



LUND UNIVERSITY

Utsikter

föreläsningar från Helgonabacken

Andersson, Lars Gustaf; Stenström, Johan

1997

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Andersson, L. G., & Stenström, J. (Red.) (1997). *Utsikter: föreläsningar från Helgonabacken*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 12). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:
2

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Utsikter

– föreläsningar från Helgonabacken

ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Helgonabacken 12

223 62 LUND

□ Författarna och

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1997

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars Gustaf Andersson,
Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522

ISBN 91-88396-11-8

Tryck: Reprocentralen vid Lunds universitet
LUND 1997

Innehåll

<i>Inledning</i>	5
LARS GUSTAF ANDERSSON: <i>Pier Paolo Pasolini och "Gramscis aska"</i>	9
CHRISTINA BERGIL: <i>"Så livet och döden om makten nu stred"</i>	25
MARIA BIRGERSSON: <i>Joseph Brodsky och konsten att behaga en skugga</i>	33
LARS ELLESTRÖM: <i>Ola Larsmo och stumheten</i>	49
MAGNUS ERIKSSON: <i>Texten som historiekritik. Om Lars Jakob- sons Lee Harvey Oswald-novell</i>	55
BIRGER HEDÉN: <i>Realism och fantasi</i>	69
ERIK HEDLING: <i>Oliver Stone, JFK och populismens retorik</i>	81
LISBETH LARSSON: <i>Ett allt förbrännande ljus. Om Carola Hanssons Pojken från Jerusalem</i>	89
PER ERIK LJUNG: <i>Erotik och panik. Kärlek i samtida svensk poesi</i>	101
ANDERS OHLSSON: <i>Per Gunnar Evander, bilden och berättandet</i>	117
ANDERS PALM: <i>Ars poetica som femininum – Pia Tafdrups poetik och poesi</i>	133
BERTIL ROMBERG: <i>Lyrikern Almqvist</i>	149
MONA SANDQVIST: <i>"Om detta var Europa". Ett tema i Göran Sonnevis diktning</i>	163
CHRISTINA SJÖBLAD: <i>Paul Valéry och Kyrkogården vid havet. En diktanalys mot bakgrund av estetiska teorier</i>	181
JANTHAVENIUS: <i>Det oavslutade. Om Göran Sonnevi och politiken</i>	213
JENNY WESTERSTRÖM: <i>Harriet Löwenhjelms</i>	227

Inledning

Litteraturvetenskapliga institutionen, Lund, ligger nära krönet av Helgonabacken, liksom några andra universitetsinstitutioner och den tegelborg som inhyser universitetsbiblioteket. Helgonabacken har sin egen idéhistoria, senast återberättad av Louise Vinge i första delen av *Skånes litteraturhistoria* där parken för Esaias Tegnér ”med sina klosterruiner var förbunden med dödsaningar och depression och med diktandet som demonisk drift”. Tegnér’s epigon Assar Lindeblad skaldade i samlingen *Månskensqvällarne* om platsen som han beskrev som ”en poetisk värld, med lunder och dammar och månsken”.

Av klosterruinerna märks nu inte längre så mycket annat än den klosterdamm som fortfarande ligger ramsvart och till synes bottenlös mellan Humanisthuset och Universitetsbiblioteket. Den utsikt som t.ex. Lindeblad talar om (”du ser det herrliga hafvet”) är inte heller möjlig att uppleva; staden har vuxit på alla ledder och begränsat synfältet. Men det är ändå en plats, väl ägnad åt imaginära utsikter, och säkerligen för många förbunden med såväl depression som demoni.

Historiska tillfälligheter gör att vi kan kalla föreliggande volym för en serie ”föreläsningar från Helgonabacken”. På denna backe har det, om än under tak, under flera terminers tid förelästs om såväl litteratur som andra medier och konstformer. Under några terminer rörde föreläsningarna moderna klassiker, och sedan kom framför allt poesin att tematiseras. Av dessa föreläsningar har några utkommit mellan pärmar i Absalon-serien, *Moder-na klassiker* (1992) och *Möten och metamorfoser* (1995). Föreliggande volym är alltså att betrakta som den tredje delen i en fortlöpande dokumentation av de offentliga litteraturvetenskapliga föreläsningarna på Helgonabacken.

Vi kallar volymen *Utsikter*. Här talas om dikten i vid mening; som retorisk praktik, som lyrisk stämma, som berättande och förtätad gestaltning. Här återfinns texter om lyrik, men också om romankonst och film. Vi har valt att inte revidera materialet i alltför stor omfattning, utan istället låtit föreläsningens presens och det muntliga tilltalet dominera.

Bidragen speglar i sin mångfald de skilda forskningsintressen och perspektiv som präglar den lundensiska institutionen. Bertil Romberg gläntar på dörren till Almqvists värld, en författare som han är väl förtrogen med, bl.a. i sin egenskap av redaktör för Vitterhetssamfundets utgåva av Almqvists skrifter. Carl Jonas Love Almqvist markerar gränsen bakåt i tiden; resten av de presenterade texterna och författarna hör till det nittonhundratalet som snart är till ända. Till de äldre författarna hör poeten Harriet Löwenhjem som porträtteras av Jenny Westerström. Hon lyfter fram sidor hos den alltför tidigt döda skaldinnan vilka inte tidigare beaktats.

Göran Sonnevi består här med två analyser som riktar in sig på tidigare dikter. Jan Thavenius diskuterar Sonnevis förhållande till politiken och gör sin läsning av Sonnevi till något av en akademisk självbiografi, medan Mona Sandqvist i sitt bidrag uppmärksammar hur Sonnevi framställer de politiska händelserna i Europa i relief mot den kontinentala kulturtraditionen, t.ex. hur Mozarts musik alltsedan 70-talet framtonar som en konstant faktor i hans diktning.

Christina Bergil ställer centrala teman i Birgitta Trotzigs romaner i en biblisk kontext och visar hur författarinnan i sin anknytning till kristna dogmer ”både är trogen mot traditionen och för den vidare till nya synteser”, medan Lars Elleström konstaterar att ”stumheten och tystnaden hör till de centrala metaforerna i vårt sekels litteratur”. Han exemplifierar med Ola Larmsos författarskap som han menar genomsyras av just detta stumhetens tema. Magnus Erikssons bidrag bär titeln ”Texten som historiekritik”. Han företar en genomlysning av Lars Jakobsons novell om Lee Harvey Oswald, där upplösningen är en annan än den vi känner från händelserna kring Kennedy-mordet 1963. Eriksson konstaterar att texten avviker från realism och kausalitet för att i stället bejaka ”ett seende bortom de schabloner med vilka vi tolkar tillvaron”.

En helt annan genre uppehåller sig Birger Hedén vid, nämligen barnlitteraturen. Förhållandet mellan fantastik och realism behandlas i Astrid Lindgrens berättelse om Nils Karlsson-Pyssling. Carola Hanssons roman *Pojken från Jerusalem* står i centrum för Lisbeth Larssons studie. Hanssons romaner besitter ”ett ljus och en intensitet, som skiljer ut dem från andra” – ett omdöme som kan överföras på en del av de lyriska alster som Per Erik Ljung behandlar när han i hisnande associationer följer kärlekens tema i samtida svensk poesi. Denna exposé omfattar namn som Clemens Altgård

och Göran Greider, Eva Ström och Catharina Rysten men här förekommer även mer aparta nedslag i dåtida och nutida svensktoppstexter.

En återkommande läsart i föreläsningarna har varit den interartiella, dvs. den som förbinder konstarterna med varandra. En del av detta dokumenterades i volymen *Möten och metamorfoser*. Anders Ohlsson behandlar några interartiella möten i sin genomgång av relationen mellan bild och berättande hos Per Gunnar Evander.

En stor del av materialet är alltså knutet till den svenska litteraturen och kulturen, men här finns också internationella nedslag. Anders Palm som är väl förtrogen med den danska litteraturen diskuterar Pia Tafdrups poetik och poesi: "Ars poetica som femininum". Lars Gustaf Andersson beskriver kontexten till Pier Paolo Pasolinis genombrottssamling *Gramscis aska*. Här visas att diktens möjligheter sträcker sig långt över de genrekonventioner vi oftast upprättar. Detta blir än tydligare i det bidrag som till synes fjärrmar sig längst från den skrivna dikten som objekt, Erik Hedlings analys av Oliver Stones film *JFK* som sätts in i en historisk kontext. Samtidigt visar Hedling hur auteuren Stone realiserar en poetik som genom sitt perspektiv på det dokumentära även kan ses som en tolkningsmatris av skriftkulturens alster. Hedlings bidrag upprättar också dolda förbindelser till Magnus Erikssons läsning av Lars Jakobssons prosakonst.

Christina Sjöblad behandlar Paul Valéry och dennes dikt "Kyrkogården vid havet" mot bakgrund av skaldens egen litterära estetik. Här diskuteras dessutom tolkningens villkor; något som också får en klangbotten i Maria Birgerssons bidrag om Joseph Brodskys essäistik. Hon tar sin startpunkt i ett personligt möte med den rysk-judiske diktaren i dennes hem i Greenwich Village, New York.

Från sin exil riktar Brodsky blickarna mot ett förlorat S:t Petersburg som räddats över i dikt. Vägen från Helgonabacken till S:t Petersburg eller Rom är kantad av utsikter. Dessa överlämnas nu i läsarens vård.

Lars Gustaf Andersson

Johan Stenström

Pier Paolo Pasolini och ”Gramscis aska”

Lars Gustaf Andersson

Pier Paolo Pasolini (1922–1975) är i vårt land kanske främst känd som filmare med verk som klassikerfilmatiseringarna *Kung Oidipus* (1967) och *Medea* (1970) och den kontroversiella *Salò eller Sodomis 120 dagar* (1975). I Italien är han dock minst lika känd som skönlitterär författare; kollegan och vännen Moravia kallade honom vid hans bår t.o.m. för en av de största diktarna under innevarande sekel, arvtagare i rätt nedstigande led till Foscolo, Leopardi och Dante.¹ Det är alltså diktaren Pasolini som jag här kommer att tala om, och särskilt en av hans diktsamlingar, *Gramscis aska* från 1950-talet. I förlängningen av den här utläggningen ligger möjligheten att knyta samman namnen Pasolini och Gramsci, inte i första hand i en biografisk kontext, utan som två poler i ett teoretiskt fält där avgörande frågor om hegemoni, makt och folklig kultur kan ställas. I det här sammanhanget skall jag dock begränsa mig till en presentation av Pasolinis poetiska gärning och ett förslag till läsning av *Gramscis aska*.

Pasolini började sin diktarbana med att som skolpojke intressera sig för den friuliska dialekten som talades av landsbygdsbefolkningen kring hans moders hemby Casarsa i nordöstra Italien. Tillsammans med några likasinnade ägnade han sig sedan under gymnasie- och universitetsåren i Bologna åt att samla in folkpoesi från trakten och att skriva egna dikter på dialekten. Han startade t.o.m. en ”akademi” för studiet av det friuliska språket, inhyst i en skrub i föräldrahemmet. Vid sidan av intresset för de italienska dialekterna och den ofta muntligt traderade folkpoesin odlade Pasolini ett starkt intresse för modernismens poeter, särskilt den tradition som med Verlaines ord kommit att kallas ”de fördömda poeterna”, ”les poètes maudits”, dvs linjen från Rimbaud. Rimbaud är också en av de första dokumenterade läsoplevelsena av rang som Pasolini har i skolåldern; han kom tidigt att identifiera sig med outsiders, den som placerats eller placerat sig vid sidan av den borgerliga konformismens allfarväg. Till detta bidrog naturligtvis både hans i unga år grundade marxistiska övertygelse och den ho-

mosexualitet som kanske mer än något annat kommit att definiera hans profil som diktare och konstnär.

Motsättningen mellan folkspråkspoesin och modernismens mer problematiserade utforskande av tillvarons nattsida lyckades Pasolini göra till en fruktbar dialektik som kom att karakterisera hans poesi från början till slut. Han debuterade som dialektpoet 1942 med det lilla häftet *Poesie a Casarsa* som uppmärksammades bl.a. av Gianfranco Contini och Alfonso Gatto. Under de närmaste åren skrev han poesi omväxlande på italienska och friulisk dialekt. Han sammanställde poesiantologier, medarbetade i ett flertal tidskrifter och presenterade ett examensarbete vid universitetet i Bologna om lyrikern Giovanni Pascoli. I Pasolinis litterära kvarlåtenskap finns också bevarat romanutkast och en serie mycket intima dagböcker, *Quaderni rossi* ("de röda dagböckerna") där han diskuterade litterära såväl som mänskliga erfarenheter och inte minst rannsokade sitt eget utanförskap, manifesterat i homosexualiteten.²

Efter kriget var Pasolini verksam som skollärare på landsbygden kring Casarsa. Han fortsatte att skriva poesi och engagerade sig också på allvar i det italienska kommunistpartiet, PCI, som hade ett starkt fäste i norra Italien. Denna lantliga tillvaro, fylld av praktiska göromål och bokliga studier, slogs i spillror 1949 då Pasolini anklagades för att ha förfört några minderåriga pojkar. Han tvingades lämna sin tjänst och blev utesluten ur partiet. Vid den rättegång som följde friades han, och det är rimligt att anta att anklagelsen var en del i ett politiskt ränkspel där det kristdemokratiska etablissemanget utnyttjade Pasolinis sårbara position för att skada kommunistpartiet.

Under tumultartade former flydde Pasolini tillsammans med sin mor till Rom i januari 1950. De flyttade in i en liten våning vid Piazza Costaguti i det forna judiska ghyttot, inte långt från Forum. Modern fick anställning som städerska och själv sökte Pasolini desperat efter en utkomst, till slut fick han en lärartjänst i en förort, dit de två också flyttade. Under tiden skrev han poesi och prosa och började umgås i Roms litterära kretsar, t.ex. med Giorgio Bassani och Attilio Bertolucci – den senare fader till filmregissören Bernardo Bertolucci. Tack vare dessa kontakter kom han i förbindelse med filmindustrin, och femtiotalet innebar bl.a. ett idogt manuskriptskrivande i Cinecittà, där han samarbetade med bland andra Fellini och Bolognini.

I Rom mötte Pasolini en ny värld. Här såg han en stad som efter krigsåren försökte resa sig ur ett raserat imperiums spillror. I ruinhögarna spirade en ny kapitalism och entreprenörsanda men också politisk och ekonomisk korruption. I slummen och i förstäderna florerade en vild kriminalitet och Pasolini kom att fascineras av de till synes helt amoraliska pojkgäng som drev runt och stal, rånade och prostituerade sig för att få mat för dagen. Driven av kunskapsörst sökte han upp det här unga trasproletariatet, började umgås med pojkarna och lärde sig deras slangspråk. Som en antropolog trängde han in i ett främmande folkslag. Han sökte också sexuella partners i de här skikten vilket gjorde att han snart fick en mycket god inblick i denna nya, mörka värld. Dessa pojkar har jag i ett annat sammanhang – efter ett citat av Jean Genet – kallat "änglarnas barn". Dessa kriminella änglabarn kom att bli en referenspunkt för Pasolinis kommande arbeten inom litteratur och film. Trots sin historiematerialistiska övertygelse och sitt analytiska sinne var Pasolini på många vis en romantiker. Han – den bildade officerssonen som läst Rimbaud och Gide – såg i den friuliska landsbygdsbefolkningen något ursprungligt, något autentiskt, något som inte förstörts av urbaniseringen eller moderniseringen. I det enkla folkets glädjeämnen och traditioner anade han något heligt, ett samband med arkaiska myter. Detta överflyttades nu från det norditalienska lantarbetarproletariatet till de romerska gatpojkar. Han såg deras laglöshet och promiskuitet som tecken på en ursprunglig vitalitet.

Detta satte han sig före att skildra. 1955 publicerades romanen *Ragazzi di vita* (ung. "Livets killar") och 1959 *Una vita violenta* (ung. "Ett våldsamt liv"). Romanerna – i synnerhet den första – blev Pasolinis inträdesbiljett till Roms litterära värld. Samtidigt var det en skandal. Romanen som delvis är skriven på gatans slang berättar oförtäckt om tjuvarnas och de prostituerades liv i den eviga staden. Författaren moraliserar inte heller över detta utan tycks bara registrera skeendet. Språket som innehöll könsord och svordomar chockerade den litterära världen. Kyrkan och det kristdemokratiska etablissemang, liksom nyfascistiska grupper, attackerade författaren och han inledde här det gatlopp som kom att prägla hela hans karriär.

När diktsamlingen *Le ceneri di Gramsci, Gramscis aska*, alltså kom ut 1957 så var Pasolini ingalunda okänd. Han skulle fortsätta att skriva både romaner och diktsamlingar, men den mesta tiden under resten av hans liv –

från början av sextioalet till november 1975 – kom han att ägna åt filmkonsten, både som regissör och som teoretiker. Man kan emellertid säga att Pasolinis primära uttrycksform var dikten, även när han gjorde film eller debatterade eller skrev essäer. Dikten, den lyriska förtätningen, den subjektiva vinkeln och den elaborerade formen; allt bar han med sig, vilket medium han än arbetade i. Det är symptomatiskt att ett av Pasolinis mest kontroversiella debattinlägg, ”Kommunistpartiet åt ungdomen!” (1968), en kritisk betraktelse över studentupproret, avfattades på vers.

Ett bokslut över Pier Paolo Pasolinis italienska diktning utgörs av den monumentala volymen *Le poesie* som utkom 1975 strax före hans död. Den innehåller förutom *Le ceneri di Gramsci* ytterligare tre viktiga diktsamlingar samt en svit tidigare utgivna dikter.³

Alberto Moravia markerade vid sitt griftetal Pasolinis släktskap med Dante, och det var inte tom retorik för att upphöja en älskad kollega utan en mycket relevant koppling. Dante och hans Gudomliga Komedi var en återkommande referens för Pasolini. Debutfilmen *Accattone* (Snyltaren) från 1961 – där f.ö. Attilio Bertoluccis son Bernardo var regiassistent – inleds med ett motto som är taget ur femte sången i *Purgatorio* som berättar om en olycklig själ, Bonconto från Montefeltro, som slits mellan änglar och djävlar. Syndaren viskar i dödsögonblicket Marias namn och räddas och en djävul skändar i vrede hans kropp. Mottot ger en matris åt *Accattone*; vi kan se filmen – som på det yttre planet handlar om en hallick som går under i den romerska slummen – som ett spel om frälsning i Dantes efterföljd.

I Pasolinis andra film, *Mamma Roma*, från 1962, med Anna Magnani i huvudrollen, citeras Dante i en av filmens sista scener. Den olycklige Ettore har tillsammans med några kamrater nästlat sig in på ett sjukhus för att försöka stjäla tillhörigheter från patienterna. De upptäcks men Ettore är oförmögen att fly – han är utan att veta om det svårt sjuk. Sedan vaknar han upp i ett fängelsesjukhus. Omtöcknad ser han sig omkring i den sterila, vita salen där några män sitter samlade runt en äldre man som från sin säng reciterar fjärde sången ur *Divina commedias* Helvetesdel, där Dante berättar hur han står ”vid randen / av smärtans avgrundsdal”. Och Vergilius, hans vägvisare, säger, ”Låt oss gå ned nu i den blinda världen”.⁴

Dante-citat och allusioner förekommer även i de romerska romanerna. Det sk ”Aniene-kapitlet” i *Ragazzi di vita* inleds med ett upproriskt motto, hämtat från *Infernos* 21:a sång. Dantes närvaro i Pasolinis verk är inte bara

en pittoresk scenografisk detalj utan en återkommande strukturell förutsättning. Dante är en avgörande referens för Pasolini i nästan alla hans verk; inte minst i hans sista film, *Salò eller Sodomis 120 dagar*, som är en veritabel Inferno-vandring genom fascismens blinda värld.⁵

Pasolini, liksom många andra italienska diktare, förhöll sig till Dante, relaterade sitt verk till honom. Han valde också Dante som ett slags identifikationsobjekt och lånade Dante Alighieris mask för att ge sina bilder starkare kolorit och ingjuta i dem den urkraft han tyckte sig finna i de arketypiska och transhistoriska symbolfälten. Det tydligaste exemplet är den oavslutade parafra på *Den Gudomliga Komedin* som Pasolini arbetade på i flera år där han vävde samman sin självbiografi med en suggestiv analys av det moderna Italiens sammanbrott. Verket hette *La Divina Mimesis* och utgör en fascinerande blandning av självbiografi och samtidskritik.⁶

Dante har av många karakteriserats som en medborgardiktare, en ”poeta civile”. Han betraktade det korruperade politiska och andliga livet i sin samtids Italien och gav röst åt en kritik av de missförhållandena, nota bene från en viss subjektiv position.. Han ställde sig otvivelaktigt i det offentliga samtalets tjänst.⁷ Enzo Siciliano, italiensk författare och en av Pasolinis första levnadstecknare, diskuterar termen ”medborgardikt” (han begagnar den engelska termen ”civil poetry”) i förordet till en översättningsvolym med Pasolini-dikter.⁸ Med utgångspunkt i en essä av William Carlos Williams definierar han begreppet på följande sätt:

Medborgardikt är sålunda dikt där ett abstrakt ämne – ”moral” och ”religion” i Dantes fall, och som vi vet kan dessa också bli ”politik” – sammansmälter med en helt personlig sensibilitet som absorberar varje detalj, varje nyans av inspirationen i sig själv och transformerar innehållet till ett poetiskt språk. [...] Pasolini är en poet av detta slag...⁹

Termen ”poeta civile” elaboreras vidare och appliceras på fallet Pasolini i en inflytelsesrik artikel av Alberto Moravia, där denne påpekar att det stor-slagna i Pasolinis projekt var att han inte stannade vid en allmän humanism – som Leopardi eller Foscolo – utan drev en radikal samhällskritik från vänster, men enligt samma möster som Dante; dvs en personlig stil och en öppet deklarerad subjektiv position sammansmälter med en politisk och historisk analys.¹⁰ För Moravia är ett av de yppersta exemplen just samlingen *Le ceneri di Gramsci, Gramscis aska*.

Gramscis aska som utkom 1957 innebar Pasolinis genombrott som italiensk lyriker. Titeldikten försökte Pasolini publicera 1955 i Alberto Moravias och Alberto Caroccis kulturtidskrift *Nuovi argomenti*. Tidskriften var ett försök att från ett progressivt politiskt håll spegla kultur och samhälle och bryta den antikomunistiska paranoian. Man publicerade skönlitterära texter men av princip inte poesi, och därför refuserades dikten av Carocci. Moravia satte sig dock till motvärn och trumfades igenom en publicering i vinternumret 1955–1956 (no 17–18). (Moravia och hans hustru Elsa Morante kom att ingå i Pasolinis vänkrets; som Enzo Siciliano påpekar i sin biografi var det inte så många av de romerska författarna som Pasolini umgicks med på allvar. I stort sett var det Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Sandro Penna och några få till.¹¹)

Förläggaren Livio Garzanti som gett ut *Ragazzi di vita* tog emot manuskriptet till den färdiga diktsamlingen i mars 1957. Boken kom ut sjätte juni 1957. Häpen skrev Garzanti några veckor efter utgivningen till författaren och berättade att diktsamlingen, som tryckts i 1500 ex., redan var i det närmaste slutsåld.¹² Samlingen lästes och diskuterades; den fick på sina håll hård kritik, men boken, och i synnerhet dess titeldikt, trängde ut i offentligheten. Siciliano påstår t.o.m. att ingen dikt diskuterats så i Italien sedan D'Annunzios dagar.¹³

Ett offentligt erkännande kom i augusti när diktsamlingen fick det prestigefyllda Viareggio-priset (tillsammans med Arnaldo Mondadoris *Quasi una vicenda* och Sandro Pennas samlade dikter). Pasolinis generationskamrater, t.ex. Italo Calvino, uppskattade samlingen, medan den negativa kritiken främst kom från en yngre generation, bl.a. Edoardo Sanguineti som med tiden skulle bli talesman för den avantgardistiska "Gruppo '63". Sanguineti menade att Pasolini fastnat i gamla mönster och att han i alltför hög grad var subjektiv, kanske t.o.m. privat, något som naturligtvis sårade Pasolini som nu, enligt en biograf som Barth David Schwartz, börjat ana den isolation som skulle bli verklighet ett decennium senare.¹⁴

Även om *Gramscis aska* var en uppseendeväckande samling som bröt den hermetiska traditionen av stillsamt melankolisk centrallyrik så finns det dock kopplingar till den samtida dikten. Inte minst kan man ana ett inflytande från Umberto Saba i Pasolinis användande av ett vardagligt tal-språk i dikterna. Annars är det mest iögonfallande draget att dikterna i

Gramscis aska huvudsakligen är författade på Dantes versmått, den rimmade terzinen.

Samlingen består av 11 längre dikter eller sviter, författade under perioden 1951–1956. De mest kända och spridda av dessa texter är titeldikten ”Gramscis aska”, samt ”Il pianto della scavatrice”, ”Grävskopans klagan”. I dikterna vandrar ett tydligt urskiljbart diktjag, Pier Paolo Pasolini, omkring i Rom och iakttar femtioalets politiska och sociala realiteter, vilka ständigt återkopplas till hans individuella situation. Han betraktar proletarietet och de kriminella, han ser återuppbyggnaden efter kriget, han diskuterar frågan om det nationella, om *det specifikt italienska*. I ”Il canto popolare”, ”Folkets sång” tar han upp sitt älskade tema med den enkle gatpojken som är Historiens bärare:

Gosse av folket som sjunger,
här i Rebibbia vid den arma stranden
av Aniene, den nya schlagern: du firar
med din sång, det är sant, den antika, den muntra
lättheten hos de enkla. Men vilken
hård förvissning du samtidigt uppväcker
om ett förestående uppror, mitt ibland ovetande
kojor och skyskrapor, en munter sådd
i hjärtat av den sorgsna folkliga världen!¹⁵

Han återvänder till det nationella temat i dikten ”L’umile Italia”, ”Det enkla Italien”, som i vackra strofer, säkert påverkade av Giovanni Pascolis elegiska diktning, placerar det italienska proletarietet under en ständigt blå Medelhavshimmel där de skriande, pilsnabba svalorna förbinder det förflutna med nuet:

Åh, svalor, ödmjukaste röst
från det ödmjuka Italien! Vilken fest
vid påskens källor, vid mynningarna
av Podalens floder, vid det bedrövade ljuset
över de små torgen, över valnötsträden,
över festongerna från mullbärsbuske
till mullbärsbuske, som vid era skrin
grönskar mera mänskligt! Vilken ny,
himmelsk betydelse i dessa era
outgrundliga broderier,
ny, till det uråldriga skriet.¹⁶

Diktsamlingens centrum utgörs av titeldikten, där Pasolini uppsöker den protestantiska kyrkogården i Rom, "Cimitero protestante", eller, som den också kallas, "Cimitero degli Inglesi"; där ligger ju såväl Shelley som Keats begravda. Där, under en enkel gravvård, ligger också askan efter Antonio Gramsci (1891–1937), det italienska kommunistpartiets store strateg och martyr, som under efterkrigstiden kom att betyda så mycket för den kulturella och politiska debatten i Italien, i takt med att hans anteckningsböcker från fängelsetiden publicerades. Pasolini ställer sig vid Gramscis grav och mediterar över historien och dialektiken, över politiska segrar och misslyckanden och över sitt eget förhållande till de ideologiska komplexen.

I "Grävskopans klagan" återvänder Pasolini till de biografiska villkoren. I dikten beskriver han bl.a. sitt möte med Rom efter att ha kastats ut ur Caesarsa och han berättar om de hårda levnadsvillkoren i Ponte Mammolo utanför staden:

Fattig som Colosseums katter
levde jag i en förstad nerdammad av bruk
och damm, långt från staden

och från landet, inklämd varje dag
i en rosslande matarbuss:
och varje avfärd, varje hemfärd

var ett kalvarium av svett och ångest.
Långa vandringar i ett hett töcken,
långa skymningar vid korten

i en hög på bordet, mellan gator av lera,
murstumpar, hus där putsen ännu inte torkat
och utan fönsterkarmar, med ett tygstycke till dörr...¹⁷

Det är inte svårt att här känna igen miljöerna i Pasolinis första filmer, *Accattone* och *Mamma Roma*, som båda utspelar sig i liknande omgivningar. Men i dessa "trista förstäder" hände ändå något:

En själ i mig, som inte enbart var min egen,
en liten själ i denna obegränsade värld,
växte, närd av glädjen
hos den som älskar, även oälskad.
Och allt lystes upp av denna kärlek.¹⁸

Här mognade borgarsonen Pier Paolo Pasolini, här kunde han äntligen växa, och här, i den romerska slummen, mötte han vitaliteten, livslusten, könets äventyr. "Grävskopans klagan" slutar med en ögonblicksbild av arbetare som "stumma / i kvarteret vid den andra mänskliga fronten, / reser sin röda trasa av hopp."¹⁹

I samlingens sista dikt tar Pasolini med oss till det fattiga södern, Il Mezzogiorno, närmare bestämt "La Terra di Lavoro" utanför Neapel. Det är ett socialreportage på terziner, en vandring där betraktaren i vredesmod berättar om den fattigdom han möter överallt och han varnar oss för att gå vilse i vår analys av de krafter som styr historien:

Du går vilse i det gamla paradiset

som här utanför på lavakammarna
ger ett himmelskt och ändå mänskligt
ansikte åt horisonten,

där Neapel försvinner i den gråa
fradgan från söderns stormar, åt åskväder
som nu drar in över den klara himlen:

ett kommer över Latiums berg i fjärran,
ett annat över denna gudsförgättna jord,
åt smutsiga köksträdgårdar, åt träskmarker,

åt byar lika stora som städer.
Regn och sol blandas
i en glädje som måhända bevaras

– som ett spån i den andra historien
som inte längre är vår – i djupet
av hjärtat hos dessa fattiga resenärer:

levande, endast levande i den hetta
som gör livet större än världen.
Du går vilse i det inre paradiset,

och också ditt medlidande är deras fiende.²⁰

I slutraderna om paradiset där man går vilse, "Tu ti perdi nel paradiso interiore", binds Pasolinis vision samman med Dantes en sista gång.

Gramscis aska svarar alltså mycket väl mot Enzo Sicilianos beskrivning av hur en samhällelig dikt i Dantes efterföljd kan fungera; här sammantvinnas den stora och den lilla historien, här finns en hänsynslös subjektivitet men samtidigt en ständig omvärdering av dess villkor.

Många kommentatorer har påvisat Pasolinis dubbelhet. Han var både upprorsman och borgare, både katolskt färgad mystiker och marxistisk intellektuell, han var, för att tala med Lars Forssell i en nekrolog, ”kluven som ett träd av en blix”. Men klyvnaden är inte bara en biografisk omständighet som vi kan återföra på Pasolinis roll som vänsterorienterad mellan-skiiktsintellektuell eller härleda till hans homosexualitet; det är också grunden i hans estetik. Dubbleringen, ambivalensen, speglingen, man kan kalla det vid många namn, men principen är densamma i dikt efter dikt, film efter film. Ett tema introduceras och i samma stund problematiseras det och förs över på ett metaplan. Varje ting har sin motsats, sin antites. Det är bara det att Pasolinis dialektik inte nödvändigtvis leder till synteser. Jag skulle t.o.m. vilja påstå att det vore att begå våld på hans verk om man försökte finna en harmonisk helhet där motsatserna tog ut varandra. Bilden är dubbelexponerad och kan aldrig bli ren och tydlig igen.

Detta är såvitt jag kan förstå motorn i *Gramscis aska*. Diktaren hetsar läsaren framför sig med en hjälp av olösliga konflikter, en klyvnad som aldrig kan döljas utan som för varje läsning bara blir större, ett oläkbart sår. Jag skall kort visa hur denna dubbelhet verkar på olika fält i *Gramscis aska*.

Det första fältet där en dubblering sker är i förhållandet till historien. *Gramscis aska* är till allt annat ett historiografiskt projekt där Italiens moderna historia efter Garibaldi och Mussolini skrivs om ännu en gång. I inledningen till dikten ”Gramscis aska” riktar sig författaren direkt till Antonio Gramsci och dennes förhållande till den italienska nationens historia:

Du yngling från en maj månad, då
villfarelsen ännu var vid liv, en maj i Italien
som åtminstone tillförde livet glöd,

den mindre tankösa och orent sunda hos våra
fäder – icke fader utan ödmjuk broder -
redan då gjorde din magra hand utkast till

det ideal som upplyser (men inte för oss:
du död och vi likaledes döda
med dig i den fuktiga trädgården)

denna tystnad. Du har inget annat val
(inser du det?) än att vila på denna
främmande plats, fortfarande landsförvisad.²¹

Orden ”en maj i Italien”, egentligen ”denna italienska maj – quel maggio italiano”, alluderar på Italiens inträde i första världskriget i maj 1915. Gramsci skrev under denna period – med sin ”magra hand” – inlägg i de socialistiska tidningarna *Il Grido del Popolo* och *Avanti!* och förberedde därmed både de sk röda åren med fabriksrådsrörelsen och bildandet av det kommunistiska partiet, PCI, 1921. I ljuset av efterkrigstidens reträtt inför det förflutna med De Gasperis kristdemokrater och en alltmer amerikaniserad ekonomi som huvudinslag, tycks Pasolini här se Gramscis gärning som förgäves. I slutet av dikten utbrister diktjaget: ”ska jag någonsin mer kunna verka med ren lidelse, / om jag vet att vår historia är till ända?”²²

Samtidigt som detta är en lamentation över en samtid vars historia kontrat, är det emellertid också en betraktelse över ett visst sätt att skriva historien. Diktjaget frågar sig ju verkligen hur han skall hantera historiens slut. Ett av svaren är implicit att dikten är en kunskapsform, att Dantes terziner och den drivna esteticeringen kan bidra till en förståelse av historien bortom den officiella kanoniseringen av politiska helgon och martyrer. Ytterligare ett svar är *att det inte går att försona sig med historien:*

Jag lever i att icke vilja

i en sjunkande efterkrigstid: älskande
den värld jag hatar – föraktfull
och förlorad i dess ömklighet –

av någon dunkel skam i samvetet...²³

En ny historiografi är bara möjlig om historikern gör sig synlig, om han tydliggör sin egen position i förhållande till bilderna av det förflutna och om han vägrar att harmoniera, vägrar att överskylla konflikterna inom och utom honom själv.

Mycket av dynamiken i spelet mellan historia och metahistoria består i det sofistikerade spelet mellan form och innehåll. Pasolini väljer terziner och ett avskalat, elegiskt språk när han närmar sig efterkrigstidens sociala realiteter. Det kan jämföras med hur han sedan i sina filmer använde sig av Bach och Mozart som ackompanjemang till gängstrider och tragedier på livets skuggsida. Kontrastmetoden är enkel i sin teori men svår i praktiken, för konstnären söker eventuellt inte bara *kontrasten* mellan den högkulturella formen och det vardagliga eller t.o.m. våldsamma innehållet. Där måste kanske också finnas en punkt där den sofistikerade formen faktiskt underbygger det hårda meddelande som avsänds; ett slags kontrapunktik.

Det har sagts att Pasolini med sina verk gjorde sig själv till en spelplats; han lät det italienska dramat och striden om moderniseringen utspela sig inom honom själv. Detta ingår naturligtvis i strategin för att göra historiografin synlig, men det är också Pasolinis egen gåta, det som gör att hans texter aldrig låter sig fångas och som bidrar till att varje biografi ter sig som en grov förfalskning. I ”Gramscis aska” finns några rader som var och en som skrivit om Pasolini fåfängt har citerat – även jag själv.²⁴

Skammen att motsäga mig själv, att vara
med dig och mot dig, med dig i hjärtat
i ljuset, mot dig i inälvornas mörker,

förrädare av mitt eget kött
– i tanke, i en skugga av en handling –
vet jag mig vara fäst vid detta i drifternas,

i skönhetslidelsens hetta, och attraherad
av ett proletärt liv,
som härstammar från tiden före dig...²⁵

Här finns hela hans biografiska legend begravd, motsättningen mellan passion och ideologi, mellan mystik och klarsyn, mellan mörker och ljus. Om jag slutade här skulle jag gett en utmärkt karakteristik av en anmärkningsvärd personlighet. Men jag menar att denna dubbelhet – ”att vara med dig och mot dig” också låter sig ses som en estetisk strategi, en struktur som bidrar till att spegla historiografin och öppna de slutna terzinernas eleganta perioder mot något annat.

Det mest gripande inslaget i *Gramscis aska* är framställningen av Pasolinis oerhörda kärlek till världen, hans gränslösa livslust som hela tiden

tycks gäckas. I hela sitt konstnärskap och i den teoribildning han bidrog till försökte han närma sig "det verkliga"; han drömde om en "verklighetens allmänna semiologi", han försökte analysera film som om filmen vore "verklighetens skriftspråk", han försökte gång på gång finna en stil som inte var en stil, ett innehåll som var rent innehåll, en verklighet som inte var medierad. I *Gramscis aska* återkommet temat flera gånger. Diktaren besjunger denna trista, slitna värld med dess baracker och lyftkranar och fruktansvärda fattigdom; han kan inte vara utan den, samtidigt tycks han aldrig nå den helt. Gatpojckarna glider iväg på sina vespor, arbetarna talar ett främmande språk, kvinnorna har nog med sitt. "Grävskopans klagan" inleds sålunda:

Endast att älska, endast att känna
är det som räknas, inte att ha älskat,
inte att ha känt. Att leva

i en förbrukad kärlek inger ångest.
Själens växer inte längre.
Här i den förtrollade hettan

från en dräktig natt som därnere,
mellan flodens kurvor och de sovande
synerna av staden strödd med ljus,

ekar ännu av tusen liv,
förlorad kärlek, mysterier, av sinnessas
elände – här blir jag fientlig

mot världens uppenbarelse, som ännu igår
var själva meningen med mitt liv.²⁶

Längre fram i samma dikt betraktar diktjaget Rom från en av stadens kullar och känner en vind som börjar blåsa. Med alla sinnen registrerar han världens närvaro:

...såsom dessa dofter, från fälten
badade av regnet, eller från flodens stränder,
blåser in mot staden de första dagarna

av vackert väder: och du
känner inte igen dem, men nästan galen
av längtan, försöker du förstå

om de kommer från en eld som tänts mot frosten,
eller från druvstockar eller mispel
som glömts bort i någon lada som värmts

av solen i en härlig morgontimme.
Jag skriker av glädje, så sårad
i lungornas djup av den luft jag andas

som en ljumhet eller ett sken
när jag betraktar dalen...²⁷

Pasolinis frenetiska sökande efter ett uttryck som skulle kunna fånga det verkliga, en realism som skulle blottlägga själva livet om man så vill, var ett jagande efter vind. Det är som om han hela tiden måste använda konsten för att nå det verkliga, för att kunna ”älska” istället för att ”ha älskat”, för att – ”nästan galen av längtan” – kunna gripa det undflyende nuet. Men samtidigt ligger konsten ständigt som en hinna emellan honom och världen. Terzinerna om den desperata vitaliteten är i vägen; det utopiska tillståndet vore att dikten och konsten inte längre behövdes.

Det är en klagosång som skär rakt igenom *Gramscis aska* och som till slut skiljer den från Dantes projekt. ”Endast att älska, endast att känna / är det som räknas, inte att ha älskat, / inte att ha känt”. Det är inte Dante eller Gramsci, det är Pasolini som talar till den som orkar känna igen sin egen fångenskap.

Noter

1. Schwartz, Barth David, *Pasolini Requiem*, New York: Pantheon Books 1992, s. 89.
2. Se Nico Naldinis introduktion till *The Letters of Pier Paolo Pasolini. Vol 1. 1940–1954*, London: Quartet Books 1992.
3. Pier Paolo Pasolini, *Le poesie (Le ceneri di Gramsci/La religione del mio tempo/Poesia in forma di rosa/Trasumanar e organizzar/Poesie inedite)*, Roma: Garzanti 1975.
4. Dante Alighieri, *Den gudomliga komedin*, svensk övers. Ingvar Björkeson, Stockholm: Natur och Kultur 1983, s. 27.
5. För resonemang kring förhållandet Pasolini–Dante, se Lars Gustaf Andersson, *Änglarnas barn* (Lund: Bokbox 1992) särskilt s. 187–188; Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini – Cinema as Heresy* (Princeton University Press 1990) särskilt s. 26–27, 125–126; P. Adam Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema* (Austin: University of Texas Press 1995) särskilt s. 177–184.
6. Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino: Einaudi 1975.

7. För en svenskspråkig utläggning om detta, se Tomas Lappalainen, "Dantes politiska komedi", i Göran Greider & Björn Gunnarsson (red). *Att läsa världen*, Daidalos 1992, s. 36–48.
8. Pier Paolo Pasolini, *Selected Poems*, translated by Norman MacAfee and Luciano Martinengo, London: John Calder 1984.
9. Ibid., s. vii, min övers.
10. Alberto Moravia, "Pasolini poeta civile", *Italian Quarterly* XXI-XXII (82–83), 1980–81, s. 9–12.
11. Enzo Siciliano, *Pasolini: A biography*, London: Bloomsbury 1987, s. 198 ff.
12. Ibid., s. 206.
13. Pasolini, *Selected Poems*, s. ix.
14. Schwartz, s. 309 f.
15. Pier Paolo Pasolini, *Jordiska rader*, svensk översättning av Carl Henrik Svenstedt, Bromma: Fripress 1988, s. 37.
16. Ibid., s. 29.
17. Ibid., s. 42.
18. Ibid., s. 43.
19. Ibid., s. 56.
20. Pier Paolo Pasolini, *Gramscis aska*, svensk översättning av Arne Lundgren, Stockholm: Coeckelbergs 1975, s. 57–58.
21. Ibid., s. 11–12.
22. Ibid., s. 25.
23. Ibid., s. 16.
24. Andersson, s. 19.
25. Pasolini, *Gramscis aska*, s. 17.
26. Pasolini, *Jordiska rader*, s. 39.
27. Ibid., s. 51–52.

”Så livet och döden om makten nu stred”

Christina Bergil

”Så livet och döden om makten nu stred”. Så har jag rubricerat det här föredraget. Orden är ett citat från Birgitta Trotzigs roman *Dykungens dotter* (1985; s. 44). I sitt sammanhang i berättelsen syftar de på en mors förhållande till sitt nyfödda barn. Barnet är fött i skam och för modern är det något som vill dra ner henne i förnedringen, och hon vill döda det. Samtidigt är det ju ett nyfött barn – ett liv som är en ny möjlighet. Mojan, som den här modern kallas, kommer att välja döden framför livet. Hon förnekar sin dotter, förnekar det som är liv och nya möjligheter. Hon ser i dottern bara något som måste bekämpas: oordning, drifter, en alltför stor livskraft.

Den här kampen, mellan det levande, växande och det som vill döda och förkväva, möter vi gång på gång i Birgitta Trotzigs texter. Man kan se det i hennes stadsskildringar: de raka gatorna, den släta betongen, de jättelika stenbyggnaderna – skolor, fängelser, regementen – som allt har till avsikt att hålla människor i schack, hålla deras livsvilja under kontroll. Men – det hjälps inte – hela tiden bryts betongen upp av obändiga växter, dofter från kärret och skogen drar in över gatorna, i vattensamlingar spirar liv. Människorna tätar och slätar och försöker hålla det obändiga livet borta – men aldrig lyckas det helt och hållet.

En av Birgitta Trotzigs allra mästerligaste berättelser är romanen *Sjukdomen* (1972). Huvudpersonen Elje har av sin far lärt sig att sky allt som är oordning, orent, som har att göra med lägre drifter eller lägre människor. Fadern läser för sin son ur domaren Rutherfords skrifter (Rutherford var en av Jehovas vittnens förgrundsgestalter) om Gud Jehova som ska upprätta ordningen på jorden och utplåna all orenlighet. Elje kommer att utveckla en schizofreni där han själv – delvis – är kejsaren, en världshärskare som renar, beskär och förintar de föraktliga. I Birgitta Trotzigs skildring kommer Eljes sinnessjuka kejsaridentitet att ingå förening med vår tids galna kejsargestalter, framför allt Hitlers. Man ser alltså i den här romanen hur samma sak går igen på flera olika nivåer – i ideologierna och religionen, i

barnuppfostran, i sjukvårdsapparaten, i arbetslivet: rädslan för livet, bifallet till döden. Liv – det som växer, förändras och förändrar, det som utmanar, låter hela existensen darra på en nålspets. Död – det som vill hämma och beskära, inrätta i fållor och förkväva. Liv och död strider om makten – det är en fråga om bejakelse eller förnekelse.

I en av sina första böcker, *De utsatta* (1957), skriver Birgitta Trotzig en skapelseberättelse. På sätt och vis tror jag att denna skapelseberättelse är en grund för hela författarskapet. Där står om Herren Gud som bor i djupen, och han andas och världen är till. Herren Gud lever – därför stiger träden med blöta stammar ur jorden, därför vandrar hjorten med sin krona, fasanen med sitt släp, därför bär sankmarkerna starr och kaveldun, därför driver kroppar mot kroppar. Och inför Guds ansikte föds människan, ett barn ur den födande natten, den dyrbaraste, den skönaste, den ömtåligaste. Och hon är till för hans glädje, och han kallar henne vid namn.

Så börjar det, detta är ursprunget. Men de här orden, ”och han kallar henne vid namn”, de följs omedelbart av ”Och hon vänder bort sitt ansikte” (s. 17). Syndafallet äger rum: så som det var menat att vara, så blir det inte. Men jag tycker att man genom hela Birgitta Trotzigs produktion kan finna spår av den här ursprungliga heligheten. Naturen är en levande, skimrande väv, står det i ”Ormfliskan” (i *I kejsarens tid*, 1975), där allt hänger samman, andas och lever genom vartannat, där människan vandrar in och ut och har sin plats. I *Dykungens dotter* möter vi återigen denna levande väv – den ”ljusa levande varma surrande jorden”, som det står (s.206).

”Och hon vänder bort sitt ansikte”. Det bortvända ansiktet möter vi gång på gång i Birgitta Trotzigs böcker. Och som mest skärande är det när fonden bakom är den stora längtan efter hängivelse. I *Sveket* (1966) har huvudpersonen Tobit träffat en flicka – och ”rakt ur ensamheten mötte honom en blick [---] Den vackra mörkgrå barnblicken såg lysande rakt in i honom och han kände hennes hand helt fort och kort röra vid hans kind. / Det var för mycket, sådant kan ingen ta emot...” (s.21 f.). Och Tobit vänder bort blicken, och hans förhållande till flickan kommer att präglas av icke-seendet, bortvändheten. I berättelsen ”Barbara” (i *Levande och döda*, 1964) är huvudpersonen en äldre präst som är gift med en mycket ung flicka. Under deras trolovningstid händer det en gång att han, den så behärskade och korrekte, ligger på knä med ansiktet i hennes knä och gråter, och gråten är ”brännade salighet”, och det är som om ett helt livs döda avlagringar och

stelnade föreningar bara ska rinna bort. Men så behärskar han sig, reser sig med bortvänt ansikte, och går ut med ryggen mot henne. Och med all kraft försöker han hålla henne ifrån sig därför att det hon väcker i honom är alldeles för starkt, och han stöter ut henne i ensamhet och förvirring. Tobit och herr Abraham känner båda ett dödens hot från kärleken, de känner att de skulle upplösas, att allt tryggt skulle rasa, och de måste värja sig. Och det blir då till priset av död – den älskades död, och deras egen inre död.

Syndafallet, den bortvända blicken, leder alltså till förstening och död. Och man skulle kunna säga att så gott som samtliga av Birgitta Trotzigs gestalter drabbas av denna död, eller ger efter för den. De som förmår kämpa för livet är så få, en knapp handfull. Man har ofta talat om Birgitta Trotzigs negativa människosyn, och jag tror att man delvis har rätt. Någon vidare tilltro till människan kan man inte spåra i hennes texter. Men det betyder inte att de andas uppgivelse, tvärtom. De talar om kamp – kampen mellan liv och död.

Det finns, som jag antytt, motbilder till världen av död och förstening. Längtan efter kärlek, hängivelse, är en sådan motbild. Den är en kraft som hela tiden förkvävs och perverteras, men den finns, och den kommer igen, även om vi aldrig ser den segra. I romanen *Sjukdomen* är, som jag sagt, Gud Jehova en livsförnekelsens kraft, en Ordningens obarmhärtige upprätthållare. Elje, uppfostrad i Herrans tukt och förmaning, har lärt sig att skilja rena från orena, de rätta från de felaktiga. Så upplever han en vårvinternatt, en smältvattensnatt, hur *den helige* kommer ur djupen, ”från det levande *och* ännu icke särskiljda. Den helige särskiljer ej. Allting är och lever.[---] Den helige avskiljer icke. För honom är allt liv ett”(s.118). Så ser motbilden ut: en tillåtande kraft, en makt som vill liv och förening.

Skapelseberättelsen i *De utsatta* fortsätter med att skildra följderna av syndafallet. Därför att människan vänder bort sitt ansikte, ”(d)ärför är världen henne ond”, och ”(d)ärför jämrar sig kreaturen som dödsskadade och deras jämmer stiger mot skyn” (s.17f.). De här klagande kreaturen känner vi igen från Stagnelius ”Kreaturen suckan”, och förlagan är ju Karl XII:s bibel som översätter ”skapelse” med ”kreatur”. Bibelstället ifråga är Romarbrevet 8 där Paulus skriver om skapelsen som ropar som i födslovåndor efter att bli befriad från förgängelsen som sedan människans syndafall håller den i slaveri. Jag tycker att jag flera gånger i Birgitta Trotzigs berättelser hör ett eko av det här bibelstället. I *En berättelse från kusten* (1961) ropar

”marken och stenarna och människohjärtat [...] allt som är till av hunger och törst efter försoning” (s.244). I *Sveket* har Tobit, mitt i det svartaste ögonblicket i sitt liv, en upplevelse. Han går en natt ner till bäcken:

Vattnet gled stilla under stenarna, det glänste mörkt i det svaga stjärnljuset. Träden, Guds mörka kreatur, andades i nattediset. Världen vilade i befriarens hand.(s.151)

Det är bara det, och utmärkande för Birgitta Trotzig är att ingenting ändras av denna händelse: ”Därpå vidtog åter det obegripliga, värre än förut”(s.151). Men vi har ändå denna lilla glimt där Guds kreatur andas i nattediset och världen vilar i befriarens hand. En glimt av ett hopp om att den förslavade skapelsen ska återfå sin frihet – att det som syndafallet förstörde ska återställas.

Jag ska stanna kvar i *Sveket* och ta upp en annan teologisk föreställning som kan spåras i Birgitta Troztzigs texter. I Filipperebrevet skriver Paulus om Kristus som ”avstod från allt och antog en tjänares gestalt då han blev som en av oss” (Fil.2:7, 1981 års övers.) Detta brukar kallas för kenosis-tanken (av grekiskans $\kappa\epsilon\upsilon\omicron\sigma\iota\varsigma$ som betyder tömma sig, utblotta sig): föreställningen om att Jesus utblottar sig i lidande och förnedring när han blir människa som vi. När flickan som Tobit har träffat berättar för honom att hon blivit med barn, bryts den löpande berättelsen av följande stycke:

Herren Kristus var foster.

Herren Kristus var bettlare, utplånad ännu icke född blick.

Gud var utanför världen. Han kom i världen som en förkastad, multnande i människolukt, fångens steg var ryckiga och vacklande som styrde han dem icke själv men fotkedjornas tyngd styrde honom som ett bundet djur – människolukt som kall sötaktigt unken ångestsveit, icke igenkännlig. Han var oigenkännlig och vanställd: fosteransiktet grimaserade som en avrättads, fårorna kring den gapande djurmunnen har redan stelnat i stumhet. Oigenkännlig och förblev okänd.(s.32)

Det är flera bibelställen som vi kan finna spår av i den här texten. ”Föraktad var han och övergiven av människor, en smärtornas man och förtrogen med sjukhet...”, står det i en annan av bibelns kenosistexter, Jesaja 53. ”Gud var utanför världen. Han kom i världen som en förkastad...”, står det hos Trotzig, och vi kan tänka på Johannesprologen om det sanna ljuset som skulle komma in i världen, men hans egna tog inte emot honom. Det som dominerar i den här skildringen av Jesus är det mänskliga, det lågt mänskli-

ga, så lågt att det blir djuriskt: ”ett bundet djur”, ”den gapande djurmunnan”. Inget mänskligt har väl så lågt värde som fostret, men ”Herren Kristus var foster”, med ett fosteransikte som grinar som en avrättads. Han är bettlare, en tiggare, en ur människogemenskapen utstött. Det äckliga och förödmjukande står i centrum: sötaktig ångestsveit, fotkedjorna kring fångens fötter. Detta är ett porträtt av den förnedrade människan, den torterade, avhumaniserade. Och det är ett porträtt av Herren Kristus – han med gudsnamnen. Det står inte människonamnet Jesus: det är Herren Kristus, den upphöjde på Faderns högra sida, som kommer multnande i människolukt.

Sveket handlar om förkastade människor. Där är t.ex. flickan som är av tattersläkt och som förkastas av Tobits familj och också av honom själv. Man kan se hur skildringen av den förnedrade Herren Kristus går igen i bilden av henne: hennes sötaktiga lukt där hon dör övergiven på Broby sanatorium. Vem är det som dör? Det är en lungsjuk, föraktad kvinna. Men det är också, tror jag, Kristus.

Människorna i Birgitta Trotzigs böcker är nästan undantagslöst sådana som inte blir sedda. Man kan säga om dem som om Herren Kristus: ”utplånad ännu icke född blick”. Blicken är utplånad för den har aldrig fått möta en annan blick. ”Oigenkännlig och förblev okänd”, står det om Kristus, och det gäller också berättelsernas gestalter. I *Sjukdomen* finns en flicka som aldrig ens får ett namn. Hon är tidigt bortlämnad, hon får arbeta som svinvakterska, och traktens bönder förlustar sig med henne tills hon befinns vara havande och drivs bort. Hela hennes barndom är förnedring. Men en dag, en enda, får hon vara med de andra barnen. Det är dagen för hennes första nattvardsgång. Hon får låna en vit klänning, hon är nästan som en drottning. Och det står så:

Det inträffade då mitt på dagen att brödet som prästens hand lade i hennes mun spätt som en barnkropp, hade en röst. Den var som en viskning. Den sade:

- Du är den du är.

Sedan skulle hon tillbaka till grisarna. Men detta bar hon med sig.

- Du är den du är. – Vad kunde så göra henne något? (s.161)

En enda dag är flickan något, får en identitet. Kanske är det något av en gudomlig identitet hon får: i nattvardsbrödets ord finns ett eko av Guds självuppenbarelse i Moseboken – ”Jag är den jag är” (2 Mos.3:14). Men vi kan också tyda orden: du är bekräftad, du är dyrbar som den du är. Vi kan erinra

oss skapelseberättelsen i *De utsatta* där människan föds som Guds dyrbaraste skapelse och han kallar henne vid namn. Den akten upprepas nu av nattvardsbrödet. Också i *En berättelse från kusten* (1961) finner vi brödet som kallar vid namn: som en mor i ångest ropar det på sina barn.

I bilden av det personifierade nattvardsbrödet har dogmen om realpresensen, Kristi reella närvaro i nattvardens element, fått en mycket särpräglad gestalt. Man kan se att Trotzig, när hon anknyter till kristet dogma, både är trogen mot traditionen och för den vidare till nya synteser. Så finns ju inte någon dogmatisk tradition som förknippar nattvardens sakrament med en skapelsegiven identitet – samtidigt som en sådan förknippning förblir förenlig med kristen tro.

Med Mariabilden är det samma sak: Trotzig anknyter till traditionen och för den vidare. I *Sjukdomen* förekommer Chestochowa, den svarta madonnan, ikonen som haft så stor betydelse för polsk fromhet och identitet. Hon förekommer som en bild som berättelsens kvinnogestalter har i sin ägo, men samtidigt finns hon på en mer betydelsebärande nivå. Tillsammans med *den helige* visar hon på en religiös värld av helt annat slag än den som huvudpersonen Elje fostrats in i. Madonnan med det mörka ansiktet är djupt förbunden med jorden – jorden där nytt liv uppstår, jorden som vi en gång alla ska förenas med. Den helige som kommer ur smältvattensnatten där multnande växtdelar, groende avfall strömmar i vattenmassorna, och den svarta madonnan, den heliga modern av jorden – för båda gäller att de inte avskiljer och utsöndrar, de bär i sig död och liv, de förenar.

Chestochowa, den svarta madonnan, är samtidigt oupplösligt förenad med den förlorade moder som Elje söker och förenad med det som är föraktat och förträngt i kulturen. Hon har tydliga drag av natur och död, och samma sak gäller så gott som alla mödrar hos Trotzig. I *En berättelse från kusten* är havet en mor som tar de döda till sig och omvandlar dem. I *Dykungens dotter* bor de dödas moder bortom kärret, och som i vissa bilder i den religiösa konsten har hon en vid kappa där hon sluter in alla de döda. Detta är alltså den goda döden, den död som är den raka motsatsen till den som är förnekelse och förstening.

Den goda döden, den mörka madonnan, sluter in i sig alla de dödsskadda, och omvandlar till nytt liv. Madonnan som dödsgestalt – det är inte precis stadfast katolskt dogma. Mycket mer liknar det de primitiva religionernas myter – men konsthistoriker har funnit samband mellan de Mariabilder,

som brukar kallas svarta madonnor, och en förkristen moder-jord-kult. Den Mariakonception som vi finner i Trotzigs böcker har mycket större likhet med folklig fromhet än med stadfästa dogmer – så är t.ex. alla föreställningar om Marias sexuella renhet här inverterade. Men i människors religiösa känsla har den upphöjde guden, Gud tronande på himlarna, behövt en kompletterande gestalt: någon hos oss här nere, någon omslutande, icke dömande. Den utblottade Kristus är Gud hos oss här nere, och hans lidande har i den folkliga fromheten stor plats. Men den omslutande, upptagande funktionen fyller en mor.

Kampen mellan liv och död finns i centrum av Trotzigs diktning. I den kristna tron är platsen för denna kamp Kristi kors, och hans offer av sitt eget liv betyder segern över döden. Det är framförallt en av Trotzigs böcker, *En berättelse från kusten*, som gestaltar liv-död-kampen utifrån Kristi paradigmatiske exempel. I centrum för *En berättelse från kusten* står offret, det ställföreträdande lidandet. Trotzigs böcker brukar ha ett litet persongalleri, men i *En berättelse från kusten* står en stad i fokus, med borgare och präster, klosterfolk och utstötta. Och i denna berättelse, denna stad, ser man gång på gång hur olika gestalter offerar sig för den större eller mindre gemenskapen. Priorn i klostret går igenom själens mörka natt för sina bröder, hans syster Apelone, som också är borgmästarens hustru, dör för sin man och sin bror. Och först och sist är där Merete, puckelryggen, som i sin kropp bär Kristi lidanden. Man kan i berättelsen se liksom ett grafiskt mönster med cirklar i varandra med korset i mitten som gestaltar hur alla är beroende av alla och utger sig för andra. Vi finner den bilden i skildringen av Apelones begravning: Apelone ligger i sin kista i kyrkans mitt, kyrkan är i stadens mitt. Men i Apelones liv ligger hennes ofödda barn. Detta barn har priorn en gång i en dröm sett sitta upprätt i sin moder liv med händerna utbredda som en konung, så som vi i bilder ur konsthistorien kan se Kristusbarnet göra. Kyrkan är i stadens mitt, Apelone i kyrkan mitt, och i hennes liv är Kristusbarnet.

Offret, det ställföreträdandet lidandet, är en livets kamp mot döden. Också det som kan se ut som bara mörker är segrande ljus. Så här kan det också beskrivas, återigen i *En berättelse från kusten*:

Vi äro mörker och hans, ljusets, väg till oss blir för oss mörker.

Ty icke kunna vi med en enda gång med våra onda sjuka ögon se in i hans blick, han det oförgängliga ljuset.

Så ter det sig för oss som vi vandrade, som om det var vi som tillryggalade väg – väg i mörkret, full av sargande skärvor.

Men i verkligheten är det han som är på väg mot oss – han banar sig väg in i oss, han bryter sig väg tvärs genom vår ogenomtränglighet, han splittrar den i skärvor för oss. Och det ter sig för oss som om vi sargades, medan vi stycke för stycke befrias.(s.213)

I sina böcker använder sig Birgitta Trotzig ofta av apokalyptikens bilder och föreställningar. Så är det i *En berättelse från kusten*, och så är det också i *Sjukdomen*, där man kan se hur Trotzig både skriver mot apokalyptikens tradition och använder sig av dess symboler för tröst och hopp. I sagosamlingen *I kejsarens tid* (1975) kämpar livet mot döden, och man kan se att döden är stark. Där utnyttjas de svaga, där gestaltas våldet och maktens perversionser. Och där återkommer gång på gång anspelningarna på en yttersta tid: på olika sätt gestaltas *domen*. I den första berättelsen, ”Stadens själ”, blir mannen som har levt på att övervaka och kontrollera sina medmänniskor förvandlad till fiskmås: evigt otillfredsställd kretsar han över de levandes värld. Han blir vad han är, han har själv dömt sig till det. Dom – men ingen befrielse. Men i den sista berättelsen, ”Björnen”, där maktens våld och de utnyttjades förnedring skruvats åt än hårdare, där får vi se hur hela spelet välts över ända, hur allting tar slut. Staden, som med likgiltighet och hånskratt skådat så mycken förnedring, förintas i eld och glöd. Men detta är inte slutet. Ty himlen ”har beslutat att nu låta vattnet gå”(s.151). Och björnen, den skuldlösa, förnedrade, står på bokens sista sidor omgiven av strömmande vattenvågor: ”Allt är upplöst, allt är nytt.”

Joseph Brodsky och konsten att behaga en skugga

Maria Birgersson

Joseph Brodsky – med ph och y i slutet, inte Josif Brodskij som man skulle ha transkriberat namnet från ryskan. Joseph Brodsky är nämligen amerikansk medborgare sedan 1988 och har länge transkriberat sitt namn på englosaxiskt vis – kanske inte ända sedan 1972, då han blev utvisad ur sitt fosterland, men nästan.

Sedan dess har han huvudsakligen bott i New York. När han var fyrtioåttå, året efter det att han mottagit Nobelpriset, träffade jag honom hemma i hans källarvåning en skällhet New York-sommardag. Jag gjorde en usel intervju, usel därför att luften luddade sig i halsen trots källarläget, därför att jag inte var påläst nog, usel för att Brodsky antagligen var dagen efter medan jag ännu befann mig i en dimmig gårdag där allt borde ha förberetts anorlunda.

En författare som Joseph Brodsky, en man som han, kan man inte hälsa på i hopp om att möta en snäll farbror med godispåsen beredd. Jag var naiv nog att tro det. Jag återkommer till mitt möte med honom, men tills dess vill jag dedicera föredraget, dessa minuter om honom till honom – och må Gud förlåta mig om föreläsningen blir av samma standard som intervjun, för varken ni eller Brodsky lär göra det.

Joseph Brodsky. Rysk jude. ”Jevrej” som jude betecknas på ryska, fastän Brodsky själv föredrar det öppet pejorativa ”Zjid”. Varför? Därför att man kan lita på det skymfordet, det är öppet och ärligt som skymford betraktat medan jevrej, som betyder hebré, är eller rättare sagt ska föreställa något objektivt – det var nämligen officiellt påbjudet. Marina Tsvetajeva, rysk poet och judinna och kanske den av de ryska poeterna som Brodsky sätter högst av alla, har myntat ett berömt uttryck om att i denna den kristligaste av världar är alla poeter judar. Det är ett uttryck blott alltför sant. Man kan hänvisa till det som till ett faktum.

När Joseph Brodsky är tretton år sitter alla Rysslands judar och väntar på den fruktade dörrknackningen. Året är 1953, i Leningrad, Brodskys hemstad. (Han har skrivit en mycket kärleksfull essä ägnad denna stad hel och hållen, fastän den ofta dyker upp i allt vad han skriver. Essän heter "Guide till en omdöpt stad" och skrevs 12 år innan den döptes om igen, alltså 1979. Men för Brodsky är smeknamnet "Piter" kärast, så hette och heter staden i folkets mun.)

Joseph Brodsky och hans familj sitter på packade väskor och väntar på en dörrknackning som, till deras oförställda förvåning, inte kommer. Det gäller de "vanliga" deportationerna, konsekvenserna av en antisemitism som plötsligt och oväntat tar sin början i november -48. Åren som följer därpå betecknas som Stalins svarta år och når sin kulmen den 12 augusti 1952 då 24 av landets främsta judiska kulturpersonligheter arkebuseras i Ljubljankafängelset. Flertalet är poeter och den 12 augusti kallas "de mördade jiddischpoeternas natt".

Men knackningen på familjen Brodskijs dörr uteblir – denna gång. I stället når dem, via Pravda, nyheten om Stalins död. Kamrat Stalin hade vänt näsan i vädret (Brodskys uttryck) mitt under hetsjakten på de rotlösa kosmopoliterna som judarna nu kallades. Ändå blir femtiotalet ingen vidare tid för judar i Sovjet, och inte de följande decennierna heller. Brodskys far, officer i flottan, demobiliseras 1950 i enlighet med ett politbyråbeslut som låter meddela att människor av judiskt ursprung inte får inneha höga militära grader. Vid 47 års ålder får Alexander Brodskij börja om sitt liv på nytt. Han återgår till att fotografera eftersom han är fotograf i botten. Enligt sonen är bilderna han tar under Leningrads belägring de bästa som han någonsin sett.

Låt oss backa ytterligare något i tiden, inte till belägringen men säg till året innan Alexander Brodskij blir demobiliserad. Kanske är denna lilla berättelse från 1949:

Det var en gång en liten pojke. Han levde i det mest orättvisa landet i världen, styrt av varelser som enligt alla mänskliga mått borde betraktas som degenererade. Vilket aldrig skedde.

Och det fanns en stad. Den vackraste staden på jordens yta. Med en väldig grå flod hängande över sin avlägsna botten som den väldiga himlen över den där floden. Längs floden stod storslagna palats med så vackert smyckade fasader att om

den lilla pojken stod på den högra stranden, såg den vänstra ut som avtrycket av en kolossal mollusk kallad civilisation. Som hade upphört att finnas till.

Tidigt på morgonen, när himlen alltjämt var täckt av stjärnor, steg den lille pojken upp, och efter en kopp te och ett ägg ackompanjerade av radiomeddelandet om ett nytt rekord i smältstål, följt av armékören framförande en hymn till Ledaren, vars porträtt var uppsatt över den lille pojken ännu varma säng, rusade han iväg längs den granitklädda kajen till sin skola.

Den breda floden låg vit och frusen som tungan på en kontinent försjunken i tystnad, och den stora bron välvde sig som en järngom mot den mörkblå himlen. [...] Han störtade in i kapprummet, kastade upp sin mössa och rock på en krok och flög uppför trappan och in i klassrummet.

Det är ett stort rum med tre bänkrader, ett porträtt av Ledaren på väggen bakom lärarens stol och en karta med två halvklot, av vilka bara ett är lagligt. Den lille pojken sätter sig, öppnar portföljen, lägger sin penna och sin anteckningsbok på bänken, lyfter på huvudet och gör sig beredd att lyssna till en massa smörja.¹

Den här ”sagan” är mycket typisk för tre egenskaper hos Brodsky: poesin i den, makalös och med rätta Nobelprisbelönad; med meningar som ”Den breda floden låg vit och frusen som tungan på en kontinent försjunken i tystnad, och den stora bron välvde sig som en järngom mot den mörkblå himlen”.

Den andra egenskapen är den novellistiska iakttagelseförmågan hos honom – hans essäer kan innehålla en mängd miniatyrnoveller vilka är rasande skickligt sammansatta. Brodskys blick är vaken, skoningslös – den skonar minst av allt honom själv. Det novellistiska draget, med dramatiska konturer, återfinns likaså i hans diktning. (Brodsky har även skrivit pjäser, men de torde nog vara om inte ospelbara så svårspelbara.)

Den tredje kan kallas hans återhållna cynism, en form av illusionsbefrielse eller helt enkelt hans övertygelse om att människan i grunden är en ond varelse.

Den lille gossen som lyfter på huvudet för att lyssna på en massa smörja blir snart nog så stor att han vägrar att låta sig bli impregnerad av den. Han rymmer eller, med hans egna ord, han gör en melodramatisk sorti genom skolporten för att aldrig återvända därför att allt och alla i skolan gått honom åt magen – han tål dem inte mer. Han är femton år och Brodskys variant av ”Vid femton års ålder blev stugan mig trång” är en helt annan än den svenske vikingens. Den originella skolavslutningen betecknar han som sin första fria handling, en instinktiv handling – ett avhopp. Förnuftet var bortkopplat.

Enligt Brodsky börjar medvetandets historia med den första lögnen – mycket bibliskt – och i hans fall börjar den med en lögn angående hans nationalitet: Jude. För att få låna på stadens bibliotek måste man uppge nationalitet på formuläret, men Joseph säger att han inte vet...

Även skolavhoppet grundas på en lögn; han intalar sig själv att han måste hjälpa till hemma, vilket nästan är sant – denna ”nästan-het” lär honom att tycka om lögnen enbart av det skälet att de skärper sanningens konturer. Sanningen slutar där lögnerna börjar...

Detta är en fjärde grundläggande egenskap hos Brodsky: hans stränga, vitaliserande moralism. Det är ingen pekpinne eller pekfingermoral. Den är genomglödd av individens ansvar för sitt öde.

Lögnen kräver gott minne, säger Pierre Corneille. Det har Brodsky. Inte bara gott utan strålande, genialiskt – om man inte med genialiskt kan mistänka en sannolik vilja till förbättring av minnet. Men Brodsky glorifierar aldrig sitt kom-ihåg; inga ”softade” tillbakablickar. Han verkar ha absolut gehör för sitt förflutna, det som Sovjetstaten sökte dämpa med sordin – nej, det som Sovjetstaten ville stympa.

Staten hyllar i stället futurum, morgondagen. Den skall föda nya heroer!

Givetvis misstror Brodsky den kommunistiska auran kring morgondagen, den är för honom enbart monoton, han fördjupar sig i gårdagen. Framtiden är så överflödande att den är propaganda. Ja, allt som finns i överflöd i Sovjetstaten är för Brodsky liktydigt med propaganda. Allt som andas upprepning blir komprometterat – och variationen i Sovjet består just av upprepningens leda. De otaliga porträtten av Lenin, för att nämna något av det mest påtagliga.

Till och med rummen i en centraliserad stat är lika som bär, interiört såväl som exteriört, bara Leningrad utgör ett undantag. Den är den vackraste staden i hela imperiet, ja i världen, menar Brodsky. Leningrad med sina konstfulla variationer innebär något fundamentalt för honom, hans hemstads skönhet lär honom mer än någon bok någonsin gjort. Och då ska man veta att Brodsky är oerhört beläst, en imponerande autodidakt i litteratur, konst, historia, språk.

”En stad som har överlevt detta kan inte uppkallas efter Lenin. Dessa storslagna koppärriga fasader bakom vilka [...] svaga tecken på liv började glimta till.[...] Jag måste säga att jag av dessa fasader och portiker – klassiska, moderna, eklektiska, med sina kolonner, pilastrar och gipshuvuden

av mytiska djur och människor – av deras ornament och karyatider som höll upp balkongerna, av torsorna i entréernas nischer, har lärt mig mer om vår världs historia än i någon bok efteråt. Grekland, Rom, Egypten – alla fanns de där, och alla hade de naggats i kanten av artillerigranater under bombningarna. Och av den grå, reflekterande floden som rinner ner mot Östersjön, med en och annan bogserbåt i dess mitt, kämpande mot strömmen, har jag lärt mig mer om oändligheten och stoicismen än av matematiken och Zenon.”²

Femton år gammal lämnar han skolan för att kuska imperiet runt. Men dessförinnan arbetar han på fabrik, Arsenalen kallad p.g.a. att där tillverkas kanoner; han jobbar på bårhuset på ett sjukhus som ligger granne med Arsenalen och tillika med ett fängelse, Korsen kallat, det mest kända fängelset i Ryssland med 999 celler. På sjukhuset arbetar han för att han vill bli läkare, men ändrar sig och börjar skriva dikter – snart nog blir en av de niohundra nittionio cellerna hans. Han hinner trots allt resa en hel del i sitt enorma land, bl.a. som medhjälpare till arkeologer. Något fast arbete innehar han inte, vilket så småningom leder till att han blir straffad för arbetskygghet och lösdriveri. Att skriva dikter betraktas inte som arbete i hans fall, eftersom han knappt blivit publicerad, inte heller det att han översätter dikter. (Autodidakten som lär sig polska så bra att hans översättningar av dikter från polska till ryska låter tala om sig i vida kretsar! Engelska lär han sig mest som läsförståelse till att börja med, särskilt under sina 21 månader som förvisad i ett arbetsläger i Archangelsk.)

Rättegången mot Brodsky är känd och utdrag ur den har ofta publicerats – jag tänker inte referera den, endast notera hur likgiltig den kvinnliga domaren förhöll sig till Brodskys kallelse till poet.

Flera modiga människor träder till hans försvar, bl.a. Anna Achmatova, men utan resultat för hans del. Han hade egentligen inte utmärkt sig som dissident utan det är som s k lätting han blir dömd. Därigenom får han komma till Archangelsk och gallra rovor. Smuts under naglarna har han i och för sig ingenting emot, det ger honom snarare en känsla av samhörighet med nationens verkliga liv. I nordligaste Ryssland får han hugga ved. Och få kan väl skriva om kyla, om is, om vintern som han:

”Jag kan inte leva någon annanstans än i Norden. / Likt gåsen på spettet är jag spetsad på kylan.”³ (Rader från diktsviten ”Fjärde eklogen: Vinter”.)

”Jag kan inte leva någon annanstans än i Norden” – måste Brodsky känner till vår nationalsång och dess jag vill leva, jag vill dö i Norden?

Platser, orter, ställen, städer betyder mycket för diktaren. Gränslöst mycket. Gränser är viktiga för honom – gränsoverskridande. Horisontlinjer. *En plats så god som någon* heter en av hans essäsamlingar. En stor del av hans dikter är uppkallade efter geografiska namn: Litauisk nocturne. Kellomäki. Themsen i Chelsea. December i Florens. Vaggvisa – Cape Cod.

Ty denne diktare är inte bara oändligt beläst, spränglärd kunde man säga, utan också mycket berest.

Blaise Pascal har sagt: ”En meridian avgör vad som är sant.”

I sin essä ”Mindre än en” som jag tidigare citerade ur berättar författaren om det som nämndes – att i en centraliserad stat ser alla rum likadana ut.

[...]: rektorns kontor var en exakt kopia av de förhållanden jag började frekventera cirka fem år senare. Samma träpaneler, skrivbord, stolar – ett paradiset för snickare. Samma porträtt av våra statsfäder, Lenin, Stalin, politbyråmedlemmarna, och Maxim Gorkij (grundaren av vår litteratur) om det var en skola, eller Felix Djerzjinskij (grundaren av den sovjetiska hemliga polisen) om det var ett förhållandenrum.

Ofta brukade dock Djerzjinskij – ”Stål-Felix” eller ”Revolutionens Riddare”, som han kallas i propagandan – pryda rektorns vägg också, eftersom karln hade slunkit in i utbildningssystemet från KGB:s höjder. Och dessa putsväggar i mina klassrum, med den blåa horisontella randen i ögonhöjd som obevekligt löpte genom hela landet som linjen i en ändlös gemensam nämnare: genom samlings-salar, sjukhus, fabriker, fängelser, genom de kommunala lägenheternas korridorer. Det enda stället där jag inte stötte på den var i böndernas trästugor.

Denna dekor fanns överallt och kunde därför driva en från vettet, och hur många gånger kom jag inte på mig själv med att stirra frånvarande på denna blåa, fem centimeter breda rand och ibland uppfatta den som en havsrand, ibland som ett förkroppsligande av intigheten själv.⁴

När han ser den där blåa horisontella randen – kanske en havsrand, men ändå alltför abstrakt för att betyda något – den meningslösa linjen som löper genom landet och när han kliver ut ur klassrummet för gott så gör han det för att söka sanningens meridianer.

I essän ”Flykten från Bysans” (hans essäer är intellektuella äventyr med svindlande perspektiv, de är knockouter; läsaren blir golvad med en underbar utsikt) gör han om Cartesius ”Cogito Ergo Sum” till: ”Jag massakrerar, därför finns jag”. Övertygande demonstrerar han sin syn på Moskva som

det tredje Rom, vilket ska vara en gammal rysk föreställning med positiva förtecken som den absolut inte har hos Brodsky.

”Jag massakrerar, därför finns jag.” Som Brodsky-formulering är den utomordentligt betecknande: Människan är i grunden ond.

I essän från 1985 talar han om hur han ger sig själv ett löfte när han 1972 lämnar sin hemstad, sitt land för gott – jag vet inte huruvida han återvänt någon gång efter alla omvälvningar men jag tror det knappt. Den enda anledningen till att återvända finner han i sin önskan att besöka föräldrarnas grav. Han ger sig i alla fall det löftet vid avskedet till Leningrad att han ska segla längs den breddgrad och längdgrad, dvs. Pulkovmeridianen, på vilken Leningrad är belägen. 1985 är breddgraden så gott som avklarad, men på längdgraden återstår en hel del.

Istanbul, alias Konstantinopel, alias Bysans befinner sig dock bara några grader väster om Pulkovmeridianen och här söker han efter sin favoritdiktare Konstantin Kavafis skugga.

En meridian beskriver ju en halvcirkel, eller en cirkel då den går genom polerna. I ”Flykten från Bysans” broderar Brodsky ut en hel teori om skillnaden mellan cirkeln = harmoni = kosmos som finns i den grekiska traditionen och den lineära principen som han uppfinner och finner i exempelvis kejsar Konstantins vilja att utvidga det romerska imperiet.

Den lineära principen är tyrannernas princip och Joseph Brodsky är besatt av världshistoriens tyranner och deras psykologi, deras bevekelsegrunder, deras mänskliga avgrunder. När han talar om monoteismen gentemot polyteismen drar han den häpnadsväckande slutsatsen att den demokratiska staten i själva verket är idoldyrkans historiska seger över kristendomen. Jag gör ett långt resonemang kort nu, men jag kan inte tro annat än att hans ”lineära princip” (och t.ex. den kristna evighetens begrepp lyder under den) och dess upprinnelse i Brodskys tankevärld måste komma från den fem centimeter breda blåa randen, lögnens meningslösa linje som löper genom diktaturens alla rum i hans förlorade hemland.

Och det som judarna bl.a. anklagas för under Stalins svarta år, att vara ”rotlösa kosmopoliter” även om det i sig bara är en omskrivning av den vandrande juden – beteckningen ”rotlös kosmopolit” skulle antagligen i allmänhetens öron låta nytt och vederhäftigt till skillnad från den gamla sagan – är inte Brodsky just en sådan i ordets mest positiva bemärkelse?

För grovt uttryckt kan man påstå att han skiljer mellan två slags människor: de med adress och de utan. Han skiljer mellan nomaderna, de som rör sig längs breddgraderna och då vanligen från öst till väst, och civilisationernas befolkning. Och civilisationer rör sig enligt Brodsky

från söder mot norr, som för att fylla det tomrum som den vikande ismassan lämnat efter sig. Tropikskogen tränger efter hand ut barrträden och blandskogarna – om inte genom bladverket så genom arkitekturen. Man har ibland en känsla av att barocken, rokokon och till och med Schinkelstilen helt enkelt är uttryck för släktets omedvetna längtan efter sitt ekvatoriala förflutna. Ormbunksliknande pagoder stämmer också väl överens med denna tanke.

Brodsky lider inte av brist på okonventionella tankegångar. Hans stora viterhet sträcker sig långt utöver skönlitteraturens domäner, även om det är en motsägelse.

För övrigt är jag ganska säker på att diktaren och essäisten Brodsky föredrar nomaden framför den bofasta – den bofasta har alltför mycket att försvara, alltför många särintressen, alltför stort ego.

Men jag har nått gränsen för mina utflykter i hans essäer nu. ”Kraj” heter gräns, rand eller kant på ryska och ”kraj” är, jag repeterar, ett lösenord till författaren.

I en intervju med honom kallad ”Estetiken är etikens moder” säger intervjuaren, Bengt Jangfeldt (den som mest översatt Brodsky till svenska och, det måste inflikas, kapitlet översättningar är när det gäller denne diktare digert; han ställer ultimativa krav på exakthet i översättningar – exakthet i betydelsen motsvarighet, inte surrogat – det är fullständigt logiskt att han översätter sig själv till engelska!) att Brodsky i hela sitt författarskap uppehåller sig vid sociala, etiska, geografiska och språkliga gränser. Själva poesin är egentligen en extrem aktivitet, språkets yttersta gräns.

På detta svarar poeten att det inte alls är märkligt utan en rent yrkesmässig sak, eftersom själva versraden alltid strävar mot slutet, mot randen.

Det finns nog få poeter som inte med allt från ett sting till ett dödande hugg av avund betraktar Brodskys suveräna hantverk. Han är en modern diktare men han skriver sällan orimmad, fri vers. Han är, som Bengt Jangfeldt skriver i efterordet till diktsamlingen *Ett liv i spritt ljus*, en mycket formmedveten och tekniskt driven diktare som spelar på hela den klassiska och moderna klaviaturen av meter, versmått, rimmönster och andra konst-

grepp. Och Jangfeldt betonar att trots diktarens höga formella krav på både sig själv och sina översättare är han ingen klassicist utan en radikal förnyare av det ryska diktspråket.

Och inte bara av diktspråket – nästan varje tanke hos honom gränsar till ett bråddjup, det gäller inte bara för hans poesi utan också för hans utläggningar om poesin. För honom är *poeten* ett instrument för språket – inte tvärtom! Och poesin är enligt Brodsky språkets högsta uttrycksform.

Och dikten är i första hand ton, tonfall. Bengt Jangfeldt säger att den som någon gång hört diktaren läsa dikt vet vilken enastående roll intonationen betyder för honom – om han kommer av sig måste han börja från början, eftersom dikten skall läsas som i ett andetag.

I en intervju med Brodsky i *SDS* hösten -91, gjord av Christina Holmgren, framgår det tydligt hur den akustiska, sångliga aspekten på poesin också är den som är den uppenbarande; fundamentet för poesin i en närmast religiös eller kultisk mening. Holmgren jämför författaren med en schaman när han läser sina dikter på ryska högt (inte på engelska, det är något annat) och rummet i vilket han läser förvandlas till en katedral. Brodsky berättar att modersmållärare i Ryssland undervisar i recitation. En god lärare får sina elever att läsa poesi så att deras intonation visar hur de tolkar texten, och Brodsky tillfogar anspråkslöst att han hade rätt bra lärare.

Det liturgiska, mässande i hans uppläsningar är ett drag som går igen i hela hans verk. Mässande men inte entonigt, mångtonigt mässande – moraliserande, men inte mästrande – en litania men ändå ingen klagolåt.

Han sjunger elegier. Gladlynta elegier; på samma grunder som när han i en essä om Osip Mandelstam (skriven med suverän empati), ”Civilisationens barn”, säger att Mandelstam är en hedniskt gladlynt person och att hans dikt mer och mer kom att likna sång och då inte bardens sång utan fågelns, en fågel med skarpa oförutsägbara växlingar och tonlägen, i stil med steglitsans tremolo.

I *Svensk Ordbok* står det om steglitsan (en mig obekant fågel) att den är en färggrann fink som sjunger vackert. En jämförelsevis knapertorr mening! Vilken fågel kan Brodsky liknas vid? Den förutsägbara men fantastiska näktergalen kräver värme för att sjunga – Brodsky kan sjunga på en tundra. Lavskrikan är måhända ful, har ett fult läte, även om denna kråkfågel liksom Brodsky är kvick, nyfiken och orädd. Den tål också kyla långt ute på den sibiriska tajgan – men den når inte fram till tundran.

Men låt oss nu gå in på ett livsviktigt tema hos Brodsky, tidigare nämnt som en intervjurubrik: ”Estetiken är etikens moder.” Man kan inte förstå honom utan att vilja förstå detta – nej, jag tror inte man fullt kan förstå någon av de stora ryska diktarna utan att vilja tränga in i denna mening: Estetiken är etikens moder.

”Om estetisk livssyn inte får kallas religion så beror det på att religionens målsmän inte vill kännas vid naturliga, dvs. illegitima släktingar. Man ska kunna gripa de etiska problemen estetiskt, menade Sören: ’ellers är det Skidt med det Ethiske.’ ”⁵

Jag citerade här Klara Johanson och hon sin tur citerade, förstås, Sören Kierkegaard. Det finns flera beröringspunkter mellan Brodsky och Kierkegaard. Han nämner honom i samband med Wystan Hugh Auden, en diktare av största betydelse för honom, och han skriver bl.a. om hur överlycklig han blir när han upptäcker att också Auden omhuldar den kierkegaardska triaden som en nyckel till människosläktet.

Den kierkegaardska triaden innebär, ytterst förkortat, att man från estetiken går till etiken och därifrån till kristendomen. Och det finns många kristna tankegångar i Brodskys poesi – arvssynden är ett levande begrepp både hos Kierkegaard och honom, men om den hos filosofen är laddad med ångest är den hos poeten genomlyst av intellektuell vrede.

Det är alltså estetiken som föder etiken – inte tvärtom. I synnerhet inte tvärtom. Brodsky menar att en diktares etiska hållning, ja t.o.m. hans temperament bestäms och formas av hans estetik. Och poesi är, säger han i ”Civilisationens barn”, en essä som handlar om Osip Mandelstam men som i mångt och mycket lika gärna kunde handla om honom själv,

poesi är först och främst en referensernas, allusionernas, de språkliga och bildliga parallellismernas konst. Det ligger en avgrund mellan *Homo sapiens* och *Homo scribens*, ty hos en författare blir temat till genom att han kombinerar dessa grepp och metoder, om det nu blir till över huvud taget. Skrivandet är en i bokstavlig mening existentiell process; det använder tänkandet i sina egna syften, det konsumerar föreställningar, teman och liknande, inte tvärtom. Det som förestavar en dikt är språket, och detta är en språkets röst, som vi känner under smeknamnet Musa eller Inspiration.⁶

Han talar vidare om lyrismen, om lyrismen som språkets etik och att den därför är överlägsen allt annat som skapas av människan, vilket namn det

än må ha – att det är lyrismen som gör ett konstverk till konstverk och att det är den som får det att leva vidare.

Men nu vill jag gå in på föredragets rubrik för att förklara den – jag nämnde nyss W.H. Auden, denne engelsk-amerikanske diktare som egentligen varken är mycket läst eller citerad nuförtiden. Men på sin tid hyllades han som en obestridlig mästare – han dog 1973 och han var den förste som Brodsky sökte upp när han blivit förvisad 1972. Han sade förresten till Brodsky vid ett av deras möten att han hade känt tre stora poeter, alla ena riktiga knölar. ”Vilka då?”frågade han. ”Yeats, Frost, Bert Brecht” svarade Auden. Men Brodsky tillfogar att Auden misstog sig i fråga om Brecht – ”Brecht var ingen stor poet.”⁷

Två essäer är ägnade Auden i *Att behaga en skugga* och den ena har givit boken sin svenska titel. Båda dessa essäer vibrerar av veneration, av djup vördnad inför den man, den gentleman som Brodsky hyllar som 1900-talets störste tänkare.

Om det finns något allmänt omdöme om Audens insatser kunde det kanske vara att han är en elegant och enastående skicklig poet, rentav en ”versifikatör” enligt Petter Bergman som översatt honom till svenska; alltså en man som kan skriva vers om precis vad som helst på vilket versmått som helst. Bergman menar att han skrev den bästa vers som tänkas kunde, om än inte den djupaste.⁸

Brodskys omdöme om Wystan Hugh Auden som 1900-talets störste tänkare framstår som något närmast kuriöst. Torsten Ekbom menar i en anmälan i *DN* av essäsamlingen *Att behaga en skugga* att det är en märklig värdering, onödig att polemisera emot – den uttrycker bara diktarens oreserverade beundran för den förste diktare han träffade efter sin ofrivilliga emigration.

Men faktiskt tror jag inte att man så lätt avfärdar Brodskys skuggor.

Och att behaga? Behaga är ett verb som på svenska gärna låter aningen suspekt – insmickrande med en ironisk biton. Det kan det visserligen göra på engelska med, men framför allt är att behaga på engelska, to please (essäsamlingen är till övervägande del skriven på engelska) – att tillfredsställa, att göra någon en känslomässig tjänst, av förnöjelse, av kärlek.

Redan när Brodsky befann sig som fånge i den där gudsförgättna byn nära polcirkeln och till sin egen lycka upptäckte Auden (när det egentligen var Eliot han tänkt sig läsa) – så vill han själv skriva på engelska, allt i en

önskan att behaga en skugga: Auden. Auden som han först långt senare får se ett fotografi av, ytterligt förminskat och med ”en alltför didaktisk hantering av skuggan”.⁹

Auden, som både beundrande och nedsättande kan kallas för versifikator, är en man som enligt Brodsky måste ha känt en osedvanligt hög grad av förtvivlan. ”Ty”, säger Brodsky, ”i konsten kommer lättheten i handlaget oftast från den mörka tyngden av dess frånvaro.”¹⁰

Den mörka tyngden. Skuggan. Konsten att behaga den. Brodsky vill verka i Audens anda, eftersom han anser att det är det mesta man kan göra för en godare människa: Att fortsätta i hennes anda.

Egentligen är det detta som civilisationer handlar om.....

Det är ett credo från en poet och ett memento för oss.

Brodsky erkänner öppet sina tacksamhetsskulder – i sin Nobelföreläsning nämner han flera skuggor som ständigt oroar honom, alla i stånd att döma honom till tystnad: Osip Mandelstam, Marina Tsvetajeva, Anna Achmatova, Robert Frost, givetvis Auden – men det finns fler.

Dock gör han briljanta avbetalningar på sina skulder genom de läsningar av deras dikter och verk som han publicerat, med sin hyperkänsliga inlevelse i deras anda – dessa skuggor, ljuskällor, stjärnor.

Kostbar är Brodskys essä om Tsvetajeva – den heter ”Fotnot till en dikt” och är en magnifik fotnot, 65 sidor lång på vilka han vaskar ljus ur hennes dikt ”Novogodnee”, ”Nyårshälsning”, intensivt så att man blir bländad/upplyst av en nästintill olympisk fackla. Detta är *konst i samvetets ljus* för att använda just den definition av Tsvetajeva som han själv exemplifierar.

Han gör, på samma gång, upp med en del litteraturvetenskapliga tvistefrågor och förhållningssätt i sina in under skinnet närläsningar (inte obehagligt under skinnet, utan snarare ömmande, ömt) av älskade poeter – som när han frankt deklarerar att varje konstverk, antingen det är en dikt eller en kupol, är ett självporträtt av sin upphovsman. Alltså skulle man inte behöva anstränga sig i sitt anletes svett för att skilja på författarens person och diktens lyriska hjälte/hjältinna, eftersom en sådan distinktion blir meningslös när den lyriske hjälten undantagslöst är författarens självprojektion!

Men den moraliska kontentan av Brodskys tankar är att det är som litteraturens hjältar vi bör uppföra oss. I vilket fall som helst är det av dem vi bör lära oss hur vi ska uppträda.

När han skriver om den svarte diktaren Derek Walcott – numer Nobelpristagare, säkerligen till Brodskys behag – från Santa Lucia i Västindien, säger han att Walcott är det engelska språkets störste diktare för närvarande. I essän om Walcott, ”Tidvattnets brus”,¹¹ framstår påverkningsteorier, influenser och intertextualitet som anemiska och tonlösa företeelser i jämförelse med den katalogaria som Brodsky drar för att visa vilka diktare som haft betydelse för Walcott: Homeros, Lucretius, Ovidius, Dante, Rilke, Machado, Lorca, Neruda, Achmatova, Mandelstam, Pasternak, Baudelaire, Valéry, Apollinaire.

Och han förtydligar: ”Detta är inte influenser – det är kroppar i hans blodflöde, i lika hög grad som Shakespeare och Edward Thomas är det, ty poesi är världskulturens essens.”¹²

Detta vill jag kalla för Brodskys *raison d'être* – hans älsklingstema om poesin som språkets högsta existensform. Om litteraturen som den enda moralförsäkring ett samhälle äger – långt pålitligare än en uppsättning trosor eller en filosofisk doktrin. Om litteraturen som det enda permanenta motgiftet mot människan är människans varg-principen. Om att konsten, litteraturen inte är någon slaggprodukt i mänsklighetens utveckling utan i själva verket vårt släktes mål.

Vi är helt enkelt vad vi läser.

Brodsky föreslår att varje människa bör kunna åtminstone *en* diktare från pärm till pärm – inte så mycket som en vägvisare till världen som en måttstock för språket. Låter det didaktiskt i övermått? Skyll det på mig och läs i stället hans Nobelföreläsning – det var det jag gjorde 1987, och det var i stort sett det enda jag läst av honom när jag träffade honom en kvävande varm dag i juni 1988.

(Bara en parentes angående Nobelpriset där Brodsky, som är en gentleman, förmodligen tagit miste i ett infall av bitterhet. Det gäller hans kommentar till att Michail Sjolochov erhöll det. Brodsky menar att de sovjetiska myndigheterna i mer än femtio år vurmat för honom som en författare i deras smak, och att det lönade sig eftersom han äntligen fick priset 1965. Maliciöst tillfogar Brodsky att ”eller snarare var det en stor varvsorder till Sverige som gjorde det”.¹³ Min reaktion är förstås: Det kan inte stämma! Men antag att det gör det?)

I alla fall – efter att ha läst Nobelföreläsningen i *DN* den nionde december 1987, dagen innan han mottog sitt pris, skrev jag brev till Brodsky i vil-

ket jag berättade vilket outplånligt intryck den gjort på mig. Outplånligt i kraft av sitt innehåll men också därför att den brann upp – jag hade rivit ur tidningssidan som låg på skrivbordet intill ett tätt ljus. Den tog fyr från början till slut, jag höll den i handen som en fackla där orden uttraderades som glödande aska, jag slängde den i klosetten och spolade i ett moln av rök.

Kan man tänka sig ett ovärdigare slut för ett föredrag av denna kaliber? Ett mindre nobelt?

I USA – dit jag inte farit för att intervjuva Brodsky – bjöd han hem mig till sin bohemiga lya i Greenwich Village. Det var en passage i hans föreläsning om att staten borde bytas ut mot ett bibliotek som jag tänkte göra något av, eftersom jag vid denna tidpunkt gick på Bibliotekshögskolan. Den där junidagen är jag alltför blyg och svag av hettan för att i journalistisk (?) mening skärskåda hans hem, men flydda intryck består: Hans stora papperskorg i form av en gigantisk Coca-Cola-burk. På väggen en mer än hisklig niddbild av Lenin. (Mardrömslik.) En madonnabild från renässansen. Ett pyttelitet kök, rubbat i sin ordning av en jätte? Eller en jordbävning? På toaletten ett handskrivet partitur dedicerat till författaren.

På vardagsrummets bord, förutom vindruvor som bara Brodsky äter, *The Swimmingpool Library*. Vad är det för bok, undrar jag i bibliotekarisk nit. Nothing for you, säger han på sin omisskänneliga engelska på rysk klangbotten: It's a book about steamy homosexuals in New York.

Och så frågar jag om han kan utveckla sin tanke angående att ersätta staten med ett bibliotek? No. (Ett äkt-lapidariskt svar.)

Han kör läsglasögonen med sin svenska smörkniv, en av mina små gåvor till den store diktaren, opp på pannan, ner igen, opp på pannan, ner igen. Vi kommer in på diktare i New York, han säger ett namn, en god vän, dessutom bibliotekarie, nyligen bortgången – om jag känner till honom? Inte det? Shame on you, väser han. (Obegripligt nog känner inte Brodsky till Bellman, men det *kan* ju ha varit ett missförstånd.)

Brodskys vackra gråa skugga till katt spinner i min famn, charmar mig med klorna – det senare gör Brodsky med, men vassare.

Är det inte Auden som sagt att det verkliga beviset på fantasi är hur man döper en katt? Denna gråa hankatt lystrar till det kattgeniala MISSISSIPPI eftersom kattnamn ska ha många stavelser enligt husse.

Misssssisssissippi, det sssska sssägasss sssakta.

Jag leker länge med katten i miniatyrträdgården medan telefonen ringer i ett och författarens flödande stämma, än på ryska, än på engelska, fyller atmosfären. I fönstersmygen mot gården en mjukhäftad bok om grekiska tyranner som Brodsky håller på att översätta. Alla författare är tyranner, konstaterar han med ett diaboliskt sensibelt leende.

I Nobelföreläsningen kan läsas bl.a. detta om tyranner, politiska sådana: "[...] men jag hyser inga tvivel om att det skulle finnas mindre sorg i världen, om vi valde våra härskare på grundval av deras läsbakgrund och inte på grundval av deras politiska program."¹⁴

I första hand ska man fråga en potentiell härskare om hans syn på Stendhal, Dickens och Dostojevskij, inte om hur han tänker bedriva exempelvis utrikespolitik, menar författaren. Det är ett tema som han utvecklar med kuslig tydlighet och visionär insikt i sin föreläsning – visserligen var Lenin litterat, liksom Stalin och Hitler, och Mao Tse-Tung skrev t.o.m. dikter. Men vad de hade gemensamt var att "deras hitlista var längre än deras läslista."¹⁵

Brodsky håller strängt isär *litteratur* och läs och skrivkunnighet eller bildning. I en intervju i *Die Zeit* hävdar utfrågaren att Brodskys uppfattning om att "estetiken är etikens moder" är högst tvivelaktig, till Brodskys kategoriska nekande. "Det fungerar bara på det sättet." Utfrågaren menar att det trots allt funnits bildade diktatorer – t.ex. Mussolini. Men Brodsky rekylerar med att Mussolini inte var estet. Och intervjuaren svarar med granatkastning – han var ju inte obildad! Han kunde sin Petrarca, Dante och d'Annunzio, han älskade Caravaggio och Chirico. Nej, Mussolini var verkligen inte analfabet.

Varpå Brodsky skickar ut en omöjlig torped: *Det var han för mig.*

Till sist – i mitt samtal med honom uttryckte han åsikten att svenska regeringschefer, åtminstone i modern tid, säkerligen varit mer belästa än flertalet i världen. Det är också ett memento för oss.

Noter

Tillägg: Den 28 januari 1996 avled Joseph Brodsky i en hjärtattack.

1. *Att behaga en skugga*, s. 35.
2. *Att behaga en skugga*, s. 12–13.
3. *Liv i spritt ljus*, s. 88.

4. *Att behaga en skugga*, s. 18.
5. *Det rika stärbhuset*, s.194.
6. *Att behaga en skugga*, s. 114.
7. *Ibid.* s. 330.
8. Se förordet till Audens diktsamling *Och i vår tid* (tr. 1965).
9. *Att behaga en skugga*, s. 324.
10. *Ibid.* s. 329.
11. *Att behaga en skugga*, s. 153.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, s. 239.
14. *En plats så god som någon*, s. 71.
15. *Ibid.*, s. 72.

Ola Larsmo och stumheten

Lars Elleström

Ola Larsmo är inte en författare som frestar sina läsare med intima känsluskildringar. I stället beskriver han vad som finns i människors omgivning och lyckas därmed också, indirekt, säga en hel del om deras inre – något som nog är svårare än man kan tro. Larsmos prosa fångar upp en mängd detaljer i den fysiska världen som indikerar stämningar och känslolägen. Detaljerna läggs samman, växer till sammanhang, och där: i sin sociala och rumsliga kontext, finner man individen.

Med vissa undantag, främst hans senaste roman *Himmel och jord må brinna* (1993), är Larsmos prosatexter djupt förankrade i samtiden. Man känner utan svårigheter igen sig i de senaste decenniernas svenska samhälle. Det europeiska perspektivet är öppet – Larsmos protagonister befinner sig ofta på resande fot – men det är Sverige som utgör den mest påträngande verkligheten. I romanen *Engelska parken* (1988) berättas bland annat om hur några unga människor hjälper en utvisningshotad flykting att hålla sig gömd. Utan att höja rösten lyfter Larsmo fram de viktigaste moraliska problemen i vår samtid och låter dem ibland nästan omärkligt flyta in i läsarens blodomlopp.

Det motiv som har den tydligaste samtidsanknytningen är miljöförstörelsen. Det ligger inte för Larsmo att skriva indignationslitteratur och det är väl i detta fall knappast nödvändigt. Den sjuka verkligheten talar i hög grad för sig själv och Larsmos texter kan nöja sig med att registrera problemen. Ofta kan man så att säga avkoda texternas implicita normer, men alla direkta ställningstaganden måste göras av läsaren.

Tydligast är kanske den implicite författarens röst i den text som avslutar essäsamlingen *Odysséer* (1990): ”Sopor”. Eftersom boken behandlar bland annat den svenska 1900-talsromanen kan man kanske ett ögonblick förledas tro att essän behandlar Larsmos konkurrenter på författarparnassen, men så är det inte. En aning allvarligare skulle man kanske också kunna överväga möjligheten att essän handlar om den postmoderna litteraturen i

allmänhet, och då med ordet ”sopor” positivt värdeladdat: litteraturen som återvinningscentral, romanen som ett kollage av återvunna texter – kompostmodernism. Men inte heller detta är fallet.

Essän har i stället den något överraskande underrubriken ”Om det kollektiva undermedvetna” och handlar helt enkelt om – sopor. Vanliga, illaluktande, anskrämliga sopor som vi alla mest varje dag bär ut till soptunnor och sopnedkast. Efter en ganska detaljerad genomgång av hur mycket skit konsumtionssamhället varje år försöker göra sig av med genom att skicka den till Uppsala reningsverk – fem fotbollsplaner täckta hundra meter upp i luften – och vilka grymma konsekvenser denna hantering får för luften, vattnet och jorden, summerar Larsmo genom att citera en enkät i *Aftonbladet*. Enkätens rubrik: ”Av våra sopor går 70 procent att återanvända. Vill du sortera soporna i sju olika påsar?” Några av svaren lyder:

”Nej, inte en chans.”

”Nej, det blir för svårt.”

”Nej. Det får väl sophämtningsföretagen sköta om. *Inte har jag med soporna att göra.*”

Larsmo kursiverar den sista meningen, annars får svaren tala för sig själva.

Det är här Stumheten kommer in. Stumheten i Samtiden.

*

Stumheten och tystnaden hör till de centrala metaforerna i vårt sekels litteratur. Författare som Paul Celan med sin reduktiva lyrik och Samuel Beckett med sin alltmer tigande prosa och dramatik är härvidlag representativa. Den konstnär som drivit tystnaden längst är kompositören John Cage som med sitt stycke 4'33" skapat total tystnad i tre satser. Cage har för övrigt också skrivit en zenbuddhistiskt präglad bok med titeln *Silence*.

Särskilt mycket gemensamt med dessa – förutom alltså stumhetsmetaforen; konflikten mellan att tiga och tala – har emellertid Larsmo inte. För Larsmo är en annan konflikt av lika stor vikt: konflikten mellan passivitet och handling.

Stumheten (1991) är titeln på en samling berättelser av Larsmo, men denna titel skulle med viss rätt också kunna sättas på hans skönlitterära författarskap i stort. Det handlar om samhällets stumhet och individens stum-

het, samt inte minst om stumheten som en barriär mellan människor. På det allra mest generella planet är stumheten hos Larsmo en sorts bristande verklighetskontakt: omvärlden tycks ha förlorat sin realitet. Verkligheten synes ofta vara ett teckensystem som pockar på att tolkas – *men det går inte att dechiffrera*. Omvärlden sluter sig inom sig själv, inom sin egen stumhet.

Den kanske bästa bilden hos Larsmo för detta falska löfte om möjlig tolkning, närhet eller autenticitet, finner man i en av berättelserna i *Stumheten*. Det är här tal om den berömda Berlinmuren då denna stad ännu var delad, den stora symbolen för ofrihet och gäckat hopp. På den ena sidan tvång, på den andra sidan frihet. Enligt en Berlinbo är emellertid verkligheten mer komplicerad än så: ofriheten finns överallt. Hur man än vänder och vrider sig finns muren framför en som ett tigande hinder mellan människan och omvärlden:

Den går genom hela stan i ett mycket komplicerat mönster. Men går man dess längd tillräckligt ofta, och *hela vägen*, så förstår man snart: den har bara en sida. [...] Om du kunde ta dig igenom den skulle du bara komma ut i stan igen, någonannanstans: fast på samma sida. Det är viktigt. Fattar du? Du *är* redan på andra sidan; den enda sida som finns.

Friheten och den begripliga verkligheten finns alltid någon annanstans, på ett ställe som är oåtkomligt och *overkligt*: platsen som inte finns, utopin.

På samma sätt som verkligheten tiger är det oftast svårt för människor att verkligen förstå varandra. Inte för att Larsmos gestalter pratar förbi varandra som i en Ionescopjäs, men de har svårigheter med att nå fram till det väsentliga hos varandra – och tyvärr är det kanske så det är i våra dagliga möten med medmänniskor. Även i *Himmel och jord må brinna*, där det kollektiva agerandet mer än annars hos Larsmo står i fokus, är det påtagligt att de olika individerna ringar in sina liv i en sorts tigande: de saknar ord för sina erfarenheter av sorg, hunger och hårt arbete. När passiviteten omvandlas till aktivitet – strejk och upplopp – är det, trots agitatorernas ordmassor, ett samförstånd *i tysthet* som utgör drivkraften.

Den mest konkreta stumheten i Larsmos böcker är emellertid samtidigt den stumhet som är mest samtidsanknuten: de enskilda människornas stumhet inför konkreta samhällsproblem. Att man vid vårt sekels början kunde hälla svavelavfall från tändsticksfabriker rakt ut i vattnet, såsom det

beskrivs i *Himmel och jord må brinna*, förvånar kanske inte – men även mot seklets slut väljer man helst att tiga. Titelberättelsen i *Stumheten* handlar om en miljökatastrof i Finland. Ett stort fabriksutsläpp får däcken att smälta och lacken att flagna på bilarna. Men på något kusligt sätt *händer inget*. Katastrofen är en detalj i det dagliga livet. Larsmos text – anteckningar av en resenär på tillfälligt besök – förhåller sig distanserat.

Stumheten i texten inför miljökatastrofen vävs emellertid samman med en individuell kommunikationsproblematik av mindre tidsbunden karaktär. På så sätt klyvs texten i två tidsskikt. Den blir till samtida litteratur i snäv bemärkelse genom att den gestaltar en av vår tids mest brännande politiska frågor, och samtidigt blir den till tidlös litteratur med räckvidd även utanför samtidskontexten.

I berättelsens näst sista anteckning visar sig dock miljökatastrofen vara intimt förknippad med själva skrivandets aktivitet. Stumheten riskerar därmed att på ett mycket konkret plan bli total:

Klådan i händerna har blivit värre. Den börjar kring nagelbanden, där det mest liksom isar, och går ned över handryggarna. Svårare att skriva.

Bokens underrubrik ”Sju berättelser” är härvidlag väsentlig. Genrebestämningen ”berättelse” distanserar sig från ”novell”. En novell har på något sätt större aristoteliska krav på början, mitt och slut, medan en berättelse enligt Larsmos modell är ett utsnitt ur ”verkligheten”, något som inte går att avsluta.

Denna oavslutbarhet gäller också för Larsmos romaner. Världens text är stum och otolkbar – därför måste litteraturen, tycks det som, vara lika ”oavslutad”. Hans starka realism är av ett helt annat slag än 1800-talets realism. För Larsmo är verkligheten alltför komplicerad för att kunna skildras i en hel och ren spegel. Vad vi kan fånga är glimtar i spridda skärvor. *Men dessa glimtar måste tas tillvara.*

Frågan blir då: finns det hos Larsmo ingen riktning alls, ingen ”gestalt”, inga riktlinjer? Risken finns ju att nihilismen smyger sig på bakifrån när världen beskrivs som ett tiggande flöde. Är det inte livsfarligt för en författare att göra stumheten till textens nav?

Larsmos författarskap klarar sig ur denna nihilistiska fälla, menar jag, genom att ytterst diskret *påvisa* möjliga alternativ och handlingsvägar, de-

finitivt inte *anvisa* dem. Vad vi slutligen närmar oss är således den svidande konflikten mellan passivitet och handling – en konflikt som alltså är av samma natur som den mellan att tala och att tala.

Romanen *Fågelvägen* (1985) får här tjäna som exempel. Mot slutet av boken nås huvudpersonen av rykten om en oljekatastrof utanför norra Skottlands kust, där han befinner sig. Som vanligt hos Larsmo förhåller sig texten passivt registrerande. Stumheten och bristen på handling fortsätter att härska och accentueras av en kursiverad rad som skjuts in: ”I verklighet är du ingen”. Ekelöfcitatet får i denna kontext en förlamande verkan.

Men. På något sätt som texten undviker att närmare förklara – här har vi kanske att göra med ett kierkegaardskt språng av ett speciellt slag; från passivitet till handling – på något sätt hamnar berättaren till sist med några andra i en liten båt på väg mot katastrofen. Och vad kan då dessa enstaka människor uträta? frågar man sig.

Tja, sannolikt inte mycket. Men möjligheterna blir trots allt mångdubbade så fort en ansats görs, hur liten den än är.

I det tvingande valet mellan passivitet och handling får passiviteten således trots allt ge vika, och därmed bryts stumheten – om än bara av ett svagt mummel som dock bekräftar att människan *kan* tala.

Detta svaga mummel är också Larsmos texter: man måste lyssna noga för att uppfatta vad som sägs. Inget framstår som särskilt lätt eller självklart, men de tyst formulerade orden blir ändå till slut, vill jag föreställa mig, dropparna som urholkar stenen.

Fågelvägen avslutas med följande tveksamma ord som också får sätta punkt för detta mitt försök att få stumheten att tala:

Ju längre tid som går, desto mer särskilda blir våra världar, mer säregna de ord vi använder; minnets irrgångar alltmer belamrade, ingångens solljusa rektangel allt mindre. Kan du vända dig om? Vill du?

Ett par händer: så och så många kvadratmillimeter levande hud, känslig för slag och tryck, hettan från brinnande bensin eller trettiosju grader. Säg mig nu vad som bör göras.

Michael svor till när dyningen och vinden i förening fick kaffet i hans mugg att i stora, tunga droppar falla ned på kartbladet och färga bitar av land mörkt bruna. Han såg upp mot mig och skakade på huvudet; så försökte han gnugga papperet rent med jackärmen.

Framför stäven öppnade sig havet, mörkt och glänsande bort mot synrandens gräns. Jag frös

Böcker av Ola Larsmo

”Vindmakaren”, i *Fyra kortromaner*, Stockholm 1983.

Fågelvägen, Stockholm 1985.

Engelska parken, Stockholm 1988.

Odysseer, Stockholm 1990.

Stumheten, Stockholm 1991.

Himmel och jord må brinna, Stockholm 1993.

Texten som historiekritik

Om Lars Jakobsons Lee Harvey Oswald-novell

Magnus Eriksson

Huvudpersonerna i Lars Jakobsons berättelser är ofta män som fastnat i oöverblickbara maktstrukturer. Jakobson debuterade 1985 med romanen *Vinterkvarteret*. Den handlar om en grupp unga människor som dragit sig undan på den nordsmåländska landsbygden. De utgör ett slutet kollektiv, och de bär den avgränsade sektens alla kännetecken. De definierar sig själva som utanförstående, de hålls samman av ett esoteriskt tänkande, och de har inrättat sig i en strikt ritualiserad tillvaro. I den romanen representeras den ansiktslösa makten av ett schweiziskt läkemedelsföretag med dunkla förbindelser till I.G. Farben, ökänt sedan nazi-tiden.

Året därefter gav Jakobson ut sin andra bok, den korta romanen *Vetten*. Där tilldrar sig handlingen i en nära framtid, dock på andra sidan kärnvapenkriget och miljökatastrofen. Ett korporativt komplex av politiska och militärindustriella intressen har makten. En äldre man försöker rädda hotade traditions- och gemenskapsvärden. Han är hantverkare, och hans vettar blir en symbol både för hans strävan att återupprätta en förlorad autenticitet och för hans främlingskap. Även hans son försöker leva upp till ett inre sannings- och samvetskrav, men han slukas av det ansiktslösa maktkomplexet.

Hösten 1991 kom Lars Jakobsons fjärde bok, den dokumentaristiskt påverkade romanen *Pumpan*. Den handlar om processen mot Alger Hiss, en av de många tvetydiga rättsprocesserna under den antikommunistiska kampanjen i det sena fyrtiotalets och femtiotalets USA. Där ser vi en ny tyngdpunkt i författarskapet, den historiska inriktningen. Men även om Alger Hiss är en historisk person, är makten för honom lika oöverblickbar som för de fiktiva gestalterna i Jakobsons tidigare romaner. Det är hela tiden någon annan som drar i trådarna, och den enskilde blir ett offer för den personliga makten. Hösten 1994 kom så Lars Jakobsons hittills senaste verk, en samling berättelser kallad *Hemsökelse*. Där fångar författaren sina ge-

stalter i en krissituation, när de just drabbats av en avgörande förlust. Tekniken påminner om amerikanska smutsrealister som Raymond Carver och Richard Ford. Berättelserna följer inte så mycket den traditionella novelens utvecklingslinje, utan de ger snarare ett utsnitt ur ett pågående liv, utan att vi riktigt vet vad som skett eller vart gestalterna är på väg.

Mellan *Vetten* och *Pumpan* ligger novellsamlingen *Menageri*, som gavs ut 1989. I den finns tre, möjligen fyra, berättelser med historisk syftning. En handlar om Claude Eatherly, den amerikanske spaningsflygare som signalerade klart mål över Hiroshima, en annan om Lee Harvey Oswald och en tredje om Nürnbergrättegången. Dessutom kan en novell om ett förlist fartyg, den inledande "Kabelutläggaren *Mackay-Bennett* anlöper Halifax", återföras på vilken som av två faktiska fartygskatastrofer. I novellen "Babel" tematiserar Jakobson idén om historiens slumpmässighet, och han ger den ett drastiskt uttryck. Titeln syftar på den förvirring som råder i Justitiepalatset i Nürnberg, sedan telekablarna dragits fel:

Genom att sätta på sig hörlurarna och oavbrutet kasta om kopplingspultens strömbrytare kunde man höra åklagare och anklagad tala med varandras munnar och med andras röster.¹

Rättegången framstår som ett ihåligt skådespel. Så låter Jakobson också sin redogörelse för illdåden utmytna i en tystnad, ett språkligt vakuum, som förebådar den historiska omvändningen, då domarna skulle bli de nya bödlarna. Utbytbarhet, godtycklighet, förbistring – det är de centrala inslagen i novellens historiesyn.

Det mest pregnanta uttrycket för dessa idéer finner vi dock i berättelsen "Lee Harvey Oswald – porträtt av ännu en amerikan." Det klassiska fotografiet som visar hur Oswald mördas av Jack Ruby pryder också skyddsomslaget på boken. Flera recensenter påpekade att novellen närmast utgjorde ett mönsterexempel på Jakobsons historiesyn. "Här visar Lars Jakobson naturligtvis på detaljen, på den enskilda, slumpartade händelsen som radikalt ändrar historiens gång både till mening och innehåll", skrev till exempel Björn Gunnarsson.² "Att Historien är en godtycklig, ständigt reversibel process framgår också av novellen om Lee Harvey Oswald", skrev Steve Sem-Sandberg.³ Och i BLM konstaterade Ulf Eriksson så småningom att Oswald "skildras [...] som ett objekt för ordningar han inte kan fatta eller påverka, som en offergestalt."⁴

Novellen ses som ett exempel på hur Jakobson förnekar all historielogik, alla idéer om historien som en ändamålsinriktad process och historisk determinering. Att så sker är kanske inte, paradoxalt nog, någon tillfällighet. De citerade kritikerna är alla, liksom Jakobson, födda under senare delen av femtiotalet. De har rimligtvis egna minnesbilder från tiden för mordet på president Kennedy, men även en konfliktladdad bild av USA som formats både av femtio- och sextiotals ungdomskulturer och av politiska skeenden, främst Vietnamkriget. Intellectuellt hör de till en generation vars självförståelse till en del utformats i kritisk distans till det trosvissa arvet från 1968, där inte minst marxistiska idéer om historisk nödvändighet och historiens inre mening var ett fundament, ett argument som legitimerade både slavläger, massmord och hungerkatastrofer. Dessutom rör det sig om en skickligt komponerad novell. Den publicerades första gången i BLM 1988, och då skrev Ola Larsmo i sitt redaktionella förord att Jakobsons berättelse ”visar hur en kritiskt och estetiskt fullgången prosa kan fungera – när den fungerar.”⁵

En parentes: både Gunnarsson och DN:s recensent Birgit Munkhammar associerade till Christer Pettersson, under en tid misstänkt för mordet på Palme.⁶ Publiceringskronologin gör en sådan parallell diskutabel. Hösten 1989 publicerade *Svenska Dagbladet* en serie intervjuer, där olika författare under vinjetten ”Svaromål” fick kommentera kritikermottagandet av deras aktuella böcker. I en sådan intervju gav Jakobson trots allt klartecken för kritikernas association till Palmemordet:

Även om novellen inte är en replik till Palmemordet så finns det där. Jag tror inte i första hand på en konspiration. Det är intressantare om det är Oswald än om det är FBI, kommunisterna eller CIA. Oswald fanns där och det var inget speciellt med honom. Många uppvisar samma förvirrade biografi. Dialektiken mellan individ och samhälle är långt intressantare än en eventuell poliskonspiration.⁷

I mötet med en historiskt inriktad skönlitterär text förväntar sig läsaren ofta trohet mot det historiska skeendet eller ren fiktion i en historiskt given inramning. Men författaren kan bygga in ett osäkerhetsmoment. I till exempel Sigrid Combüchens roman *Byron*, utgiven 1988, blir osäkerheten programmatisk. Combüchen betonar mytbildningens roll för historisk kunskap och osäkerheten i alla historiska konstruktioner, och hon åskådliggör sin kritik genom romanens formella arrangemang. Den handlar inte direkt

om Byron, utan författarinnan närmar sig den historiska/mytologiska gestalten genom ett system av kinesiska askar. Den sentida krönikören skriver om en grupp byronister som förbereder hundrafemtioårsminnet av diktarens födelse. De skriver varsin levnadsteckning, men de vågar inte närma sig föremålet för sin beundran direkt. I stället skriver de om olika personer i Byrons närhet, och de försöker besvara hans gåta genom de olika gestalternas antagna upplevelse av diktaren. De misslyckas. Sigrid Combüchen låter dem också ge upp, och romanen avslutas med en maka-ber gravöppning. Idén är tydlig: det enda vi kan fånga är lämningarna, gestalten glider undan.

De skilda typerna av historiskt inriktad prosa, även Combüchens radikala variant, förenas av att författaren på ett tidigt stadium signalerar en viss läsart. Sedan följs denna modell. Lars Jakobson gör något annat. Han fyller novellen med detaljer som signalerar trohet mot det historiska skeendet och Oswalds biografi: föräldrarnas skilsmässa, moderns förnedring, marinkårstiden och den unge Oswalds svärmeri för kommunismen, hans emigration till Sovjetunionen, besvikelsen och återvändandet, giftermålet med den ryskfödda Marina, det patetiska försöket att bilda en egen Fair Play Against Cuba Committee, hur Marina överger honom och flyttar till den dominanta väninnan Ruth Paine, Oswalds mordförsök på den starkt högerinriktade generalen Edwin Walker och slutligen hans arbete på ett skolbokslager i Dallas, Texas. Så ansluter Jakobson till den detaljerade biografi som las fram i Warrenrapporten. Men plötsligt för han in något annat:

Med sin karbin fattar Oswald vid lunchtid posto på lagerbyggnadens sjätte våning. Enligt kartan i gårdagens tidning kommer presidentkortegen att passera nedanför hans fönster.

Tiden går
minut för minut

det utsatta klockslaget överskrids, ingen bil, ingen parad passerar. Den väntande folkmassan nere på Dealey Plaza börjar upplösas. Oswald gömmer undan geväret, dricker en Coca-Cola i lunchrummet och börjar åter effektuera beställningar. Radion meddelar att Kennedy mördats ute på Love Field då en ung herostratiker rusat fram till den öppna bilen och tömt sin revolver i presidentens nacke.

Två dagar senare, under förflyttning från polishuset till grevskapsfängelset, skjuts mördaren, H L Hunt-anhängaren Roy Fischer, ned av nattklubbsägaren Jack Ruby.

Fischers ansikte, förvridet, förvånat, flimrar förbi i nationens tv-apparater.⁸

I Jakobsons novell dör Lee Harvey Oswald fem år senare i Vietnam, efter det blodiga slaget om Khe Sanh.

Hos Lars Jakobson är det alltså inte Oswald som mördar Kennedy. Men det handlar inte om ett försök att skriva en alternativ historia, att göra Oswald till offer för en konspiration eller något liknande. Ty Oswald, den Lee Harvey Oswald vi känner från Kennedy mordet, är huvudperson, men plötsligt ges han en annan biografi. Den som begick det dåd vi förknippar med Oswald får ett annat namn. Konspirationsteorierna förutsätter ett alternativt förlopp. Hos Jakobson är förloppet väsentligen detsamma, blott tillfälligtvis med andra aktörer.

Samtidigt kan vi se hur Jakobson överdeterminerar sin text. Han ger flera ledtrådar som entydigt pekar i samma riktning – mot Oswald som Kennedys mördare. Här finns ett revanschtema, som ges både regionala, politiska och privatpsykologiska accenter. Lee Harvey Oswald skildras som den födde förloraren, en representant för den arketyper i amerikansk mytologi som *the loser* utgör. Jakobson uppnår effekten genom en blandning av väl kända detaljer ur Oswalds biografi och en serie psykologiska inlevelseförsök.

Redan i början av novellen parallelliseras Oswalds undergivna förhållande till två kvinnor, modern och hustrun. Berättelsen börjar en morgon strax före Kennedy mordet. Marina har lämnat sin make och flyttat till väninnan Ruth. Lee Harvey har följt efter och får på nåder stanna en kortare tid hos Ms Paine. I novellens början ligger han i sängen och tänker på sin mor. Efter föräldrarnas skilsmässa hände det att den unge Lee fick ligga i moderns säng för att värma henne, och dessa minnen återkallas ständigt av Marinas alltför starka parfym. Lee befinner sig i ett uppenbart underläge mot dessa kvinnor. Moderns dominans var stark, och Jakobson antyder ett patologiskt känslöförtryck. Även i förhållande till hustrun är Oswald i underläge. Hon berättar vitt och brett om hans sexuella tillkortakommanden för vännerna i den ryska kolonin, och hon faller för väninnans locktoner att lämna maken och hemstaden.

Så dras de första strecken i bilden av en förlorare. Lee tänker på de båda kvinnorna: ”De två kvinnorna gled samman, förenklades, förtydligades i hans väntan. Övertygade honom. Efter middagen hade han satt sig i vardagsrummet för att titta på tv.”⁹ På TV ser han en dokumentärfilm om Abraham Lincoln. Medan Oswald sätter sig för att titta, väcks alltfler minnen

av hans misslyckanden med Marina. Så hör han hustrun och hennes väninna från ett angränsande rum: ”bortglömd och utanförstående hörde han dem skratta tillsammans, ett varmt unisont skratt, och han skruvade upp volymen på tv-n med en ilsken knyck.”¹⁰ Oswalds position är markerad, och han inriktar sig på filmen, som en flykt från förnedringen:

WFAA, en lokal station, visade en ”historisk dokumentär” om mordet på Lincoln, så braskande påannonserad att Lee fick en serietidningsvision av den blåskimrande skärmen som var den en strålpistol som oavbrutet smattrade partiklar och ljusvågor mot hans och alla andra tittares vävnader och medvetanden.¹¹

Ett vapen etableras som metafor. Sedan får vi följa ett antal bilder från det förödda Södern, bland annat från staden Richmond, Virginia, som lagts i spillror av general Shermans trupper; i den amerikanska Södern har namnet *Sherman* för övrigt fortfarande en negativ klang, och hos en sydstatsförfattare som Barry Hannah kan det även användas som skällsord. Därpå ställs dessa bilder av förnedringen i kontrast mot en familjeidyll:

Och sedan, ställd mot denna dramatiska fond, Lincoln, en i trä skuren totemfigur, lugnt läsande, omgiven av sin familj. Det var som om skärmens ljus skapade en gård av svärta runt bilderna. Vävd ett mörker tätare och tätare som tuberkulosens trådar i den sjuka lungan.¹²

Kontrastverkan är uppenbar. Filmen renodlar ett regionalt och revanschistiskt perspektiv. Mot förödelsen ser vi den som enligt det synsättet bär ansvaret för denna, ”lugnt läsande”. Då bryter plötsligt ett annat minne in, ett minne av moderns förnedring. Oswald minns ”en fet kvinnas gnällande tiggeri inför en socialassistent.”¹³ Tre skilda uttryck för förnedringstemat flätas på det här sättet samman: Oswald i förhållande till hustrun, modern i förhållande till myndigheterna, Sydstaterna i förhållande till centralmakten. Men sjukdomsmetaforen som kopplas till beskrivningen av Lincoln antyder att det finns ett botemedel. Så förebådar det motiviska komplexet även presidentmordet.

Därpå följer fler minnen av personliga oförrätter, men dessa avbryts av att Ruth kommer in och säger på ryska att presidenten är på väg till staden. Oswald återgår till filmen. Bakom ett foto på John Wilkes Booth hör han en spökröst förkunna Booths dom över presidenten: ”En skamfläck för det som skall vara landets högsta ämbete.”¹⁴ Lee Harvey Oswald nickar instämmande:

Ja. Som med allt var myntet detsamma oavsett från vilken sida man såg det: den dollar han aldrig ägde. [...] Tv-kameran gled som ett läsande öga över raderna i Booths dagbok: ”Alla de olyckor som vårt land drabbats av är hans fel.”¹⁵

Tvetydigheten i alla sanningar betonas. Inbördeskriget, vars syfte var att befria slaverna och rädda unionen, blir inledningen till ett nytt tyranni, till en ny typ av förnedring. Sanningen är likt ett dollarmynt, men samtidigt knyts dollarmetaforen till Oswalds eget misslyckande. Så blir lönnmordet både ett tyrannmord och en akt av självhävdelse. Så här långt har revanschemats olika manifestationer knutits samman med en heroisering av mordet på Lincoln. Oswalds position som en utanförstående har också definierats. I det läget blir John Wilkes Booth ett möjligt identifikationsobjekt för Oswald, och därmed anges också en möjlighet för Oswald att göra sig synlig. Låt oss gå tillbaka en sida i texten:

En sista gång försökte han då, utan att lyckas, lirka till sig ett ögonkast från Marina där hon satt i trädgården. Trumpen, sluten. Junie vred sig fri från hans händer och pinnade bort till Ruth, slog armarna om hennes ben. Och Marina log. Mot vännan och barnet. Lee reste sig långsamt från gräset.¹⁶

Lee får inte det leendets eller blickens erkännande han söker från sin fru. Hur skall han göra sig synlig? Erbjuder tyrannmordet honom en möjlighet?

Det är tydligt att Lars Jakobson vill skapa bilden av en blivande presidentmördare. Han ger ett antal ledtrådar som, tillsammans med läsarens kännedom om skeendet, obönhörligen tycks peka fram mot mordet. Lars Jakobson parasiterar skickligt på en tänkt läsarförväntan. Det gäller dels en förväntan om social och psykologisk kausalitet, dels en mer genrebunden förväntan på att en historia som så tydligt signalerar sin anslutning till det kända historiska skeendet också i fortsättningen skall vara trogen detta. Givetvis utnyttjar han också Lee Harvey Oswalds ikoniska värde. Oswald är ju en i traditionen från Brutus, Anckarström, Eugen Schauman och – vilket inte minst starkt trumfas in i novellens uppladdningsfas – John Wilkes Booth.

Men det räcker inte med detta. Jakobson målar med ännu grällare färger. Några sidor längre fram i texten låter han dokumentärfilmen brytas för ett reklammeddelande. Naturligtvis sker det direkt på mordet:

Booth sköt presidenten i nacken, rusade mot balustraden med revolvern i ena handen, dolk i den andra: ”Så må det alltid gå tyrannerna!” Hoppade. Och sändningen bröts för reklam. ”Tomorrow our president is coming to town, so let’s give him a warm welcome”, sade en glattig röst betald av samma oljebolag som bekostat programmet.¹⁷

Ordet *warm* är kursiverat. Det engelska uttrycket *a warm welcome* har visserligen inte lika klar, dubbel konnotation som dess svenska motsvarighet. För en svenskspråkig läsare aktualiseras dock associationsvärdet i den svenska frasen, och författaren skapar en ironisk kontrastverkan. Det är också tänkbart att Jakobson alluderar på Beatles-låten ”Happiness is a Warm Gun”, vilket knappast minskar den ironiska effekten.

Så hör Oswald på nytt kvinnornas röster, särskiljande och gränsmarkrande, varpå hans uppmärksamhet åter riktas mot en reklamfilm som aktualiserar det regionalistiska temat: ”så försvann de båda rösterna in i reklamsnutten om 1964 års Ford Galaxie, tillverkad i Texas av texasbor.”¹⁸ Jakobson alluderar på en typ av populistiska och isolationistiska slogans som finns i många varianter; ”Made in America by Americans”, är förmodligen den mest kända.¹⁹ Syftet är uppenbart: att förstärka det regionala revanschtemat i texten.

Därpå går Oswald ut i garaget, där han gömt ett armégevär han tagit med sig: ”Som en hötjuga stod det nedstucket i spillrorna av Ruths äktenskap och resterna av hans eget.”²⁰ De skilda uttrycken för revanschtemat är alljämt väl sammanflätade. Så följer nya påminnelser om Oswalds äktenskapliga nederlag. Och så vidare till dess att huvudpersonen går och lägger sig. En dröm tycks slutgiltigt bekräfta det öde som väntar Lee Harvey Oswald:

det var som om han befann sig högt upp i en radiomast och såg ut över det nedbäddade Irving där gatlyktorna med bestämda steg och mellanrum delade in sovstaden i kvadrater, rektanglar och fick de mörka kvarteren att likna facken för små ting som skruvar och muttrar och cykelventiler i en järnhandlares låda. Och han drog ut den lådan och flera andra och såg hur prydligt föremålen låg lagda tillrätta: försäkringsagent, hemmafru, sjuksköterska, elektriker, bokhållare. Ruth, hans mor, Wes, Hosty – de låg där allesammans och liknade varandra, tätt och tryggt tillhoppa. *Men i ett fack*, i ett fack låg det bara en enda sak. En ensamt blänkande metallbit. Och han tänkte: Jag drömmer inte. Han höll upp handen i ljuset från kökslampan och fann att föremålet i hans nypa var ett slagstift.²¹

På det här sättet överdeterminerar Lars Jakobson sin text. Läsaren har ingen anledning att tro annat än att det hela handlar om en presidentmördare,

eller en blivande sådan. Just när Oswald i drömmen funnit slagstiftet ringer väckarklockan. Där slutar också, skickelsedigert, novellens första del. Därefter ger Jakobson i en serie flashbacks en exposé över Lee Harvey Oswalds tidigare liv. Vi möter honom först som artonårig soldat i Marinkåren: sexuellt och socialt komplexfylld, trakasserad av logementskamraterna, anfäktad av svärmeri för kommunismen. Så hålls både revanschtemat och Oswalds position som utstött vid liv. Bilden av den blivande mördaren understryks också av en episod där Oswalds vapenfetischism kräver sin tribut; han skjuter sig i foten med ett vapen han mot alla regler gömt i sitt skåp. Så emigrerar Oswald till Sovjetunionen. Han kommer tillbaka, besviken på Sovjetstaten, med en fru som så småningom gör honom än mer besviken. Han gör sitt patetiska försök att på egen hand bilda en Fair Play Against Cuba-kommitté, han beställer en automatkarbin och han genomför sitt attentat mot Edwin Walker. Så kommer John F. Kennedy till Dallas, och Lee Harvey Oswald intar sin position på sjätte våningen i lagerbyggnaden...

Så ser novellen ut intill sitt slut. Överraskningseffekten har redan berörts. Kortegen tar en annan väg. En annan man blir president Kennedys baneman för att några dagar senare, likt verklighetens Lee Harvey Oswald, mördas av nattklubbsägaren Jack Ruby. Hela den överdeterminering som Jakobson givit sin text kommer dämed att fungera ironiskt, eller självupphävande.

Idén till novellen har Jakobson inte fått från det klassiska fotografiet på hur Oswald mördas, vilket en recensent i *Sydsvenskan* antog.²² Det finns en annan källa. Birgit Munkhammar pekade ut den i sin anmälan, och i intervjun i *Svenska Dagbladet* uttryckte Jakobson förvåning över att ingen annan sett den, eller ansett den värd att nämna. Munkhammar:

”Varför gick inte Oswald ner i kafeterian och tog en Coca-Cola i stället för att skjuta presidenten?” frågade Göran Printz-Påhlson i sextiotalsessän ”Den elastiska bilden”. Det är precis vad Oswald gör i den avslutande novellen i *Lars Jakobsons Menageri*.²³

Printz-Påhlsons essä publicerades ursprungligen i *Ord & Bild* 4/1965 och ingick senare i samlingsvolymen *Slutna världar öppen rymd*, 1971. Vid samtal och i brev har Lars Jakobson pekat ut den senare som källa. Hos några recensenter fanns det också en tendens att hellre jämföra Lars Jakob-

sons berättande med några av det intellektuella sextiotalets dominerande tendenser än med dem som uppfattats som mer representativa för Jakobsons litterära generationskamrater. ”Vill man jämföra honom med andra författare får man nämna storheter som Per Olof Sundman eller Per Olov Enquist”, skrev till exempel Rikard Schönström.²⁴ Han framhöll särskilt Enquists *Berättelser från de inställda upprorens tid*, 1974. Han fann likheter i motiv och stil, men en väsentlig skillnad i språkfilosofiska utgångspunkter. Även Birgit Munkhammar jämförde med det litterära sextiotalet:

Som en av få yngre svenska författare kan Lars Jakobson påminna om Peter Weiss, såväl i fråga om problematik som stilmedel. Han återkommer ständigt till skuldfrågorna från andra världskriget – I G Farben, Nürnbergrättegången, Hiroshima – han undersöker våldets och ondskans verktyg och maskinerier, han rannsakar människorna för att inne i dem finna fästet för fascismen, och hans svar på frågorna ligger inte långt från de tänkare som influerade sextitalsförfattarna: Fromm, Reich, Marcuse.²⁵

I ”Svaromåls”-intervjun kommenterar Jakobson parallellen. Han säger att han inte läst de tänkare Munkhammar räknar upp, men samtidigt uttrycker han sin uppskattning för sextiotalets svenska prosa: ”När jag tänker på böcker som jag tycker om att läsa, är det ofta 60-talets böcker.”²⁶ Per Olof Sundman är en av de författare han nämner. Trots att han inte läst till exempel Marcuse, ligger det nog ändå en del i Munkhammars antagande; vissa idéer hade så stark genomslagskraft i sextiotalets essäistik och romankonst att vi säkerligen kan tala om indirekt påverkan.

Till Sundman går även tankarna, när man läser Lars Jakobsons roman *Pumpan*. Den handlar visserligen om Alger Hiss, men frågan är om inte angivaren Whittaker Chambers är dess egentlige huvudperson. Jakobson dömer dock inte i skuldfrågan. Han registrerar de skilda förloppen, han redogör för de olika dokumenten, han presenterar skilda teorier och han redogör för argumenten för och emot. Och han försöker aldrig härleda ett inre tillstånd ur det yttre skeendet. I allt detta är han en trogen lärjunge till den noggrant registrerande, men aldrig dömande, Per Olof Sundman. Typiskt nog är också Alger Hiss den gestalt i romanen som skildras med störst distans. För tolkningen av Chambers inre liv kan Jakobson stödja sig på dennes självbiografi, men annars blir den psykologisk-realistiska inlevelsen starkare ju längre bort vi kommer från skeendets centrum. Det ser vi

inte minst i skildringen av de båda huvudpersonernas barn, där Jakobsons fantasi tycks flöda friare.

Om Lars Jakobsons förhållande till svenska sextiotalsförfattare kan mycket sägas, men låt oss återgå till den essä av Göran Printz-Påhlson som var Oswald-novellens incitament. Printz-Påhlson skriver bland annat:

Det finns en punkt i Oswalds biografi som får läsaren att haka till och fråga sig var verkligheten slutar och melodramen börjar. Det är då Oswald i mars 1963 skickar efter en italiensk karbin från Kleins sportaffär i Chicago under namnet A. Hidell. Här möter vi brytningspunkten, det oåterkalleliga: fram till denna punkt hade Oswalds biografi egentligen kunnat fortsätta i vilken riktning som helst. ”Föga kunde man ana att denne osjälvständige och osäkre yngling som vid denna tidpunkt ännu inte funnit något mål eller inriktning i livet, en dag skulle ur den svenske konungens hand motta den förnämsta av alla litterära utmärkelser, Nobelpriset i litteratur.” Eller: ”Vid den tidpunkten hade L.H. ännu inte visat något spår av den framåtanda och företagsamhet som skulle göra Oswald & Co till ett föregångsföretag inom modern försäljningsteknik och organisation.” Det finns ingenting i Oswalds biografi som gör en sådan fortsättning mindre trolig [...] Warrenkommissionen har inte kunnat finna ett enda antagbart skäl att Oswald blir ett monstrum och en mördare i stället för en Nobelpristagare eller storföretagare: här bryts verklighetsfiktionen och vi återvänder beklämda till den värld av ogenomträngliga fakta som en brottmålsgranskning innebär.²⁷

Jakobson följer Oswalds biografi till den punkt där den övergår i melodram, till en punkt där inga andra utvägar tycks vara möjliga än de som föreskrivs av en viss dramaturgi. Då upphäver Jakobson dramaturgiens krav och kastar ett ironiskt ljus över dessa, över kausaliteten och över social och psykologisk determinering. Han utmanar antagandet om psykologisk, historisk och social kausalitet och kritiserar idén om historiens inneboende logik. I stället betonar han historiens godtycklighet, utbytbarheten och ändamålslösheten. I hans textvärld blir det omöjligt att sluta sig från en given omständighet till dess tänkta konsekvens.

Det finns en passage hos Printz-Påhlson, där han framhåller Oswalds öde som ”en perfekt kritik av den ideologiska romankonsten.”²⁸ Han avser en typ av roman som arbetar med social- eller psykologiskrealistiska medel, där skilda slag av determinering är starkt betonade eller direkt åskådliggjorda. Med sin novell tycks Jakobson ansluta sig till den kritiken. Hans hävdande av slumpen, tillfälligheten och godtyckligheten rymmer naturligtvis en ideologisk tendens. Läror som tror sig kunna överblicka män-

niskan eller förutse hennes handlande avvisas. Tendensen kan utan vidare uppfattas som anti-totalitär, anti-marxistisk och radikalt demokratisk.

Men förutom en kritik av en viss typ av romankonst och vissa ideologiska ställningstaganden, innebär slutet på novellen även ett inlägg i debatten om skuldfrågan. Vi har tidigare sett hur Jakobson finner en ensam mördare intressantare än en konspiration; den senare är alltför rationell, kanske en rationalistisk nödlösning.

1988 gav den amerikanske författaren Don DeLillo ut en stor roman om Lee Harvey Oswald, *Libra*. Den handlar om en konspiration. DeLillo bygger in en ny författare i texten. Det är en CIA-man som utifrån Warrenkommissionens rapport och allt annat tillgängligt material försöker skapa ett meningsfullt mönster av alla de till synes oberoende händelser som följde på mordet. Det stora antalet dödsfall, av mer eller mindre naturliga orsaker, som drabbade personer som kunde varit inblandade i en eventuell komplott mot president Kennedy oroar CIA-mannen. Det är alltför många sammanträffanden, alltför många skenbara tillfälligheter och avvikelser från det statistiskt och erfarenhetsmässigt sannolika för att man inte skall söka ett bakomliggande mönster som förklarar dem. CIA-mannen kommer en komplott på spåren, en fantasifull härva där Oswald blir på en gång offer och gärningsman, och där konspiratörerna tappar kontrollen och förloppet blir ett annat än de tänkt sig. Även DeLillo ligger i fråga om konkreta händelser mycket nära Oswalds kända biografi.

Lars Jakobson bejaktar dock slumpmässigheten, precis det som enligt DeLillos roman av rena sannolikhetskäl inte kan komma ifråga. Jakobson var också kritisk, när han anmälde den svenska översättningen av DeLillos roman (*Vågen*, 1989). Främst kritiserar han DeLillos ”romantekniska korrigeringar.”²⁹ Jakobson avser de avvikelser från Oswalds kända biografi som DeLillo gör för att få sin fiktion att gå ihop. Han påpekar särskilt hur DeLillo reducerar Marinas och Ruth Paines respektive roller och vilken banalisering av stoffet det innebär:

I stället för en förintande brännpunkt av impotens, frustration, privat och socialt misslyckande bereder författaren stor och enkel plats åt konspirationens fadersgestalt till budbärare. Det är att beklaga.³⁰

Jakobson efterfrågar trohet mot det kända materialet, om man nu ”väljer att kalla Oswald för Oswald i stället för Willie Arnold.”³¹ Det är också vad

Lars Jakobson själv gör, till dess han avviker vill säga. DeLillos dubiösa handling skulle bestå i att han lurar läsaren på ett sätt som är svårt att genomsåda. Jakobson diskuterar också hans roman i juridiska termer, som ”en pakt” eller ett kontrakt som sägs upp. Hans eget lurendrejeri är av ett annat slag. Det är lätt att genomsåda, och det är betydelsebärande; låt vara att Jakobson dömer Don DeLillos storslagna roman väl strängt.

Men Jakobsons berättartekniska grepp rymmer naturligtvis även metalitterära implikationer. När han plötsligt avviker så radikalt från den biografi han tidigare troget följt, understryker han textens status av artefakt, att den är en självtillräcklig storhet. Han fokuserar på förhållandet mellan text och verklighet, och han utmanar läsarens förväntan på ett sätt som inte enbart medför ett ifrågasättande av kausaliteten som social och psykologisk förklaringsmodell, utan även som litterär erfarenhetsstruktur.

Enligt en traditionellt realistisk eller symbolistisk estetik bygger konsten på igenkännande. För symbolisten framträder det okända i det kända. Den ryske formalisten Viktor Sklovskij vände på det hela och hävdade att litteraturen främmandegör det kända, att den hjälper oss att *se* det i stället för att blott *återse* det. Konsten blir enligt den uppfattningen en samling grepp med vilka man arrangerar det kända så att det framträder på ett nytt, och främmande, sätt.³² En sådan idé kan mycket väl relateras till Jakobsons metod. Hos honom desautomatiseras både läsarens upplevelse av texten och av verkligheten. Kausaliteten upphävs.

På det sättet understryker Lars Jakobson textens självständighet, att den blott är en modell. Han förnekar avspeglingen, avbildningstänkandet och andra besynnerliga realismkrav. Men vad han mer än något annat understryker är att vi egentligen inte vet någonting. Både före och efter läsningen är vi där Don DeLillos fiktive författare befinner sig när han ser materialet; man kan blott gissa eller dra felaktiga slutsatser, då den lagbundenhet som styr ett slutledningsförfarande inte finns. Så strävar texten efter att återställa ett seende bortom de schabloner med vilka vi tolkar tillvaron: psykologiska, sociala, ideologiska, historiska, hermeneutiska, litterära.

För Lars Jakobson är relativismen moraliskt motiverad. Om sina böcker har han sagt att han inte vill, eller kan, förkunna en sanning: ”Jag vill inte ge en nyckel till sanningen, utan ett sätt att se.”³³

Noter

1. Lars Jakobson, *Menageri*, Stockholm 1989, s. 69.
2. Björn Gunnarsson, ”Brickor i världshistoriens spel”, recension av *Menageri*, *Göteborgsposten*, 1/9 1989.
3. Steve Sem-Sandberg, ”Historien som telefonväxel”, recension av *Menageri*, *Svenska Dagbladet*, 1/9 1989.
4. Ulf Eriksson, ”En annan historia”, recension av *Menageri*, *BLM*, 4/1989, s. 264.
5. Ola Larsmo, ”Kommentar”, redaktionellt förord, *BLM*, 5/1988, s. 307.
6. Gunnarsson; Birgit Munkhammar, ”Spårar fascismens fäste”, recension av *Menageri*, *Dagens Nyheter*, 1/9 1989.
7. Magnus Eriksson, ” ’Jag vill inte ge en nyckel till sanningen’ ”, intervju med Lars Jakobson, *Svenska Dagbladet*, 7/9 1989.
8. Jakobson, s. 123 f.
9. Ibid., s. 105.
10. Ibid., s. 106.
11. Ibid., s. 107.
12. Ibid.
13. Ibid., s. 108.
14. Ibid., s. 109.
15. Ibid.
16. Ibid., s. 108 f.
17. Ibid., s. 111.
18. Ibid.
19. Inte minst i fråga om bilar är dessa fraser vanliga, ett förhållande som även Steve Earle alluderar på i sången ”Sweet Little ’66”, där titeln naturligtvis avser en bilmodell: ”Now she ain’t too good on gasoline, she burns a little oil / But she was built by union labor on Americal soil.” (*Exit O*, MCA 1987.)
20. Jakobson, s. 112.
21. Ibid., s. 115 f.
22. Rikard Schönström, ”En samling män fångna i burar”, recension av *Menageri*, *Sydsvenska Dagbladet*, 1/9 1989.
23. Munkhammar.
24. Schönström.
25. Munkhammar.
26. Eriksson.
27. Göran Printz-Påhlson, *Slutna världar öppen rymd*, Staffanstorps, 1971, s. 227.
28. Ibid., s. 226 f.
29. Lars Jakobson, ”Oswald och konspirationen”, recension av Don DeLillos *Vågen*, *BLM*, 1/1990, s. 53.
30. Ibid.
31. Ibid.
32. Se t.ex. Viktor Sklovskij, *Theorie der Prosa*, Frankfurt am Main 1966, eller ”Konsten som grepp” i Kurt Aspelin/Bengt A. Lundberg (red), *Form och struktur*, Stockholm 1971, s. 45–63.
33. Magnus Eriksson.

Realism och fantasi

Den ständigt samtida Astrid Lindgren

Birger Hedén

Min avsikt är att göra några nedslag i den svenska barnlitteraturens historia med början och avslutning i Astrid Lindgrens berättelse "Nils Karlsson-Pyssling".¹ En knappt skönjbar ram för framställningen utgörs av ett av barnlitteraturens grundproblem: dess vacklan mellan underhållning och moral. Här exemplifierar jag det med samspelet mellan fantasi och verklighet framförallt i "Nils Karlsson-Pyssling".

Berättelserna i boken *Nils Karlsson-Pyssling* betecknas i originalutgåvan som sagor (1949).² Det är en beteckning som ger vissa förväntningar. Här ska det antagligen handla om fantasi, verklighetsflykt och troll och prinsessor och allt vad det nu kan vara. Men man behöver bara läsa inledningen till titelberättelsen – "Bertil stod vid fönstret och tittade ut. Det började mörkna. Det såg dimmigt och kallt och otäckt ut på gatan." (s. 7) — för att förstå att det här är något annat än en saga. Ja, att det kanske heller inte är någon helt vanlig konstsaga, den genre som nog vanligtvis främst förknippas med H.C. Andersen.³

Vad är det då vi läser? Här är först ett kort handlingsreferat:

"Nils Karlsson-Pyssling" handlar om en sexårig pojke, Bertil, som är ensam hemma medan föräldrarna arbetar i en fabrik. Hans syster Märta har dött för inte så länge sedan. Hennes dockskåp står ännu kvar i rummet.

En eftermiddag upptäcker Bertil en pyssling, som heter Nils Karlsson, under sin säng. I fortsättningen skildras deras samvaro under två dagar. Först denna mörka och regniga och dimmiga hösteftermiddag, när Bertil tack vare lite magi kan bli lika liten som Nils Karlsson. Pysslingen hyr ett rum av en råtta som själv bor i Södertälje. Bertil skaffar Nils Karlsson mat, möbler och ved.

Dagen därpå när Bertil knappt kan ge sig till tåls innan föräldrarna gått träffar han Nisse igen. De skurar golvet och gör fint i Nisses rum och sedan badar de i en geléskål. Berättelsen avslutas andra dagen vid middagsbordet, och föräldrarna ovetande håller Bertil Nisse i tryggt förvar under sin tröja.

Denna lilla berättelse har flera inslag som brukar anses typiska för den svenska barnlitteraturens vardagsskildring, som just Astrid Lindgren är

känd för. Jag tänker på sådant som det ensamma barnet, låtsaskamraten och inte minst leken. Dessutom finns här glidningen mellan verklighet och fantastik.

Nu en återblick. Det var först vid mitten av 1800-talet som man började utge mer realistiska berättelser speciellt för flickor respektive pojkar. De i viss mening realistiska barnberättelser som hade utvecklats under senare delen av 1700-talet inspirerades av upplysningstidens pedagoger (som dessutom gärna och flitigt själva författade berättelser för barn), ville först och främst inpränta förnuft, moral och dygder i barnen eftersom samhället hade behov av det. Men de historierna som kommit att benämnas moralpedagogiska barnskildringar eller olyckshistorier var inga barnboksberättelser i vår mening.

En typisk sådan historia handlar om ett syskonpar som sitter uppkruket i fönstret och väntar på att fadern ska komma hem. När han visar sig vid grinden blir barnen mycket ivriga. Gossen öppnar fönstret för att ropa något och faller därvid ut och bryter nacken. Moralen går ut på att barn ska visa måttfullhet och behärska sina känslor, för det har de (pojkar i synnerhet) nytta av när de blir vuxna och ska bekläda ansvarsfulla poster i samhället.

Barnböckerna vid den här tiden skrevs ju främst för barn tillhöriga en framväxande borgarklass. Berättelserna skulle utgöra föredömen. Men i ett avseende var de dessutom högst realistiska: det var verkligen farligare att leka med eld, att falla ut genom fönster eller trilla ner från ett träd än i våra dagar eftersom dåtidens läkare hade långt färre möjligheter att göra något åt de skador som kunde bli konsekvenserna.

*

De här berättelserna hade alltså en tydlig målgrupp. Om de uppskattades av barnläsarna vet vi inte mycket om, men sannolikheter talar för det. Språket var visserligen inte i allmänhet särskilt tillrättalat för barn, men det väntade sig heller inte de unga läsarna. Men berättelserna skildrade ju faktiskt barn och i en del av dem fanns en viss elementär spänning: vad skulle hända huvudpersonerna? Den yttre ramen, dvs miljön och de vuxna som fanns med i historierna, var lätt igenkännlig. Dessutom fanns det inte så mycket i läsväg som kunde konkurrera.

Denna så kallade moralpedagogiska barnskildring fick under senare delen av 1800-talet en alltmer överväldigande konkurrens i form av underhållande pojk- och flickböcker. Inspirerade av romantikens ideologer hade de pedagoger och andra tänkare och författare som sysselsatte sig med barnet som väsen i början av 1800-talet kommit in på nya spår: nu gällde det för pedagogiken att inte ingripa i vad som kommer av sig självt, dvs barnets utveckling. Författarna skulle enligt de nya uppfattningarna inte lägga in uppfostrande dialoger och sedelärande kommentarer eller med handfasta exempel demonstrera hur det gick för de barn som inte lät sig uppfostras. Vi fick därigenom början till en barnlitteratur som skrevs till synes utan undervisande syfte, en underhållande litteratur. *Snöfästningen, berättelse för Landt-gåßar*, som brukar kallas den första svenska realistiska berättelsen för barn, kom ut 1830. Den tämligen korta historien, närmast en längre novell, som är skriven av Olof Fryxell skildrar några pojkar i svensk vardagsmiljö.⁴ Författarens egna minnen från barndomen torde ha spelat stor roll för berättelsens innehåll; han var bara 24 år när berättelsen skrevs. *Snöfästningen* uppförs under en januarivecka av tre pojkar, ”Willhelm, Ferdinand och deras fosterbror Karl, trenne adeliga gåßar” (s. 4). Beskrivningen av hur de bygger fästningen är detaljerad och kunde på så sätt vara lekinspirende för unga läsare. Men byggandet är inte ett självändamål. Målet är en strid mot fiender som ska belägra fästningen:

Till fiende utsågo de Gustaf, son af Prosten, en oförskräckt och dugtig pilt. Med sina föräldrars tillåtelse bjödo de honom till sig till nästkommande söndagsafton, och han skulle få taga med sig 5 bondgåßar till hjälp vid belägringen. (s. 13)

Striderna förs sedan enligt konstens alla regler. När adelspojkarerna vunnit och alla tillsammans reparerat fästningen, kommer Ferdinands och Willhelms far, som är major. Han har från sitt fönster betraktat pojkarnas lek. Fadern lyssnar till pojkarnas berättelser om striden, men säger sedan att han för sin del hellre vill umgås med barn och vänner än ”stå på det blodiga slagfältet bland wilda fiender” (s. 37).

Hans ord är en inledning till en utläggning som kan uppfattas som en liten predikan. Med utgångspunkt från att naturen också tycker som han, ”ty den wisar sig skönast under sitt lugn och sin frid” (s. 37), pekar fadern med sin sabel ut landskapets sköna färger och former för pojkarna. Till sist upp-

manar han dem att betrakta himlen, och erinrar om att däruppe finns ingen strid ty ”himmelens frid är ewig ”(s. 38).

För att läsarna inte ska missa budskapet sammanfattar berättaren: ”Alla gååarna stodo tysta kring om skansens fot och sågo rörda och förundrade upp på himmelen och på den gamle krigarens ädla gestalt.” (s. 38)

Det som först kan se ut som en rent underhållande historia tycks alltså ändå i grunden vara ännu en i raden av alla moral-pedagogiska berättelser. Men samtidigt har *Snöfästningen* inslag som berättigar att man kallar den realistisk pojkberättelse. Till dem hör sådant som att huvudpersonerna utgörs av barn och att berättarperspektivet mestadels ligger hos pojkarna och inte hos en kommenterande vuxen, och att det handlar om lek som i princip skildras utan inslag av alltför öppet formulerad moral.

Men skiljelinjen mellan realistiska böcker och sådana som mer ska ses som exempelsamlingar går knappast mellan böcker som har och böcker som saknar ”sedelärande kommentarer”. I fråga om *Snöfästningen* kan det nog sägas att den kom ut i en brytningstid, att den är en av de titlar som dels präglas av en äldre tids moraliserande budskap, dels bejakar vad som kommit att bli ett av en senare tids karakteristiska inslag i barnböcker: gestaltning av barns lek utan vuxeninblandning, helt enkelt en vardagsrealistisk barnskildring.

Snöfästningen framstår nu ändå som ett enstaka, mycket tidigt exempel på en barnskildring utan alltför påträngande moral. De första svenska realistiska barnböckerna utkom egentligen inte förrän ett drygt halvsekel senare, och handlar då om lite äldre pojkar på äventyr i främmande länder eller om barn på sommarlov.

Men innan dess utkom den första svenska bilderboken, som inte skrevs och illustrerades av Elsa Beskow. Hennes första bok kom tio år senare. Utan det är *Skogstomten* från 1886 av Nanna Bendixson. I likhet med Jenny Nyström, Elsa Beskow och Ottilia Adelborg var hon utbildad konstnär, men hon fick avbryta sin konstnärskarriär. *Skogstomten* blev för övrigt hennes enda barnbok; senare ägnade hon sig bland annat åt att skriva barnboks-kritik under ett par decennier.⁵

I *Skogstomten* beskrivs på vers hur två syskon går vilse i skogen sedan de förbjudits att gå dit av sin mor. En tomté finner dem och tar dem med hem till sig och bjuder på saft och bullar. Men barnen ljuger för honom när han frågar dem om de haft lov att gå ut i skogen ensamma. Maten förvand-

las då till sand i deras mun. De ångrar sig och ber om förlåtelse. Tomten för dem hem och ber föräldrarna att inte straffa dem. *Skogstomten* är ett exempel på en god blandning av fantasi och vardagsskildring, men trots allt med ett mycket tydligt moraliskt budskap.

*

Först år 1907 utkom den kanske första realistiska svenska barnboken, nämligen Laura Fitinghoffs *Barnen ifrån Frostmofjället*. I den finns motiv som barnmisshandel, alkoholism och fosterbarnfrågan, liksom emigrationen. Det fattigsverige som skildras är dock inte sekelskiftets utan 1860-talets. Boken blir därför på sitt sätt ett exempel på den vanliga iakttagelsen att goda barnböcker ofta skildrar författarens egen barndoms- eller ungdomstid.⁶ Här finner vi alltså både det goda exemplet och religionens betydelse, liksom motiv som kamratskap och mod.

I *Barnen ifrån Frostmofjället* fungerade huvudpersonerna som föredömen för de läsande barnen. Kritiken mot alkoholmissbruk som kunde tänkas ha drabbat vuxna läsare sågs nog av vuxna som helt på sin plats. Men när en författare som Harry Kullman 1949 i *Den svarta fläcken*, ofta omnämnd som den första svenska socialrealistiska ungdomsboken, öppet tog parti för ungdomarna mot vuxensamhället, då kom det kritik från dem som tydligen kände sig träffade. Framförallt tyckte man inte om att Kullman lät sin huvudperson gå till sjöss för att undgå att straffas för några i sig ganska obetydliga förseelser, delaktighet i en bilstöld och ett litet inbrott. Ändå är ju detta ett rymmarmotiv från den klassiska äventyrsromanen: den unge mannen som går till sjöss och återvänder hem som en bättre människa. Men 1949 blev motivet alltför provocerande eftersom det inplacerades i en i övrigt realistisk skildring av samtidsungdom. Och inte minst som man under hela 1940-talet rentav ända upp i riksdagen flitigt hade debatterat ungdomens moraliska förfall.

*

Under 1960-talet vidgades sedan gränserna för vad barn och ungdomsboken kunde ta upp i klarspråk; ännu i böckerna om Pippi Långstrump, som ändå väckte debatt på 40-talet, ägde "upproret" trots allt rum i en fiktiv småstad, inte i en miljö som kunde förväxlas med den samtida verklighetens, och tog sig dessutom starkt överdrivna former. Men nu, på 60-talet,

hade tonåringarna etablerat sig som en företeelse som ingick i det allmänna medvetandet. Under 60-talet kommer också en tidigare ganska okänd verklighet rakt in i det svenska vardagslivet genom TV. Sist och slutligen var 60-talet också en period när samhällsklimatet tydligt politiserades.

I stället för att skriva med utgångspunkt från sin egen barndom och ungdom, vilket författare som *Snöfästningens* Olof Fryxell, Laura Fitinghoff och ännu Harry Kullman i princip hade gjort i *Den svarta fläcken*, även om han lade samhällskritiska perspektiv på samtiden och skrev om 40-talsungdomar, började flera ungdomsboksförfattare nu skriva mer renodlat utifrån aktuella mer eller mindre samhällseliga problem. De ville ställa krav och engagera sina läsare. Egentligen var det ett relativt fåtal böcker under 60- och 70-talet i den svenska ungdomsboksutgivningen som hade denna karaktär; den stora mängden böcker var som vanligt mysterieböcker, deckare och äventyrshistorier av trivialkaraktär. Under samma period skrevs det många entusiastiska, engagerade rapportböcker, arbetarskildringar och olika slags kritiska genomlysningar av det svenska samhället avsedda för vuxna. Samma anda präglade också de ovannämnda realistiska ungdomsböckerna. I ett efterhandsperspektiv kan man konstatera att vuxenromanerna i allmänhet nog var bättre. I efterhand är det bland annat lätt att se likheterna mellan dessa ungdomsböcker och upplysningstidens moralpedagogiska barnskildringar.

*

Vårt nyss genomlevda 1980-tal finns inte så mycket skrivet om när det gäller barnlitteraturen, men just därför kan jag ju våga mig på en likartad generalisering som den ovan gjorda när det gäller ungdoms- och vuxenböcker.⁷ Några av decenniets mest uppmärksammade berättare för ungdom var Hans Erik Engqvist, Mats Wahl och Peter Pohl. Och med de namnen har vi i samtidigt i någon mån funnit motsvarigheten till de föregående decenniernas socialrealistiska skribenter. Men likheten utgörs inte av intentioner och ideologiska inslag utan av den solidariska uppslutningen på de ungas sida utan alla förbindelser. Och skillnaderna i andra avseenden är markanta: alla tre skriver de sina bästa böcker med utgångspunkt i *egna* barndomsupplevelser. Och framför allt hos Wahl och Pohl spelar våld en framträdande men annorlunda roll än på 60- och 70-talet. Då skrev förfat-

tarna om det politiska våldet och förtrycket eller om våldet som utövades med vapen i hand för uppror *mot* förtryck och orättvisor.

Mats Wahl och Peter Pohl skriver i stället om det våld som drabbar den unga individen, inte sällan direkt eller indirekt utövat av oförstående, hårdhudade vuxna i ett samhälle som präglas av bristen på solidaritet, där man måste lära sig att klara sig själv. I böcker som *Janne min vän* (1985) av Peter Pohl eller *Maj Darlin* (1988) av Mats Wahl skildras unga människor som möter döden, och det vemod och den förtvivlan som uppstår hos deras efterlevande kamrater, dvs huvudpersonerna. Borta är den självklara tryggheten hos författarrösten eller författarens förvisning om det lyckliga slutets viktiga roll, som trots allt ännu genomsyrade många av de föregående decenniernas socialrealistiska ungdomsböcker.

På 80-talet utkom inte så få postmodernistiska svenska romaner. Samtidigt har författare som de ovan nämna och andra som exempelvis Ulf Stark, Ulf Nilsson, Anna-Clara och Thomas Tidholm och Anna Höglund skapat starka och angelägna ungdomsromaner respektive bilderböcker som kanske i ett längre perspektiv står sig bättre i litterärt hänseende än många av vuxenbokskollegernas alster.

*

Realismens (alltså någon form av förment representativ verklighetsskildring i barn- och ungdomslitteraturen) eventuella företräde framför fantastikens, som den mest litterärt verkningsfulla ramen, är en diskussionsfråga som inte lär kunna besvaras entydigt. Åsikterna har växlat över tid och inte sällan i en pendelrörelse som tenderar att gå långt i varje riktning. I varje fall kan det påstås att realism i sig inte är någon garanti för att en barn- eller ungdomsbok ska bli bra, dvs göra intryck på läsarna, ha något minnesvärt att ge. Många vill kanske å andra sidan förringa betydelsen av fantasi, fantastik eller, för den delen den så kallade nonsenslitteraturen. Jag ska därför till sist visa hur realistisk också nonsensberättelsen kan vara eller en sådan berättelse som "Nils Karlsson-Pyssling", vars renodlade sagokaraktär jag redan har ifrågasatt. Kanske är det så att realism inte klarar sig utan fantasi, och att det som bara ser ut som nonsens och saga måste ha någon form av verklighetsanknytning för att bli riktigt bra?

Alice in Wonderland (1865) brukar ofta betraktas som ett av de tidigaste exemplen på nonsenslitteratur inom prosan, den realistiska barnbokens ab-

soluta motpol. Men genom sitt auktoritetsuppror kan Alice ses som en föregångare till många av de barnbokshjältar som senare skulle ifrågasätta vuxenvärldens värdenormer i oerhört realistiska böcker.

Visst finns det nonsensinslag i boken, som kan berättiga till en längre genrediskussion. Men hellre vill jag läsa Carrolls bok som en realistisk berättelse om en liten flicka som ligger vid kanten av en å och drömmer, varvid huvudparten av det som skildras utgörs av hennes drömmar.

Med den utgångspunkten är det lättare att se att boken säger mycket om barns verklighet. I handlingen gestaltas påtagligt å ena sidan hur barns identitet och personlighet kränks. Å andra sidan parodieras en företeelse som skolan på ett mycket effektivt sätt. Och hur ter sig vuxenlivet i allmänhet i denna drömmens spegelsal? Jo, allt som vuxna håller för viktigt – bland annat konsten att tala för sig, skolan, rättsväsendet och kungamakten – det förvandlas i Carrolls fiktion till de vuxnas löjliga, självupptagna springande hit och dit (jfr gärna Kanin i böckerna om Nalle Puh) eller lika meningslösa samtal, som exemplifieras med den eviga tejudningen. Lägg därtill den parodiska rättegången där drottningen ideligen kräver att någon ska halshuggas. Men drottning och kung i England på Carrolls tid var Victoria & Albert och säkert måste den tidens barn som hade tillgång till Carrolls bok ha kunnat uppfatta skildringen som en mycket vanvördig satir.⁸

I flera avseenden står *Alice i Underlandet* uppenbarligen på barnens sida och med en sådan läsart som denna får det som föreges vara nonsens en kritisk funktion.

*

När *Nils Karlsson-Pyssling* gavs ut hösten 1949 var Astrid Lindgren redan en känd och uppskattad författare närmast i kraft av böckerna om Pippi Långstrump. Visserligen hade hon 1946 utsatts för ett häftigt angrepp som riktade sig mot Pippigestalten, som fick många instämmanden från lärare och oroliga föräldrar.⁹ Ifrågasättandet av Pippi gällde bland annat hennes påstådda omoral och egoism, hennes brist på hyfs och överdrifterna ("inget barn kan lyfta en häst"). Det varnades för att läsande barn skulle kunna ta efter henne, påverkas av hennes beteende.

(Ingen påstod dock att de läsande barnen lika gärna i så fall skulle kunna påverkas negativt av Tommy och Annika, genom att identifiera sig själva och sin situation med dessa två välartade syskon, som i *Pippi Långstrump*

går ombord fann ett tänkt liv utan Pippi så trist att de föreföll befinna sig på depressionens rand när Pippi var på väg att lämna dem för gott.)

I ”Nils Karlsson-Pyssling” återfinns stilistiska detaljer och berättargrepp som är typiska för Astrid Lindgren, exempelvis upprepningarna som lilla lilla eller mycket, mycket tråkigt och utrop som ”O att tiden [...]!” samt dialog av delvis språkligt-humoristisk art.¹⁰

*

Med avseende på genretillhörighet kan anföras att det finns vissa inslag i berättelsen som är karakteristiska för sagan, t.ex. den magiska spiken och det magiska lösenordet (killevippen), talande djur och det typiska tretalet, exemplifierat med att Bertil hämtar ved, mat och en säng. Han råder alltså bot på köld, hunger och trötthet, närmast bibliska motiv om man så vill.

Men här finns också motiv som brukar förknippas med den fantastiska berättelsen, t.ex. hålet till den andra världen, i detta fall mushålet under sängen, låtsaskamraten (vars ursprung brukar härledas till *Det främmande barnet*, en berättelse av E.T.A. Hoffmann från 1817) och drömmen (Bertil drömmer kanske bara alltihop i själva verket?)

Men realismen är också påtaglig, vilket påpekades redan i samband med citatet från berättelsens inledning. Bindestrecket i Nils Karlsson-Pyssling förbinder på ett högst konkret sätt verklighet med fantasi, samtidigt som den lustiga kombinationen bör tilltala många barns sinne för humor: en sagovärldens pyssling med ett helt vanligt svenskt efternamn. För övrigt känner vi igen namnet från andra av Astrid Lindgrens böcker, t.ex. Dunder-Karlsson som förekommer i *Pippi Långstrump*, och Karlsson på taket.

Namnet Nils Karlsson kan dessutom 1949 ha haft en positiv konnotation framförallt för vuxna. Det är ju Mora-Nisses verkliga namn, den dåförtiden så framgångsrike skidlöparen som bland annat hade vunnit en guldmedalj vid olympiska vinterspelen 1948 och dessutom det klassiska Vasaloppet ett flertal gånger. Till dessa iakttagelser kan fogas den samtidsrealism som gör sig påmind genom detaljer som bostadsbristen, kakelugnen, den dyra veden och föräldrarnas fabriksarbete.

Vi står i själva verket inför en historia som varken är en renodlad konst-saga eller en rakt igenom socialrealistisk barnberättelse.

Ett annat för Astrid Lindgren typiskt inslag i historien är ”vändpunkten”: Stämningen kring Bertil skapas först med variationer av ord och fraser som

dimmigt, kallt, otäckt, väntan, ensamhet, tråkigt och skymning. Skymningstid är det för övrigt i de flesta av historierna i *Nils Karlsson-Pyssling*. Det är höst, det är kallt i rummet och Bertil sörjer sin döda syster. Allting är så övermåttan sorgligt, konstaterar berättaren, som vid det laget byggt upp en massiv stämning av dysterhet och ensamhet och mörker kring Bertil. Men då kommer vändningen: ”D e t v a r j u s t d å h a n h ö r d e d e t.” (s. 10) Därifrån och fram till slutet berättas kontinuerligt om ljus, värme och kamratskap.

Här ska också nämnas några andra lika konstlösa satser, som man knappt lägger märke till vid läsningen av berättelsen, men som är viktiga för en del av min tolkning av den:

- Bertil kände att det var någonting alldeles otroligt spännande och märkvärdigt, som höll på att hända. (s. 15)
- De satte sig ner och bara pratade. (s. 27)
- de berättade allting för varandra. (s. 28)

Astrid Lindgren påstår här vissa saker men hon gestaltar dem inte. Lägg detta på minnet.

*

En annan, i och för sig omöjlig men spekulativ titel på berättelsen skulle vara ”Annika är död”. Bertil har ju en syster som har dött nyligen. Allting tycks Bertil tråkigt och enformigt, en situation analog med den nyssnämnda för Tommy och Annika. Men Bertil har ingen Pippi. Nils Karlsson-Pyssling är ju i motsats till den likaså överkliga Pippigestalten liten och svag och har inga lösningar på sina problem. Det har däremot den kvicktänkte Bertil (”Tommy utan Annika”).

Kanske kan ”Nils Karlsson-Pyssling” i detta avseende därmed rentav ses som ett slags ironisk ”anti-pippiberättelse” med udden riktad mot en del oförstående föräldrar och andra likasinnade kritiker av Pippiböckerna, samtidigt som den visar barnläsarna att vardagslivet kan bli spännande, om man blott använder sin fantasi, och att det går att klara sig själv.

Det finns alltså inslag i berättelsen som ifrågasätter fantastiken (och därmed lugnar vuxna läsare) men de inslagen balanseras av andra som möjliggör för *barn* att ändå identifiera sig med den ensamme Bertil och inte

uppleva alltsammans som enbart påhitt och fantastik utan anknytning till deras egen verklighet.

Det läsande eller lyssnande barnet kan upptäcka att Bertils ursprungssituation ”ensam=tråkigt” har förvandlats till ”ensam=roligt”. Samtidigt tillhandahåller den lilla berättelsen goda dygder som vuxna har uppskattat i barnboken också efter 1700-talet: det ska vara rent och snyggt, ordning och reda, man ska klara sig själv och lära sig vara ensam.

Den skenbart fantastiska sagan blir på mitt vis läst en alltigenom *realistisk* berättelse om barns lek och möjlighet att klara sig i vardagens inte alltid enkla situationer. Och det är lika lätt att påstå motsatsen till vad som sades inledningsvis i denna genomgång, nämligen att det i själva verket är *realismen* snarare än den renodlade fantasin, som är Astrid Lindgrens verkliga kännemärke, och kanske en av anledningarna till hennes stora popularitet. (Och kanske också anledningen till den delvis häftiga diskussionen av självmordsmotivet i *Bröderna Lejonhjärta* som enligt belackarna skulle kunna inspirera barn att begå självmord.)

Som vi ser lyckas Astrid Lindgren sålunda på ett förträffligt sätt samordna moral och underhållning i ”Nils Karlsson-Pyssling” så att *föräldrarna* får moralen och *barnen* underhålningen. Framställningen av Bertils bestyrger dessutom en miniatyrbild av detta att vara vuxen som på en gång är mycket positiv och en smula ironisk: hur beskäftiga är vi inte i all vår vuxenmyndighet, beställsamt ordnar vi och fixar och donar och blir beundrade (eller vill bli).

Men det riktigt meningsfulla och allvarliga i historien, det äger rum i samtalen mellan Bertil och pysslingen. Läs de ovan citerade satserna en gång till:

- Bertil kände att det var någonting alldeles otroligt spännande och märkvärdigt, som höll på att hända. (s. 15)
- De satte sig ner och bara pratade. (s. 27)
- de berättade allting för varandra. (s. 28)

I de där samtalen får vi läsare inte vara med om vi inte förmår erinra oss de erfarenheter från barnårens kamratskap och lek som Astrid Lindgren osökt och direkt säkert förmår framkalla hos många unga läsare genom att så raffinerat låta bli att tjuvlyssna på de båda kamraternas samtal.

Noter

1. Jag är Agneta Warheim tack skyldig för några av iakttagelserna i ”Nils Karlsson-Pyssling”, som vi använt som åskådningsmaterial vid gemensam undervisning på en barnlitteraturkurs.
2. *Nils Karlsson-Pyssling*. Sagor, Stockholm 1949. Beteckningen ströks i senare utgåvor.
3. Om konst sagans historia kan man läsa i t.ex. Eva Nordlinder, *Sekelskiftets svenska konstsaga och sagodiktaren Helena Nyblom*, Stockholm 1991, s. 11 ff.
4. *Snöfästningen. Berättelse för Landt-Gåþar af Olavus*, Stockholm 1830. Bakom pseudonymen döljer sig Olof Fryxell, yngre bror till den kände historikern Anders Fryxell.
5. Beträffande Nanna Bendixson, se bl.a. Lena Kåreland, *Gurli Linders barnbokskritik. Med en inledning om den svenska barnbokskritikens framväxt*, Stockholm 1977, s. 122.
6. Om Fitinghoffs roman som samtidskildring och om hennes *En liten värld bland fjällen* (1885) som tänkbar första realistiska barnbok, se Carina Lidström, ”Föddes modernismen i barnlitteraturen?” i *Abrakadabra* 1992/6, s. 6 ff.
7. Ett exempel är dock Helene Ehrianders sammanfattande diskussion av ungdomsboken på 1980-talet i artikeln ”Trender i 80-talets ungdomsböcker: Antalet svenska ungdomsböcker har halverats” i *Abrakadabra* 1992/4, s. 20 ff.
8. En översiktlig genomgång ges i Donald Rackin, *Alice's adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass. Nonsense, Sense and Meaning*, New York 1991.
9. Se Ulla Lundqvist, *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Stockholm 1979.
10. Om Astrid Lindgrens kännetecken som berättare, se Vivi Edström, *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld*, Stockholm 1992.

Litteratur

- Edström, Vivi, *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld*, Stockholm 1992.
- Ehriander, Helene, ”Trender i 80-talets ungdomsböcker: Antalet svenska ungdomsböcker har halverats” i *Abrakadabra* 1992/4.
- Kåreland, *Gurli Linders barnbokskritik. Med en inledning om den svenska barnbokskritikens framväxt*, Stockholm 1977.
- Lidström, Carina, ”Föddes modernismen i barnlitteraturen?” i *Abrakadabra* 1992/6.
- Lundqvist, Ulla, *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Stockholm 1979.
- Nordlinder, Eva *Sekelskiftets svenska konstsaga och sagodiktaren Helena Nyblom*, Stockholm 1991.
- Rackin, Donald, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass. Nonsense, Sense and Meaning*, New York 1991.

Oliver Stone, *JFK* och populismens retorik

Erik Hedling

Populism är ett vanligt tillmäle i svensk kulturdebatt, men med diffus innebörd. Egentligen bör begreppet begränsas till mer konkreta ideologiska företeelser, sprungna ur den amerikanska revolutionens idéer om individualism och naturrätt, ur Montesquieus och Rosseaus filosofi. Den nya amerikanska nationen skulle inte ha någon monark och ingen statskyrka. Inte heller skulle det finnas något överordnat rättssystem i europeisk mening, adelstitlar eller någon stark centralmakt.

Den brittiske historikern Jeffrey Richards beskriver emellertid hur det nya Amerika snart kom i en inre ekonomisk och politisk kris – följden blev en ”motrevolution” och etableringen av en federal regering, en centralt reglerad skatteindrivning och en statskontrollerad krigsmakt. Detta skapade två olika och motsatta strömningar i amerikansk politik: federalisterna och anti-federalisterna – de senare även benämnda ”populisterna”.

Populismen omhuldade visionen av en harmonisk nation bestående av egnahemsägare, fria från yttre maktinterventioner. Vägen till lycka var den goda grannsämjan, humanismen och människans framgångssträvanden – enligt Richards självhjälps doktrin. Den yttersta fienden var korporativismen, organisationen som infångar den fria individen i sitt nät.

Det var just denna korporativism som mot slutet av 1800-talet ledde till populismens fall. Industrins och politikens magnater – monopolkapitalismen – tog över rättssystem, krigsmakt och kongressens legislatur. Allt ”organiserades”.

Populismens öde beseglades på sätt och vis redan av Roosevelt och New Deal. Det var på regeringens axlar, den mäktigaste av organisationer, som ansvaret för utvecklingen vilade. De vänsterintellektuella och arbetarklassen stödde den nya ordningen – medelklassen gjorde det inte.

Den som på film främst kom att uttrycka medelklassens populistiska mytologi var Frank Capra. I en serie underbart sentimentala filmklassiker från 30- och 40-talen baserades Capras hjältar ofta på en viss karaktär, med

t.ex. Andrew Jackson eller Abraham Lincoln som urtyper. Båda var män som av egen kraft nått toppen. I Capras filmer spelades denna idealfigur av Gary Cooper och James Stewart i några välkända moraliteter: *En gentleman kommer till sta'n* (1936), *Mr Smith i Washington* (1939), *Vi behöver varann* (1941) och *Livet är underbart* (1946).

Samtliga dessa filmer handlar om den ensamme, oskuldsfulle mannens kamp mot en nästan övermäktig fiende: den maktlystna organisationen, den korrumperade politiken och den giriga storfinansen. Individerna triumferar emellertid – mot alla odds – och ett nytt och bättre samhälle blir möjligt, inkarnerat av Cooper och Stewart, båda långa, smala, långsamt talande män av folket. För de intellektuella hade Capra ingen större respekt. Det var ju dessa som introducerat de väsensfrämmande tänkare som besmittat vissa delar av den amerikanska grundfilosofin: t.ex. Darwin, Freud och Marx.

Capra var inte heller nämnvärt intresserad av estetiska experiment. Filmerna karakteriserades av ett stramt Hollywoodberättande, utan den samtida 40-talsexpressionismens skuggade uppenbarelser av den amerikanska dekadensen. Efter kriget kom Capras vision att tyna bort och han regisserade endast fem filmer fram till 1961, då han drog sig tillbaka. Hans konstnärliga testamente blev egentligen allegorin *Livet är underbart*, där George Baily i James Stewarts gestalt lyckas besegra den stora "Organisationen". I själva verket var det "Organisationen" som hade segrat. Kriget som medförde en ännu starkare regeringsmakt och ett utökat, statsfinansierat socialt nätverk hade inneburit populismens mer eller mindre slutgiltiga fall.

Även om flera andra amerikanska filmregissörer följer i Capras spår verkar det som om den just nu så kritikerhyllade Oliver Stone skulle vara den som främst anknyter till populismen, om än i ny skepnad. Man skulle kunna hävda att denna en gång förkastade ideologi upplevt något en filmisk renässans. I en intervju i amerikanska *Film Comment* berättar Stone själv att han växt upp i ett medelklasshem med typiskt "reaktionära" idéer, att han avbrutit sina studier vid Yale för att arbeta som lärare i Vietnam och att han t.o.m. själv ansökt om att bli antagen vid infanteriet. Under ett år deltog Stone i Vietnamkriget; han sårades två gånger och fick både "Bronze Star for combat gallantry" och "Purple Heart with Oak Leaf Cluster". Efter Watergate, fortsätter Stone, insåg han det kalla krigets "bedrägeri" och blev "radikal". Att han skulle bli en "politisk" filmskapare, menar Stone, var nå-

got han inspirerades till av *Reds* (1981), Warren Beattys i Stones ögon stor-slagna skildring av den amerikanske vänsterjournalisten John Reeds äventyr under den ryska revolutionen.

Stone inledde sin regikarriär redan 1973 med den lågbudgeterade skräck-filmen *Seizure* och fortsatte inom samma genre med *The Hand* (1981), ett Grand Guignol-artat standardspektakel som inte gjorde något större väsen av sig.

Stones genombrott kom som manusförfattare. Med manuskripten till t.ex. Alan Parkers *Midnight Express* (1978), John Milius' *Conan – Barbaren* (1982) och Brian de Palmas *Scarface* (1983) gjorde han sig i vänsterkretsar känd som specialist på blod, våld, svordomar och en ideologi i linje med ultrahögerns. Med de av honom själv regisserade *Salvador* (1986), en film om amerikansk imperialism i Latinamerika och den självbiografiska *Plutonen* (1986), en svidande uppgörelse med Vietnamkriget, blev Stone istället paradoxalt nog betecknad som de ”progressiva” krafternas filmiske förespråkare i USA. Med *Född den fjärde juli* (1989), ytterligare ett angrepp på Vietnamkrigets politik, befäste han denna roll.

Både *Plutonen* och *Född den fjärde juli* Oscarsbelönades, ett tecken på att Stones förmenta protestretorik i själva verket var väl förankrad i etablissemangets korridorer. Med Gulfkriget i åtanke skulle detta t.o.m. kunna vara ett uttryck för ett slags repressiv tolerans. Stone har också stärkt sin explosionsartade regikarriär med filmer som *Wall Street* (1988), *Talk Radio* (1988) och *The Doors* (1990).

Trots att Stone av vissa framhållits som ”vänsterliberal”, och dessutom offentligen gav sitt stöd åt Mike Dukakis och demokraterna inför 1988 års val, är det de populistiska dragen av den amerikanska konstitutionens grundläggande idéer och medelklassidealen som är de mest framträdande ideologiska inslagen i hans filmskapande: den enskilde, arbetande individens okränkbara rättigheter. När han erhöll American Civil Liberties Union Foundation Torch of Liberty Award 1987 påstod Stone bl.a. att repressiva politiska ideologier, krigsindustrin, fattigdomen, sjukdomarna och de fundamentalistiska religionerna bidragit till ”det förtryck av människan som Orwell beskrev i *1984* och som lett till att individen fått allt svårare att tala ut, att berätta vad man tycker är rätt eller fel”. Talet är som taget från en av de för Capras filmer så typiska appellerna till publiken, nästan värdigt en Gary Cooper eller en James Stewart.

Särskilt *Salvador* och *Född den fjärde juli* kan härledas till populismen och den amerikanska konstitutionens traditionella ideal. Det rör sig här om ensamma män, spelade av James Woods respektive Tom Cruise, som ger sig på militärkomplexets gigantiska maskineri i syfte att avslöja de dunkla motiv som döljs i den imperialistiska organisationens till synes ogenomträngliga labyrint. Det är emellertid inte systemet som sådant som förkastas, mer det faktum att enskilda råkar illa ut om ingen säger ifrån, precis som hos Capra.

Det verkar inte heller inte vara någon tillfällighet att filmerna i stort följer Capras estetiska formel: ett lineärt berättande utan självmedvetna exponeringar. Även om Stone precis som andra amerikanska regissörer erhållit en gedigen skolning i filmhistoria och moderna filmstilar – han utexaminerades från New York University, där han bl.a. utbildats av Martin Scorsese – anknyter han rent stilistiskt betydligt mer till den gamla vanliga Hollywoodklassicismen än till just Scorseses nervladdade expressionism, Brian de Palmas stiliserade excesser eller Paul Schraders strama minimalism.

Stones hittills mest omdiskuterade verk är *JFK* (1991), filmen om en påstådd konspiration bakom mordet på president John F. Kennedy i Dallas den 22 november 1963. Filmen bygger huvudsakligen på den bok som den förre distriktsåklagaren i New Orleans, Jim Garrison, skrev om fallet: *JFK – Jakten på Kennedys mördare*. I faktahänseende utnyttjas även Jim Marrs bok *Crossfire – The Plot that Killed Kennedy*.

Garrison är den hittills ende som lyckats få till stånd en rättegång mot en person för delaktighet i mordet på Kennedy. 1967 lät han åtala New Orleans-affärsmannen Clay Shaw för att ha medverkat i en mordkonspiration. Shaw frikändes, men ryktena om hans delaktighet tog ny fart när det i slutet av 70-talet avslöjades att han arbetat för CIA, den organisation som Garrison ansåg ytterst ansvarig för dådet.

Stones verk anknyter naturligtvis till en mängd konspirationsthrillrar som tydligt alluderar på morderna på såväl John som Robert Kennedy. Arthur Penn gjorde det i *Mickey One* (1964) och i *Dödligt utspel* (1975). Alan Pakula regisserade med *Sista vittnet* (1974) genrens kanske mest spännande verk och William Richert skapade med *Winter Kills* (1979) det mest humoristiska porträttet av den kollektiva paranoians traumatik. Ett särskilt intressant exempel är egentligen också John Frankenheimers *The Manchu-*

rian Candidate (1962) som förebådar tragedierna och därmed blir en ödesmättad "profetia".

Stone ger fysisk skepnad åt detta amerikanska dilemma, de många konspirationsteorierna som jäst under ytan om mordet på Kennedy. Att den s.k. Warren-kommissionen undanhöll viktiga fakta, att Lee Harvey Oswald inte ensam skulle kunna ha utfört mordet, att Kennedy i själva verket skulle ha beskjutits från flera olika platser och att krigsindustrin, maffian och reaktionära krafter inom underåttelsetjänsterna medverkat till att undanröja den alltför radikale presidenten. Garrisons spår avser en sammansvärjning av antikommunister och exilkubaner i New Orleans, med bl.a. Lee Harvey Oswald, Clay Shaw och David Ferrie i huvudrollerna.

Trots att vissa av de fakta Stone utnyttjar – t.ex. den s.k. "Zapruder-filmen", tagen av ett av vittnena till de dramatiska händelserna i Dallas – på ett ganska övertygande sätt visar på bristerna i Warren-kommissionens numera närmast ökända rapport, är filmens bevisföring osammanhängande. Hur Clay Shaw, om än skum, skulle kunna bindas till mordet ter sig orimligt. Att överhuvudtaget ge sig in på en diskussion av "sanningshalten" i *JFK* är som att jaga en nål i en höstack, med tanke på den oöverskådliga mängd teorier och spekulationer som publicerats om mordet.

Det verkar dock som om Stone egentligen varit föga intresserad av en historisk rekonstruktion. Istället är det Garrison, den ensamme mannen i kamp mot organisationen, som idealiseras i ett grandios anlagt populistiskt propagandanummer. Även om det inte är något särskilt fel på filmens grundläggande idé brer Stone på med murslev.

Filmens Garrison är naturligtvis den amerikanske ur-hjälten: pliktkännande, sanningsälskande och dessutom fast besluten att avslöja maktfullkomligheten och korrruptionen inom såväl affärsliv som statsorgan. Detta t.o.m. till priset av sin egen familj, även om hustrun – i ett närmast otillständigt osannolikt äktenskapsdrama – naturligtvis till slut inser att samhället bara kan bäras av män med Garrisons moraliska resning. Att Garrison spelas av Kevin Costner, den amerikanska filmens nye ikon, är heller ingen tillfällighet. Stone själv för tankarna till just Frank Capra när han påpekar att: "Kevin Costner har en anständighet över sig, och en integritet som jag associerar med Jim Garrison. Jag ser honom som en James Stewart, eller en Gary Cooper". Precis som James Stewart i *Mr Smith i Washington* beger sig Garrison till den amerikanska huvudstaden i jakten på konspirationens

kärna. I den första bilden från Washington – exakt som i Capras film – ser vi vår hjälte framför Lincoln-statyn.

Likaledes synes fienden, konspiratörerna, som klippta ur Capras rollgalleri. I *En gentleman kommer till sta'n* förklarar t.ex. en Freudinspirerad, tyskbytande psykiater inför sittande domstol att huvudpersonen är ”insane”, medan domaren frankt påpekar att Gary Coopers rollfigur minnsann är ”the sanest man that ever walked this court”. I *Livet i underbart* är skurken och storkapitalisten rullstolsbunden, i Capras värld ett tecken för moralisk tvivelaktighet. På liknande sätt är Clay Shaw och David Ferrie – för filmens syften lysande spelade av Tommy Lee Jones och Joe Pesci – förbundna med såväl själsliga som kroppsliga ”brister”. Båda är intellektuella. Shaw älskar fransk matlagning och har en allmänt frankofil framtoning, medan Ferrie talar fem språk och har expertkunskaper inom såväl filosofi, teologi som medicin. Dessutom är de kroppsligen ”handikappade”. De är två anmärkningsvärt homosexuella nidporträtt, vältrande sig i dekadenta orgier.

Till skillnad från Shaw och Ferrie har Garrison ett ”sunt” förhållande till tankens och språkets värld. Han citerar t.ex. Shakespeares *Hamlet* och *Julius Caesar* och Alfred Tennysons vers ”Do not forget your dying king” i en påtagligt distanslös hållning till några av det anglosaxiska kulturarvets mest fetischerade auktoriteter.

Garrisons tal till juryn påminner om ett annat magnum opus genomsyrat av populismens retorik: John Fords *Folkets hjälte* (1939), där Abraham Lincoln i Henry Fondas gestalt blott genom sin enkla framtoning, sitt moraliska patos och sitt personliga mod lyckas övertyga rätten i en sentimentalt laddad scen.

Trots att Garrison misslyckas med att fälla Shaw är det filmpubliken som Stone egentligen riktar sig till, understruket av det faktum att Kevin Costner i sina sista meningar – hans vädjan om att allt beror på oss – tittar rakt in i kameran. Att det är Lincolns anda som frammanas framgår klart av citatet från det berömda Gettysburg-talet: ”the government of the people, by the people and for the people”.

Filmens stil innebär emellertid ett brott från Capras strikt inrutade estetik. Stone blandar här upp sitt eget klassiska bildspråk med det nya Hollywoods musikvideoinfluerade rytm, i en hybrid av fiktion, fiktionaliserad dokumentär och dokumentärfilm. Förebilden framgår tydligt: Orson Wel-

les' expressionistiska montage i *Citizen Kane* (1940), en film som även den gör upp med maktlystnaden och korruptionen i ett Amerika dominerat av hotfulla organisationer. I en intervju i *American Film* framhåller Stone själv just Welles' skapelse, med dess intrikata tillbakablicksstruktur, som en viktig influens. Newsreel-sekvensen i inledningen av *Citizen Kane* dupliceras här i syfte att ge historisk autenticitet till filmen.

I en artikel i *Historical Journal of Film, Radio and Television* studerar den amerikanska historikern Natalie Zemon Davies den historiska autenticitetens problematik under rubriken ”’Any Resemblance to Persons Living or Dead’: Film and the challenge of authenticity”. Hon argumenterar här för en betydligt varsammare filmestetik när man rekonstruerar historiska skeenden. Distansen mellan nu och då bör markeras. Källorna till kunskapen bör också redovisas. Dessutom bör man anslå tonen för alternativa tolkningar av förloppet, som i Kurosawas *Rashomon* (1950), en film som Stone påstår sig vara influerad av. Dessa estetiska problem tycks emellertid inte styra Stones förgudligande vision av Kennedy, hans övertygelse om organiserade konspirationer på toppnivå och hans överdrivna tro på den enkle mannen av folket.

Stone har med *JFK* otvivelaktigt skapat debatt om Kennedy-mordet och därmed rört upp en hel del borträngda känslor i USA. Här ligger filmens främsta värde. Men som populistisk retoriker på film kan han rent konstnärligt knappast mäta sig med förebilden Frank Capra.

Ett allt förbrännande ljus Om Carola Hanssons *Pojken från Jerusalem*

Lisbeth Larsson

Carola Hanssons författarskap är ett av 80-talets mest egenartade och fascinerande. Mitt i den hektiskt framrusande bokfloden har hon fångat något av stillheten, mitt i den 80-talistiska gråheten har hon skrivit romaner som fullkomligt strålar av ljus.

Hennes texter är mitt i de litterära trenderna och ändå mycket aparta. De handlar, som så mycket annan prosa under 1980-talet, om en upplöst identitet, ett förlorat språk och om minnets undanglidande karaktär. Men det finns en ton i dem, ett ljus och en intensitet, som skiljer ut dem från andra.

Efter det stora intresse som kom de kvinnliga författarna till del under senare delen av 70-talet, tedde det sig en bit in på 80-talet som hade de helt försvunnit. I den vändning från realism till språkkritik och estetisk som ägde rum i början av decenniet var det som om marken rycktes undan för den kvinnliga prosan. Men det är bara halva sanningen. Postmodernismen innebar otvivelaktigt ett manligt återtagande av de centrala rollerna på den litterära scenen, men går man i lite vidare cirklar kan man se att det försiggår ett mycket spännande omformuleringsprojekt också ute i den mindre uppmärksammade marginalen, där de kvinnliga prosaförfattarna söker nya vägar. Och här är Carola Hansson en av de verkligt intressanta.

Åldersmässigt hör hon till 40-talisterna – den generation som dominerade det litterära 70-talet – och hennes debutroman *Det drömda barnet*, 1983, ter sig i förstone som en fortsättning på det erövringsprojekt som var de kvinnliga författarnas under 70-talet. Romanens Gerda kämpar med sin mor och söker sin kvinnliga identitet som vore hon huvudpersonen i en av decenniets många kvinnoromaner. Men Carola Hansson skriver sig ut ur detta projekt och in i något annat. Vet man att Carola Hansson tillhör en litteraturvetenskaplig miljö och vore hon inte så programmatiskt oprogrammatisk i sitt skrivande skulle man kunna säga att hon omsätter 80-talets dekonstruktiva spåk-, identitets- och litteraturteorier, men utan att någonsin

hänge sig åt dessa teoriers reduktionism. Hon har smakat decenniets uppgivenhet inför ordens ihållighet, men alltid på något förunderligt sätt låtit dem bevara en mättad klang.

Hon är gammalmodig och ändå mitt i det nya, kan man säga. Eller med gällande termer: hon är både modern och postmodern – eller, om man vänder på det, vare sig eller. Som så många kvinnliga författare finns hon i gränsmarkerna, aldrig helt och fullt i någon gällande ism, men alltid i diskussion med dem.

Ytligt sett skriver Carola Hansson sig in i en modernistisk tradition. Hon använder ett modernistiskt bildspråk och i centrum av hennes romaner finns en modernistisk hjälte; en hemlös, alienerad människa som söker sin identitet. Modernismen har genom hela 1900-talet holkat ur den goda berättelsen om moderniteten; om den oavbrutna utvecklingen och expansionen, så som droppen urholkar stenen. Men – och det är viktigt att komma ihåg – på det moderna projektets premisser och utifrån samma ideal som detta. Det är nämligen här Carola Hanssons författarskap skiljer sig. Sin modernistiska stil till trots skriver det sig snarast ut ur det moderna projektet. Hennes kritik gäller inte, så som man länge kan tro, dessa bitvisa tillkortakommanden som att exempelvis barn, kvinnor och psykiskt avvikande personer inte äger fullt existensberättigande. Den drabbar hela den modernistiska livs- och människosynen. I *Pojken från Jerusalem*, som kom 1987 beskriver huvudpersonens bror Gustav, som i modern expansionistisk anda givit sig ut i världen för att förändra den och förverkliga sig själv, en allmer ökande vanmakt inför det moderna projektet: ”Jag har en allt starkare känsla av”, skriver han i ett brev från Israel, där han arbetar på ett barnhem för föräldrarlösa, ”att ju närmare jag träder människorna här och ju mer jag tycker mig förstå, desto mer glider verkligheten mig ur händerna, ja, desto längre bort från sanningen tycks jag komma”.

Pojken från Jerusalem är den tredje av Carola Hanssons hitintills sex romaner. Den ligger mitt i hennes författarskap och är på många sätt också en brytpunkt. Här laborerar texten fortfarande med det moderna projektets möjligheter. I de följande romanerna, *De två trädgårdarna*, 1989, *Resan till det blå huset*, 1991, och *Andrej*, 1994, är det utdömt redan från början. Den moderna strävan efter expansion, erövring och kontroll som är Gustavs och som finns även hos de övriga personerna i *Pojken från Jerusalem* får först sent i berättelsen tydligt negativa förtecken.

Precis som för hjältarna i ett antal modernistiska romaner alltifrån James Joyces Ulysses och Eyvind Johnsons Krilon upplöser sig världen och verkligheten för Gustav, när han försöker fånga, benämna och förstå den. Henning, huvupersonen i *Pojken från Jerusalem*, ter sig länge som en motpol till Gustav, som en annan sorts människa. Han har förblivit hemma och vänt sig inåt. Men så småningom ser man att han bara är Gustavs inversion, det modernistiska janusansiktets baksida. Även han söker sanningen på det moderna projektets premisser. Inte den om världen, men den om sig själv. Som i en psykoanalys söker han sin identitet och sitt jag genom att gå in i sina barndomsminnen. Men i en omvänd repris på Gustavs upplevelse, där omvärlden upplöstes för honom då han försökte gå nära den, låter Carola Hansson det förflutna sluta sig för Henning när han sträcker sig ut för att gripa det. I en mycket stark drömscen går Henning allt närmare den barndomsbild av honom själv och modern, som står på faderns skrivbord. Först tycks det honom som om personerna på fotografiet lever och skrattar, men allteftersom han närmar sig dem stelnar de, ramen växer och bilden sluter sig. ”Ingenting fanns längre att se”, skriver Carola Hansson, ”förutom den blänkande, skimrande, vackert ciselerade ytan”.

Det är det moderna projektet vid vägs ände i två variationer och Carola Hansson skriver i *Pojken från Jerusalem* denna berättelse ut i sitt yttersta, gång på gång på gång. Sin mest drastiska, för att inte säga groteska, utformning får den i historien om Henning och Gustavs far. Hela sitt liv har han arbetat med en plan över den rationella hygieniska staden där ljuset strömmar genom de raka gatorna och solen blänker i de rena vita fasaderna med sina stora fönster. Han sitter ständigt böjd över sina ritningar för att få sin plan över den vita staden perfekt. Vid middagsbordet predikar han ordning och diskuterar de maximalt sundhetsbefrämjande proportionerna mellan ljus och luft.

Sol och ljus och luft är det moderna projektets slagord. ”Här rivs för att få ljus och luft”, skrev Strindberg i indignation över den moderna rationalitetens framfart i Stockholm vid 1800-talets slut. Sol var honnörsordet i George Brandes normbildande litteraturkritik från samma tid. Hans lika normbildande kritik av de kvinnliga författarna var att de hade för lite sol och ljus i sina berättelser. Det kan emellertid Carola Hanssons författarskap inte kritiseras för det. Här är ljuset bländande, men det är inte gott. Det är snarare förstörande. I *Pojken från Jerusalem* badar den apokalyptiska slut-

scenen i ljus. Henning bär sin stupfulle far – baksidan av hans visionära funktionalism är alkoholism – rakt ut i ljuset och vitheten, som är döden. I ett utbrott av ett sedan decennier uppdämt raseri har Henning bränt upp ritningarna till den vita staden. Fadern flyr ut till sommarhuset och alkoholen och när Henning äntligen finner sin redlöse far tar han honom i sina armar och bär honom likt ett litet barn genom det vita landskapet ner till den isbelagda sjön där han bäddar ner honom i en av snögrottorna. Sedan lämnar han honom och vandrar vidare ut i en vithet som glittrar och gnistrar och slutligen omsluter honom helt.

Pojken från Jerusalem kan i förstone te sig som en modern traditionell dualistisk berättelse, där det goda spelas ut mot det onda, men med omvända förtecken. Det vita, rationella och moderna, som brukar vara det goda har blivit ont medan det svarta, den mörka, bördiga jorden, som Carola Hansson gång på gång beskriver med nästan sensuella lust, har blivit det goda. Men följer man texten i spåren och läser den på dess egna villkor ser man att den snarare handlar om själva dualismens destruktivitet.

Henning hatar vitheten, dess förbrännande tomhet och sterilitet, men han är lika skräckslagen inför det svarta. Svart är en motsats till det vita, men absolut inte gott utan tvärtom rått, motbjudande och äckligt. Det svarta är påträngande som hopen av svettiga människor på bussen eller på den boxningsmatch dit han går med fadern. Det är kladdigt, upplöst och hotfullt som de svarta slemmiga sniglarna på skogsstigen. Och det är skräcken för det kletiga, påträngande svarta som driver Henning ut i den rena, klara och förödande tomma vithet som är galenskapen och döden. Dualismen är Hennings problem. Det onda finns vare sig i det vita eller i det svarta utan i hans oförmåga att förena dem med varandra.

Alldeles i början av romanen beskriver Carola Hansson det en enkel men laddad naturmetaforik. Henning, som just rymt från ett mentalsjukhus, vandrar fram över de halvfrusna åkrarna mot huset på landet. Han har övergivit galenskapens vita tomhet för att ge sig den mörka verkligheten i kast och plötsligt drabbas han av åsynen av den svarta halvfrusna jorden som sticker upp genom den vita kvardröjande snön. Hans blick fastnar vid de, som det står: ”skamlöst uppfläkta fårorna, svartan som i en långsam förstelnad rörelse höjde sig ur det vita”. Han förnimmer en väldig kraft som bara är tillfälligt tillbakahållen av ”en tunn frusen hinna mellan vinterns doftlöshet och de tunga dofterna av rå, ångande jord”.

Först när isen smälter kan de olika elementen förenas, jordens kraft frigöras och livet komma till stånd. I slutet av romanens första del, den är delad i tre, smälter också isen i såväl Hennings hjärta som i naturen. Genom att läsa Gustavs brev och ta hand om hans son Isak, som blivit kvarlämnad i Sverige, lyckas Henning så småningom bemästra sin skräck för det svarta. Naturmetaforiken frigör romanens religiösa klangbotten och Henning sammanfattar sin insikt i ordalag som osökt för tankarna till Johannesevangeliet berättelse om vetekornet som faller till jorden inte för att dö utan för att bära riklig frukt.

”Var och en, hade Gustav förklarat, bär förvandlingens frö inom sig, det frö som kan förändra allt. Därför var det fel att frukta det svarta, ty bara i den svarta, råa jorden kunde fröet gro och växa.

Vad rörde honom då den förkolnade horisonten eller faderns vita värld.

Det doftade starkt av gulmåra och raps.”

Romanen löper tidsmässigt från vårvinter över vår, sommar och höst till en ny vinter. Den omfattar ett naturens kretslopp av spirande liv, blomning och död, och när första delen slutar är det sommar. Världen är helad och den har fått färg och ljud. Fåglarna sjunger och de gula vetefälten är beströdda med fläckar av blåklintsblått och vallmorött. I tredje och sista delen, under hösten och vintern, splittras emellertid Hennings värld igen. Det svarta skiljer åter ut sig från det vita. Brodern Gustav kommer hem från Israel, men slutet och kall och utan att leva upp till de sanningar och löften som Henning tolkat in i breven från honom. Snön faller allt tätare och till slut kan Henning bara undkomma mörkret genom att gå ut i vitheten.

Pojken från Jerusalem handlar om ett – eller snarare flera – försök att bygga en modern identitet av individualitet, distans och kontroll. Men ännu mera handlar den om detta identitetsprojekts omöjlighet. Gång på gång får vi i romanen bevittna hur det moderna projektets vision av en enhetlig identitet och en utåtriktad, fast och gränsöverskridande individualitet bryter samman. Precis som berättelsen vid första anblicken kunde te sig traditionellt dualistisk, kan man vid en första läsning lätt tro sig stå inför ett havererat utvecklingsprojekt, ett linjärt men brutet förlopp, där livskurvan likt i en grekisk tragedi vänder neråt mot katastrofen någon gång vid mitten. Men på samma sätt som berättelsen överskrider de enkla motsättningarnas princip så är dess metod en annan än den linjära. Som man kan ana

av naturmetaforiken är *Pojken från Jerusalem* snarast en komposition i cirklar. Den avtäcker ett livsrum mer än den berättar ett förlopp.

När berättelsen börjar har Henning, som nämnts, just avvikit från ett mentalsjukhus och han letar sig in mot stadens centrum och sitt barndomshem. När han kommer dit finner han huset tomt. Det har en konkret förklaring. Familjen är på landet. Men på ett metaforiskt plan berättar det också något om Henning. Huset, den traditionella psykoanalysens symbol för jaget, är tomt. Han måste åter gå över sitt livsrum, söka sig ut från stadens centrum och ut i pereferin. Han tar bussen och vandrar sedan över den öde och vårvintriga slätten mot familjens sommarhus. Och i berättelsen vandrar och reser sedan Henning denna väg från centrum till pereferi gång på gång, allt under det att såväl landskapet som de två husen avlockas alltflera innebörder. Han går inte från det ena till det andra, rakt fram och en gång för alla. Han förflyttar sig fram och tillbaka inom den outgrundliga och ständigt föränderliga cirkel som är hans värld.

Slätten som han vandrar över, hans livslandskap, är, som framkommit, vid romanens början belagd med is men under uppvaknande, och beskrivningen av den blir en metafor för Hennings tillstånd. Han är som naturen nerfrusen men under uppvaknande. Denna historia låter sig, som så många modernistiska berättelser, i långa stycken läsas och tolkas på de konkreta metaforernas nivå. De är överflödande, tydliga och mycket laddade och jag skall visa på två av dem; ekan och fåglarna, för att antyda hur denna nivå av berättelsen fungerar.

Under sin inledande vandring skymtar Henning något rött och först kan han inte förstå vad det är. Sedan ser han att det är en eka. En liten rödmålad eka, fastbunden inte vid en brygga, men vid en björkstam just där slätten går över i skog. Ekan är på fel plats, infrusen, bunden och utan möjlighet att fylla sin avsedda funktion, sin mening, precis som Henning. Fylld av fasa flyr han mot hemmet. I första delens avslutning, då sommaren står i sitt flor ligger ekan emellertid nere vid sjön. Henning har kommit rätt och han tar Isak, broderns barn, på sina axlar för att i triumf föra honom till den: "Tillsammans skulle de sjösätta ekan!" skriver Carola Hansson och det jublar om texten: "allt som var förlorat skulle återfinnas och parken på nytt genljuda av rödhakars sång".

På romanens sista sida, när Henning begraver sin far i snön och själv vandrar ut i intigheten, är ekan åter fastbunden, infrusen och översnöad.

Rödhakarnas sång hörs inte längre, men ute i den vita mur han ser framför sig på isen sitter det fullt av stumma, svarta, svällande duvor.

Det finns en mängd fåglar i denna roman. Fåglar av allehanda slag; kajor, rödhakar, trastar och duvor; döda, frusna och levande fåglar; stumma och sjungande. Mycket konkreta men också mycket metaforiska fåglar. Och på sin egen nivå berättar också de historien.

När Henning kommer ut till huset på landet efter sin flykt från den skrämmande bilden av först jorden sedan ekan går han upp på sitt gamla pojkrum och drar fram en låda med fågelägg. Han samlade dem tillsammans med Gustav då de var barn. Äggen är vackra, tömda, spröda och ömtåliga. De har ingenting i sig. De är höljen till det som skulle blivit fåglar, precis som Henning är höljet till det som skulle blivit Henning.

Fåglarna syns heller inte till. Det är vinter, men under våren kommer de fram. Ett avgörande moment i berättelsen är när Henning tar fram ett gammalt fågelbord ur förrådet, rengör och lagar det och tillsammans med lille Isak börjar mata småfåglarna. Under sommaren lär han också Isak namnen på de olika arterna och en natt går han ut tillsammans med Isaks mor, broderns hustru Vendela, för att lyssna till småfåglarnas lockrop och sång.

I umgänget med småfåglarna finns en öppning, en möjlighet till liv. Men den är ständigt hotad precis som småfåglarna är hotade. Framför allt av luftföroreningarna, menar Henning, men också mycket konkret av en liten osympatisk läroverksgosse vid namn Rune som bor inackorderad i familjens stadshus. Rune håller sig med små vita möss och han är kylig, rationell och totalt självupptagen. Han sitter ofta i fönstret med sin silverpistol och skjuter prick på de småfåglar som Henning och Isak matar och vårdar. ”Den var bara så vacker”, som han säger till Henning, en gång när denne rasande ställer honom till svars för att ha dödat en liten fågel.

Länge uppfattar man fåglarna som metaforer för det visserligen ömtåliga men framför allt möjliga och livsglada inom Henning. Men det finns en dubbelhet i fågelmetaforiken som gör den i vissa avseenden svårtolkad. Fåglarna är inte bara små, vackra och kvittrande, de är också stora, svarta och smutsiga som de fula kajorna och stadens mörka duvor, som sprider sitt illaluktande träck överallt. Och i centrum av Hennings barndomsminnen finns en fågel som hämtar karaktäristika från båda kategorierna; en svart liten kajunge som är både motbjudande och gripande, värnlös och skrämmande. Henning och Gustav och den sedan länge döda systemen Sonja

fann den en gång i parken. Den hade, med sin blanka, kladdiga fulhet och försvarslöshet, fyllt honom med ett nästan oöverstigligt äckel, men i stället för att fly hade han denna gång närmast sig det fasansfulla, tagit fågelungen i sina händer och burit detta, som det står, ”svarta bultande hjärta i sina kupade händer”. När han nu åter möter en kajunge på skogsstigen är den död och halvt förruttnad. Han flyr i vanvettig skräck och lockas av duvhöken att flyga rakt ut i det vita. Han återvänder, men när han i slutscenen vandrar ut över isen har småfåglarna tystnat och det är de mörkt glänsande duvorna som väntar honom, symbolen för den helige ande som element i en undergångsvision.

*

Carola Hanssons text är, precis som Hennings medvetande, full av korrelationer och betydelser. Men samtidigt är det som om meningen hela tiden glider undan. Henning är som ekan på fel plats, han är som de frusna plöjslerna, som fågeläggen, som den svarta kajungen och så vidare och så vidare. En rad element i texten kan läsas som metaforiska tolkningsnycklar. Och läser man denna roman på det utsagdas nivå finner man förvisso en struktur, olika motsättningar och bärande metaforer som berättar en den misslyckade identitetsrestaurationens tragiska historia. Men man kan med fördel också läsa texten på det utsagdas nivå; läsa dess bristande struktur, negerade motsättningar och leta efter den berättelse som finns i de marginaliserade elementen. Och det är på denna halvt oartikulerade och tysta nivå av frånvaro som textens verkliga utmaning finns.

Det är frånvaron i Hennings liv som laddar det med innebörder, precis som tomheten laddar Carola Hanssons berättelse. De fyra åren han inte minns, barndomen han inte kan komma åt mer än i fragment. Det är de frånvarande minnena, frånvaron av känsla, mening och identitet som driver honom.

De mest betydelsefulla människorna i Hennings liv är också frånvarande; system Sonja, som blev sjuk och dog då han var liten, och brodern Gustav, som gav sig iväg till Palestina medan Henning var på mentalsjukhus och romantitelns pojke från Jerusalem, som han bara möter i Gustavs brev och berättelser.

Det finns också två metaberrättelser i romanen som beskriver hur frånvaron skapar betydelse. De är båda relaterade till ett fotografi.

När Henning kom ut till huset på landet visade det sig att det var lika tomt som det i staden. Han tar, som jag sade, fram den gamla lådan med fågelägg och då finner han också ett fotografi av sig själv. Det ger honom en intensiv känsla av obehag. Men inte bara för att han ler så besvärat eller för att han är så stel och så plågad. Det är det han inte ser men anar som ger bilden dess verkliga laddning, det eller de som finns utanför den minnesbild som bevarats till eftervärlden. Fadern vars svarta skugga – det är han som fotograferat – lägger sig över bilden. Och även någonting annat som han inte kan förstå, förrän han får syn på den blommiga dalamössa som hans syster Sonja hade på sig under sitt sista levnadsår för att skydda sin skalliga äggskaleliknande hjässa. Den ligger halvt dold i gräset under en barnvagn.

Fotografiets berättelse kommer för Henning inte att handla om det som finns på bilden utan om det som är frånvarande, den sedan länge sörjda Sonja. Genom hela romanen söker Henning sin döda syster Sonja. Han tycker sig skymta hennes blå klänning med vita stjärnor på, höra hennes röst, känna en lätt strykning av hennes hand. I stunder av lycka, som när han går på promenad med Isak, tycker han sig se henne komma mot honom för att strax upplösas av solljuset och under den period av lugn då han har ett reguljärt arbete i ett hotellkök skymtar han henne hela tiden i ögonvrån sittande under bordet eller under en bänk.

Den andra metaberrättelsen handlar om Gustav. Han är, som framgått, frånvarande under större delen av berättelsen, men ändå kanske den mest närvarande personen. Han är nyutexaminerad läkare och har gett sig av till Palestina för att arbeta på ett barnhem. Kvar har han lämnat sin treårige son Isak och sin hustru Vendela. Vendela ber honom sända fotografier av sig själv så att barnet skall kunna se sin far, men han skickar bara bilder av barnhemmet i Betlehem och landskapet runt omkring. Isak hävdar emellertid bestämt att han fått en bild av sin far. Han ser honom tydligt i den svarta rektangel som är barnhemmets fönster ut mot bakgården.

Gustav är den frånvarande men ändå allestädes närvarande guden i denna berättelse. ”Guds stav”, som Henning associerar, när han en gång leker med Gustavs namn. Och Henning ger Gustav samma makt över sig själv som den kristne guden sägs ha över människorna. Han skall frälsa honom

från det onda. Henning är övertygad om att Gustav vill något bestämt med honom och han läser hans brev med yttersta uppmärksamhet för att finna sin uppgift. Särskilt fäster han sig vid berättelsen om pojken från Jerusalem.

Den korta historien om barnet, som fått ge namn åt romanen, finns insprängd mitt i boken. Den ligger som en andra och separat del mitt emellan den scen där Henning i triumf bär Isak ner till ekan för att sjösätta den och början på den tredje och ödesdigra delen, där Henning till att börja med har lyckats inordna sig i arbets- och familjelivet, men slutligen löper amok, bränner faderns ritningar och dödar både honom och sig själv. Och om detta barn, som Gustav för från det krigshärjade Jerusalem till barnhemmet i Betlehem, har någon släktskap med det bibliska är det utsattheten. Han är hatad alltifrån sin första stund, avvikande och en skam för sin familj genom sina epileptiska krampanfall och våldsamma skrin. Undangömd, undernörd och slagen till stumhet lämnas han slutligen bort. På barnhemmet helas hans kropp, men inte hans själ. Han lär sig gå, men förblir autistisk. Han är okontaktbar och har ingen tillit, men sätter sig så småningom varje kväll brevid barnmorskan då hon slår sig ner på gården för att vila ut efter dagen. En kväll vänder han också sitt ansikte mot henne och ler. Nästa dag bryter sexdagarskriget ut och barnmorskan som varit på uppdrag under natten kommer inte tillbaka. Pojken söker henne systematiskt. Han rymmer gång på gång, men hämtas tillbaka. En dag kan de emellertid inte finna honom.

Denna berättelse om en liten pojkes försvinnande blir Hennings uppdrag, mening, hopp och undergång.

En natt när Henning sitter uppe med en feberhet Isak som inte vill bli frisk och bara gråter alldeles översiggivet får han ingivelsen att berätta om pojken från Jerusalem för Isak. Han skriver också in Gustav och Isak i berättelsen och ger den en fortsättning. Gustav kommer inte att ge upp sitt sökande efter pojken, säger Henning till Isak. Han skall söka honom tills han finner honom. Därefter skall han placera honom på ett tryggt ställe medan han själv åker tillbaka till Sverige och hämtar sin egen son och Vendela och tillsammans skall de sedan resa tillbaka, förena sig med pojken från Jerusalem och ge sig ut i världen för att förändra den.

Detta tröstar Isak och gör honom frisk.

Strax därefter kommer Gustav hem. Han nämner emellertid inte pojken från Jerusalem med ett ord. Han har heller inte för avsikt att återvända till

Palestina. Medlidandet är falskt, säger han. Sentimentalt och verkningslöst. Alla människor måste kämpa sin egen kamp.

Gustav söker inte längre pojken från Jerusalem. I sin frånvaro, med sina korta deskriptiva brev och intetsägande fotografier på hus och landskap, har Gustav alstrat mening. Närvarande raserar han den. Det kärleksevangelium, som Henning, vilkens namn också associerar till Johannes, kärleksevangelisten, satte sitt hopp till visar sig vara tomt och kraftlöst och omöjligt att skriva in i det moderna projektets värld. Vare sig fadern eller sonen har någon frälsande förmåga. Bara destruktionen, förintelsen av planen och vandringen ut i den allt upplösande vitheten, återstår.

Men det finns också en annan berättelse som bärs av romanens halvt osynliga figurer.

Precis som i det moderna projektet är kvinnorna nästan osynliga i Carola Hanssons roman. Men läser man noga ser man att de hela tiden finns där och inte alls i berättelsens periferi, så som postmodern teoribildning velat mena, utan i själva centrum. Allestädes närvarande bär de den värld som Henning rör sig i, men på ett sätt som vore de frånvarande. De skriver inte in sig i det moderna projektets förståelsemodell av expansion och framtidsvisioner. De är de gestalter som upprätthåller närvaron.

Modern rör sig i kökets cirklar. Finns där alltid när Henning letar sig ut ur sitt rum. Lagar mat, tvättar och diskar. Steker fisken, delar brödet, dukar bordet. Hon ställer med jämna mellanrum, åter och åter, den blåvita porslinstillbringaren med fetskimrande mjölk på den likaledes blåvita vaxduken. Halvt osynlig, med modernistiska mått mätt ointressant, manifesterar hon ständigt den kärleksfulla omsorg som upprätthåller livet. Och Vendela, Gustavs hustru, som alltså blev kvar i huset när han gav sig ut i världen, rör sig i samma cirklar av närvaro; ställer fram mat, bär ut porslin, tar in disk, plockar och ordnar. I hennes knä kan Isak vila, i hennes famn somnar han lugnt. Med sin kroppsliga närvaro uttrycker dessa kvinnor det kärleksevangelium som Henning ser haverera ute i världen. Till dem knyts också de få färger som förekommer i denna estetiskt så sparsmakade roman. Vendela har en baddräkt i rött och moderns mjölkstillbringare ett blått mönster.

Blå, precis som himlen och längtans blå blomma – och för den skull också längtanshuset i Carola Hanssons roman *Resan till det blå huset* – var också den döda systemen Sonjas älsklingsklänning, den hon alltid har på sig när hon visar sig för Henning. Den frånvarande Sonja, som aldrig hann bli

vuxen, visar sig också vara en nyckelgestalt i den andra historien. Den om det existerande, ständigt verksamma men förträngda kärleksevangeliet.

I den del av romanen då Henning är relativt välmående och arbetar i ett hotellkök ser han henne, som jag tidigare nämnde, ofta sitta hopkrupen under en fönsterbänk i kökets mörkaste vrå. Hon sitter där som vore hon hans trygghet, stöd och välsignelse. Och hon har en liten vit enhörning i famnen.

Natten då Henning förtvivlar inför Isaks gråt och inte vet vad han skall ta sig till är det också Sonja som kommer honom till hjälp och ger honom ingivelsen att berätta den helande historien om pojken från Jerusalem för Isak. Enhörningen har krupit upp i hennes knä, som på den klassiska bilden av damen med enhörningen, och hon berättar sagor för den, precis som hon gjorde för Henning när han var liten. Hennes händer beskriver egendomliga cirklar i luften och han förstår att hennes saga är mycket lång.

Och här finns romanens tredje metaberättelse. Den som berättar om berättelsens egen utformning och sitt sätt att skapa betydelser.

Henning förstod, skriver Carola Hansson, ”att hennes saga var mycket lång och fylld av detaljer och ting som först kunde tyckas inte ha med berättelsen att göra men som han visste var viktigare än något annat – de detaljerna och de tingen sträckte, såg han, sina rötter långt bortom det synliga och han kände att han älskade henne för deras skull”.

Precis som i Sonjas sagor är de till synes ovidkommande detaljerna oerhört viktiga i Carola Hanssons text. Sonja själv är en sådan detalj där hon sitter i kökets mörkaste vrå eller i en säng med sin enhörning. Halvt osynlig både i berättelsen och i texten anger hon och hennes sagodjur en andra historia.

Likt i den uråldriga sägnen om jungfrun och enhörningen, där jungfrun är den enda som kan fånga det skygga, vita djuret, stilla honom och förlösa honom, är Sonja textens hopp och replipunkt. Likt i den medeltida emblematiken, där bilden kom att symbolisera Jesu människoblivande i Marias sköte, är Sonja en sinnebild för det förträngda kärleksevangeliet. Det finns där, säger romanen, om det än inom det moderna projektet är placerat i köket, under arbetsbänken eller i sjuksängen.

Erotik och panik

Kärlek i samtida svensk poesi

Per Erik Ljung

Ja, jag är glad över att vara här. Och att så många har kommit hit.

Samtidigt är jag klar över hur det förhåller sig. ”Det kan inte fortsätta så här.”

Det kan inte fortsätta så här. Vem säger så? Det är Lotte i Goethes *Den unge Werthers lidande*.

I slutet av romanen säger Lotte (som ju också har sina problem) något som påskyndar Werthers självmord, då hon till sist konstaterar ”det kan inte fortsätta så här”. Detta skulle Werther själv kunna ha yttrat, mycket tidigare, ty det ligger i kärlekssituationens natur att den blir outhärdlig så snart det första mötets hänryckning har gått över. Det finns en demon som förnekar tiden, mognandet och dialektiken, och som i varje ögonblick säger: *det där kommer inte att gå!* – men det gör det och det varar, om inte för evigt, så i varje fall länge. Tålmodet i kärleken har alltså sin egen förnekelse som utgångspunkt: det bygger varken på väntan eller behärskning eller list eller mod; det är en olycka som inte utnyttjas, i proportion till sin häftighet; en rad plötsliga slag, en (komisk?) upprepning av den åtbörd som säger att jag – tappert! – bestämt mig för att göra slut på upprepningen: tålmodet i otålighet.

(En förnuftig känsla: allt ordnar sig – men inget varar. En förälskad känsla: inget ordnar sig – ändå varar det.)

Vem är nu det, som yttrar sig så klokt och – invecklat – och intimt och påträngande om kärlek? Och gör det apropå Lotte och Werther? Det är Roland Barthes, i *Fragments d'un discours amoureux* (1977) eller *Kärlekens samtal*, som den heter på svenska i översättning av Leif Janson (1983).¹ Eller – i Karen Nicolajsens lite friare danska översättning – *Kærlighedens forrykte tale* (1985). Det är just vad det är tal om. Hör bara:

För mig existerar ett ”högre värde”: min kärlek. Jag undrar aldrig: ”Vad skall det tjäna till?” Jag är inte nihilist. Jag frågar mig aldrig vad som är målet. Det finns aldrig några ”varför” i min monotona diskurs – jo kanske ett enda, alltid ett och detsamma: *men varför älskar inte du mig?* Hur kan man låta bli att älska det jag som kärleken ju gör perfekt (som ger så mycket, som skänker så mycket lycka

osv)? Det är en fråga vars angelägenhetsgrad får den att överleva själva kärleks-äventyret: ”Varför älskade du mig inte?” eller ”Å, säg mig min hjärtans käraste, varför har du lämnat mig?": ”*O sprich, mein herzallerliebstes Lieb. Warum verliessest du mich?*”

– Han citerar hela tiden, här är det från Heine. Och det gör jag också. Nu blir det riktigt förryckt:

Strax (eller samtidigt) lyder inte längre frågan: ”varför älskar du mig inte?”, utan ”varför älskar du mig bara *litet*?” Hur gör man för att älska *litet*? Vad betyder det att älska ”litet”? Jag lever under *för mycket* eller *för litet*, jag hungrar efter att få sammanfalla: allt som inte är totalt förefaller mig småaktigt – vad jag söker är att få uppta en plats *där mängder inte längre gäller*, och där all balansräkning är bannlyst.

Eller också – för jag är nominalist: varför *säger du inte till mig* att du älskar mig?²

Barthes nämner uttryck som *nihilist* och *nominalist*, men hela problematiken ligger i *för mycket* eller *för litet*. För mycket erotik – panik. För lite erotik – panik. För mycket panik – erotik. För lite panik (?) – erotik. – Dialektik.

Det här är en diskurs – ett rännande hit och dit i det inre – som alla känner till. Ändå kan man kanske hålla med Roland Barthes om att kärlekens diskurs är *något ytterligt ensamt*,³ något som cirkulerar i det inre hos tusentals människor, men som inte hålls fast, inte görs till föremål för betraktelser eller analyser; det är något som driver ut i det överkliga, som dimma. om det inte dras upp i *terapi*, som problem. Eller i kärlekslyriken, som kan vara just så banal och så patetisk som det inre tal Barthes vill slå vakt om.

Där finns alltsamman, i den utan tvekan mest älskade kärlekslyriken, i sångerna, i de evigt gröna raderna i våra evergreens...

I only have eyes for you

all the things you are
love is just around the corner
I can't give you anything but love
Teach me tonight

April in Paris Den flickan ska bära mitt efternamn
Digga digga doo
I hate to leave you now
I've found a new baby

Love me or leave
 Save it pretty mama
 Per me e tu la piú bella del' mondo
 you're driving me crazy
 Stormy weather I can't get no satisfaction
 Ich weiss, es wird einmal ein Wunder geschehen
 No one else but you Bessa me mucho
 somebody stole my girl Just friends
 Oh, lover man where can you be

(som Billie Holliday sjunger)

Situationisten Jørgen Nash har gjort en sammanställning av det här slaget i en text som har den i sammanhanget mystifierande titeln "Because your feet's too big" – jag vet inte om det har med erotik eller panik att göra.⁴

Det är vackra texter. Och det är praktiskt att de finns: det är erotiskt tal som står till vårt förfogande. "Låt de sista ljuva åren / bli de bästa i vårt liv", som det heter i en sång för panik-åldern, som kunde höras i svensk radio (P3) under ett inte så litet antal månader. Den exekverades, om jag inte minns fel, av en orkester vid namn Lasse Stefanz.

*

Rör vi oss in mot diktarnas sfär, så rör vi oss rakt in mot centrum, om vi frågar efter det erotiska momentet i skapandet. Så fort det är tal om *inspiration* så är det tal om en obalans, en oro, en jämvikt som är störd, en spänning som ska förlösas. Ingen diktning, ingen skönhetsupplevelse utan ett kroppsligt incitament, skriver Vilhelm Ekelund – och han gör det i en lång tradition från Platon och framåt.⁵ Själva det ovissa tillståndet av inspiration beskrivs i den danska lyrikern Pia Tafdrups *Over vandet går jeg – en skitse til en poetik* (1991) som ett tillstånd som liknar förälskelsen. Något – osäkert vad – är *på gång*, något som kanske kan *bli något*. "Till och med de dikter, som uttrycker frånvaro eller tomhet, liknar förälskelsens ögonblick, om inte för att det gives mening – så i varje fall ett försök att hålla meningslösheten borta. Förälskelsen eller skrivsituationen rymmer nämligen i sig själv *något*..."⁶

Associationen från erotik till inspiration ligger nära till hands, liksom kliven från libido till sublimering, från sexualitet till gudomlig hänryck-

ning. Hela fältet för erotisk lyrik eller kärlekslyrik vidgar sig blixtnabbt, så snart man börjar fundera över det. Det går nog inte att avgränsa kärlekslyriken på något entydigt sätt. Man kommer hela tiden att stöta på gränfall. Kanske är varje god kärleksdikt ett gränfall.

Nog finns det antologier med "kärleksdikter", från *Höga visan* och Sappho fram till idag. Men vilka får vara med där? Ryms där olika former av upptänd mystik, med ett erotiserat universum som Stagnelius' (*Erotikern Stagnelius* heter ju en bok av Staffan Bergsten (1966))?. Finns där exempel på den mer allmänna brist-tematik som är ett så viktigt stråk från antiken och upp genom tiderna, fram till böcker som finlandssvenskarna Michael Enckells *Till saknadens lov* (1989) och Claes Anderssons *Mina bästa dagar* (1987). Det är helt visst en kärleksdikt när Claes Andersson skriver att han redan som barn älskade någon som "liknade dig". Men själva längtan kan tydligen inte stillas. Tvärtom: "Jag saknar saknaden, den försvann när du kom tillbaka", heter det i en vemodig dikt, där barnen har försvunnit in i sina skolor och "grannens äpplen hänger strypta på sina grenar":

Om nätterna klipper vi efter varandra med saxar, likt
kräftorna du nyss köpte på torget och som prasslar i
sin perforerade kista intill den stora kastrullen med
sjudande vatten.

Bilden är precis, men det är inte säkert att dikten får vara med i någon kärleksantologi.

Och hur är det med den långa traditionen av brud-mystik, där själens möte med Gud liknas vid den älskandes möte den älskade? Tillhör den persiske diktaren Hafiz *Kärleksdikter* (i svensk översättning av Jan Östergren 1991) verkligen kärleksdikterna? Eller hör de hemma i den religiösa poesin? "Någon skillnad mellan erotisk och religiös poesi och supvisa låter sig inte göras [---] I princip är allting religiös poesi", skriver Willy Kyrklund i *Till Tabbas* (1959).

Liknande problem är det med de många dikter, som visserligen är riktade till ett *du*, men där du-et snarast fungerar som ett sätt att öppna för det patetiska, känslolösa talet: tilltalet. "Jag skriver till dig / för att själv bli levande", skriver Pia Tafdrup, "varför hörs din röst överallt / som droppar av gnistrande regn nerför ryggen / varför är jag ensam / med orden och pappret, en smärta i tolv toner".⁷ *The song is you*.

När, i vilken situation, med vilka textliga medel, blir ett sådant *du* – och ett sådant *jag* uppfattat som autentiskt, som självbiografiskt? Kan ett verkligt *du* bli något annat än mycket privat? Är det inte obscen att ta in *andras jag/du* och använda det i våra egna språkliga drömmier (som vi gör med sångtexterna)? Och omvänt: om det inte rör sig om direkta jag-du-tilltal, utan i stället *handlar om kärlek*, hur kan det behålla sin sinnlighet? Kan det verkligen *vara* erotisk lyrik, kärlekslyrik då? Blir det inte problem-dikter, som t.ex. handlar om ”sexualitet”, i stället för att vara sexiga, eller vara sensuellt skrivna?⁸

Det finns alltså gott om problem. Och det finns många dimensioner att gå in i texterna med, om man vill göra sig några tankar om kärlekslyrik i den samtida svenska litteraturen. Jag tänker nöja mig med två frågor, som jag inte kan besvara, men som man gott kan fundera vidare över. För det första: finns det någon speciell ”80/90-talskärlek”? Och för det andra: finns det i den poesi som kunde tänkas förhålla sig till denna kärlek någon riktigt sinnlig poesi – eller är kärleken just omtalad? Finns den gestaltad?

Den första frågan – om det finns någon samtida kärlek – är nästan lika svår att besvara som frågan om vad det var för specifikt i Lottes och Werthers förhållande. Det handlar om de särskilda historiska villkoren för kärleken och om på vilken nivå man ska tänka sig kärleken som helt oföränderlig och evig. Det är så komplicerat att jag får gå till ett extremt exempel, till en dikt som tydligt signalerar sig själv som *up to date* i sitt tal om kärlek. Jag väljer en dikt av Clemens Altgård som heter ”Ting & kärlek”. Den är från samlingen *Assasin* (1988) och uppväckte en hel del rabalder hos kritikerna, samtidigt som den tycks vara som klippt och skuren för att bli ett antologinummer.

Hon saxar benen runt den glänsande
kroppen som pumpar i rytm
Han tänker på telefonen, han älskar
med viskande röst
Hon älskar gummiobjekten, den röda
tapeten och dörrarnas handtag
Rymden är öppen för tingen som lever
genom biologin
Han älskar blanka stövelskaft och mäter
klackarnas höjd
Hon älskar spaghettmaskinen, discomusikens
stål, en kaktus av plast

Han älskar den kompakta blå timmen av glaskonst
och fontänen i foajén
Hon älskar det stroboskopiska ljuset, siden
som frasar i spegeln
Deras kärlek befästs med spikar av rosa neon
i landskap av muskler

Deras Midashänder smeker klarlackad hud
som förgylls
Drifterna vrids runt förkromade rör, leds i
elektriska banor
Kameran går underbart svart när sekunder
försvinner, de kommer
Den sterila passionen som glöder, växer
i bildskärmens flackande sken
Tingen är öppna för ögon, sluter sig långsamt
och vilar när ljuset är släckt

Dikten är så till den milda grad up to date, att man blir tvungen att tänka sig en ironisk, men outtalad distans till det som skildras.⁹ Det är en märklig en-dimensionell värld, där kropparna förmedlas via tingen och där filmen, bilderna knappast går att skilja från det som visas – ”i bildskärmens fladdrande sken”. Här finns inget motstånd, inget andra värde att sätta emot. Det är nästan som om vi befinner oss i Jean Baudrillards postmoderna och aseptiska *Amerika*, där vattnet inte längre behöver röra vid kastrullens botten, lika lite som kropparna i den terapeutiska kärlekens *feeling* behöver röra vid varandra. En värld där den erotiska exponeringen har gått så långt, att själva sexualiteten har blivit passé som uttryckssätt: ”även om den affischeras överallt, så har den inte längre tid att materialiseras i mänskliga och kärleksfulla relationer, den förflyktigas i ögonblickens promiskuitet, i de många, mer efemära kontakterna”.¹⁰

Om Altgårds kärlek på ett eller annat sätt förhåller sig till samtiden, så är själva dikten på inget vis tidstypisk. Tvärtom är kärlekens figurer i den samtida poesin allt som oftast gestaltade som motvärden, eller som motstånd mot en allt mer anonym och fientlig omvärld. I nästan ärkeromantiska mot-sättningar spelas barndomen, naturen, ålderdomliga och lantliga livsstilar ut mot det sekulariserade vuxen-livet i den anonyma (stor-)staden, t.ex. i en dikt av Göran Greider, som jag bara hastigt vill citera innan jag går vidare till en mer intressant text. Så här låter det i ”Utkast och begynnelse” i *Sjunde novemberdikter* från 1987:

Det fanns en gång en gud som rastade
vindarna och lät dem komma
till oss genom somrarna och han dyrkade oss
och gav oss stenar, träbitar och gläntor i skogen
Han gjorde gräs
av praktiskt taget ingenting
Leendet var hans sätt att gå på smärtan
Resterna av hans närvaro skymtar ibland hos
dig, Cecilia, när du för armen
mot näsborrarna och drar in doften från den
barndom som dröjt kvar i armvecket
På samma sätt minns jag nu sopåkaren därhemma
om han lever så heter han Skagerström
som kunde uppenbara sig i backen
mellan husen där söndagarna
kom och gick över gräsmattorna
Han hade en gammal gråsugga till traktor
och en vagn med ord och lukter
och han var oberörd av det damm som vid den tiden
rördes upp på månen, var är han nu?
Här i Stockholm dör ingen vad jag vet
vi byts bara ut när ingen ser
Vilka är vi? ingen kan säga
[---]

Men Cecilia har alltså namn, det är inte så dåligt. Och hon förbinds med barndomens generösa gud. Värre är det i en dikt av Eva Ström som jag gärna vill spela ut mot Altgårds och Greiders, bland annat därför att den har en mer gåtfull och komplicerad attityd till det samtida, till det moderna maskineriet, än det sneda cyniska smilet hos Altgård och den nostalgiska polariseringen hos Greider. Den slutar också med ett frågetecken: ”kan jag kalla detta för kärlek?”.

I drömmens monitorer såg jag din kropp blottad.
Det var nog för att jag skulle förstå din värme och min lust.
En kvinna med främmande ansikte smekte dig,
och jag satt inpärrad med min barnslighet och kunde inte begripa.
Jag målar munnen röd som ett försök
och går rödklädd men barfota genom stora salar.
Alla människor jag möter är halvsyskon,
inseminerade med samma säd.

Men jag väntar på dig i mina konungsliga väntrum
medan jag lär mig hur den nya hemdatorn fungerar.

Den skall lagra allting som har inträffat
vårt hjärtas slag, våra blodsockervärden,
alla stingande kyssar och alla smutsiga skämt,
flisor av tunt porslin och av tunga imaginära samtal,
Koden, budbärar-RNA:t

Hur skall jag förstå detta främmande språk?
Jag måste ha det i tungan, i saliven.
Jag måste tränga mig förbi motståndet, in i tillåtelsen,
kan jag kalla detta för kärlek?

Poeten Karl Vennberg har kommenterat Eva Ströms dikt, som är hämtad från *Akra* (1983), och föreslagit att man ska läsa den som skildringen av ett uppvaknande; från svartsjukan och de halvt incestuösa bilderna i drömmen, över uppvaknandet, där alla problemen anmäler sig och allt ska passera ”den nya hemdatorn”, som kan vara hela försöket att administrera tillvaron, allt från den moderna världens alla *data* till de stingande kyssarna och alla smutsiga skämt, *både* ”flisor av tunt porslin” och ”tungta imaginära samtal”. Den avslutande frågan – ”kan jag kalla detta kärlek?” – blir, så sett, rätt dristig. Går det att få samman allt detta? Går det att få den fundamentalt motsättningsfyllda erfarenheten att komma in i språket, in på tungan, in i kärleksdikten? Det tror i alla fall Karl Vennberg.¹¹

Och apropå Karl Vennberg kan det vara på sin plats att påminna om att den i någon mening ”bästa” kärlekslyriken i samtiden förmodligen skrivs av fyrtilialister. Alltså riktiga 40-talister som Vennberg och Rut Hillarp. *Strand för Isolde* från 1991 och Vennbergs *Du är min landsflykt* 1990 (där Agneta Pleijel och Birgitta Trotzig har samlat Vennbergs erotiska poesi) rymmer det mesta som finns att säga i ämnet.¹² Ska man ta med sig något till en öde ö, så räcker det egentligen med de två volymerna...om det nu är böcker man tar med sig.

Dikterna av Clemens Altgård, Göran Greider och Eva Ström placerar – ganska resolut – kärleken i samtiden. De ger en vink om att kärleken har sina speciella, historiska villkor. Och att kärlekens uttryck skiftar, och skiftar i takt med uttrycksmedlen.

Det är inte svårt att hastigt erinra sig renässansen, barocken och romantiken och deras skilda erotik-koncept. Svårare – och kanske roligare – är det att fundera över olika skeden i vårt eget århundrade. Vad skulle en typisk kärleksdikt från 20-talet vara? Är det några smärtsamma rader hos Karin

Boye eller någon vitalistisk hyllning till kvinnan som naturkraft hos Artur Lundkvist eller Harry Martinson? 30-talet är kanske Hjalmar Gullbergs, med "Kärlek i tjugonde seklet":

Att gifta sig! man är väl inte dum.
Vi ämnar ha vår frihet i behåll.
Du stannar hos din man. Jag har mitt rum.
Vår enda lag är: födelsekontroll.

Vi böjer inte knä för någon präst.
Vi avger inga trohetslöften just.
Så lyder eden vid vår bröllopsfest:
Jag älskar dig, så länge jag har lust.

Man kan roa sig med att gå framåt i tiden. Och man kan finna en bekväm genväg via de båda volymerna i Litteraturfrämjandets "en bok för alla", *Kvinnans dikt om kärlek. En antologi av Elisabeth Hermodsson* och *Mannens dikt om kärlek. En antologi av Göran Palm*. De kom 1978 och 1980 och när man läser dem kan man kanske också få en känsla av vad den allra nyaste dikten profilerar sig emot.

En gissning från min sida är att en del av de unga diktarna är trötta på all den problem-medvetenhet som präglar så många av dikterna från 60- och 70-talen. Det är som om diskussionen om "könsroller" och "sexualitet" har fått ge vika för den rena varan. Ironin och kritiken får vika för en ny, hög ton; ibland får man också känslan av att det är själva poesin som ska återupprättas. Det är inte mycket av socialt 90-tal i de fyra kärleksdikter som ingår i Magnus William-Olssons *Och att skugga* från 1991 – eller också är det 90-tal på ett mycket speciellt sätt, i kraft av den språkliga avgränsningen mot andra typer av poesi, t.ex. en mer snackig eller vardaglig diktning. En oskyldig läsare skulle möjligen ha trott att en dikt som den följande var skriven på 40-talet.

Som då din höfts sköra båge
stegrats och för ett ögonblick
var låga och gräns

Som då och att i extasens
oändliga lätthet rasa
som i en skärva

av djup Det liksom dödande
mörker vi då var slungade
ut i av frågan

Som var min kropp då sår och hem
dock, genom dess råa glaskött
strålar du av natt

Här är man sannerligen långt borta från det man tänker sig som de föregående decenniernas ”landvinningar” eller ”nybrott” i kärlekslyriken. Vi är långt borta från Sonja Åkessons eller Kristina Lugns inscenering av kärleken i det folkhemiska mentallandskapet, eller Claes Anderssons och Göran Sonnevis placering av erotiken i sitt storpolitiska sammanhang. Här finns inget av Bruno K.Öjers konsekventa anarkistiska negation; och inget av Lars Forssells eller Ann Smiths frispråkiga erotik, som väckte sådan sensation på 60-talet (*Solens stav är du* heter förresten Ann Smiths samlade kärleksdikter från 1991).

Däremot kan man av William-Olssons dikt bli påmind om den kamp om språket som försiggår hela tiden, både i kärleken och i lyriken. På 60-talet kunde den ta sig ganska godmodiga uttryck. Göran Palm kunde skoja med könsrollsschabloner av typen –

Du bara gråter, jag blir melankolisk.
Jag får ångest, du blir ängslig.
Du hamnar i klimakteriet,
jag genomgår en livskris.
Nu är jag trött, du bara sitter.
Du är rynkig, jag är fårad.¹³

Snart nog blev det emellertid allvar och från 70- och 80-talen finns det en lång rad dikter och diktsamlingar om män som upplever sig som offer för kvinnors frigörelse och liknande. Enkla, vackra och patetiska uttryck kan man t.ex. finna i Urban Torhamns *Lisbeth!* från 1975, som jag tror kommer att te sig som en viktig bok i ett litteraturhistoriskt perspektiv så småningom. Och lyssna på Göran Tunström, ett år senare. Han rapporterar i *Sandro Botticellis dikter* direkt från slagfältet:

I alla kolonialkrig
måste alltid några förlora
sina besparingar

sina lägenheter
sina barn
och sitt språk
och anta ett nytt
Ända fram till den egna dörren
stöder vi de befriades kamp
Sen pågår striden plötsligt
i tamburen, i sängkammaren
Efter en tid
accepterar vi, som förlorare,
en ny ordning
Vi sätts i skola
och tar kanske examen
och kan konkurrera på lika villkor
Men vad jag rapporterar om
är det oavslutade nuet
om skövlandet, som pågår
ännu vid midnatt
Göran Tunström. Stockholm.¹⁴

Den sociala kampen blir på poesins fält en kamp om den poetiska diktio-
nen. ”Varför ger ni mitt sköte inget namn [---] Varför spottar ni ut mig som
en illasmakande räka / just när jag ropar att jag vill bli svald”, frågar Anne-
Marie Berglund i en dikt i *Mellan extas och fångenskap* (1978).¹⁵ Och
framför allt hos de kvinnliga poeterna är det fascinerande att följa utveck-
lingen upp till idag; hur man söker ett eget språk, ett nytt språk, hur man
både vill slå sig ut ur mönster – om de nu är ”manliga” eller inte – och hur
man också vill ta sig *ut ur* själva kampen, bortom kampen – mot ett nytt
språk. Lyssna på Eva Ström igen, i en dikt som jag lovar att inte kommentera:¹⁶

Bärnsten! Bärnsten!
Din vänlighet slår emot mig, också detta är bra
som en frasande våg, som bränner mig i kanten,
maneter som drar en gata över armarna, också detta är bra,

att förintas en smula –
du trodde allting skulle ha namn – du blev upprörd över
mina namnlöshet – du ville ge allting felaktiga namn,
namn som fanns,

men jag vill ge nya namn, döpa igen, döpa och döpa.
Jag dansade

för dig med honung i håret, med rom
vid ljumskarna, en lätt dans
en dans med vita bröst

den frasande vågen, som när smöret bryns i pannan,
ett ljud
utan motstycke, som krasande av siden, du väntar inte,
det finns
ingenting som väntar, med din varma kåda omsluter du
mig i en gyllene omfamning –

bärnsten, bärnsten, ropar jag till dig, medan jag stelnar
skönare än ett smycke

Eller – kanske på andra sidan *kampen* – lyssna på hur Catharina Rysten går in i en surrealistisk förvandlingsteknik, som vi känner igen t.ex. från Gunnar Ekelöfs ”Triptyk” i *Dedikation* (1934). Dikter som börjar med ”Hon är...” eller ”Jag är...” – och så växlar man in vad man vill. Och kanske leker författarinnan med den primitivistiska Moder Jord-kult som Artur Lundkvist och Harry Martinson ägnade sig åt i början av 30-talet. Djupt neråt går det; likt en sentida Stagnelius bejakar hon till och med förruttnelsen.¹⁷ – Så här låter det i ”Djupt ner i trädgården” (i *Hunden under golvet* (1989)):

Djupt ner i trädgården
bland bleka örter
i svarta dimmor, trycker jag
vid glåmiga svampklungor.
Tunga jordångor droggar som eter.
Multnandets syrliga blod
fyller tunna nervnät.

Min själ har alltid dallrat
som en värmespegling.
Magnetismen arbetar så.
Åskan är mina ådrors näring.
Lysmaskar söker mitt sällskap.

Jag har ömsat mitt väsens höljen.
Tömt dess fadda innehåll
under bladtaken.
Jag kommer att bli underjordisk:
en rot, få en odefinierbar doft.

Alla befruktningsknep – tillåtna
i denna fuktiga håla.

Förruttnelsen äter sig tillbaka.
Nu suger jag in min rättmätiga
tyngd, sväljer klibbtäta sjok,
kvalmiga töcken, jord
... jag äter mig åter. Mörkt
vildvin tränger genom huden.

Fjärilar, tunna sländor
växer ut ur hårets blommor.
Min hjärna slumrar in
och sjunger, när den borde
bygga nya banor, vara till nytta.
Min hjärna gråter lätt,
vill skrumpna som ett äpple
i en bortglömd korg.

Djupt ner i trädgården
rinner gelatinglatta våtdjur
över mina transparenta händers
första gripande; växer vaxlika
stänglar, elfenbensblommor...
porslinsblad runt nya tankars
trevande, vita andedrag.

Om Rystens dikt inte direkt talar om erotik, så är den möjligen ett försök att skriva erotiskt, att skriva fram en sinnlig kvinnlig identitet.¹⁸ Lika svåra att dra gränser i, och överhuvud taget svåra att tolka, är Ingrid Kallenbäckes dikter. Hon arbetar gärna i längre sjok och diktsviter och det är inte helt givet hur de hänger samman, eller hur stroferna inom en dikt hänger samman, eller för den delen hur enskilda rader hänger samman: som en bildkonstnär verkar hon kunna börja var som helst. En av sviterna i *Buren igenom* (1990) avslutas dock med en dikt som ganska explicit signalerar att den hör hemma i vårt sammanhang:

Tro de älskande.
De som i sitt huvud täppt igen sången.
De som stått mitt i blodet och värmen
med sina villrådiga händer
och upprepat allt de vet
om sömn och försvinnande.

Ett dyrkat ansikte
lämnar aldrig speglarna
utan plågar ramarna
med sitt upplösta innehåll.

Sällhet är en slags fåglarnas färg
ingen kan som de njuta av nattens regn.
Men tankarna kommer aldrig ut bunkern
kriget är där varje dag.

Villkoren för kärleken kommer i konflikt med känslan och sensibiliteten; men någon enkel värdering kan man inte finna hos Ingrid Kallenbäck. Jag vet ingen poet idag som så komplext kan ge uttryck åt de sammansatta erfarenheter som erotikens väl med nödvändighet måste innebära. Befrielsen ligger lika nära det mekaniska, liksom den reella eller självvalda övervakningen ligger nära det sensuella. Det rör sig om dikter som snarare ska läsas än höras – några *evergreens* lär de aldrig bli:

Stålställningen hakas av kroppen
bland hotellrummets nerrökta gardiner
det är snart kväll
och de gömda rosafärgade lamporna
tänds långsamt inne i huden.

Lakanens fuktighet
kommer från ett snabbt skyfall
som värdinnan sänder oss
varje kväll.

Du talar till mig genom sekunderna
som alltmer påminner om
vita revben
Över min bröstkorg
strömmar människor på led

fast beslutna att bryta sig ut
och aldrig mer befolka mina drömmar.
Förvirrade i en främmande värld
hänger de i klasar i mina byxor
och min tröja.

Ett annat sken lyser igenom
och vi kan tala kort och trasigt.
Sen är allt över
och lika skrämmande som vanligt.

Jag vågar aldrig mera tro
att jag kan bläddra i ditt ansikte
tills jag når havets innersta.

De sista raderna kunde vara en lämplig avslutning också på mitt bläddrande i papperna här. Men jag tänkte att jag skulle göra en liten eftergift åt det hoppfulla hållet. Och då vänder jag mig särskilt till manliga läsare eller åhörare. Det är nämligen så, att en av våra allra främsta kvinnliga lyriker tydligen kan tänka sig att flytta till Lund. Och då gäller det ju att ha en viss beredskap, som kritiker eller potentiell uppvaktare. Så här skrev Kristina Lugn 1989 i *Hundstunden* och vi får väl förutsätta att hon fortfarande menar vad hon säger:

...var i allsin dar håller du
hus någonstans?
Jag tyckte jag såg en skymt av dig
bredvid en burk lingonsylt
i källaren alldeles nyss.
Men när jag tog din hand och kysste den
förvandlades mina läppar
till grillbricetter.

Jag funderar på att bosätta mig
i en universitetsstad.

Där kan jag kanske knyta kontakt med andra
människor också
på andra platser
än i tvättstugan.
Där kanske jag kan få ett barn med en man
som älskar de dödas
satsbyggnader i min kropp.

Därtill kan jag bara säga – som trumslagaren Gene Krupa, gissningsvis 1941 – *Crazy, man, crazy*. Du är välkommen.

Noter:

1. Jag har gjort några ändringar i Leif Janzons översättning på s. 173, jfr *Fragments d'un discours amoureux*, Paris (Editions du Seuil) 1977, s. 167 och *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main (suhrkamp taschenbuch 1586)1988, s. 220.

2. Ibid., s. 233, *Fragmente* s. 249.
3. Ibid., s. 7,5, *Fragmente* s. 15,13.
4. Jørgen Nash, *Her er jeg. Samlede digte 1942–75*, Hernov 1975, s. 260.
5. Se härom t.ex. i Rolf Ekman, *Den andra Eros. Studier i livsåskådning*, Lund 1959.
6. Pia Tafdrup, *Over vandet går jeg – en skitse til en poetik*, København 1991, s. 13.
7. Från *Hvid feber* (1986); här citerad efter *Beväpnad med vingar*. Nutida dansk poesi i urval och tolkning av Ragnar Strömbergs, Stockholm 1987.
8. Søren Ulrik Thomsen gör frågan till ett påstående i *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, København 1985, s. 73.
9. Bengt Höglund diskuterar kritikerreaktionerna i sin anmälan av Altgårds *Venusmjölk* i *Sydsvenska Dagbladet* 2/11 1989.
10. Jean Baudrillard, *Amerika*. Översatt at Johan Öberg, Göteborg (Korpen) 1990, s. 47, 36.
11. Jfr Karl Vennberg, ”Drömliv”, i *Tillskrifter. 20 kritiker närläser ny svensk poesi*, FIB Lyrikklubbs årsbok, Stockholm 1985.
12. Jfr min ”’Frammanat, inte påstått’. Kring Rut Hillarps *Strand för Isolde*”, i *I muernas sällskap. Konstater och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth 19.10.1992*. Red. B. Olsson, J. Olsson, H. Lund, Höganäs (Wiken) 1992 och min presentation av Vennbergs i samlade dikter i tidningen *IDAG* 19/1 1994.
13. Ur *Dikter och vers på prosa* (1976), här efter *Mannens dikt om kärlek*, s. 137.
14. Här citerad efter *Poesi 1980*, s. 120. En bredare dokumentation av denna utveckling finns i John Chr. Jørgensen, *Hamskiftet. Mændenes krise i litteraturen 1973–83*, København 1984.
15. Här citerad efter *Kvinnans dikt om kärlek*, s. 42.
16. Här citerad efter Tom Hedlund, red., *Ny svensk lyrik 1970–1983*, s. 186.
17. Jfr Ebba Witt-Brattströms kritiska diskussion i *Moa Martinson – skrift och drift i trettioalet*, Stockholm 1988, s. 148 ff. Om Stagnelius och förruttnelsen, se Lars Gustafsson, *Strandhugg i svensk poesi*. FIB Lyrikklubbs årsbok 1977, s. 80–90.
18. Om denna problematik, främst hos Ann Jäderlund och Eva Kristina Olsson, handlar Marianne Hörnströms essä *Flyktlinjer* i *BLM* 6 1992, s. 52–58.

Per Gunnar Evander, bilden och berättandet

Anders Ohlsson

Enligt ett välkänt uttryck eller skall vi säga en kliché lär det ju vara så att ”en bild säger mer än tusen ord”. Alla har vi väl funderat över hur det är med rimligheten i det påståendet. Nog rymmer det en överdrift – det är väl bara ett vårdslöst uttalande från en av dessa så kallade bildmänniskor, en av dessa TV-entusiaster. En som funderat på saken och som dessutom skrivit en roman där bildens påstådda överlägsenhet över ordet diskuteras, ja sätts ifråga är Per Gunnar Evander. Hans *Tegelmästare Lundin och stora världen* från 1970 har nämligen ett motto som anspelar på den där klichén att en bild säger mer än tusen ord. Mottot lyder så här:

På sista tiden har han emellertid upphört helt med sin hantering emedan han funnit att alla bilder i grund och botten är precis lika och utsäger precis samma sak. Det har med andra ord tagit honom nästan tjugo år att komma till insikt om att ett enda ord säger väsentligt mycket mer än tusen bilder.

I en *roman* skulle väl normalt sett en sådan omkastning – att ett enda ord kan säga väsentligt mycket mer än tusen bilder – inte förvåna. Det är väl just vad man kan förvänta sig av en författare, av en ordbrukare. Men i Evanders fall tror jag man har anledning att höja en smula på ögonbrynen. Den Evander som 1970 ger ut romanen om tegelmästare Lundin är nämligen inte enbart författare, han skriver ännu inte på heltid, utan förtjänar sitt uppehälle som producent på TV 2. Mottot jag nyss citerade är för övrigt hämtat ur filmen *Det var ett kök med många bilder*, som var Evanders elevarbete på en kurs för blivande TV-producenter i slutet av sextiotalet. Han hade dessförinnan, sedan hösten -66, varit anställd som dramaturg på radioteatern.

Den Evander som skrev romanen om tegelmästare Lundin och som i mottot är så kritisk mot bilden var alltså ingen okunnig amatör då det gällde att handskas med bildmediet. Senare har han kommit att producera och även själv skriva manus till en hel rad TV-filmer. Evander hade alltså säkert

mer än en gång haft anledning att fundera över den fotografiska bildens natur och hade redan före *Tegelemästare Lundin och stora världen* provat möjligheten att låta text och bild samspela. Hans professionella förtrogenhet med bildmediet är den självklara utgångspunkten då man närmar sig frågan om bilden och berättandet i författarskapet.

Om relationen bild – text, liksom för övrigt om andra interartiella relationer, har det skrivits mycket och skarpsinnigt. Förhållandet bild – text kan alltså belysas ur en hel rad aspekter. Jag vill i det följande peka på två olika sätt för hur bilder – antingen de nu är fiktiva eller verkliga – och text kan samverka i Evanders författarskap. I det ena fallet för det sig om ett antal fiktiva fotografier, medan vi i det andra har att göra med en verklig bild, en oljemålning. Avslutningsvis vill jag säga något om vad man kan kalla det visuella draget, det bildmässiga i Evanders skrivsätt över huvud taget, alltså även då inga bilder – foton eller målningar – direkt omnämns i texten. Men det är inte meningen att vi skall stanna i det renodlat berättartekniska. En diskussion av samspelet mellan bild och text öppnar som jag ser det på ett naturligt sätt vägar in mot några tematiska kraftcentra i författarskapet: frågan *hur* skall leda fram till ett svar på frågan *vad*.

”Ett enda ord kan säga väsentligt mycket mer än tusen bilder”, så lyder alltså mottot i *Tegelmästare Lundin och stora världen*. Denna roman är konstruerad som ett fotoalbum, ett sådant som vi väl alla har ett eller flera av där hemma, låt vara att bildtexterna i Evanders roman är avsevärt mycket längre än de hurtfriska och kärnfulla formuleringar som vi brukar förse våra egna familjealbum med. En skillnad som är långt viktigare och mer uppseendeväckande är att i *Tegelmästare Lundin och stora världen*, i det Evanderska fotoalbumet, saknas bilderna! Så när som på omslagsbilden får vi som läsare nämligen aldrig se de bilder från mellansvensk tegelbruksmiljö från slutet av femtitalet som texterna ger sig ut för att vara beskrivningar av. Paradoxalt nog saknar fotoalbumet foton. Läsaren får alltså inte själv betrakta de 61 fotografiska bilder som berättaren beskriver och enligt fiktionen själv har i sin ägo. Vill man söka efter den faktiska bakgrunden till romanen kan man gå till en annan av Evanders filmer, *Innovatören*, som handlar om vilka följderna blir då ny teknik införs just på ett tegelbruk.

Men låt oss bortse från huruvida de föregivna fotografierna i romanen existerar i sinnevärlden eller ej, låt oss för ett ögonblick lite godtroget spela med på fiktionens villkor och via berättarens text försöka komma fram till

vad som avbildas på de foton som enligt romantexten är tagna av den före detta tegelbruksarbetaren Axel Schröder.

Av berättarens texter att döma fångar dessa fotografier människor och miljöer kring ett tegelbruk, de fångar individerna i arbetets slitsamma vardag och då de njuter sin ledighet. Åtskilliga individuella öden får passera revy.

Romantexten ger sig alltså ut för att vara bildbeskrivningar. Tekniken att med hjälp av ord återskapa olika slags bildkonstverk – antingen de nu verkligen existerar eller är fiktiva – brukar kallas litterär bildtransformation. I avhandlingen *Texten som tavla* visar Hans Lund att den som vill återskapa eller överföra bild till text kan gå till väga på en rad olika sätt. Man kan beskriva bilden i detalj, eller bara kort anspela på den. Man kan särskilt uppmärksamma eller ställa någon enskild detalj i bilden i fokus, eller försöka fånga bilden som helhet. I vissa litterära bildtransformationer är texten helt och hållet knuten till något i bilden eller inom tavlans ram. I andra fall får bilden snarare ligga till grund för associationer till sådant som visserligen kan anses höra samman med bildkonstverket, utan att detta något för den skull är direkt synligt.

Hur är då förhållandet mellan fotografier och texter i Evanders roman? Hur förhåller sig berättaren till de föregivna bilderna? Vad gör han egentligen med dem? Låt oss dröja en stund vid vad som uppges vara texten till den sjuttonde bilden. Denna bildtext omfattar sammanlagt 130 rader. Inte helt överraskande kanske visar det sig att endast en mindre del av texten pekar direkt in i bilden. De inledande sex raderna – som dessutom är hållna i presensform, den tidsform vi normalt använder för att beskriva bilder – kan knytas till element i bilden: ”Ledig dag för Vilgot Andersson, inskjutare i ugnen. Här sitter han med naken överkropp i försommarvärmen och röker pipa. Det är varmt och ytterdörren har lämnats öppen, också ett av fönstren står på glänt.” Från denna direkta beskrivning expanderar så texten, den lämnar det rena beskrivandets stadium och byter samtidigt tidsform till imperfekt. Nu följer en redogörelse för den avporträtterades liv och arbete. Men texten utsträcker även till att omfatta sådant som allmänna anställningsvillkor och lönefrågor på tegelbruket. Den dåliga arbetsmiljön och dess följder i form av förslitningsskador uppmärksammas. Vidare får vi veta att den speciella bruksandan – tvånget att alltid och utan att klaga göra sitt bästa – inte sällan framkallade psykosomatiska problem. Frånsett

några ytterligare ord om den avbildades fårade ansikte och de tecken på förslitning som hans kropp uppvisar är merparten av texten inte direkt förankrad i det föregivna motivet. Istället är det oftast så att berättaren sätter de olika elementen i den statiska bilden i rörelse, en rörelse som utsträcks både i tid och rum. Bilden kan liknas vid ett fönster eller en ingång till förfluten tid. Fotografiet blir genomskeinligt – berättaren får bortom det direkt givna syn på något som fram till nu varit glömt.

Bildens huvudsakliga funktion i *Tegelmästare Lundin och stora världen* är alltså att vara startpunkt för berättandet, att sätta i gång den episka processen, att väcka berättarens associationer. Ett ännu tydligare exempel på denna bildens funktion finns i texten till bild nummer 28. I detta fall är det endast den inledande raden – ”Doktor Arne Jansson på väg i sin bil” – som är direkt förankrad i bilden. Resten av texten, fem och en halv sida, ägnas åt de associationer som bilden ger upphov till hos berättaren: åt fotografen Schröders förhållande till doktorn, åt Schröders hälsa osv., osv.

Det vi så långt sett exempel på – att bilden får vara berättandets startpunkt, att bilden blir en språngbräda in i texten – är ett ofta återkommande grepp i författarskapet. Man kan nämna romanen *Orubbat bo* från 1983, vilken inleds på ett för Evander mycket typiskt sätt: ”Medan jag skriver dessa rader kan jag om jag vill lyfta blicken från pappret och betrakta en fotografisk bild som sitter fastnitad i väggen framför mig.” Den avfotograferade visar sig vara romanens huvudperson.

Varför får då bilden fungera som berättandets startpunkt? Vad gör den så speciellt lämpad för det? Det finns naturligtvis en hel rad tänkbara förklaringar. I Evanders fall kan man för det första peka på hans verksamhet som TV-producent och då särskilt hans många produktioner tillsammans med kollegan Bengt Åke Kimbré. Skrivsättet i romanen om tegelmästare Lundin, själva greppet att låta bilden vara textens utgångspunkt kan erinra om Evanders roll i den slutliga arbetsfördelningen då han samarbetade med Kimbré, en arbetsfördelning som innebar att Kimbré var ansvarig för bildmaterialet medan Evander svarade för programtexten.

För det andra kan man peka på bilders omvittnade förmåga att rent allmänt verka befruktande på konstnärligt skapande, på skrivande. En författare som vittnat om bilders förlösande inverkan på sitt skrivande är Erik Lindegren. I sin avhandling *Taylor och deviser* citerar Kristina Hallind ett uttalande där Lindegren berör detta förhållande: ”Idéer jag gått och burit på

utlöstes tack vare det jag såg i tavlorna.” Lindegren framhåller vidare hur tavlorna – i hans fall gällde det alltså några målningar av Halmstadgruppens medlemmar – kunde få ”länge ältade uppslag, motiv, tankar, känslor, [...] utlösta, få dem att kristallera ut sig, ta form.”

En tredje och mer genrell förklaring till bilders förmåga att sätta igång berättande kan man spåra i uttalanden av Evander som går ut på att vårt tänkande, vårt minne är strukturerat som bilder. Ett exempel finns i romanen *Berättelsen om Josef* från 1972, där berättaren deklarerar att ”hela det mänskliga tänkandet, varseblivandet och övningar i minneskonsten sker praktiskt taget i bilder”. De fiktiva bilderna i *Tegelmästare Lundin och stora världen* kan uppfattas som motsvarigheter till sådana inre bilder, till medvetandets bilder.

Även om de föregivna bilderna i tegelbruksromanen är betydelsefulla på det sätt som jag just försökt belysa så är det trots allt uppenbart att fotona spelar en biroll. Bilden är bara en förevändning eller utgångspunkt för texten. Bilden genererar visserligen texten, men därmed tycks också dess betydelse uttömd. Vad är det då i bildens natur, kanske särskilt i den fotografiska bildens natur, som gör att denna begränsning är nödvändig? Ett svar på frågan kräver att vi för ett ögonblick betraktar det litterära klimatet i Sverige kring 1970.

På ett sätt är Evanders roman väl förankrad i en samtida kontext. Vid den här tidpunkten var den prestigefyllda dokumentära genren ett träd med många grenar. Författare sökte upp nya miljöer och levererade rapporter från allt mellan kinesiska byar och skurhinkar. Redan genrebeteckningen – rapport – innebar ett ställningstagande mot varje form av fiktiv gestaltning av verkligheten. Som rapportör ansåg man sig komma i direkt kontakt med de verkliga förhållandena, med sakernas verkliga tillstånd. Man ansåg sig kunna förmedla insikter som inte var färgade av den egna subjektiviteten. 1968 utkom till exempel Sara Lidmans *Gruva*, en bok som gav en osminskad och för många chockerande bild av livet i Malmfälten. Vi kan notera att boken innehåller en hel rad svartvita fotografier, tagna av Odd Uhrbom. Samma år som Evander gav ut tegelbruksromanen kom Folke Isakssons rapportbok *Dom Svarta*, en varmhjärtad men indignerad skildring av gjuteriarbetares arbete och vardag, illustrerad med Jean Herrmanssons svartvita fotografier.

Evander var vid denna tid väl medveten om vad de litterära konjunkturerna krävde. Han var synnerligen angelägen om att placera sig rätt i tiden. 1971 skriver han i en tidningsartikel att tegelbruksromanen är tänkt som den andra delen i en trilogi som skall ”beskriva kroppsarbetets vardag och villkor och på något sätt visa fram hur detta arbete har präglat dess utövare”. Det tycks alltså som Evander vackert och lydigt rättar in sig i ledet, som om han uppfyller de rådande kraven på en samhällsligt engagerad dikt.

Men samtidigt som Evander ansluter till dokumentära förebilder gör sig en annan tendens märkbar i hans texter, en tendens som går på tvärs mot alla dokumentära och objektiva ambitioner. Vill man spetsa till det hela så kan man påstå att Evander ifrågasätter, ja underminerar, den dokumentära genren inifrån genom att problematisera dess anspråk och genom att visa fram de outtalade förutsättningar som den vilar på. Vad det framför allt gäller är dokumentarismens eller rapportgenrens oskuldsfulla förhållande till vad vi brukar kalla verkligheten. I skottgluggen står uppfattningen att verkligheten är något som bara ligger där framför oss, fix och färdig, och bara väntar på att bli iakttagen, rapporterad om, avbildad, fotograferad. Som om verkligheten vore helt oberoende av betraktarens eget perspektiv.

Berättaren i romanen om tegelmästare Lundin återkommer gång på gång till hur svårt, ja näst intill omöjligt, det är att avbilda verkligheten, vilka favoror som hotar en sådan ambition. Som en röd tråd genom texten löper nämligen ett tvivel på vad bilderna förmedlar. Ofta kolliderar de intryck berättaren får av en bild med vad han själv känner till om det som avbildats. Ett exempel får belysa vad jag menar:

Två unga flickor står väntande på bussen vid landsvägen inte långt ifrån infarten till tegelbruket. De verkar båda glada och befriade från bekymmer. Också den som betraktar detta kort blir på något vis upprymd till sinnet, man tycker sig se den friska och hoppfulla ungdomstiden gestaltad i två av dess mest dekorativa representanter.

Men denna landsbygdsidyll var enligt berättaren bara yta, sken, ja rent bedrägeri eller med hans egna ord: ”Verkligheten var en annan”. Den ena flickan, får vi veta, avled kort därefter i leukemi, medan den andra nyss nekats abort och nu står på tröskeln till vad som skall komma att bli ett äktenskapligt helvete. Verkligheten var som sagt en annan. Gång efter annan

tvingas berättaren konstatera följande: ”Jag får inget grepp om det här. Och jag kan på nytt inte hjälpa att jag tycker att den avbildade verkligheten och verkligheten själv talar helt skilda språk”.

Under dessa omständigheter är det väl knappast underligt att det Evanderska fotoalbumet, att *Tegelmästare Lundin och stora världen*, saknar bilder. Avsaknaden av bilder ligger ju tvärtom helt i linje med det tvivel på bilden som man kan utläsa ur berättarens praktik och romanens motto. Ett fotoalbum utan foton – men med texter – tycks därför helt kongenialt.

Evanders roman är nu inte bara en uppgörelse med en alltför överdriven tilltro till den fotografiska bildens förmåga att fånga verkligheten. Den är dessutom ett försvar för berättandet, för det fria fiktionsskapandet, denna verksamhet som under dokumentarismens glansdagar inte stod särskilt högt i kurs. Motsättningen mellan den något fåfänga ambitionen att avbilda verkligheten och att skruva upp den till fiktion tematiseras i romanen med hjälp av Axel Schröders respektive tegelmästare Lundins olika sätt att förhålla sig till den fotografiska bilden. Den förre vill vara den objektive rapportören, han har ett grundmurat men tämligen ogenomtänkt förtroende för bildmediet. Fotografier förmedlar sanningen, punkt slut.

Lundins inställning är en helt annan. I vad som är romanens nyckelmening får han säga att ”en ostyrd bild är fullkomligt meningslös och att den som sådan knappast heller har något existensberättigande”. För Lundin – som ansätts av en kronisk ångest och därför aldrig kan lämna brukets närmaste omgivningar – blir berättandet med utgångspunkt från den egna fotosamlingen ett sätt att besvärja sitt tillstånd, ett sätt att härda ut. För en imponerad Schröder kan han – som alltså inte förmår sig till att resa någonstans – berätta om strapatsrika sjöfärder, om upptäcktsfärder i Sibirien, om jaktturen i Afrika. Han drar sig inte heller för att inför en förbluffad Schröder berätta helt olika historier med utgångspunkt från samma bild, som egentligen är ett vykort som en berest bekant skickat till honom.

Det finns alltså en stark misstro mot bilden hos Evander, men man kan dock notera att Lundin aldrig får hävda att *bilden* är fullkomligt värdelös, utan bara att det är den *ostyrda* bilden som är fullkomligt meningslös.

Att bildens funktion inte är begränsad till att bara vara en berättandets startpunkt framgår av Evanders *En kärleksroman*, som kom ut året efter tegelbruksromanen.

Bokens omslag är ett fotografi av en oljemålning av den skånefödde konstnären Louis Lindholm, som debuterade redan 1945. I motsats till vad som var fallet med fotona i *Tegelmästare Lundin och stora världen* så existerar verkligen Lindholms målning i sinnevärlden – jag har sett den själv, den hänger på väggen i Evanders hem och heter ”Bur”. Målningen mäter 102 gånger 87 centimeter: man ser en liten bur som svävar fritt mot den djupröda bakgrunden eller fonden och tycks tämligen övergiven. Bakom burens gråfärgade galler hittar vi i ena hörnet en liten grå eller möjligen gråblå fågel, kanske något slags fink. I burens nedre högra hörn finns ett ask-liknande föremål. Kanske är det en sådan matlåda som brukar finnas på djurburar. Den är dekorerad med något som påminner om spelkortssymbolen ruter.

Som jag nämnde tidigare var det bland annat Evanders arbete med en film i tegelbruksmiljö som initierade romanen om tegelmästare Lundin. Förhållandet är likartat då det gäller *En kärleksroman*. Innan den skrevs hade paret Evander/Kimbré gjort ett program om Louis Lindholm som visades i TV:s serie ”Konstverk berättar”. I samband därmed fick Evander målningen ”Bur” av konstnären. Evander har själv intygat att Lindholms målning var något av en tändande gnista, att det var den som fick honom att skriva romanen. Tavlan var en språngbräda in i berättandet. Men jag vill rikta uppmärksamheten mot den färdiga romanen. Vilken roll spelar bilden där. Vilken funktion har fågeln-i-buret-motivet i *En kärleksroman*?

I *Tegelmästare Lundin och stora världen* tog berättaren avstamp i fotografiska bilder, bilderna transformerades till text, texter som genomgående expanderade långt bortom det föregivna fotografiets motiv. I *En kärleksroman* är förhållandet annorlunda: formellt sett startar inte texten i bilden, men i gengäld finns bilden med igenom hela texten. Texten distanserar sig aldrig från bilden som i tegelbruksromanen, utan denna placeras med jämna mellanrum i fokus.

Hur går då detta rent faktiskt till? Jo, vid sju tillfällen avbryts romanens huvudhandling av korta kapitel, som först kan tyckas helt ovidkommande. Sammantaget bildar dessa sju kapitel – jag kallar dem i fortsättningen Lindholm-avsnitten – en berättelse om hur konstnären Lindholm under en längre tid planerar, arbetar och brottas med samt slutligen färdigställer just den målning som finns på romanens omslag. Inte förrän i det sista Lind-

holm-avsnittet hittar vi den egentliga, fullständiga transformationen av tavlan till text.

Men först några ord om romanens huvudhandling. I centrum står ett brödrapar, jagberättaren Per Gunnar – författare och TV-producent liksom den verkliga författaren – samt hans yngre bror Henning, en vinddriven existens, som levt ett slarvigt liv och bland annat vistats på ungdomsvårdsskola en tid.

Hur går det då mer exakt till när bild och text flätas samman, hur sker kopplingen mellan huvudhandlingen och Lindholm-avsnitten? I det första av de sju avsnitten får vi veta att Lindholm påbörjat en oljemålning utan att ännu slutgiltigt ha fixerat motivet. Men en sak står redan klar: motivet – vilket det nu än kommer att bli – skall ”i alla fall fånga en situation [...] kanske en människas situation”. Redan här i början får vi alltså en antydning om att Lindholm-avsnitten lämpligen kan förbindas med en människas situation. Vems? Om huvudhandlingens Per Gunnar får vi inte veta så särdeles mycket: hans liv är fyllt av arbete – hemma vid skrivbordet och på Sveriges Radio. Återstår då Henning, han som i sin ungdom var vad vi väl idag skulle kalla en värsting. Omedelbart före det andra Lindholm-avsnittet – där konstnären för övrigt får upprepa sin avsikt att fånga en människas situation – citerar berättaren Hennings dagbok. Dessa dagboksanteckningar röjer en förtvivlad människas *situation*. Orden i dagboken vittnar om utsatthet och smärta, om en upplevelse av tillvarons vassa kanter. Det verkar alltså troligt att det är med Henning, med hans livssituation som målningen eller Lindholm-avsnitten skall förbindas. Kanske är det så att fågel-i-buren-motivet fungerar som ett slags emblem för Hennings tillvaro?

I en mycket upplysande artikel av Carl Fehrman får man veta att fågel-i-buren-motivet, detta instängdhetens motiv, kan spåras långt tillbaka i tiden såväl i bild- som i diktkonsten. Det har från första början använts för att gestalta motsättningen mellan frihet och fångenskap, som till exempel hos en Lars Wivallius: ”Ja en fågel uti sin bur/vars frihet är berövat/han sjunger väl av sin natur/men hjärtat är bedrövat”.

Om alltså själva motivet är vanligt så har tolkningen av det kommit att förändras. I kristen medeltida mystik till exempel fick det beteckna själens fångenskap i kroppens fängelse, medan man under romantiken uppfattade buren som ett kosmiskt fängelse, där människosjälen – fågeln – var inlåst. Närmare vår egen tid kan vi lägga märke till hur fångenskapen förläggs in-

uti den fängslade själv. Gallret flyttar så att säga in i individen som i Gustaf Frödings "En Ghasel": "Ty i mig själv är smitt och nitat gallret/och först när jag själv krossas, krossas gallret".

I Evanders roman har Lindholm-avsnittet en kontrapunktisk funktion i förhållande till huvudhandlingen. De är alltså inte så malplacerade som man först kan tycka. I det tredje Lindholm-avsnittet har konstnären fixerat motivet. Avslutningsorden i samma kapitel – "Och uppmärksamt lyssnar han på fåglarna" – antyder för det första att Lindholms motiv kommer att bli just en fågel. Orden varslar för det andra om en kommande händelse i huvudhandlingen, nämligen en av Hennings drömmar. Han drömmer att han är förvandlad till en fågel och närmare bestämt till en "stor fågel som försökte flyga men inte kunde". Fågeln som sådan är ju en välkänd symbol, bland annat för förändring, för längtan bort från ett fastlåsende livsmönster, alltså en transcendenssymbol. Drömmen att förvandlas till en fågel oförmögen att flyga passar väl in på vad vi så långt fått veta om Henning.

Då konstnären i det följande Lindholm-avsnittet målar en liten fågel som sitter ensam i ett rymdliknande tomrum står det klart att målningen eller beskrivningen av hur målningen växer fram har till uppgift att göra Hennings inre landskap synligt, att den är ett sätt att översätta själen. Redan i bilden av den ensamma stillasittande fågeln – ännu utan bur – sker en uppsamling av det väsentligaste i Hennings upplevelse av tillvaron. Bildens roll som textens styrande kraftcentrum är tydlig.

Hennings väg i livets uppförsbacke blir allt besvärligare: han sägs upp från sitt arbete och sviks upprepade gånger i kärlek. Hans allmer utsatta situation förstärks då konstnären i det femte Lindholm-avsnittet börjar måla en liten bur runt den stillasittande fågeln. Omedelbart efter det avsnitt där Lindholm stängt in fågeln i buren följer så Hennings andra fågeldröm: "genomgående fick han båda nätterna mottaga drömmar om hur hans händer förvandlats till klor, hur han själv blivit en fågel som inte kunde flyga". Bilden av fågeln instängd i buren, denna bild av oförlöst längtan efter det fulla, det sanna livet, fångar Hennings situation i blixtbelysning. Hans förtvivlan, hans upplevelse att ingen förändring till det bättre är möjlig, hans livsångest, allt detta sammantaget leder till att han berövar sig själv livet.

Skildringen i Lindholm-avsnittet av hur målningen växer fram kan alltså på ett självklart sätt förbindas med Hennings utveckling mot undergång.

Men som vi sett rymmer dessa avsnitt inte bara en transformation av den färdiga målningen till text. Vi får också stiga bakom bilden, vi får följa konstverkets tillblivelse. Därmed kommer inte endast målningens motiv utan även den skapande och den kreativa process som resulterar i den färdiga målningen att ställas i fokus.

Detta grepp hjälper oss i sin tur att upptäcka den skapande process som faktiskt också skildras i huvudhandlingen. Denna är nämligen inte någon konventionell berättelse om en jagberättare och dennes bror. Den är istället en berättelse om *hur* jagberättaren i sin tur skriver en berättelse om sin bror.

Huvudhandlingen rymmer alltså två nivåer – vid sidan av skildringen av *hur* jagberättaren skriver en berättelse om sin bror, finner man berättelsen han skriver, alltså *vad* han skriver. Romanens konstruktion liknar alltså kinesiska askar. Detta är i och för sig ingen ovanlig struktur i en roman. Ovanligt är inte heller romaner som handlar om författare som i sin tur håller på att skriva en roman. Ibland, som i André Gides *Falskmyntarna*, återfinner man då resultatet av romangestaltens skrivarmödor i boken om honom. I normalfallet finns då en skarp och otvetydig gräns mellan dessa båda nivåer. Men i *En kärleksroman* är det inte så: huvudhandlingen rymmer som sagt två världar, men gränsen som skiljer den roman jagberättaren är i färd med att skriva från berättelsen om hur han skriver den är inte absolut eller ogenomtränglig. Istället dubbelprojiceras två i grund och botten oförenliga världar eller nivåer. Det starkaste indiciet på att så är fallet är Hennings synnerligen gåtfulla identitet. Hans existens sätts ofta ifråga, till exempel av nära bekanta till jagberättaren som förvånar sig då de får veta att denne har en bror. Henning dyker vidare inte upp på avtalad tid. Dimmorna skingras emellertid om man gör antagandet att Henning ursprungligen inte existerar på den nivå som handlar om hur jagberättaren skriver en roman – om sin bror – utan är en produkt av just detta skrivande.

Effekten av att gränsen mellan dessa båda världar inte är ogenomtränglig blir minst sagt förbryllande: Henning, som har sitt ursprung i den roman som jagberättaren är i färd med att skriva, tillåts passera gränsen till den verklighet där jagberättaren sitter och skriver berättelsen om Henning. Denne tillåts träd ut ur jagberättarens fiktion och in i dennes verklighet och framstår därför ibland som jämbördig med berättaren, ibland som en ren fantasiprodukt.

Vad är då meningen med detta arrangemang? Jo, liksom Lindholm skapar sitt verk för att gestalta en människas situation som ”delvis är hans egen” så skapar även huvudhandlingens Per Gunnar den fiktiva gestalten Henning för att kunna berätta om sitt eget liv utan att, som det heter i inledningskapitlet, ”bli alltför privat”. Henning kan alltså uppfattas som en projektion av jagberättaren. *En* antydning om att det är på det här viset är att berättaren genomgående använder pronominet ”min” då han talar om deras gemensamma mor.

Romanens konstruktion ställer konstnärligt skapande i form av självbiografiskt skrivande i fokus. *En kärleksroman* är inte den enda av Evanders böcker där som huvudpersonen är konstnärligt verksam, till exempel som författare. För alla dessa författar-huvudpersoner framstår just konstnärligt skapande som en möjlighet att överskrida en utsatt position i tillvaron.

Detta var två exempel på hur Evander låter bilder – fiktiva fotografier samt en verklig målning – samspela med text. Bilden kan – som i *Tegelmästare Lundin och stora världen* – fungera som ingång till texten eller – som i *En kärleksroman* – tilldelas en helt annan roll och vara att återkommande centrum, strukturerar texten, den kan kontinuerligt påverka och förtydliga textens meningsinnehåll.

Flera av Evanders texter har en starkt visuell prägel även då inga fotografier eller andra bildkonstverk förekommer i fiktionens värld. Att läsaren som i upptakten till *Måndagarna med Fanny* tilltalas med orden ”vi ser honom, vi ser honom” är alls inget undantag. Kanske skulle man i dessa sammanhang kunna tala om bilder, rörliga eller statiska, i en överförd bemärkelse. Jag vill avslutningsvis stanna vid några sådana bilder eller starkt visuella skildringar. Ofta kommer samma ”bild” åter, ibland är de lätt varierade. Gemensamt för dem är att de pekar in mot författarskapets tematiska centrum.

I Evanders texter finns flera bilder som upprepar och varierar innebörden i Lindholms målning ”Bur”. Ett par exempel skall få illustrera detta. Ett av de tidigaste möter vi i den starkt absurdistiskt färgade debutboken *Tjocka släkten* från 1965. I novellen ”Sonen” faller en ung man ner i vad som visar sig vara en flera meter djup, sinad brunn. Ingen – inte ens hans allra närmaste – gör några egentliga ansträngningar för att hjälpa honom ut ur fångenskapen, ingen kan hjälpa honom ut ur hans bur, detta fångelse där ormar – dessa dagermanska ångestsymboler – krälar kring. Ett annat exempel

hämtar jag ifrån *Måndagarna med Fanny*. Där finns en återkommande skildring av hur Robert befinner sig på sin kalla och fuktiga arbetsplats i en rörledningsfirmas källarlokal. Denna motbjudande plats liknas dessutom vid "underjorden" – något som gör intertextuella kopplingar till andra, mera bekanta underjordsskildringar – hos till exempel Vergilius och Dante – ofrånkomliga och som förstärker skildringen av Roberts utsatthet.

Fågeln instängd i buren, sonen i den sinade brunnen och Robert i den ogästvänliga och kalla källaren utgör tre mycket konkreta "bilder". Deras djupare innebörd av avskildhet signalerar en upplevelse av tillvaron som kan beskrivas i termer av alienation, av utsatthet. Detta är samtidigt författarskapets existentiella urscen, den konstant, det dilemma som Evanders texter djupast sett är försök att finna lösningar på.

Ur denna existentiella utsatthet, ur denna avskildhet växer ett behov av gemenskap, ett behov av att bli bekräftad av andra, av att bli sedd. I en annan av novellerna i debutboken får detta behov att bli sedd ett mycket konkret uttryck. En ångetsriden ung man har tagit sin tillflykt till en taknock. Detta är naturligtvis ett sätt att fly, men det är också ett uttryck för begäret att bli sedd, att bli bekräftad av andra. Det är ett desperat sätt att vinna andras uppmärksamhet: "ingen undgår att observera honom". I Evanders roman *Fuskaren* återkommer bilden av taket som tillflyktsort och som platsen där man kan göra sig synlig. Det är nämligen till taknocken som värstingen Tomas med jämna mellanrum drar sig undan. På romanens omslag, en etsning av Sandviken-konstnären Eigil Thorell, återfinns bilden av den unge mannen på taket.

Behovet att bli sedd, längtan efter den gemenskap som skall spränga fångenskapen och lindra utsattheten, får i Evanders texter ofta sin förlösning i relationen till ett kvinnligt du. Även här kan *Måndagarna med Fanny* tjäna som exempel. Robert Eriksons förhållande till den unga sjuksköterskan Fanny innebär för honom en genomgripande förvandling, en pånyttfödelse på olika plan. Men bakom Roberts relation till Fanny kan man ana vad som är det yttersta målet för det begär som avskildheten och utsattheten ger upphov till: nämligen begäret efter återförening med modern. Ett exempel på det nätverk av händelser som i romanen binds samman av begäret efter moderns kropp är att Robert på sin ogästvänliga arbetsplats i underjorden gång efter annan tycker sig se hur hans sedan länge döda mamma passerar förbi uppe på trottoaren. Varje gång detta in-

träffar rusar han upp från källaren, bara för att tvingas inse att han tagit miste. Ett annat exempel på samma begär finner man i *Härlig är jorden* som kom ut 1975. En ung man som lider ensamhetens alla kval söker ofta lindring i sin situation genom att krypa ihop i en fosterliknande ställning och i minnet återkalla en upplevelse, en "bild":

Vi var alla på väg bort över isen, ingen av oss hade tid att säga någonting till någon annan, det enda som hördes var det sprakande mullret från de många skridskoskenorna som oavbrutet fick fästen i den hårda isytan. Ingen skrinnade fortare än klungan kunde hållas samman till en enhet, ingen hindrade mig från att vara en av dem.[---] ingen i hela klungan åkte ifrån mig fast alla kunde om de bara ville.

Denna bild av förbundenhet, jagets upplevelse av att vara innesluten, att vara omsluten av något som kan uppfattas som en stor fostersäck, kan tolkas som drömmen om en återupprättad moderssymbios. En i sammanhanget given kontext är psykoanalysen från Freud och fram till moderna franska psykoanalytiker, enligt vilka barnets lika nödvändiga som smärtsamma uppbrott från den ursprungliga enheten med modern skapar en brist, ett begär som är den egentliga orsaken till individens hela livsprojekt.

Det alienerade jaget kan alltså överskrida sin utsatthet genom relationen till ett kvinnligt du. En andra transcendensmöjlighet erbjuder konsten. Som jag redan nämnt är flera Evanderska romangestalter verksamma som konstnärer – oftast som författare – och de knyter alla starka förhoppningar till att just konstnärligt skapande skall erbjuda en väg till fäste i kaos. Denna konstens vitaliserande, ja livsuppehållande, funktion finner man ett tydligt exempel på i *En kärleksroman*. Där finns en jazzpianist som likt diktarguden Orfeufs har den förunderliga förmågan att med sitt utsökt sköna spel locka traktens djur, främst alla fåglar, till sig. Vid ett tillfälle iakttar jagberättaren genom en dörrkarm – ett arrangemang som understryker skildringens visuella karaktär – hur den ångestridne Henning, vars emblem ju var just fågeln, salig dansar omkring på golvet till pianistens ackompanjemang: "Henning dansade långsamt, han svävade nästan, och hela tiden följde han med i texten medan Norström fortsatte att sjunga och ackompanjera sig själv."

Ett sätt att läsa Evander är att betrakta den spelplats där de grundläggande villkoren för människans existens, för hennes vara i världen, gång på gång spelas upp, där hennes avskildhet och utsatthet, hennes övergivenhet

och ensamhet gestaltas, men där även möjligheterna för förändring, för transcendens utprovas. Att läsa Evander så kan i bästa fall ge insikter i vad det vill säga att vara människa. Därför är Evanders författarskap inte bara ”samtida”, utan det rymmer även inslag av mer tidlös karaktär.

Föreläsningen finns i utarbetad form som ett kapitel i Anders Ohlsson, *Behovet att bli sedd. Existentiell tematik och narrativa strategier i Per Gunnar Evanders författarskap*, Stockholm 1993.

Litteratur

- Evander, Per Gunnar, *Berättelsen om Josef*, Stockholm 1972.
- *Det var ett kök med många bilder* (TV-film 1969)
 - *Fuskaren*, Stockholm 1991.
 - *Härlig är jorden*, Stockholm 1975.
 - *Innovatören* (TV-film 1969)
 - *Louis Lindholm, konstnär* (TV-film 1971)
 - *Måndagarna med Fanny*, Stockholm 1974.
 - ”Något av ett svindlande äventyr”, *GHT* 5/6 1971.
 - *Orubbat bo*, Stockholm 1983.
 - *Tegelmästare Lundin och stora världen*, Stockholm 1970.
 - *Tjocka släkten*, Stockholm 1965.
- Fehrman, Carl, ”Fågeln i buren och friheten”, *Svensk Litteraturtidskrift* 1971:3.
- Hallind, Kristina, *Taylor och deviser. Studier i Erik Lindegrens diktning till Halmstadgruppens måleri*, Lund 1978.
- Isaksson, Folke, *Dom Svarta. En bok om gjuteriarbetare i Sverige*, bild av Jean Hermanson, Stockholm 1970.
- Lidman, Sara, *Gruva*, Stockholm 1968.
- Lund, Hans, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund 1982.

Ars poetica som femininum

– Pia Tafdrups poetik och poesi

Anders Palm

Poetik – är konsten att tänka om poesi. En poetik kallar man det verk som samlar olika aspekter på poesi och diktkonst till ett sammanhängande helt. Både som tankeform och framställningsform är poetiken gammal som grekerna. Den som skriver poesi *praktiserar* en poetik. Men den som försöker förstå och förmedla denna poesis drivkrafter och egenart *formulerar poetikens problem*. Traditionen av texter i poetik sträcker sig från Aristoteles till modernismens många försök i samma genre. Det handlar alltid om diktkonstens *hur* och *vad* och *varför*.

Långt innan litteraturvetenskapen fanns var sådana frågor en angelägenhet i första hand för diktare och filosofer och diktarfilosofer. Liksom Aristoteles ville man inte bara förklara och beskriva, utan också bestämma och föreskriva. Poetiken var från början både ett deskriptivt och normativ företag. Uppgiften bestod inte bara i att kartlägga. Poetiken skulle också sätta gränser för vad som gällde och för vad som borde gälla. I renässansens tidevarv både utvecklades och urartade poetikgenren till traktat och doktrin. Poetiken tänkte in och stängde in diktkonsten i system, låste den i sitt regelverk av begränsning och norm.

Det var romantikens diktare och litteratörer som sedan öppnade poetiken och gjorde den till något annat och nytt, till vad den förblivit in i vår egen tid: en fri form för konstnärlig självreflexion, inte en deskriptiv och normativ genre, utan snarare en explorativ och optativ, diktarens försök att förstå det redan prövade för att komma vidare till det oprövade. Med den akademiska litteraturteorins framväxt och måttlösa tillväxt under 1900-talet har den konstnärliga poetiken alltmer frigjorts som en egen litterär genre. Poetiken har blivit den frizon där författarna själva reflekterar över diktens möjligheter.

I poetikgenrens många förvandlingar under mer än två tusen år har ett särdrag blivit bestående. Poetik är en verksamhet för män. Kvinnolitteratu-

rens historia är en historia där den kvinnliga poetiken bara finns avläsbar indirekt, det vill säga som poetisk praxis. Kvinnor skriver poesi, men inte poetik. Män har dikterat den poetik som kvinnliga författare tvingats att underordna sig, eller valt att anpassa sig till, eller vågat profilera sig mot. Man har svårt att frigöra sig från tanken att poetiktraditionen faktiskt är tyngd av en cerebralt och auktoritärt manligt sätt att tänka och skriva. Det är först i vårt eget århundrade som kvinnliga författare formulerat sin egen poetik. Det har skett i begränsad och blygsam skala, oftast i självbiografisk essäform och utan anspråk på benämningen poetik. Det senaste exemplet är Marguerite Duras bok *Écrire* (1993).

I nordisk litteratur finns det bara en enda kvinnlig poetik, och den är så ny att ännu ingen skrivit in den i historien. Men alla som läst den vet att den så småningom kommer att få sitt eget kapitel, inte bara i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*. Boken kom ut 1991. Den heter *Over vandet går jeg med* underrubriken *Skitse til en poetik*. Författarinnans namn: Pia Tafdrup.

Pia Tafdrup anses idag vara Danmarks främsta kvinnliga lyriker i generationen efter Inger Christensen. Sedan 1990 är hon medlem av den danska akademien. Hennes dikter finns nu översatta till mer än tio språk, till engelska i två olika volymer. I Sverige gjorde hon sitt första framträdande 1985. Det var i Lund, en minnesvärd dansk-svensk lyrikafton under humanistdagarna. I *Sydsvenskan* presenterades hon den gången i en artikel som slutade: "I Pia Tafdrups poesi finner en ny kvinnoestetik sitt uttryck. Här börjar ett författarskap."

1995 gav Bonniers ut ett urval av hennes dikter i svensk översättning av Marie Silkeberg och Magnus-William Olsson, *Dagen ditt ljus. Dikter 1981–1994*. Och 1997 kommer så hela hennes poetikbok i svensk översättning på Ellerströms förlag.

*

Under de femton år som Pia Tafdrup skrivit poesi har hon hela tiden gjort arbetsanteckningar vid sidan om, där hon reflekterat över den diktkonst hon praktiserat. På så sätt har materialet till poetiken successivt vuxit fram i närkontakt med den poetiska erfarenheten, samtidigt som hennes dikter fötts ur konsten att tänka om poesi. Den som så vill kan alltså avlyssna Pia Tafdrups lyrik som ett fortlöpande samtal med hennes poetik och – omvänt – låter sig poetikens idéer bäst belysas med hennes egna dikter.

Därmed inte sagt att vare sig dikt eller tanke är instängd i en sluten, personlig sfär. Tvärtom står både hennes poesi och hennes idéer om poesi i tät förbindelse med tradition och samtidslyrik. Som all betydande konst är hennes dikt ett sätt att förhålla inte bara till livet utan också till den konst som andra skapat.

Over vandet går jeg är indelad i femton numrerade avsnitt utan rubriker. Varje avsnitt är tematiskt bestämt och består av ett antal kortare eller längre reflexioner. Sammanlagt rör det sig om 321 textbitar, oftast små som papperslappar, sällan längre än en sida. Men alla är inlagda i ett labyrinthiskt mönster med valfria ingångar. Allt för att belysa poetikens grundfrågor som ett prisma av möjligheter. Inspirationen, språket, traditionen, sinnligheten, könet, naturen, diktarrollen och drömmen är rubriker som kunde ha valts till avsnitten, om det nu inte vore så att just det orubricerade, det ospecificerade tillhör själva genrens poänger. Den moderna poetikens formprincip är fragmentets. Och det fragmentariska är i det här fallet en funktion både av bokens tillkomstshistoria och dess anknytning till traditionen.

Texterna skrevs först utan tanke på publicering och har därför helt naturligt fått den personliga meditationens eller den plötsliga tankeblixtens form. Anteckningarna har visserligen retoucherats och redigerats i efterhand, men det har skett i en medveten strävan att bevara – eller rentav förstärka – intrycket av fragment. Underrubriken, *Skitse till en poetik*, annonserar redan på omslaget att författarinnan valt att offentligöra det ofullbordade, det blott skisserade. På så sätt placerar hon sin poetik i en tradition som kan sägas börja redan med Aristoteles gamla restaurerade föreläsninganteckningar. Men i första hand är det förstås i ett modernare och mer prestigefyllt sammanhang som hon skriver in sig.

Det var under romantiken som det metapoetiska fragmentet uppodlades till en litterär konstform i händerna på snillen som Friderich Schegel, Novalis och Almquist. Det var såna som dessa som insåg att det osägbara om konsten kunde uppenbaras för läsaren i marginalen till det ofullbordade eller i tomrummen mellan fragmenten. Det var de som la grunden till en form för modern poetik som alltid utsäger mindre än den menar. ”Nur das Unvollständige kann uns weiter führen”, säger Novalis i ett fragment om det fragmentariska.

Mer än hundra år efter Novalis har den fragmentariska poetiken fått många mästare. Nietzsche, Walter Benjamin och René Char hör dit. Men också Vilhelm Ekelund och Gunnar Björling. Som poetikförfattarinna är Pia Tafdrup föregången och omgiven av idel berömda manliga storheter. Flera av dessa tilltalar hon eller bemöter hon i sin egen poetik, när hon gör ars poetica till femininum.

De mest närstående är naturligtvis danskar. Där finns i första hand Paula Cour med *Fragmenter af en Dagbog*, den moderna danska poetikens klassiker från 1948. Men där finns också hennes generationskamrat Søren Ulrik Thomsen med *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik* som kom 1985. Det var titeln på Thomsens bok som utlöste Pia Tafdrups direkta mottitel *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik*. Två skilda element: eld och vatten, två skilda rörelser. Å ena sidan Thomsen: att brinna ner, att förbränna sig själv. Å andra sidan Tafdrup: att sväva över vatten, att övervinna sig själv. Manligt och kvinnligt, som motsats och möte.

Pia Tafdrup inleder sin poetik med betraktelser över hur dikt kommer till. Hon vittnar om ett slags inspirationsmystik som hon känner in på kroppen, under huden. Före orden infinner sig ett tillstånd av stegrad oro, en tid av otålig väntan och extrem uppmärksamhet på en värld som är full av tecken. Hon fortsätter:

För-artikulationens tillstånd kan ha ett så starkt grepp om mig att jag, när jag omsider skriver, inte alls längre förnimmer att det är jag. Som en bedövning, en berusning. Någon annan i mig, eller något annat i mig handlar, medan jag bevittnar vad som sker. Något som är mer än jag, eller något som också finns i mig, skriver. Vad som sker låter sig inte förklaras – därav känslan av yrsel, men det handlar om att nå fram till det stadium i processen där man glömmer sin personlighet och har förmåga att eliminera det privata.¹

För att förklara denna känsla av att bli bemäktigad eller tagen i anspråk av något annat eller någon annan, hänvisar Pia Tafdrup till liknande erfarenheter hos andra författare. Och många har före henne vittnat om inspirationsupplevelsen som ett slags avpersonalisering där jaget blir besatt av någon annan med okända energier. Pia Tafdrup finner stöd i en ofta citerad nyckelfras hos Rimbaud: ”Ty jag är en annan” – ”Car je est un autre”.² Själv beskriver hon detta inspirationens undantagstillstånd under främmande makt genom att framställa det både som en erotisk upplevelse med stark kroppslig närvaro och samtidigt som något andligt, metafysiskt.

”Arbetet med en bok skiljer sin inte mycket från en förälskelse”, skriver hon. ”Jag är sensibel och mottaglig på särskilt sätt”. (s. 14) Redan i sin debutsamling, *Når der går hul på en engel* (1981) har hon funnit fram till ett sätt att skriva dikt som talar erotikens och inspirationsmystikens språk på en och samma gång. Lyssna på några rader i dikten ”Befri de invendige sange”. Den slutar i ett begär som gäller kroppens lust och en bön som gäller skrivandet.

kom indgangen er her
befri de invendige sange:
tegn en fugl
med spidsen af din tunge
hen over min krop.³

Många av Pia Tafdrups dikter uttrycker någon form av tilltal eller hänvändelse. Mycket ofta är det ett ”jag” som riktar sig direkt till ett ”du”. Ett ”jag” som vänder sin röst till ett ”du”: det är både kärleksdiktens och böns enkla grundform. Det handlar om närhet och avstånd på samma gång, om att överbrygga avstånd med ord för att nå närhet, att hämta in ditt ”du” till mitt ”jag”.

Ordet ”jag” och ordet ”du” kallar vi med grammatikens språk personliga pronomen, vilket bokstavligen betyder att de är ersättningsord och står *istället för namn*. Men diktens pronomina, det som kallas ”jag” och det som kallas ”du”, är anonyma. ”Jag” och ”Du” är nästan alltid *utan namn* i lyriken. Det är inte minst denna pronominas anonymitet som ger Pia Tafdrups erotiska poesi möjlighet att vara något mer än den kärlekslyrik den naturligtvis också är.

När Pia Tafdrup i sin poetik talar om diktens ”jag” kallar hon det ”en kropp som har kommit till språk”. I en av sina dikter anropar en högre makt med orden: ”Gud, min Gud/ jeg er en krop/ som sproget rører ved”.⁴ I poetiken skriver hon:

Det är genom kroppen jag uppfattar skillnaden mellan yttre och inre, genom den som jag har mina sinnen. Jag är i min kropp, den är mitt grundvillkor. Det är i kroppen min erfarenhet och insikt uppstår, den plats där mitt universum ordnas. En skärpt medvetenhet om mig själv som subjekt är en förutsättning för att jag skall kunna registrera varje nyans. Annorlunda uttryckt: kroppen är min och ingen annans. Min kropp är till mellan mitt jag och tingen i världen. (s. 63)

Utan kropp inget jag. Och utan du inget jag. Jaget konstitueras genom kroppen och duet.

Diktens du kallar Pia Tafdrup i sin poetik för ”den andre”. Det är en benämning som ju är välbekant från en existentialistisk tanketradition, där elektrifierade kraftfältet mellan jaget och det som kallas den andre är det som dikterar människans livsvillkor. I första hand har Pia Tafdrup tagit intryck av den kristne existentialisten Gabriel Marcel och Jag-Du-filosofen Martin Buber. Om Bubers bok *Ich und Du* skrev hon en essä i *Information* (20.8.93). Den hade rubriken ”Mødet med ett du”. I poetiken skriver hon:

Å andra sidan är man inte reducerad till enbart kropp, vilket tydligt kan iakttas i ett samtal. När jag talar med en annan är jag centrum för mig själv. På motsvarande sätt är den andre sitt eget centrum. Jag är ”den andre” för den som jag talar med, och den andre är ”den andre” för mig. Den blick som jag riktar mot mig själv i en sådan situation är viktig för min självförståelse. Mitt förhållande till den andre kan vara distanserat eller intimt, vi kan vara varandras öde, men den andre förbliver dock ”den andre”, en avskild värld. Jag kan göra mig föreställningar om vad som allmänt gäller, men aldrig nå fram till en djupgående insikt om den andre. Jag är avskuren från kunskapen om hur den andre upplever världen och kommer aldrig att känna den andre från hans eller hennes centrum, kommer heller inte att fatta den andres innersta zon – och kommer alltid själv att vara ett ”du” för den andre. Jag firar inte solipsismens triumf, men konstaterar att detta är ett grundläggande livsvillkor som inte ens låter sig upphävas i ett kärleksförhållande. Varje individ kommer alltid att vara subjekt bland andra, dvs objekt. (s. 64)

Det är mot bakgrund av en sådan livsyn som förhållandet mellan diktens jag och du kan betraktas. Pia Tafdrups ”jag” är närvarande som en kropp som kommit till språk och som saknar, söker eller begär den andre. Mötet finns där som en möjlighet, men än mera som en utopi. De sällsynta ögonblick då mötet verkligen äger rum, som ett irrbloss av förening, eller en kort stund av hisnande förståelse, kallar hon ”sekundernas bro”. Så heter också en av hennes diktsamlingar: *Sekundernes bro* (1988).

Vem diktens ”du”, ”den andre”, är kan vi inte veta. Och det är denna ovetskap eller osäkerhet som möjliggör jag-du-diktens många betydelser. I poetiken skriver hon: ”Dikten utesluter ingen, den är öppen för var och en som vill in. På så vis är all poesi skriven med sikte på ett ’du’. I kärleken riktas vår längtan mot en som älskar oss för allt vad vi är. I poesien riktas den mot en som förstår allt vad vi vill.” (s. 73) Detta ”du” kan således skif-

ta identitet beroende på pronominets öppenhet och läsarens tolkningsperspektiv. Pia Tafdrup påpekar möjligheten genom att hänvisa till "Dit ansigt" från samlingen *Hvid feber* (1986)

"Dit ansigt" är en dikt om saknad och längtan och om orden som en väg till ett möte. Bakom diktens "du" urskiljer författarinnan själv fyra möjliga, helt olika betydelser, som hon här har samlat i *ett* tilltal. Duet kan naturligtvis uppfattas som en bestämd person, som är den älskade; duet kan också tolkas som var och en som läser eller lyssnar till dikten. Men dessutom är duet i dikten också möjligt att betrakta som identiskt med diktens jag, en självspjuling i en ordspegel där du och jag kan byta plats med bevarad innebörd. Till sist, menar Pia Tafdrup, kan du-tilltalet i dikten uppfattas som en hänvändelse till en osynlig religiös instans, den Gud som vi ber att vända sitt ansikte till oss.

Jeg skriver til dig
for selv att blive levende

dit ansigt
lyser stadig, dine øjne

alt skal jeg finde
bag farven grøn

dit ansigt
lyser, dets linjer er skarpe

alt hvad jeg vil give dig er ingenting
andet end alt hvad jeg har

hvad jeg har lovet dig er ingenting
andet end alt hvad jeg har

hvad jeg har lovet dig er større end ilden
men jeg holder mit løfte

jeg skriver
for at forstå

hvorfor lyser dit ansigt
når du ikke er her

hvorfor høres din stemme overalt
som dråber af gnistrende regn ned ad ryggen

hvorfor er jeg alene
med ordene og papiret, en smerte i tolv toner

jeg er bange
fordi jeg slet ikke er bange

jeg går ved siden af mig selv
ned gennem gaden

ud og ind
af verden

virkligheden er her
bare ikke du

kun ordene
der binder oss sammen

jeg tager imod dig
dit ansigt lyser.⁵

Har man en gång blivit varse att det ”du” som Pia Tafdrup så ofta tilltalar i sina dikter har många betydelser, så får faktiskt hela hennes författarskap nya dimensioner. Inte minst beror det på att hennes kärlekslyrik glimtvis kan öppnas mot en metafysisk tolkning där diktens du blir gudomliggjort och begärets uttryck förvandlat till bön. Kroppen och könet, den erotiska besattheten, får en ny och högre ton, lånad från *Höga Visan*.

I sin poetik kan Pia Tafdrup ibland tillåta sig att bestämma sin diktarroll i rent religiösa termer. ”Som diktare hänvänder jag mig till något som existerar utanför mig själv, något som är större än jag. Kalla gärna detta som är större för *Gud*. Det ändrar inte dikterna.” (s. 67) På ett annat ställe heter det: ”Det är min övertygelse att det inte finns något skapande i egentlig mening utan att man på ett eller annat sätt träder i förbindelse med Gud.” (s. 111) Och hon kan, precis som de religiösa mystikerna, karaktärisera sin dikt som ”et samtale med Gud” eller som ”en tale til Gud.”

Formuleringarna kan tyckas höra hemma i den religiösa bekännelselitteraturen snarare än i en poetik från postmodern tid. Men sambandet mellan religiös upplevelse och lyriskt skapande har med åren vuxit sig allt starkare hos henne. Pia Tafdrups söker sig i diktens form tillbaka till sin egen barnoms judiska tro och en religiös föreställningsvärld av myter och symboler

som hon är uppvuxen i. Men det är konsten snarare än kyrkan som väckt henne till hennes mycket personligt utformade religiösa övertygelse. Hon deklarerar det öppet i poetiken: ”För mig är förhållandet till Gud fram-
sprunget ur poesien. Därför är jag hemlös i förhållande till den religiösa in-
stitutionen.” (s. 111) ”Estetik – skriver hon vidare – kan betraktas som en
dold religiös tanke, som tar gestalt som praxis.” (s. 141)

Denna dolda religiösa tanke, praktiserad som dikt Konst, ger sig allt tydli-
gare tillkänna i hennes tre senaste diktsamlingar, *Sekundernes bro* (1988),
Krystalskoven (1992) och *Territorialsang. En Jerusalemskomposition*
(1994). I dikten ”Meditation springvand” har hon funnit det kanske mest
kongeniala uttrycket för sin ambition att förena kroppsbegär och Gudsbe-
gär.

Du farer op
i en stråle
jeg gerne
vil gribe
du stødes
højt
når jeg prøver
at nå dig
din stråle brister og skilles i dråber
blødt
rislende glas
bue på bue
stolt
til alle sider
på samme tid
jeg bøjer og svajer og drejer forsøger
at nå dig
alle vegne
du spredes
og falder
som stænk
af støv
og sølv
går til grunde
løftes
samles
hastigt
og blændende
stejlt

vattnet är en metafor som står liksom skulpterad i själva typografin. Arrangemanget med de centrerade raderna av växlande längd antyder en bilddikt besläktad med en typ som vi känner igen, t.ex. från Apollinaire, han som gjorde en bilddikt av just en fontän, ett springvatten, "La colombe poignardée et le jeu d'eau".

Detta diktens "du" är naturligtvis inte utan kön. Det behövs ingen skarpare freudiansk blick för att se att detta möte med ett springvatten är erotiskt laddat. Men springvattnet är också något annat än en manlig princip och ett tecken för könets närvaro. Dikten handlar också om den förklädde guden. I den kristna mystiken är springbrunnen en återkommande gudsmetafor. Vackrast är den utformad av den tyske 1600-talspoeten Angelus Silesius i en dikt där han framställer Gud i bilden av en flödande springbrunn. Dikten börjar: "Die Gottheit ist ein Brunn aus ihm kommt alles hier." Och den slutar med en strof om hur människan förgäves försöker fånga och gripa tag i vattenkaskaden.

Ihn rührt kein Nun und Hier:
Je mehr du nach ihm greifst,
je mehr entwird er dir.⁷

Det är den bilden av gudomen som en närvarande men ogripbar stråle ur evighetens springbrunn som ligger som den dolda religiösa tanken i Pia Tafdrups "Meditation springvand."

I ett av poetikens kapitel pekar Pia Tafdrup ut de tre böcker som betytt mest för hennes författarskap: Bibeln är den första, Anatomisk Atlas är den andra och Ordbog over Den danske sprog är den tredje. (s. 31) Det är naturligtvis ett programmatiskt val som i tur ordning hänvisar till religiositeten, kroppsligheten och språkligheten. Dessa tre – religionen, kroppen och språket – kan samlas i ett centrum som heter tilltron till det skapande språket. Om Pia Tafdrups poesi och poetik har en illuminationspunkt som belyser allt vad hon gjort så finns den här: tilltron till det skapande språket. I poetiken skriver hon: "Språk är den högsta möjligheten." (s. 49)

Av alla Bibelns texter finns det inga som betytt så mycket för diktkonsten som de som handlar om skapelsen. I de kristna skapelseberättelserna, båda Gamla Testamentets och Nya Testamentets, vittnas om att språket som kallas Ordet eller Logos, är den ursprungligaste skaparkraften. Bibelns myter lär oss att världen en gång skapades av språk, både *ur* logos och *med*

logos. Språket var först, före ljuset, världen sedan. Gud skapade med ord: ”Och Gud sade: Varde ljus; och det vart ljus.” (1 Mos. 1:3) Och språket inte bara fanns hos den Gud som skapade världen. Språket, som var Ordet, som var Logos, som var Gud själv. ”I begynnelsen var Ordet, och Ordet var hos Gud. Och Ordet var Gud.” (Joh. 1:1) Och detta Ord blev också till människokropp: ”Och Ordet vart kött”, eller som det heter i den nya översättningen: ”Ordet blev människa...” (Joh.1:14)

Bibelns berättelser om skapelsen, *ur* språket och *med* språket, har av diktare i alla tider lästs och tolkats som den gudomliga poetiken, en *divina Poetica* för all språkkonst. Aldrig går diktkonsten längre än så i sina mytiska anspråk: att skapa som Gud. Här möts diktarens beaktelse och diktarens förhävelse: att vara en andra gud, en ”alter deus, att vara ”*Dei vicarius in terra*”, att vikariera för Gud – som Gud – på jorden. Pia Tafdrup är en av många som känt den mytens lockelse och blasfemi.

När hon i sin poetik beskriver hur hon med språk försöker att gestalta världen, gör hon det ofta med skapelsemytens metaforik. Inte bara så att hon bokstaviggör själva ordet ”skabe” och talar om diktkonsten som en ”skabende akt”. Hon väcker också religiöst liv i uttryck som ”jeg bygger et univers op”, ”jeg fremskriver nye rum”. Och själv möter hon ofta världen som vore den redan ett språk, nedtecknat av den som skapade. Hon kan drabbas av ”himlens blindskrift” eller plötsligt förstå ”kileskrift i en bundfrossen sø”, eller ”istappe som gotisk skrift”.

Dessa exemplen är hämtade ur *Krystalskoven*, där själva titeln annonserar en naturlyrik som har just *kristalliserat* verkligheten till språk. Kristallen är för Pia Tafdrup ett konstnärligt tecken som betyder skapad formvärld. Konsten skall liksom kristallen samla och återspegla ljuset i koncentrerad form. Konsten skall ge det okroppsliga ljuset kroppslig gestalt.

I *Krystalskoven* läser hon världen som en naturens skrift, en *scriptura naturæ*. Och mötet med tecknen låter sig ofta bara beskrivas i religiösa termer, som en plötslig känsla av Guds närvaro som språk, som skrift. En av dessa kristallinska dikt heter ”Prisme”.

Blade, grene, stammer
Fugle mødes højt over træerne

Jeg er i hver fugl, men er også flokken
der vider sig ud og samler sig i stadig nye figurer
Hånd, hjerte, kile -
mens den bevæger sig hen over himlen langsomt
som en finger ned over bogens sider
Sammen er vi alene

Jeg står på jorden
læser fuglenes kæder af tegn og forvandlinger i flugten
Mit hjerte slår
– En hånd jeg ikke ser, griber min.⁸

”Prisme” är skriven i vad Pia Tafdrup själv kallar ”ett gudomligt presens”, vilket betyder att den ger uttryck för den högsta känsla av närvaro. Dikten återger ett möte med en skrift som är inskriven i skapelsen i form av flyttfågelstreck över kristallskogens himmel. Det är en dikt om ögonblickets samband och förening, en ”sekundernas bro”, inte bara mellan människa och natur, utan mellan diktaren och ett språk som kommit till kropp. Fågellarna skriver tecknen mot himlen och är samtidigt fingret som följer skriften på en sida i himlens blå bok. Det är en dikt om den ensamhetens gemenskap som både mystikern och den skrivande, skapande människan söker.

Slutraden: ”En hånd jeg ikke ser, griber min.” återkallar några rader ur Psaltarpsalmen 139, där psalmisten riktar sitt till Herren, som ingressen kallas ”den allestädesnärvarande”. Så här lyder texten i den danska bibelöversättningen: ”Thi för ordet er til på min tunge, se, da ved du det, Herre, til fulde. Bagfra og forfra omslutter du mig, du lægger din hånd på mig.”

”En hånd jeg ikke ser, griber min.” I all sin enkelhet uttrycker de orden just ett sådant välsignat ögonblick som de skriftlärde kallar *epifani*. Och den som utsäger dem är en diktare som känner sig välsignad till skrift, en kropp som blir till språk genom Ordet.

Titeln på Pia Tafdrups poetik *Over vandet går jeg* är inte biblisk men metafysisk, bokstavligen. Det står inte *på* vattnet, men *över* vattnet. Orden är direkt övertagna från en dikt av den tyske poeten Manfred Peter Hein från 1987, där slutraden lyder just ”Über das Wasser gehe ich”. För Pia Tafdrup, liksom för Hein, anger frasen ett tillstånd och en känsla av befriande viktlöshet, av en samtidigt vertikal och horisontal rörelse i rummet, konsten att övervinna den begränsning och den tyngd som naturlagarna dikte-

rat och pålagt oss. Upplevelsen av denna skapandets viktlöshet gjorde hon till dikt i *Springflod* (1985). ”Vægtløs”:

Man kan svæve i sprog
holde sig fast
– horisontalt –
en tid

fra hjernens grå indre
hente svirrende ord frem

bevæge sig
fra intet till intet
uden at få våde føtter

et vægtløst øjeblik
ane
rummet omkring ordene

jeg taler
altså svæver jeg.⁹

Titeln *Over vandet går jeg* korresponderar med den sammanfattande benämning hon i boken till sist ger sin egen konst: ”svævets poetik”. Beteckningen är laddad med referenser. Svävandet, ”Das Schweben”, är ett nyckelbegrepp i den romantiska estetik som Novalis utformade för snart 200 år sedan. Svävandet är benämning på inbillningskraftens eller fantasins möjlighet att häva sig, att *sväva sig* över naturen. I ett fragment från 1795 upphöjer Novalis ”Das Schweben”, svävandet, till ”der Quell, die Mater aller Realität, die Realität selbst. – Über die Natur dieses Schweben”.

Men för Pia Tafdrup har benämningen ”svævets poetik” också en mindre luftig och mer konkret innebörd än hos Novalis. Svävandets poetik betonar att det diktade ordet, konstspråket, har möjlighet att betyda bortom bokstavligheten, att lösgöra sig från sin lexikalitet och referentialitet. ”Svævets poetik” överlämnar orden till den andres, till duets, inbillningskraft, till läsarens skapande möjlighet.

Hela Pia Tafdrups poetik kan sägas bottna i den estetiska grundtanke som fått ett klassiskt enkelt uttryck i Ekelöfs dikt ”Poetik”: ”Vad jag har skrivit/ är skrivet mellan raderna.”¹⁰ Men där Ekelöf talar om ”tystnaden i retoriken” och den tomma fyllnaden, använder Pia Tafdrup bilden av språk-

kets återstoder, den produktiva rest, som inte finns som ord, men betyder allt det väsentliga, och som alltid blir kvar uttalad, när det diktade är färdigdiktat.

I *Sekundernes bro* finns en dikt, kallad "Input unknown", som Pia Tafdrup tillägnar denna poesiens omistliga "rest". Med ett trefaldigt helig håller hon fram diktens möjlighet att lämna resten utsagd:

Hellig er den rest
der hedder det ubegribelige
som invaderer bevidstheden...

Hellig är den rest
der hedder det unoterede
den der voxer uundgåeligt og vildt bag alle digte.

Hellig är den rest
der hedder sensibilitetens rødder...¹¹

Resten är inte bara tystnaden. Resten är också det som ännu inte är sagt eller inte kan sägas utsägas. Det gäller också för den som försöker förstå och förmedla Pia Tafdrups poesi och poetik. Resten återstår alltid, efter skriften.

Noter

1. Pia Tafdrup, *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik*, Köpenhamn 1991; i svensk översättning: *Över vattnet går jag. Skiss till en poetik*, i svensk översättning av Anders Palm, Lund 1997, s. 6. I det följande citeras ur den svenska utgåvan.
2. Arthur Rimbaud, "Lettre a Paul Demeny" 15 maj 1871, i *Lettres du voyant*, Genève 1975.
3. *Når der går hul på en engel*, Köpenhamn 1981, s. 25.
4. *Hvid feber*, Köpenhamn 1986, s. 97.
5. *Ibid.*, s. 43.
6. *Sekundernes bro*, Köpenhamn 1988, s. 65 f.
7. Angelus Silesius, *Sämtliche poetische Werke*, Bd 2, herausgegeben und eingeleitet von H.L. Held, München 1949, s. 282.
8. *Krystalskoven*, Köpenhamn 1992, s. 65.
9. *Springflod*, Köpenhamn 1985, s. 106.
10. G. Ekelöf, "Poetik", *Samlade skrifter 2. Dikter 1955-62*, Sthlm 1991, s.51.
11. *Sekundernes bro*, Köpenhamn 1988, s. 32.

Lyrikern Almqvist

Bertil Romberg

Almqvists lyriska diktning kan man för enkelhetens skull dela in i två kronologiska block, dels Songes-diktningen från slutet av 1820-talet till slutet av 1830-talet, dels dikterna från landsflyktsåren 1851–1866. Man kan säga, att hans diktning båda gångerna avsevärt skiljer sig från dominerande samtidsgenrer och ger ett intryck av originalitet, ursprunglighet.

I det första skedet hör han romantiken till och föregriper symbolismen, i det senare pekar han via realismen långt in i 1900-talet.

Almqvists tidigaste bevarade dikter skrevs när han var bara 13 år, och trettonåringar skriver sällan bra poesi. Det är emellertid intressant, att bland dessa ungdomsdikter finns några år senare fyra dikter, där *törnrosen* förekommer (SS I, s. 66, 88, 95 f., 113). Jag nöjer mig med ett exempel, det lyriska epigrammet ”Över törnrosen”:

Från morgonrodnaden jag fått
min färg – från Elysén min ånga.
Jag har ock taggar – men de blott
för den, som oren, mig vill fånga.
O flicka, då en plats du går
att vid din hulda barm mig giva:
då under mig ditt hjärta slår:
låt mig din m i n s t a prydnad bliva;
låt mig blott ana huru stor
den himmel är, därinne bor. (SS I, s. 88)

Den sköna, ljuva doften men också taggarna framhävs, något som Almqvist ofta skulle återkomma till i sina många törnrosbeskrivningar. Här finner vi också kontrasten liten/stor, som likaledes ofta förekommer i Almqvisttexternas struktur.

Det är alltså törnrosmotivet, som lyfter denna dikten; däremot är diktionen, språket och metern, allt detta påfallande konventionellt och ointressant.

Tiden gick och längre fram kom lyriska dikter att i enlighet med den romantiska estetiken ingå i en rad av Almqvists prosaverk. Den mest kända torde vara Tintomaras sång i *Drottningens juvelsmycke*. Och i en av Almqvists ballader, *Vargens dotter*, finns en suggestiv lyrisk invokation:

Harpan, sångare, stäm vid insjön,
Svarta glänsande stråken för.
Jag vet dina strängar av guld ej äro,
Silver ej heller, ej malm, ej järn.
Men äger du sensträngar, vita och röda,
Spunna av flyktande hjortens nerv,
Då stäm! (SS V, s. 278)

Men sin stora originella insats som lyriker skulle Almqvist göra med sina *Songes*. De flesta av dem tillkom på 1820- och 30-talen, men de trycktes av olika skäl inte förrän 1849 i imperialoktavupplagan av *Törnrosens bok*, andra delen.

Dessa dikter kan enklast karakteriseras som musikdikter, där inte bara dikten utan också musiken är av Almqvist. Ordet "songe" betyder "dröm" och tanken var att dessa drömmar också skulle åskådliggöras, uppföras som på en teater, bakom olikfärgade slöjridåer. I sin inledning till *Songes* har Almqvist gett anvisningar om detta: jag återkommer härtill längre fram.

Om själva tillkomsten av några av dessa songs har Almqvist berättat i ett brev till väninnan Vendela Hebbe 17/6 1843. Han börjar med att säga, att många tycks tro, att det för "ljufliga kompositioner i Poesi eller Musik" fordras en lugn och harmonisk omgivning. Men Almqvist har upplevt motsatsen:

Om du slår upp sidan 102 i Imperialupplagan, så finner du under *Uppvaknandet* ett mycket litet stycke, som börjar: "Källans klara, sorlande, sagta susning hör!" Detta är det första af alla de här tryckta styckena. Det föll mig in en obeskrifligt regnig och smutsig höstdag, under det jag promenerade i en ganska ledsam sinnesförfattning öfver några af Stockholms fulaste gator. Så snart det är gränslöst otäckt omkring mig, upplåter sig alltid själens innersta taflor, med sina toner, för mitt sinne. Jag hade den tiden intet instrument, och knappt ett ordentligt hem. Jag gick in till en af mina bekanta, som egde ett gammalt ostämmt skrälle till klaver. Vid dess tangenter uppsatte [jag] noterna till "Källans klara – – susning" på en lapp, stoppade i fickan, och gick min väg.

Ungefär ett dylikt ursprung har alla de skönaste visorna. "Solavivs Sång" föll mig in på vägen emellan staden och Carlberg, dit jag den tiden gick ut och gaf lektioner åt kadetterna. Jag bodde då uti ett litet högst ruskigt hyble hos prof.

Ågren på Carlberg, hvars utomordentligt tråkiga och arbetsamma lektion (i geografi, svenska språket, engelska, chriaskrifning och Gud vet allt) jag den tiden skötte. När jag kom upp på min lilla kammare, satte jag Solaviv på noter, utan instrument, som der icke fans. (Brev, s. 176)

Songes har en raffinerat enkel, naiv stil, och står i stark kontrast till den samtida retoriska diktningen i Tegnér's eller Stagnelius' tappning. Ordvalet är också vanligtvis enkelt, med undantag för vissa *exotiska* songses. Däremot finns likheter med Geijers sånglyrik och Runebergs "Idyll och epigram". Även musikaliskt anknyter Almqvists *Songes* till Geijer och folkvisan.

Dikternas motiv är väsentliga: de rör kärlek och död, Gud och uppståndelsen. Stoffet skiftar från fornnordiskt som i "Sång till människooffret i det stora blothuset i Sigtuna" till exotiskt som i "Mainours sång vid Eufkrat".

Sambandet mellan text och musik tenderar till att upplösa dikternas strofform och meter; detta understryker ytterligare den medvetet enkla och naiva, poetiskt stundom knaggliga formen.

Motiviskt och stoffligt kan man gruppera songsedikterna i *religiösa* som "Den lyssnande Maria" eller "Hjärtats blomma".

"Den lyssnande Maria" står först bland *Songes*. I inledningen ger Almqvist situationen: "den fromma, lantliga flickan *Maria*, ännu icke förmäld med Josef", grips av musikens andar och sjunger:

Herre Gud, vad det är vackert,
att höra toner av en salig ängels mun:
Herre Gud, vad det är ljuvligt,
att dö i toner och i sång.

Stilla rinn, o min själ, i floden,
i dunkla, himmelska purpurfloden:
Stilla sjunk, o min sälla ande,
i Gudafammen, den friska, goda.

Herre Gud, vad det är vackert,
att höra toner av en salig ängels mun:
Herre Gud, vad det är ljuvligt,
att dö i toner och i sång. (SS XIV, s. 18)

Här finns det, som Martin Lamm påpekat, drag av herrnhutisk brudmystik i mystikerns längtan att förenas med det gudomliga, att sjunka in i gudafamnen.¹

Där finns också den korta men pregnant songe som heter ”Marias häpnad”:

Lammen så vita på ängen beta;
men barnet Jesus utmed dem går.

Häpen Maria stannar och ropar:
”Jag ser en strårling omkring barnets hår!” (A.a., s. 55)

Det är ett ögonblick av lycka och vision som fångas; man ser blott ett ”blänk av vitt mot grönt och så stråringen, men det hela är återgivet med en medeltida bokilluminations skärpa och naiva uttrycksfullhet” (Henry Olsson).²

En metafysisk sång om stjärna och människa är ”Du går icke ensam”:

Om bland tusen stjärnor
någon enda ser på dig,
tro på den stjärnans mening,
tro hennes ögas glans.
Du går icke ensam.
Stjärnan har tusen vänner;
alla på dig de skåda,
skåda för hennes skull.
Lycklig du är och säll.
Himlen dig har i kväll. (A.a., s. 88 f.)

Handlar denna sång om det efterlängtade dödsögonblicket? Eller om en stund på jorden, som fyller människan med himmelsk sällhet?

”Hjärtats blomma” är nr XV bland *Songes*. Den handlar om blomman som står i hjärtats hem och den lyder så här:

En blomma står i hjärtats hem,
Hon har ingen färg ännu;
Herren Gud i himmelen
den blomman har gjort, o Du! –

Blomman stod i hjärtats hem,
Hon har ej färg ännu,
Men av Herren Gud dock
hon hade namnet Törnros.

Rosens törnen sår hjärtat.
Då rinner blod därur.
Hjärtat frågar Herren:
”Vi gav du den rosen åt mig?”

Herren himmelskt svarar:

”Blodet utur ditt hjärta
färgar din ros åt dig:
du och ditt hjärtas ros
då likna i fåring mig.” (A.a., s. 53 f.)

Songen handlar om hur törnrosen kommit till; en av de tidigare dikterna från 1815 heter just ”Törnrosens ursprung”. Men det är stor skillnad mellan dem, songen är mycket mera stram och koncentrerad. Den färglösa blomman i hjärtats hem har taggar, som sårar hjärtat så att hjärteblodet färgar blomman röd. Det är en betydelsefull förvandling, eftersom törnrosen i olika sammanhang är en utomordentligt viktig symbol hos Almqvist. I *Svenska fattigdomens betydelse* utnämner han törnrosen till symbol för det svenska:

Betrakta dess lilla, enkla, ljusröda blomma, och känn den utomordentligt fina, nästan svaga lukten, den ädlaste likväl som luften bär [...] den är gestalten av fattigdom, vilt behag och kyskhet. Den bär på sig uttrycket av hela vår nordiska natur, samlat i en fantom. (SS VIII, s. 334)

I ”Hjärtats blomma” är törnrosen symbol för kärlek, det är den för övrigt i allmänhet hos Almqvist. I sin stora avhandling om *Songes* vill Arne Bergstrand tolka denna kärlek som religiös kärlek. Den handlar om Kristi lidande kärlek – törnekronan, taggar, sår, blod, frågan ”Vi gav du den rosen åt mig?” – allt sammanfaller med Nya testamentets berättelse om Kristi lidande. Det är också – menar Bergstrand – ett dubbelt perspektiv i dikten. Hjärtats ros skulle då på en gång vara Kristus i förhållande till Gud, och människan i förhållande till Kristus.³

En annan grupp bildar de *exotiska* songes. Blomman i den innerliga, religiösa ”Hjärtats blomma” kom att färgas blodröd. Än fler färger finner vi i den sällsamma, färgsprakande ”Alalith Diurméa”, där titelgestalten är en hemlighetsfull fé – som f. ö. är besläktad med Ariman i sagan om *Ormus och Ariman*. Hon går med sitt trollspö och sjunger:

Nu kom' hit, mina blomsterdrängar!
Jag vill så på förbjudna sängarne
frö till skönaste rangiopavi,
Bulbulrosen, så kär för féerna.
Växa skall den förbjudnas blommor:
ej Alalith Diurméas namn är känt.
Skynda! Så och kratta!
så och vattna! så och kratta!
Så! Så bara gula, violetta!
bara röda, och så blåa! –
Inga vita, inga gröna! –
Sköna frön, om er är spådd
min sång, och denna säng nu sådd. (SS XIV, s. 115 f.)

Två ord kan behöva förklaras i denna songe, nämligen Bulbulrosen och rangiopavi. Bulbul betyder näktergal och i persisk dikt och myt talas ofta om näktergalens kärlek till rosen. Rangiopavi förklarar Bergstrand som ”upprorsört”.⁴ Och Alalith Diurméa som sår frön till den förbjudnas blommor, gör helt enkelt uppror mot blommornas, d.v.s. konstens lagbundna former.

Till exotiska nejder och tider – här med anklang från *Tusen och en natt* för också ”Mainours sång vid Euftrat”, som i trycket står omedelbart före Alalith Diurméa. Den lyder såhär:

Varför...
Varför sitter jag på stranden?
Nouronnihar icke kommer!
Eufrats vågor åt mig skratta!
Babylons tulpaner skratta!
Nouronnihars ögon skratta!
Varför sitter jag på stranden kvar?
Jag flodens famn ju har! (A.a., s. 113)

En arabisk saga ger bakgrunden till songen. Den undersköna prinsessan Nouronnihar eftersträvas av många friare. Almqvist för fram den hittills okände Mainour, som inte får prinsessan och nu sitter vid floden Eufrats strand, övergiven och förhånad av naturen i olika existensformer, stigande från låga till högre (flodvattnet, tulpanerna och slutligen prinsessan). Det enda som tycks återstå för honom är självmord, döden genom vatten. Den övergivne och förtvivlade ynglingen kan symbolisera en kris i Almqvists liv och konstnärskap; men redan utan personliga tolkningar är den tillräck-

ligt gripande. Och de skrattande tulpanerna i Babylon dröjer länge kvar i minnet. I de här två senaste songes möter vi den namnmagi och ortnamsmagi som Almqvist så ofta hänger sig åt. Han skriver på annat håll: ”ett antal geografiska namn hafva ej sällan sitt intresse att höra [...] blott för deras ljuds skull, och för att i vårt inre förnimma det slags tonart, som hemlighetsfullt vilar över land och folk” (*Menniskoslägtets Saga*, s. 96).

En annan songe är närmast ett stämningsanslag, den har titeln ”Herdarne i Chamouni”:

Vinden blåser så sval,
spelar ömt i vår dal:
Här är just mitt behag,
här just stanna vill jag. (A.a., s. 29)

Så finns det *realistiska* songes som ”Fiskarsång vid Kalmar” och ”Varför kom du på ängen?” med dess klang av spelmansfela och folkvisa.

För sig själv står den skrämmande, nästan brutala ”Häxan i konung Karls tid”:

Här uppå berget ligga Gummans svarta knotor:
Hon, som i våras här brann upp på bål.
Nu skall du få höra sagan om röda elden:
höra huru gumman i bålet satts, att brinna.
Gumman, hon tog vita stickor av furu.
Men sina stickor satte hon i en mur.
Sakta hon steg till muren och ur stickorna
darrhant mjölkade hon åt barnena små.
Men utur rika prästens ko var den söta mjölken. –
Barnena fingo stå vid modrens bål. (A.a., s. 52 f.)

”Häxan i konung Karls tid” har med rätta prisats som ett mästerverk. Det är en songe från tiden omkring 1830, senast 1833. Den ger en scen med skarp konkretion i realistiska smådrag; inledd av färgorden som lockar fram visioner av sprakande röd eld och svart förkolnad död. Mot den fattiga kvinnan med hennes små barn ställer Almqvist den rika prästen; här förebådas diktarens sociala och religiösa radikalism.

Före den effektfulla slutraden på dikten kommer ett innehållsrikt och komprimerat tankstreck; här låter Almqvist läsaren själv supplera händelseförloppet. Prästen anger, hon förhörs och döms – allt detta ersätts av ett tankstreck. Genom förkortningen och pausen kommer slutraden med desto

större verkan, ytterligare förstärkt av kontrasten mellan innehållets hemskhet och tonens oberörda saklighet. Vad beror det på att denna korta, knappa och till synes så sakliga dikt kan rymma så mycket och engagera så djupt? Tydligen på att läsaren med hjälp av de suggestioner som ges tvingas arbeta vidare med dikten, att bli medskapare: det är estetiken från *Dialog om sättet att sluta stycken*.

Denna songe liksom de andra präglas av naivitetens stilideal, söker ge intryck av omedelbarhet och konstlöshet genom avsiktlig otymplighet i formuleringar, banala småord, täta upprepningar, enkel parataktisk satsbyggnad etc. Alltså en synnerligen medveten och raffinerad naivitet, som Eva Wennerström visat;⁵ detta naiva stilideal har i denna dikt samverkat med strävan efter konkretion (realism) och resultatet har blivit ett utmärkt exempel på vad Almqvist kallar för ”poesi i sak”.

Skogsmystik och dödslängtan förenas i den suggestiva *Björninna*, som står songesdiktningen nära, men ingår som ett självständigt nummer i första delen av *Törnrosens bok* (imperialoktavupplagan). I en inledande berättelse skildras hur den unge bondgossen Erik på jakt efter en björninna vådaskjuter sin älskade som dör. Efter detta hör Erik från skogen en underlig, underbar sång. Döden liksom ropar på honom, ända till dess han finner björninna, brottas med henne och dör. Första strofen av den hemlighetsfulla sången lyder såhär:

Kom i skogen, sköna gosse, kom, o kom!
Här är dödens
ljuvliga trädgård:
härifrån till ljusa stjärnors vackra himmel
gick din flickas ande.
Minns du, o
minns du mitt
bröst då du sköt?
Kom i skogen, du min gosse, kom, o kom!
Här är rosor,
kyssar och döden:
minns på mina ögons färg, och kom! (SS XIII, s. 178)

En representativ lyrikläsare, Zacharias Topelius, har vittnat om den Almqvistfeber som spred sig i Finland under 1830- och 1840-talen:

Han föll som från månen. Första intrycket var undran, det andra frågande oviss-
het, det tredje beundran, som hos största delen af ungdomen snart blef hänförelse.
[...] Man glömde att kritisera, man följde viljelös med denna bländande, gungan-
de våg af ”rosor, kyssar och döden”.⁶

Redan genom sin förening av ord och ton ger *Songes* uttryck för romanti-
kens strävan att gjuta samman skilda genrer och konstriktningar. I prosa-
ingressen till *Songes* ger Almqvist dem emellertid ytterligare funktioner.
Han betraktar dem uttryckligen som små teaterstycken, ett slags rörliga och
ljudande tableaux vivants (levande tavlor). Han låter herr Hugos söner ge
utförliga regianvisningar:

För varje stycke väljes en enda kort och avslutad situation, lättfattlig och plastiskt
skön (såvida nämligen tillgång på skönt gives oss). Teatern – därtill tages gula sa-
longen, vars företrädare för detta ändamål ligger uti att vara så lång – anordnas på
det sätt, att mitt igenom rummet hänges en ridå av vitt gas, som delar det hela mitt
itu; en del framföre och en del bakföre gasen. Denna ridå uppdrages *aldrig*. Vi
åskådare sitta på ena sidan om floret. På andra sidan längst in i fonden föregår
drömmen. Du finner, att floret här spelar den förnämsta rollen, och det är verkli-
gen min tanke, att det icke alltid skulle vara vitt. Männe icke ofta ett oändligt och
drömskönt fjärran skulle för våra ögon framstå bäst och skönast, om framför tav-
lan hängdes ett ljusblått gas? vad säger du? det hela bleve då såsom levande i en
avlägsen azur. (SS XIV, s. 12)

Songes skall sålunda tänkas *uppförda*; floret ger ett fint drag av raffinerad
konturlöshet åt personerna och deras verksamhet. Ord, musik, färger, hand-
ling: allt samverkar i dessa små konstverk. De ger en viktig variant på ro-
mantikens dröm om allkonstverket. På samma sätt låter Almqvist i *Hinden*
herr Hugo utlägga sin stora idé om ett konstverk, sammangjutet av måleri,
musik och poesi på en gång, där bild och ton inte är vidhängande illustra-
tioner till dikten, inte ”en överflödigt grannlåt, utan en integrerande, nöd-
vändig del av det hela, och det på ett organiskt sätt” (SS V, s. 486 f.). Den
samklang av konstarter som romantiken och Almqvist förordar, fick med ti-
den förnyad aktualitet med symbolismen och med Wagners musikdramatik.

Men också intresset för fragmentet, det oavslutades estetik är viktigt att
framhålla. Den estetiken presenteras i *Dialog om sättet att sluta stycken*,
och om denna sin skrift har Almqvist själv förklarat, att den äger avseende
på nära nog alla delar av *Törnrosens bok*. Och det gäller i hög grad *Songes*,
som ofta ger bara ett anslag och sällan ett avslutat helt. På det sättet sätts lä-
sarens fantasi i rörelse mot nya lösningar och läsningar. Det är därför Fred-

rik Böök har kallat *Songes* ”den mest radikalt romantiska poesi vi äga på svenska”.⁷

Almqvists musikedikter ingår i en tradition av svensk vislyrik, som sträcker sig från Bellman och Geijer och vidare över Birger Sjöberg, Evert Taube och Elisabeth Hermodsson. Alla dessa poeter har haft den dubbla uttryckskraften i ord och ton; i deras dikter är – som Kellgren uttryckt det om Bellman – skaldekonst och tonkonst ”systerligt förent”.

Man kan vidare säga, att Almqvists *songes* är lyriska också i den mening som den grekiska termen ursprungligen angav, alltså dikt *sjungen*, om också inte till ackompanjering av lyra.

*

Musiken bortfaller som inslag i Almqvists diktning under Amerikaåren. Från den tiden finns bevarat *Om svenska rim* som är ett manuskript om 1.438 foliosidor, skönt renskrivet med olikfärgade bläck. Det är egentligen en resonerande avhandling kring den svenska rim- och versläran, som exemplifieras med nyskrivna dikter av Almqvist. Miljön är densamma som i *Törnrosens bok*: på det Löwenstiernska Jaktslottet för herr Hugo och hans sällskap ett ändlöst samtal om verslärans mysterier med utvecklingar om språk, stilistik, folklynnen, litteratur och egentligen allting.

En stor del av *Om svenska rim* utgör avdelningen *Sesemana*, en samling av 576 poem, vars rubrik anknyter till en ryktbar pekoralist i Stockholm, Hans Jakob Seseman. Det är i dennes mun dikterna i detta avsnitt är lagda, och det är alltså fråga om rolldikter.

Almqvist har på detta sätt skaffat sig ytterligare ett språkrör eller en mask att lägga till de tidigare: herr Hugo, Richard Furumo och tant Eleonora.

Enkla ting och livets nödortft aktualiseras gärna i dikterna från Amerikaåren. Det är ofta längtan efter olika maträtter eller olika smaksensationer som tar sig mer eller mindre poetiska uttryck. Drömmen om svenska krusbär förbindes med en efterdyning av munter skandinavism i den ofta citerade:

Vem är väl den på jordens vida rymd, som njutit smaken
av krusbär och av stora, söta stickelbär,
och som härvid ej ropar ut: jag aldrig smakat maken!
Mot det en skeppslast dumma apelsiner intet är.
Självpommeranser

jag föga anser.
Vad bjuder oss uppriktigt Afrika?
Vad visa kan Amerika?
Vad Asien? vad allt Europa?
Jag trotsar öppet allihopa.
Men Skandinavien – det är alladar!
Blott Sverge svenska krusbär har. (*Sesemana*, s. 223)⁸

Spenat, palt, sik, strömming, lax, kräftor, kabeljo och knäckebröd är några bland de många svenska maträtter som ger doft åt *Sesemana*. Det blir nära nog kokbok som lyrik. I sammanhanget vill jag framhålla Almqvists lätt vanvettiga tanke att ersätta ålar med ormar och att framställa en läcker ormsallad. Det är en absurd tanke, som föregriper den kokta huggorm som står på veckomatsedeln hos Falstaff, fakir.

Almqvist gör dessutom ystra och absurda språkliga nyskapelser som ”frukostligheter”, ”middagsaktigheter” och ”aftonvardsnarraktigheter”. Man kan också peka på ”kanalje kräftor” (se s. 160) eller det talspråkliga slanguttrycket ”alladar” (se ovan). Överhuvud dyker här ofta upp ordglädjen, leken och experimentlusten, som utmärkte Almqvists diktning före landsflykten.

En vemodig dikt, som utgivarna av *Sesemana* tolkar biografiskt är ”Var morgon underst bittida i dagningen”, som skildrar den trötte och hunsade mannen med sin tunga torgkorg på armen. Korgens innehåll av grönsaker, fisk m.m. registreras i detalj och anknyter på så vis till *Sesemanas* matvarukataloger. Men dikten har också ett omkväde, som plötsligt ger den ett drag av galghumor och lekfullhet: ”Men jag vet att Korgen är tung”, en allusion på medeltidsballaden ”Den bergtagna”, där omkvädet lyder ”Men jag vet att sorgen är tung”. Så har ekon från Geijers och Afzelius’ *Svenska folkvisor*, som vi möter i Almqvists tidiga diktning – i *Amorina* sjunger Johannes ”Sven i Rosengård” – trängt sig på den gamle diktaren i landsflykten.

Den Almqvist som tidigare skrivit om sol och måne och som tolkat skapelsen i den sköna kosmiska myten *Skönhetens tårar* klagar övergiven i landsflyktens mörker:

En Måne, dock, som milt i natten skiner,
är bättre än en Sol, som redan har gått ner.
På enslig stig jag övergiven går och blåsten viner;

jag har ej sol, och ingen måne mer.
Gud han sig förbarne
över mig, den arme!
En liten liten Måne,
o Herre, du mig låne! (A.a., s. 63)

Döden är ofta närvarande i Sesemandikterna. Döden genom vatten är ett vanligt motiv i Almqvists tidigare diktning; det väl mest kända exemplet är songen ”Den drunknade simmerskan”. Under landsflyktsåren tillkommer en bitter dikt, där den extatiska stämningen i songen ersatts av en cyniskt spörjande stämning:

Var finns en sjö, där man i frid och lugn kan drunkna,
och det med nöje, utan obehaglig lukt?
där inga lik förut på botten finnas sjunkna
och som med otäckheter fylla vikens bukt?
ej heller någon självdöd fisk, och inga unkna
kanalje kräftor, döda utan sans och tukt?
Finns väl en sådan sjö, så vill jag utan buller,
bråk och vimmel
gå dit rätt snart, och i dess vackra vatten
finna ljuvt min himmel. (A.a., s. 228)

Dödstankarna, ensamheten och bitterheten tränger sig på, men de balanseras också ofta av lekfullhet och till synes oberördhet.

Men där finns också en dödslängtan, som tar sig uttryck i förtröstanfulla ord av stor skönhet som i den avslutande diktens rader:

Jag vill sjunga och måla för mig ensam och allen, helt tyst och stilla,
och aldrig göra den ringaste varelse i världen det minsta illa.
[...]
Din Ande älskar jag ock i ord och gärning: när almar och lindar susa,
så hör jag din Ande också, likasom då höga vattufall brusa. –
Med blommor har Du och din Ande överstrött åt mig min stråt,
och med tistlar även, vilka med rosorna följas åt.
Röda rosor, och vita, och blå, O levandes Gud! och blad så gröna!
Har du ej smyckat för mig min äng? och gjort mina hagar sköna?
För min del är jag själv blott ett för foder mejat och avslaget hö:
och därför nu – när helst du tycker, O min gode Fader! – så vill jag dö!
(A.a., s. 297 f.)

Det är en stämning av resignation och frid över dessa rader, som ger en återklang av *Skaldens natt* och av *Songes*.

Ruben G:son Berg har fäst uppmärksamheten vid Almqvists metriska och rimtekniska iakttagelser och understryker en i vissa fall överraskande modern uppfattning hos Almqvist.⁹

Även sitt sista stora manuskript fäster Almqvist alltså i Törnrosfiktionen; under ensamma landsflyktsår manar diktaren åter fram de välbekanta Jakt-slottsgestalterna. Med sina välkända röster, sina omständliga resonemang och gemytliga dialoger måste de haft en terapeutisk verkan på sin författare. Mobiliseringen av minnesmiljön, av hemlandet och poesin bör rimligtvis ha betytt mycket för den isolerade diktaren i hans uppenbarligen torftiga existens. Var Jaktslottet numera var beläget, förtydligar Almqvist i en liten dialogstump:

- A. Men.. var är då ert Slott beläget?
I luften.. kors?.. i luften, säger Ni?
B. Det kommer ej stort an på läget,
blott att det är ett ljust och glatt logis.
A. Dock.. komma dit är angeläget?
B. Så fort jag drömmer, är jag strax däri. (A.a., s. 173)

Songes-diktningen, som överskrider genrernas gränser, hör samman med romantiken. Amerikadiktningen däremot ofta med realismen: livets enkla förnödenheter blir föremål för poesi – Almqvist lever upp till sin berömda tes i ”Poesi i sak”:

Icke en enda sten vid vägen är trivial, ingen stuga lumpen, och intet förhållande opoetiskt, det vare vilket som helst, högt eller lågt.

Songes-dikterna, som ju består av ord och ton, har drag av musikalitet också i språkljuden, något som står symbolismen nära. De återupplivades på 1890-talet och har sedan dess blivit ett stående inslag i lyrikantologier.

Amerikadikterna levde länge ett ”manuskriptliv”; i närmre 100 år var de begravda i jätteverket *Om svenska rim*, tills man på 1960- och 70-talen försiktigt började plocka fram dem ur glömskan. Då kändes de förvånansvärt ofta moderna: blandat med förtvivlan och resignation finns det drag av galghumor och absurdism i dem.

Almqvist kom inte att påverka sin *samtids* lyrik. Men både hans mjuka, musikaliska songes och många av hans knaggliga, absurda verser från Amerika har övervintrat och kan ibland kännas märkvärdigt nära.

Noter

1. Martin Lamm, ”Studier i Almquists ungdomsdiktning”, *Samlaren* 1915, s. 125.
2. Henry Olsson, *Törnrosens diktare. Den rike och den fattige* (1966), s. 107.
3. Arne Bergstrand, *Songes. Litteraturhistoriska studier i C.J.L. Almquists diktsamling* (1953), s. 98 ff.
4. *Ibid.*, s. 277.
5. Eva Wennerström, ”*Stilstudier i Almquists Songes*” (1937).
6. Zacharias Topelius, ”Runeberg och Almqvist”, *Svea* 1892, s. 23.
7. Fredrik Böök, *Den romantiska tidsåldern i svensk litteratur* (1919), s. 306.
8. Carl Jonas Love Almqvist, *Sesemana. Utgiven av Per Mårtensson. Efterskrift av Folke Isaksson* (1983).
9. Ruben G:son Berg, *C.J.L. Almqvist i landsflykten 1851–1866* (1928), s. 418.

Förkortningar

- SS – *Samlade skrifter. Första fullständiga upplagan, med inledningar, varianter och anmärkningar. Under redaktion av Fredrik Böök utgiven av Olle Holmberg, Josua Mjöberg, Emil Olson och Algot Werin* (1920–1938).
- Brev – *Brev 1803–1866. Ett urval med inledning och kommentarer av Bertil Romberg* (1968).

”Om detta var Europa”

Ett tema i Göran Sonnevis diktning

Mona Sandqvist



Det är få nutida svenska diktare som har Göran Sonnevis beredskap för att reagera på de senaste årens stora förändringar i Europa. När Sonnevi i diktsamlingen *Trädet* från 1991 anspelar på Gorbatsjovs tal om ”det europeiska huset”, berör han ett tema som funnits i hans egen poesi i decennier.¹ I den stora tidsdiskussion, som förs på och mellan raderna i hans dikter, bryter sig hans egen röst mot många röster i historien. Det är då inte minst en kontinentaleuropeisk tradition han relaterar sig till: Dante, Goethe, Hölderlin, Kafka, Celan, för att bara nämna några av hans ständiga samtalspartners.

Sonnevi är född 1939 och alltså uppvuxen under andra världskriget. Nazismen och judeutrotningen är en ofrånkomlig bakgrund för hans diktning. Han återkommer ofta till barndomsminnena av kriget, i sammanhang som pekar på den svenska medskyldigheten i det som skedde. Vi släppte igenom järnvägsvagnar med tyska soldater på permission från Norge. Vi försåg nazityskland med järnmalm. Inte så få svenskar sympatiserade åtminstone till en början med Hitler och önskade hans seger. Många var de judiska flyktingar som avvisades vid den svenska gränsen. Sonnevis intresse för den judiska kulturen, som bl.a. manifesterat sig i hans översättningar av Paul Celans och Osip Mandelstams dikter, är en del av ett försök att bearbeta detta förflutna, att förstå vad som hände. Det finns hos honom redan från början en skräck för fascismen och för det elitära tänkandets, utrotningstänkandets seglivade tradition. Den skräcken ligger bakom hans dröm om en annan typ av samhälle i Sverige och i Europa, ett icke-hierarkiskt och samtidigt icke-totalitärt samhälle.

Det är i långdikten "Mozartvariationer", publicerad i samlingen *Det omöjliga* 1975, som europatemat träder i förgrunden. Mozarts musik från tiden före franska revolutionen ger resonans åt Sonnevis drömmar om en förändring i samtiden. Det är en musik som springer fram ur ett undergångsmärkt privilegiesamhälle. Den är skriven för adelshus och kungar, och den bygger på traditionen. Ändå innebär den musikaliskt något alldeles nytt. Sonnevi skriver:

Mozart
skapade på grundval
av ett knippe sammanstrålade
traditioner
en musik som var helt ny, ett stycke
fantastisk, ren
natur,
som en sten eller en växt
från ett annat
universum²

Mozarts musik visar alltså alldeles konkret att radikal förändring och nyskapelse är möjliga. Och för Sonnevi uttrycker den också visionen av ett nytt sätt att leva. Det är en musik –

så bräddfyllt med information, om ett möjligt
sätt att känna, ett möjligt sätt att leva,
eller att dö³

Han finner hos Mozart en musik sådan att

om detta var
Europa Då
skulle jag inte längre vara rädd
Där finns
en nästan fullständig kärlek⁴

Kärlek – ja, i den första delen av ”Mozartvariationer” flätas upplevelsen av Mozarts musik samman med en intensiv erotisk upplevelse, som om musiken och kärleken var två sidor av samma sak:

+

Mozart
levde med sin död
närvarande i musiken, som
yttersta liv, stegrad
till det omöjliga, den
omöjliga kärlekens
finhet, oändliga
finhet, i rörelser
smekningar, ansikts-
dragens minsta
leenden, i
vinklarna, i lemmarna, med
fingrarna
jag rör din
rygg med
och du
svarar Sen
kan jag
söka din mun
och kroppen rör sig
i perfekt
dans, rytm⁵

I den långa andra delen av ”Mozartvariationer” vidgas perspektivet från kärleken till ett du till kärleken till nästan. Kan kärleken sådan den upplevs

i Mozarts musik finnas på ett universellt plan? Finns en broderskapets Mozart, en kollektiv Mozart?

den kollektive Mozart

någon, några
som i sitt samband
i sin organisation
kan ge uttryck för
en sådan oerhörd närhet
till allt
levande, till
döden, som oundvikligt, försonat
faktum, så
länge
den är
rent biologisk, utan att ett ögonblick
en mikrosekund
förneka smärtans
verkligheter

förhållanden mellan många människor
av samma finhetsgrad
som Mozarts
musik! Jag har
sett det
ibland, inte ofta

Också människors verkliga musik
ensamma, tillsammans⁶

– ”Om detta var Europa” – men det är det alltså inte. Det Europa som Sonnevi beskriver i ”Mozartvariationer” 1975 kallar han

Detta sig konsoliderande kapitalets Europa
intimt sammanvävt
med de hierarkiska staterna
i öster⁷

Med syftning på den nyss förflutna historien och röken från krematorieugnarna och med en blick på den samtida miljöförstöringen sägs det:

Röken hänger tung
över Europa

De högeffektiva energikällorna
spyr osynlig rök, tystnad⁸

Om Skandinaviens plats i detta kapitalets Europa finns i ”Det omöjliga” ett stycke skrivet 1973 i samband med att EG skapades, som en ombildning av EEC:

I kontinentaleuropa förbereds
en ny form av
fascism, en ny
ekonomisk gemenskap
för integrerad
exploatering
i samspel eller krig
med den större
gemenskapen,
det imperialistiska
globala systemet

Skandinavien är en vinge av
detta system,
högt utvecklad, i skenbart fri
flykt, bundet vid
den tunga
kroppen,
tvångskroppen
som sluter sig om
alla människor
med sin hud av
förtryck⁹

Det imperialistiska systemet omfattar i Sonnevis analys från den här tiden både de kapitalistiska staterna i väst och det statskapitalistiska Sovjetunionen med sina lydstaten i Östeuropa. Svälten i tredje världen betraktar han som en form av imperialistiskt folk mord, mångfaldigt större än både ”nazisternas utplåning av sex millioner judar och USA’s mord på kanske fyra millioner vietnameser”. Han riktar en flammande kritik också mot sina landsmän och sig själv:

Utsugningen
av de svältande ländernas
verkliga och potentiella
resurser fortsätter
Vi skäms inte

Våra valda politiker
planerar för aktivt statligt och
kommunalt ingripande
för att höja denna
konsumtion och produktion
En process som samtidigt förstör
människor
och naturen¹⁰

Sonnevis utopi i "Det omöjliga" går i det här avseendet ut på att vi borde ta chansen att slita banden till "tvångskroppen", det imperialistiska systemet, och i stället solidarisera oss med befrielseörelserna i tredje världen. Systemet av förtryck skall falla samman "När de ännu / inte mördade / reser sig tillsammans / Tillsammans med oss". Men befrielse är inte nog. Den svåraste frågan återstår: Vad kommer sen? Eller med Sonnevis ord: "Hur ska friheten organiseras?" – "Vilket namn har huset vi bygger?"

Bland de utopiska förslag som passerar revy i "Det omöjliga" har den tjeckiska drömmen från mitten av 60-talet om en socialism med mänskligt ansikte en särskild status. Sonnevi hoppas på socialismen, men godkänner inte någon form av reellt existerande socialism. Genom hela "Det omöjliga" söker han formulera hur socialismens mänskliga ansikte skall se ut. I en uppsummerande text alldeles i slutet heter det t.ex.:

Det finns ingen annan väg till människor
än att gå in i
öppna sig mot
allas liv
allas självständiga liv
sådana de är
i sin hårdhet, i sitt betryck
Något annat sätt finns inte
Bara där kan vi börja
Bara där finns en
början till en oändlig mjukhet
Bara där finns ett ansikte¹¹

Alla försök att skapa en socialism med mänskligt ansikte i Prag våren -68 krossades genom den sovjetiska invasionen i augusti samma år. Då

bestämde den europeiska politiken
för kanske
decennier framåt

skriver Sonnevi i ”Det omöjliga”¹². Vad som händer i Prag betecknar han alltså här som utslagsgivande för hela Europa. Tanken tycks vara att Pragvåren kunde ha visat en väg också för västeuropa. Pragvårens talesmän ville införa liberala inslag i det socialistiska systemet. På så sätt kunde man ha slagit en brygga mellan de två blocken. Staden Prag har genom historien varit en plats för motsatsernas förening, en mittpunkt mellan Rom och Byssans, renässans och reformation, katolicism och protestantism.

Att Sonnevi låter Prag representera utopin i ”Det omöjliga” hänger dessutom samman med att staden kallas alkemins huvudstad i Europa. I ”Det omöjliga” är alkemin metafor för Sonnevis arbete med språket, med dikten och världen: ”det finns inget sätt / att komma undan / Om man inte / som alkemisterna / kokar sitt eget guld / kokar sitt eget vatten”, säger han. Alkemin spelar över huvud taget en viktig roll i hans poesi, bl.a. som bild för förvandling och nyskapelse på många plan. Han skapar han sitt verk i en oavslutad process av analyser och synteser och utnyttjar genomgående en typ av tecken, analogier och korrespondenser som hör hemma i det alkemistiska symbolspråket.¹³

Huvudstad för alkemin blev Prag under den legendomspunne kejsar Rudolf II:s tid strax före trettioåriga kriget. Europa låg splittrat mellan katolicism och protestantism, men Rudolf ville fred och kompromiss. I Hradcínborgen i Prag samlade han kring sig en krets av alkemister som drömde om mänsklighetens moraliska och andliga nyfödelse och om ett fredsrrike där de stridande trosriktningarna kunde förenas. En del av dem utgav manifest om detta och kallade sig rosencreuzare. Deras devis var: *Per crucem ad rosam*. Från korset – motsättningarnas och stridernas värld – skulle man nå rosen, det universella broderskapet.

De utopiska strävandena förvekligades inte. Rudolf avsattes och trettioåriga kriget kom. Det startade just i Prag, med att upproriska protestanter kastade ut kejsarliga ämbetsmän genom ett fönster i Hradshinborgen. Så bestämdes den gången den europeiska politiken ”för decennier”.¹⁴

Utopin dör i Prag 1618 och 1968. Efter freden i Vietnam 1975 dör också Sonnevis förhoppningar om en ny sorts socialism, som skulle födas i tredje världen. Dödsstöten blev det som hände i Kambodja, eller Kampuchea som det kallades sedan de röda khmererna tagit makten. Här ändade utopin i massmord på den egna befolkningen. I en intervju från 1981 säger Sonnevi om sin reaktion på utvecklingen:

Jag har aldrig accepterat vare sig Sovjetkommunismen eller USA-imperialismen. [...] Under 60-talet växte jag själv in i en förhoppning om ett alldeles nytt alternativ, då framför allt kopplat till Tredje Världens frigörelse. Under 70-talet har det visat sig att också där kommer nya enorma komplikationer. Jag har inte längre alls samma förhoppning som jag hade på 60-talet. [...] Det som hände i Kambodja under Pol Pot var av sådana dimensioner att ett ord som besvikelse är helt malplacerat. Jag hade helt enkelt inte kunnat föreställa mig något sådant som det inre folkmordet.¹⁵

Efter denna chock kan man hos Sonnevi se en identifikation med den tyske diktaren Hölderlin, som i likhet med Mozart har varit ständig följeslagare i Sonnevis poesi åtminstone sedan 70-talets första år. Hölderlin tillhör också han den franska revolutionens epok. I sin ungdom svärmade han för revolutionen och dess ideal om frihet, jämlikhet och broderskap, och han drömde om att den skulle spridas också till Tyskland. Men när skräckväldet kommer, slår han ifrån sig, och när hans vän Sinclair arresteras som misstänkt för revolutionära aktiviteter, bryter han samman och skriker: "Ich will kein Jakobiner seyn!" Den händelsen bidrog till att hans sinnessjukdom bröt ut. I trettiosex år levde han sedan i ett torn vid Neckar som fortfarande står kvar och nu kallas "Hölderlinturm". Sjukdomen förstörde hans språk och han kunde sen bara uttrycka sig i obegripliga eller helt stereotypa vändningar.

Också Göran Sonnevi skriver efter 1979 om sin rädsla för att språket skall gå förlorat. Det är som om hans diktarspråk helt har förstörts och komprometterats genom händelseutvecklingen i Sydostasien. Isolering och förtvivlan och rädslan att hamna på sjukhus beskriver han ofta med anknytning till Hölderlin. "Han var inte sjukare än jag", sägs det på ett ställe i "Språk; Verktyg; Eld". I hans 80-talsdikter dyker det upp hänsyftningar på tornet. Likt Hölderlin i tornet bearbetar han sin skuld, sin medvetenhet om att ha gett sitt stöd åt något som tog en katastrofal vändning.¹⁶

När chocken inför den politiska utvecklingen i Vietnam och Kambodja kommer till uttryck i *Språk; Verktyg; Eld*, diktsamlingen från 1979, nämner Sonnevi Mozart igen, som tecken för utopin. Men nu är Mozart – och den utopiska drömmen – hopkopplad med storinkvisitorn Torquemada, mannen som i 1400-talets Spanien brände kättare i masskala, i en sorts kristenhetens inre folkmord:

+
hörde Mozarts pianokonsert nr. 18 i B-dur

– paniken, brutaliteten
i denna musik
och sorgen
över det
en uppfläkt kropps strömmande rymd
sen var det
inget mer

Mozart och Torquemada¹⁷

Sonnevis självuppgörelse har pågått länge. Den har tagit sig uttryck i självbesinnande, inåtvända samlingar under 80-talet: *Små klanger; en röst* 1981, *Dikter utan ordning* 1983 och *Oavslutade dikter* 1987. Men från hösten 1989 vänder sig Sonnevi återigen utåt. I långa dikter som publiceras i dagspress och tidskrifter levererar han på nytt en tidsdiktning av högsta aktualitet. Dessa dikter och ytterligare andra publiceras sedan i november 1991 i samlingen *Trädet*. Frigörelsen i Östeuropa behandlar Sonnevi i hela samlingen men framför allt i den långa dikten ”Requiem; Sång”. Än en gång står Prag i centrum. Sonnevi är återhållsam i sin reaktion, men nu kan han i alla fall på ett hoppfullt sätt återknyta till sina texter från 1975 års ”Det omöjliga”. Det var då han skrev orden om den europeiska politiken:

När stridsvagnarna möttes i Prags
centrum 1968
bestämde den europeiska politiken
för kanske
decennier framåt¹⁸

Stridsvagnarna som möts i centrum – det var en bild av ett hot mot själva hjärtpunkten, ett angrepp som sårade Europas hjärta och förstörde idén om en socialism med mänskligt ansikte. Två decennier senare får Sonnevi anledning att återknyta till de citerade raderna då han beskriver förnyelsen 1989, den s k sammetsrevolutionen i Prag:

Men i Prags centrum svor Vaclav Havel eden
som Tjeckoslovariens president Stridsvagnarna är borta
Han talar inför folket om att bevara den mjuka revolutionens rena ansikte
Jag ser mitt eget ansikte Det är inte rent Det är inte mjukt¹⁹

Slutraden antyder hur Sonnevi på sin egen hud fått känna hur lätt revolutionerna korrumpas, och hur lätt befrielsens glädje vänds i förtvivlan. Själv hade han 1975 skrivit en glädjedikt om Vietnamkrigets slutskede, bl.a. om befrielsen av Kambodjas huvudstad Phnom Penh. I senare texter har han med förtvivlad självkritik anspelat på sina ord i den dikten. 1989, när glädjeyttringarna når sin kulmen i det befriade Prag, påminner han om den igen.

De gamla begreppen komprometterade, ännu de enda vi har
i den analys vi inte kommer undan Inte heller i de länder
där nu sanningen segrar, i befrielsens ögonblick
Åter kommer en av de gamla formuleringarna,
utan att jag kan kontrollera det, från april 1975,
de röda Khmererna tågade in i Phnom Penh, till befolkningen
som hälsade befriarna; fronten allt närmare Saigon
Orden är exakt desamma Verkligheten en annan²⁰

Orden ”befrielsens ögonblick” har Sonnevi tidigare använt i ”– dikt under befrielsen av södra Vietnam i mars och april 1975”; de exemplifierar alltså de återkommande ”gamla formuleringarna”.²¹ Också orden ”sanningen segrar” är en många gånger använd devis. Det är ett slagord som använts av tjeckiska befrielsekämpar alltsedan det myntades i samband med Jan Hus revolution på 1400-talet. Det står på standaren som slottsvakten bär utanför Havels tjänsterum i Hradshin. Men det användes också av dem som genomförde den sovjetstyrda pragkuppen 1948 och även av president Husak, ryssarnas handgångne man alltsedan ockupationen 1968. Så demonstreras befrielseretorikens tvetydighet på ett för Sonnevi typiskt sätt. Han har sett Prag som det sårade hjärtat, Europas sår – men i sin senare Pragdikt anar han också ”den enorma kraften, till läkning, till dans”. Anspråken på det ansikte som nu skall framträda är nedskruvade. ”Vilket mänskligt ansikte blir uthärdligt? Vilken politisk teori?” Ovissheten om vad som skall komma dominerar över förhoppningarna.

I ”Det omöjliga” finns ytterligare en text om den ryska invasionen i Prag 1968 som också den får sitt eko hos Sonnevi 1990. I ”Det omöjliga” heter det:

I drömmarna är jag fortfarande en
som är rädd
Jag smeker bröstet på en
kvinna jag känt, får utlösning

I drömmen
är jag fortfarande rädd
Jag drömmer inte om människorna i Prag
Dom är verkliga
lika verkliga som ditt ansikte, och ditt

Fascismen är verklig
i den inre och i den yttre världen
Fascismen drömmer inte om att drömma
Jag ser
Franz Kafka rista ett tecken på en
stridsvagns sida
Det är en bild av Amerika

Lyssnar spánt varje timma
till våldets små, sköra ljud på avstånd
Dom främmande hjulen
har hakkorsvingar i Prag²²

Sonnevi låter här Franz Kafka, som levde sitt liv i Prag, såsom i en drömsyn rista ett tecken på en av de tanks som möts i Europas hjärta. Det var precis vad Pragborna gjorde i augusti -68: man ritade hakkors på stridsvagnarna för att tala om för de invaderande ryssarna att de nu upprepade vad Hitlers soldater gjort 1939 – en fascistisk invasion. Men Kafkas hakkors är ”en bild av Amerika”. Det hänger samman med att Kafka i romanen *Amerika* skildrar USA-kapitalismens skoningslöshet. I dikten fungerar tecknet som ett emblem för Sonnevis syn på både Sovjet och USA som imperialistiska stater med trådar till fascismen.

I Pragskildringen i ”Requiem; Sång” från 1990 kommer ett liknande drömvsnitt med ett nytt tecken som pekar tillbaka mot det tidigare:

Inatt drömde jag om någon som bad mig kyssa henne, munnen,
de små bröstet, den nakna huden, bemålad med Musse Pigg-figurer²³

Musse Pigg som ett tecken i Prag – det verkar snällt i jämförelse med hakkorsets tecken på en stridsvagn. Ingenting sägs längre om fascism eller imperialism. Men man ser en udd, halvt självironisk, mot den amerikanska kulturinvasionen i Euro-Disneys tecken.

Allusionen på en tidigare text är djupt karakteristisk för Sonnevis sätt att arbeta. Det är en minnets stad han bygger med hela sin produktion, ett nätverk av förbindelser mellan textens delar och mellan den egna texten och

andra texter i samtiden och i det förflutna. Också i sina reflexioner över vad som skall ske efter befrielsen av Östeuropa framhåller han vikten av att minnas historien. Utan historiemedvetande blir diskussionerna om det framtida Europa grunda och begreppen förvirrade.

Också svenskarna har en gång gjort en stormaktsinvasion mot Prag och roffat åt sig ett rikt byte. Diskussionerna i Stockholm vittnar dock inte om något gott minne:

Diskussionerna pågår redan
om det framtida Europa Också högerns ledare
använder Gorbatsjovs term, det europeiska huset
Eller hemmet, som i folkhem, hur man nu ska översätta
det ryska ordet, *dom* Medan här folkhemmet försvinner, i det
som snart inte är något folk, i den försvinnande nationen
Jag ser den stora konkava brännspegeln: ett krigsbyte från
Prag Dess ljus tvärs genom den virvlande snön
[---]
I läroplanen utplånas nationen, i den teknifierade snön
Den snö som föll i fjol saknar värde, som om inte varje flingas rörelse
fanns i ett större minne, inne i de enskilda människorna
[---]
Jag lyssnar på rösterna i Stockholm De flesta som talar
är flyktingar, invandrare, som om det hos dem fanns ett större mod²⁴

Den stora frågan i Sonnevis "Requiem" är:

Vilket slags hus ska nu bli möjligt i Europa?
De enorma förhoppningarnas hus, tornet av intet, utan
grund, utan tak, utan väggar? Eller ett beboeligt hus,
där ingen inkräktar på den andres liv?²⁵

Här finns nu inte några utfall mot EG, mot imperialismen eller mot kapitalismen. Heller ingen anslutning till EG-tänkandet eller någon annan modell för Europas framtid. Socialismen dör: därför heter dikten "Requiem", dödsmässa. Vad som finns är en sorg över offren och en bearbetning av skulden. Och framför allt: en inträngande reflexion över själva möjligheten att forma ett samhälle efter idéer och planer. Utopins stad kan inte förverkligas, sägs det, inte ens marknadsekonomin utopi om en human ordning som skall uppstå genom de ekonomiska krafternas fria spel, som om det där bakom fanns en osynlig ordnande hand:

Man kan inte bygga staden, Deiokes stad, eller Byzantium
eller socialismens stad, eller det Europeiska huset
alla utopiska, med sin särskilda rättvisa
Då inte heller den osynliga handens stad, blodig²⁶

Men så kommer paradoxen: att ingen ändå kommer undan utopin. Det går helt enkelt inte att befria sig från drömmen om något bättre som ännu inte finns:

Utopiernas brand i våra hjärnor, genomskinlig, utan rök
Eller med mycket rök, i det reella Historien
utan moral, en fråga om makt, tillfälle Så kan
jag också se det, förstå att det är så det är
Men kan inte bortse ifrån utopiernas och frihetens makt
Också befrielsen från varje utopi är utopisk²⁷

Nya utopier, nya förslag kommer att födas, eftersom det är oundvikligt. I insikt om detta väljer Sonnevi att påminna om historien, också idéernas och tankestrukturernas blodiga historia. I oss alla finns, som han säger: ”De förbrukade begreppen / som i *apokatastasis*; återställelse”.²⁸ Apokatastasis står för idén om att världen en gång i ett ursprung varit fullkomlig, att den sedan drabbats av förstörelse men att fullkomligheten kommer att återställas igen. Det är Paradisets återkomst. Detta återställsetänkande finns förstås i mängder av religiösa och politiska frälsningsläror, och Sonnevi har genom hela sin produktion pekat på dess variationer i historien.

Nazismens rastänkande bygger på idén om en ursprunglig renhet som följs av urartning, varefter återställelsen sker. Den ariska rasens renhet har förstörts, men återställs genom förintelsen av judarna. Detta är återställelsen av riket, det tredje riket, tusenårsriket.

Men återställsetänkandet finns också i marxismen, med drömmen om frihetens rike, där det klasslösa samhället är återställt i det kommunistiska paradiset. Sonnevis egen dröm om ett nytt samhälle utvecklades under 60- och 70-talen i full medvetenhet om det förledande i denna utopins retorik.

Då Berlinmuren faller i november 1989 går Sonnevis tankar än en gång till detta gamla återställsetänkande och dess spår i den europeiska historien:

Jag ringer till Berlin, för att gratulera Jag får höra om
euforin, hela natten, vid Checkpoint Charlie Känner

värmen, glädjen Sedan hör jag: snart kanske också
amerikanerna försvinner Jag förstår då att jag hör
återställelsen, av en nation Med dess implikationer
På mellanvåg hör jag i radio Willy Brandt, Kohl
tala utanför Schöneberger Rathaus Så som jag där
hörde Brandt tala 1962, med Adenauer Rörelsen i massan
när någon då gick emot Nu också visslingar och burop när
Kohl talade och man sjöng: Deutschland, Deutschland über Alles
[---]
Nu brister murarna i Europa Människorna
rör sig fritt i jubel, dans Också nu varnar några
för ett nytt rike Vad flyger ur den glasklara kupan,
eller ur vindarna, de mörka vråna?²⁹

En annan tankestruktur, som Sonnevi åter och åter skärskådat och kritiserat i sin diktning, är det hierarkiska tänkandet, som han nu åter angriper vid en av dess källor. Den platonska idealismen talar om det godas sol i värdehierarkins topp. I Platons utopi, staden av skönhet, styr en elit av filosofer med insikt i det goda. Europas utopister ter sig i Sonnevis diktning alla mer eller mindre bländade av denna det godas sol hos Platon, en kritik som han också alltid vänt mot sig själv. Den absoluta värdehierarkin ligger under elit-tänkandet, uppdelningen av människor i bättre och sämre, som Sonnevi alltid talat emot. ”Vi är inte skit” låter hans ofta citerade försvar för människovärdet i ”Fem dikter i maj 1968”.³⁰ Nu angriper han vid rötterna, Platons dialog *Staten* eller *Politeia*:

Jag läser i
Politeia, för att söka några av rötterna till trädet
Jag finner frågan, om varför de många är skit, och tänker
aha!, här var det! Men det är i verkligheten mycket äldre
Men här finns det i systematiserad form Det outhärdliga
snusförnuftet hos Platons Sokrates; också genomsprängt
av drömsyner Vi är inte skit; inte ens Platon, i våra
förbländningar, i vår hybris
[---]
Hur går jag, i min förbländning, emot det som är skit; utan
att gå emot de många³¹

Den svåraste frågan beträffande det nya Europa rör just de många, förhållandet till den fattiga världens människomassor, nu som i Sonnevis 70-talsdikter. Nu är det de ökande flyktingströmmarna som aktualiserar problemet:

Bilderna gäller också det sig rekonstituerande Europas
förhållande till den fattiga världen, utanför de gränser som nu kommer
Järnvägsvagnarna kommer över havet, en växande ström av människor³²

Problemen med svält och överbefolkning kvarstår, och det växande trycket
mot det europeiska huset förmärks redan:

De som kommer bortom horisonten finns redan här
Den största folkvandringen i mänsklighetens historia
Mot ett enda folk I ett enda hus Med många tungomål
Huset kan inte avgränsas Dess rötter skakar; dricker också
av utplåningens vatten
Det gamla Europa finns inte mera Inte ens i pånyttfödelsen
Ekonomi växer planetärt³³

Den marxistiska analysen av kapitalismen, med utsugare kontra utsugna,
lyser nu med sin frånvaro. Sonnevi väljer i stället att med en Dostojevskij-
klingande formulering tala om ”de förnedrade och förtrampade”, och fin-
ner att deras talesmän verkar vara få i dagens Europa. Var finns broder-
skap? Och hur är det med systrarna? Sonnevi konstaterar med trolig syft-
ning på feminismens tidigare starka men nu föga framträdande engage-
mang för de fattiga länderna:

Jag ser också systrarna,
det finns ingen skillnad, de bär samma vapen
Inte heller dessa talar längre för
de förnedrade och förtrampade³⁴

70-talets drömda befrielse skulle innefatta en global solidaritet med tredje
världen. Här har Sonnevi inte ändrat sig, trots att han kraftigt distanserar
sig från befrielseörelsernas metoder, med förintelsen under Pol Pot som
den avgörande vändpunkten:

Vad betyder denna befrielse av Europa? Vi skulle vara
planetära, universella Det var också det
som var en av drivkrafterna, innan mörkret,
innan den mörka drömmen slog ut i full kraft
Och är det ännu När kravet på solidaritet
med förintelsen kom ryggade jag baklänges,
mil efter mil inåt Och sedan förvåningen, att
nästan ingen tycktes se detta, se innebörderna Vad var
det för fel på mig? Detta var förändringen

Och de som säger att de alltid sett Såg de
någonting alls? Ser de någonting alls?
Jag! I mitt högmodsdöm förblindad!
Kravet på solidaritet kvarstår; i full kraft
ingen förintelse kan vara solidarisk³⁵

Sonnevi klär alltså av sig ytterplagget, Marx modell, som han under 60- och 70-talen medvetet rustade sig med i ett försök att teoretiskt förstå tredje världens lidanden. Han lägger av manteln därunder, socialismen. Men under dessa förbrukade höljen bibehåller han det som mera är som hans egen hud: solidaritetens, broderskapets, den universella kärlekens etik. Mozartgrunden, den djupa grunden. ”En miniatyriserad Apollofjäril” får bli ett tecken för de värderingar som står kvar:

Jag drömde om någon
som ville visa mig en liten, målad fjäril på sin mage
I rött och vitt Kanske en miniatyriserad Apollofjäril
[---]
Vad är det jag ser? De härskande Förnedringen Den växande mängden
av människor som slås ut Att jag inte accepterar detta Om jag än
inte kan peka på vägen ut
[---]
Det som finns är min orimlighet Men varför skulle det
bekymra mig, om det är så det är Jag går in i musiken³⁶

Tecknet, den miniatyriserade Apollofjärilen, kan jämföras med ett annat tecken, det emblem för 70-talsutopismens grundvärdering som avslutar långdikten ”Det omöjliga”. Det är rosen av eld som ”öppnar sig virvlande / med ett kronblad för varje människa”.³⁷ I Sonnevis alkemistiska språk är rosen och Apollofjärilen delvis synonyma – för i alkemin är både rosen och Apollon tecknet för slutmålet, guldets, det högsta värdet. Rosen i ”Det omöjliga” är en världsros med alla människor sida vid sida. Ett organisationsförslag på sitt sätt, i varje fall ett tecken med överväldigande lyskraft. Nu är anspråken så mycket lägre. Den lilla Apollofjärilen är ett nej till de maktförhållanden som råder, den är inget förslag. Nya förslag växer möjligen fram i en ny dialog. I samlingen *Trädet* är det i stället frågorna som dominerar. Svaren – ”tentativa svar, Utan avslutning”, som han kallar dem – söker Sonnevi som lyssnare till nya röster och gamla, till optimister och pessimister:

Jag lyssnar nu Differentiera då den enda rösten Igen, igen
För att åter föra den samman Summan av nya röster: det föds
alltid nya röster Var inte rädd för den nya musiken Eller för de modi
som invocerar mörkret och upplösningen Ingen enkelhet kommer med
tvång; det har vi lärt av det totalitära trädet, nu i upplösning³⁸

I sitt lyssnande och i sitt frågande vädjar han också till sin medvandrare, till Duet. Du-relationen finns, Kärleken finns, som erfarenhet, beröringens erfarenhet och samtalets erfarenhet, kärleken sådan den lever i Mozarts musik. Också den är med och formar verkligheten:

Tiden föds också ur den djupa mozartgrunden, ur dess
leende, dess dans
[---]
Kom nu, jag
väntar på dig Det finns ingen väntan Nej, men kom nu³⁹
[---]
Finns de Sade under Mozart?
Ja, det visste du väl! Då också Torquemada? Ja!
Men än sen; det rör inte vid lätthetens hjärta!⁴⁰

Sonnevis val i samlingen *Trädet* är en uppröjningens strategi. Han röjer bland sina träd, sina uppfattningar. Han lyssnar och tar in nytt, sedan han i imponerande öppenhet befriat sig från sådant som han inte längre står för. Det som blir kvar träder då fram med desto större kraft. Sonnevi förhöjer kontinuiteten i sin poesi genom att koppla det nya till det gamla. Så kan vi på ett unikt sätt följa en fortlöpande inre utveckling under ett trettiotal år hos ett hypersensibelt medvetande i samspel med sin tid och sin omvärld.

Tänk om detta var Europa: detta mod att minnas, denna vilja att lyssna, pröva och börja om utifrån en oändlig kringsynthet och varsamhet. Utifrån den djupa Mozartgrunden.

Noter

1. Göran Sonnevi, *Trädet*. Dikter, Stockholm 1991, s. 23.
2. Göran Sonnevi, *Det omöjliga* Dikter, Stockholm 1975, s. 94.
3. Ibid., s. 128.
4. Ibid., s. 136.
5. Ibid., s. 13.
6. Ibid., s. 98.

7. Ibid., s. 116.
8. Ibid., s. 121.
9. Ibid., s. 293 f.
10. Ibid., s. 383 f.
11. Ibid., s. 417.
12. Ibid., s. 333.
13. Ibid., s. 298. Om alkemin i *Det omöjliga* respektive *Trädet* se Mona Sandqvist, *Alkemins tecken i Göran Sonnevis "Det omöjliga"*, Lund 1989, och "Det omöjligas kristall och det gyllene trädet", *BLM* 1992:1, s. 43-48.
14. Evans, R. J., *Rudolf II and his world. A study in intellectual history 1576-1612*, London & Glasgow 1973, s. 199-242.
15. Ulf Jönsson, "Jag skriver dikter med hela mig själv", *Arbetarbladet* 16.11.1981.
16. Om Sonnevis referenser till Hölderlin se Mona Sandqvist, "Tecknet Hölderlin i Göran Sonnevis poesi", *Samlaren* 1988, s. 43-69.
17. Göran Sonnevi, *Språk; Verktyg; Eld Dikter*, Stockholm 1979, s. 197 f.
18. *Det omöjliga*, s. 333.
19. *Trädet*, s. 37.
20. Ibid., s. 29.
21. *Det omöjliga*, s. 185.
22. Ibid., s. 250.
23. *Trädet*, s. 18.
24. Ibid., s. 23 f.
25. Ibid., s. 20.
26. Ibid., s. 178.
27. Ibid., s. 212.
28. Ibid., s. 171.
29. Ibid., s. 152.
30. Göran Sonnevi, *Dikter 1959-1972*, Stockholm 1974, s. 127.
31. *Trädet*, s. 190 f.
32. Ibid., s. 26.
33. Ibid., s. 48 f.
34. Ibid., s. 153.
35. Ibid., s. 165 f.
36. Ibid., s. 218 f.
37. *Det omöjliga*, s. 424.
38. *Trädet*, s. 186.
39. Ibid., s. 208.
40. Ibid., s. 215.

Paul Valéry och ”Kyrkogården vid havet”

En diktanalys mot bakgrund av estetiska teorier

Christina Sjöblad

”Mina verser har den betydelse man ger dem. Den som jag lägger in i dem tillhör bara mig och kan inte sättas upp mot någon annans”, fastslog Paul Valéry när han 1929 ombads att skriva ett förord till en nyutgåva av sin diktsamling *Charmes*, som försetts med kommentarer av filosofen Alain.¹ Valéry värjer sig bestämt mot att på något sätt sanktionera de tolkningar som Alain föreslår och säger: ”Alain är inte ovänlig mot mitt verk; jag menar att han ser och skapar där, det som jag gärna hade velat göra, vilket inte på långt när är, vad jag gjort.” (s. 79)

1922 hade diktsamlingen *Charmes* kommit ut, sedan Valéry efter en nära 20-årig tystnad återvänt till diktandet, genom att först bearbeta sina ungdomsdikter från 1890-talet för en nyutgåva. Han är nog med att poängtera att det var på andras uppmaning som han åtog sig detta arbete.

Valéry har blivit kallad ”le poète malgré lui” – ”diktaren mot sin vilja” och det är sant att hans dikter bara utgör en bråkdel av allt han skrivit, och att de kommit till under två klart avgränsade perioder. Det mesta Valéry låtit trycka är prosatexter, filosofiska dialoger och föreläsningar i litterära och filosofiska ämnen, som givits ut i samlingsvolymerna med titlar som *Oeuvres*, *Conférences* eller *Variétés 1–5*.

Till detta kommer 29 volymer personliga anteckningar, tryckta i facsimilutgåva, sedan 1957. Paul Valéry hade nämligen från 1894–1945 (sex veckor före sin död) – enligt egen uppgift antecknat det ”som kommer som det kommer men inte allt som kommer”, i vad som efter hand blev 257 anteckningsböcker i ett löpande intellektuellt samtal med sig själv. Det är framför allt den ständigt nyfikne som undersöker tankens mekanismer och som vill ”penser l’être pensant” – tänka över den tänkande varelsen, över hur intellektet arbetar, som man möter här. I dessa fascinerande notiser blandas teckningar och skisser med matematiska uträkningar, aforismer

och tankar kring människans vara i världen, dunkelt och fragmentariskt med mer klara passager.

På 1890-talet startade Valéry som Mallarmé-lärjunge och beundrare av denne den främste och dunklaste av symbolisterna, en litterär karriär som skulle föra honom till Franska Akademien och till en lärostol i poetik vid Collège de France, som han uppehöll till sin död 1945. Debuten skedde med två filosofiskt inriktade prosatexter, ”Introduction à la méthode de Léonard de Vinci” (1895) och ”La Soirée avec Mr. Teste” (1896) – En afton med herr Teste. Teste är ju en äldre form av ordet tête, som betyder huvud.²

Under de följande åren ägnade sig Valéry åt matematiska studier och försörjde sig som ämbetsman i krigsministeriet. Återkomsten till litteraturen skedde så 1917 då han gav ut en längre nyskriven dikt ”La jeune Parque” (Den unga Parcen) och så den ovan nämnda samlingen ungdomsdikter, *Album des Vers Anciens* 1920 och diktsamlingen *Charmes* 1922.

Det är i denna samling som en av hans mest berömda dikter ”Le Cimetière marin” (Kyrkogården vid havet) ingår, den dikt som jag strax skall återvända till och där vissa rader genom sin koncentrerade ordmusik lätt fastnar i minnet och blir till följeslagare som med jämna mellanrum gör sig påminta. – Men före diktanalysen gör jag en kort presentation av ett centralt problemkomplex inom Valéry's estetik, hans syn på diktaren, verket och läsaren – dessa tre enheter som han gång på gång under årens lopp återvänder till i olika kommentarer. I sin syn på diktaren, verket och läsaren föregriper Valéry med sina pregnanta formuleringar mycket av den problematisering som skett i litteraturteorin under 1900-talet kring dessa tre begrepp. Det har förvånat mig att man så sällan ser referenser till Valéry's verk. En författare och litteraturteoretiker som dock talar om Valéry's betydelse för hans poetik är T.S. Eliot.

Mitt föredrag bygger delvis på en opublicerad uppsats jag skrev för ett antal år sedan och som lades fram på professor Carl Fehrmans seminarium på 1960-talet.³ Och i den rika Valéry-litteraturen vill jag främst lyfta fram de två svenskar som ägnat mer djupgående studier åt Valéry's estetiska teorier, Eugen Napoleon Tigerstedt och Ernst Bendz.⁴

Paul Valéry (1871–1945) var diktare och konstteoretiker. Han har som få andra författare sökt penetrera och klargöra de känslans och tankens pro-

cesser som leder fram till det färdiga, eller som han föredrar att säga, lämnade konstverket. Så här säger t.ex. T.S. Eliot om vad Valéry lärt honom:

Of all poets, Valéry has been the most completely conscious [...] of what he was doing. What he wrote about the composition of poetry is perhaps not true for all poets, for it remains an account, by a marvel of introspection, of what he alone was doing; yet I have found again and again that his analyses of the poetic process corresponded to my own experience, and brought much to light of which I had been but obscurely aware.⁵

Paul Valéry ger ingenstans någon sammanfattning av sina estetiska teorier. Hans tankar återfinns spridda i föreläsningar, företal till böcker, i tankeböckerna *Cahiers*, brev m.m.. Många av de väsentligaste konstteoretiska uppsatserna har dock samlats i de fem volymerna *Variété*. Den som vill studera Valérys ståndpunkt i någon estetisk fråga har alltså att sammanfoga yttranden från skilda tillfällen och tidsperioder. Både Bendz och Tigerstedt pekar dock på den starka "tidlösheten" i Valérys tankeliv. "De idéer som fötts ur ungdomskrisen (1892) ha sedan dess aldrig lämnat honom. Han återkommer städse till den, varierar dessa temata åter och åter."⁶ Kort före sin död yttrade Valéry till André Gide: "Les principaux thèmes autour desquels j'ai ordonné ma pensée depuis cinquante ans demeurent pour moi *inébranlables*."⁷

Författare – dikt – läsare

"Dikten är ett meddelande från en människa till en annan. Liksom varje annat språkligt meddelande har den en avsändare, författaren, och en mottagare, läsaren", skrev Gunnar Hansson i sin avhandling *Dikten och läsaren* 1959.⁸ Långt före de senaste decenniernas diskussioner kring författarens, verkets och läsarens status och relationer har Paul Valéry ifrågasatt detta till synes enkla och föga sensationella konstaterande.

I inledningsföreläsningen till den kurs i poetik Valéry höll i Paris 1937-45, underströk han eftertryckligt att den som med stringens vill behandla problemet med konstverkets relationer endast kan syssla med antingen producentens arbete, dvs. konstverkets födelse, eller med relationen mellan verk och mottagare (läsare, åhörare, åskådare). Ty, säger han, producenten och konsumenten tillhör två fullständigt skilda system. "L'oeuvre est pour l'un le *terme*; pour l'autre, *l'origine* de développements qui peuvent être

aussi étranger que l'on voudra, l'un à l'autre.”⁹ Verket är för den ene en slutpunkt, som kanske kostat dess upphovsman år av möda, för den andre ursprunget och källan till vissa upplevelser, tankar och känslor som med sin samlade kraft träffar läsaren på ett ögonblick. Den klassiska tredelade relationen författare – dikt – läsare, som Gunnar Hansson kallar ”en situation där ett litterärt verk är placerat i sina naturliga sammanhang” bör alltså enligt Valéry i stället se ut sålunda:

författare – dikt
dikt – läsare¹⁰

Genom denna uppställning poängteras diktens dubbla natur – den har en innebörd för upphovsmannen, en annan för läsaren. Ty verket i sig är utan betydelse: ”l'oeuvre de l'esprit n'existe qu'en acte” – tankens verk existerar bara i handling.¹¹ Endast satt i relation till antingen sin upphovsman eller en läsare är verket meningsfullt. Orden på papperet är av noll och intet värde om ingen finns som kan läsa dem, uttala dem och tolka dem.

Författare – dikt

Diktaren och språket

Det har sagts om Paul Valéry att han var en universalbegåvning, eller med andra ord ”en man, som hade kunnat bli ungefär vad som helst: ingenjör, arkitekt, matematiker, naturforskare, artist, etc., och som faktiska var något av allt detta och tydligen endast motvilligt och genom en Ödets nyck blev just det, som vi förknippa med hans berömmelse.”¹²

Vid tjugofem års ålder valde Valéry, efter att ha publicerat en del dikter samt ”Introduction à la méthode de Léonard de Vinci” och *La soirée avec Monsieur Teste*, att avstå från författarskapet och inträda i en nästan tjugoorig tystnadsperiod. Om orsakerna till detta har han själv uttalat sig åtskilliga år senare: ”Jag tyckte att det var att utlämna sig åt en ständig kluvenhet att leva för att publicera sig. Hur kan man behaga både andra och sig själv?” frågade jag mig naivt.”¹³ Valéry övergav litteraturen därför att han i det spel som riktar in sig på andras tankar, dvs. författandet, såg ”la certitude de perdre son 'âme' – je veux dire la liberté, la pureté, la singularité et l'universalité de l'intellect.”¹⁴

Huvudpersonen i den lilla roman han skriver vid denna tid, M. Teste, har liksom Paul Valéry själv, valt tystnaden och framlever sitt egendomligt anonyma liv observerande sig själv och sina tankeoperationer. Bokens jag, som blir bekant med M. Teste, hade också gjort den upptäckten att skillnaden mellan tanke och ord är så stor, att han förstår M. Testes val att hellre tåga än att bli missförstådd.

Att meddela sig med andra blev för den unge Valéry, liksom för M. Teste, en outhärdlig kompromiss, därför att språkets återgivande av tanken är så ofullständigt. Hellre än att bristfälligt delge sin tanke, behålla den för sig själv och utan att frukta missförstånd följa den till slutet. I företalet till en nyutgåva av *La soirée avec Monsieur Teste* 1931 uppger Valéry som orsak till sin tystnad att han ville ägna hela sin passion åt att lära känna sig själv. Det syntes honom ovärdigt att dela sin ambition mellan att försöka uppväcka en viss effekt hos andra med sökandet efter en sann kunskap om det egna jaget.¹⁵

Tigerstedt ser ursprunget till Valéry's beslut att avstå från diktandet i en konflikt mellan två grundtendenser i Valéry's väsen ”som råkat i oförsonlig motsättning. Å ena sidan den poetiska skapardriften [...] Å den andra det intellektuella klarhetsbehovet, stärkt av matematiska, naturvetenskapliga och språkfilosofiska studier och reflexioner.”¹⁶

Problemet med språket och dess förhållande till tanken fortsätter att upptaga Valéry. I hans dagböcker kan man följa hans mödosamma och långvariga arbete i denna fråga. Under rubriken Phrase – Frase – preciserar han: ”le langage n'est pas la reproduction de la pensée [...] – mais bien d'une conception simplifiée et très lointaine de ces phénomènes. Il est impossible de remonter du langage à la pensée, autrement que par probabilités.”¹⁷

Det är omöjligt att från språket sluta tillbaka till tanken – en mera djupgående skeptisism om möjligheten att kommunicera torde vara svår att finna. Även om Valéry så småningom återvänder till det litterära skapandet – han är nog med att påpeka att det var slumpen som åstadkom detta – och väl alltså med tiden något modifierar sin syn på språket, bör denna tanke hållas i minnet.

Skriva – men för vem?

Slumpen, i yttre förklädnad av André Gide och förlaget Gallimard, ville att Valéry återfördes till litteraturen. I uppsatsen "Fragments des mémoires d'un poème" redogör Valéry för sina tvivel och sin skepticism inför återknytandet av denna bekantskap. Att skriva för en heterogent sammansatt publik, om vilkens intressen, kunskaper och bildningsnivå man ingenting vet, stred mot de krav på djup och konsekvens i tanken Valéry ställde sig, ty "det är omöjligt att följa sin tanke till slutet om man har sällskap".¹⁸ Och vad kräver publiken i gemen av en författare? Bekännelser, inblickar i privatlivet, att få lära känna en människas innersta. Långtifrån att vilja delge andra sina känslor och att övertyga och påverka andras tankar, formulerar Valéry sitt råd: "Cache ton Dieu" – göm din Gud, ty han är din styrka så länge han är din hemlighet.¹⁹

Lockad av poesin men bortstött av hydran-publiken, vad väljer Valéry? Poesin, ja, men inte som en väg till kommunikation utan som ett medel till självkänedom. I diktandet förenar Valéry sin aldrig mattade vilja till kunskap om sig själv, om hur intellektet arbetar, med kärleken till poesin, som väcktes hos honom när han i tonåren kom i kontakt med Mallarmés, Baudelaires och Poes diktning. Verket blir för honom ett *medel*, som genom sina krav förändrar författaren, medan det enligt den allmänna meningen är ett *mål*, antingen det svarar mot ett uttrycksbehov eller siktar mot någon yttre fördel.²⁰

Leonardo da Vinci återkommer som en symbolisk gestalt genom Valérys författarskap. "Leonardo är ej endast Testes motsats, utan också hans överman. Han omfattar och inbegriper i sig Teste. Han är på en gång den klara tanken och den skapande handlingen", säger Tigerstedt och fortsätter: "Så vittnar Lionardo-symbolen om att redan för den unge Valéry en lösning av dualismen framstått som en möjlighet."²¹

Författaren

Som svar på en fråga till författaren efter ett föredrag benämnt "La création artistique" säger Valéry att för honom är själva skapandet av verket mycket intressantare än verket, "jag säger er det helt uppriktigt." *L'action qui fait* är väsentligare än *la chose faite*.²²

Sanningshalten av detta yttrande för egen del visar Valéry genom att gång på gång återvända till skapelseakten, utarbetandet av dikten, för att analysera och klargöra. Detta avsnitt av Valérys estetik tycks också ha lockat de flesta uttolkarna, och det rikliga materialet har givit upphov till en mängd artiklar och avhandlingar.²³

Bland alla konstarter intar diktningen en särställning, menar Valéry, genom att det redskap diktaren skall använda är språket. Poetens "bittra och paradoxala öde" är att vara hänvisad till ett medium som dels används av alla i det dagliga talet, men av honom skall utnyttjas för ett exceptionellt och icke-praktiskt mål, dels har en musikalisk, klanglig sida, förutom den betydelsemässiga. Valéry jämför diktarens lott med musikerns. Musiken äger ett eget område, en egen värld. En ren ton, som anslås, väcker i motsats till en bullerton, hela musikens universum. Språket däremot har inte som ljudet den egenskapen att verka enbart på ett sinne, hörseln, utan varje ord har ett eller flera ljud och en betydelse som kan växla med åhöraren. Diktarens yrke är ett av de mest ovissa och tröttande som finns, säger Valéry och citerar Malherbes yttrande att diktaren, sedan han avslutat en god sonett, har rätt att vila sig i tio år.²⁴

Men för Valéry som hela sitt liv skyr det lättvunna är denna svårighet något positivt, ja nödvändigt. I dialogen "Eupalinos ou l'architecte" (1923) som utspinner sig mellan Sokrates och en man vid namn Phèdre i Hades, berättar den senare om arkitekten Eupalinos, som en dag sade till honom: "A force de construire, me fit-il, en souriant, je crois bien que je me suis construit moi-même." – Genom att bygga, sade han leende till mig, tror jag att jag har byggt mig själv. (s. 102 f.)

I konstskapandet förenas jagets längtan efter självkänedom med skapardriften. I detta inre drama, finns ingen plats för läsaren, han är av helt underordnad betydelse. Valéry beskriver författandet som en verksamhet utan begränsning i tiden – "en övning snarare än en handling, en forskning snarare än en befrielse, en manöver av mig själv genom mig själv snarare än en förberedelse riktad mot publiken." Poesins mål, "i den mån den har något, är i synnerhet att vara en *övning* [exercice] för diktaren".²⁵ Ty även om det händer att diktaren får en rad till skänks, innebär diktandet dock till största delen mödosamt arbete: "Il y a des vers qu'on *trouve*. Les autres on les *fait*. On perfectionne ceux qu'on a *trouvés*. On 'naturalise' les autres." –

Det finns verser som man finner. Andra gör man. Man förbättrar dem man funnit. Man gör de andra naturliga.²⁶

Den tid som konstnären lägger ner på sitt verk kan vara mycket lång, Valéry själv arbetade i över fyra år på diktcykeln ”La jeune Parque”, som var avsedd att bli hans avsked till diktningen, men som i stället innebar hans återkomst. Han hävdar dock att ett konstverk aldrig blir färdigt. ”Un poème n’est jamais achevé – c’est toujours un accident qui le termine, c’est-à-dire qui le donne au public.” – Ett verk är aldrig avslutat, färdigt, det är alltid en händelse som avslutar det, dvs. lämnar det åt publiken.²⁷

Dikten har för Valéry alltid varit ”blott ett uttryck för hans eget väsen, och det verkligt brännande problemet har varit huruvida och i vilken mån den verkligen utgör det”, säger Tigerstedt. (s. 138) Problemet med författarens och verkets inflytande på och beroende av läsaren dyker dock upp hos Valéry och irriterar honom. Trots sina försäkringar att han skriver för sin egen skull, medger Valéry på annat håll att tanken på läsaren hela tiden finns med under författandet. Som i följande notis: ”Sincérité. Un homme qui écrit n’est jamais seul. Et comment être soi quand on est deux?” – ”Uppriktighet. En man som skriver är aldrig ensam. Och hur kan man vara sig själv när man är två?”²⁸

Denna närvaro måste alltid förutsättas, även om den är väl gömd bland alla andra faktorer som påverkar konstverket. En mer eller mindre medveten tanke på den effekt, som verket kommer framkalla finns hela tiden med vid skapelsen, ”tanken förflyttar sig oupphörligt från Jaget till Den Andre”, konstaterar han. Tanken på den Andre går inte att undvika, diktaren är aldrig helt ensam med sina tankar och kan följaktligen aldrig vara helt uppriktig. ”En littérature, le vrai n’est pas concevable.” – I litteratur är sanning otänkbar.²⁹

Dikten

Men vad är då dikten? Valéry har flera gånger försökt att definiera dess väsen och dess uppgift, resultaten har blivit fragmentariska, ibland motsägelsefulla anteckningar.

Valéry drar en klar gräns mellan poesi och prosa. Trots att han själv åstadkommit några prosapoem som i poetisk skönhet söker sin like – jag tänker på ”Le bain”, Badet, och dialogerna ”Eupalinos” och ”Själen och

dansen" – hävdar han i sina teoretiska skrifter en fundamental skillnad mellan poesi och prosa. Prosans uppgift är att meddela fakta. När texten nått sitt mål och blivit förstådd, glömmer man ordalydelsen och kvar finns endast idéerna, som kan återberättas med helt andra ord.

Dikten däremot, och detta är en av hennes väsentliga egenskaper, "est fait expressément pour renaître de ses cendres [...]" – är gjord avsiktligt för att födas ur sin aska.³⁰ En liknelse återkommer ofta hos Valéry. Prosan jämförs med gång och poesin med dans. Gåendet liksom prosan har alltid ett bestämt mål. Med dansen är det däremot helt annorlunda, även den är ett system av handlingar, men dessa är ett mål i sig. Dansens rörelser strävar mot en ytterlighet av liv (un extrême de vie). Liksom poesin använder samma ord som prosan så använder dansen samma lemmar och organ som gången. "Commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale." – Att börja citera vers, det är att inleda en verbal dans.³¹

Även om prosan är kvantitativt överlägsen poesin i Valérys verk – det rör sig dock i hög grad om tryckta tal och föreläsningar – intresserar honom egentligen inte denna genre. Speciellt romanen äger hans förakt – den ser han som en blandning av självbekännelser och lösa påhitt som inbjuder läsaren att kritiklöst gå i författarens ledband. Det är poesin som har hans hjärta. Och med poesi menar Valéry en diktning med gamla traditioner. Den under Valérys levnad framväxande fria versen har inte något att ge honom. De traditionella versmåttan med sina strikta regler var för Valéry en boja han frivilligt påtog sig. För att finna det meningsfullt att skriva, måste man göra skrivandet till ett problem: "l'essentiel est de s'opposer à la pensée, de lui créer des résistances, et de se fixer des conditions pour se dégager de l'arbitraire désordonné par l'arbitraire explicite et bien limité."³²

Hur definierar då Valéry poesin? Ordet "poesi" har två betydelser, säger Valéry i "Propos sur la Poésie". Det betecknar först och främst ett visst slag av känslor, ett speciellt känsloläge, som kan framkallas på skiftande sätt. Ett landskap kan vara poetiskt, en händelse, en person. Ordet har också en annan, mer inskränkt betydelse, och betecknar då en konstart, ett "egenomligt hantverk, vars syfte är att återskapa den känsla som ordets första betydelse åsyftar." (s. 64) Diktarens mål är alltså att viljemässigt framkalla en poetisk känsla, att uppväcka "l'infini esthétique". Poesins mål tycktes mig vara, säger Valéry, "de produire l'enchantement".

”Enchantement” – förtrollning, hänförelse, är synonym med ”charme”, det ord Valéry väljer som titel på sin 1922 utgivna diktsamling *Charmes*. Ordet ”enchantement” är etymologiskt och semantiskt besläktat med ”chant” – sång, melodi. Versens musikaliska kvalitéer är oerhört betydelsefulla för Valéry, han säger t.o.m. att det enda säkra tecknet på verklig poesi är att den ”sjunger”. I uppsatsen ”Cantiques spirituels” berättar han att han vid läsning av en dikt av Johannes av Korset hejdar sig: ”Oh!... me dis-je, mais ceci chante tout seul!... Il n’y a point d’autre certitude de poésie.” – O, sade jag mig, men detta sjunger av sig själv! Det är det enda säkra tecknet på poesi.³³

Valéry’s definition av dikten som förtrollning, charme, är som flera påpekat inte originell. Den har först formulerats av Edgar Allan Poe i ”The poetic principle.”³⁴ Poe introducerades i Frankrike av Baudelaire på 1850-talet och kom därmed att spela en betydande roll för fransk litteratur. Att Poe upptagit Valéry’s och vännen Gides intresse kan man t.ex. se av att han i deras utgivna korrespondens omnämnes 31 gånger. (Jämförelsevis kan nämnas att Baudelaire omtalas 12 gånger och Rimbaud 30 gånger.)³⁵

För Valéry är poesin ett slags musik, vars ljudsubstans består av rytm, assonans och allitteration. Ljud och mening i dikten är lika väsentliga. I ”Rhumbs” finns en aforistisk formulering av detta: ”Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens.” – Dikten – denna utdragna tvekan mellan ljud och betydelse.³⁶ Det bör vara omöjligt att skilja på form och innehåll i en dikt. Ett av poesins kännetecken är, som ovan sagts, att återfödas ur sin aska. Valéry liknar diktläsarens uppmärksamhet vid en pendel som rytmiskt rör sig mellan en verbal och en musikalisk ytterlighet, det innehåll som suggereras finner som enda möjliga uttryck just den form som födde det. ”L’expression seule me conquiert,” skrev han till Gide, – endast uttrycket besestrar mig. (aa, s. 139) Det är större chans att ett rim föder en idé än att utifrån idén finna ett lämpligt rim.

Det är hos Valéry man återfinner den ofta citerade historien om målaren Degas, som också var poet, och som en gång vände sig till Mallarmé och klagade över att han inte kunde få bukt med en sonett, som han arbetat med hela dagen:

- Jag förstår inte varför jag inte lyckas avsluta min lilla dikt, för jag är full av idéer. Och Mallarmé svarade honom:
- Men Degas det är inte med idéer som man gör dikter, det är med ord.³⁷

Det väsentliga är formen, det enda som har möjlighet att motstå tiden. Diktarens yttersta strävan är enligt detta synsätt en musikalisk form, en "ren dikt" – "une poésie pure". Poesins uppgift är helt skild från tanken och moralen, den skall hänrycka och tjusa. Dikten skall inte meddela läsaren något, utan påverka honom känslomässigt. "Den moderna dikten alltsedan Poe erbjuder alltså", summerar Tigerstedt, "[...] den paradoxala bilden av ett ytterligt medvetet och reflekterat försök att skapa en dikt som är fri från all reflektion."(aa, s. 113 och 118)

Men, och här ligger en viss motsägelse, dikten skall inte enbart renodla språkets emotionella sida, den vänder sig även till intellektet. "Un poème doit être une fête de l'Intellect." – en dikt skall vara en fest för intellektet, som Valéry's formulering lyder. Detta innebär förstås inte att diktaren kan filosofera fritt. Nej, långt subtilare än genom direkta utläggningar bör läsarens intellekt lockas till fest: "La pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans un fruit. Un fruit est nourriture, mais il ne paraît que délice."- Tanken bör vara gömd i versen som näringen i en frukt. En frukt är näringsrik, men tycks enbart vara njutning.³⁸ Den skönaste musik i dikten är ett villkor, men det är inte tillräckligt. Dikten måste också engagera alla mentala funktioner hos läsaren. Tigerstedt visar att diktaren Valéry lyckas med det som varken filosofen eller matematikern Valéry lyckas med, nämligen det han uttrycker med orden: Det skönaste skulle vara att tänka i en form som man uppfunnit. – "Le plus beau serait de penser dans une forme qu'on aurait inventée."³⁹

Dikten och läsaren

Läsarens dikt

När verket, kanske efter år av möda, lämnas åt publiken, upplever den mottaglige läsaren nästan en chock. Valéry jämför mötet mellan verk och läsare, med den effekt som åstadkommes när man på några sekunder raserar en stor stenhög, som hopsamlats uppe på ett berg, och som krävt ett oräkneligt antal uppstigningar med en sten i taget. Konstverket ger ett intryck av övermänsklig kraft. Just detta hade Valéry upplevt i sin ungdom, när han lärde känna Mallarmés dikter, som i avskrifter cirkulerade bland dennes beundrare.⁴⁰

Om läsaren överväldigas av författarens kraft och hans lyckliga infall och den njutning hans verk bereder, kan han inte och bör han inte föreställa sig allt det arbete som ligger bakom. Ty då riskerar konstverkets effekt att förminsкас. ”Le secret et la surprise” – hemlighet och överraskning är nämligen viktiga ingredienser i verkets förmåga att fånga.⁴¹ För betraktaren av det färdiga verket som inte ser alla misstag och ändringar, framstår författaren som ett renare och djupare väsen än en verklig person. Den bild verket ger av sin skapare är alltså falsk. Valéry är övertygad om att det finns en klar skillnad mellan det sociala jaget och det skapande. Konstverket säger ingenting om författaren som människa.

Valérys första argument för detta påstående har berörts ovan: språkets oförmåga att återge tanken. Nästa osäkra faktor är författaren själv. Den han vill vara väljer i det han är. Det han säger är rikare eller fattigare än den ursprungliga tanken, klarare eller dunklare. Ett av skälen till detta är just tanken på en publik, som får författaren att välja i det inre samtal han för med sig själv. Valet han gör beror på vem han vill vara, ”*ce qu’il voudrait être choisit dans ce qu’il est.*” – Det han skulle vilja vara väljer i det han är. En bok är bara ett utdrag ur författarens monolog.⁴²

Det är mycket möjligt att André Gide varit upphov till en del av dessa åsikter. Valéry och Gide var ju förenade i vänskap sedan 1891 och under hela livet stod de i nära kontakt med varandra. Valéry har alltså som få kunnat jämföra den bild Gide utlämnar av sig själv i både självbiografiska och andra verk med den människa han lärt känna.

Det har ovan antytts att Valéry i dikten söker fulländning: ”En matière de poésie, mon vice est de n’aimer [...] que ce qui me donne le sentiment de la perfection.”⁴³ Vad Valéry menar med fulländning ligger sannolikt nära begreppet ”poésie pure”, en dikt där orena, prosaiska delar saknas. ”Vad jag kallar *Fulländning* eliminerar författarens person [...]” (s. 175) När dikten är perfekt skjuts författarpersonligheten i bakgrunden, ty skönheten i dikten verkar sprungen ur diktens inre nödvändighet.

Läsaren har alltså verket att hålla sig till och skall inte göra sig några illusioner om att lära känna dess upphovsmans tankar eller känslor. Sin egen likgiltighet för författarbiografier har Valéry givit en berömd formulering: ”Que me font les amours de Racine? C’est Phèdre qui m’importe.” – Vad bryr jag mig om Racines kärlekshistorier? Det är Fedra som intresserar mig.⁴⁴

Läsarens tolkning och författarintentionen

Dikten bör framkalla och väcka harmoni, på djupet "ordna" läsaren. Dess mål är att skapa enhet, den enhet jaget upplever när känslor och tankar samlas kring en intensiv upplevelse. "Om man frågar mig; om man oroar sig [...] för vad jag velat säga i en viss dikt, svarar jag att jag inte har *velat säga*, men *velat göra* [...]", säger Valéry à propos sin kanske mest berömda dikt "Le Cimetière Marin". Jag har inte *velat säga* (något), utan *velat göra* [...].⁴⁵

Diktens första manifestation inom honom var en "tom rytmisk figur", som inte lämnade honom någon ro. Denna rytmiska figur var tiostavig och den tycktes författaren fattig och monoton i jämförelse med den populära alexandrinen. Så småningom greps diktaren av en önskan att försöka göra denna tiostaviga rytm till något lika mäktigt och skönt som den tolvstaviga. Sedan en strof om sex verser tagit form i hans tanke, följde så småningom ett ämne som skulle passa till denna rytm och form, nämligen döden. (s. 68) Förfaringssättet påminner som synes i hög grad om Poes beskrivning av tillkomsten av dikten "The Raven" i "The Philosophy of Composition." Också här var diktens ämne döden.⁴⁶

När det rör diktens tolkning, ställer sig Valéry följdriktigt åt sidan, som en intresserad, eller likgiltig, åhörare och lämnar plats åt läsaren. Ty när verket väl är lämnat har "författarens tolkning av det inte mer värde än varje annan tolkning av vem det än är", säger Valéry i artikeln "Littérature". "Om jag har gjort ett porträtt av Pierre, och någon tycker att mitt arbete liknar Jaques mer än Pierre, har jag inget att sätta emot – och hans åsikt är lika mycket värd som min. Min intention är bara min intention och verket är verket."⁴⁷

En sentida läsare som haft tillgång till olika läsarundersökningar, kanske häpnar inför denna tolerans. Men Valéry har inga orealistiska förväntningar på läsaren. Han jämför dikten vid en maskin, som författaren konstruerat och som sedan släpps ut till allmänt bruk. Var och en får använda den efter behag och efter sina möjligheter. Och ingenting säger att författaren skulle använda den bättre än någon annan, bara för att han råkar vara dess ingenjör. Han kan inte nog understryka att någon författarauktoritet inte existerar: "*il n'y a pas de vrai sens d'un texte.*" – det finns ingen sann betydelse av en text. Snarare är författarens möjlighet att rätt bedöma konstverket

mindre än andras; ty han ser i verket ”vad det borde vara och vad det skulle kunnat vara, mycket mer än vad det är.”⁴⁸

Läsarens frihet i idéer och associationer är jämförbar med musiklyssnarens. ”Jag har skrivit ett ’partitur’ – men jag kan endast höra det, när det spelas av en annans själ och tanke”, säger Valéry just apropo ”Le Cimetière marin” (s. 73). Det är inte i författaren som arbetets verkliga enhet komponeras – den återskapas av den aktive läsaren.

I den andra fasen av diktens liv skiljer alltså Valéry tydligt och klart verket från författaren, liksom han tidigare skilde det från läsaren. Albert Henry har i sin bok *Langage et poésie chez Paul Valéry*, visat hur författaren konstant arbetar med ordens mångtydighet. Till ordens nuvarande betydelse lägger han ofta den fullständiga etymologiska betydelsen, ibland en del av den. Verkets förmåga att överleva ligger också i dess mångtydighet, eller vad Valéry kallar ”le malentendu créateur” – det skapande missförståndet.⁴⁹ Denna tanke sysselsatte som bekant amerikanska och engelska kritiker under 40- och 50- talen inom New Criticism-rörelsen. I vilken mån de byggde på Valérys idéer vet jag inte, men det troliga är att de via Eliot kommit i kontakt med dessa.

I sin studie *Poe and Valéry. A Literary Legacy* (1992) analyserar Lois Davis Vines de båda författarnas relation och deras betydelse för modern litteraturkritik. Han visar att Valérys introspektion när det gällde den kreativa processen ledde honom till slutsatser liknande dem Viktor Sklovsky framförde i sin essay ”The Resurrection of the Word” från 1914. En slående likhet mellan Sklovsky och Valéry är att de båda använder exemplet med skillnaden mellan dans och gång för att karaktärisera poesi och prosa. De ryska formalisterna ville också bort från positivisternas sysslande med biografi och historia. ”They advocated concentrating on literature’s distinctive qualities, on the ’literariness’ of the text, a position Valéry had adopted from the very beginning of his self-observation.”⁵⁰ Valérys tankar om litteratur har också likheter med New Criticism, säger Vines: ”The object of criticism must be the literary text itself, which is an autonomous verbal object endowed with various meanings accessible to sensitive readers.”(s. 124) Vines pekar också på Valérys betydelse som en föregångare till strukturalismen. Och hans intresse för läsarens kreativa reaktioner på den litterära texten, föregriper den ”reader-response forskning”, som utvecklats sedan 1960- talet.(s. 124)

Om Valéry menar att författarens intention är oväsentlig för bedömandet av verket, menar han dock att den är viktig när man dömer om författaren. Dennes merit ligger i relationen mellan honom själv och det mål han satt sig före och de svårigheter han haft för att uppnå sitt mål.

Diktens värde däremot är beroende av läsaren. Dikten på papperet saknar estetiskt värde menar Valéry, det är endast i kontakt med någon som upplever den, som dikten existerar. Om den "egendomliga och obeständiga relation" som råder mellan verk och läsare, har Valéry yttrat sig många gånger. Hans uppfattning om "la machine de Poésie" är pessimistisk. "L'effet de cette machine est incertain, car rien n'est sûr, en matière d'action sur les esprits." – "Effekten av denna maskin är oviss, ty inget är säkert, när det gäller tankepåverkan."⁵¹ Publikens sammansättning, dess från tid till annan växlande litterära smak, språkets förvandlingar, allt som kan sammanfattas med *tiden* hotar verket "le temps travaille contre l'oeuvre de l'écrivain.[...] Mais l'expérience montre que toutes ces causes d'abandon ne peuvent abolir une forme vraiment assurée."⁵² Formen har författaren att sätta upp emot tiden. Och ändå är det förstås omöjligt att säga vilka verk som kommer att trotsa tiden. Allt för många ovissa faktorer avgör verkets fortsatta liv. "La durée des oeuvres est celle de leur utilité. [...] Il ya des siècles pendant lesquels Virgile ne sert à rien." – Verkens liv är det samma som deras användbarhet.[...] Det finns århundraden då Vergilius inte kan användas till något.⁵³

Läsaren

Det är inte förvånande att Valéry i korrespondesen ser den litterära idealsituationen. 1891 skriver han till Gide: "Et je songe à cette littérature admirable que l'on inventerait: d'écrire chacun de ses livres totalment pour un Seul... Mais n'est-ce pas la vertu magique et fragile de la Correspondance?"⁵⁴

Tigerstedt påpekar att Valéry ärver Mallarmés avoghet mot den stora publiken, och att denna tendens till isolering är genomgående i den franska litteraturen under senare delen av 1800-talet. Valéry bortser från den stora mängden läsare och vänder sig till ett litet fåtal, "the happy few": "Att skriva för den 'intelligente' läsaren. – Ecrire pour le lecteur intelligent.[...] Pour celui qui va: ou vivre votre idée, ou la détruire, ou la rejeter [...]"⁵⁵

Här noterar man att Valéry tydligen tänkt sig en djupgående kommunikation mellan författare och läsare, hur skulle den senare annars kunna tänkas så djupt beröras av en tanke att han skulle vilja *leva* efter den.

Det är dock ovisst om verket når den ”rätte” läsaren. Till François Lefèvre säger Valéry att när han skrev sina dikter var han osäker om existensen av en publik. Och han förklarar detta genom att tala om två slag av konstverk, de som fyller ett redan existerande behov och alltså på sätt och vis skapas av sina läsare. Och andra som skapar sin publik genom att väcka en aptit som förut inte fanns. För en författare som Valéry är alltså uppgiften att skapa ett behov, göra varje verk efterlängtat. ”Se dresser un public” – lära upp en publik åt sig.⁵⁶ Här som så ofta annars är Mallarmé exemplet. Jag visade ovan att läsaren alltid är närvarande i författarens tankar under skapelsearbetet. Den läsare det gäller i Valérys fall är alltså den ’intelligente’, kritiske, en värdig följeslagare till författaren. Denne distinkte läsares genomgripande betydelse för verkets utformning framgår av ett brev från Valéry. Sedan den långa och dunkla dikten ”La jeune Parque” 1917 kommit ut i handeln, skriver Gide, till vilken dikten f.ö. dedicerats, till Valéry och uttrycker sin beundran. Valéry svarar: ”Ta lettre m’a fait grand bien, tout à l’heure, et voici: tu ne saurais croire à quel point mon travail a été fait avec l’idée précise, personnelle, toujours présente de quelques destinataires. Trois ou quatre auditeurs imaginaires ont été des *instruments* de mon travail.” Gide, Pierre Louÿs och ytterligare någon tjänade som arbetsinstrument under skrivprocessen. Dikten skrevs för dem.⁵⁷

Den stora anonyma publiken är här helt bortkopplad, litteraturen ett frimureri mellan vissa utvalda individer. Och redan av en författares tonfall kan man utläsa vem han vänder sig till, menar Valéry. ”Les uns, dirait-on, ne songent jamais à la réponse silencieuse de leur lecteur. Ils écrivent pour les êtres béants.” – Somliga författare tänker aldrig på sin läsares tysta svar. De skriver för gapande varelser.⁵⁸

’Läsarens tysta svar’ är en viktig del av Valérys estetik. Och detta svar, som är en handling i vilken dikten lever upp och verkar, gör läsaren till en medskapare i verket. Det är inte diktaren som skall uppleva ”l’état poétique” utan han skall skapa det hos andra. Poet är den som gör läsaren inspirerad. Valéry tycks mena att dikten inte endast fångslar oss intellektuellt och känslomässigt, utan genom sina rytmiska kvalitéer påverkar vårt rörelsesinne, våra muskler. Den skall engagera hela människan.⁵⁹ Ett värdefullt

verk bör alltså göra läsaren aktiv, även om det då finns risk för att han tillintetgör verket, ty den aktive läsaren skapar verkets värde och kan utvinna ur det mer än författaren lagt in i det: "ce lecteur énergique est le seul qui importe, – étant le seul qui puisse tirer de nous ce que nous ne savions pas que nous possédions." Denne energiske läsare är den ende som betyder något – då han är den ende som kan dra ut ur oss det som vi inte visste att vi ägde.⁶⁰

Kritik och sammanfattning

Valéry's teorier om den bristande kommunikationen mellan författare och läsare har tidigare mött mycket kritik. Den innehåller också både motsägelsefulla och dunkla punkter. Såväl Bendz som Tigerstedt och Hytier betraktar Valéry's åsikter som avsiktligt tillspetsade och provokativa. Bendz frågar sig om det inte handlar om rent sofisteri från diktarens sida och han finner, trots Valéry's bedyranden om motsatsen, att några rader ur "Le Cimetière marin" har ett "innehåll" och uttrycker vissa "tankar".⁶¹ Det är givet säger Bendz vidare att en dikt har "precis så många betydelser som den har läsare" men också att alla dessa olika läsningar inte kan vara likvärdiga. Trots allt strävar även den självständigaste läsare efter att förstå vad författaren "menar". (s. 164)

Tigerstedt resonerar i samma riktning. Valéry's resonemang "förutsätter hela tiden, att det är fråga om 'ren poesi'. Men nu existerar – enligt Valéry själv – ingen ren poesi – annat än på sin höjd i fragment.[...] Alltså kan inte heller kontakten mellan läsare och författare vara helt upphävd, den förmedlas av verkets 'orena' beståndsdelar."⁶²

Hytier pekar på svårigheten att förena paradoxen om den bristande kommunikationen med diktens mål, som skall vara att uppväcka vissa effekter hos läsaren. "Vi är benägna att tro att det är just kommunikationen mellan författare och läsare som tillåter effekterna. Valéry tänker raka motsatsen," säger Hytier. Han menar att Valéry kunnat konstatera vilka olika och ofta felaktiga tolkningar konstverk utsätts för, och detta har gjort honom skeptisk inför möjligheten att bli förstådd."⁶³

"Jag tror inte att någon direkt kommunikation är möjlig", säger Valéry så sent som 1935, när han kritieras på denna punkt i sin estetik.⁶⁴ Men vad händer när verket träffar en av dem som vill ägna det den tid och möda det

fordrar? Valéry's svar på denna fråga bildar slutord i det samtal han haft med François Lefèvre:

Ce qu'il faut souhaiter à un écrivain, ce n'est pas l'admiration ni les louanges. C'est l'attention passionnée, même critique... C'est la sensation d'avoir transformé profondément la manière de sentir ou de penser de quelques êtres... Je ne dis pas de les séduire à ses doctrines. Quant à moi du moins, je ne tiens pas à voir mes idées adoptées... En dehors de la logique pure, tout est discutable... mes idées me servent; elles sont les instruments de ma vie mentale, les produits de mes opérations intellectuelles.⁶⁵

Vad är det då som på djupet kan förändra läsarens sätt att tänka och känna? Metoden, arbetssättet, den etik som utgör en integrerad del av Valéry's estetik.

I dag skulle jag tro att de flesta är benägna att hålla med Valéry i hans uppfattning om diktens dubbla gestalt som författardikt och en (eller många) läsardikter. Att texten trots detta kan förmedla tankar och känslor är nog inte heller kontroversiellt. Tiden har hunnit ifatt honom.

Efter denna diskussion om Valéry's syn på författaren, verket och läsaren och deras inbördes relationer och hans uppfattning om dikt och prosa, skall vi nu koncentrera oss på den för sin skönhet och dunkelhet berömda dikten "Kyrkogården vid havet". Dikten återges i bilaga i sin helhet på franska och med svensk prosaöversättning efter Göransson Räftegård, *Modern utländsk lyrik från Baudelaire till Biermann*, 1975. Dikten trycktes första gången 1920 och ingick därefter i *Charmes* 1922. En annan välkänd fransk dikt där havet spelar en lika central roll skrevs 1871 – samma år som Valéry föddes – Rimbauds "Le Bateau ivre", även den en lång och komplicerad dikt. Rimbaud hade aldrig sett havet när han skrev sin hallucinatoriska båtresa, Valéry däremot föddes och växte upp vid Medelhavet i hamnstaden Cète. Här ligger han också begravd på den kyrkogård han gjort berömd.

Valéry är medelhavsmänniskan som gång på gång i sina dikter återvänder till havet, ljuset, solen och klarheten och även i hans essäer och dialoger är Medelhavet och den klassiska kulturen en självklar referensram. I "Inspirations méditerranéennes" är Valéry för en gångs skull personlig och berättar om sin barndom och lyckan att bli född just där han skulle önska att bli det. Hans skola var belägen högt upp på kullen som dominerar sta-

den och havet och hans första intryck var knutna till havet och hamnen. Hans barndomshem låg nere vid kajen. Det finns inget skådespel som kan mäta sig med utsikten över en livlig bullrande hamn, där fiskebåtarna lämnar av sin fångst, en symfoni av ljud, lukter och synintryck, säger han. Från denna livliga verksamhet kan man sedan lyfta blicken och berusas av havsytans vida enkelhet. "På det viset omfamnar blicken på en gång det mänskliga och det omänskliga."⁶⁶ Hans älsklingslek var att simma.

I den följande analysen av "Kyrkogården vid havet", där jag främst vinnlägger mig om att teckna de stora linjerna, men också på några ställen går in i detalj för att illustrera Valéry's sätt att arbeta med metaforer och kontraster och likheter, stöder jag mig främst på klassiska tolkningar av Cohen, Lefèvre och Emilie Noulet, alla tre välkända Valéry- experter. Men jag har haft nytta av flera andra, inte minst Bendz, Tigerstedt och Pelle Christensens lilla häfte med kommenterad översättning till norska. René Fernandats tolkning av dikten är intressant då den på avgörande punkter skiljer sig från de övriga. L.J. Austins studier av de olika versionerna av manuskripten ger ovärderliga och ibland överraskande besked om framväxten av både vissa metaforer och diktens struktur som helhet.⁶⁷

Jag kommer också föreslå en ny tolkning av diktens uppbyggnad, som jag inte sett någon annan stans.

På denna punkt föreslår jag att läsaren, om det inte redan är gjort, läser dikten, och åtminstone de första fem stroforna högt för sig själv. Lyssna särskilt på rikedomerna av rim, assonanser och allitterationer, på ordens musik. Och nu till texten!

Dikten tillhör en vanlig lyrisk genre, kyrkogårdsmeditationen. Kända föregångare finns bland förromantiker och romantiker som Young, Gray, Chateaubriand och Hugo. I svensk lyrik kan man peka på Anders Österlings dikter "Lantlig kyrkogård" och "Ales stenar". Den senare är för övrigt precis som Valéry's dikt en meditation över tiden och rummet förlagd till en plats med lika svindlande skön havsutsikt som kyrkogården i Cète.

Diktens motto är hämtat från Pindaros och lyder i Zilliacus översättning: "Dröm då ej min själ, om att leva evigt, men bjud till att nå vad som står att uppnå."

Dikten som består av tjugofyra sexradiga rimmade strofer är strukturerad i fyra huvudavsnitt:

I. strof 1-4 skildrar orörligheten och omedvetenheten hos Icke-varat, symboliserat av den glödande middagssolen, *Midi le juste*, över havets lugna yta. Två andra huvudkomponenter i dikten introduceras: kyrkogården och diktjaget, vars blick fångar in allt.

II. strof 5-8. Jaget förs in explicit. Det flyktiga och medvetna hos människan betonas, hennes föränderlighet i motsats till de eviga elementen sol och hav.

III. strof 9-18 utgör den egentliga kyrkogårdsmeditationen. Döden diskuteras, innebär den utslocknande eller odödlighet?

IV. strof 19-24. I slutet av den långa dikten bryts jagets meditation för att ge plats åt handling: ”Non, non, debut...” Här triumferar det rörliga och föränderliga livet och det poetiska skapandet över den förlamande meditationen.

Redan i diktens titel återfinns de båda centrala begrepp som är meditationens huvudämne, kyrkogården/döden och havet/livet.

I. I första strofen, som målar upp den gnistrande havsytan med vita latinsegel och gravarna omgivna av tallar, förs diktens tredje huvudperson in, den iakttagande och mediterande människan, som med sin blick tar in allt.

O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

(O vilken belöning efter en tanke
Att låta blicken glida över gudarnas lugn!)

Trots lugnet anas redan här en begynnande rörelse – detta är ett av diktens ledmotiv – seglen rör sig som duvor över havsytan, som skälver i ljust, och den enastående versen: ”La mer, la mer, toujours recommencée!” (Havet, havet, som alltid börjar på nytt!) ger rytmiskt och innehållsligt en bild av vågor som slår mot stranden.

I strof 2 och 3 fördjupas meditationen. Solen tycks skapa lugn när den vilar över havsdjupet. Ett av Valéry's favoritord ”pur” (ren, upphöjd, absolut) återkommer två gånger i strof 2. ”Le Temps scintille et le Songe est savoir.” (Tiden gnistrar och Drömmen/Tanken är kunskap.) Ordvalet bidrar till strofens intryck av bedövande ljus: blixtar, diamant, sol, gnistra.

Strof 3 förstärker intrycket av tystnad, vilande kraft, meditativt lugn. Havsytan liknas vid en stadig skattkammare, ett tempel helgat åt Minerva, vishetens gudinna. Men också ett källsprång och ett gnistrande öga. Tanken glider från havets tystnad till själens: "O mon silence!... Edifice dans l'âme" Allt är slumrande kraft. Sista raden håller kvar bilden av havsytan som ett tak, med tusen förgyllda tegelpannor. "Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!"

Övergången till strof 4 visar hur Valéry arbetar. Alliterationerna på t och m från strof 3, sista raden, "mille tuiles, Toit", fortsätter i nästa strof:

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
A ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin;

(Tidens Tempel, som en enda suck sammanfattar,
Till denna rena punkt stiger jag upp och känner mig hemma,
Helt omgiven av min havsblick;)

Havet framstår allt mer som en symbol för själen, ett tempel åt vishetsgudinnan, men också ett tempel helgat åt Tiden. Diktjaget ser i upphöjt förakt ut över havsdjupet.

I diktens andra avdelning, stroforna 5–8, förs jaget in explicit i varje strof: *je hume, je m'abandonne* etc. Den mediterande vänder blicken mot sitt eget inre och kontrasterar det flyktiga, föränderliga men medvetna jaget mot solen och havet, evigt lika: "Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!" (Sköna himmel, sanna himmel, se på mig som förvandlas!)

Den femte strofen är med rätta berömd, för bilden av frukten – jag brukar tänka på en persika! – som smälter i munnen och samtidigt som den förintas, förvandlas till saft, smak, njutning. Den blir en symbol för kroppens övergång i ett annat stadium efter döden:

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeurs.

Kropp och själ övergår båda i annan form, ingetdera överlever döden. Skuggan som diktjaget kastar över gravarna, i strof 6, vänjer honom vid denna tanke genom sin bräckliga rörelse. ”Beau ciel, vrai ciel, regarde moi qui change!”

Femte strofen är intressant också ur en annan synvinkel. Ernst Bendz berättar att vid ett sammanträffande med Paul Valéry 1931, när de satt och diskuterade diktsamlingen *Charmes*, tog denne plötsligt boken och slog upp denna strof och streckade för de tre första raderna, med orden: ”Voici les seuls vers que j’*aie* faits!” (Se här, de enda verser jag har gjort!) Man kan tolka detta på två sätt, minst. Dels, detta är de bästa – enda – verser jag har åstadkommit. Dels, dessa är de enda verser jag konstruerat helt viljemässigt, i motsats till dem som mer eller mindre färdiga givits mig. I det första fallet har diktaren betonat orden ”seuls vers”, i det andra verbet ”faits”. Bendz kommenterar: ”Det förefaller mig som om endast en från den vanliga litteratörfåfången och ’skapare’-högfärden frigjord man kan så utlåta sig om sitt eget verk.”⁶⁸

Strof 8 pekar tillbaka på rad 3 i strof 6, ”Oisiveté, mais pleine de pouvoir” (Lättja, men full av kraft, förmåga). I meditationens tystnad och tomhet, när jaget är ensamt med sig själv, föds dikten:

O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Auprès d’un coeur, aux sources du poème,
Entre le vide et l’événement pur
J’attends l’écho de ma grandeur interne, [...]

I diktens 3dje avsnitt, (strof 9–18) vänder sig diktjaget utåt, tanken på platsen och de döda blir påtaglig. Men först en blick ut mot havsytan, denna gång fångad i en ny ovanlig bild: ”Vet du, grenverkens falske fånge, havsbukt som äter de magra gallren, vem som...osv”. Min tolkning av denna bild knyter sig till det faktum att bukten utanför Côte kallas Le Golfe de Lion, Lejonbukten. Den blir stärkt av att rovdjursbilden återkommer i näst sista strofen (nr 23) där havet kallas ”peau de panthèr”, panterhud. Och den gyllene färgen i solglittret har flera gånger lyfts fram i tidigare strofer.

Kyrkogården beskrivs nu som ”Sluten, helig, full av en eld utan materia[...] där så mycket marmor skälver över så mycket skugga/ Det trogna havet sover på mina gravar!” I bilden av havet hålls likheten med ett starkt och smidigt djur fast, men ordet trogen leder tanken till en hund. Detta för

över till nästa strof och föder tanken på jaget som en ensam herde, leende vallande sina vita gravar, med hjälp av vallhunden:

Chienne splendide, écarte l'idolâtre!
Quand solitaire au sourire de pâtre,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes [...]

I den följande strofen, 12, har särskilt två rader väckt uttolkarnas uppmärksamhet och beundran.

- (1) Ici venu, l'avenir est paresse.
- (2) L'insecte net gratte la sécheresse; [...]
- (5) La vie est vaste étant ivre d'absence, [...].

(Kommen hit, är framtiden lättja.
Insekten skrapar tydlig i torkan, [...]
Livet är vidsträckt, berusat av frånvaro,[...])

De torra r- och t-ljuden i rad 2 ger tillsammans med s-ljuden en oöverträffad bild av knastrande torrhet och förbränd jord och syrsornas eller cikaornas filande. Luften under den vida, heta himlen skälver av de dödas frånvaro – så skulle jag vilja skriva om dessa rader. Ordet "absence" (frånvaro) återkommer tre strofer längre ner (nr 15) på tal om de döda:

Ils ont fondu dans une absence épaisse,
L'argile rouge a bu la blanche espèce,
Le don de vivre a passé dans les fleurs!

(De har smält in i en tät frånvaro,
Den röda leran har druckit den vita materien,
Livets gåva har gått över i blommorna!)

Mitt i den ofta nog så abstrakta och sinnrika tankegången och ett överraskande bildspråk, möter man med glädje en enkelt självklar rad som den sist citerade. De döda ger näring åt naturen, de har gått upp i det stora kretsloppet. Strofen fortsätter med de klassiska frågorna, var finns de nu våra kära? var finns den snö som föll i fjol? och Valéry knyter an till föregångare som Villon, Baudelaire och Mallarmé.

Strof 16, som börjar: "Les cris aigus des filles chatouillées [...]" och mynnar ut i raden: "Tout va sous terre et rentre dans le jeu!" (De kittlade flickor-

nas gälla skrin [...] Allt försvinner ner i jorden och går upp i det stora spelet), brukar framhävas för sin starka sensualism och den kontrastverkan som skapas mot omgivande strofer. Mot detta finns inget att invända eller tillägga. Här dominerar den gamla Vanitas-tematiken: Allt är fåfängligt och förgängligt!

Strof 17 ställer frågan om odödligheten på sin spets. Två former av odödlighet lyfts fram, den religionen utlovar och den som äran, ryktbarheten ger. Båda avfärdas som ”vacker lögn” och ”trogen list”. Här kan man också påminna om diktens motto från Pindaros: ”Dröm då ej, min själ, om att leva evigt, men bjud till att nå vad som står att uppnå”. Strof 18 slutar brutalt:

Vem känner inte och vem vägrar inte /att godta/
Det tomma kraniet och det eviga skrattet!

Övergången till strof 19, som inleder det fjärde och sista partiet av dikten, sker genom att denna bild varieras och fördjupas:

Père profonds, têtes inhabitées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Etes la terre et confondez nos pas,
Le vrai rongeur, le ver irréfutable
N'est point pour vous qui dormez sous la table,
Il vit de vie, il ne me quitte pas.

(Djupa fäder, obebodda huvuden,
som under tyngden av så många spadtag,
är jorden och blandar ihop våra steg.
Den verkliga gnagaren, masken som inte kan motstås
är inte för er, som sover under stenhällen,
Den lever av liv, den lämnar mig inte!)

I följande strof utvecklas bilden med masken, som gnager de levande, inte de döda: ”han ser, han vill, han tänker, han rör mig!” och ”jag lever av att tillhöra denne levande!” Det blir uppenbart att masken symboliserar medvetandet, med all den plåga detta kan ställa till. Strof 20, om masken som lever av liv, pekar också tillbaka på en strof i förra avdelningen, som jag inte tog upp i det sammanhanget, nämligen strof 14. Under den brännande solen, symbol för evigheten och perfekt i sin skönhet, finns människan: ”Jag är i dig den hemliga förvandlingen.”(rad 6, strof 13) Nästa rad lyder:

Du har bara mig för att innehålla din fruktan!
Min ånger, mitt tvivel, mitt tvång
är felet i din stora diamant...

Utan människan med hennes spörjande och tvivlande intellekt skulle universum vara perfekt! Detta är en tanke som Valéry återvänder till i andra dikter, t.ex. i "Ebauche d'un Serpent" där det heter: "l'univers n'est qu'un défaut / dans la pureté du Non-Etre!" (universum är bara ett fel / i Icke-Varrats renhet!)⁶⁹

Strof 21 för in ett filosofiskt problem. Den antike filosofen Zenon från Elea med sin paradox om Akilles och sköldpaddan, som han aldrig skulle komma ifatt, förnekade rörelsen och därmed livet, som är ständig rörelse, ständig förändring. Även hans paradox med den avskjutna pilen som genom att iakttas i varje sekund kan sägas stå stilla, anspelas det på. Men Zenon förs in för att ge mera eftertryck åt diktens tre avslutande strofer, som alla motsäger Zenons tankegångar, genom att diktjagets meditation avbryts för att ge plats åt liv och handling:

Non, non!... Debout! Dans l'ère successive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!

(Nej, nej!... Stå upp! i tidens förlopp
krossa, min kropp, denna tankfulla form!)

Vinden från havet för med sig frisk saltmättad luft. Själen vaknar till liv. Detta har, som bl.a. Cohen understrukt, förberetts redan från diktens början, där havsytan bara skenbart är lugn och orörlig. Så t.ex. i strof 2: "quelle paix semble se concevoir" och i strof 6: "oisiveté, mais pleine de pouvoir" samt i strof 8, där jaget befinner sig "vid diktens källor" mellan "le vide" (tomheten) och "l'événement pur" (en ren händelse).

Kontemplationen är full av skapande kraft, passiv bara på ytan. Det är i denna väntan, tomhet, som dikten föds, när jaget öppnar sig för sina inre källsprång. Parallellen mellan havsytan, lugn över okända djup, och diktjagets medvetande, själ och tanke är genomförd och varierad genom hela texten.

Dikten mynnar alltså ut i en hyllning till livet och skapandet, trots allt!

Le vent se lève!... il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon livre,

La vague en poudre ose jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! rompez d'eau réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!

(Vinden blåser upp!... man måste försöka leva!
Den väldiga vinden öppnar och stänger min bok,
Vågen brister djärvt i skum mot klippan!
Flyg iväg, sidor, bländade av ljuset!
Bryt, vågor! Bryt med lyckligt vatten
Det lugna tak där seglen pickade!)

Diktens sista rad har förvånat vissa läsare, bl.a. Alf Christensen: ”den rörelse som just börjat stöter så att säga emot denna oväntade återgång till en redan läst versrad. I samma ögonblick som diktaren öppnar sig mot livet och hans dikt öppnar sig mot världen (och i näst sista raden, där han vill bryta meditationens stillastående, hårda form) faller ett tungt lock ner över dikten. Läsaren förs tillbaka till början av dikten som ’biter sig själv i den gnistrande svansen.’”⁷⁰

Varför denna cirkelkomposition? Varför denna återgång till den inledande metaforen med havsytan som ett tak, där stillsamma duvor pickar? Ingenting i denne medvetne diktares verk lämnas åt slumpen – han måste ha ett syfte.

Diktens huvudtema är ju människans meditation över livets villkor, det mänskliga intellektet inför universum, som skulle vara perfekt utan detta frågande mänskliga medvetande. Människans huvudfiende är tiden, Baudelaire talar i dikten ”L’ennemi” om denna fiende, som gnager vårt hjärta, en sannolik intertext, när Valéry ovan talar om masken. (strof 19, 20) ”Le Cimetière marin” är också en dikt om tiden. För att visa hur tiden vid utarbetandet av dikten var betydelsefull för Valéry, återvänder jag än en gång till diktares egen berättelse om hur dikten blev till.

1933 lät Gustave Cohen, professor vid Sorbonne, trycka en ’explication de texte’ av ”Le Cimetière marin”, som han, i den intresserade men något besvärade författarens närvaro, hållit inför sina studenter. Valéry gick med på att skriva ett förord till utgåvan, där han bland annat berättar om diktens tillblivelse. Diktens första manifestation inom honom var ”en tom rytmisk figur”, som inte lämnade honom någon ro. Denna rytmiska figur var 10-stavig /en décasyllabe/ och tycktes honom fattig och monoton jämförd med

alexandrinen. Så småningom greps han av önskan att försöka göra denna tiostaviga rytm till något lika mäktigt och skönt som den tolvstaviga. Sedan en strof om sex verser tagit form i hans tanke fick han idén om en komposition grundad på ett visst antal strofer och ett ämne som skulle passa till denna rytm och form, nämligen döden. Som jag påpekade ovan kommer man osökt att tänka på Poes beskrivning i *The philosophy of composition* av hur dikten "Korpen" kom till.

I slutversionen har "Le Cimetière marin" 24 strofer. Det är den enda dikten av 21 stycken i *Charmes* som har detta antal. Varje strof har sex rader med tio stavelser, vilket ger 60 stavelser pr strof. Diktens 24 strofer blir en symbol för tiden, där dygnets 24 timmar med sina 60 minuter var motsvaras av varje strofs 60 stavelser. På samma sätt som timmarna under dygnet följer på varandra, återför oss den 24:de strofen i dikten, med slutraden: "Ce toit tranquille où picoraient des focs!" till diktens första, nästan identiska rad och ger en ny tolkning av duvorna som vita segel. Dikten gör som fabeldjuret, hydran, i näst sista strofen, "den biter sig i den gnistrande svansen" och blir en symbol för tidens rullande hjul. Hydran, eller ormen, som biter sig själv i svansen är en urgammal symbol för tiden, använd inom olika kulturer. Valéry har själv i brev förklarat att i denna dikt står hydran för: "Mångformigt och föränderligt monster [...]. Man talar om dess skinn, dess svans. Det är havet framställt genom ett fabeldjur."⁷¹

L.J. Austin har i sin grundliga analys av diktarens olika manuskript visat att strof 23 – nästan identisk – fanns med redan i det andra bevarade utkastet till dikten, som innehöll 16 strofer och först nu kallades "Le Cimetière marin". Den första versionen hette Mare Nostrum – det gamla namnet på Medelhavet.

Redan från det strofen kommer till har den samma placering i helheten, näst sist, och före den likaledes från början tänkta avslutande strofen som börjar: "Le vent se lève!" – vinden blåser upp! I strof 23 utvecklas bilden av havet som ett gnistrande mångformigt monster:

Oui! grande mer de délires douée,
Peau de panthère et chlamyde trouée
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleu,
Qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil,

(Ja, vida hav begåvat med yra,
Panterhud och krigarmantel
genomborrade av tusen och åter tusen solbilder,
Upplösta hydra, rusig av ditt blåa kött,
som på nytt biter dig i den gnistrande svansen
i ett tumult som liknar tystnaden.)

Ormen är en ytterst komplex och mångsidig symbol, som förekommer i kulturer över hela jorden, ofta utbytbar mot draken. Den är förknippad med sol och måne, liv och död, gott och ont. Kosmologiskt är ormen urhavet som allt kommer ifrån och allt återvänder till, kaos, skriver Cooper i *Sym-bollexikonet*.

I grekisk/romersk mytologi var ormen helgad åt vishetens gudinna Atena/Minerva. Ormen står också för de döda och kan symbolisera deras själar som kan ta ny gestalt som ormar.

Ormen som biter sig själv i svansen har ett eget namn, Ouroboros, och ses som symbol för det eviga kretsloppet, cyklisk tid, rymdens oändlighet, sanning och kunskap i ett. I många myter ligger den runt hela jorden och är vattnens cirkelbana, bär upp världen och håller den vid liv. Den är till synes orörlig men ändå evig rörelse som ständigt bildar en cirkel och ibland identifieras den med solens gång.

Den grekiske guden Okeanos framställdes också som en orm som biter sig själv i svansen och omger himlavalvet som solens bana och bär zodiakens tecken på sin rygg. Han flyter som en stor flod kring jordens rand, alltings upphov. Han är Tiden (Chronos) själv och dessutom Aion: den kraft som styr förändringarna i världen.⁷²

Att denna komplexa symbolik sammanfattar och tydliggör diktens tematik och struktur är uppenbart. Med versmåttet och diktens uppbyggnad, har Valéry med matematikerns exakthet, givit en perfekt motsvarighet till "l'ère successive", tidens rullande hjul, som mäter människans tillvaro. Det finns alltså en mer djupgående korrespondens mellan form och innehåll i denna kyrkogårdsmeditation än man tidigare observerat.

På detta sätt kan man också förklara varför Valéry valt att skriva en så lång dikt, trots att han egentligen anser att långa dikter är en anomali. Som avslutning översätter jag ett stycke ur den lilla prosasamlingen *Littérature* (1930) – där jag strukit under vissa viktiga ord:

Det är anmärkningsvärt att *den regelbundna diktens konventioner*, rimmen, de fasta cesurerna, det jämna antalet stavelser eller versfötter imiterar den levande kropps-maskinens monotona funktion, och kanske följer dessa fundamentala funktioners mekanismer som upprepar handlingen att leva, lägger livselement till livselement, och *bygger livets tid mitt ibland tingen*, så som ett korallrev växer upp i havet.⁷³

Diktaren konstruerar, bygger sin dikt, liksom arkitekten byggnaden som ett trots och värn mot tiden, och samtidigt konstruerar de båda sig själva.

In i minsta stavelse är dikten "Kyrkogården vid havet" en byggnad som visar hur Valéry lyckas smälta samman sina estetiska teorier och skapandets praktik.

Noter

1. Paul Valéry, "Commentaire de *Charmes*" i *Variété III*, s. 80: "Mes vers ont le sens qu'on leur prête. Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi, et n'est opposable à personne." – I det följande ger jag ibland originaltexten i noten, ibland min översättning av den i not, om den inte följer direkt efter citatet i brödtexten.
2. *En afton med herr Teste* kom i svensk tolkning och med kommentarer av Kjell Strömberg 1935.
3. Uppsatsen hette "Författare – dikt – läsare. En studie i Paul Valérys estetik." 1966. Carl Fehrman har muntligen meddelat mig att han haft nytta av uppsatsen för sin bok om *Diktaren och de skapande ögonblicken*, 1974.
4. E.N. Tigerstedt, *Studier i Paul Valérys tankevärld*, Helsingfors 1941. E. Bendz har i ett flertal skrifter behandlat Valérys författarskap t.ex. *Paul Valéry* 1933 och *Paul Valéry et l'art de la prose*, 1936, "Till frågan om diktverkets genesis", Göteborg 1933.
5. T.S. Eliot, "Leçon de Valéry" i *Paul Valéry vivant*, Cahiers du Sud 1946, s. 78.
6. Tigerstedt, *Studier i Paul Valérys tankevärld*, Helsingfors 1941, s. 14 f.
7. André Gide, "Paul Valéry" i *L'Arche. Revue mensuelle*, No 10, 1945, s. 14. "De huvudtemata, kring vilka jag sedan femtio år har ordnat min tanke, är och förblir orubbliga för mig."
8. Gunnar Hansson, *Dikten och läsaren*, Sthlm 1959, s. 17.
9. Valéry, *Variété V*, s. 305, "Leçon inaugurale du Cours de Poétique du Collège de France".
10. Valéry, "Réflexions sur l'art" i *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 1935, s. 90 f.
11. *Variété V*, s. 309 (Cours de Poétique).
12. E. Bendz, *Paul Valéry. Några minnesord*, Gbg 1945, s. 16 f.
13. *Variété V*, s. 80 (Fragments des mémoires d'un poème).
14. *Variété V*, s. 79 f., "vissheten att förlora sin själ – jag menar intellektets frihet, renhet, egendomlighet och universalitet".
15. Préface till *La soirée avec M. Teste*, 1931. Jmf. *Variété V*, s. 80.

16. Tigerstedt, s. 20.
17. *Cahier I*, s. 150.
18. *Variété V*, s. 79 ff.
19. *Ibid.*, s. 88 f.
20. Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, s. 276 och *Variété V*, s. 81.
21. Tigerstedt, s. 57.
22. *Vues*, s. 308 (La création artistique) och *Variété V*, s. 301 (Cours de poétique).
23. T.ex av Austin, Bendz, Fehrman, Hambro, Henry, Hytier, Ince, Tigerstedt.
24. *Conférence* s1939, s. 73 f. och 81 (Propos sur la poésie).
25. Tieghem, s. 276.
26. *Oeuvres II*, s. 591.
27. *Ibid.*, s. 553 (Littérature).
28. *Oeuvres II*, s. 899. (Mauvaises pensées).
29. *Variété II*, s. 112 (Stendhal).
30. *Conférences*, s. 78 (Propos sur la poésie) Se Bendz' kritik av dessa distinktioner i *Edda* 1931, s. 160 f.
31. *Conférences*, s. 176 samt s. 75 f.
32. ”det väsentliga är att sätta sig upp mot tanken, att skapa motstånd för den, och att sätta upp villkor för sig själv för att frigöra sig från det oordnade godtycket genom ett godtycke som är uttalat och väl avgränsat.” *Variété V*, s. 115 (Mémoires d'un poème).
33. *Variété V*, s. 172. Jmf Hytier, s. 264 och s. 267.
34. Tigerstedt, s. 108.
35. A. Gide & P. Valéry, *Correspondance* 1890–1942. Index de personnes. Se t.ex. Valéry's brev till Gide i sept 1891: ”j'ai lu les plus merveilleux, Poe! Rimbaud, Mallarmé, analysé, hélas, leurs moyens” osv., s. 126.
36. *Oeuvres II*, s. 637 Jmf: ”La puissance des vers tient à une harmonie *indéfinissable* entre ce qu'ils *disent* et ce qu'ils *sont*.”
37. *Conférences*, s. 25 f. (Souvenirs littéraires).
38. *Oeuvres II*, s. 546 (Littérature).
39. *Oeuvres II*, s. 633; Tigerstedt, s. 129.
40. *Variété II*, s. 219 (Lettre sur Mallarmé) och *Variété V*, s. 306 (Cours de poétique).
41. *Variété V*, s. 307.
42. *Oeuvres II*, s. 479 (Choses vues).
43. ”När det gäller poesi, är det min last att bara älska [...] det som ger mig en känsla av fulländning.” *Variété V*, s. 174 f. (Cantiques spirituels).
44. *Conférences*, s. 141 (Villon et Verlaine).
45. *Variété III*, s. 68. (Au sujet du Cimetière Marin).
46. Poe, s. 31 ff. Svensk översättning av Poes artikel finns i *Texter i poetik*. Från Platon till Nietzsche. I urval av P.E. Ljung och A. Mortensen. Lund 1988, s. 198 ff.

47. *Oeuvres II*, s. 557. "Mon intention n'est que mon intention et l'oeuvre est l'oeuvre." (Littérature). Se också Bendz, "Paul Valéry. Apropos en nyedition av Charmes" i *Edda* 31, s. 163.
48. *Variété III*, s. 73 f.
49. A. Henry, *Langage et poésie chez Paul Valéry*. Paris 1952, s. 52 ff. och 57.
50. L.D.Vines, *Poe and Valéry. A literary Legacy*. (1992), s. 120.
51. *Variété V*, s. 159 (Poésie et pensée abstraite); Hytier, s. 235 ff.
52. *Vues*, s. 174 (Victor Hugo).
53. *Oeuvres II*, s. 562.
54. "Och jag tänker på den beundransvärda litteratur man skulle kunna uppfinna: genom att skriva var och en av sina böcker helt för en Enda... Men är det inte just Korrespondensens magiska och sköra dygd?" Gide- Valéry, *Correspondance*, s. 138.
55. *Oeuvres II*, s. 633 (Rhumbs).
56. Lefèvre, s. 176 f samt *Oeuvres II*, s. 632 (Rhumbs).
57. Gide-Valéry, *Correspondance*, s. 446.
58. *Oeuvres II*, s. 577 (Cahier B 1910).
59. *Variété V*, s. 138 och *Conférences*, s. 80 f.
60. *Oeuvres II*, s. 626 (Rhumbs); Hytier, s. 250.
61. Bendz, i *Edda*, s. 161.
62. Tigerstedt, s. 137.
63. Hytier, s. 241 och 243 ff.
64. "Réflexions sur l'art" i *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 1935, s. 91.
65. "Vad man bör önska en författare är varken beundran eller lovord. Det är passionerad uppmärksamhet, t.o.m. kritisk...Det är känslan att djupt ha förändrat några människors sätt att känna eller tänka... jag säger inte att förleda dem till sina doktriner. Åtminstone vad mig beträffar bryr jag mig inteom att se mina idéer antagna... Utanför den rena logiken, är allt diskutabelt... Mina idéer tjänar mig; de är instrument i mitt tankeliv, produkter av mina intellektuella operationer." Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, s. 151.
66. "Inspirations méditerranéennes" i *Variété III*, s. 246 ff.
67. L.J. Austin, "Paul Valéry compose Le Cimetière marin" i *Mercure de France* 1, IV och 1, V 1953; Ernst Bendz, "Paul Valéry. Apropos en nyedition av Charmes" i *Edda* Årg.18. Bind XXXI; P. Valéry, *Le Cimetière marin. Med en norsk gjendiktning av Pelle Christensen*. Bergen-Oslo-Tromsø 1972; Gustave Cohen, *Essai d'explication du Cimetière marin*. Précédé d'un avant – propos de Paul Valéry. Paris 1933; René Fernandat, *Autour de Paul Valéry*. Grenoble 1933, s. 7 ff.; Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*. Précédés d'une préface de Henri Bremond. Paris 1926, s. 279 ff.; Emilie Noulet, *Paul Valéry*. Paris 1938, E.N. Tigerstedt, s. 46 f.
68. Bendz, *Paul Valéry*, 1933, s. 17.
69. Jmf Bendz i *Edda* 18, Band 31, "Paul Valéry. Apropos en nyedition av Charmes", s. 151.
70. A. Christensen. Jag har inte kunnat återfinna den artikel jag citerat ur.
71. Min övers. Brev till Ernst Bendz. Se Bendz, i *Edda* 18, Band 31, s. 170.
72. Marie- Louise von Franz, *Tiden. Rörelse och stillhet*. Sthlm 1978. Bild 2.

73. "Il est remarquable que les conventions de la poésie régulière, les rimes, les césures fixes, les nombres égaux de syllabes ou de pieds imitent le régime monotone de la machine du corps vivant, et peut-être procèdent de ce mécanisme des fonctions fondamentales qui répètent l'acte de vivre, ajoutent élément de vie au milieu des choses, comme s'exhausse dans la mer un édifice de corail." Valéry, *Littérature*, Gallimard, 1930, s. 113 f.

Det oavslutade

Om Göran Sonnevi och politiken

Jan Thavenius

Tidsangivelserna är många och ofta noggranna i Göran Sonnevis diktsamlingar. De är en viktig del av ett pågående – oavslutat – historiskt arbete. Ibland kallar vi det också liv. Men nu handlar det om skrift.

Samlingen *Trädet* som kom 1991 inleds med dikten ”Havsljus; 1959”:

I en öppenhet,
här är havet levande:
det svävar!

Genombrytande olika skikt av minnet –

Den klara, nästan utplånade vattenytan
framemot kvällen –

Mjukt sköljer ljuset
stränderna
– Som oförstörbar glädje
eller en sorgs leende klarhet

Den följande dikten är inte bara placerad i tiden utan också i rummet. Tiden är 1989 och platsen Burge i Öja på södra Gotland med sina kyrkor och kalkstenslador. Havet och ljuset och stränderna finns också i den här dikten liksom minnet. Men Sonnevi är på ett annat sätt på plats i tiden:

På andra sidan vattnet frigör sig nu långsamt, kanske,
de baltiska republikerna [...]
I televisionen ser jag en allvarlig Gorbatjov
tala om de nationella motsättningarna i Sovjetunionen,
att de måste regleras under lagen Hans röda hudmärke lyser
Ännu så länge är han hoppets bärare Men för hur länge?

Det är – som oftast hos Sonnevi – ont om skiljetecken i det här citerade partiet. Två kommatecken som parentetiskt omsluter ordet ”kanske” och ett

frågetecken efter orden ”Men för hur länge”. Det följande kommer, kan man kanske säga, att handla om den där parentesen och det där frågetecknet. Om frigörelsen och hoppet, som finns, om tveksamheten, ovissheten och misstagen, som också finns, om tiden och minnet och om vad det innebär att leva med allt detta.

I slutet av dikten går någon som kallas ”jag” ut till havet i norr, ovanför Sandar, och hör havets svaga brus men också andra ljud fulla av tid och fulla av minne för den som var med:

Också den amerikanska blodpoppeln susar
Små ljud i det fuktiga gräset Svalungarnas ljud i boet
Också fladdermössens vingars ljud Och som långt inne i mitt huvud,
som om jag hörde ett svagt eko, av det höga, höga ljudet
jag en gång hörde

*

I Mona Sandqvists avhandling om *Det omöjliga* finns ett schema över händelser som spelar en roll i diktsviten: barndomsminnen, permittenttrafiken under andra världskriget, äktenskap, Vietnamdemonstrationer, barnafödelse, läsning av *Kapitalet*, invasionen i Tjeckoslovakien 1968, missfall, IB-affären 1973. De konkreta tiderna och platserna, livshändelserna och böckerna, också mina streck och lappar i hans diktsamlingar betyder något för mitt sätt att läsa Sonnevi.

Platsen var en tid Lund eller ännu snävare väster i Lund där Alfa-Laval ännu ligger. Eller ännu snävare litteraturvetenskapliga institutionen i Lund där man kunde studera eller vara yngsta assistent. Tiden var 60-talets första hälft med äktenskap, småbarn och andra stora omvälvningar i våra liv. *Abstrakta dikter* kom ut 1963 och man blev påmind om att poesi görs av rader. I mitt exemplar finns en del tidssignaler – understrykningar och anteckningar:

Tillståndet i världen
inger bekymmer. Vita
bländande löv, för
våra ögon, splittrar
dem, vilt hän
i det abstrakta, bomber, jag
är bättre än du –

Samma år läste jag den vackraste politiska dikt jag dittills läst. Om en som efter en svart dag spelar Haydn och känner en värme i händerna, hör att klangen säger att friheten finns och att ingen ger kejsaren skatt, som kör ner händerna i sina haydnfickor och härmar en som ser lugnt på världen och hissar haydnflaggan med budskapet ”Vi ger oss inte. Men vill fred.” Tranströmers ”Allegro” från *Den halvfärdiga himlen* (1962) hörde till det som stannade kvar.

En vän sa en dag året därpå att jag måste skaffa mig en nyutkommen diktsamling; en bok som enligt kritiken markerade ”inträdet av en ny epok i poesin” (Karl Erik Lagerlöf) skriven av en av ”de allra viktigaste av dagens svenska poeter” (Bo Strömstedt), ”en poetisk pionjär” (Ruth Halldén). *Världen ser dig* (1964) hette den och var av Göran Palm.

I inledningsdikten far en ung man med buss genom Uppsala och försöker få syn på sig själv för att kontrollera utseendet och frisyren. Men han får i stället syn på en buss full med människor. ”Tänk er att i årtal betrakta världen som ni vant er, / med egna ögon som det heter, / och så en dag betraktar världen plötsligt er i stället.” Det var början på en lång litterär färd med perspektivbytenas estetik och en pedagogisk lärdom för framtiden.

Det privatas påtagliga närhet i läsningen kan inte förnekas. Men jag vill inte bara berätta privata minnen utan också försöka säga något med deras hjälp. Det viktiga är den gemensamma tiden, de gemensamma erfarenheterna och de gemensamma frågorna. Då, i början av 60-talet, handlade det om att försöka få syn på en möjlig politisk kultur. Om det över huvud var tänkbart borde man få någon ordning på sitt liv i världen och röra sig ett litet stycke från det privata till det personliga. Det var nytt för mig, andra hade gått före.

Med en lundensisk formulering blev min praktik bland annat didaktik. Det kommer mina historier att handla om. Men den blev också att skriva, dvs. göra sig offentlig för sig själv och andra. I försöken att hitta rätt i didaktiken, språken och politiken fanns Palm och Sonnevi och Tranströmer med. Gudarna ska veta att det många gånger blev mer av ”vi ger oss inte” och mindre av ”men vill fred”. Därför kommer Tranströmer att vara osynlig, innan han dyker upp igen mot slutet.

*

1975 skrev jag en artikel tillsammans med Lars-Göran Malmgren om varför man inte lär sig skriva i skolan. Den hade ett motto från Sonnevis då nyutkomna *Det omöjliga*:

Det språk som i tvång
begränsar
sig självt
dör, dödar
som en snara
den människa
som lever
i det

I artikeln spelar Göran Palm och Göran Sonnevi de ledande rollerna. Det är ju en gammal idé att man kan lära sig skriva genom att studera goda författare, dvs. deras texter. Den hör hemma i efterbildningspedagogiken. Men artikeln handlar om något helt annat. Vad har skrivandet för mänsklig och social innebörd?

De två författarna får inleda med att samtala med varandra:

”Undersåtarnas respektblandade misstro uppåt i samhället, mot alla slags herrar, tar sig sålunda ofta uttryck i en misstro uppåt i språket”, säger Palm och Sonnevi svarar:

”Tidigare hade jag inte tänkt särskilt mycket på språket utan tagit det för givet. Att börja läsa och skriva poesi var ett uppror, en motståndshandling.”

Så håller de på och förefaller ganska överens. Det är kanske didaktiskt i överkant och det uppstår heller inga konstruktiva motsättningar. Hela artikeln är byggd på en enkel dualism mellan modellinläring genom efterbildning och språkutveckling genom samtal, mellan och inom människor.

”Vad jag själv minns från skolan är en kropp av kunskap, som på ett opersonligt och mekaniskt sätt trycks på en ovanifrån, en kropp som verkar genom sin långsamhet och tyngd” berättar Sonnevi i den källa vi använde, en intervju i *Ordets makt* (1974) ”Jag var alltid dålig på uppsatsskrivning”. Och han fortsätter:

”Det är meningslöst att försöka tvinga andra människor att tala ens eget språk eller tro att man kan ge ett ’bättre’ språk till andra. Det är lika fel som att underkasta sig och försöka imitera andras språk.”

Mot varandra ställde vi alltså två typer av skrivpedagogik. En gammal med antika anor som arbetar med förebilder och imitation av förebilder,

som är starkt normerande och sätter det korrekta språkbruket i centrum. Och en annan där den som skriver kan få göra fel, där man arbetar i dialog med andra, där målet är att vara närvarande i ett språk, finna det språk och den röst som *är* det man vill säga.

Det var lätt att finna stöd hos Sonnevi. Ett av de tidningsurklipp som jag har i hans böcker är ”3 frågor till Göran Sonnevi” från Jörgen Eriksson i DN 1972. ”Du pendlar mellan poesi och antipoesi” skriver Eriksson. ”Ibland låter det som en fackuppsats.” Sonnevi svarar med en liten poetik som han, som jag ser det, fortfarande är trogen:

Jag skiljer inte mellan poesi och antipoesi. Poesi är för mig att få en RÖST att tala, eller sjunga, eller halvt sjunga halvt tala. Det enda viktiga är att rösten kan identifieras som röst, en människas röst. Och denna röst ska kunna tala om bokstavligen ALLT, i sig ta in alla sätt att använda språket.

Två ord är starkt markerade i texten genom att vara skrivna med versaler, RÖST och ALLT. Den mänskliga rösten finns i det språk som inte går att imitera men som samtidigt inte finns, utom sett inifrån, som Sonnevi skriver i en dikt vid samma tid. Allt måste få finnas i den rösten, det poetiska och ”antipoetiska”, fackuppsatsen, teorierna, de specialiserade begreppen, vardagens ord. Det är en inkluderande poetik som ifrågasätter, kanske är på väg bort från diskursernas hierarkier och de hierarkiska diskurserna.

Det fanns rentav ett utkast till ett program för en ny skrivpedagogik hos Sonnevi och vi passade naturligtvis på att låta honom presentera det för Palm och läsarna:

Man måste själv arbeta med sitt språk och analysera andras språk. Då blir arbetet med språket en befrielsehandling. Det viktigaste verktyget är att människor *taler* med varandra på en alldeles jämlik och förutsättningslös grund; talar med varandra i den spricka som finns mellan att undertryckas och att själv utöva förtryck. Att skriva är att föra ett sådant samtal inom sig själv. Om man skriver för att publicera är det för att försöka nå detta samtal på jämställd grund med flera.

En slutsats vi drog i uppsatsen var att skriva på det fria sättet – i böcker eller i skolan – är att försätta sig i en utsatt situation. Då man har skrivit något, är det inte så lätt att ta tillbaka orden. Resultatet blir att skrivaren blottas och med Sonnevis ord kan komma att framstå precis så ”löjlig” och ”dum” som han är.

Sådana är skrivandets villkor. Den som skriver blir synlig. Den som skriver länge får en synlig historia. I efterhand kan den som skriver framstå som just så full av brister som han är. Han har kanske mer än andra utsatt sig för granskning och rannsakan. Det är inte förvånande att självrannsakan är en del av Sonnevis skrivande praktik, inte minst i *Trädet*:

Som om det klara havet åter öppnade sig,
och det inte längre fanns något hinder
mellan oss Som om jag var godkänd,
och inte behövde göra något slags avbön
Jag gör inte avbön Rannsakan är inte
avbön Jag ska göra samma slags inre fel
om och om igen; för det jag tror är värdet

*

Vi skriver och lever i historien. Det finns en möjlig frihet i att kunna förhålla sig till historien. I början av 80-talet försökte jag tänka tankar om människan i historien och historien i människan och tänka dem ända in i klassummet. Åter spelade Göran Sonnevi en viktig roll. Uppsatsen "Kunskapens levande centrum" byggde helt och hållet på en dikt ur *Det omöjliga*:

Kunskapen har inget centrum, säger du
Jag menar
att den har det
Den osynliga, dansande punkten
av noll
Och tungt rör sig
kunskapens former
kring hungern, kärleken, törsten
och faller inåt
förintas, och växer
på nytt
mot oändligheten utåt
Gnistan, barnet

i punkten av noll
i varje ögonblick
fött på nytt, slocknat
fött på nytt
Detta centrum
kan inte utplånas

Det finns
i alla varelser
alla former, med förmågan
att överskrida sin egen
gräns Något centrum finns inte
utanför denna rörelse
dessa serier av rörelser

Kunskapen utan levande centrum
är död

Dikten rör sig från ett påstående – kunskapen har inget centrum – till det motsatta – kunskap utan centrum är död. Det första påståendet vederläggs; utan ett levande centrum finns det ingen verklig kunskap. Sonnevi lämnar åt läsaren att söka de sammanhang som kan ge dikten tyngd. Till en del finns de på andra ställen i den stora svit som dikten hör till. Men i den här texten nöjer han sig med att beskriva kunskapens centrum.

En osynlig dansande punkt av noll är detta centrum. Det är ännu inte något men rör sig paradoxalt nog. Det är nuets ögonblick med sin brist och sitt hopp. Kunskapens former rör sig kring hungern och törsten efter något som vi ännu inte har men som kärleken låter oss hoppas.

Rörelsen är ett fall inåt mot förintelse i ett nu som är osynligt för oss, förintelse i en oförmåga att se det som finns helt nära, förintelse i en verklighet som blivit självklar och den enda ”naturliga”. Men rörelsen är också ett växande ut mot de oändliga möjligheter som vi kan föreställa oss och som därför redan finns här som en gnista, ett barn. Gnistan flammar upp i det dunkel som omger oss och slocknar för att åter lysa upp. Barnet, levande men ännu ofullgånget, föds och dör och föds på nytt.

Jag ser att jag skrivit Ernst Bloch i marginalen. I punkten av noll, kring vilken allt rör sig, växer hans hoppets princip eller med hans egna ord:

Det utopiska medvetandet vill blicka långt utåt, men ändå i sista hand bara för att genomtränga det helt nära mörkret i det just levda ögonblicket [---] man behöver den starkaste kikaren, det slipade utopiska medvetandet, just för att genomtränga den närmaste närheten.

Bilderna av död och återfödelse och av en rörelse inåt-utåt leder också tankarna åt ett annat håll. I sin bok *Drömtid* berättar Hans Peter Duerr om oli-

ka kulturers ansträngningar att stänga ute all kunskap som skulle kunna vara ett hot mot den mödosamt upprättade ordningen.

I kulturer som är mindre komplexa och mindre stramt organiserade än vår egen, finner han accepterade former för att träda utanför ordningen och få kunskap om sig själv och de sammanhang man lever i. Detta överträdande av kulturens gränser talar man om som död och återfödelse. Den gamla människan som bara har den kunskap som är möjlig att få inne i kulturen måste dö för att kunna göra ett besök ute och återfödas med en ny kunskap.

Duerr ställer den vetenskap som i själva verket står på inordningsmaktens sida mot olika former av radikala perspektivbyten:

I motsats till det som dagens filosofer älskar och som de kallar ”kritisk själv-reflexion” – en teknik som påstås göra det möjligt att vår horisont blir förståelig inifrån och ut, ur sig själv – hade de arkaiska människorna insikten att man endast kan bli ”tam”, om man först varit ”vild” eller att man endast kan vara i stånd att leva i ordets fulla innebörd, om man hade visat beredskap att dö. För att alltså kunna leva innanför ordningen, för att medvetet bli tam, måste man ha vistats i vildheten.

Svårigheten att se är inte bara en följd av den förslöande vanan utan också av den bestående ordningens aktiva försvar. Det självklara och till synes naturliga hos det dominerande sättet att leva och tänka tar loven av det nya och motspänstiga. Allt tolkas med hjälp av det redan kända.

En djupare kunskap står bara att vinna, om något gammalt dör i oss för att något annat och nytt ska kunna födas. Men vad är det som förmår människor att överge ett synsätt och vilja söka ett nytt? Att ha en gränsöverskridande förmåga är inte detsamma som att ha möjlighet och förmåga att använda den.

Kunskapens levande centrum kan alltså inte utplånas med mindre än att människan utplånas. Så länge människor existerar med sin gränsöverskridande förmåga, finns det också en drivande hunger och ett granskande hopp. Så för oss Sonnevi nästan omärkligt ut till en gräns som inte får överskridas, gränsen för människans existens – i en tid som står farligt nära den gränsen.

Kunskapens centrum kan inte plånas ut och dock kan det ske. Att kunskapen inte tillåts ha något centrum är en del av det beståendes försvar. Kunskapen finns bara svävande i samhällsrymden utan gravitationspunkt, som objektiv nödvändighet eller vetenskapens nuvarande ståndpunkt eller

utvecklingen – så lyder en av de sagor som berättas för oss. Den kunskapen borde vara död men den lever.

*

Någon gång 1973–74 hade vi på litteraturvetenskapliga institutionen en serie fria textseminarier. När det var min tur, tog jag upp några dikter från Sonnevis då nyutkomna samling *Det oavslutade språket* (1972). Bland annat hade jag valt den stora programdikt som börjar med frågorna ”Vart är jag på väg, och vart är mitt språk på väg?”

Det är en, kan man kanske tycka, väl programmatisk dikt. Eller en väl politiskt programmatisk dikt. Jag har valt ”arbetarklassens / teoretiska ståndpunkt / beskriven i marxismens teori” deklarerar Sonnevi på sitt fackuppsatsspråk redan i början av dikten. Jag fick också reaktioner på mitt val. Det uppfattades som en alltför tydlig politisering av verksamheten. Det fanns ju dikter av mer ”tidlös” karaktär.

Dikten bygger på en enda väldig motsättning mellan levande människor och det existerande samhällets kalkyl. Kalkylen representerar död och utplåning, det avslutade, kanske det för alltid avslutade. Kalkylen representeras av muren som reser sig och ”sänker sig i våra liv”. Den kommer inte ur intet. Texten spårar den till de härskande klasserna:

De härskande klassernas makt representerar
detta döda, bygger
den grå mur, som
sänker sig i våra liv

Motmakten finns hos det levande och oavslutade, gnistan och barnet. Den finns hos människor i gemenskap. Den finns i medvetandet om det ständigt pågående, ständigt reviderande politiska livet. Den finns i språkets oändliga möjligheter. Den finns när människor talar i sprickan i den gråa muren.

Det är inte bara marxismens teori och analysen av klassamhället som ligger bakom dikten utan också en form för förståelse av Chomsky's generativa språk teori. I ”varje ögonblick byggs språket på nytt, / raderas, och byggs / på nytt”. Det är ett språk som är omöjligt att imitera men som bara finns i det gemensamma. Det är ett ofullständigt och oavslutat språk som därför rymmer alla möjligheter. Det ”gör allt livs utplåning mera sannolik / men också / allt livs möjlighet allt större”.

Sociolingvistikens och ideologikritikens sammankoppling av språk och makt får liksom i *Ordets makt*-intervjun slående uttryck. Den härskande klassens makt sjunker i språket ”som / redan färdiga bilder, godtyckliga former / som trycks på varje människa / med våld”.

”Jag har tagit ställning” skriver Sonnevi och det kan låta som trosvis politisk retorik. Men han fortsätter genast: jag ”tar ställning / oavbrutet, gör misstag / försöker rätta till dem”. Åter det oavslutade; den ständiga själv-rannskan som ställningstagandet tvingar fram. ”Jag följer det här / samhällets rörelser, själv rörlig / inom mig själv”.

Göran Sonnevi är tydlig i sin närvaro i tiden. Det är inte förvånande att reaktionerna ibland blir starka eller att avledningsmanövrerna är påfallande i många läsningar. Alla delar naturligtvis inte hans förankring i marxistisk och samhällskritisk teori. Det finns ingen konsensus om de härskande klasserna och knappast heller om språket som ofrihet eller om den objektivistiska kunskapssynens förtryckande fortvaro.

Mycket måste naturligtvis omprövas och mycket omprövas också i Sonnevis texter. Allt måste förstås historiskt. Men måste inte också något fasthållas?

*

Läsningen bestäms av den kontext och de konventioner som konstruerar och realiserar textens möjligheter. Jag vill kort nämna en annan kontext än den jag flyktigt berört här och några andra konventioner än de jag använt.

”Om kriget i Vietnam” blev ”med sin rättframma klartext” förlösande för det politiska behovet, skriver Ingemar Algulin i den litteraturhistoria som alla studenter i litteraturvetenskap läser. Sonnevis författarskap place-ras in i en övergripande polaritet. Vid mitten av 60-talet kom en politisk våg och ”poesin råkade i skymundan”. Tio år senare var det dags för en poetisk våg med ”en ny positiv hållning till litteraturen”. Vad skrev man på 60-talet om det inte var litteratur, kan man undra.

Perspektivet har sin motsvarighet i dagskritiken. Där talar man om ”70-talet och dess påbud och föreskrifter” eller ”70-talets renodlat politiska perspektiv” (Johan Lundberg, *SvD* 5.11 1993). Mona Sandqvist nämner att redan recensionerna av *Det omöjliga* framhöll att samlingen spänner över långt vidare områden än dagspolitikens. Vilka områden är vidare än dags-

politikens? I vilket intresse upprättar man hierarkier mellan olika livsområden?

I en recension (SvD 10.11 1993) av Tranströmers minnesbok kom Tommy Olofsson in på dikten "Om Historien" från *Klanger och spår* (1966). Den säger att vi måste göra oss fria från de ideologier vi ärvt: "Varje problem ropar på sitt eget språk". "Det var ett svar på Göran Sonnevis endimensionella betraktelse 'Om kriget i Vietnam'", skriver Olofsson: "I dag finns det kanske anledning att omvärdera dessa dikter och att komma fram till en annan bedömning av vem som var den bäste och mest framsynte dikteren den gången."

Jag vill ogärna gräla med mina lärda vänner och ännu mindre förneka behovet av att diskutera den tid som en gång kallade Sonnevi "Vietnamrörelsens Shelly" eller förenklingar och ofullkomligheter i det förgångna. Men jag har svårt att bara se rättfram klartext och enögdhet i Sonnevis 60-talsdikter. Efter Gulfkriget borde TV-krigets representationer och våra problem att över huvud veta något om världens affärer ha öppnat ögonen för Sonnevis framsynta "politiska" dikter.

Om olikheterna mellan Tranströmer och Sonnevi har något att göra med framsynthet, är det fördolt för mig. I den självbiografiska skissen *Minnena ser mig* skriver Tranströmer att han tidigt gjorde en principiell åtskillnad mellan privatliv och samhälle. Hans diktning har kommit att vila på ett starkt behov av att värja det inre mot yttre kolonisation: "Vi ger oss inte. Men vill fred."

Denna åtskillnad är inte "sanningen" om livet utan en uppenbarligen djupt rotad hållning till tillvaron. Varken mer eller mindre framsynt än Sonnevis övertygelse att privatliv och samhälle på gott och ont inte kan skiljas åt, att problemet är ideologierna eller att både den yttre och den inre världen måste värjas. Båda uppfattningarna har visat sig resultera i angelägen dikt. Skillnaden mellan dem är för övrigt långtifrån entydig. I den omtalade dikten, "Om Historien", färdas det förflutna i nuet. Goethe reser i Afrika förklädd till André Gide och:

När dagsnyheterna från Algeriet lästes upp
framträdde ett stort hus där alla fönster var mörklagda,
alla utom ett. Och där såg man Dreyfus' ansikte.

Avståndet är inte stort till Sonnevis politiska dikt eller hans rannsakens poetiska praktik. Det dagspolitiska är här lika viktigt som de omtalade ”vidare områdena” – om de nu är intellektuell mystik, globala problem eller förment tidlösa teman.

*

Den öppna politiska dikten brukar anklagas för enkelspårighet. Men arbetar inte den historieskrivning som mot ”den politiska vågens” förtryck ställer den ”poetiska vågens” frihet med en alltför förenklande dualism? Hur som helst kommer jag nu att själv förfalla till en simpel dualism mellan å ena sidan gränsdragande och gränsövervakande konventioner och å den andra inkluderande och omslutande.

Under moderniteten konstitueras kulturen eller estetiken – och därunder det poetiska – som politikens absoluta motsats. Det har varit möjligt tack vare en mycket speciell uppfattning av både estetik och politik. Det estetiska har avgränsats från politiken som samhällspraktik och livsområde. Det politiska har begränsats till inskränkt partipolitik och ett område som man kan förhålla sig utanförstående och blott negativt till.

Men det poetiska är en social praktik och det poetiska har konstituerats som det politiskas motsats i en social praktik som inte befunnit sig utanför ideologi, makt och politik. Vi måste, som Tranströmer skriver, försöka göra oss fria från de förkrympta ideologier som vi ärver – men med Sonnevi i ett medvetande om ideologiernas allestädes närvaro i språken eller diskurserna. Både Tranströmer och Sonnevi kommer till vår hjälp, eftersom deras texter är politiska men inte restlöst uppgår i någon politisk praktik. Litteraturen är förvisso en social praktik men en estetisk social praktik.

Kulturen eller det estetiska har kommit att bestämmas som platsen där samhällssären helas och motsättningarna försonas. Den ideologin kunde tillskansa sig en viss trovärdighet så länge motsättningarna uppfattades som rent materiella – krig, klasstrider och sociala orättvisor. Kulturen kunde ses som garanten för en högre verklighet höjd över särintressen och småskuren materialism. Men det fungerar inte längre lika bra, skriver Terry Eagleton i *The Crisis of Contemporary Culture* (1993). Motsättningarna har visat sig vara kulturella och kulturen är nu påtagligt problemet och inte lösningen. Kulturen:

is the very medium in which battle is engaged, rather than some Olympian terrain on which our differences can be recomposed. It is bad news for this traditional concept of culture that the conflicts which have dominated the political agenda for the past couple of decades – ethnic, sexual, revolutionary nationalist – have been precisely ones in which questions of language, value, identity, and experience have been to the fore. For these political currents, culture is that which refuses or reinforces, celebrates or intimidates, defines or denies; it is brandished as precious weapon or spurned as insolent imposition, cherished as a badge of identity or resisted as that which can do no more than tell you that you don't belong, never did and never will.

Under den skarpa åtskillnaden mellan poesi och politik ligger autonomiesestetikens föreställning om konstens frihet gentemot verklighetens ofrihet. Därför uppfattas det tidfästa som tillfälligt och efemärt i jämförelse med det "tidlösas" oavhängighet. Ställd inför en möjlig transhistorisk förvandling blir det historiska mindre värt. Algulins sätt att tala om "litteraturen" förefaller vila på en absolut åtskillnad mellan litteratur och ideologi. Litteraturen placeras över eller utanför andra språk.

"Poesi är för mig att få en RÖST [...] och denna röst ska kunna tala om bokstavligen ALLT, i sig ta in alla sätt att använda språket." Hos Sonnevi finns det genom åren en intensiv tidsnärvaro som inte utesluter det som andra kallar "tidlöst" och som innesluter många olika språk i en principiell jämlikhet.

Sonnevis skrivande praktik är en historisk handling, den är i rörelse, den är oavslutad i stället för tidlös, den utförs i de oundvikliga misstagens och den nödvändiga självrannsakens värld. Den är en kritik av makten men med ett medvetande om den egna tvivelaktiga delaktigheten i makten.

Sonnevi är ett steg på väg mot en politiserande utmaning av konventionerna för konstnärlig representation – de som vi också kallar estetik. Ett sätt att läsa kan föra honom ett stort steg bakåt. Sonnevi befinner sig naturligtvis i långa stycken i en modernistisk tradition. Men han problematiserar modernismens negativitet i förhållande till politik och vardag. Och han ruckar lite på dess diskursiva hierarkier.

Det estetiska är inte i första hand ett speciellt språk utan ett speciellt rum i samhället som skapats under moderniteten. Det är ett rum för "alla sätt att använda språket" och ett rum för det som kallas "misstagets humanitet" och som det råder påfallande brist på i det kalkylerande samhället.

Den liberala demokratin är en värld av murar, skriver Ulrich Beck i *Att uppfinna det politiska* (1995), och varje mur ger upphov till en frihet. Det estetiskas frihet är att kunna tala om ALLT – också om politik på sitt oavslutade och tvivlande sätt. Det estetiska erbjuder en inre frihet och en form av samhällsgestaltning inifrån och underifrån. Det politiskas frihet är att handla och förändra de yttre betingelserna för inre frihet.

Det har inte varit min avsikt – för att parafrasera Andreas Huysens slutord i *After the Great Divide* – att försöka eliminera den produktiva spänningen mellan det politiska och det estetiska, mellan historia och text, mellan det konkreta engagemanget och konsten. Den bör kanske tvärtom återupptäckas.

Harriet Löwenhjem

Jenny Westerström

Nils Ferlin och Hjalmar Gullberg hade mycket gemensamt utöver det att de råkade vara födda samma år. De utvecklade var och en från sitt håll en speciell lyrisk diktning som förnyade den svenska lyriken under 1930-talet. De knöt i synnerhet an till en annan tradition än modernisterna gjorde. De lånade djärvt från olika håll för att kunna blanda det högtidliga och det vardagliga. De religiösa motiven spelade en stor roll för dem båda, och ibland kunde de komma varandra så nära att deras läsare tog miste på vem av de två som skrivit texten. Gullberg berättar i en recension från 1950-talet att han flera gånger blivit tackad för att ha skrivit en del av "Getsemane", som bekant en av Ferlins centrala dikter.¹ Trots att det måste ha funnits en rivalitet och distans mellan de båda fanns det också en ömsesidig respekt.

Trots allmänna likheter var deras beläsenhet av mycket olika inriktning. Utöver bibeln och psalmboken var det sannolikt inte så många böcker som de haft som gemensam lektyr. Men det fanns en kvinna, en lyriker som de båda hade ett förhållande till. Det var Harriet Löwenhjem.

När det gäller Gullbergs förhållande till henne har han själv kommenterat det. Det litterata Lund spelade en viktig roll när det gällde att föra ut Harriet Löwenhjem till en större offentlighet. Gabriel Jönsson var t.ex. den som uppmärksammade henne redan något år efter hennes död. Olle Holmberg publicerade sin avgörande essä om henne i *Ord och Bild* 1927 och tryckte om den samma år i essäsamlingen *Madonnan och järnjungfrun*. Kanske hade lundensaren Göran Lindblad, en viss betydelse när Harriet Löwenhjems dikter samma år, dvs. 1927, för första gången fick en förläggare och skulle komma ut posthumt. Det var om denna diktsamling som Gullberg skrev en recension i *Sydsvenskan* (11.12 1927), samma år som han själv debuterade. Rubriken är "Pierrot och pilgrim", en rubrik som också Elisabeth Stenborg skulle sätta på sin avhandling 1971.

Harriet Löwenhjems rykte som diktare hade ökat under de knappa tio åren efter hennes död på Romanäs sanatorium i maj 1918. Men det finns en

del ytterligare material som man kan lägga till det man diskuterat i den tidiga offentligheten. Hon uppmärksammades i den lokala tidningen redan 1920 (*Tranås-Posten* 28.9 1920), och i *Dagens Tidning* 1921 (9.4 1921). Här nyttjade Per Bolinder som rubrik över sin presentation ”Hjärtats sånger”, ett uttryck som Pär Lagerkvist skulle göra till en personlig och tidstyvisk diktsamlingstitel några år senare. Detta bekräftar en av de tankar som Hjalmar Gullberg tar upp i sin recension, nämligen att den diktion Harriet Löwenhjeml hunnit fram till i sin ensamhet under första världskriget, går igen hos de nydanande 20-talsdiktarna, av vilka han särskilt nämner Birger Sjöberg. ”Det är en sorts mellanform mellan ironi och allvar, hon har experimenterat ut”, menar han och finner att hon till och med på dödsbädden framhärdat med denna blandning. Han citerar den kända dikten:

Tag mig. Håll mig. Smek mig sakta.
Famna mig varligt en liten stund.
Gråt ett grand – för så trista fakta.
Se mig med ömhet sova en blund.
Gå ej från mig. – Du vill ju stanna,
stanna tills själv jag måste gå.
Lägg din älskade hand på min panna.
Än en liten stund är vi två.

Men det var inte alla som höll med om bedömningen. Man kan se oenigheten som ett ytterligare bevis på att det är något nytt som sker. Sten Selander som året innan misstagit sig i sin bedömning av *Kriser och kransar*, skulle göra detsamma nu. Han fann i och för sig den nyss citerade strofen beundransvärd, men menade tvärtemot Gullberg att ”hennes stilkänsla aldrig blev riktigt säker”. Och så fortsatte han :

Inför det bittra, gripande allvar, som skälver i en dylik dödstrött, bräcklig, valhänt strof, skäms man nästan att komma med kall fackkritik: det kan dock inte hjälpas, att orden ”trista fakta” på ett högst störande sätt bryta sig ur stilen. Och dylika fläckar, som inte äro alltför sällsynta, skulle man nog önska avlägsnade; (*Stockholms Dagblad* 18.12.1927)

Redan här har vi Harriet Löwenhjeml satt på plats med en stilistisk C 14-datering: hon var så mycket före sin tid att hon nio år efter sin död irriterar Selander som kanske mer än någon annan gjort sig till 20-talets tolk.

Men det finns i Gullbergs recension en viktig motivisk synpunkt. Han pekar på den franska medeltidsberättelsen om Vår Frus akrobat, ”Le Tom-

beur de Notre Dame”, och menar att den sentida diktarinnan hyllat sin Gud på samma sätt som den medeltida akrobaten.

Den som kan sin Ferlin lystrar här lite extra, för också i hans diktning finns det ju akrobater och lekare, narrar och clowner. Tanken att en salto-mortal innerst inne är sakral skulle ha tilltalat honom.

Påverkan? Nej, knappast.

Men det är ett av flera tecken på den snabbhet varmed Harriet Löwenhjem från det sena 20-talet blivit så känd att hon när Ferlin debuterar 1930 med *En döddansares visor* blir den författare som oftast nämns när det gäller att jämföra honom med andra diktare. Påverkan var fortfarande nästan den enda relation som kritikerna kunde aktualisera. ”Det är avgjort för mycket Harriet Löwenhjem”, konstaterade Birger Bäckström, och Harald Schiller fyllde ut: ”Den så överskattade Harriet Löwenhjems hjälplösa människovarelser gå igen i nya variationer i Ferlins diktning.”²

Men Gullberg uttrycker utan förbehåll sin beundran för den unga döda:

Varför ska svenska diktare alltid vara så högtidliga? Jag tjusades från början av denna unga dam med ritstift och penna, som så lustigt och listigt gjorde livet och döden och Vår Herre och hans son till sin ensamhets lekkamrater.³

Ferlin hade enligt egen utsägo inte läst hennes dikter,⁴ och hans första biograf, Arne Häggqvist, gjorde sig lustig över kritikernas misstag. Och när Ferlins nästa diktsamling *Barfotabarn* (1933) kom ut, och Gunnar Mascoll Silfverstolpe som den ende gör kopplingen mellan Ferlin och Löwenhjem, avslutar han så här:

Har man hört något liknande förut i svensk lyrik så är det hos en tidigt bortgången skaldinna, vilken visserligen inte kan mäta sig med Ferlin i fråga om poetisk uppfinning och som levde under helt andra förhållanden än han. Det är Harriet Löwenhjem jag tänker på utan att vilja ifrågasätta att hon påverkat ”Barfotabarns” skald. (*StT* 16.12.1933)

Det är framför allt de bibliska motiven och det respektlösa sättet att hantera dem som gjorde att Ferlin förknippades med Harriet Löwenhjem. Hos henne kunde det t.ex. låta:

Och nu är det bäst att skynda
med att göra ont och synda
den lilla korta tid, som jag har kvar.

Jag vill mörda, jag vill bränna,
tills jag plötsligt till Gehenna
efter Herrans stränga vilja nederfar.

Det är en strof som påminner om Ferlin, även om det sannolikt är en gemensam anknytning till Fröding som förklarar likheten. Diktupptaktens vardagliga vändningar förstärker intrycket: ”Gud i himlen har jag hädat”.

Sammanfattningsvis skulle man kunna säga att Harriet Löwenhjelm blev ett lagom aktuellt namn för kritikerna som egentligen pekade på en allmänt drag i Nils Ferlins första dikter, nämligen det okonventionellt bibliska. Hon var också precis som Ferlin upptagen av döden och hon vågade också pröva nya manér, ibland i respektlös anknytning till traditionen.

Det märkliga ligger i att tre så särpräglade diktare som Harriet Löwenhjelm, Hjalmar Gullberg och Nils Ferlin under så fundamentalt olika förhållanden kan fånga upp det som rör sig i tiden på ett sätt som gör att de påminner om varandra. Detta pekar också på att det inte är den genomsnittlige och slätstrukne diktaren som avläser tiden utan snarare särlingen, outsidern, den utstötta eller den avskärmade. Det är just detta perspektiv av att både vara med i tiden och att vara utanför den som jag skulle vilja knyta till min presentation av Harriet Löwenhjelm. Jag menar att hon länge varit en missförstådd kvinnlig diktare och konstnär.

*

Harriet Löwenhjelm litterära produktion är måttlig i omfång i motsats till den i bild. Hon ansåg själv länge att hon i första hand var bildkonstnär. Det var i bildkonst som hon fick utbildning. Hon har gjort oändligt många teckningar, grafiska blad och träsnitt. Hennes dikter kom från början till som ett slags bildtexter. Så småningom blev bild och text en ”ensemble” enligt den beteckning som Staffan Björck använder i sin bok om dagsversen. Det är bara några enstaka, mycket sena och mycket dystra dikter som lämnats till oss utan skaldens egna illustrationer. För under det sista levnadsåret ägnade hon sig av praktiska skäl mer åt diktandet. I sängläge är det ju lättare att skriva än att måla och teckna.

Harriet Löwenhjelm har lämnat efter sig en manuskriptbok på knappt 150 sidor. Ur denna är hennes utgåva av dikter hämtade. Det första urvalet från 1919 utökades, som jag nämnde, 1927 och sedan ytterligare 1941. Ur-

valet är ofta omtryckt och man är nu uppe i femtonde upplagan. Till samlingen finns en inledande not där utgivarna ställer frågan om "samlingen kommit att omfatta fler dikter än dem hon själv skulle ha velat medtaga efter eget urval". Men man skulle kunna pröva den omvända uppfattningen. Harriet Löwenhjelm själv kallade utan att tveka sina alster för "dikter" i motsats till sina närmaste som nog ibland såg för mycket lekfullhet bakom dem för att benämna dem dikter. Att hon själv använde den genrebeteckningen fick slutligen avgöra vad den posthuma samlingen skulle kallas. Om detta kan man läsa närmare i Elsa Björkman-Goldschmidts s.k. "Revisionsberättelse" i *Brev och dikter* (1952). Hon stod Harriet Löwenhjelm mycket nära och hon är den som har gjort mest både för att sprida väninnans alster och för att klara ut bakgrunden till dem. Ännu 35 år efter hennes död kan hon plocka fram dikter, utkast och variationer att publicera. Det bidrar till bilden av en kvinna som söker sin väg med så stor självständighet att inte ens de som stod henne närmast riktigt kunde acceptera eller förstå.

Harriet Löwenhjelm är på en gång överklassflickan som blir bortskämd men hon får ändå inte riktigt göra som hon vill. Hon är barnet som inte vill bli vuxet och kanske just därför blir klokare än de flesta och hon blir en av dem som föregriper vad som skall hända i lyriken.

Hon föddes i en adlig familj som hade det mycket gott ställt. Fadern var militär. Harriet som var näst yngst, lekte mest med sin lillebror Crispin och behövde aldrig tänka på sin försörjning. Sin likgiltighet för det som skedde i tiden markerade hon tydligt. Även de nära vännerna kunde ibland stötas av hennes attityder. Skulle det inte bli trist om det inte fanns busar på Söder, kunde hon utbrista och irritera sina väninnor, när de upprördes av den sociala misären där. Flera av dessa kom som Honorine Hermelin, Elsa Brännström och Elsa Björkman att göra viktiga insatser under det upprörda 1910-talet: Detta bidrog till att isolera henne från sina väninnors värld redan innan hon av sjukdomen tvingades till isolering. Hon valde en annan väg än väninnorna och man avfärdade henne därför som tidsfrånvärd eller rentav likgiltig för tidens vånda. Hon ville inte bli vuxen, och mycket av hennes genialitet beror kanske just på detta. Ännu under sina sista dagar drömde hon om att få flytta till barnsanatoriet i Vejbystrand.

Man måste beakta hennes instängdhet i en högborgerlig värld när man funderar på och mäter hennes självständighet. Hennes dikt växte ur den lek med ord som finns i dårdikten, och både hon själv och andra höll vakt mot

det allvar som kunde smyga sig in i denna. ”Jag är bara så rädd att du tror att jag menar mer med ’den lille versen’ än jag gör”, kunde hon ibland känna sig tvingad att säga och halvt ta tillbaka vad hon skrivit, men hon fortsatte också, ”men som jag inte vet riktigt hur mycket jag menar, än mindre vad du tror, är det nog svårt att komma till klarhet.”⁵ Det är nästan som om hon konverserar med en senare tids barn som känner intentionernas lömskhet. Men var inte för säker på henne!

Både i religiöst och moraliskt avseende var det viktigt att hålla sig inom anständighetens gränser. När Harriet uppdrog åt Elsa Björkman och en av sina kusiner, Christer Mörner, att ge ut dikterna, var hon av allt att döma förberedd på att det inte skulle ske utan invändningar från exempelvis föräldrarna. Det är i hög grad Harriet Löwenhjelm's religiösa hållning som kommit att diskuteras men hennes familj var från början mån om att dölja varje intryck av att det skulle ha funnits någon kris i hennes förhållande till Gud. Man vet ju också att hon slutade sina dagar med att läsa bibeln och att hon under sin sista tid åstadkom sin fina *Bönbok* med egna dikter och vinjetter. 1964 gavs den ut i facsimile.

Ett till synes ganska oskyldigt skämt kom att få stanna utanför diktsamlingen. Det är dikten ”Plaisir i Paris”, som faktiskt fanns med i det enda verk som Harriet Löwenhjelm själv var med om att publicera, *Konsten att älska och Dess Följder, Hofsamt utlagdt i Bild och Text*. Den trycktes i 50 exemplar 1913. Det var särskilt en av stroforna som fick föräldrarna att verka för att den uteslöts trots att Harriet Löwenhjelm själv hade tagit med den också i sin manuskriptbok:

L'amour d'un jour, l'amour d'un jour
Ske pris i högre kor
Ma belle jag svär
Dig att den är
Mer rolig än du tror.⁶

Harriet Löwenhjelm visar också hur mycket svårare det är för en kvinna att skämta. Hon lärde av Falstaff, fakir och av signaturen Bob, Karl Benzon, som studerat i Lund men sedan hamnade i fängelse för tryckfrihetsbrott (sedlighetssårande gärning) efter att ha skrivit ”Den eldiga grefvinnan”.⁷ Men det var – och är kanske fortfarande – mycket svårare för en kvinna att våga säga en lustighet och då inte genast visa på var gränsen mellan allvar och skämt går. För Harriet Löwenhjelm var det livsavgörande att få skäm-

ta. Med skämten och lustigheterna skaffade hon sig en frizon, där hon kunde uttrycka sådant som hon annars inte på grund av uppfostran och gudstro fick säga. Det var där hennes lilla uppror, hennes frigörelse kunde komma till stånd.

Den lite bortskämda överklassflickan fick sina törnar. Den största var nog den när hon tvingades sluta på Konstakademien efter två års studier. Hon hade revolterat mot tråkigheten genom att vända ryggen till den modell man skulle rita av och i stället ritat sina egna figurer. Men hon hade också motgångar när hon skulle försöka placera sina dikter på förlag. Inte heller då rönnte hon någon framgång, men vissa av dikterna kunde ändå tryckas tack vare att familjen hjälpte till med pengar. Man kan förstå att detta satte sina spår. Hon hade nog velat göra ett utbrytningsförsök genom att visa sin självständighet. När hennes posthuma utgivare så småningom skulle publicera hennes diktsamling tyckte de att det inte var lönt att försöka placera dem på något av de stora förlagen.

Men det fanns också bland dem som stod henne allra närmast ett slags bristande tillit till hennes förmåga. I stort, skriver Elsa Björkman-Goldschmidt ännu 1952, skulle naturligtvis diktaren själv ha avgörandet när det gällde urvalet, ja, där hon inte själv haft tillfälle att uttala sig, skulle man försöka tänka sig in i hennes situation och på det sättet avgöra om en dikt skulle få komma med. Men det finns ett undantag, och det gäller just dårdikterna:

Dårdikterna var ju i överkant, tyckte vi, och de borde inte så helt få dominera att de kunde överskugga eller rent av dra ner det som varit av större betydelse eller konstnärligt värde. [---]

Om och om igen reste sig tveksamheten. När var Harriet Löwenhjelms allvarlig och när skämtade hon? Harriet tyckte om att klä ut sig – hur mycket av eget allvar hade hon här dolt bakom brokiga dårskapsklutar?⁸

Ett exempel där manuskriptbokens urval underkändes fram till 1952 erbjuder följande rolldikt ur ”Marionette-spexet Nachtasyl. Opera-Buffera i många akter”:

”Ett befäl i din livvakt, du turkiske sheik
Och jag kuvar med lätthet den städerskestrejk,
Som ta't fart inom dina palatser!”
Men han skakade tungt på sin gröna turban
Och mumlade, tror jag, ett språk ur Koran
Om vådan av så'na strapatser.

[---]

Jag fick smaka på allt, som ett jordeliv bjöd;
Det var blytungta dagar och nätter av nöd
Det var fröjder, som trotsa all måtta.
”Du sheik i Sahara! Besinna och märk!
Har du någon appell på ditt renhållningsverk,
Så sänd ut det i öknen att skotta.”⁹

En bagatell? Ja, kanske men en ganska upprymd sådan och så när som på några rader om ”ett jordeliv” blir man tagen av den munterheten som hon fortfarande har trots att hon, när hon präntar ner detta i sin manuskriptbok vet att hon snart skall dö.

Man kan alltså fundera mycket på hur och varför Harriet Löwenhjelm vågar frigöra sig i sitt språk. Breven och dagböckerna ger en del av lösningen, men här skall man återigen finna att de som stod henne närmast och borde ha insett och förstått ändå var ganska oförstående inför deras verkliga värde. De 22 banden dagböcker lämnades åt sidan, rapporterar Elsa Björkman-Goldschmidt i sin biografi från 1947: ”vi kände alla väl till dem och visste att de knappast innehöll något av intresse, åtminstone inte ur litterär synpunkt”.¹⁰ Den bedömningen baserar sig antagligen på att dagboksskrivaren var så föga hemlighetsfull och så föga märkvärdig i sitt sätt att relatera det hon varit med om. Hon beskrev vädret och andra bakgrunder till sin egen krönika, och hon lät boken ligga framme för den som ville läsa. Vännerna brukade håna henne för att hon envisades med att nedteckna denna, som de uppfattade det, mycket opersonliga krönika. Kulmen på detta var, menade de, att hon varje dag slutade med frasen ”Jag lade mig”.

När Elsa Björkman-Goldschmidt 1947 systematiskt går igenom materialet, upptäcker hon att hon tagit miste i sin tidigare kritik. Harriet Löwenhjelm omilda hantering av den svenska rättstavningen och av främmande språk framstår ofta som uttryck för en personlig stilvilja. Hon skriver ”Elskade” med E i begynnelsen och kommenterar själv: ”Jag skriver det så, för att jag tycker det verkar mera innerligt.”¹¹

I själva verket kan man gå ännu längre när det gäller detta och då finner man själva nyckeln till hennes sätt att arbeta med språket. En del har karaktär av ordlekar, sådana lekar som en fin flicka på den tiden fick lov att leka för att frigöra sig. Mycket tycks vara på skoj: ”Lade en patience och mig själf kort därpå.” – ”Vi förde goda samtal om teologie professurer och kalla

fötter.” – ”K. gjorde en flöjt, vi såg på solnedgången och talade om gökens moral.”¹² Men samtidigt finns här en vilja att chockera. Det finns en grundläggande tilltro till det direkta och till det muntliga uttrycket. Det är detta som gör att hon är mycket före sin tid. När hon slutligen vågar använda ett sådant uttryckssätt också i sina dikter är hon epokgörande. Det är en informalisering som hon har lättare att göra som kvinna – inte därför att hon är kvinna utan därför att hon som kvinna står utanför. Men hon har också en stor personlig stilvilja och en stor portion galghumor: ”Lilla Helga hade gardenparty på verandan med kulörta lyktor, punsch, våfflor och kaffe samt en tuberkulös kudde som hon lottade bort.”

Harriet Löwenhjelm fullgjorde aldrig någon uppgift i livet på samma sätt som flera av hennes väninnor gjorde det. Hon blev inte Sibiriens ängel som Elsa Brännström. Hon blev inte rektor på Fogelstad som Honorine Hermelin. Hon tog inte hand om tyska flyktingar i Ryssland som Elsa Björkman. Det var ett problem för henne. En del påstår t.o.m. att hon kände en viss lättnad när sjukdomen visade sig och hon utan dåligt samvete fick lov att ägna sig åt sin hälsa och sina dikter.

Också efter det att Harriet Löwenhjelm blivit sanatoriepatient i Danmark, i Norge men framför allt på Romanäs, kan man under en lekfull och kärleksfull yta, se en kamp utkämpad mellan henne och omgivningen. Hon var en krävande människa, och som en allt sjukare patient hade hon möjlighet att fordra intresse, tid och uppmärksamhet från sina nära och kära. De tyckte ibland också att hon var krävande och bortskämd. Det är en bild som hennes närstående ger av henne och som intygas av hennes läkare.

Harriet Löwenhjelm tyckte om att göra hyss, som uppfattades som mer utmanande eftersom hon var kvinna. Hon excellerade i att skjuta prick på buteljer ute i sjön med salongsgevär – till föga fröjd för medpatienter som ibland kunde hota med att inte gå ut om hon samtidigt var i farten. Ibland sjöng hon i biblioteket eller åkte rullskridskor under tysta timman eller jumpade på isflaken just som sjön höll på att bryta upp eller eldade hon upp de enbuskar som också skymtar på många av hennes teckningar.

Under den tredje och sista vistelsen på sanatoriet hade hon inte krafter nog att busa. Men det muntra överdådet finns kvar i språket. Hon läser om kusinen Marianne Mörnens disputation i *Sydsvenska Dagbladet* och konstaterar med rätta: ”Ack att jag inte skall få vara tredje opponent. Jag som är född till tredje opponent!”: ”Tänk att nu har Murran rätt att bära lager-

cranz som gudar och kejsare. Jag känner mig nästan lika fin som Hindenburg när han blef kusin med Frans Josef.”¹³ Sedan hennes kusin Erik också insjuknat i tuberkulos funderar hon på tänkbara besparingar:

Erik och jag får väl passa på hvarandra som de två vansinniga systrarna i Törnrosens bok. Här är skamligt dyrt. Di har höjt priset igen, mitt rum kostar 12 kronor. Det är väl synd att Erik och jag inte kan dela rum. Om vi skulle låta viga oss. Äktenskap av ekonomiska skäl tilltalar mig. Vi skulle tjäna 6 kr om dagen hos hennes biografiförfattare står sedan ett par uteslutningsstreck men i originalet står : ”för att nu inte tala om vad vi skulle tjäna om natten.”¹⁴

Det var framför allt under det sista året som hon på allvar gick in för att samla, skriva ut och illustrera sina dikter i en särskild manuskriptbok. Hon var på ett annat sätt än förr hänvisad till sig själv. Den ena saken efter den andra inser hon sker för sista gången. Hon tigger sig ut i oktober 1917 för att få se de gula bladen. Hon flyttar upp till det mer avskilda grågröna rummet i höjd med tallarnas toppar. I december är hon ute en sista gång.

Hon är en klarsynt genomskådare, också av sig själv och är en mycket modig och föga patetisk människa – man skulle kunna säga att hon är modern. Hon tar löfte av sköterskorna att inte få smärtlindring som gör henne avtrubbad. Den besökande tillåter hon inte sitta och snora i sin ledsenhet. Enligt hennes siste läkare hade hon ovanligt många besök.¹⁵ Men hon kunde ändå känna sig övergiven. Den förmodligen allra sista dikten tyder på det:

Natten står grå utanför mitt fönster
och bak fjärran fuktiga skogar rasslar ett tåg.
Vad det är gräsligt trist att leva.

Alla vänner jag hade ha glömt mig.
Jag orkade kanske inte att hålla dem kvar.
Vad det är gräsligt trist att leva!

Ingen mening finns i mitt fattiga, förspilda liv,
som rinner bort – nej, ingen mening.
Vad det är gräsligt trist att leva!

Dikten hittades på en lös lapp efter hennes död, och den gjorde hennes vänner bedrövade. Det var, har någon från trakten iakttagit, de som skulle kommit med det tåg som rasslade förbi några kilometer bort.¹⁶ Man kan

lägga märke till att Elsa Björkman, när hon ger ut dikterna velat förta detta intryck av bedrövelse genom att inte placera dikterna i kronologisk ordning. Med ett kraftigt brott mot kronologin – som är utförligt utredd av Elisabeth Stenborg –¹⁷ har diktsamlingen avslutats med den engelskspråkiga fyrradningen från 1908:

May we be happy and rejoice
on this green earth, oh my son!
But tired and smiling we leave our toys
when it's over, and life is done.

Var det bara leksaker hon lämnade efter sig den 24 maj 1918? I tidningen blev det bara ett par rader: ”avled i fredags efter långt lidande fröken Harriet Augusta Dorotea Löwenhjelms” (SvD 26.5 1918).

Ändå blev det något kvar just därför att hon genom att sätta sig över reglerna, genom att ställa sig utanför och, genom att strunta i allt det som fanns så tätt inpå henne kunde nå fram till något nytt.

Det är alltså under det första världskrigets år som hon utkämpar sin sista strid. Hon har upplevt det på avstånd sedan hon i augusti 1914 flytt från det jylländska sanatoriet och på vägen hem blivit vittne till den svenska mobiliseringen. Somliga uppfattade henne som naiv i hennes intensiva längtan efter fred. Hennes närmaste tyckte ibland att hon flydde in i sin sjukdom och höll kvar de barnsliga upptågen till den grad att hon var liten och vuxen på en gång.

Första världskriget innebär en omvärdering av alla gamla värden. Harriet Löwenhjelm sociala orientering kan tyckas fruktansvärt otidsenlig. I sin religiösa tro brydde hon sig inte särskilt mycket om tidens bekännare och hädare – Kierkegaard var hennes store ledsagare. Ändå kommer hon ut ur sitt eget krig med uttryck som verkar vara före sin tid, som talar till eftervärlden.

Det är ju under dessa krigiska år som språket går sönder och modernismen växer fram. Apollinaire som lekte sig fram som son till påven dog också 1918 efter att ha hunnit ta del i kriget och skapa *Caligrammes* samma år. Ego-futurismen valde 1918 Igor Severjanin till poesiens kung i Moskva. I Zürich, där Lenin, James Joyce, Romain Rolland, Hugo Ball, Hans Arp, Richard Huelsenbeck och andra uppehöll sig, gav Hugo Ball ut

”Manifeste Dada 1918”, och då hade Cabaré Voltaire med sina många upptåg varit i farten ett par år.

Om detta visste Harriet Löwenhjem inget eller nästan inget. Ändå lever hon i samma värld, i krigets, det brutna språkets och de desperata upptågarnas värld. Och är det inte så att hon i själva verket i sin ensamhet gör något likartat.

Men det är ensligare, mjukare, kvinnligare, i mitt tycke också mer äkta. Det är ett helt personligt projekt, som inte ens hennes närmaste kan skilja från de barnsliga upptågarna.

Praktiskt taget samtidigt finns det en annan svenskspråkig diktare som under bistrare yttre förhållanden men under större förståelse från ett antal närstående för en liknande kamp mot samma sjukdom och som också förändrar språket för sig och omvärlden. Edith Södergran har förstås andra dimensioner och är viktigare för sin samtid och eftervärld. Men man kan ändå dra parallellen. Harriet Löwenhjem har åtminstone förtjänsten av att vara den avspända, kanske den mest avspända av alla svenska förnyare.

Slutvinjetten skall därför inte bli alltför dyster av en ung och begåvad människa som dukar under i den tidens folksjukdom. Den får i stället bli en scen som i sin omedvetenhet summerar både tiden och personen och blir en brygga över till vår eftervärld.

Harriet Löwenhjem har just dött, och Elsa Björkman sitter och gör sig beredd att bryta upp från Romanäs.

Hon hade ilat hem från Moskva efter att ha fått ett telegram: ”mlle löwenhjem desire a voir mlle Björkman avant fin du mai”. Med hjälp av den österrikiske regementsläkaren Waldemar Goldschmidt lyckas hon få plats på ett överfyllt invalidtåg bland systrar som är revolutionens barn. Vägen genom Finland var spärrad på grund av inbördeskriget. Hon hade fått ta sig igenom den oroliga fronten via Berlin.

Hon hade störtat vidare och anlänt till Romanäs på tisdagen. Redan denna dag hade hon fått de två häftena med dikter: ”Här har du min litterära kvarlåtenskap. Du får gärna ge ut den [...]”. Natten mellan den följande torsdag och fredag dog Harriet Löwenhjem.

Elsa Björkman har inte lätt för att gråta men nu gråter hon hejdlöst. Nu ska hon fara vidare upp till Stockholm och begravningen i Djursholm på onsdagen och sitter framför spegeln i ett av de fina gästrummen på Romanäs. Hon kastar en blick i spegeln på sitt rödgråta ansikte. Inte minst

den sista dikten satt sina sorgsna spår. Hennes blick fångas av en prick som rör sig i pannan – en lus, en präktig huvudlus som måste ha kommit med från den kupé som hon delat med Tamara eller Agafia ombord på tåget.¹⁸

Är det inte som om hela samtiden summeras i denna scen? Det svenska och det europeiska, liv och död, krig och fred, revolutionär förändring och något evigt mänskligt. Mitt i allt detta som snart får lukt av sabadillättika och konsten att jaga med finkam finns också en förhoppning, en förhoppning där den upproriska lusen slår följe med de till eftervärlden överlämnade manuskripten.

Och jag tror att Harriet Löwenhjelms ler i sin himmel.

Noter

1. Hjalmar Gullberg, "Vad Kristus lärt Ferlin", *Svensk Litteraturtidskrift*, 1958, s. 15.
2. Jfr min utförligare redovisning av mottagandet i *Barfotapoeten – Nils Ferlin*, Sthlm 1990, s. 216 ff.
3. Citerat efter Harriet Löwenhjelm's *Bönbok*.
4. Enligt vad som framgår av ett brev från Ruth Hladisch till Ferlin 1.3.1954 var denne mån om att klargöra sin hållning till Harriet Löwenhjelms. Åren före debuten hade han varit alltför upptagen av annat för att läsa henne. När han sedan väl gjorde det kände han "själsfrändskap".
5. Harriet Löwenhjelms, *Brev och dikter. Med teckningar av författarinnan. Utgivna av Elsa Björkman-Goldschmidt*, Sthlm 1952, s. 17.
6. Löwenhjelms (1952), s. 27, 61. I biografien från 1947 finns dikten likaså medtagen.
7. Jfr senast om Karl Benzons: Klas Lithner, "Mässleholmare på 'Holmen'", *Västra Göinge Hembyggsförenings skriftserie. XLI*, 1993, s. 67 ff.
8. Elsa Björkman-Goldschmidt (1952), s. 16 f.
9. *Ibid.*, s. 67 f.
10. Elsa Björkman-Goldschmidt, *Harriet Löwenhjelms*, Sthlm 1947, s. 172.
11. *Ibid.*, s. 176.
12. *Ibid.*, s. 177.
13. *Ibid.*, s. 338.
14. *Ibid.*, s. 333.
15. Alfred von Rosen, *Människan, livet och döden. Utblickar och minnesbilder*, Uppsala 1954, s. 137.
16. Per Rydén, "Vallfärd till Romanäs", *Studiekamraten*, 1977, nr 9/10.
17. Elisabeth Stenborg, *Pierrot och pilgrim. Studier i Harriet Löwenhjelm's diktning*, Uppsala 1971, s. 74 ff.
18. Elsa Björkman-Goldschmidt, *Vad sedan hände*, Sthlm 1969 (1964), s. 9 ff.

I serien

ABSALON

Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842–1889*, 1992.
3. *Algot Werin. Från ett seminarium kring hans liv och verk*, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, 1994.
7. Staffan Björck, *Vänskapens pris*, 1995.
8. Carl Fehrman, *Vinglas och timglas i Bellmans värld*, 1995.
9. *Möten och metamorfoser. Dikt i samspel med musik, bild och film*, 1995.
10. *Teori och pedagogik i litteratur- och mediastudier*, 1997.
11. *Italienska förbindelser. En vänbok till Bengt Lewan*, 1997.
12. *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, 1997.