

SVEN-ERIK KLINKMANN

Lyckans platser i gränsområdet mellan det imaginära och verkliga

I denna undersökning tar jag fasta på hur lyckan och det lyckliga knyts till vissa platser i gränsområdet mellan det imaginära och verkliga. Min utgångspunkt är att man i detta konstruerande av lyckans platser speciellt tydligt kan iaktta hur mytiska element opererar inom områden som annars vanligtvis tenderar att betraktas som vardagliga, praktiskt orienterade och verklighetsbetonade. Framställningar av lyckans platser studerar jag genom att analysera några olika exempel med fokus på deras kulturella dynamik och resonans.

Hur skapas och brukas föreställningar om lyckans platser genom kulturella artefakter som tv-program, opera, bildkonst, populärmusik och epos? I min analys identifierar och analyserar jag fyra typer av platser som på olika vis kopplas samman med lycka. Någon absolut gräns mellan dessa typer av lyckans eller det lyckligas platser existerar knappast, men analytiskt kan det ändå vara skäl att separera.

Den första typen av en lyckans plats är den som förekommer i myter. Här analyseras tre sådana mytiska platser: barndomslandet, landet Cockaigne och Satumaa (så som det beskrivs i en känd finsk tango med samma namn). Den andra typen utgörs av speciella

minnesplatser som också fungerar som lyckans platser. Två svenska schlagers analyseras här som exempel på sådana platser. Det är sångerna *Lyckliga gatan* och *Trettifyran*, båda från 1960-talet. Den tredje typen utgörs av idealiserade platser. Exempel på sådana platser är dels gården/tv-programmet *Strömsö*, dels det moderna hemmet. Den fjärde typen utgörs av platser i ett berättande om hjältar. I sången *Am Stillen Herd in Winterszeit* ur Richard Wagners operan *Die Meistersinger von Nürnberg* Wagner-operan låter sig en ung riddare hemma i sin borg inspireras av den gamla mästarsångaren *Walther von der Vogelweide* för att kunna knyta lyckans band. I Homeros epos *Odysseén* återvänder hjälten Odysseus hem från kriget i Troja efter många umbäranden. Sången och eposet är här exempel på hur en speciell typ av en lyckans plats konstrueras, en plats som är en del i en process, kopplad till den romantiska känslan respektive hemkomsten.

Undersökningen kommer att belysa betydelsen av myt, minnande och idealisering vad gäller att konstruera sådana distinkta lyckans platser i samband med en produktion och konsumtion av kultur, inte minst en populär sådan.

Man kan notera att redan innebörden i ordet lycka och dess avledningar lycklig, att lyckas, att ha lycka, inklusive motsatsen till lycka i form av olyckan och det olyckliga, gör ordet svåråtkomligt för analys. Mångtydigheten i ordet är frapperande stark. Det tycks röra sig på en axel mellan det grekerna talade om som *Fortuna*, lyckans och ödets gudinna, och *eudaimonia*, ett djupt, varaktigt tillstånd av lycka och välbefinnande.

Draget av myt hos lyckan och det lyckliga visar sig redan i olika sätt varpå man kan mana fram detta fenomen och begrepp i versrader och ordspråk som kan ha en mycket gammal och ofta svårutredd historia. Det gäller exempelvis ordspråk och talesätt som: "Avundas aldrig någon den lycka han ser ut att ha - du känner inte till hans hemliga sorger" (indiskt ordspråk), "Lycklig den människa som finner visheten, den människa som får förstånd" (Ordspråksboken) och "Bättre en fågel i handen än tio i skogen" (anonymt ordspråk), och många, många fler. Eller det kan gälla en vers i den så kallade

barnpsalmen Gud som haver barnen kär: ” Gud som haver barnen kär, / se till mig som liten är. / Vart jag mig i världen vänder, / står min lycka i Guds händer. / Lyckan kommer, lyckan går, / du förbli-
ver, Fader vår.”

Det tycks finnas ett starkt drag av myt, någonting strukturellt grundande hos begreppet lycka / det lyckliga. Med myt förstås här varje språkligt eller semiotiskt system som avser att genom en denotationsprocess (”direkt betydelse”) skapa ett slags grundläggande mening som stabiliserar en rad konnotationer (indirekta, associativa betydelse) och därmed skapar illusionen att språk och andra semiotiska system är genomskinliga. I semiotikens teckensystem kommer de två delarna det betecknande (*signifier*) och det beteckande (*signified*) att sammanfalla (se Barthes 1968 och 1970, Silverman 1983). Resultatet av detta utgör enligt Barthes myten.

Antropologen L.R. Goldman (1998) har konstaterat att den aristoteliska synen på skillnaden mellan myt och mimesis fortfarande tycks äga sin giltighet. Han påpekar att exempelvis barns lekar hos Huli-folket i Papua Nya Guinea, beskrivna i hans studie *Child's Play. Myth, Mimesis and Make-Believe*, enligt den aristoteliska traditionen utgör en mimesis (eller en verklighetsavbildning, ett rollspel) av så kallade *personae*, vilka är lika med roller eller masker. I lekarna är barnen involverade i handlingar som kunde tolkas i och genom det Goldman med ett grekiskt begrepp kallar *muthoi*, det vill säga intrigstrukturer eller ”scripts”, berättelser, tal eller historier. Dessa scenarier, som delvis utgör dokumentationer av den verkliga världen, delvis utgör elliptiska hypotetiska vinjetter, handlar enligt Goldman inte så mycket om att falsifiera världen som att ange olika vägar för ”att se något som”. Alltså om fantasi, den imaginära för-
mågan hos människan.

Folkloristen Sofie Strandén (2010) beskriver i sin avhandling ”*I eld, i blod, i frost, i svält*”. *Möten med veteraners, lottors och sjuksköterskors berättande* någonting liknande med hjälp av begreppet typfigurer. Hon konstaterar att typfigurerna förekommer på ett delvis annat plan än den vardag vi lever i. Man kan enligt henne hänföra dem till ett mytiskt universum där de lever ett episkt liv

som inte begränsas av vår tids- och rumsuppfattning. Typfigurer uppstår med de människor som omtalas som grund, som ett slags renodling av de människor som man mött, sett, hört talas om, levt och arbetat med eller som en sådan människa man identifierar sig och framställer sig själv som. Upptäckten av ett sådant fenomen är inte ny, konstaterar Strandén och nämner oral history-forskarna Raphael Samuel och Paul Thompson som identifierat den här formen av aktörer i berättandet som något som hör folkloren till trots att aktörerna i fråga tar skepnad av verkliga och namngivna människor.

Lyckan är alltså enligt en rad ordspråk och talesätt både svåråtkomlig och svår att bibehålla en längre tid. Maksim Gorkij har formulerat den insikten på följande sätt: ”Lyckan ser alltid liten ut när du håller den i dina händer, men släpp den, och du inser genast hur stor och dyrbar den är”. Den tycks också enligt den grekiska tanken vara något som är förbundet med mod och hjältedåd, *kleos*. Filosofen Hannah Arendt (1998, 2013) har påpekat om hjälten Akilles:

Så om någon medvetet strävar efter att dväljas i sitt väsen eller att lämna en identifierbar persons historia efter sig som har en aura av ’ödödlig ryktbarhet’ och kan stå emot tidens tand, måste han i likhet med Akilles välja ett kort liv och en tidig död. Endast den som inte överlever det yttersta uppbudandet av sina krafter förblir obestriddligen herre över sin etablerade identitet och potentiella storhet, eftersom han genom att dö inte berörs av följderna av och fortsättningen på det han påbörjat.

Akilles levnadshistoria och tidiga död visar enligt Arendt att man endast kan försäkra sig om en bestående lycka genom att man avstår från att leva i ett kontinuum där man visserligen alltid ådagalägger något av sig själv, men där man aldrig kan uppenbara sig själv, sin egen identitet, helt och hållet. Lyckans apori, dess paradoxala natur är enligt Arendt sammanbunden med handlandets bräcklighet och instabilitet. Handlandet kommer alltid att utgöra en utmaning vad gäller kraften hos den enskilde, menar hon. Att nå tillståndet *eudaimonia*, ett slags lycksalighet bortom döden enligt den grekiska tanken, kan aldrig förverkligas så länge man lever.

Det finns någonting gåtfullt och svåråtkomligt i detta lyckobegrepp, något som artikuleras i sången *Det gåtfulla folket* med text av Beppe Wolgers och melodi av Olle Adolphson, inspelad av Adolphson år 1961, där speciellt barndomen förknippas med olika typer av lyckokänslor och -tillstånd, som i vers två av sången:

Barn är ett folk och de bor i ett främmande land
Detta land är en äng och en vind
Där finner kanske en pojke ett nytt Samarkand
Och far bort på en svängande grind
Där går en flicka som sjunger om kottar, själv äger hon två
Där vid ett plank står en pojke och klottrar att jorden är blå
Där går en pojke som blev indian
Där, där går kungen av skugga runt stan och skuggar bovar
Och där fann en flicka en festlig grimas som hon provar
Alla är barn och de tillhör det gåtfulla folket

Det problematiska med ett sådant imaginärt lyckobegrepp är att det så lätt kan slå över i sin motsats. Ett tillstånd av vila, lek, sysslolöshet kan bli olidligt, som i Pieter Brueghel den äldres oljemålning *Het Luilekkerland* (1567), även känd som *Landet Cockaigne*, det vill säga ett mytiskt land av överflöd i den medeltida europeiska föreställda världen. Men samtidigt kan människorna som bebor detta land uppvisa en slående brist på hämningar. Alldeles speciellt handlar det om sysslolöshet och frosseri, två av den katolska lärans döds- eller kardinalsynder. Det är en värld utan gränser och ansvar, ett land av motsägelser, där alla samhällsrestriktioner trotsas och maten är riklig, med en himmel där ost regnar ner över människorna. Att skriva om detta Cockaigne var under högmedeltiden på 1200- och 1300-talen vanligt i form av satiriska verser skrivna av så kallade goliarder, det vill säga unga präster. Askesen som motsats till det vällustiga fanns implicit eller explicit med i den typen av framställningar. *Encyclopedia Britannica* beskriver det imaginära landet som epikuréns eller vällustingens land, en medeltida utopi där livet utgörs av en ständigt pågående lyxig sysslolöshet.

Det mytiska eller mytologiska elementet i lyckobegreppet kunde också undersökas med hjälp av begrepp som ligger nära myten,

det vill säga rotmetaforen, så som filosofen Max Black (1962, 1979) utforskat det begreppet, alternativt tankefiguren hos socialpsykologen Johan Asplund (1979). Det som förenar myten, rotmetaforen och tankefiguren är att de är grundande, basala begrepp som försöker förklara hur vi behöver fantasin och det imaginära som ett slags tankens och känslans redskap. Vi behöver dem för att kunna koppla samman det yttre med det inre, förmedla mellan det som pågår i våra inre känslomässiga rum och i det yttre, kognitiva, det som vi upplever med våra sinnen. Drömmen, fantasin, konsten, leken, myterna och ritualerna befinner sig i denna skärningspunkt mellan det som sociologen Alberto Melucci (1996) har kallat inre tid och social tid.

Det är de här kulturella dynamikerna jag här ska undersöka närmare, det man kan kalla frågan om de lyckliga platsernas kulturella dynamik och resonans med en speciell uppmärksamhet på musikaliska och andra mediala representationer.

Satunmaa: Längtan till ett fjärran land

Alternativa namn för det som kallats Lyckans land är exempelvis Schlaraffenland (en tyskspråkig variation på Cockaigne), Eldorado, Shangri-La och Lycksalighetens ö. Temat med det fjärran, lyckliga landet är ett viktigt inslag i det moderna, inte minst i den populärmusik som skapades under 1900-talet. Speciellt Eldorado, guldets land, någonstans i Syd- eller Mellanamerika, har utnyttjats som grundläggande trop i populärkulturen (se exempelvis Murawska 2021). James Hiltons roman *Lost Horizon* från år 1933 om en imaginär plats kallad Shangri-La, någonstans i en djup dalgång bland bergen i Tibet, där människor sägs åldras endast obetydligt, har gjorts både i teater-, film- och radioversioner.

I populärmusiken under mellankrigstiden, men nog också senare, har temat med landet långt borta där lyckan finns tagits upp i den populära musiken, både i sånger och i mer omfattande arbeten som operetter och musikaler. Verk där denna exotiseringstendens ansetts vara betydande är Franz Lehárs operett *Leendets land* (uruppföran-

de år 1929, som film på tyska 1930), Sigmund Romberg och Oscar Hammerstein II:s *The Desert Song* (1926 som Broadwaymusikal och i amerikanska filmversioner från 1929, 1943 och 1953), Richard Rodgers & Oscar Hammerstein II:s musikal *South Pacific* (som Broadwaymusikal 1949, som Hollywoodfilm 1958, som tv-film 2001) och Rodgers & Hammersteins *The King and I* (1951 som musikal på teaterscenen och 1956 som Hollywoodfilm).

Också den finska tangon *Satumaa*, skriven av Unto Mononen år 1955 (Metsämäki & Pelkki 1997), riktar sina längtans blickar mot fjärran platser. Sången inleds med raderna: ”Aavan meren tuolla puolen jossakin on maa / Missä onnen kaukorantaan laine liplattaa / Missä kukat kauneimmat luo aina loistettaan / Siellä huolet huomisen voi jäädä unholaan.” Det vill säga: någonstans bortom det öppna havet finns ett land där vågorna slår in mot lyckans fjärran strand och där de vackraste blommor alltid lyser. Där kan man glömma oron för morgondagen (min översättning).

Sången *Satumaas* exotism brukar på finska betecknas som *kauko-kaipuu*, en längtan bort till en fjärran lyckans strand eller ett avlägset lyckligt land. Sången anses vara den mest ikoniska, mest älskade av alla finska tangor och har till och med kallats ”Finlands inofficiella nationalsång” (Söndagar Klassikern, 23.3. 2023). *Satumaas* egentliga genombrott skedde år 1962 när Reijo Taipale sjöng in en ny version som snabbt blev oerhört populär och banade väg för den stora tangoboomen i sextiotalets Finland. En viktig orsak till sångens och hela den finska tangogenrens förnyade popularitet utgjordes av det snabbt föränderliga finländska sextiotalslandskapet där urbaniseringen, industrialiseringen och moderniseringen av samhället skapade en stark nostalgisk motvåg. Allt det som sågs som gammalt och tryggt i takt med den tilltagande moderniseringen kom därmed att framstå som alltmer åtråvärt ju mindre av det som fanns kvar.

Exotiseringen hängde alltså starkt ihop med en nostalgisering. Samtidigt fanns det i sextiotalets Finland fortfarande en tydlig känsla av kollektivitet och gemenskap som dock alltmer kom att bli satt under press i takt med att en ny, mer individualistisk ungdoms-

och underhållningskultur fick allt starkare fotfäste. Spänningen mellan de här krafterna som tycktes dra åt olika håll hade också en politisk innebörd. Vänstern var i sextioalets Finland som politisk kraft betydligt starkare än den är i dag. Framför allt handlade dragkampen den här tiden om synen på behovet eller nödvändigheten av en snabb förändringstakt i samhället. Spänningen mellan dessa två motsatta krafter utgör en delförklaring till varför sången Satumaa fick en så stark kulturell resonans.

Man kan också notera att det i finsk folklore finns ett begrepp som Mononens Satumaa-tango kan sägas återaktualisera, nämligen *lintukoto*, på svenska ungefär fåglarnas hemvist, en mytisk plats som ligger någonstans långt borta i söder eller sydväst vid jordens rand eller på en plats där himlavalvet och jordytan möts. Paradoxalt nog har begreppet numera alltmer kommit att beteckna Finland, det som åtminstone fram till den 24 februari år 2022 betecknats som en liten, hemtrevlig och trygg plats. En *lintukoto*.

Mononens tango, troligen skriven år 1949 när kompositören var 19 år gammal, var från början ett instrumentalt stycke i calypso-rytm med titeln Fairyland. Texten till sången tillkom först fem år senare. Efter att speciellt Satumaa och en annan nyskriven tango av Mononen, Tähdet meren yllä, slagit så stort blev kompositörens tangomelodier starkt eftertraktade av både publiken och skivindustrin. I ett skede spelade fem olika skivbolag samtidigt in Mononens tangomelodier. Sångaren Reijo Taipale har berättat att han sjungit Satumaa live över sex tusen gånger.

Semiotikern Pirjo Kukkonen (2003:197f) beskriver sången Satumaa som ett abstrakt eller verkligt land på långt avstånd och samtidigt som ett uttryck för människans eviga längtan efter ett land som inte existerar:

The object of the longing is actually an abstraction, something indefinite. It is the heaven of the Finns, a place of peace, a Thirdness state where silence gives understanding and consolation, where man understands the meaning of existence. The more literal sense can be provided by the great emigration from

Finland in the 1950s and the 1960s from a country materially poor but existing in memories as a golden land, as J. L. Runeberg (1804–1877) describes in his poem *Vårt land*. It is the land of memories consisting of childhood, youth, longing for the past, a longing to return to the place where one's roots are, the first home described by Runeberg as Finnish nature ---

Det som ser ut förena dessa kulturella artefakter där det exotiserande och nostalgiserande elementet blir speciellt starkt är att verken tillkommit under perioder av snabb social och kulturell förändring, antingen det sedan gäller den västerländska mellankrigsperioden eller det agrara Finland under den industriella brytningstiden på 1960- och 1970-talen. Under sådana tidsperioder tycks behovet öka av föreställningar om en lycka som är mer eller mindre bestående, eller åtminstone fränkopplad från nuets krav och utmaningar. Lyckans tid och plats blir i stället förlagd till ett fantasiuniversum, ett inre föreställningsrum. Lyckan kommer då att framträda som en stark minnesbild som kan uppfattas som både personlig och kollektiv till sin karaktär.

Lyckliga gatan: Minnen av en förlorad plats

Hösten 2013 valdes låten *Lyckliga gatan*, sjungen av Timo Räisänen, till den mest populära svenska hitlåten genom tiderna i tv-programmet *Alla tiders hits* i Sveriges Television. År 1967 hade sångerskan Anna-Lena Löfgren stor framgång med låten som i original bar titeln *Il ragazzo della Via Gluck*. Sången är tonsatt av Adriano Celentano och texten skriven av Luciano Beretta och Miki Del Prete. Celentano sjöng sången vid den kända sångfestivalen i San Remo år 1966. Det året fungerade festivalen som uttagningstävling för Italiens bidrag till Eurovisionsslagertävlingen. Sången, som innehåller ett antal självbiografiska referenser till Celentanos uppväxt i Milano, eliminerades dock redan i tävlingens första omgång. Den blev ändå snabbt populär i Italien och översattes till ett antal språk, bland annat svenska och franska. Britt Lindeborg skrev den svenska texten där den första versen lyder:

Minnena kommer så ofta till mig
nu är allt borta jag fattar det ej.
Borta är huset där murgrönan klängde
borta är grinden där vi stod och hängde.
Lyckliga gata du som varje dag hörde vårt glam
en gång fanns rosor här där nu en stad fort växer fram.

Därefter följer refrängen:

Lyckliga gatan du finns inte mer,
du har försvunnit med hela kvarter.
Tystnat har leken, tystnat har sången.
Högt över marken svävar betongen,
när jag kom åter var allt så förändrat,
trampat och skövlut, fördärvat och skändat.
Skall mellan dessa höga hus en dag stiga en sång?
Lika förunderlig och skön som den, vi hört en gång.

Paradoxalt nog var Timo Räisänen, född 1979, för ung för att ha upplevt 1960-talets rivningsraseri, men han sjunger som om han kunde ha gjort det. Vad är det alltså för känsla eller känslor Timo Räisänen förmedlade när han sjöng 60-talsklassikern Lyckliga gatan i tv-programmet Alla tiders hits i Sveriges Television hösten 2013? Det faktum att låten valdes till alla tiders svenska hitlåt av "svenska folket" (det vill säga de som reagerat på tv-programmet genom att rösta) antyder att här existerar någon form av kulturell och musikalisk överföring, någonting som fastnat eller drabbat den lyssnande, aktiverat fickor eller glipor av minnen. Ytterligare en version av sången gjordes av den svenska sångerskan Veronica Maggio (född 1981) i tv-programmet På spåret's säsongavslutning år 2017. Maggio sjöng huvuddelen av texten på italienska, som *Il ragazzo della Via Gluck*, och den sista delen på svenska, som *Lyckliga gatan*.

Men vilken typ av minnen är det frågan om i Räisänens och Maggios fall? Av allt att döma kan man för båda de här versionernas del tala om en rekontextualisering och rekonstruktion av låten utifrån en annan estetik än den som var rådande när Anna-Lena Löfgren sjöng in sången på sextioalet. Frågan om rivningsraseriet

hade inte längre i 2010-talets Sverige samma emotionella tyngd som den hade på sextioalet. Det estetiska och känslomässiga avståndet till Löfgrens version kom därmed att understrykas i de två nyare versionerna. Ändå finns det i båda kvar ett tydligt drag av nostalgiskt minnande, även om det kan sägas vara förminskat och förändrat. I Maggios fall är frågan om minnesbilderna dessutom delvis återkopplad till den ursprungliga italienska versionen som inte har någonting med det svenska rivningsraseriet att göra.

Den danske teologen och filosofen Sören Kierkegaard har påpekat att det tycks finnas två helt olika typer av minnen och minnanden. Det finns ett kulturellt, kollektivt minne som gör att vi kan komma ihåg saker och ting från vår barndom och ungdom, vårt vuxenliv, sådana minnen som vi delar med många andra. Det finns också ett personligt minne som handlar om något som kan vara brännande, fortfarande aktuellt, sårbart, värt att vårda, medan det kulturella minnet, eller kanske hellre minnandet, är något som vi delar med många andra.

Här uppstår då en distinktion i fråga om de två aspekterna av minnande, det kulturella minnet och det personliga minnandet. Det kulturella minnandets modus är framför allt retroaktivt, det innebär att gårdagen transporteras till nuet. Det personliga minnandet är framför allt regressivt och innebär att nuet transporteras till gårdagen i något som inte kan delas med andra.

Minnestemat är något den franske författaren Georges Perec, född år 1936, är inne på i sin bok *Je me souviens* (1978; på svenska som *Jag minns*, 2005) där han samlat sådana övervägande kulturella minnen, sammanlagt 480 stycken, från sin barndom och ungdom, saker som man knappast ens tänker på att de är delade eftersom de förefaller så självklara och banala. Ett par exempel, på måfå, ur *Jag minns*: ”Jag minns att Michel Legrand debuterade under namnet ’Big Mike.’” (nr 38) och ”Jag minns att tävlingscyklister hade en extra innerslang rullad i en åtta runt axlarna.” (nr 160).

Perecs minnesbilder bildar på ett märkligt sätt en brygga mellan de två minnesformerna. Det handlar om banala ögonblick av minnen,

sådant man kan snappa upp i gamla tidningar och böcker: ting, men också något mer, ett perspektiv som genom sin opersonlighet ändå på något sätt blir personligt, eller åtminstone förefaller att bli det, genom Perecs val av objekt, val av perspektiv för sitt intresse. Hans minnesbilder tycks ofta sträva efter en paradoxal eller humoristisk effekt och kan sägas åstadkomma detta genom en svängning mellan ett ihågkommande av fakta, personer och händelser och en glömska eller en ofullständig minnesbild. Banaliteten i minnena – i motsats till de stora, omvälvande, ofta traumatiska händelserna – gör att de noggrant antecknade minnesbilderna antar en tvetydig, lätt humoristisk karaktär, som om just det alldagliga hos dem skulle skänka dem en speciell aura, en karaktär av att kunna återkalla en tidsanda, ett slags tidsmaskineffekt.

Någonting liknande tycks hända när Timo Räisänen och Veronica Maggio gör sina versioner av *Lyckliga gatan/Il ragazzo della Via Gluck*. De har inte personligen upplevt rivningshysterin, men de kan genom sin föreställnings- och inlevelseförmåga återskapa det som man kunde kalla en spricka i tidsstrukturen. En glipa där lyssnaren kan gå in och placera in sin egen värld av minnen. Kanske kan man när det gäller Räisänens och Maggios versioner tala om en postmodern estetik där skärvor ur gårdagen visserligen används men inte bildar någon bas för en större, enhetlig berättelse, för att anknyta den franske filosofen Jean-François Lyotards tankar om det postmoderna i boken *La condition postmoderne* (på franska 1979 och fem år senare på engelska).

När Adriano Celentano sjöng om sin uppväxt i ett av de fattigare kvarteren i Milano på 1940-talet, i *Il ragazzo della Via Gluck* (pojken från Gluck-gatan), var det verkligen en lycklig slump vad gäller den svenska versionen att ordet Gluck, alltså inte tyskans Glück, det vill säga lycka, utan namnet på mannen som kallats operans fader, Christoph Willibald Gluck från Bayern, ändå är så snarlikt det svenska ordet lycka. Gatan i Milano heter egentligen Via Cristoforo Gluck; Gluck hade studerat musik i Milano, därav namnet på gatan. Britt Lindeborg, som översatte texten till svenska, hade själv upplevt samhällsomvandlingen, rivningsraseriet i Sverige på nära håll.

Hon hade växt upp i Gamla Hagalund, Solna och gjorde tydligen en association från Via Gluck i den italienska titeln till den svenska versionens Lyckliga gatan, den som inte finns mer.

Att svenskarna som sin favorithitlåt av alla Svensktoppshittar väljer en låt som säger nej till att acceptera modernismen, det moderna samhälle som intellektuella och politiker i svenskt 1930-tal ville genomföra, den som Stockholmsutställningen år 1930 och pamfletten *acceptera* året därefter propagerade för, innebär en intressant folklig reaktion gentemot den ideologi som låg bakom rivningsraseriet, mest distinkt formulerat i den så kallade Stockholmsutställningen under devisen Moderniteten, modernisering: acceptera!

Ett utdrag ur inledningen till pamfletten *acceptera* (1931) som beskrivits som en svensk debattbok och propagandaskrift för funktionalismens idéer:

Acceptera den föreliggande verkligheten – endast därigenom har vi utsikt att behärska den, att rå på den för att förändra den och skapa kultur som är ett smidigt redskap för livet. Vi har inte behov av en gammal kulturs urvuxna former för att uppehålla vår självaktning. Vi kan inte smyga oss ur vår egen tid bakåt. Vi kan inte heller hoppa förbi något som är besvärligt och oklart in i en utopisk framtid. Vi kan inte annat än att se verkligheten i ögonen och acceptera den för att behärska den. Vad som är medel och vad som är mål i våra dagars kulturliv har det aldrig varit någon tvekan om. Det är de trötta och pessimistiska, som påstår att vi håller på att skapa en maskinkultur, som är sitt eget ändamål.

Det sången Lyckliga gatan gör är att den i efterhand vägrar acceptera den stadsförnyelse, alternativt -förstörelse, om man ser på utvecklingen i ett mer pessimistiskt ljus, som den modernistiska ideologin propagerade för. Sången kan inte förändra det som inträffat, men den kan lyfta fram allt det svåra och problematiska som denna nya dröm om lycksalighetens ö tycks ha fört med sig. På ett liknande sätt tar en annan svensk sång, Per Myrbergs hitlåt Trettifyran från år 1964, med en text på svenska av trubaduren Olle Adolphson, upp rivningsraseriet. Sången som var mycket populär

i Sverige på 1960-talet var från början amerikansk. Stuart Ambler skrev låten *This Old House* år 1954. Till skillnad från Lyckliga gatan är den svenska översättningen ganska trogen det amerikanska originalet. Sångens inledning beskriver situationen: ”Denna kåk har varit våran uti många herrans år / Denna kåk har varit vår och det har nog satt sina spår.”

Slutstrofen är obarmhärtig i all sin uppriktighet:

Men nu är det slut på gamla tider, ja nu är det färdigt inom kort
Nu skall hela rasket rivas, nu skall hela rasket bort
Så jag tar farväl och stora tårar rullar på min kind
Nu är det slut på gamla tider, nu går trettifyran i himlen in

Sången är lätt burlesk till sin stil och gör därmed frågan om rivningsraseriet till en humoristisk gest med ironisk botten. Härifrån till att göra det nostalgiska till en del av ett politiskt program, vilket är en viktig del i den förmodade attraktionskraften hos olika populistiska och även aktivistiska rörelser som vuxit sig starka på senare år, är steget ändå ganska långt. Men helt klart visar dessa sånger om det kulturarv, om än omstritt, som de gamla husen och stadsmiljöerna representerade, att det nostalgiserande draget går att använda över ett brett fält, från den populära sången till den politiska agitationen. En mer uttalat ekologiskt inriktad ”kampsång” eller visa är Evert Taubes Änglamark från år 1971, skriven som ett beställningsverk till filmen *Äppelkriget*, med de inledande raderna ”Kalla den änglamarken eller himlajorden om du vill / Jorden vi ärvde och lunden, den gröna / Vildrosor och blåklockor och lindblommor och kamomill / Låt dem få leva, de är ju så sköna.”

De platser som sångerna Lyckliga gatan och Trettifyran talar om blir ett slags platser i det kollektiva minnandet eller rentav ett slags minnesplatser, det som den franske sociologen Pierre Nora benämnt *Lieux de mémoire*, om än det här inte handlar om några monument eller platser som finns till annat än i ett kollektivt, immateriellt minne. Sångerna återuppväcker det som gått förlorat. Man kan också beskriva innehållet i sångerna som en frånvaro som görs närvarande i och genom sången.

Etnologen Owe Ronström (1998) skriver i en text om minnesplatser och minnesmiljöer utifrån Pierre Noras analys av de två begreppen, att minnet är ett fenomen som binder oss till ett evigt nu, medan historia utgör en representation av det förgångna. Minne är affektivt, magiskt, har plats för vad som passar det. Historia är en intellektuell sekulär verksamhet för vilken analys och kritik är nödvändig. Minnet har inget öga för någon annan grupp än den som binds samman av det, vilket betyder att det finns lika många minnen som det finns grupper, samt att minne är individuellt och specifikt samtidigt som det är kollektivt och mångbottnat. Historia däremot är, säger Ronström, allas och ingens, vilket är grunden för anspråken på generell, universell auktoritet.

Minne rotas i det konkreta, i platser, gester, uttryck, bilder, föremål. Historia är knutet till utveckling, abstrakta relationer. Därför är minnen absoluta medan historia bara kan handla om det relativa. Historia är evigt misstänksam mot minne, och historiens verkliga uppgift är att undertrycka och utradera minnet, menar Nora.

Ronström tillägger att dikotomier är problematiska eftersom verkligheten alltid är så mycket mer komplicerad. Samtidigt är de dock också fruktbara, just därför att de reducerar en svårgripbar verklighet till något gripbart och fattbart. Dikotomierna ska alltså inte ses som ett försök att åstadkomma en beskrivning av "hur det är", utan som analytiska verktyg i försöken att förstå hur och varför vår tid kommit att bli så besatt av historiebruk och historie(re)konstruktioner.

Strömsö: Det idealiserade hemmet

Marknaden för hemmet som en lyckans plats är i dag betydande, för att inte säga överväldigande. Antalet tidningar, tv-program och strömningstjänster som understryker betydelsen av ett vackert, idylliskt, spännande och kreativt hem är mycket stort. Tidningar som *Hemmets Journal*, *Hemmets veckotidning*, *Allers*, *Kotiliesi*, *Kodin Kuvalehti*, *Koti ja Keittiö* och en lång rad andra är ständigt fyllda av bilder och reportage på det som kan förmodas associera

till det sköna, det trygga, det lyckliga och hemmet som en lycklig plats. Också vad gäller tv-program och strömningstjänster är utbudet vad gäller allt som har med hus och hem (inklusive renoveringar och husinköp) att göra i dag enormt.

I boken *Känslor äger rum. Liv i hem, stuga och villa* (2014) har författaren och journalisten Pia Ingström kategoriserat olika typer av hem utgående från en distinktion mellan de föreställda och de levda hemmen. I den första gruppen ingår estetiserade hem, konsumtionshem, hemmet som konsumtion, hemmet som maskin och redskap, det goda hemmet och det hemska hemmet. I kategorin levda hem hittar man det råddiga hemmet, det rojsiga hemmet, det döende hemmet och det farliga hemmet. Adjektivet rojsig anger i helsingforssvenskt talspråk att någonting är otäckt och slarvigt. Kategorin det lyckliga hemmet saknas dock i Ingströms genomgång, något man kan förmoda har att göra med just det svårinringade i problematiken lycka och det lyckliga. Det som kommer närmast det lyckliga hemmet i Ingströms genomgång är antagligen det goda hemmet, också det som begrepp svårinfångat.

Strömsö utgör namnet på en plats belägen ungefär tio kilometer utanför Vasa i skärgårdsbyn Västervik. Det är också är namnet på ett tv-program med ett livsstilsinnehåll som sänds från platsen i fråga. Strömsö har därmed åtminstone tre betydelser: Den första utgörs av platsen och fritidshuset, eller villan på finlandssvenska, utanför Vasa, byggd år 1852 av Adolf Grönberg, ägare till Grönvik glasbruk. Den andra är tv-programmet som produceras där och den tredje är begreppet som associerar till både platsen och tv-programmet. Den tredje, överförda betydelsen innebär att platsen kommer att fungera som en markör för lycka och välgång, allt det positiva tv-programmet visar upp. Det är en plats där solen alltid skiner och allt det programmakarna företar sig lyckas förbluffande väl. I Strömsöprogrammet sysslar man med vanliga saker i köket och i trädgården, ett format som också finns i flera program i Sveriges tv, t.ex. *Sommartorpet*.

Sommaren 2022 firade tv-programmet Strömsö sitt 20-årsjubileum med ett öppet hus som drog över fyra tusen besökare. En förklaring

till varför programmet uppfattas som så positivt och snällt gavs i anslutning till jubileet: ”Vi pratar inte om problem och obehagliga saker på Strömsö, utan tittarna vet att det är tryggt att se på Strömsö” (Morney 2020). I ett reportage om firandet skriver Anci Holm i *Hufvudstadsbladet* att Strömsö, som hon kallar ett finlandssvenskt Utopia där allt går som smort, ligger i den optimala skärningspunkten mellan fiktion och verklighet, tv-produktion och den riktiga världen. Det faktum att det ser ut som om allt skulle gå som på räls i tv-programmet har gjort att uttrycket ”som på Strömsö” eller ännu hellre, ”det här går inte som på Strömsö” blivit ett slags formel för skillnaden mellan det verkliga livet och det idealiserade. Speciellt i sin negativa form har uttrycket blivit en viktig del av den finländska konversationen på 2000-talet, både på finska och på svenska.

Semiotikern Pirjo Kukkonen (2008) som undersökt den semiotiska rikedomen i textningen av programserien till finska har påpekat att det är Strömsövillan och idyllen som gör programmet, tillsammans med matlagningen och pysslandet. Villan och idyllen representerar enligt Kukkonen eventuellt den trygghet som skapas på en annan veranda, nämligen på verandan i Muminfamiljens hus. Kolumnisten Theresa Norrmén (2006) kopplar också hon i kolumnen Strömsökväll med Muminrollen samman Strömsö och Muminrollen. Uttrycket Strömsökväll sägs enligt Norrmén betyda att man ska gå hem från jobbet i tid, utan att gå via krogen, för att hela familjen ska städa och fixa i hemmet, med ett leende på läpparna. Hon skriver att det finns hundratusentals finskspråkiga som älskar Strömsö och som aldrig missar ett avsnitt – och som dessutom ser Strömsö som definitionen på finlandssvenskhet.

Strömsö i den överförda betydelsen som en lyckans och det lyckosammans plats, så som massmedia framställer den, blir även en plats där det specifikt finlandssvenska står i fokus på ett sätt som är ovanligt i livsstilsprogram av detta slag. Programmet kan uppfattas som både excentriskt och exotiskt ur både en finskspråkig och rikssvensk synvinkel. För den finskspråkiga majoriteten kan det finlandssvenska som Strömsö representerar förstås som en fortsätt-

ning på tidigare mentala konstruktioner av det finlandssvenska, betraktat som speciellt privilegierat, välmående, välskött, alltså med hjälp av värderande adjektiv som har sin bakgrund i det långa historiska perspektiv som utgörs av de två språkgruppernas inbördes relationer i Finland under mer än ett sekel.

I ett internt finlandssvenskt sammanhang kommer programmet att belysa något av en gammal dikotomi vad gäller den finlandssvenska verkligheten, det författaren Bror Rönnholm (2000, 248ff) har beskrivit som en motsättning mellan österbottnisk Gemeinschaft och sydfinlandsvensk Gesellschaft. Det ena ruralt och kollektivt, det andra urbant och individualistiskt. Även om denna dikotomi, lanserad av sociologen Ferdinand Tönnies, kan betraktas som problematisk är den i det här sammanhanget intressant eftersom den belyser någonting av de komplexiteter som ingår i föreställningarna om det finlandssvenska och det svenskösterbottniska. Rönnholm pekar på det han ser som fem specifika drag vad gäller landskapet (svenska) Österbotten: en naturlig och självklar enspråkighet, ofta i form av en "obegriplig" dialekt; en annan social struktur och samhällsutveckling; de starka väckelserörelserna och religiositeten överhuvudtaget; den stora emigrationen och emigrationsbenägenheten; samt närheten till Sverige, särskilt vad gäller den massmediala och populärkulturella sidan av verkligheten. Läst på detta sätt blir Strömsö en metafor för en plats där hantverk och hemmahushåll prioriteras, alltså en plats som framstår som ett slags gårdag i nuet, ett idealiserat gårdagsland, för att använda en formulering av folkloristen Seppo Knuutila (1994, 123ff).

Hemmets härd och hjältars hemvändande

Jag tror att man kan utgå ifrån att den mest arkaiska förståelsen av ett hem har något att göra med fenomenet och begreppet eldstad. Redan i mänsklighetens tidigaste historia, före de stora civilisationernas ankomst, fanns eldstaden där som en markör av någonting som hade med hem att göra. Någonting som har en koppling till boende, att dväljas på en plats. Den proto-indo-europeiska roten

**tkei* betyder att bosätta sig, uppehålla sig, vara hemma. Ord som antas bevisa existensen av detta **tkei* är exempelvis *kseti* på sanskrit, vilket betyder dväljas, uppehålla sig, *kaimas* på litauiska som betyder by, *semija* på gammal kyrkslaviska för tjänare och *ham* i gammal engelska för vistelseplats, hus, boning.

I många kulturer är elden gudomlig och i många myter får eller stjäls människorna elden från gudarna. I grekisk mytologi är Hestia eldhärdens och arkitekturens gudinna. Hon ansvarar för ordningen i familjen. Härdens i templet var hennes altare. När man etablerade en ny koloni bars eld från Hestias eldstad i moderstaden till den nya bosättningen. Hon var anspråkslös och satt på en alldaglig trätron med en vit ullkudde.

I Richard Wagners aria *Am Stillen Herd in Winterzeit* från operan *Die Meistersinger in Nürnberg* sitter Walther von Stolzing, en ung riddare från hertigdömet Franken, en av de så kallade mästarsångarna i Nürnberg, vid den öppna eldstaden i sitt slott en vinter på 1500-talet. Slottet och slottsgården har blivit igensnöade och riddaren Walther minns en annan Walther, Walther von der Vogelweide, och understryker att det är från honom han lärt sig den ädla konsten att sjunga:

Vad vintervakt, vad sommarprakt
vad dikt och vår mig lärde,
vad sången mig med undermakt
i hemlighet mig beskärde
vad gångarns skritt vid vapenritt
vad hövisk dans vid festens glans
i drömmen lät mig höra.
Om livets högsta pris
Med sång mig värdig göra
Med egen ton till egna ord
på hjärtats egna vingar
min mästarsång, om det den är
jag mästarna bringar.

(svensk text Frans Hedberg, Ragnar Hyltén-Cavallius m fl 1977)

Den självlärde sångaren Walther knyter i den stillsamma sången samman eldstaden, hemmet och minnet av den medeltida dikta- ren och minnesångaren Walther von der Vogelweide. Scenografin i arian bidrar till att lyfta fram en känsla av lugn och sökande, något Walther behöver för att klara sig i sångkampen om den åtråvärda Evas hand. Eva är dotter till den förmögne guldsmeden Pogner som lovat bort henne till den som vinner mästersångarnas sångtävling. Trots att Walther blir underkänd i sångkampen vinner han till sist Evas hand. Slutet är lyckligt i denna för Wagner ovanliga komiska opera med mänskliga, inte mytologiska figurer som dramatiska personer i spelet. I Wagner-arian kommer eldstaden att fungera som en fokuspunkt för hemmet, lyckan, traditionen, sökandet efter äran.

Häriifrån är steget inte långt till den typ av episk sång som hyllar det grekerna kallade *nostos*, ett ord som kan förstås som ett slags hem- längtan, påminnande om tyskans *Heimweh*, holländskans *heimwee* – jämför även med ordet nostalgi – men som nog innehåller mer än det. Det handlar egentligen om en egen litterär, episk genre som skildrar den hemvändande hjälten, framför allt från kriget i Troja, och hjälten äventyr på det öppna havet samt ankomst till hem- mahamnen och den ordning (eller oordning) som råder där. Alla hjältar kunde inte få återvända hem, en del stupade på slagfältet och uppnådde enligt den grekiska tanken sin ära där, andra omkom på hemfärden i stormar och andra svårigheter.

Författaren Milan Kundera skriver i sin roman *Ignorance* (2002):

The dawn of ancient Greek culture brought the birth of the *Odyssey*, the founding epic of nostalgia. Let us emphasize: Odysseus, the greatest adventurer of all time, is also the greatest nostalgic. He went off (not very happily) to the Trojan War and stayed for ten years. Then he tried to return to his native Ithaca, but the gods' intrigues prolonged his journey, first by three years jammed with the most uncanny happenings, then by seven more years that he spent as hostage and lover with Calypso, who in her passion for him would not let him leave her island.

Enligt lingvisten Anna Bonifazi (2009) är dock inte betydelsen av *nostos* i *Odysséen* och andra liknande litterära källor entydigt lika med en tänkt hemkomst efter slaget i Troja, utan ordet markerar mer av en serie övergångar och transformationer mellan liv och död och i det fall att geografiska förflyttningar är inkluderade både centripetala och centrifugala rörelser. Bonifazi skriver att *nostos* signalerar multidirektionalitet. Betydelsen i ordet *nostos* går alltså inte att fixera så enkelt. Att komma kan också betyda att vara på väg någonstans, att komma hem är också att ha överlevt hot mot ens liv.

I den grekiska epiken innebär det att ha upplevt någonting hjältemodigt också förmågan att tala om det, sjunga om det. Att undvika döden, att landa tryggt, att återvända från kriget, att vara tillbaka i hemmet är alla aspekter av detta mytiska *nostos* som den homeriska dikten aktualiserar. Alla dessa olika betydelser av *nostos* som ett slags sjungande handlar därmed till sist om att vara vid liv och genom sången kunna odödliggöra dessa bragder, det som är den episke hjälten signum. Från *nostos* har man i det skedet övergått till ett annat grekiskt ideal, *kleos*, att uppnå ära och ryktbarhet. Och därmed också *eudaimonia*, ett varaktigt tillstånd av lycka och välbefinnande.

Avslutande diskussion om den kulturella dynamiken i lyckans platser

De exempel som använts i den här genomgången av lyckans platser i gränsområdet mellan det imaginära och verkliga har valts ur musikens, konstens, litteraturens och televisionens världar. Det har gällt Breughels målning *Het Luilekkerland*, sångerna *Det gåtfulla folket*, *Satumaa*, *Lyckliga gatan*, *Trettifyran* och *Am Stillen Herd in Winterzeit*, tv-programmet *Strömsö* samt Homeros epos *Odysséen*. Det genomgången har visat är att olika semiotiska system kan appliceras på kulturella produkter och därmed också belysa deras kulturella dynamik. Denotativa processer ser ut att kunna grundläggande djupare liggande meningar i de kulturella produkterna genom myter, i den förståelse av begreppet jag använt här.

Det mytiska stoff som lyfts fram i de olika exemplen har handlat om barndomslandets air av oskuldsfullhet och fantasifullhet, i Beppe Wolgers och Olle Adolphsons sång Det gåtfulla folket; eskapismen och den ironiserade paradistanken, i Brueghels målning Het Luilekkerland; exotismen eller fjärrlängtan, i Unto Mononens sång Satumaa; nostalgien eller den frånvaro som blir närvaro, i Britt Lindeborgs sångtext till Lyckliga gatan och Olle Adolphsons dito till Trettifyran där den rivna stadsmiljön kommer att fungera som ett memento om att ”allt var bättre förr”, om än tillvaron kanske materiellt sett var fattigare än dagens värld. I Wagners aria Am Stillen Herd in Winterzeit är det sökandet efter den romantiska lyckan och hemmet som en trygg och lycklig plats som står i fokus medan tv-programmet Strömsö kan uppfattas som platsen där allting lyckas och man aldrig talar om otrevliga saker. I Odysséen blir *nostos* hos Homeros en grundläggande trop för betydelsen av det heroiska, i form av hjältens återvändande från ett krig (i Troja) och en hemkomst efter en rad strapatser under en seglats över öppet hav och vid farliga stränder.

Det är genom sin popularitet som dessa artefakter blir kulturellt användbara. De kan när som helst återanvändas eftersom de finns tillgängliga i olika former i den mångskiftande kulturella vardagsverkligheten i 2020-talets västerländska samhälle. Det de talar om, drömmen om en lycklig plats, visar sig dock aldrig vara särskilt enkel eller entydig som utlevd fantasi. Unto Mononens Satumaa kunde kanske skapa en alternativ bild av någonting mer bestående i den snabba samhällsomvandling som sången var en del av under 1960-talet. Därmed blev den emblematiserad för en mer omfattande idé i det finländska samhället om ett slags fjärrlängtan som nog också fick en mer realistisk tillsats i form av den starka utvandringsvåg som skedde från Finland till Sverige under dessa år. Tanken att Sverige skulle vara det sagoland som sången manade fram kom dock ganska snart att visa sig omöjlig. I verkligheten var tillvaron i det främmande landet långt ifrån något paradiset. Ett liknande uppvaknande aktualiserade Brueghels målning av landet som överflödar av ”mjölk och honung” redan långt tidigare i den europeiska medeltiden, ofta nog så knappa och karga tillvaron, understruken av

genren satiriska sånger av goliarderna, de unga, asketiskt inriktade prästerna som diktade ironiskt om landet med sitt överflöd av mat och dryck.

Wagners sång *Am stillen Herd in Winterszeit* kan sägas utgöra ett exempel på ett slags hjältedyrkan vad gäller sång, i en linje som kan spåras tillbaka till den grekiska världen, exempelvis i Pindaros diktning till hjältarna i de olympiska spelen. Relationen mellan de två Walther som aktualiseras i arian, alltså mästarsångaren Walther von Stolzing och minnesångaren Walther von der Vogelweide, tidsmässigt åtskilda av ungefär tre sekler, antyder en form av heroisering och idolisering som kan framstå som ett slags prototyp för relationen mellan pop- eller rockidolen och dennas fans i det moderna samhället.

Vilka egenskaper är det alltså som gör dessa platser speciellt viktiga vad gäller frågan om lycka och välgång? Frågan måste alltid ställas i relation till de andra platser, de andra miljöer som samtidigt existerar i verkligheten eller i föreställningsvärlden vid sidan om dessa som här utvalts som exempel på speciella platser för lyckan och det lyckliga. Varje gång en sådan plats aktualiseras och uppförs, exempelvis genom en konsert där en sång med detta innehåll sjungs och spelas, där en variant av Odysseus *nostos*, av Satumaas exotism eller Lyckliga gatans nostalgi tas upp som en grundläggande trop för en film, en sång, ett konstverk, ställs frågan om kulturell resonans på nytt i det givna ögonblicket.

Tv-programmet *Strömsö* är ett gott exempel på en programform där flera av dessa eller liknande troper, som flit, sparsamhet, påhittighet, vänlighet, omtanke och hurtighet, appliceras. Det märkliga är att programmet, trots att det är gjort med förhållandevis små resurser och på ett språk som är ett minoritetsspråk i Finland och en aningen främmande språkvariant i Sverige (där serien också visas), ändå förmår skapa någonting som liknar en kult eller en ”vänlig sekt”. Just här tycks lyckan bo på ett sätt som, i en värld präglad av pandemi och krig, inte tillhör det vanliga, allt det man annars så lätt kommer att tänka på när man öppnar sin dator eller läser morgontidningen.

Källor och litteratur

Källor

Sånger

Lyckliga gatan (Adriano Celentano & Britt Lindeborg). Stockholm: Sonora Musikförlags AB.

Det gåtfulla folket (Olle Adolphson & Beppe Wolgers). Stockholm: Bengt Nyquist, Ehrlingförlagen, [2003], cop. 1959.

Trettifyran (Stuart Hamblen & Olle Adolphson). Stockholm: Ehrling & Löfvenholm AB, numera ägt av Warner/Chappell Music Scandinavia AB.

Satumaa (Unto Mononen). Helsingfors: Warner/Chappell Music Finland.
Am Stillen Herd in Winterszeit. *Die Meistersinger von Nürnberg* (Richard Wagner 1868).

Svensk text: Vid stilla härd i vinterdar. *Mästersångarna i Nürnberg*. Operan, Stockholm 1977.

Litteratur

Homeros 1986: *Odysséen*. Översättning Erland Lagerlöf. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Tv-program

Strömsö. <https://arenan.yle.fi/1-3104958> hämtat 27.6.2022.

Referenser

acceptera 1931. Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl, Uno Åhrén. Stockholm: Tidens förlag.

Arendt, Hannah 1998, 2013. *Människans villkor. Vita activa*. Göteborg: Daidalos.

Asplund, Johan 1979. *Teorier om framtiden*. Stockholm: LiberFörlag.

Bonifazi, Anna 2009. Inquiring into *nostos* and its cognates. *The American Journal of Philology* Vol. 130, No. 4 (Winter, 2009).

Barthes, Roland 1968. *Elements of semiology*. New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland 1970. *Mytologier*. Lund: Bo Cavefors Bokförlag.

Black, Max 1962. *Models and metaphors: Studies in language and philosophy*. Ithaca: Cornell University Press.

- Black, Max 1993. More about Metaphor, in Andrew Ortony (ed): *Metaphor & Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Encyclopedia Britannica*: Cockaigne, imaginary country. <https://www.britannica.com/topic/Cockaigne> Hämtad den 2.7.2022.
- Goldman, L.R 1998. *Child's Play. Myth, Mimesis and Make-Believe*. Oxford & New York: Berg.
- Holm, Anci: Fenomenet Strömsö – där allt går som smort och alla är snälla med varandra. *Hufvudstadsbladet* den 3.7.2022.
- Ingström, Pia 2014. *Känslor äger rum. Liv i hem, stuga och villa*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Klinkmann, Sven-Erik 2011. *I fänrikarnas, martallarnas och dixietigrarnas land. En resa genom det svenska i Finland*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Knuutila, Seppo 1994: *Tyhmän kansan teoria. Näkökulmia menneestä tulevaan* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura).
- Kukkonen, Pirjo 2003: *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing. Finnish Culture in Tango Lyrics Discourses. A Contrastive Semiotic and Cultural Approach to the Tango*. Helsinki: Yliopistopaino/Helsinki University Press.
- Kukkonen, Pirjo 2008. Semiotiska textningsstrategier i multimodala samspel - TV-programmet Strömsö som semiotiskt rum. Irma Sorvali (red.), *Studia Humaniora Ouluensia* 6, 2008. Oulu: Oulun yliopisto.
- Kundera, Milan 2002. *Ignorance* London: Faber & Faber.
- Melucci, Alberto 1996. *The Playing Self: Person and Meaning in the Planetary Society*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Metsämäki, Heikki & Petteri Pelkki 1997. *Satumaa. Unto Mononen – Elämä ja laulu*. Jyväskylä, Helsinki: Gummerus.
- Morney, Jessica 2022. Under 20 år har tv-programmet Strömsö hållit publiken sällskap – hobbyexperten Lee: ”Vi pratar inte om problem och obehagliga saker på Strömsö”. Publicerad den 11.06.2022. <https://svenska.yle.fi/a/7-10017472>
- Norrmén, Theresa 2006. Strömsökväll med Mumintrollen. *Hufvudstadsbladet* 12.9.2006.
- Perec, Georges 2005. *Jag minns*. Stockholm: Modernista.
- Ronström, Owe 1998. Minnesplatser och minnesmiljöer. Pierre Nora och historien. Opublicerat manuskript.

http://owe.ompom.se/pdf/077-Minnesplatser_och_minnesmiljoer.pdf
Hämtad den 28.6.2022.

Rönholm, Bror 2000. Sprickor i Svenskfinland. Clas Zilliacus (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, Stockholm: Atlantis.

Silverman, Kaja 1983. *The Subject of Semiotics*. Oxford: Oxford University Press.

Tangon ”Satumaa” – Finlands inofficiella nationalsång. *Sveriges Radio*, radioprogrammet Söndagar Klassikern den 23 mars 2023.

Strandén, Sofie 2010. ”*I eld, i blod, i frost, i svält*”. *Möten med veteraners, lottors och sjuksköterskors berättande*. Avhandling i folkloristik. Åbo Akademi. <https://www.doria.fi/handle/10024/66195>

Summary

Places of happiness at the point of intersection between myth and cultural artefacts

The starting point in my investigation about places of happiness at the point of intersection between myth and various cultural artefacts and practices connected to these concepts is the view that this is also a border area between the imaginary and the real. It is therefore especially rewarding to study how mythical elements operate in areas which are usually considered mundane and practically oriented. The examples are taken from both the mundane world and popular culture. These can be phonogram records, radio or television shows, opera, musicals, and other such objects and practices. The investigation is concerned with how these (re) presentations are colored by mythical elements and how one as a consumer of these artefacts is engaged in listening, viewing and using them in patterns of consumption.

The mythical stuff which is focused on here is about the innocence of childhood in the Swedish song *Det gåtfulla folket*, the escapism and ironized paradise-thought in Brueghel's painting *Het Luilekkerland*, the exoticism in the Finnish tango *Satunmaa*, the nostalgia in the two Swedish hit songs *Lyckliga gatan* and *Trettifyran* from the Sixties about urban renewal, the idea of home in Wagner's aria *Am Stillen Herd in Winterszeit*, the happy place where everything works out well in the Finland-Swedish tv-program *Strömsö* and the idea of nostos (homecoming from war) in Greek epic, especially Homer's *Ulysses*.

These artefacts, by way of their popularity, are useful as cultural practices since they can at any time be re-used. They are there in the mundane sphere in different shapes in western society of the 2020s. They speak about the dream of a happy place, but in the end that dream is never quite as easy to obtain as the promise wants it to be.

Keywords: luck, myth, place

Nyckelord: lycka, myt, plats