



En underlig historia

Hjalmar Bergman och funktionalismen

Camilla Storskog (University of Milan)

Abstract

[An Odd Story. Hjalmar Bergman and Functionalism]

In 1929, Hjalmar Bergman was commissioned to write a play for the opening ceremony of the 1930 Stockholm Exhibition, an event that established functionalism as the dominant trend in Swedish architecture. The rejection of his proposal by the progressive organisers, art historian Gregor Paulsson and architect Gunnar Asplund, was something of “an odd story” according to Bergman himself, who, in an interview, asserted that the play was refused “for functionalist reasons”, and because of the tribute it paid to traditional Swedish handicraft. Some time before the interview, Bergman had ironised about this contemporary expression of Modernism in his radio play *Tankar om funktionalism* (*Thoughts about Functionalism*). In this article, Bergman’s personal assessment of the functionalist doctrine, according to which the purpose of architecture should dictate its form, is discussed and related to the improbable room at the centre of the Borck family home in the novel *Farmor och Vår Herre* (1921; *Thy Rod and Thy Staff*, 1937). While earlier readings of the puzzling ‘rooms of wonder’ that appear in Bergman’s generally solid houses of fiction have applied psychological and biographical lenses to interpret what may look like purposeless nooks and crannies, this essay departs from the historical context to show Bergman’s understanding – if not appreciation – of functionalism.

Keywords: Hjalmar Bergman, literary architecture, functionalism, *Thy Rod and Thy Staff*, the Borck house



1. INLEDNING

I en tidningsartikel med titeln *Det bor rädsla i Hjalmar Bergmans rum* undersöker Fredric Bedoire, professor i arkitekturhistoria, Hjalmar Bergmans litterära hus och finner byggnadsbeskrivningarna ytliga och knapphändiga (Bedoire 2001). Trots att handlingen i många av Bergmans texter kretsar just kring hus – herrgårdar, jaktstott, vårdshus, hyresvåningar, hotell – läggs fokus, konstaterar Bedoire, sällan på detaljerna i arkitekturen. Med undantag av *Farmor och Vår Herre* och *En döds memoarer* hittar artikelförfattaren ingenting om ”skorstenar av gjutjärn, murar av slaggsten eller målade tapeter”, och drar därför slutsatsen att Bergmans byggnader måste tolkas allegoriskt. Olika former av labyrintkonstruktioner, vilka Bedoire finner exempel på i *En döds memoarer* (1918), *Farmor och Vår Herre* (1921), *Jag, Ljung och Medardus* (1923), *Kerrmans i Paradiset* (1927) och *Clownen Jac* (1930) blir, i enlighet med denna läsning, ”Bergmans metafor för världen”. Vidare tolkas vindlande korridorer och fönsterlösa kammare som uttryck inte bara för romanfigurernas rädslor och hemliga begär, men ses också ur ett författarbiografiskt och psykologiskt perspektiv. Bedoire menar alltså att Bergman använder sig av arkitektoniska strukturer för att förmedla något om sig själv som inte kan skrivas ”i klartext” och kopplar romanernas rumskonstruktioner till författarens ”innersta hemlighet”, det vill säga till hans från och med 1910-talet mera öppna konfrontation med sin egen homosexualitet.

Detta perspektiv är Fredric Bedoire inte ensam om. Både Sven Delblanc och Jöran Mjöberg hade redan tidigare sett samband mellan de arkitektoniska inslagen i Bergmans verk och författarens liv och psyke, och på ett liknande sätt tilldelat rummen allegoriska uppgifter. Enligt Delblanc kan de ofta förekommande labyrintiska elementen i Bergmans hus endast uppfattas som symboler för ”samhället eller människolivet” (1980a:35) – även författarens eget (41 f.). Mjöberg nämner det fönsterlösa tornet i *Fru Gunhild på Hvissingeholm* (1912), den hemliga korridoren i pjäsen *Lönngången* från 1913, och centralrummet i *Farmor och Vår Herre* som exempel på Bergmans psykologiska symbolism. Han avråder dock från alltför djärva tolkningar och skriver, apropå det felplanerade inre rummet i Borckska gården, att detta rum är ”så svävande i sin mening, det har så påfallande drag av litterär konstruktion och av författarens skämtlynne att det inte är någon orsak att försöka pressa symboliken” (Mjöberg 1999:84). Med stöd i romantexten vill jag ändå i slutet av denna artikel föreslå också en symbolisk tolkning av detta rum, som möjligtvis kan komplettera resultatet av följande läsning av den ’funktionalistiske’ Hjalmar Bergman.

Det är sannolikt, som Bedoire skriver, att arkitekturen i Hjalmar Bergmans texter speglar både figurernas och författarens väsen, och utan tvivel kommer Bergmans speciella humor till uttryck även i rumskonstruktionerna, vilket Mjöberg alltså påpekar. I syfte att bygga vidare på dessa grundstenar i den diskussion som hittills förts vill jag framkasta ett tredje perspektiv, och föreslå att Bergmans litterära byggnadskonst även betraktas i förhållande till den arkitekturhistoriska kontexten i författarens samtid. Det tycks mig att vad som utges för att vara arkitektoniska misstag, felplanerade detaljer och ändamålslösa ytor i Bergmans fiktiva hus blir meningsbärande i förhållande till funktionalismen som nådde Sverige i mitten av 1920-talet, och kan relateras till dess krav på ändamålsenlighet i byggnadskonsten. Efter att ha granskat Bergmans förståelse för funktionalismen – som den uttrycks i en intervju med *Dagens Nyheter* i april 1930 (”Mn” 1930), i det festspel han fick i uppdrag att skriva till invigningen av Stockholmsutställningen samma år (Bergman 1958a) samt i radiokomedin *Tankar om funktionalism* från 1930 (Bergman 1958c) – vill jag försöka sätta de slutsatser som kan dras i samband med den arkitektritade Borckska gården i *Farmor och Vår Herre* med sitt mörka rum mitt i, ett rum som till en början framstår som byggnadens skamfläck, just på grund av dess avsaknad av funktion. Avsikten är att lyfta fram författarens förståelse för funktionalismen, en förståelse som inte är synonym med uppskattning, men som kan utgöra ännu en infallsvinkel till diskussionen om ändamålsenligheten med Hjalmar Bergmans tillsynes ändamålslösa rum.

2. ARKITEKTUREN I LITTERATUREN

I Jöran Mjöbergs forskningsöversikt (1999:7–17) över de kritiska studier som behandlar arkitekturs och skönlitteraturens kopplingar och inbördes förhållanden definieras den internationella sekundärlitteraturen i ämnet som ”mycket begränsad” (7) och utan samlande grepp vid tiden kring senaste sekelskifte. Enligt Mjöberg låter sig två huvudfrågor i skönlitteraturens bruk av arkitektur urskiljas: å ena sidan har arkitektoniska termer använts som omskrivning för komposition och struktur i det litterära verket, å andra sidan har arkitektoniska företeelser spelat en roll för textens utformning och mönster – som bakgrund till handlingen, som allegori eller symbol, som uttryck för en ideologisk hållning (7). Bland de kritiska studier som omnämns finner vi Ellen Eve Franks *Literary Architecture. Essays toward a Tradition*, som dels utforskar litteraturens möjligheter att imitera arkitektoniska stilar och strukturer i bästa ut *architectura poesis*-tradition, dels beaktar litterär arkitektur som en materialisering av själs- och sinnestillstånd (Frank 1979); J.B. Bullens *The Expressive Eye. Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*, där sättet på vilket Hardys litterära gestalter kan förstås genom sina bostäder och sin syn på arkitekturen analyseras (Bullen 1986); Philippe Hamons *Expositions: littérature et architecture au XIXème siècle* (Hamon 1989), i vilken den metaforiska innebörden av en rad arkitektoniska element som förekommer i fransk 1800-talslitteratur studeras; Marilyn R. Chandlers *Dwelling in the Text. Houses in American Fiction* (Chandler 1991), där de litterära figurer som bryter mark och reser hus ställs i kontrast till nomadkaraktärer. Mjöbergs egen bok tillägnas verk ur världslitteraturen som inspirerats av bestämda byggnadsverk, och andra i vilka arkitekturen har en symbolisk uppgift. Mjöberg nämner dock inte en tredje linje i sekundärlitteraturen, det vill säga det spår som utgörs av en grupp texter i vilka arkitekturs koppling till det övernaturliga och ’kusliga’ undersöks: Anthony Vidlers *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Vidler 1992) utkom före Mjöbergs publikation, hans *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely* (Vidler 2000) kort därefter. I en studie om Ibsens skådespel, *Ibsen’s Houses. Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*, undersöker Mark Sandberg samma kategori av arkitektoniska skildringar (Sandberg 2015). Det kan också tilläggas att arkitekturs roll i medeltida och tidigmodern litteratur har studerats av David Cowling och av Roy Eriksen (Cowling 1998; Eriksen 2001) medan David Spurr, i *Architecture and Modern Literature*, har utforskat skildringar av arkitektur i litteraturen från 1800-talets början och fram till våra dagar (Spurr 2012).

2.1. FUNKTIONALISMEN I SVENSK SKÖNLITTERATUR

Funktionalismens yttringar i svensk skönlitteratur låter sig inordnas i flera av de kategorier som ovan utkristalliserats som varianter på förhållandet mellan arkitektur och litterär text. När funktionalismens moderna formspråk lanserades i Sverige inför Stockholmsutställningen anno 1930 var det med avsikt att uppfinna ett nytt boende med *ändamålsenligheten* som den enda giltiga estetiken: det ändamålsenliga var det sköna, funktionen bestämde formen. I följskriften *acceptera* från 1931 polemiserades det *mot* en äldre tradition av svensk snickarglädje (utan annan uppgift än den ornamentala och dekorativa) och *för* det ”funktionsdugliga nya” (Holm 1974:10) som hade nått Sverige från utlandet via 1900-talets tidiga förespråkare för modern funktionalistisk arkitektur: Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier. Att evenemanget gjorde avtryck också i svensk skönlitteratur vittnar Ingvar Holms kapitel *Ur Stockholmsutställningens litteraturhistoria* om (Holm 1974:7–44). Holm menar att ställningstaganden till de impulser som hämtades utifrån redan tidigare fanns hos författarna, men att Stockholmsutställningen framkallade ”personliga deklarationer om funktionalismen” hos ”alla generationer av författare” (12). Holm nämner Ludvig Nordström, Elin Wägner, Hjalmar Bergman, Sigfrid Siwertz, Bertil Malmberg, Sten Selander, Artur Lundkvist och Ivar Lo-Johansson bland de författare som uttalade sig om funktionalismen i samband med utställningen.

Enligt Per-Olof Mattsson gick även den litterära storstadsmodernism som uppstod bland arbetarförfattarna i brytningsåren mellan 1920- och 1930-talen hand i hand med funktionalismen och inspirerades av de senaste tendenserna inom arkitekturen (Mattsson 2019:89 f.). Bland dessa

proletärförfattare finner vi Ivar Lo-Johansson, som sommaren 1930 skrev en artikelserie om funktisutställningen för *Stockholms-Tidningen*, ett reportage som senare omarbetades i *Författaren*, femte delen av *En proletärförfattares självbiografi* (Holm 1974:15). Lo-Johansson skildrar här det starka intryck det nya arkitektoniska formspråket gjort på honom och bekänner i en serie korthuggna meningar att impulsen att ge funktionalismen också litterär form närmast upplevdes som ett personligt imperativ: ”Utställningens blanka maskinlemmar krävde en ny poesi. [...] Den funktionalistiska eran hade blåst in. Den nya tidens stil var just avskrapningen av stilar. Dess nakna språk hette fakta. Jag översatte direkt arkitekturens språk till litteraturens” (Lo-Johansson 1957:5). Hur denna arkitektoniska analogi – att skriva som man byggde – kunde ta sig uttryck i poesin kan till exempel iaktas i Artur Lundkvists dikt *Vi måste lära de nya melodierna* (Lundkvist 1930). Diktens utformning samt frånvaron av stilfigurer och retoriska verkningsmedel kan liknas vid funktionalismens estetik, ett val som på uttrycksplanet motsvarar den ’nya melodi’ som funktionalismens avskrapning av dekorativa inslag förespråkade.

Med ”fördröjd reflex” (Holm 1974:22) blev funkisarkitekturen även ett litterärt motiv. I Karin Boyes roman *Kallocain* (Boye 1940) står Sven Markelius funktionalistiska kollektivhus som modell för Världsstatens boendemiljö och förvrängs till ett konglomerat av dystopiska standardvåningar som kontrolleras av mekaniska polisöron och -ögon i bostadshus där barnomsorg och matlagning centraliserats och frångagits föräldrarna, vilket Camilla Hammarström har påpekat i sin bok om Karin Boyes liv och författarskap (1997:213). En mera direkt kritik av funkisarkitekturen framfördes 1945 av Gunnar Ekelöf i den ofta citerade dikten *Till de folkhemske* (Ekelöf 2018) som framstår som en vrångbild av 1930-talets sociala ingenjörskonst och inleds med en bild av ett samhälle där kravet på ändamålsenlig estetik har lett till att även naturens organiska former ritats om med linjal:

Av hänsyn till de estetiska kraven
(som också är ändamålsenlighetens)
har arkitekterna gjort molnen fyrkantiga.

Utöver kritiken av den funktionalistiska förstaden berör Ekelöf i dikten också den anti-individualistiska jämlikheten i det nya samhället, alltså funktionalismen inte bara som arkitekturstil, men också som ideologi. I boken *När Sverige blev modernt. Gregor Paulsson, Vackrare vardagsvara, funktionalismen och Stockholmsutställningen 1930* skriver Per Gedin att detta var den viktigaste orsaken till att diskussionen kring funktionalismen blev så radikalt polariserad:

Från första början följer funktionalismen en obruten linje med ideologiska krav. Hermann Muthesius inledde 1902 när han slog fast att den nya arkitekturen inte kunde växa fram utan att en ny människa skapades. Kravet på renhet gällde inte bara den yttre hygienen, utan omfattade likaså rashygien. Även efterföljarna presenterade den nya, funktionalistiska arkitekturen med hjälp av teoribildningar och ideologiska deklarationer, oftast med sekteriskt och uteslutande krav. (2018:191)

Gedin tydliggör linjen som löper från Muthesius *Stilarchitektur und Baukunst* (1902; *Stilarkitektur och byggnadskonst*, 1910) via Gropius och Le Corbusier till Paulsson och Stockholmsutställningens ideologiska funktionalism, och påpekar att de totalitaristiska åsikterna i programmet förträngdes i Sverige (Gedin 2018:197 f.). Medan Le Corbusier kombinerade den nya arkitekturen med en elitistisk människosyn blev den för de svenska funktionalisterna snarare ett socialistiskt projekt ”utan sympati för rasideologierna” som samtidigt ”passade perfekt in i folkhemsbygget” (302) och senare förvandlades till ”miljonprogrammets ödslighet” (303). Han fastställer alltså att funktionalismens förespråkare paradoxalt nog ”var extrema åt både höger, som Le Corbusier, och vänster som Paulsson, Åhrén och Markelius” (206):

Gruppen kring *acceptera*, och särskilt Gregor Paulsson och Sven Markelius, var aktiva antinazister efter Hitlers maktövertagande 1933. Men det fanns beröringspunkter i viljan att styra människor, som man återfinner i lika hög grad i det kommunistiska Sovjet och det fascistiska Italien. Även i den svenska funktionalismens idéskrift *acceptera* finns drag av denna människosyn. (2018:302)

I högre grad än andra former av arkitektur, konstaterar Ingvar Holm (1974:11 f.), lockade den nya funktionalismen fram ett engagemang också hos författarna. Elin Wägner (vars syster Ester var gift med Gregor Paulsson) delade svågerns vision om att funkisen var folkets arkitektur och skulle lösa ett samhälleligt problem (Gedin 2018:125). Medan Ivar Lo-Johansson och Artur Lundkvist i enlighet med principen *ut architectura poesis* experimenterade med möjligheten att omvandla det arkitektoniska formspråket till ett verbalt uttryck, står funkisarkitekturen hos Karin Boye och Gunnar Ekelöf som symbol för en tidsålder och speglar det anti-individualistiska samhällsklimat som texterna tar strid med. Med sina raljerande inlägg i diskussionen om funktionalismen måste Hjalmar Bergman ses som en tredje typ av bedömare, varken entusiastisk acceptant eller oförstående fiende, när han med skepsis och skarp iakttagelseförmåga ger uttryck för sin personliga förståelse av funktionalismen.

3. HJALMAR BERGMANS TANKAR OM FUNKTIONALISM

Sommaren 1929 arbetade Bergman på ett beställningsverk till invigningen av Stockholmsutställningen. Efter en utdragen granskningsprocess refuserades hans förslag till festspel av initiativtagaren Gregor Paulsson och utställningsarkitekten Gunnar Asplund, till förmån för Sigfrid Siwertz pjäs med titlen *Det stora bygget* (Holm 1974:16). I en intervju med *Dagens Nyheter* i april 1930 ironiserar Bergman över detta beslut och påstår sig vara övertygad om att pjäsen refuserades "av funktionalistiska skäl", på grund av dess patriotism och hyllning till "svenskt hantverk" ("Mn" 1930). Han förklarar: "hr Paulsson [...] säger ungefär följande: den här utställningen är funktionalistisk och helt och hållet byggd på funktionalistiska principer. Och funktionalism och patriotism ha inte ett dugg med varandra att göra!" ("Mn" 1930). Bergman gör sig lustig över "den allsmäktiga funktionalismen" och beklagar känslan av att befinna sig i "underliga tider" omgiven av "underliga människor". Han drar slutsatsen att refuseringen är en alltigenom "underlig historia" ("Mn" 1930).¹

Beställningspjäsen finns idag i två versioner, bägge tryckta i band 30 av Bergmans *Samlade skrifter*. Den refuserade versionen från 1929 bär titeln *Ett festspel* (Bergman 1958a). I en omarbetad version med titeln *Spelet om flickan och frestelsen* trycktes texten i *Radiolyssnaren* i april 1930 (Bergman 1930) och radiosändes samtidigt som hörspel (Bergman 1958b). Central för handlingen i dessa två versioner är motsättningen mellan "snidad möbel, keramik, konstväv" och industriproducerat "själlöst krams och glitter" (1958a:159; 1958b:201), mellan hemslöjdsverksamhet i små stugor och smedjor och massproduktion i industrins kristall- och betongblock, mellan det gamla hederliga (svenska) hantverket och den opersonliga amerikaniserade nöjeskulturen (1958b:182). Båda pjäserna kryllar av figurer och scener och ger ett alltigenom kakofoniskt intryck, inte minst i den översvallande slutscenen där folkdans och modernistisk jazz samtidigt intar festplanen i vad som liknar en tvekamp mellan gammalt och nytt. I en intervju för *Svenska Dagbladet* i juni 1929 understryker Bergman den spektakulära aspekten av texten som höll på att växa fram: "min egen bärande idé för detta festspel är alltså den, att det icke ska bli ett skådespel vid invigningen utan att invigningen själv skall bli ett skådespel" ("Quelqu'une" 1929).

Några dagar innan 'refuseringsintervjun' med *Dagens Nyheter* publicerades hade Hjalmar Bergmans komedi *Tankar om funktionalism* sänts i radio. *Tankar om funktionalism* har tidigare lästs som en sketch som "belyser Bergmans avståndstagande från modernistiska strömningar" (Edfelt 1958:7), liksom det har sagts om Bergman att han hade en "oförstående attityd inför stockholmsutställningen, funktionalismen", och en "oförmåga att uppfatta estetiska impulser i 1900-talet" (Delblanc 1980a:37). Eftersom radiokomedin så starkt domineras av författarens ironiska hållning och parodierande distans är det svårt att bedöma i vilken utsträckning den verkligen ska ses

¹ Per Gedin påpekar att Stockholmsutställningen ganska sent och på Gregor Paulssons initiativ förvandlades från "en allmän konsthantverksmässa till en 'agitatorisk' bostadsmässa" (2018:127) och observerar samtidigt att Sten Selanders invigningskantat och Sigfrid Siwertz festspel *Det stora bygget* inte heller uttrycker Paulssons nya vision om evenemanget: "Man kan undra om båda författarna fortfarande hade illusionen att utställningen skulle bli en konsthantverksutställning som ville bevara gamla traditioner som hotades av den nya industrivärlden och inte den funktionalistiska demonstration av morgondagen som den blev" (141). Ätminstone Selanders dikt propagerar för en kompromiss som svårligen kan spåras i Bergmans förslag: "Så kan det förgångnas flöjtspel försonas / med motordån och maskinernas gny. / Och dog där skönhet, som ej kunde skonas, / får våra fabriker skapa en ny" (Selander 1930).

som avståndstagande. ”Oförstående” är knappast rätt beskrivning av en textförfattare i stånd att skapa en roande och talangfull satir, som naturligtvis endast kan bygga på kunskap om det beteende som förlöjligas och i viss grad korrigeras. Föremålet för Bergmans satir är de funktionalistiska ”farbrödernas” försök att smycka en gammal, väletablerad princip ”med ett utländskt ord” (1958c:81 och 89). Och här, liksom i *Kejsarens nya kläder*, är det ur barnets mun vi först får höra sanningen. Det följande är ett utdrag ur samtalet om funktionalism mellan pjäsens sjuårige Erwin och hans mor, i vilket ändamålsenligheten inte ses som ett modernt slagord men som ett kännetecknande och samlande grunddrag för hela det svenska folket allt sedan tidernas begynnelse:

MAMMA: [...]. Funktionalism är en riktning som trätt i det ändamålsenligas tjänst baserande nya skönhetsvärden på ändamålsenligheten.

ERWIN: Äh håll i mig, mamma lilla! Varför kunde inte farbröderna ha sagt det med samma. Ändamålsenlighet känner man till. Det är ju svenska, vet jag.

MAMMA: Alldeles riktigt min gosse – vi svenskar ha alltid haft sinne för det ändamålsenliga. (Bergman 1958c:81)

Dialogen kan sägas utgöra ett inlägg i den tidigare nämnda debatten om förhållandet mellan funktionalism och svenskhet, som av Ingvar Holm summeras på följande vis:

Utställningskommissaren Gregor Paulsson deklarerade [...]: Bort med svenskheten och bort med skönheten. Med svenskhet och skönhet avsågs i detta fall ungefär nationell och ornamental brodyr på fasaderna, alltså en ganska ytlig aspekt på byggnadskonsten, men frågan var väckt: Var funktionalismen osvensk? (1974:8)

Hjalmar Bergman ger sitt svar på frågan genom att korrigera terminologin och ersätta modeordet ’funktionalism’ med ’ändamålsenlighet’ i ett försök att bevisa att funktionalismen inte bröt med den svenska byggnadstraditionen, men snarare skulle ses som dess utlöpare.² På samma sätt kan det svenska hantverkets plats i förslaget till festspel förstås som en tradition som sökte sitt existensberättigande på funktionalismens arena, vid sidan av den och som alternativ till importerade, industriproducerade varor. Apropå *Tankar om funktionalism* kan det svårigen påstås att någon enda av de fyra familjemedlemmarna som utgör pjäsens *dramatis personae* står direkt ’oförstående’ eller ’fientliga’ inför funktionalismen. Beteckningen används under pjäsens gång i otaliga sammanhang, hela tiden med ironisk udd och som ett obehövt nyord för gamla, etablerade företeelser. När Erwin på väg hem från skolan tar en ”funktionalistisk” genväg över isen river han sönder sin byxbak, får gå genom stan med bar rumpa och blir retad för sina nu ”funktionalistiska” byxor; han svarar sina plågoandar med en ”funktionalistisk” smocka och väl hemkommen ger han mamma en ”funktionalistisk” puss för att slippa smisk som straff för de trasiga byxorna (1958c:79–82). Med en ängels tålmod förklarar mamma för sin son att han egentligen inte blev mobbad eftersom adjektivet ”funktionalistisk” inte bör ses som ett skällsord. Det stora hålet är i själva verket en perfekt sinnebild för funktionalismen: numera släpper byxorna in ljus och luft och besparar ägaren onödigt arbete (1958c:81). I detsamma uppenbarar sig Erwins far, doktor i textilkonst. Han ser en annan funktionalistisk tillämpning i det ginnungagap som öppnats i byxbaken, en funktion som kan stödja idén att svenskt konsthantverk är förenligt med den nya ideologin: med rätt stoppning kan byxorna få museivärde och om hundra år vinna beundran som ett exempel på konstflit och föräldrakärlek i början av 1900-talet (1958c:83). Till slut bryter storebror Paul, 17 år, in i samtalet och beskriver sina känslor för den nya flickvännen som en form av ”andlig funktionalism”, det vill säga, ”att ur en annan människa försöka att ta fram det bästa [...] och ondgöra sig så lite som möjligt över resten” (1958c:90).

² Denna åsikt delas även av flera av funktionalismens förespråkare. Som Per Gedin har påpekat hävdar Gustaf Näsström i skriften *Svensk funktionalism* från 1930 att den nya radikala arkitekturen hade sina rötter i gammal svensk byggnadstradition: ”Om man går tillbaka till den gamla bondekulturen och ser själva konstruktionen av dess byggnader, som ’knuttimrade stolpbodar’, finner man att den är just ändamålsenligt byggd för sin funktion. Därmed försvarade han ’funkisen’ mot de många angreppen om att den var ’utländsk’” (Gedin 2018:126 f.).

Det som egentligen förlöjligas i *Tankar om funktionalism* är alltså tendensen att presentera gamla sanningar som något nytt och ultramodernt, inte funktionalismen i sig, vare sig det gäller mänskligt beteende eller arkitektur. Funkis – *ante litteram* – i byggnadskonsten, blir sedan föremål för diskussion i hörspelet. Även i ett arkitektoniskt sammanhang ses den som en flera sekel gammal riktning som uppstått för att motsvara både praktisk användbarhet och estetiska behov:

MAMMA: Det är bara namnet, som stöter mig. Funktionalism! Tror du inte att det under århundradets lopp funnits oräkneliga byggnader som just fungerat tillfredsställande tidens krav?

PAUL: Jo, det kan ju vara.

MAMMA: Nåja, så kalla det i stil med det. Och var inte så snara att döma det gamla och åldrande. [...]

PAUL: Jo, kan också vara. Men tänk på allt onödigt krivs och kravs, tänk på alla fåniga utsmyckningar.

MAMMA: Menar du fasaden på Palazzo Strozzi eller doge-palatset?

PAUL: Äh lilla gumman, gör sig inte särskilt dum nu. Det där är ju stor konst, och dogepalatset på sitt sätt funktionalistiskt betonat. Men tänk bara på vårt eget åttital!

MAMMA: Nåja, tror du inte att det det funnits många tusen och åter tusen som på sin tid haft glädje av dem och beundrat deras härlighet som Salomos tempel? Finns det kanske inte en smula funktionalism även i det? Att väcka glädje? [...] Leve funktionalismen! Till sist är det väl bara gamla kärringar som jag, som förbli ofunktionella, varken till nytta eller glädje! (88 f.)

På basis av dialogerna i komedin är det svårt att hålla med Delblanc om att Bergman stod 'oförstående' inför funktionalismen och 'oförmögen' att greppa dess estetik. I pjäsen låter han dessutom modern förtydliga att "funktionalismen riktar sig mest på byggnadskonsten" (1958c:82), vars uppgift är att resa arkitekturen på ny grund. På följande sätt sammanfattar Paul principen om att det vackra är det ändamålsenliga och det ändamålsenliga det vackra:

PAUL: [...] funktionalism är en tankegång som har till grundstomme, att ingenting kan vara riktigt vackert, om det inte på bästa sätt tjänar sitt ändamål. Och omvänt, att allt det som på bästa och säkraste och ledigaste sätt så till sägandes tjänar ett förnuftigt ändamål, att det också måste vara vackert. Hus t.ex. som låter människan leva så mycket som möjligt i sol och frisk luft, vidare de mest praktiska och sinnrikaste maskinerna, det mest genomtänkta och utförda åkerbruket och trädgårdsskötseln [...] allt sånt kan man kalla funktionalism. (87 f.)

Hjalmar Bergman och figurerna i komedin är inte ensamma om tanken på det tidlösa i funktionalismen. I en publikation med titeln *Carl August Ehrensvärd: vår förste funktionalist* har Holger Frykenstedt argumenterat för att funktionalismen inte uppfanns på 1900-talet (Frykenstedt 1980). Han betonar att Carl August Ehrensvärds (1745–1800) konstfilosofi delade de moderna funktionalisternas källor och bör ses som en tidig föregångare till svensk funkis. 150 år innan Stockholmsutställningen fann Ehrensvärd skönhet endast i den arkitektur som skalade bort all grannlåt och gav ett tydligt begrepp om sin egen ändamålsenlighet.

Hur hänger dessa två principer ihop med Borckska gården i *Farmor och Vår Herre* och med den "yrkesskicklighet" som romanens arkitekt Grundholm ger prov på?

4. BORCKSKA GÅRDEN

Borckska gården i *Farmor och Vår Herre* från 1921 är ett av de mera komplicerade byggnadsverken i Hjalmar Bergmans romankonst. Gården är ett tvåvåningshus i sten med tjugo rum och koppartak, så påkostat att hela Borckska släkten har fått hjälpa till med finansieringen. Med sin "klassiska" fasad och portal "i egyptisk eller babylonisk stil" (Bergman 1921:23) är det svårt att komma längre bort från funktionalismens enhetliga, slätputsade ytor och dess fördömande av ornament och historiserande stilar. Byggmästare är den eklektiska arkitekten Grundholm, vars verksamhet närmast framstår som en parodi på det arkitektoniska tänkesättet i romanens samtid, enligt vilket funktionen skulle bestämma formen. Grundholms tillvägagångssätt går istället ut på att förädla enkla byggnader till palats i pastischerande historisk stil: han gör om ett bryggeri till ett grekiskt tempel, ett stall till

en indisk pagod, en sjukstuga till en gustaviansk paviljong.³ Men det som verkligen utmärker Grundholm är hans glömskhet: det är alltid något praktiskt fel med de utåtsett välgenomförda projekten. Denna gång har ett stort fönsterlöst rum uppstått mitt i Borckska gården, ett rum vars brist på funktion – i ett i övrigt så ”praktiskt och angenämt” hus – förbryllar besökarna:

För varje nytt hus, han fullbordade, sa folk: Var är felet? Sökte och fann. En söndag, två söndagar, tre söndagar vandrade hela stan runt Borckska gården, sökte felet men fann icke. Det var ett fulländat hus, skönt och stolt, rikt och riktigt. Förmämligare män, som kunde göra anspråk därpå, begärde att få se huset invärtes. Grundholm förde dem ur rum i rum. De voro rymliga och luftiga, lagom ljusa, väl belägna inbördes, bekvämt och trivsamt inredda, försedda med allt, som är praktiskt och angenämt. I förstugan mitt på väggen mittemot ingångsdörren fanns en tapetdörr. Grundholm sa: Det är en liten garderob, jag har glömt nyckeln.

Men det var inte någon liten garderob, det var felet! Det var ett rum, tjugoåtta fot långt, tolv fot brett. Och det var kolsvart! Det fanns ingen möjlighet att skaffa rummet dagsljus, ty på dess ena sida låg förmaket, på den andra salen, på den tredje köket, på den fjärde förstugan. Ho vet, vad Grundholm tänkt på? Vartill kunde detta rum, näst förmak och sal det största i huset, användas? Till garderob? Omöjligt. Det var hett som en bakugn. Vid dess ena vägg låg förmaksugnen, vid den andra salsugnen, vid den tredje spis och bakugn! Det var ett enda hett kolmörker, ett gehenna. Praktiskt sett var det en onyttighet, en golvvyta om 28x12 förspild. Moraliskt sett var det ett fel och en skamfläck, som ingen kände. Mer än Jonathan Borck och Grundholm. (23 f.)

Detta stora svarta hål mitt i huset är ”oförnuftigt”, ”meningslöst”, ”oanvändbart” (26) och plågar Jonathan Borck, husets ägare. Men när arkitekt Grundholms piga Agnes Storm kommer på husesyn, hon som sedermera ska bli Jonathans fru och Farmor i Borckska gården, hittar Borcken en lösning. Han finner en praktisk funktion för detta rum som hittills varit en ändamålslös skamfläck att dölja bakom lyckta dörrar. I egenskap av skamvrå blir rummet husets hedersplats. Ett rum att skämmas i är någonting alldeles nytt, något som inte tidigare existerat i svensk arkitekturhistoria, det mest moderna byggnadskonsten har att erbjuda. Liksom i funkishuset, där varje rum fick en egen funktion så att man istället för ett stort rum med flera funktioner fick ett rum att sova i, ett rum att äta i, ett rum att umgås i, uppfinner Jonathan Borck rummet på nytt. Det blir ett rum att skämmas i, med en utformning som motsvarar dess syfte, till skillnad från Grundholms tidigare skapelser vars syfte förändrats genom arkitektoniska ingrepp:

[Tidigare har man] ställt barnet än här och än där, hur som helst och var som helst, än i ett ljust rum, än i ett mörkt. Det är inte bra, det är oförnuftigt, det är slarvigt. En skamvrå måste vara något alldeles särskilt om den ska tjäna sitt syfte. Den här är inrättad efter en ny metod – Den är enkom byggd för det ändamålet. (30 f.)

Formuleringarna betonar ”en ny metod” i byggnadskonsten, en byggnadskonst som ska ”tjäna sitt syfte” och uppfylla ett ”ändamål” – ett ordval som onekligen pekar framåt mot Stockholmsutställningens ideologi och leder till en djärv hypotes: kan man tänka sig att Bergman, med detta rum, skjuter startskottet för det som Ingvar Holm har kallat funktionalismens litteraturhistoria? På romanens handlingsplan får rummet också en central betydelse och funktion. När Agnes först får se det mörka rummet blir hon förbluffad. Hon brister ut i skratt, skrattar uppåt, skrattar neråt, skrattar mot höjden och skrattar mot jorden, i alla väderstreck skrattar hon, hon vrider sig av skratt (31). Men när hon slutat skratta inser hon att hennes liv kan ta en ny vändning precis i detta rum.

³ Redan under 1900-talets första decennium hade Muthesius idéer som de uttrycks i *Stilarchitektur und Baukunst* (1902) fått spridning i Sverige enligt Per Gedin, och likaledes programmet om en ny estetisk norm som vände sig mot historiserande stilar och onödig ornamentik, som lanserats av Deutscher Werkbund vid dess grundande 1907 (2018:61 f.): ”Alla stildrag från äldre byggnadsstilar skämde samtidens arkitektur, skriver Muthesius, och kanske värst de från den grekiska antiken” (63). I Sverige återkommer Muthesius huvudteser i Paulssons föredrag *Anarki eller tidsstil* från 1913 och i hans bok *Den nya arkitekturen* från 1916, där ”en av grundstenarna för Stockholmsutställningen 1930” läggs (78). Gedin fastställer dock att ett bredare intresse för den internationella funktionalismen väcktes i Sverige omkring 1925 efter att Le Corbusiers paviljong visats på Parisutställningen samma år (302).

Agnes är en piga av lägre klass, hon har ett klart, praktiskt förstånd men, skriver Bergman, ”inte det ringaste sinne för skönhet. En karl dömer hon efter dugligheten, en kvinna likaså, en sak likaså” (91). I likhet med figurerna i radiokomedin *Tankar om funktionalism* är hon en ’andlig funktionalist’, en strateg som ser till brukbarheten: Agnes inser att gården kan bli hennes sparbössa (158), att det är huset hon ska gifta sig med (55) om hon så ska bli tvungen att byta ut sin fästman, den kraftige drängen Axelsson, mot lille, klene Jonathan Borck för, resonerar hon, ”vad väger den tyngsta karl mot ett tvåvånings stenhus under koppartak” (43). Gemensamt för Jonathan och Agnes är att de kan se funktionen bakom den otidsenliga, utsmyckade kulissen. Bakom den eklektiska fasaden och mitt inne i ett hus möblerat med släktens överblivna arvegods skapar Jonathan Borck ett funkisrum, i enkel design och med fokus på ändamålsenligheten. Husets fasad förtjänar också vår uppmärksamhet, därför att det finns ett märkligt samband mellan den och arkitekt Grundholms egenhändigt ritade gravsten – ett samband som leder oss in på den symboliska innebörden av Hjalmar Bergmans litterära byggnad. Det underliga är att arkitekt Grundholm har formgivit sin egen gravsten som en miniatyr av Borckska gårdens portal, vilket Farmor och Axelsson inser när de en dag kör in på kyrkogården:

De kommo upp på körrgårn och fram till graven. Där står en stor svart sten, huggen efter Grundholms ritning [...], arkitekten. Om stilen är den egyptiska eller den babyloniska kan vara ovisst, men den har formen av en port, avsmalnande uppåt, och till höjd och bredd ackurat lika med stora porten i Borckska gården. Det var en besynnerlig idé och för så vitt man vet, arkitektens sista. (177)

Bakom båda dessa storslagna portaler döljer sig alltså ett litet krypin, ett rum utan dagsljus, ett kolmörkt gehenna, en slutstation. Farmor talar klarspråk när hon inser att det är dags att sälja Borckska gården och flytta till mindre: ”Man har haft tjugu stora rum att svänga sig i och man får en kista. Det är bäst att vänja sig först vid ett litet krypin, så blir övergången inte så tvär” (148). Om det inre rummet i Borckska gården utöver sin högmoderna ändamålsenlighet också fyller en symbolfunktion erbjuds en tolkning av denna symbolik redan i romantexten, utan att man behöver gå till Bergmans privatliv för att leta efter svar och ett eventuellt samband mellan skamvrån och författarens liv och psyke. Då blir det fönsterlösa rummet snarare en gravkammare än en plats för förbjuden kärlek. Hade Grundholm byggt en gravkammare som förädlats till skamvrå?

5. AVSLUTNING

I ett litteraturhistoriskt perspektiv brukar Hjalmar Bergman placeras bland tiotalisterna, ”borgerskapets, handelshusens och de ekonomiska intrigernas diktare” (Holm 1974:10). Trots detta, och trots att hans berättarkonst, enligt Delblanc (1980b:10), kan klassas som ”symbolisk realism” eller ”realistisk symbolism”, var det först till Bergman och sedan till Siwertz, en annan borgerlig tiotalist, som utställningskommittén vände sig med sin beställning av ett festspel till funkisutställningens öppningsceremoni. Samtidigt vann den konservativa författaren Sten Selander tävlingen om utställningens kantat med verser som hyllade industrialismen i ”ganska tveksamma formuleringar” (Gedin 2018:135) och uttryckte en tro på att en försoning mellan tradition och innovation var möjlig. Den milda optimism som formulerades av Selander och Siwertz nyanserar polariseringen mellan, å ena sidan, funktionalismens radikala anhängare bland de svenska modernisterna och, å den andra, de författare som tog fasta på den dystopiska sidan av en ny, ren, arkitektur som riskerade att mynna ut i en ideologisk funktionalism med totalitaristiska drag och utan hänsyn till individens behov.

I likhet med många andra författare i tiden upptogs även Hjalmar Bergman av debatten om funktionalismen och gav sitt bidrag till det som Ingvar Holm har kallat Stockholmsutställningens litteraturhistoria, både i teori och praktik. Hur Bergman i teorin uppfattade funktionalismens principer kommer fram i intervjun med *Dagens Nyheter* från 1930 och i radiokomedin *Tankar om funktionalism*. Här blir det tydligt att förståelse inte är liktydigt med uppskattning. Bergman problematiserar tanken på att funktionalismen var ett okänt, nytt och revolutionerande, tänkesätt och ironiserar över bruket av ett utländskt modeord vars enda funktion tycks vara att dölja gamla sanningar. Direkt oförstående står han däremot inför påståendet att funktionalismen var ett osvenskt fenomen. Både i festspelet

och i radiokomedin, där en historiker och doktor i svensk textilkonst samtidigt är funktionalist, understryks sambandet mellan den svenska hantverkstraditionen och den nya modernismen: det som är gemensamt är doktrinen om det ändamålsenliga. Med sin ironiska inställning, övertygad som han är om att termen funktionalism inte är annat än ett förskönande modeord, intar Bergman vid sidan av de försiktiga optimisterna Selander och Siwertz en tredje ståndpunkt som raljerande men medveten skeptiker bland debattens acceptanter och fiender. I praktiken handlade det inte för Bergman om att överföra funktionalismens formspråk till litteraturen eller använda exempel från 1920-talets funktisarkitektur som litterära motiv. Medan de arkitektoniska inslagen i Bergmans romankonst tidigare har tolkats som ett led i karaktärsskildringen, som ett försök att ge konkret form åt texternas självbiografiska drag, eller som uttryck för författarens groteska humor, har jag i denna artikel framkastat tanken på att det inre rummet i *Farmor och Vår Herre* låter sig läsas som ett tidigt exempel på ett funktisrum, en tolkning som kan komplettera tidigare synpunkter på Bergmans bruk av arkitektur i litteraturen.

Kanhända stod Bergman oförstående inför vissa samtida fenomen – hans positiva utvärdering av den italienska fascismen i en intervju med Svenska Dagbladet år 1926 är ett exempel, här beskriver han fascismen som en arbetarrörelse, inte ett politiskt parti, ett lyckat försök att disciplinera ett land av en upplyst despot, en Gustav Vasa, en Karl XI (*Italien, ett nytt land* 1926) – men inte inför funktionalismen. Detta påstående tycks mig som en i allt ”underlig historia”, för att låna författarens egna ord.

LITTERATUR

- Bedoire, F. (2001). Det bor rädsla i Hjalmar Bergmans rum. *Svenska Dagbladets Kulturmagasin*, 31 december.
- Bergman, Hj. (1921). *Farmor och Vår Herre*. Stockholm: Bonnier.
- Bergman, Hj. (1930). Spelet om flickan och frestelsen. *Radiolyssnaren* 15, 13 april (s. 16–18).
- Bergman, Hj. (1958a). Ett festspel. I J. Edfelt (red.), *Hjalmar Bergmans Samlade skrifter* 30 (s. 139–176). Stockholm: Bonnier.
- Bergman, Hj. (1958b). Spelet om flickan och frestelsen. I J. Edfelt (red.), *Hjalmar Bergmans Samlade skrifter* 30 (s. 183–210). Stockholm: Bonnier.
- Bergman, Hj. (1958c). Tankar om funktionalism. I J. Edfelt (red.), *Hjalmar Bergmans Samlade skrifter* 30 (s. 78–91). Stockholm: Bonnier.
- Boye, K. (1940). *Kalloccain*. Stockholm: Bonnier.
- Bullen, J.B. (1986). *The Expressive Eye. Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*. Oxford: Oxford University Press.
- Chandler, M.R. (1991). *Dwelling in the Text. Houses in American Fiction*. Berkeley, Oxford: University of California Press. DOI: 10.2307/jj.8306188.
- Cowling, D. (1998). *Building the Text: Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*. Oxford: Oxford University Press. DOI: 10.1093/oso/9780198159599.001.0001.
- Delblanc, S. (1980a). Clownen i labyrinten. Kring några motiv i Bergmans prosa 1924–1930. I *Treklöver. Hjalmar Bergman, Birger Sjöberg, Vilhelm Moberg* (s. 13–43). Stockholm: Alba.
- Delblanc, S. (1980b). Hjalmar Bergman. I *Treklöver. Hjalmar Bergman, Birger Sjöberg, Vilhelm Moberg* (s. 75–82). Stockholm: Alba.
- Edfelt, J. (1958). Förord. I J. Edfelt (red.), *Hjalmar Bergmans Samlade skrifter* 30 (s. 5–8). Stockholm: Bonnier.
- Ekelöf, G. (2018). Till de folkhemske. I *Samlade dikter* (s. 249). Stockholm: Bonnier.
- Eriksen, R. (2001). *The Building in the Text. Alberti to Shakespeare and Milton*. University Park, PA: Penn State University Press.
- Frank, E.E. (1979). *Literary Architecture: Essays Toward a Tradition. Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James*. Berkeley: University of California Press. DOI: 10.1525/9780520352179.
- Frykenstedt, H. (1980). *Carl August Ehrensvärd: vår förste funktionalist*. Stockholm: [förf.].
- Gedin, P.I. (2018). *När Sverige blev modernt. Gregor Paulsson, Vackrare vardagsvara, funktionalismen och Stockholmsutställningen 1930*. Stockholm: Bonnier.
- Hammarström, C. (1997). *Karin Boye*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Hamon, Ph. (1989). *Expositions: littérature et architecture au XIXème siècle*. Paris: Corti.
- Holm, I. (1974). Ur Stockholmsutställningens litteraturhistoria. I *Harry Martinson. Myter, målningar, motiv* (s. 7–44). Stockholm: Aldus.

- Italien, ett nytt land (1926) = Italien, ett nytt land tack vare sin diktator. Fantastiska rykten om Mussolinis tyranni äro rena myter. En Italiens Karl XI-typ. Arbete och ordning hålla på att uppblomma i Italien. *Svenska Dagbladet*, 10 juni. [Intervju med Hj. Bergman].
- Lo-Johansson, I. (1957). *Författaren*. Stockholm: Bonnier.
- Lundkvist, A. (1930). Vi måste lära de nya melodierna. I *Svart stad. Dikter* (s. 14). Stockholm: Bonnier.
- Mattsson, P-O. (2019). Interaktionen mellan storstadsmodernism och arbetarlitteratur 1927–1932: exemplet Artur Lundkvist. I P. Brunnström, R. Claesson (red.), *Creating the City. Identity, Memory and Participation* (s. 78–96). Malmö: Malmö University Press. DOI: 10.24834/2043/28212.
- Mjöberg, J. (1999). De hemliga rummen hos Hjalmar Bergman och Kerstin Ekman. I *Arkitektur i litteratur* (s. 81–94). Stockholm: Carlsson.
- ”Mn” [signatur]. (1930). Funktionalismen ogillar hantverk och patriotism. Märkliga beslut. Sällsamt mellanspel i Stockholmsutställningens inhyrda Bergmanspjäs. *Dagens Nyheter*, 3 april. [Intervju med Hj. Bergman].
- ”Quelqu’une” [Märta Lindqvist]. (1929). Hjalmar Bergman skriver festspel åt utställningen. *Svenska Dagbladet*, 20 juni. [Intervju med Hj. Bergman].
- Sandberg, M.B. (2015). *Ibsen’s Houses. Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CBO9781139523981.
- Selander, S. (1930). Utställningskantat. Utförd vid öppningshögtidligheten till musik av Otto Olsson. *Dagens Nyheter*, 17 maj.
- Spurr, D. (2012). *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press. DOI: 10.1353/book.14036.
- Vidler, A. (1992). *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MA, London: MIT Press.
- Vidler, A. (2000). *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, MA, London: MIT Press.

Camilla Storskog

Department of Languages, Literatures, Cultures and Mediations
University of Milan
Piazza Sant’Alessandro, 1
20123 Milano (MI)
Italy

camilla.storskog@unimi.it