

Dramatikern Vilhelm Moberg

Tre föreläsningar

Ingrid Nettervik (red.)

Vilhelm Moberg-Sällskapet
Box 201
352 04 Växjö
0470-201 20

Copyright ©
Respektive författare och Vilhelm Moberg-Sällskapet
Tryck: Idé- & KunskapsCentrum Växjö 2013
ISSN 1653-0993
ISBN 978-91-976736-6-2

Inledning

Föreliggande småskrift innehåller tre texter som är spridda över tid men har det gemensamt att de alla handlar om dramatikern Vilhelm Moberg, två av dem helt och hållet och den tredje som ett viktigt inslag i texten.

Den första bygger på den föreläsning som Johan Bernander höll 2006 på Grimsnäs herrgård i Ljuder. Den ingick i programmet för ”Dagar med Moberg”, det seminarium som det året arrangerades för andra gången. År 2005, när seminariet hölls för första gången, var det förlagt till Påvelsmåla skola, Mobergs gamla skola som flyttats ut till byn i Moshult. Då var temat ”Journalisten Vilhelm Moberg”, nu var det ”Dramatikern Vilhelm Moberg”. Johan Bernander, själv skådespelare, var då chef för Regionteatern Blekinge Kronoberg. Han kunde således betrakta Vilhelm Moberg och hans dramatiska gärning från två håll: skådespelarens och teaterchefens. Som titel för sin föreläsning hade han valt ”Vilhelm Moberg – en oväntat modern dramatiker”.

Bernander talade bland annat om vad teatermannen och dramatikern Vilhelm Moberg hade betytt för honom själv. Han hade spelat i flera av hans pjäser. Redan på scenskolan i Malmö hade han till exempel spelat Sigfrid i *Din stund på jorden*, han spelade skogstjuven Ygge i dåvarande Växjöensemblens uppsättning 1981 av *Rid i natt!* och nämner att man på Kronobergsteatern, som teatern ändrat namn till, bland annat spelade *Hundra gånger gifta*. Regisserat Moberg har Bernander dock inte gjort – än.

Som angelägen och viktig nämner han *De knutna händerna*, en uppsättning under den gångna våren som han i egenskap av teaterchef bidragit till, och *Utvandrarna* som får sin premiär på Regionteatern hösten 2006. Inte minst dessa båda uppsättningar visar hur modern och aktuell dramatikern Vilhelm Moberg är.

Detta och mycket annat kan man läsa om i Bernanders intressanta text. Viktigt är hans påpekande att man inte skrattar *åt* Mobergs figurer; man skrattar *med* dem. Man sörjer tillsammans med dem och man gläds å deras vägnar.

Den andra texten har litteratur- och teaterforskaren Maths Jespersen som upphovsman och bygger på den föreläsning han höll vid Vilhelm Moberg-Sällskapetets årsmöte på Kungliga Biblioteket den 23 augusti 2008, det årsmöte då Benny Andersson och Björn Ulvaeus installerades som hedersmedlemmar i sällskapet. ”Människors frigörelse som återkommande motiv i Vilhelm Mobergs dramatik” är den titel han valt för sin undersökning av tematiken i dramatikern Vilhelm Mobergs verk. Jespersen framhåller att Moberg till fullo behärskade den dramatiska tekniken, att han var lika skicklig dramatiker som epiker. Han ställer frågan om hans dramer är så tidlösa att de har något att säga dagens teaterbesökare eller om de är alltför tidsbundna.

Jespersen delar in Mobergs pjäser i två huvudgrupper: de som har hand-

lingen förlagd till Småland och de som utspelar sig i Stockholm. Inte riktigt alla men de flesta av hans pjäser platsar i någon av dessa kategorier. Jespersion kommer fram till att nästan alla hans pjäser på något vis handlar om människor som är eller är på väg att bli gifta, och han noterar att äktenskapet genomgående gestaltas i ett negativt perspektiv. Äktenskapet förhindrar människans frigörelse och har – åtminstone när det gäller Smålandspjäserna – en ekonomisk drivkraft. I synnerhet den existentiella inriktning som problematiken med människans frigörelse får i *Din stund på jorden*, men också i andra dramer, visar hur angelägen dramatikern Vilhelm Moberg ännu är och att hans pjäser inte har mist sin aktualitet.

Teveproducenten och dramatikern Carin Mannheimer fick 2012 Vilhelm Moberg-Sällskapets stipendium vid årsmötet i Långasjö den 18 augusti. Den text som återges här i småskriften bygger på hennes manus, ett manus som inte var avsett för tryckning utan som stöd för den muntliga framställningen. Jag har bearbetat hennes manus men samtidigt försökt att behålla textens karaktär av muntlighet, vilket motiverar former som ”sån” och ”sen” och ett antal ”och”. Föreställ dig alltså när du läser hennes personliga text att du hör henne tala.

Det finns en påtaglig närvaro i Carin Mannheimers föreläsning. Hon blandar på ett spännande sätt presentationen av Vilhelm Mobergs dramatiska gärning med sin egen och man får veta mycket om hans skådespel, medan hon redogör för sin egen utveckling från den flicka som i Osby läste *Mans kvinna* i smyg till den framstående dramatiker som gör succé med teveserier som *Lära för livet* och *Svenska hjärtan* och som själv regisserar sina scenpjäser.

Att Carin Mannheimer beundrar dramatikern Vilhelm Moberg framgår tydligt. Gemensamt för de tre författarna i denna småskrift är att de alla anser att många av hans pjäser har stor aktualitet och att det finns en existentiell problematik som gör dem tidlösa och angelägna för dagens teaterpublik.

Ingrid Nettervik

Vilhelm Moberg – en oväntat modern dramatiker

Denna text var från början ett föredrag som hölls av Johan Bernander på ”Dagar med Moberg” i Ljuder 1/7 2006. Texten är något redigerad från detta tillfälle.

Att tala om Vilhelm Moberg här i hans egna hemtrakter, i närvaro av människor som kan så oändligt mycket mer om honom än jag, känns inte helt lätt. Att underrubriken till det jag ska tala om dessutom är att spela Moberg i dag för en modern publik, gör det inte lättare. Det ämnet vet jag förhoppningsvis mycket mer om efter hösten, då 45 föreställningar av pjäsen *Utvandrarna* har spelats i Växjö, Karlskrona, Karlshamn och Hallunda. Åtta föreställningar under våren av *De knutna händerna* på Växjö Teater för 2000 personer var trots allt bara ett litet steg på vägen.

Jag vill också poängtera att jag inte har några som helst ambitioner att vara det minsta akademiskt korrekt. Att arbeta med texter ur ett praktiskt perspektiv, i syfte att finna användbart material till teateruppsättningar, ger den underbara friheten att man inte behöver förhålla sig akademiskt korrekt, eller ta hänsyn till biografi eller liknande. Det och endast det som tillför energi till scenen är relevant.

När jag som regissör ska göra en uppsättning av en pjäs försöker jag förhålla mig strikt strukturalistiskt till verket i den meningen att jag utgår från vad som faktiskt sägs i texten och ingenting annat. Inte heller där behöver man vara konsekvent eller fundamentalistisk. Tillför det biografiska materialet något till den sceniska gestaltningen – då använder jag det. Finner jag material i källforskning, eller fördjupade studier i den historiska tid dramat utspelar sig i så använder jag det. Och annat. Och ibland (oftast) allt på en gång.

Jag ska försöka ge mig in i en ganska personligt hållen betraktelse över vad jag i olika sammanhang funnit i Mobergs dramatik, det som jag sammanfattat i rubriken ”Vilhelm Moberg – en oväntat modern dramatiker”, och på vilket sätt jag finner detta relevant för vår tid och vår tids publik.

Moberg känns nära: Han var liksom jag teaterman. Men han var mycket mer än så, oändligt mycket mer, så mycket mer att det inte går att få ett helhetsgrepp om denne motsägelsefulla och färgstarke författare. Därför ska jag försöka hålla mig till det som jag känner att jag åtminstone vet *något* om, teatermannen och dramatikern Vilhelm Moberg och vad han har betytt och betyder för mig.

På 40-talet var Moberg med och drev grundandet av Dramatikerförbundet, som jag är medlem av sedan 20 år, han var till och med dess ordförande under en period. Han tillbringade, liksom jag, delar av ungdomstiden i Växjö, (även om jag som återvänt kanske inte instämmer i Villes påstående att Växjö är den trå-

kigaste staden i världen, och definitivt aldrig skulle försöka ta taxi till Nybro mitt i natten för att natlivet där är bättre).

Jag såg honom en gång. Från baksätet i en bil. Det bör ha varit 1968. Han kom ut från stadshotellet. Var det i samband med Emigrantinstitutets invigning? Han var slående, även ur en nioåringars perspektiv. Storslagen. Skulpterad i trä. Kändes stor. (Så oerhört stor var han tydligen inte rent fysiskt, 183 cm, lika lång som jag.)

Under min tid som skådespelare spelade jag i flera av hans pjäser, redan på scenskolan i Malmö den fantastiska rollen som Sigfrid i *Din stund på jorden*, porträttet med tydlig självbiografisk grund i Mobergs äldre bror Hjalmar, som dog ung och lämnade ett tomrum som varade livet ut. Det tomrummet, den autenticiteten, kändes i porträttet. Den ställde krav på mig som skådespelare. Jag minns att jag då, 18 år gammal, hade stora problem att i mig själv finna den enorma trötthet och stora sorg som följde med Sigfrids sjukdom och vetskapen att han skulle dö. Jag var överfylld av energi, och la mitt fokus på Sigfrids uppmaning till brodern: ”Ta vara på ditt liv. Nu är det din stund på jorden!”

Senare på Växjöensemblen i *Rid i Natt!* 1981 spelade jag skogstjuven Ygge i en uppsättning som turnerade runt på teatrar och folkets hus i södra Sverige. Premiären var i Lessebo som på den tiden hade full salong med en entusiastisk publik på både generalrepetition och premiär. Uppsättningen var väl inte lysande, men vi kom ändå ögonblicksvis Moberg nära. ”Budkavle går! Rid i natt, i natt!”

Några år senare, när Växjöensemblen blivit Kronobergsteatern, inledde vi den nya tiden med ett par litterära kabaréer som bland annat innehöll en del utsnitt ur såväl *Utvandrarna* som pjäsen *Hundra gånger gifta* som vi, under Henning Mankells ledning, blandade med andra smålandsförfattare. Det var då jag upptäckte hur fruktansvärt rolig Ville kunde vara, sanslöst rolig! Och vilken insikt han hade i teaterns inre villkor, insikt och kärlek, och hur glatt och kärleksfullt han drev med teatern själv. *Hundra gånger gifta* är en pjäs som kunde ha blivit förfärligt ytlig om den inte hade skrivits utifrån stor kärlek till de ganska outhärdligt självupptagna människor som befolkar den. Jag letar ständigt efter ett sammanhang att kunna göra den pjäsen i sin helhet. Vi får se, kanske kan det bli av under min chefstid på Regionteatern.

Jag har inte regisserat någon Mobergpjäs – inte än. Den oerhörda närhet till texten som regissörens arbete ger har jag ännu inte fått. Som regissör förbereder man sig bland annat genom att ge sig så djupt in i texten som det går att komma. Man läser pjäsen om och om och om igen. Det gäller att undersöka varje val författaren gjort, inte bara i fråga om ordval utan naturligtvis när det gäller vem som säger vad, vem som ljuger, vem som talar sanning och varför de i så fall gör det, just då?

Det kan ibland också handla om att söka betydelsen i författarens val av skiljetecken. Varför är det punkt, punkt, punkt här men tre tankestreck där? Vad betyder det utropstecknet? Varför är just den pausen markerad men inte den?

Vidare söker man efter scenernas olika och växlande rytm, letar efter vändpunkter och förändringar hos karaktärerna, utforskar författarens val av konsonant- och vokalljud, allt. Vilka rörelser finns inskrivna i texten? Vad ställer det för krav på det rum pjäsen ska spelas i? Som regissör kommer man i bästa fall författaren riktigt nära in på livet. Vi får se när det är dags för mig att ge mig in i en verklig närkamp med Ville.

Det finns flera pjäser jag gott kunde tänka mig att arbeta med. *Din stund på jorden* är fantastisk. *Hundra gånger gifta* har jag redan nämnt. Jag är barnsligt förtjust i *Gudens hustru* – jag är inte riktigt säker på att den över huvud taget är möjlig att spela, men den är oerhört charmig i sin naivistiskt antiauktoritära arkaiska stil. En fruktbarhetsrit och ett stycke karnevalskultur från hednatidens Varend.

När det väl blir allvar av blir det viktigare än någonsin att behålla den strukturalistiska utgångspunkten. En pjäs som *Våld* måste naturligtvis behandlas med ett annat handlag än *Marknadsafton*. *Vår ofödde son* fordrar ett, *Mans kvinna* ett annat. *Hundra gånger gifta* har en helt annan ton än *Änkeman Jarl*, *Din stund på jorden* ställer med sitt lavendelblå vemod helt andra krav än den frustande hedniska kultkomedin *Gudens hustru*.

Moberg står som upphovsman till dem alla. Risken med en färgstark dramatiker som alla känner till är att han hamnar i vägen för sitt eget verk. Han visste om det själv. Populariteten är författarens värsta fiende, sa han. Den lockar författaren att efterlikna sig själv.

Han rymde mycket, Storstarcken med folkviseögonen. Han kunde vara ömsint, rå, realistisk, naturlyrisk om vartannat. Arkaisk när så behövdes. Jordnära som i en drängkammare när situationen fordrade det. Adrenalinstinn karlakar i ena ögonblicket, känslig som en nattviol och mjuk som en ekorre i nästa. Han kunde vara tragisk, med samma resning som en gammal grek, i vissa scener och pjäser. burlesk och lågkomisk i andra.

Faktiskt, det slår mig nu, en dramatiker med samma bredd, samma blandning mellan högt och lågt som Shakespeare, rent av. Med den avgörande skillnaden att Shakespeare med sin elizabetanska tradition blandade uttrycken inom samma pjäs. Moberg fick växla mellan genrerna. Tänk om han vågat, om tiden hade tillåtit det, om teatercheferna och regissörerna hade haft modet att initiera en elizabetansk Mobergpjäs! Jag vet inte vad Moberg tyckte om Shakespeare, jag kanske är helt fel ute, men för mig är fantasin lockande. Kunskapen om landsbygden hade de gemensam, närheten till företeelser som en stadsbo knappt ser och än mindre kan tolka och läsa av. Insikten om människor av olika sorter och med olika bevekelsegrunder delade de också. Vilka pjäser det kunde ha blivit! Vi får nöja oss med de pjäser det faktiskt blev, och det är inte heller kattskit, tvärtom. Det är inte en slump att Moberg länge var Sveriges i särklass mest spelade dramatiker.

Men jag ska återkomma till min rubrik. ”Moberg – en oväntat modern dramatiker”. Vad menar jag med det? För det är ju inte så att Moberg i dag

framstår som formmässigt särskilt modern, kanske med några undantag. Hans pjäser är för det mesta ganska klassiskt komponerade, med akt- och scenindelningar, följande principerna om tidens rummets och handlingens enhet. Det är ganska långt till samtidens fragmentariserade, impressionistiska, många gånger antipsykologiska dramer. Moberg är för det mesta realist, med handlingen starkt förankrad i en igenkännlig verklighet. De formgrepp han tillåter sig är enkla, klassiska, som ”berättaren som minns” i *Din stund på jorden* och som därmed kan närvara som betraktare i sin egen minnesbild. Nej, det är inte formexperimenten och de storslagna sceniska bilderna som gör Moberg modern.

(Även om jag kan flika in en intressant parentes här: *Brudarnas källa*, inte alls en pjäs utan ett slags roman, är i sin uppbyggnad nästintill identisk med en pjäs som för knappt ett tiotal år sedan gick på Englands scener och ansågs oerhört modern. *Love Play* av Moira Buffini. Båda har det gemensamma draget att spelplatsen är huvudperson, en spelplats som befolkas av olika människor under berättelsernas olika scener, ur olika tidsepoker.)

Men vad består då Mobergs modernitet av? Innehållet? Det svenska bondesamhället känns väl inte som det modernaste vi har, även om det trots antydningar om motsatsen, fortfarande existerar. Det bor människor på den svenska landsbygden än i dag, hur länge får vi se efter ansvarsutredningar och fortsatta strukturuomvandlingar. Men modernt kan det kanske inte kallas, det svenska lantlivet. Vad är det då? Har jag kanske fel? Moberg en oväntat omodern dramatiker – vad är det för rubrik på ett föredrag.

Låt mig citera Sigvard Mårtensson, vars bok *Vilhelm Moberg och teatern* detta föredrag står i tacksamhetsskuld till. Så här skriver han angående *Marknadsafton*:

En förklaring kan vara författarens förhållande till figurerna: han tror på dem alla fyra, de menar vad de säger...” Sen är det så att författaren försvarar sina figurer, mot misstolkningar, mot det löje som uttrycker kyla eller likgiltighet. Vilhelm Moberg omfattar sina personer med en värme som kommer ur närhet, släktskap. Han känner dem och de villkor de lever under – det är ett samförstånd som både skärper och mildrar.

Det är detta jag menar med modernitet – att solidariskt skildra personer sprungna ur verkligheten, på scenen. Att hysa odelad respekt för, kanske rentav kärlek till de figurer man gestaltar.

Moberg föraktar aldrig de personer han sätter på scenen, och, vilket inte minst är viktigt, han föraktar heller aldrig den publik som ska se dem. Han omfattar båda med stor respekt och kärlek. Han utmanar, självklart, men vad är det om inte just respekt för vårt eget förnuft och våra egna känslor.

Jag läste någonstans att Moberg sagt att han vill skildra vanliga människor därför att de är så ovanliga. Det ligger en djupt humanistisk människosyn i detta: Varje människa bär på en historia värd att berättas, i alla våra släktsagor och familjeskröner gömmer sig dramer och komedier, berättelser om människor som

levt eller som lever och som har något att förmedla till andra människor som lever eller ska komma att leva.

Det är som människoskildrare Moberg är modern, i sin förmåga att se att vi människor är motsägelsefulla och komplicerade, även om vi är födda utanför världsstäderna och inte tillhör de mondäna kretsarna. Vi bär alla på passioner, på längtan, på sorg och glädje, möjlighet att älska. Vi vill vara hela och vill rymma mera än vår lott. Moberg själv var motsägelsefull, det tyder alla berättelser om honom på. Storslaget är att han i sina verk låter oss andra också få vara det.

Jag tror också att det är viktigt att vi känner att vi får plats i Mobergs figurer, att det finns ett utrymme att krypa in i. De är skulpterade i trä, det finns skrovligheter och sprickor och ojämnheter. I slätpolerad marmor finns inget utrymme att tränga in, Ytan blir kanske perfektare, men den blir också glattare, mer ogenomtränglig. Jag uppskattar oerhört den mjuka tråkänslan i Mobergs dramatik. Det finns så mycket som bara är yta i vår tid.

En gärning som jag är fylld av oerhörd respekt för och sympatiserar starkt med är hur Moberg var med om ett av de många försök som gjorts att skapa en svensk folkteater, dels genom Radioteatern som växte fram under samma tid som han etablerade sig som dramatiker, dels genom sin scendramatik som verkligen spelades och sågs av en oerhört stor publik, både på de stora stadsteaternas scener men inte minst på Riksteatern som före de regionala teaternas tid var landsortspublikens största möjlighet till möte med professionell scenkonst.

Teatern har i alla tider varit något som man antingen tycker väldigt mycket om, (Moberg själv sa sig bli besatt av den redan i och med sitt första teaterbesök), eller tycker uttryckligen illa om. Att skapa en folkteater är därför ett synnerligen vanskligt företag. Hur övertygar man människor som misstror själva konstformen? Jag har funderat mycket på varför det förhåller sig på det viset. Är det vi på teatern som utesluter de icke övertygade eller är det de själva som ställer sig utanför? Är det helt enkelt en för het konstform för de svala, en alltför uppfordrande upplevelse för dem som inte tycker om att bli engagerade? För mycket gråskala för dem som vill se världen i svart eller vitt? Eller är det helt enkelt så att det är så fysiskt plågsamt att se en dålig teaterföreställning att man inte vill utsätta sig för risken? Ingen slutar ju gå på bio för att de sett en dålig film. Men teater. Ville måste ha kommit i närheten av de här funderingarna, även om hans tid såg annorlunda ut än vår. Han måste ha upplevt samma berg- och dalbana mellan hopp och förtvivlan när man ska försöka lista ut vad som tilltalar och lockar en publik och vad som inte gör det. Och hur nyckfullt och svårförutsägbart det är att läsa en publiks önsknings- och förhoppningar. Men han kunde inte sluta. Han älskade teater. Det går inte att sluta när man gör det. Man älskar det. En riktigt bra teaterföreställning är fantastisk. Vi försöker skapa dem hela tiden, ibland tar det tio år mellan gångerna vi lyckas.

Jag tror, jag är till och med nästan övertygad om, att Vilhelm Moberg och

hans pjäser kan fortsätta att spela en viktig roll i byggandet av en folkteater. Hans pjäser verkar skrämja publiken mindre, åtminstone här i trakterna. Igenkänning, identifikation är naturligtvis en del i det, men jag tror att det är på ett djupare plan än att vi känner igen oss som smålänningar. Jag tror att det är det mänskliga som tillerkänns oss som lockar. Att vi inte blir reducerade.

38 pjäser skrev han, några av dem endast för radio, i stort sett samtliga är spelade och uppsatta ett flertal gånger, och han spelas än i dag. Inte minst amatörteatern, som Moberg själv kom ur, framför förvånansvärt ofta hans verk, inte bara här i Mobergland.

Hans pjäser uttrycker en så djup solidaritet med och känsla för sina personer. Man skrattar inte åt Mobergs figurer, man skrattar tillsammans med dem, och sätter skrattet i halsen när man ser sig själv och sina egna tillkortakommanden speglade på scenen. Man lider med dem. Man sörjer tillsammans med dem. Man gläds å deras vägnar. Deras drömmar är våra drömmar. Deras längtan är vår längtan.

Detta gäller i folklustspelen, eller folkkomedierna som Moberg ofta kallade dem. En genre som han egentligen är relativt ensam om i svensk tradition. Det gäller också i de i dag mer bortglömda verken, hans tragedier och dramer: *Hustrun*, *Våld*, *De knutna händerna*, *Mans kvinna*, *Vår ofödde son*. I dem är det Mobergs svarta allvar som råder. Obönhörligt som i O'Neilldramer går personerna mot sin undergång, konflikterna mellan generationer, mellan grannar, mellan älskande, mellan familjemedlemmar, tornar upp sig, men människorna är tecknade med samma solidaritet, samma värme, samma medkänsla.

Som teaterchef på Regionteatern Blekinge Kronoberg har jag medverkat till att vi i vår spelat *De knutna händerna* och i höst kommer att spela *Utvandrarna* samt en pjäs som vi kallar *En otäck historia* som bygger på de kapitel i *Berättelser ur min levnad* som handlar om Utvandrarromanens tillkomst och striderna runt detta.

Från början hade jag för nästan tio år sedan, som frilansregissör lagt förslaget att sätta upp *De knutna händerna* 1998, i anknytning till 100-årsdagen. Så blev det inte. Vid en omläsning för ett par år sedan kände jag att fascinationen för pjäsen fanns kvar. Jag tyckte att den berättade något viktigt i vår tid. Jag gav den till en regissör jag har stort förtroende för, Olle Törnqvist, och han såg samma möjligheter som jag. För mig hade tiden lagt till en ny historia till pjäsen, en annan än den historia Moberg skrev en gång. Vi hade fått andra berättelser om fäder som inte kunnat uthärda sina döttrars vilja att gå en annan väg än den fäderna stakat ut för dem, döttrar som utmanat tidens och släktens konventioner, som gick fasansfulla öden till mötes. Hur skulle dessa historier mötas, utan att vi skrev sambandet på näsan?

Det var fascinerande att följa framväxten av *De knutna händerna* under våren. Pjäsens olika teman utvecklades och fick sina egna liv. Personerna växte undan för undan, deras motiv blev starkare och starkare, sidoberättelser vävdes

samman med huvudhandlingen, pjäsens centrala tema: generationsmotsättningar speglades i scen efter scen på olika sätt. Den fullständiga medkänsla författaren visar såväl pjäsens huvudperson, den styvnackade bonden Adolf i Ulvaskog, som hans barn, kanske framförallt hemmadottern Mari, framträdde allt mer för varje dag repetitionerna fortskred.

Jag ger er pjäsen i korta drag: Adolf, med fyra vuxna eller nästan vuxna barn, är en åldrad bonde, som ser världen förändras runtomkring honom utan att förstå vad förändringen skall vara bra för. Han sågar ner stolparna som elbolaget sätter upp och motsätter sig sjösänkningen: ”Vi har inte sitt den havren än!” Han sörjer att hans barn inte förstår hans synvinkel, hans bevekelsegrunder, inte förstår hans självklara hållning att ”pengar kan fara som di torra löven, men jorden...men jorden den ligger allt på samma ställe den”, en hållning som barnen, de moderna, naturligtvis finner rent patetisk i en värld som för dem består av nya upptäckter, nya yrken, nya möjligheter, i strävan att komma bort från just det gamla fadern skattar så högt. De vill till stan, skaffa cykel, arbeta mot betalning och inte släpa för brödfödan på en fallfärdig gård.

Och när Adolf slutligen ser inte bara sin gård och sin obrutna koppling till fädernegården hotad utan också sin egen och sin dotters heder, i det han tror att om Mari kommer till Stockholm kommer hon obevekligt att dra vanheder över sig själv och sin familj, ser han ingen annan utväg än att ta hennes liv på det att hon för evigt ska bindas vid den egna jorden och aldrig lämna honom.

Och där, där snurrar pjäsen enligt min mening på världen ett halvt varv och vi är rakt inne i samtidens heta frågeställningar om hedersmord och hederskulturer och får en påminnelse om att bevekelsegrunderna för våra egna farföräldrar kanske inte vara så annorlunda än för dem vi i dag skyller för medeltida och barbariska.

Och då händer något som jag menar är verkligt modernt: Genom skildringen av en historisk tid, ett historiskt förankrat förlopp, får vi syn på företeelser i vår egen tid som blir lite mindre obegripliga, vi får i bästa fall hjälp att inte döma, inte måla världen lika svart och vit som vi har en sån benägenhet att göra, utan med författaren som ledsagare omfatta båda sidor med vår solidaritet och vår kärlek. För att uttrycka det lite högtidligt: Teatern som humanismens och empatins drivbänk, teater som förändrar oss människor och därigenom förändrar världen.

Det är min egen käpphäst och drivkraft och jag kan känna att det nånstans var Villes också. Genom att gestalta människor på scenen tillerkänns de sin existens: de blir till. Han satte den småländska landsbygdbefolkningen på scenen, tillerkände dem lika starka känslor och passioner som Shakespeares personer. Inte för inte har just *De knutna händerna* kallats en småländsk *Kung Lear*, och genom detta gav han oss alla ett erkännande, en plats. Vi finns, vi har rätt att bli respekterade, kanske till och med älskade. Vi är inte mindre allmängiltiga, inte mindre betydelsefulla för att vi lever våra liv fjärran från storstäder och storpolitik.

Tyvärr tror jag också att en del av Mobergs tungsinne kommer ur samma källa. Hur lätt är det inte att misströsta om man ger sig själv uppdraget att förändra världen, att gestalta de ogestaltade, att ge de tysta röst. Hur lätt är det inte att frestas att ge upp. Att se det meningslösa i sina egna strävanden, fyllas av vanmakt över en tid som verkar rusa åt ett helt annat håll.

Paradoxalt nog tror jag samtidigt att kraften i Mobergs dramatik också har att göra med allt detta tvivel, all denna sorg. Hans pjäser blir aldrig patetiskt trosvissa, de befolkas av människor som ständigt tvivlar, mitt i sina uppdrag. Till och med Ragnar Svedje i *Rid i natt!* har ögonblick då han visserligen vet vad han måste göra, men tvivlar på att det verkligen kommer att göra skillnad. För mig är det modernt: Dialektiskt, nyanserat, mångtydigt, dubbelbottnat. Och gör tron så mycket starkare: Den som aldrig tvivlat har ju inte övervunnit någonting.

När vi i höst i en samproduktion med Riksteatern ger oss i kast med en ny dramatisering av *Utvandrarna* är det till en del liknande tankar som ligger bakom. (Jag vet att vi är ute på djupt vatten: Moberg själv gjorde ju flera dramatiseringar av egna verk, eller åtminstone: skrev dem först i romanform, sedan i pjäsform, men sa själv på senare tid att dramatiseringar var ett otyg. Nåväl, vi tar risken.)

I diskussionerna om ett samarbetsprojekt mellan Regionteatern och Riksteatern visade det sig att överst på såväl min som Riksteaterns chef Birgitta Englins listor med tankar om framtida projekt stod *Utvandrarna*, med omvända förtecken. Vi kom snabbt till ett beslut. Regissören Farnaz Arbabi fick uppdraget, ung och enormt lovande.

När den kurdisk-svenske journalisten och författaren Mustafa Can i sitt sommarprogram förra sommaren gjorde exakt samma parallell, hans egen fars längtan efter trädgården i Diyarbakir och Kristinas längtan hem till Duvemåla, kunde vi om vi bara velat vara originella, stannat vid tanken. I stället kändes det som om vi verkligen var i närheten av något stort. Ett flertal exempel har visat att Vilhelm Moberg i hög grad är en författare som läses och respekteras högt av nya svenskar med rötterna i bondesamhället i andra länder: ”Den där Moberg, han måste vara kurd, hur skulle han annars kunna skriva min längtan så?”

Moberg får bli bryggan i ett möte som vi väntat alldeles för länge med att skapa förutsättningarna för. Ett möte mellan generationer, mellan kulturer, mellan människor.

Hur kommer det sig att våra förfäder, de ekonomiska flyktingarna undan fattigdom och religionsförföljelser i Småland på 1800-talet, har blivit hjältar och ikoner, när dagens ekonomiska flyktingar undan fattigdom och religionsförföljelse i Iran, Kurdistan, Ukraina, Bosnien, Somalia betraktas med misstro, rädsla och öppet hat? Borde inte just vi, med den historia vi har, kunna se parallellerna, se sambanden och knyta band genom våra gemensamma erfarenheter? Så har vi resonerat.

Karl Oskar och Kristina, Robert och Arvid, Danjel och Ulrika 2006 kommer inte från Ljuder eller Duvemåla, de kommer från andra landsbygder, i andra delar av världen. Landet av mjölk och honung de kommer till, landet där drömmar skall bli verklighet heter inte Amerika, det heter Sverige. Mobergs ord består, men verkligheten i dag ser annorlunda ut. Förhoppningsvis ska vi med *Utvandrarnas* hjälp få syn på både vår egen historia och vår samtid på nytt, se världen med nya ögon, tillsammans med nya vänner som delar ett liknande förflutet.

Och jag tror att Moberg i sin himmel ler åt tanken.

Låt oss hoppas att Ljusets fria kämpaskara, som med sitt upprop motarbetade romanen *Utvandrarna* när den kom och i likhet med en grupp i Mobergs hembygd betecknade den som dekadent smutslitteratur och i vissa fall brände boken i värmepannan, sjungande ”Du gamla du fria”, låt oss hoppas att de och dess likar för evigt är förpassade till historiens bakgård.

Villes verk lever, och kommer att leva än. Förhoppningsvis har även jag i blygsam omfattning medverkat till detta. Det är i så fall inget dåligt eftermäle.

Ta väl vara på ditt liv! Nu är det din stund på jorden.

Människors frigörelse som återkommande motiv i Vilhelm Mobergs dramatik

Föredrag av Maths Jespersen vid Vilhelm Moberg-Sällskapets årsmöte på Kungliga Biblioteket den 23 augusti 2008

Teatermannen Vilhelm Moberg har ofta hamnat i skuggan av romanförfattaren. Man talar om epikern Moberg och glömmer att man lika gärna kan tala om dramatikern Moberg.

Många romanförfattare har någon gång provat på att skriva dramatik. I allmänhet har det stannat vid ett eller ett par skådespel. Vilhelm Moberg tillhör inte de författare som endast gästspelat på det dramatiska området. Han var under hela sin verksamhet som författare lika mycket inriktad mot scenen som mot den litterära världen. Och han behärskade till fullo den dramatiska tekniken – lika väl som den episka.

Den som någon gång sett en pjäs av Vilhelm Moberg, eller läst hans dramer, vet att han kunde skapa verkningsfull dramatik. Han var en tekniskt driven dramatiker, men detta innebär inte med nödvändighet att hans pjäser är spelbara också idag. Man kan fråga sig: Är Mobergs dramer så tidlösa att de fortfarande känns angelägna? Eller är de alltför tidsbundna för att ha något att säga oss idag? Har hans pjäser en chans att bli klassiker? Eller kommer de snart att glömmas bort helt och hållet, som så mycket annat som skrivits för scenen?

För att svara på dessa frågor, räcker det inte med att studera dramernas tekniska uppbyggnad. Vi måste också titta på deras innehåll. Vi måste ställa oss frågan: Vad handlar pjäserna om djupare sett? Moberg har faktiskt själv gett oss en del ledtrådar vad gäller detta.

I Vilhelm Moberg-Sällskapets årsskrift 2005 publicerades ett radioföredrag som Moberg höll 1969. I slutet av föredraget kommer han in på olika teman och motiv som han behandlat i sitt författarskap. Vid en retroaktiv genomläsning finner han att dessa varit ganska få:

När jag ser tillbaka på mina tjugoromaner och tjugofem skådespel och försöker ange vad jag velat säga med dem, så finner jag att jag behandlat vissa teman och motiv, som går igenom nästan alla mina arbeten.¹

Denna iakttagelse har bekräftats av många andra. Litteraturforskaren Magnus von Platen skriver exempelvis i sin biografi *Den unge Vilhelm Moberg*:

¹ Vilhelm Moberg, "Författarskapet blev mitt livsöde", i Stig Tornehed (red.), *Av och Om Vilhelm Moberg*, Stockholm 2005 s. 20

I Mobergs författarskap finns ett persevererande drag, som har exemplifierats i flera motivstudier i hans romaner. Samma upplevelser och temata tas upp gång på gång och avvinnes nya värden.²

Detta skall, enligt von Platen, dock inte uppfattas som en brist. Tvärtom anser han att just en ständig upprepning av ett begränsat antal motiv är något som kännetecknar stora författare:

Paradoxalt nog har detta drag förefallit mig vara inte minst vanligt hos stora författare. Bellman och Runeberg är goda exempel ur vår klassiska litteratur, båda mästare i varierad upprepning.

Den förklaring som brukar ges till varför författare har en tendens att återkomma till samma motiv i verk efter verk är att dessa motiv har en direkt koppling till författarens eget liv. Moberg har faktiskt själv bekräftat denna teori. I en passus i *Berättelser ur min levnad* skriver han: ”De problem som en författare fåfängt kämpar med i sitt privatliv försöker han lösa i dikten.”³

Moberg exemplifierar detta med ett motiv som han behandlat i många av sina verk, bland annat i *Toring-trilogin*:

En mans kluvenhet emellan stads- och landsbygdsmiljö är huvudtemat i min romantrilogi om Knut Toring. Men de tre böckerna utmynnar inte i något slutgiltigt svar på frågan: Var hörde mannen egentligen hemma? Varken i livet eller i dikten kunde problemet lösas.

Kluvenheten mellan stads- och landsbygdsmiljö är ett återkommande motiv i flera av Mobergs romaner, men det förekommer mycket lite i hans pjäser. I alla fall inte om man ser på enskilda teaterstycken. Om man däremot betraktar Mobergs samlade dramatiska produktion, så finner man att just denna kluvenhet är ett konstituerande element. Nästan alla Mobergs pjäser utspelar sig nämligen antingen på den småländska landsbygden eller också i storstaden. Det är ett ständigt pendlande mellan dessa två miljöer, från pjäs till pjäs. Antingen kärva dramer och komedier i bondemiljö – eller också sociala satirer i storstadsmiljö. Mobergs egen inre kluvenhet går igen i hans ständiga växling mellan dessa två huvudpolar för hans dramatik.

”Människors frigörelse” är enligt Moberg själv det mest övergripande motivet i hans författarskap. I radioföredraget från 1969 säger han att det karakteriserar allt han skrivit:

² Magnus von Platen, *Den unge Vilhelm Moberg. En levnadsteckning*, Stockholm 1978 s. 95

³ Vilhelm Moberg, *Berättelser ur min levnad*, Stockholm 1968 s. 25

*Om människors frigörelse, om deras kamp för frihet i alla former handlar innerst inne mina romaner och skådespel.*⁴

Att detta motiv är så centralt beror på att det utgör kärnpunkten i den livs-åskådning Moberg med så stor möda tillkämpat sig. ”Människors frigörelse” skall inte i första hand förstås som ett politiskt eller psykologiskt motiv utan som ett djupt existentiellt. Utifrån Mobergs ateistiska och pessimistiska livssyn återstår bara en möjlighet för den enskilda människan: att själv skapa en mening med sitt liv. Och för att uppnå det måste individen först frigöra sig från allt som hindrar det. Moberg förklarar själv tankegången i dess helhet:

Sedan jag i min tidiga ungdom förlorat tron på alla världsfrälsare – först den kristne guden och sedan på människogudarna Marx och Lenin – *hade jag endast kvar min tro på den enskilda människan och hennes krafter*, hennes okuvlighet. Utgångspunkten för mitt författarskap blev maximen: *Varje människas liv är ett mål i sig självt*. Det enda budskap, som jag kände väsentligt för mig, det lydde: *Skaffa dig själv en mening med ditt liv*. Och villkoret för att detta mål skulle uppnås var frigörelsen.⁵

”Människors frigörelse” är således för Moberg en förutsättning för att individen själv skall kunna skapa en mening med sitt liv. Fokus ligger inte så mycket på frigörelse från förtryck och inskränkthet som på de potentiella möjligheter varje människa har att göra någonting värdefullt av sin stund på jorden. Det handlar inte så mycket om frigörelse *från* något som om frigörelse *till* något.

Moberg säger att alla hans romaner och skådespel innerst inne handlar om denna sak, ”om människors frigörelse”. Eftersom detta föredrag handlar om Mobergs dramatik, skall jag i det följande koncentrera mig på hur detta motiv gestaltas i hans skådespel. Det är då två frågor som står i centrum för betraktelsen: Vad människor frigör sig *från*? respektive Vad de frigör sig *till*?

Om vi börjar denna granskning med en vid överblick över hela Mobergs dramatiska produktion, så upptäcker vi genast en ganska märklig sak, nämligen att i stort sett alla hans pjäser handlar om äktenskap – inte om kärlek mellan man och kvinna i största allmänhet, utan om äktenskapet som institution. 1957 gav Bonniers ut en samlingsvolym med tre pjäser av Moberg, vilken fick den gemensamma titeln *Äktenskapsdramer*. Denna beteckning skulle egentligen kunna vara ett samlingsnamn för hela hans dramatiska produktion.

Mobergs skådespel handlar i hög grad antingen om människor som är gifta eller är på väg att bli det. Detta framgår redan av titlarna på många av dem, till exempel *Hjonelag skall med böneman byggas*, *Hustrun*, *Bröllopsalut*, *Hundra*

⁴ ”Författarskapet blev mitt livsöde” s. 20

⁵ Ibid.

gångar gifta och *Gudens hustru*. Men frågor om äktenskapets problematik står i centrum även i pjäser med titlar som *Marknadsafton*, *Våld*, *Kyskhet*, *Jungfrukammare*, *Änkeman Jarl*, *En löskekarl*, *Mans kvinna*, *Vår ofödde son*, *Lea och Rakel* och *Kvinnas man*.

Äktenskapsproblematik intar förstås ett stort utrymme också i många av Mobergs romaner, men problematiken blir inte så fokuserad där, eftersom den i romanernas bredd glider in i den stora mängden övrigt stoff. I pjäserna står äktenskapsfrågan på ett helt annat sätt i centrum. Man kan fråga sig varför?

Ett enkelt svar vore kanske att Moberg tidigt fann att äktenskapliga problem är ett tacksamt dramatiskt ämne – och därför helt enkelt fortsatte på den banan. Äktenskapsproblem blir ofta gestaltade i form av ett triangeldrama – och ett triangeldrama är ju alltid ett tacksamt ämne för en teaterscen.

Man kan också tänka sig att Moberg även på det dramatiska området påverkats av sin förebild Strindberg. Med sina äktenskapskonflikter i kammarspelsformat hade ju Strindberg funnit en ypperlig formel för ett förtätat spel i en liten ensemble. Även flera av Mobergs främsta dramer, såsom *Marknadsafton*, *Hustrun* och *En löskekarl* är ju kammerspel – även om de förlagts till bondkök i stället för till överklassgemak. I dessa kammerspel upprätthåller Moberg de tre klassiska enheterna – rummets, tidens och handlingens enhet – vilkas koncentration alltid förmått skapa effektiv dramatik.

Man kan förstås också tänka sig att äktenskapet med alla dess problem och svårigheter var en personligt angelägen fråga för Moberg, med sin egen situation som äkta man i ett livslångt äktenskap.

Jag tror dock att viktigare än allt detta är att se äktenskapsproblematiken i relation till hans återkommande motiv ”människans frigörelse” – det som alla hans skådespel innerst inne handlar om, enligt honom själv.

Äktenskapet gestaltas i Mobergs dramatik genomgående i ett negativt perspektiv. Det skildras som en kollektiv livsform som hindrar individen att förverkliga sig själv och sina djupaste drömmar. Äktenskapet ger materiella fördelar men begränsar individens frihet.

Mobergs äktenskapsdramer skiljer sig häri starkt från Strindbergs. Medan äktenskapen hos Strindberg utvecklar sig till en könskamp, där makarna dras in i en negativ virvel som gör dem allt elakare och giftigare mot varandra, så finns inget sådant hos Moberg. I stället framhålls det mycket starkt i hans pjäser att äktenskapsproblemen inte handlar om att makarna är elaka mot varandra. Medan Strindbergs äktenskapsdramer handlar om könskamp, så handlar Mobergs om hur äktenskapet som institution står i motsatsställning till individens längtan efter ett autentiskt liv.

Man skulle kanske kunna se äktenskapen i Mobergs skådespel som symboler för kollektiva institutioner av alla slag. Äktenskapet blir ett exempel på

kollektivets och traditionens inskränkning av individens möjligheter till självförverkligande. I äktenskapsdramernas koncentrerade universum är förhållandet kollektiv-individ lättare att åskådliggöra än i stora, breda samhällsdramer.

Som jag tidigare framhöll, så pendlar Mobergs dramatik mellan två huvudpoler vad gäller spelets miljö. Å ena sidan skrev han skådespel som utspelar sig i lantlig miljö bland bönder i Småland, å andra sidan skådespel som utspelar sig i urban miljö bland överklass och konstnärskretsar i Stockholm. Det finns något enstaka undantag, såsom *Lea och Rakel* – men även denna gammaltestamentliga berättelse kan i Mobergs tappning räknas in i gruppen bondedramer.

Det intressanta är nu att Moberg behandlar äktenskapsproblematiken helt olika i de två grupperna. De äktenskapsförhållanden som människorna i Smålandspjäserna försöker frigöra sig från är av helt annat slag än i Stockholmspjäserna.

Om vi börjar med Smålandspjäserna, så kan vi snabbt konstatera att äkten- skapen i dessa präglas av att de ingås av ekonomiska skäl. Detta är egentligen inte så konstigt. I ett landsbygdssamhälle som bygger på självhushållning finns inga andra sociala skyddsnet än den trygghet som en egen gård och goda släkt- förbindelser ger. Vill man öka sin trygghet i detta samhälle får man antingen försöka öka sin gårds storlek och avkastning eller också försöka klättra socialt genom att gifta in sig i en mer välbärgad familj. Att värna om den egna gårdens fortbestånd och förkovran blir därigenom en livsnödvändighet, liksom att finna ekonomiskt fördelaktiga äktenskapspartners.

För dem som helt saknar egendom, till exempel pigor och drängar, men vill stiga ett snäpp på den sociala skalan, finns endast möjligheten att gifta sig med någon som äger fast egendom. I Mobergs Smålandspjäser ser vi många exempel på detta. Vi har hushållerskan Lovisa i *Marknadsafton*, som under tolv år mål- medvetet arbetat på att en dag bli gift med sin husbonde Magni. Problemet är bara att Magni å sin sida går och funderar på att öka sin ekonomiska trygghet genom att gifta sig med den rika hemmansägardottern Teresia i Hultet. Det blir ett slags triangeldrama – men inte kring kärlek utan kring pengar.

Det finns kvinnor i Mobergs dramatik som redan, genom ett fördelaktigt giftermål, lyckats avancera från egendomslöshet till att bli matmor i egen gård, till exempel Helga i *Hustrun* och Axelina i *En löskekarl*. Problemet är bara att dessa äktenskap, vilka ingåtts av ekonomiska och sociala skäl, inte ger någon emotionell tillfredsställelse. Kort sagt, man gifter sig för pengar och inte av kärlek. Men det kommer en dag när passionen väcks till liv, och från den dagen upplevs hustrurollen som en plåga och äktenskapet som ett fångelse. Eller som Axelina uttrycker det i *En löskekarl*: ”dä kanske finns annan värme än stugvärme”.

”Människans frigörelse” handlar i dessa pjäser om att våga bryta upp från den ekonomiska tryggheten i arrangerade äktenskap, för att i stället välja friheten

och kärleken, även om detta val innebär ett liv i ekonomisk och social otrygghet. Alla lyckas inte ta det steget. Märnit i *Mans kvinna* gör det, men Helga i *Hustrun* och Axelina i *En löskekarl* gör det inte.

Alla dessa dramer berättar i grund och botten olika varianter av en och samma historia. De återkommande momenten är: 1. En kvinna gifter sig av materiella skäl i stället för av kärlek, 2. Hennes make är god men förmår inte tillfredsställa henne emotionellt. 3. Hennes slumrande kärlekslängtan väcks av en främling som representerar ett annat liv än den självägande bondens, 4. Hon ställs inför valet att antingen stanna kvar i tryggheten på gården eller att följa främlingen ut i ett otryggt liv på vägarna eller i skogen.

Urtypen för denna berättelse är skådespelet *Mans kvinna*. När pjäsen börjar har Märnit genom föräldrarnas giftermålsarrangemang avancerat från ett fjärdedels hemman till ett tredjedels. Inför detta faktum konstaterar fattighjonet Herman syrligt att ”äktenskapet är lite omaka”. Och grannfrun Karna fyller i: ”Hennes föräldrar har fått gott gifte för barnet”. Den betydligt äldre maken Påvel är godhjärtad, men en träbock som inte förmår tillfredsställa sin unga hustru emotionellt och sexuellt. Det gör i stället grannen Håkan, en yngre man som snart lyckas väcka Märnits slumrande kärlekslängtan.

Gårdens stora nyckelknippa blir i *Mans kvinna* en konkret symbol för konflikten trygghet–frihet. När Märnit i pjäsens början förs in i huset som gårdens nya matmor, överlämnar Påvel högtidligt husets nycklar till henne. I pjäsens sista replikskifte tar Märnit lika högtidligt bort den stora nyckelknippan från sitt bälte, lägger den på bordet och säger farväl till Påvel – varefter hon hastigt lämnar gården med Håkan.

Det är lätt att se att de här pjäserna, *Hustrun*, *En löskekarl* och *Mans kvinna* i väldigt hög grad liknar varandra och i stort sett är varianter av en och samma berättelse. Men man hittar samma historia också i Mobergpjäser som vid en första anblick verkar handla om helt andra saker, till exempel den hedniska kultkomedin *Gudens hustru*. Också i denna har vi en ung kvinna som skall giftas bort med en äldre man av materiella skäl. Det är ungmön Ingegjär som skall offras som brud åt ingen mindre än guden Frøj för tillväxten skull – Frøj dock i realiteten repre-senterad av sin offerpräst Locke. Liksom i de andra dramerna har den unga kvinnan blivit förälskad i en främling. Han tillhör inte de bofasta i byn, utan gömmer sig i skogen på flykt undan kungens män. Ingegjär vågar först inte bryta upp från det arrangerade äktenskapet med Frøj–Locke, men genom den passion främlingen Gunnar väcker i henne, får hon mod och kraft att fly från byn till-sammans med honom. Dramat *Gudens hustru* berättar samma grundhistoria som *Hustrun*, *En löskekarl* och *Mans kvinna*, även om den förlagts till en helt annan historisk tid. ”Människors frigörelse” handlar också här om en individ som bryter sig ur kollektivets traditionella institutioner och värderingar för att förverkliga sig själv.

Kärleken representerar något annat än de materiella värdena. Man skulle kunna säga att den står för andens frihet. Och för att vinna den måste människan frigöra sig från allt som binder och stänger inne. Om äktenskapet representerar alla former av kollektiva institutioner, så representerar främlingen den fria individ som följer sina egna vägar. Främlingen dyker upp i det traditionsbundna bondesamhället och visar på en väg ut ur detta till ett annat liv, för den som vågar bryta upp och följa honom. Huvudpersonen – vilken vanligtvis är en kvinna – hamnar i en konflikt där hon tvingas välja mellan att stanna kvar i äktenskapets materiella men instängda trygghet eller följa främlingen ut på de osäkra vägar som möjliggör det liv hon innerst inne vill leva. Det övergripande motivet ”människors frigörelse” handlar i dessa pjäser således om att bryta upp från en materialistisk miljö grundad på nedärvda traditioner till ett liv som man själv skapar. Den som bryter upp följer den uppmaning Moberg ger i sitt radioföredrag: ”*Skaffa dig själv en mening med ditt liv.*”

Det är inte svårt att se att grundmönstret i de här pjäserna också är ett grundmönster i Mobergs eget liv. Det finns tydliga korrespondenser mellan Mobergs liv och de här allmogedramerna, även om det är på ett djupare, mer strukturellt plan. Om man byter ut de tre elementen Äktenskapet, Kvinnan och Främlingen mot Moshultamåla, Moberg och Böckerna, så ser man hur det hänger ihop.

Moberg stod i sin ungdom inför valet att fortsätta det bondeliv han fötts in i och som pågått i generation efter generation i barndomsbyn Moshultamåla. Förväntningarna var stora på att han som ende kvarvarande sonen en dag skulle ta över moderns fädernegård och föra den vidare till nästa släktled. Han skulle följa det som fattighjonet Herman i skådespelet *Mans kvinna* kallar människornas första budord: ”Du skall hedra ditt hemman på det dig må väl gå och du skall länge besitta jorden.” Denna förväntan att bli en länk i släktkedjan kan förstås upplevas som ett tvång. Detta är för övrigt huvudtemat i Mobergs skådespel *De knutna händerna*, där barnen ett efter ett lämnar arvegårdens tvång för stadens frihet.

Främlingen som visar på ett annat liv med andra möjligheter är i Mobergs ungdom dels släktingarnas Amerikaberättelser, dels böckerna han läser och dels de socialistiska budskap han får höra bland arbetarna på glasbruket. Det är inte för inte som främlingen i dramat *En löskekarl* är just glasblåsare.

I sin ungdom var Moberg klar över att han ville leva ett annat liv än det som var föreskrivet honom i hans ursprungsmiljö – han ”längtade ut”. Först var det möjligheterna i Amerika, frihetens land, som lockade och han hade redan amerikabiljetten i sin hand, när han gav upp denna plan. I stället valde han en väg bort från byn som först ledde till journalistiken och sedan till författarskapet. Genom det sistnämnda kom han paradoxalt nog till slut också till Amerika, när han skrev *Utvandrarromanen* och då bodde långa tider i USA. Moberg blir själv ett exempel på motivet ”människors frigörelse”. Han frigör sig från sin ursprungsmiljö för att i stället förverkliga det liv han själv vill leva. Genom

författarskapet ”skaffar han sig själv en mening med sitt liv”. Eller som han uttrycker det i radioföredraget från 1969: ”Att skriva är för mig att leva. Så länge jag förmår det, så länge är jag till.”⁶

Om vi nu vänder blicken mot det jag kallar Stockholmspjäserna, så ser vi att äktenskapen i dessa skildras på ett helt annat sätt. Äktenskap ingås inte här av strikt ekonomiska skäl. Men de bygger inte heller på kärlek. De har kanske haft sin upprinnelse i en förälskelse men efter några år är kärleken borta och äktenskapen upprätthålls av andra skäl. Det verkar mest som om äktenskapen består därför att det är den form som har samhällets legitimitet, när individerna skall hitta en socialt acceptabel lösning för sina sexuella behov. Ovanpå detta kommer sedan en rad praktiska och konventionella skäl, såsom att fortsätta att vara gifta för barnens skull och för att upprätthålla en anständig fasad i en viss social miljö.

I äktenskapsdramat *Våld* formuleras detta med drastisk illusionslöshet av den äkta maken Granbäck i sista akten, där han ser sitt eget äktenskap dels som ”en firma med uppgift att uppföda och fostra två barn”, dels som två kompanjoner som ”gått varandra till mötes, när det gällt tillfredsställelsen av de rent kroppsliga begären”. Barnuppfostran och tillfredsställelse av sexuella behov – mer än så är det inte enligt Granbäck, och han har många meningsfränder i de andra äktenskapsdramerna i storstadsmiljö.

Problemet är att den officiella ideologin proklamerar en idealiserad bild av äktenskapet. I de högre sociala miljöer där dessa dramer utspelar sig, innebär det att makarna måste upprätthålla en fasad utåt av att leva i ett äktenskap som motsvarar detta ideal. Eftersom den äktenskapliga verkligheten bakom fasaden ser helt annorlunda ut, innebär det att man lever i hyckleri och skenhelighet. Alla lever enligt denna dubbelmoral, men den sociala koden gör att man inte låtsas om det.

Problematiken skildras med satirisk skärpa i skådespelet *Jungfrukammare*. Konrad Tallberg är en fruktad litteraturkritiker som går hårt åt den unga litteraturen för att den, som han säger, ”hotar att bli ett trask av sexualitet”. I stället förespråkar han ”en kysk och renhjärtad diktning, som verkar renande och stärkande på vårt folk”. Han säger att ”en kritiker har sin renhållningsplikt” och ser sig alltså som en av dem som har till uppgift att upprätthålla den officiella ideologin på det moraliska området. Inom hemmets väggar är han dock en helt annan människa. Så fort en ny jungfru anställs börjar han tafsa på henne och komma med erotiska inviter. Dubbelmoralen och hyckleriet blir tydligt i Tallbergs egen person.

Andra män i de här storstadspjäserna erkänner öppet denna dubbelmoral och ser den dessutom som nödvändig. Häradsövding Öblom förklarar i *Våld* för sin svärdotter Margit, att alla äkta män är otrogna. Det är en ”säkerhetsventil i

⁶ ”Författarskapet blev mitt livsöde” s. 21

äktenskapet” och inget att bry sig om. Han medger alltså att den officiella, idealistiska bilden av äktenskapet endast går att upprätthålla, om man i praktiken accepterar att de äkta männen har älskarinnor vid sidan om.

I skådespelet *Kyskhet* har Moberg till och med infört en ”äktenskapsforskare” som hävdar samma sak och försöker ge vetenskapliga belägg för detta. Denne doktor Reinert har under 30 år undersökt 5000 äktenskap och funnit att om man skall förbli frisk, måste man ständigt få sina sexuella behov tillfredsställda. Går inte detta inom äktenskapets ramar, så rekommenderar doktorn att man blir otrogen, för att hålla sig frisk.

Pjäsens huvudperson, poeten Richard, försöker bryta sig ut ur denna sexualhygieniska ideologi. I stark opposition mot alla andra, proklamerar han en rakt motsatt syn på kärleken:

För mej är det inte tillräckligt att endast tillfredsställa kroppen. Som man äter vid hunger och dricker vid törst. Nej, det är ingenting för en människa, som vill leva ett värdigt liv. Det bjuder mig emot att närma mig en kvinna med min själ oberörd. Jag vill ge henne själ och hjärta.

Eftersom Richard ännu inte mött en kvinna som han kan älska fullständigt både till kropp och själ, så väljer han tills vidare att leva i fullständig avhållsamhet – därav pjäsens titel *Kyskhet*. Hans försök att frigöra sig från den förhärskande normen misslyckas, men inte för att hans sexuella behov är honom övermäktiga, utan för att doktor Reinert slår klorna i honom och tvingar honom genomgå en behandling som skall göra honom normal, vilket innebär att nöja sig enbart med kvinnornas kroppar. Behandlingen lyckas och Richard blir ”anpassad efter samhällets krav på individen”.

Medan ”människors frigörelse” i Smålandspjäserna handlar om att bryta upp från den materiella tryggheten för att själv skapa en mening med sitt liv, så handlar det i Stockholmspjäserna om att frigöra sig från samhällets dubbelmoral och hyckleri, och själv skapa sitt liv så att det blir sant och äkta. I Mobergs pjäser finns det många som försöker frigöra sig från kollektivets inskränkthet, men få som lyckas. De flesta får se sina försök krossade, eller ser själva till slut ingen annan utväg än att resignera.

Just Richard i *Kyskhet* är en av de få som verkligen lyckas med sin frigörelse, men det sker först sedan han i sista akten lämnat storstaden och befinner sig långt ute på landet. Vid en källa möter han en ung bondflicka, som enligt scenanvisningen ”inkarnerar i sin gestalt det sunda, ursprungliga och orörda”. Hon är alltså omärkt av den depraverade storstadskultur som Richard dittills utan framgång försökt frigöra sig från. Henne kan han älska till både kropp och själ – och han har därmed uppnått det han försökt frigöra sig till.

Andra Stockholmspjäser slutar inte lika lyckligt. *Kvinnas man* handlar om en äldre kvinna som är förälskad i en 30 år yngre man och kärleken är ömsesidig. Denna typ av kärlek, äldre kvinna – yngre man, stämmer inte med den rådande synen, utan betraktas som onaturlig. Det hela bäddar för offentlig skandal och den äldre kvinnan tvingas till slut resignera och avstå från sin kärlek. I avskedets stund tackar hon sin unge, förtvivlade älskare, för att han ändå hjälpt henne fram till en frigörelse på ett annat plan: ”Du kom och gjorde mig fri – från det liv jag levde. Det värdelösa.” Hon beslutar sig för att donera sina pengar till en fond och själv börja arbeta inom sjukvården. Och därmed har hon till slut trots allt förverkligat Mobergs uppmaning: ”Skaffa dig själv en mening med ditt liv” – målet för människors frigörelse.

För makarna Granbäck i äktenskapsdramat *Våld* slutar det däremot riktigt illa. De har varit gifta i 23 år och när sista dottern lämnar boet, tycker Ossian att det är dags att skiljas. De har bara hållit ihop äktenskapet för barnens skull och nu behövs inte detta offer längre. Äktenskapet har varit en enda lång plåga, men utåt har de upprätthållit en fasad av lycka och harmoni. Enligt Ossian är det likadant i alla andra äktenskap runt omkring dem: ”Överallt har det gått sönder, fast skenet hålles uppe!”

För Ossian innebär skilsmässan en frigörelse, men för hans hustru Linnea är den en katastrof. I dramats slut tar hon livet av sig, vilket får Ossian att konstatera att nu blir han aldrig fri från henne.

Det är en mörk bild Moberg ger av det moderna äktenskapet i *Våld*. Pjäsens titel åsyftar inte något fysiskt våld, utan det psykiska våld som äktenskapet som livsform i sig innebär. Eller som Ossian uttrycker det: ”För det är alldeles onaturligt, att två människor ska gå så här dag efter dag och år efter år och nöta sig mot varandra! De kan inte göra det utan att begå våld mot varandras själar.”

I denna sista replik har Moberg sammanfattat det som är problematiskt med äktenskapen i såväl Smålandspjäserna som Stockholmspjäserna: att äktenskapet som institution innebär ”våld mot själen”.

Om man tolkar äktenskapen i Mobergs dramer som symboler för institutioner av olika slag, blir slutsatsen följande: kollektiva livsformer som bygger på nedärvda värderingar, falska ideal och låsta strukturer innebär ”våld mot själen”. Individerna tvingas att anpassa sig till något som starkt inskränker hans andliga frihet och hans möjligheter att förverkliga det han själv vill.

”Människors frigörelse” innebär att bryta sig ut ur de livsformer som medför ”våld mot själen”. Detta språng ut i det okända leder till social och ekonomisk otrygghet och kräver därför mod. Modet kan man uppamma genom en kraft utifrån, som visar på möjligheten till ett annat liv. I Smålandspjäserna symboliseras denna kraft av främlingen, i Stockholmspjäserna av unga människor som ännu inte anfrätts av det allmänna hyckleriet.

I sista hand är det dock individen själv som måste göra sitt val. ”Människors frigörelse” handlar hos Moberg inte om en kollektiv frigörelse, eftersom det inte handlar om politiska eller sociala aktioner utan om existentiella val. Dessa val kan endast utföras av enskilda individer, men i Mobergs pessimistiska världsbild är det få som lyckas med det. De flesta böjer sig för omständigheterna och resignerar. En del försöker bryta sig ut men går under. Och så finns det några få som lyckas.

I radioföredraget från 1969 framhåller Moberg att ”människors frigörelse” inte är ett mål i sig utan ett villkor för att man skall kunna förverkliga maximen: ”Skaffa dig själv en mening med ditt liv.”

Det är samma uppmaning som den döde Sigfrid ger till sin bror Albert i *Din stund på jorden*: ”Tag vara på ditt liv! Akta det väl! Slarva inte bort det! För nu är det din stund på jorden!”

Det är en uppmaning som också riktas till var och en av oss. Vad har vi gjort av våra liv? Vad gör vi av vår stund på jorden? Motivet ”människors frigörelse” är i detta existentiella perspektiv fortfarande angeläget för oss och Mobergs pjäser har därmed inte mist sin aktualitet.

Vi har inte många klassiker inom svensk dramatik efter Strindberg. Förutom *Gertrud* av Hjalmar Söderberg och några pjäser av Hjalmar Bergman, är det i stort sett bara Vilhelm Mobergs *Marknadsafton* och *Änkeman Jarl* som blivit klassiker. Det borde vara fler Mobergdramer som uppnår denna status. Själv tycker jag i alla fall att åtminstone *Våld*, *Hustrun*, *Mans kvinna* och *Din stund på jorden* borde utgöra återkommande inslag i de svenska teatrarnas repertoar.

Carin Mannheimers föreläsning i Långasjö den 18 augusti 2012

Så här talar karaktären Mannen i Mobergs sorgsna pjäs *Nattkyparen* från 1961:

Jag lider av levnadslust. Av lust att leva det liv som ålderdomen berövar mig. Den tar ju ifrån mig allt det som jag haft glädje av. Min arbetskraft, mitt minne, min förmåga att njuta. Allting avtar med åldrandet. Jag orkar allt mindre – – – livets cirkel kryper ihop och förminkas för mig undan för undan – – – avtyning, nedgång – – – ändå till slutet. Ålderdomen är en enda stor förödmjukelse för människan.

Och så här talar några karaktärer femtio år senare i mina två scenpjäser om åldrande och åldringsvård:

”Vi vill alla leva så länge som möjligt men ingen vill bli gammal.”

”Vi avskyr ålderdomen. Vi gör allt för att slippa den, allt för att det inte ska märkas när den trär sin trista dräkt över våra maktlösa och skröpliga kroppar. Vi hatar att se vad som händer. Alla veck och skrymslen, alla bruna fläckar, det tunna håret, den krumma ryggen, magen som putar. Ålderdomen är inte vacker, där är vi alla överens.”

”Redan i yngre medelålder börjar vi fylla våra sackande kinder med nervgifter, pumpar upp våra läppar och bröst med silikon, vi förlänger vår potens med viagra, opererar in nya hårsäckar i flinten.”

”Och där står vi och ler med nyblekta tänder och golfklubban käckt över axeln, allt för att det inte ska märkas att vi snart ska vandra i dödsskuggans dal.”

”Ålderdomen är ett dåligt varsel, den är en fiende, ett främmande element, en sjukdom som måste bekämpas. Ålderdomen är helt enkelt en förnärmelse mot oss moderna människor.”

”Och vi skäms för att vi står på avveckling i stället för på utveckling. Det är svårt att vara gammal när man nyss var ung!”

Så reser jag runt för att sprida budskapet om den annalkande katastrofen, om den nedmonterade åldringsvården, om den rådande misslyckade vårdideologin, om hemtjänst som inte räcker till, om äldreboende som nedrustas, och trots att 40-talisterna snart väller in och är den stora generation som vilken dag som helst börjar kissa på sig och därmed åstadkommer en katastrof, så låtsas de flesta makthavare som om de nyblivna gamlingarna med glädjerop kommer att kasta sig utför ättestupan och aldrig nånsin ställa krav på samhällets solidariskt bekostade omvårdnadsprogram. Dramatiker ena dagen, samhällsdebattör den andra.

Det var en teveserie i fem delar som satte igång just det här, *Solbacken* från 2003. Som vanligt skulle jag vilja säga. Sen blev det två scenpjäser med samma problematik. *Sista dansen* och *I sista minuten*. Premiär på Göteborgs Stadsteater och sen på olika scener lite varstans. Dramatik för scenen. Plötsligt efter alla

dessa år! Och samma ansvar för att följa upp det jag startat på teatern som det var när jag utmanade från teverutan på 70-talet.

Men vad är jag då egentligen? Journalist? Pedagog? Dramatiker? Regissör? Samhällsdebattör? Det har jag frågat mig i hela mitt liv och något flott och entydigt svar har jag inte hittat.

Så här säger Vilhelm Moberg: ”Om teatern ska angå människor måste den behandla människors angelägenheter.”

Och så skulle jag väl kunna säga det också. Jag skriver om människors angelägenheter. Och kanske är det för att jag skriver och regisserar min dramatik i den andan som jag är här i dag som Mobergstipendiat, ärad och hedrad och stolt!

För mig som för så många andra så är Vilhelm Moberg den store epikern, de stora Prosaberättelsernas författare, känd och älskad och läst av en stor publik. *Raskens*, *Rid i Natt!*, *Mans kvinna* (som vi några småflickor i Osby läste högt ur i hemlighet på våra symöten och som lärde oss att ställa höga krav på vårt framtida kärleksliv), det stora utvandrareposet (där jag har svårt att reda ut om det är texten eller filmatiseringen jag återupplever, vilket säger något om Jan Troells berättargeni) och inte minst den berörande *Din stund på jorden*.

Att Moberg skrivit en och annan pjäs visste jag naturligtvis, jag var en bland dem som fick bullar av Solveig Ternström, när hon och Börje Ahlstedt och två levande hönor var på turné med *Marknadsafton*, men inte visste jag att han också var en av – om inte den – störste av våra nutidsdramatiker.

Vilken obegriplig och pinsam lucka i min bildning! Nu vet jag bättre. Och det är jag glad för. Vilken sommar jag haft i hans sällskap! Vilken bredd! Vilket djup! Från de roligaste och elakaste lustspel bland småländska bönder i *Marknadsafton* till bråddjupa moraliska frågor och tung ödestragedi i *Vår ofödde son* och *De knutna händerna*. Från borgerliga Ibsenssalonger och äktenskaplig dubbelmoral i *Våld* ram till den svartaste svärta – och smärta – i den Kafkaliknande *Domaren*.

Jag har suttit på UB i Göteborg och läst hans dramatik i ett sträck i några veckor, jag har letat på antikvariat i hela landet för att hitta tryckta pjäser. Utan Sigvard Mårtenssons bok och Sällskapetets skrifter och utgåvor hade jag stått mig slätt. Nu är jag full av beundran och förundran. 38 pjäser! Vilken storslagen skatt! Allmogedramerna, äktenskapsdramerna, kvinnodramerna, komedierna, satirerna, lustspelen, tragedierna, alla fullspäckade av problem satta under debatt, några tidsaktuella, andra evigt viktiga. Så friskt! Så fräckt! Så vackert!

Så var han en rabulist också, frispråkig, argsint, republikan och demokrat, frisinnad och uppkäftig, allvarligt oroad över maktmissbruk och övergrepp. Och så ömsint mot de svaga.

Och vilka karaktärer han skapat. Från den molierskt girige fäntratten Fläsk-August i *Hjonelag ska med böneman byggas* till den orubblige patriarken Adolf i Ulvaskog i *De knutna händerna*, från alla de kloka, kavata och kvicktänkta kvinnorna, till männen med sina uppblåsta egon (han är inte snäll mot sitt eget

kön såvida det inte handlar om en ung och oförvägen dräng eller glasblåsare). Uppsatsen om mans- och kvinnorollerna hos Moberg är säkert redan skriven, om inte så anmäler jag mig gärna.

Och med vilken säker hand han skriver fram intrigen, skapar spänning med förväntan och ibland med förfäran och till sist belönar oss med glad förtjusning som i till exempel *Marknadsafton* eller tung förtvivlan som i *Vår ofödde son* eller *Hustrun*. Tartuffe, Harpagon, kung Lear, Lady Macbeth med sina blodiga händer, det är många klassiska gestalter som gör sig påmindas i hans verk. 38 verk. Anledningen till att jag kan stå här 2012 och tala så insatt och entusiastiskt om dem är inte att jag sett dem på teatern utan att jag har läst dem. Och det är en ganska unik möjlighet när det gäller dramatik. Mobergs pjäser trycktes, till exempel finns det tre vackra volymer från 50-talet uppdelade i kvinno-dramer, äktenskapsdramer och lustspel. Det finns Radiotjänsts häften från Mobergserien också på 50-talet, och det finns de pjäser som sällskapet ger ut, i år *Fem enaktare*.

I vanliga fall så existerar ju dramatiken nästan bara på scenen. Den är luft när föreställningen är slutspelad. Det gäller naturligtvis främst teve- och radio-dramatik. En del som blivit klassiskt ges ut på DVD, *Raskens*, *Lära för livet* apropå dagens två dramatiker, men det är långt ifrån regel.

Men just när det gäller teve-dramatiken så tycks det äntligen röra på sig. SVT:s fantastiska arkiv ska bli tillgängligt för oss tittare. Hur det ska gå till, vad det kommer att kosta vet jag inte. Men jag hoppas att jag i så fall äntligen kommer att kunna få se Hans Abramssons fantastiska teveversion av romanen *A. P. Rosell bankdirektör* och Per Sjöstrands vackra *Din stund på jorden*.

Vilhelm Moberg var 18 år när han såg sin första teaterföreställning. Det var på Folkets Hus i Johansfors och det var en dramatisering av *Rosen på Tistelön*. Han måste ha fått blodad tand direkt, för några år senare skrev han ett sånglustspel som heter "Kärlek och pengar" och som framfördes samma år i Moshultamåla med författaren själv i alla roller.

Jag var sjutton när jag såg min första teaterföreställning. Det var i Stockholm dit jag fick följa med min mamma som skulle på Röda Korskonferens och det var ett äventyr. Det var på den tiden de stora tågen stannade i Osby, på den tiden det var dukar på borden i restaurangvagnen och det serverades den godaste stekta spättan i världen.

I Stockholm gick jag på Dramaten. I min dagbok står det ytterst sakligt och kortfattat, att vi såg *Amorina* av CJ L Almqvist med bland andra Anita Björk och Per Oscarson. Inte en susning om att detta var överväldigande och hädanefter skulle bli min musik och det blev det ju inte heller. Två år senare tog jag studenten i Hässleholm och på hösten flyttade jag till Lund för att läsa litteraturhistoria.

I Osby där jag växte upp fanns ingen teater. Teve fanns naturligtvis inte heller. En biograf, en skola, ett folkbibliotek, en föreläsningsförening, en oerhört inspirerande präst, och mycket tid för att tänka och fundera och läsa sig genom

världslitteraturen.

Och för att lyssna på Radioteatern! Det var min teater. Det var Ibsen och det var Anouil och det var Brecht och Lorca och faktiskt en enstaka Moberg, men själva serien med Mobergs dramatik 53/54 missade jag för då flyttade jag till Lund, och där fanns det inte längre tid för att sitta med örat mot radion.

En gång var det en pjäs som var barnförbjuden och det var väl den jag helst av allt ville höra men så det fick jag inte. Inte ens mina föräldrar lyssnade på den, om i solidaritet med mig eller för att jag inte skulle tjuvlyssna i dörrspringan vet jag faktiskt inte. Men som med allt barnförbudet innebar det bara en omätlig lust att bli vuxen och få tillgång till den underbara frukten.

Min första pjäs för radioteatern skrev och regisserade jag för ett år sen. Det var ett lustspel, eller en komedi som det kallas idag, på en halvtimme. *Fyra fruar och en död man*. Lite som den aktuella kortdramatik Moberg skrev på 30-talet för radion, av vilka ett stycke finns med i årets pjäsutgåva från sällskapet *En brevkomedi*.

Min pjäs gick i P1 i våras och jag vet att åtminstone en person hörde den. Förr i världen var Radioteatern en begivenhet. Inte minst för oss som bodde på landet. Och vissa av pjäserna utgavs i små häften; de är klenoder att äga idag. Föreställningarna förhandspresenterades och recenserades i dagstidningarna. Idag känns de som så mycket annat som en fis i etern, lika efemära och inte ens med kvarvarande doftspår. Hur många tidningar håller sig med Radiorecensenter idag?

En gång i tiden såg alla på samma teveprogram samtidigt. Ett debattprogram, en problemorienterad pjäs blev ett riksintresse, något alla talade om och diskuterade. Idag finns det hundra kanaler att välja mellan, teve play för alla reprisar och köpefilm för den som hellre ville det. Numera konsumerar vi individuellt, var och en för sig, och när vi störtar upp ur soffan för att ringa och vräka ut oss vår ilska eller glädje över vad vi just upplevt så är det ingen mer än vi själva som sett denna film eller pjäs just nu.

Ensam med upplevelsen. Ensam med känslorna.

Enda stället där det kan bli en så kallad folkstorm idag är väl på twitter. En haikudikt på sin höjd. Och alla de som står utanför, som inte ens vet hur man tviittrar, som inte är på facebook, som inte kan hänga med på webben, alla äldre som lever i utanförskap i sitt eget land, därför att de helt enkelt saknar dator och inte har en chans att hänga med ... Så har vi väl den allmänna opinion vi har gjort oss förtjänta av. En massa ytliga åsikter i stället för en massa djupa insikter.

Men vad blev det av den där unga kvinna som reste till Universitetet och som drömde om att bli någon sorts journalist? Jag ville skriva, men vad? Stort A på alla uppsatser i skolan, två dikter i skoltidningen och så alla dialoger jag pratade fram med sig själv när jag klippte gräset eller räfsade löven därhemma i stora trädgården.

Jag studerade flitigt, tog examina, började skriva avhandling, gifte mig, fick barn, flyttade, till den stora staden Göteborg, som bland annat hade både teatrar och tidningar. Och i Göteborg blev jag litteratur- och teaterkritiker under några år i mitten av 60- talet. Jag skrev i *Handelstidningen*, *Arbetet*, *BLM*, *Ord och bild*, *Dialog*, *Komma*. Jag blev en så kallad intellektuell. Jag analyserade och satte betyg, på dramatik och regi, fick vänner bland författare och skådespelare och skrev håglöst på en ganska ointressant avhandling.

Men så en dag ringde telefonen och jag fick ett erbjudande om att bli producent på Göteborgsteve, ett heltidsarbete på tillsvidareanställning. Teve!!! sade mina akademiska vänner med förakt i rösten, vilket nerköp till de vulgära lagren i tillvaron och mänskligheten. Hur kunde jag bara tänka något sådant? Men det var inte svårt. Jag såg teve som det stora universitetet, folkuniversitetet, där fördomar skulle avslöjas och alla nya rön och tankar frigöras. Verkligheten skulle komma fram och visas upp i all sin härlighet och allt sitt elände.

Det var ju en ny tid! Författarna skrev rapportböcker, Myrdal från kinesisk by, Sara Lidman från gruvan, och själv gjorde jag en om kvinnor från olika samhällsklasser och med olika syn på frigörelse och förvärvsarbete. Sven Lindkvist skrev om reklamens bluffvärld, Göran Palm gjorde en vinterresa på vers genom Sverige. På teatern i Göteborg arbetade skådespelare och dramatiker kollektivt och hade premiär på *Flotten* som ställde all konventionell scenteater på huvudet just då. Kent Andersson och Bengt Bratt fortsatte med *Hemmet* och *Sandlådan*, Lennart Hjulström regisserade och det var en fröjd att få vara med. Och 1970 fick jag glädjen av att delta med merparten av texterna till ett grupp-teaterarbete som hette ”Man råkar vara kvinna”.

Jag skrev dialogscener, sketcher, sångtexter, och nu fick jag blodad tand. För teve åkte jag ut på reportage i olika omgångar. Jag ville skildra hur kvinnorna hade det i arbetslivet, hur de fick ihop det med barn och försörjning och äktenskap. Och jag åkte inte ut med penna och block. Nej, jag åkte ut med filmfotograf och ljudtekniker, och allt var nytt och spännande. Ett nytt medium. Ett nytt sätt att berätta på.

Jag åkte till Kungshamn och filmade kvinnorna i konservindustrin, och jag var i Borås och såg hur kvinnorna i tekoindustrin hade det och jag var på måleriet på Volvo där framförallt de turkiska invandrarkvinnorna arbetade. Och alla önskade sig högre lön, daghemsplats för barnen och snälla och jämlika äkta män som delade barntillsyn och hushållsarbetet med dem.

Det var 70-tal och Göteborgsteve hade fått en fantastisk programchef som hette Gunnar Hagner. Han ville göra drama, men inte drama i en studio utan drama ute i verkligheten. Han ville skapa en Folkteater. Bengt Bratt blev en av de första med serien *Friställd* men framförallt med långköraren *Hem till byn* om den svenska landsbygdens utveckling, eller kanske snarare avveckling. Hans Abramson och Eino Hanski skildrade sjukvården, och själv debuterade jag som dramatiker och regissör med *Fosterbarn*.

Och nu var jag så att säga hemma; jag hade hittat mitt uttryck, min metod. I

dramatiken fanns nämligen friheten. I journalistiken hade jag upplevt att det alltid kom till en spärr där jag blev hänsynsfull och blyg. Det fanns också en spärr där människor inte vågade berätta om det riktigt intressanta och berörande förrän kameran och mikrofonen var avstängda.

Men i dramat, i filmen eller i teveserien, kunde jag använda skådespelare. Där var allt möjligt, allt kunde visas, allt kunde sägas inom ramarna för en berättelse ur verkligheten. Jag kunde inte bara spetsa till det så där i största allmänhet, att spetsa till det var faktiskt min uppgift om jag ville kalla mig dramatiker. Så den historia som låg till grund för *Fosterbarn* var direkt hämtad från kvällstidningarna som just då förde en hätsk kampanj i en konflikt mellan en fostermor och en biologisk mor. Vem hade rätt till barnet?

Jag gjorde grundlig research, på problematiken, skrev en historia och sen fick publiken själv fundera över denna sorgligt olösliga konflikt. Och varför den var så snar att välja sida utan att vare sig tänka efter eller känna. Jag gjorde helt enkelt ett drama av journalistiken. Och sen försökte jag få dramatiken att se ut som journalistik. Det här blev länge mitt signum. Och publiken gillade det. Jag var pionjär som vi alla på den tiden i teves ungdom. Och publiken var också pionjärer.

Man ska naturligtvis minnas att vi som arbetade inte hade några konkurrenter om tittarna. Det fanns bara en tevekanal och att det kom en till några år senare gjorde bara att suget efter drama, så kallad fiktion som det kom att heta, blev större och större. Och det tillfredsställdes med råge.

I Göteborg kallade vi det vi skapade ömsom för reportageteater, ömsom för bruksteater, det vill säga teater som skulle användas och vara till nytta och glädje. Ingen kom på idén att kalla den för konst.

Men Göteborgsteve med Per Sjöstrand gjorde också Mobergs *Raskens* och *Rid i natt!* och Martinsons *Mor gifter sig*, folkliga klassiker av hög dignitet. Självt gjorde jag *Dela lika* en teveserie om åtta lönesömmerskor som startade en egen fabrik när de blev arbetslösa.

Däremellan gjorde jag två så kallade singlar, dvs. konventionella dramer med handlingens och rummets och tidens enhet, pjäser som kunde ha spelats på en scen. Den ena var ett lärostycke om äktenskapet, en modern version av *Ett Dockhem* som hette *Har vi inte alltid haft det bra?*, och den andra, som hette *Klassträffen*, handlade om fem kvinnor som hade efterfest på ett hotellrum och som mindes sin skoltid på gott och ont. Liksom i debuten *Fosterbarn* så regisserade jag själv, och det har fortsatt att vara mitt arbetssätt.

Jag har aldrig varierat mig som Vilhelm Moberg, inte haft vare sig begåvning eller kraft nog för att skriva både prosa och dramatik. Prosa kräver tid, uthållighet, bland allt annat viktigt som den kräver. Romaner vill ha platser, ett myller av karaktärer och händelser. Romaner vill ha ett språk. Prosan vill ha adjektiv och adverb, prosan vill ha beskrivningar av ansikten, av kläder, av blomsterängar och solnedgångar, av snö och frost och kyla, av tropisk hetta, av hur sorgen känns, av hur hungern känns, dansen i fötterna, skrattet i bröstet.

Prosan är rik, prosan är fri. Prosan kan färdas långt på en enda boksida. Prosan kan gå ner i djupet i människans själ. Romanen kräver tid och uthållighet vid skrivmaskinen. Den stora romanen kräver koncentration och tålamod. Den stora romanen kräver att någon annan står för markservicen.

Så mycket lättare och enklare att välja dramatiken. Bara repliker, bara prat och prat och prat. Och så en och annan scenanvisning. ”Ett rum, två gamla fåtöljer, fördragna gardiner, gröna” eller ”ett rum, två eleganta pösiga fåtöljer med blommiga kuddar, fördragna gardiner som silar solljuset över mattan”. Det där tar inte lång tid att skriva. Det kan ta lång tid att tänka ut och att bestämma sig för men det är en annan femma.

En helaftonspjäs kan man faktiskt skriva på en vecka eller två. Det har hänt i mitt liv, det har hänt i Mobergs liv och i många av våra kollegers. Inte konstigt att man som dubbelarbetande mamma valde en genre som kunde hanteras sent på natten och som nästan skrev sig själv.

Och så hade jag ju också fördelen av att det trots allt var jag som satte dit adjektiven och adverbena och ansiktena och kropparna. Och deras rörelser. Jag har nämligen alltid varit regissör för mina teveproduktioner (och numera också för mina scendramer), vilket varit och fortfarande är ovanligt. (Man kan jämföra med dagens författarfabriker inför långa serier där både författare och regissör dessutom byts ut efter tre – fyra avsnitt.)

Jag hävdar att det är viktigt att veta vem avsändaren till ett verk är! Vem är det som vill mig som mottagare något? Är det här på allvar eller är det bara en timmes avkoppling och underhållning?

Vi är – några är tyvärr borta – några stycken som höll på våra verk, och som fick lov att arbeta så här – Bergman, Molin, Troell – alla visste att det var våra hjärtan som dinglade på en krok framför tittarna.

Så med regiarbetet fortsatte helt enkelt mitt ”författande” efter det att pjäsen fanns på papper. Det fortsatte i valet av miljöer, i valet av skådespelare, i valet av hur scenerna skulle göras, i valet av känsla och temperatur. Under hela inspelningsprocessen ”skrev” jag så att säga vidare. Och under klippningen skrev jag vidare. Hittade rytm och tempo, strök scener och flyttade om dem. Till och med musiken som förstärkte känslorna och som framkallade vemod eller yster glädje var en del av skrivprocessen.

Den här arbetsprocessen blev en del av mitt liv. (Så här i efterhand kan jag ju se att på den långa tid det tog att göra färdigt en teveserie, kunde jag faktiskt ha skrivit en roman, så jag ska inte skylla på tidsbrist längre.)

Först den långa forskningsperioden när jag som vilken journalist som helst skaffade in fakta, gjorde research, var ute i verkligheten. Sen skrivandet i ensamhet och tystnad och total koncentration. Sen det kollektiva arbetet under inspelningen.

Men sen ensam kvar efter premiärerna. Tom, trött, rakt in i postproduktionsdepressionens mörker tills någon, en dramachef till exempel säger: ”Hur skulle det vara om du tog dig an skolan, är det inte dags nu?” Och så kom *Lära för*

livet till. En teveserie om livet i en niondeklass i den vanliga grundskolan, en teveserie som blev en bomb och en succé i mitten av 70-talet och som jag fick Stora Journalistpriset för. Efter den reste jag som nu land och rike runt för att prata skola. Det tog tid och kraft och sorgligt nog ville ingen riktigt se problematiken i ögonen. Skulle skolan vara en förvaringsanstalt för ungdomar som vi inte visste vad vi skulle göra av? Skulle skolan vara en sorteringsinstitution där det framtida arbetslivets ojämlikhet rättfärdigades via betygen? Men först och främst var det en bra berättelse som jag fortfarande är ganska nöjd med.

Och nu ville jag fortsätta att granska välfärdsinstitutionerna. Nu var det dags för åldringsvården! ”Lära för döden” tänkte jag mig att den så vitsigt skulle heta. Men det blev nej. Döden ville man inte veta av på 70-talet. Den var inte upptäckt än. Och ännu mindre ålderdomen. Så jag gjorde två andra teveserier, en om den fria aborten som höll på att bli lagstadgad (*Vår ofödde son*, önskar att jag hade läst den innan), *Förr visste jag precis*, och sen en serie om arbetslöshet, *Tryggare kan ingen vara*.

Men nu var vi på väg in i 80-talet och socialrealism eller så kallad diskbänksrealism, som jag ju ägnade mig åt, var så ute som det kunde bli. Arbetslöshetsserien blev sågad av alla och i Aftonbladet påstod recensenten att det gått inflation i verklighet i Mannheimers serie. Nu var det på sin höjd existentiell ångest i medelklassen som gällde, skräcken för att bli medelålders, den stora fasan för att ha valt fel väg i livet, och kanske fel villa till råga på allt, fel vovve, fel Volvo? Och fel fru! Eller man!

Och var detta allt? Vad skulle man göra nu? Vänta på döden i femtio år? Börja jogga? Byta hela rasket, börja om från början?

”Kan du inte skriva nåt om det?” Kan jag väl. Lite lockande. Tragikomiska problem. Inte så dumt! Elakt och muntert med stråk av allvar. Då slapp jag ju dessutom att åka ut på fältet och forska, jag kunde sitta lugnt i mitt arbetsrum och ösa ur mitt eget rika liv för en gångs skull. Och ha torrt på fötterna i alla bemärkelser.

Så kom *Svenska Hjärtan* till. Först åtta delar som gjorde omedelbar succé. Och sen var jag fånge i den gula radhuslängan i rätt många år. Från 1987 till 1998. I tio år! Då hade det blivit 27 och ett halvt avsnitt.

Men jag gjorde utflykter: *Pappa och himlen*, en entimmaspjäs för teve om en gammal far och hans två döttrar. *Prinsen på den vita hästen*, en entimmas feministkomedi. *Flickan som inte kunde säga nej*, min första renodlade komedi, skrevs på en helg i ett rasande tempo och är bland de bästa jag gjort. Inga reprisar, vet ej var den finns ...

Men nu började jag också leta mig till teatern. Till Folkteatern i Göteborg skrev jag *Rika barn leka bäst*, en beställningspjäs finansierad av Arbetsmarknadsstyrelsen, i två akter. Som Mobergs *Kassabrist* en gång i tiden gjorde den omedelbar succé och spelades överallt: I Sverige, Norge, Finland, Danmark, Tyskland ... Den spelas fortfarande, gärna av olika amatörgrupper, vilket är

väldigt roligt. Den handlar om fem illa behandlade kvinnliga banktjänstemän, som blir brutalt av avskedade från sina jobb och som startar bordell för att förtjäna sitt levebröd. Det är ett lustspel fast det vågar man ju inte kalla sina alster idag. Och i synnerhet inte en pjäs med denna ytterst omoraliska tendens, det vill säga att det är värre att ha en brutal arbetsmarknad än att sälja erotiska tjänster.

Det är inte en politiskt korrekt pjäs! Den är full av sanningar som man inte får säga!

Det var lite hemskt. Med succé. Det var överkligt. Och vad gör man nu? Efter en framgång? Man blir fet och lat och lite feg. Och när teatrarna hör av sig och vill att man skriver mer, så förstår man ju att det är för att man blivit deras kassako. Och man vet att alla förväntar sig en ny likadan succé och att alla automatiskt kommer att bli besvikna och därmed skriva ner det nya stycket, och att man därmed kommer att göra brakfiasko!

Man blir alltså stum. Och dum. Skaparkraftens energi och mod och lust är borta. Framgång är det värsta som finns för en författare. Ängslan över att göra publiken besviken. Och den eviga paradoxen: alla de positiva recensionerna, alla de vackra och intelligenta analyserna och omdömena – bortglömda! Men en liten elak och kritisk formulering i en bisats sitter däremot för evigt inkapslad i själen, dyker upp vid de konstigaste tillfällena och gör att dramatikern blir svart i själen.

Så gick jag i pension och gjorde plötsligt något helt annat, helt nytt och oväntat. Det var Malmöteve som friade. Ville jag göra en dramatisering av Victoria Benedictsons roman *Fru Marianne*? 1880-tal, om den bortskämda flickan Marianne från stan som gifter sig med den självägande storbonden Börje på gården Tomtö.

Jag sade ja på direkten. Detta var ju något helt nytt. Kostymfilm, historiskt, baserat på en roman. Det blev ett roligt arbete. Häst och vagn i stället för bilar, levande ljus och fotogenlampor i stället för lysrör, vackra kläder, vida vyer, något helt nytt. Slätter och tröskning, pigor och drängar och den fina flickhustrun från stan som äcklades av lantarbetarnas grova valkiga händer, när hon skulle hälsas välkommen till gården.

Detta var mitt allmogedrama, ett botgöringsdrama med lyckligt slut. En bortskämd flicka mognar till en ansvarsfull kvinna, en flickleksak blir en kamrat till sin man.

Själva dramatiseringen, det vill säga översättningsarbetet från romanprosan till film var svårt, komplicerat, utmanande och roligt. Bengt Forslund som varit en trogen beundrare av min dramatik skriver i sin stora genomgång av teveteatern, *Dramat i tevesoffan*, att det blev vackert och välspelat men särskilt nutida var det ju inte. Och med det menade han väl att det inte blev särskilt angeläget!

Och nu stod friarna på rad. Jag fick inte vila länge förrän dåvarande drama-
chefen på teve i Göteborg kom fram till mig på gatan och frågade om det ändå inte var dags för ”Lära för döden” nu? Den där serien som jag ville göra på 70-

talet. En teveserie om åldrande och åldringsvård.

Och det var det. Jag började prya på ett äldreboende, och så småningom fanns det ett manus till fem delar. Den svenska skådespelarelite som var över 75 kontrakterades, och vi fick hyra en tom avdelning på ett riktigt äldreboende som skulle renoveras. Där spelade vi in teveserien under några månader av stor arbetsglädje.

Men tro inte att den fick heta ”Lära för döden” när den skulle sändas. Helst inget om döden i programtablåerna, det skrämmer bort publiken. Men mord och krig och tortyr ...

Ingen idé att argumentera. Då kom jag på en ganska poetisk titel: ”I förlusternas tid”. För så är ju ålderdomen, en tid av ständiga förluster, förlust av vänner – man känner nån i dödsannonserna varje dag – förlust av aptit, hår, tänder, potens, energi. Men det missförstod alla! Ordet förlust för knippades av alla med ekonomisk förlust!

Okey då, då får det väl heta som alla äldreboende heter, nånting eufemistiskt på sol: Solliden, Solgården, Soldalen, Solbacken. Och *Solbacken* blev det!

Jag har aldrig fått en sådan respons, så många brev och kort och samtal från tittare som den här gången. Tacksamma, lyckliga, bekymrade, förtvivalade ... Alla ville prata åldringsvård. Hur gör vi, hur ska vi klara oss, vem hjälper mig på gamla dar, vem lotsar oss varligt mot döden?

Detta är tio år sen snart. Teve var fortfarande en riksangelägenhet, alla satt bänkade i soffan på den heliga dramatiden, måndag klockan 20 i ”ettan”. Det som sändes då sågs av alla, diskuterades av alla.

Sen kom det nya tider, nya chefer, nya ideal och nya sändningstider. Nu skulle det vara långserier, gärna trettio avsnitt minst, och det skulle vara billigt, massproduktion, många författare, många regissörer och gärna spela in ett avsnitt på en dag. Och nu ville man nå den stackars ungdomen som i dag anses acceptera vad som helst bara det är lite action och lite musik.

Och vuxna ville ha spänning. Nu skulle det vara poliser i varenda buske, kriminalserier i varenda kanal med självaktning, och några var bra och några var urusla, men framförallt så var det en ytterst enahanda meny av våld och skräck och psykopater och lemlästade lik. Vad det betyder när publiken är så avtrubbad att ingen reagerar, det vågar jag inte tänka på.

Tevedistriktet ute i landet, Malmö, Sundsvall, Luleå, Göteborg, Växjö avlövdades på personalresurser och inte minst självbestämmande. Nu utgick – och utgår – alla påbud från centralmakten i Stockholm. Produktionerna görs inte längre i tevehusens studior eller med tevehusens personal, nej de görs på små – eller stora – privata produktionsbolag som överlever ibland och går i konkurs ibland och i några fall tjänar pengar genom att använda sig av tillfälligt anställd frilanspersonal, som duger tills den gjort sitt på övertid och obekvämt tid och som spottas ut när produktionen är klar.

Sveriges Television och Sveriges Radio har idag ett minimum av fast anställd personal. Alltför många är aspirerande begåvade journalister som lever

på tillfälliga projektanställningar långt upp i femtiåren och utan en chans till fast anställning.

Det skulle behövas en Vilhelm Moberg för att röja i det skandalhuset! Så rädde sig den som kan i dessa nya tider.

Jag gjorde *Saltön* på beställning, fullt villigt och ibland med entusiasm. Det var en dramatisering av fyra Viveka Lärn-romaner om folket på en ö i Bohuslän. Jag tjänade pengar, jag höll mina arbetsverktyg oljade och i trim och det var roligt att arbeta, men det var inte på liv och död. Jag längtade plötsligt till teatern och till allvaret, så jag tågade upp till den nya teaterchefen Anna Takanen och anmälde mitt intresse och kom med mina erbjudanden.

En existentiell thriller baserad på teveserien *Solbacken*. Hon blev intresserad direkt. Och jag var tillbaka på Stadsteatern där det en gång börjat, där jag hängt med Kent och Bengt och Lennart och Maria och Birgitta och Margita och Jag gick hem och skrev en scenpjäs som till sist inte hade mycket mer än temat och vissa karaktärer gemensamt med teveserien.

Denna historia om ett gäng gamla människors sista tid i dagrummet på ett äldreboende – eller särskilt boende som det kallas sen nåt år tillbaka – spelades 150 gånger i Göteborg för fulla hus. På stora scenen! Och jag debuterade som regissör på scenen vid pass 75 års ålder. Hur vågade chefen? Hur vågade jag? Moberg skriver:

Ett stycke kan förändras på teatern, regisseras och spelas så att det blir en helt annan pjäs än den författaren skrivit. Det har hänt undertecknad vid ett flertal tillfällen. Att bevista en sådan premiär utgör dramatikeryrkets kusligaste upplevelser.

Jag säger att varje premiär på teatern där man sitter bland publiken och hör sina egna repliker, hur väl spelade de än är, så är det en kuslig upplevelse. Det är examen, rättegång, yttersta domen och snart kommer det svart på vitt att du är obegåvad, ytlig, okonstnärlig ... Och ändå utsätter man sig för det gång efter gång. På nyårsafton i år är det nypremiär på min senaste pjäs *I sista minuten*, och den är redan slutsåld. Den fick nästan genomgående god kritik vid premiären, trots att den är en så kallad ”salongskomedi”. Jag borde vara lugn och glad.

I nästa vecka ska den ha premiär på Stadsteatern i Stockholm, en teater som Moberg för övrigt kämpade för i alla år, med ny begåvad regissör, fantastiska skådespelare, men jag vågar inte utsätta mig för att sitta i publiken ... Tänk om jag inte tycker om det, tänk om jag tycker att de spelar fel! Det är kusligt! Och jag säger som Moberg :

Föreställningen är författarens glädje och förbannelse, hennes vän och fiende, hennes ljusa dagdröm och mörka nattmara.

Den som ger ut en roman är själv ansvarig för det verk som lämnas ut till offentligheten. För en dramatiker är det annorlunda, för mellan dramatikern och publiken finns föreställningen och ett drama är inte färdigt förrän det spelas.

Och på samma sätt kan man säga att dramat egentligen bara existerar på scenen. Skådespelarnas kroppar och röster på scenen. Publiken som andas ute i salongen. Ingen teknik emellan i form av kameror som registrerar förloppet och kan förändra i efterhand på olika sätt. Det är levande och det sker i nuet. Det gör dramatiken unik.

Och jag som blev nästan generad och brydd över att ha fått ett stipendium med namn efter vår stora romanförfattare fattade så småningom att det var efter vår store dramatiker jag belönades. Och när jag nu vet vem han är och vad han skrivit och vilka föregångare och jämnåriga som klingar i hans verk, Molière, Shakespeare, Ibsen, O'Neill, Miller och Williams, så blir jag ännu mera brydd och generad. Och obeskrivligt stolt. Och glad! Och kanske blir det en pjäs till. Såvida jag inte ägnar mig åt Moberguppsättningar i god tradition på Göteborgs stadsteater.

Tänk att få sätta upp *Våld*, detta lärostycke om äktenskap och genus. Eller *Kassabrist*, som skulle passa perfekt i Göteborg där alla höga herrar just nu är livrädda för nya mutaffärsavslöjanden. Och varför inte *Hustrun*, detta klassiska triangeldrama om brott och försoning. Och *Domaren*, denna tragiska komedi från kungariket Idyllien, en veritabel rysare och som grädde på moset. *Marknadsafton*, denna ljuvliga pärla om kvinnans list som vida övergår mannens förstånd. Vilhelm Mobergs dramatik lever fortfarande.

Tack för att jag blev påmind på ett så underbart sätt!

Innehåll

Inledning		
	<i>Ingrid Nettervik</i>	3
Vilhelm Moberg – en oväntat modern dramatiker		
	<i>Johan Bernander</i>	5
Människors frigörelse som återkommande motiv i Vilhelm Mobergs dramatik		
	<i>Maths Jespersion</i>	15
Mobergstipendiaten Carin Mannheimers föreläsning i Långasjö 2012		
	<i>Carin Mannheimer</i>	27

Vilhelm Moberg-Sällskapetets småskrifter

1. Birgitta Råd: *Som om pappa levde* (2005)
2. Marianne Forssell: *Rätt eller röta? Vilhelm Moberg och rättsaffärerna* (2006)
3. Ulf Beijbom; *Vilhelm Moberg, Karlshamn och utvandrarerna* (2007)
4. Ingrid Nettervik (red.): *Vilhelm Moberg i fejd med hembygden – en spännande brevväxling*
5. Camilla Stomberg (red.): *Vilhelm Moberg "i stor tacksamhet till KB"* (2009)
6. Ingrid Nettervik (red.): *Axplock från Dagar med Moberg. Fyra föreläsningar* (2010)
7. Ingrid Nettervik (red.): *Ny Dag med Moberg. Tre föreläsningar* (2010)
8. Camilla Stomberg (red.): *Vilhelm Moberg på KB. Två utställningar* (2011)
9. Ingrid Nettervik (red.): *Dramatikern Vilhelm Moberg. Tre föreläsningar* (2013)