

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 121 2000

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Anna Williams (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-18-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2001

Evigheters tålamod

Jaget, världen och Gud i Hjalmar Gullbergs diktning

AV TORSTEN PETTERSSON

Hjalmar Gullberg var en författare som i sin produktion i stor utsträckning införlivade element ur olika kulturkretsar. Starkt närvarande i hans dikter är en kristen tradition: bibelallusioner i rikt mått,¹ detaljrikt återberättade scener ur Bibeln, Kristusgestalter i modern miljö och återkommande reflektioner kring Gud. Forskningen har också kunna påvisa en klar anknytning till psalmtraditioner (i de tre första diktsamlingarna),² till kristen änglära³ och till mystiker som Mäster Eckehart, Thomas a Kempis och Angelus Silesius.⁴ Men karakteristiskt för Gullberg är att dessa kristna element både sammansmälts med och kontrasterar mot bland annat hinduisk mystik, den grekisk-romerska antikens mytologi⁵ och naturalistisk skepsis.

Gullberg formade således ”sin egen diktvärld av brottstycken från en förgången eller traditionsrik kultur”.⁶ Det var ingen ovanlig inriktning hos 1900-talsförfattare som å ena sidan inte ville bryta radikalt med kulturarvet, men å andra sidan betraktade det som inaktuellt och estetiskt förbrukat i sina fasta och färdiga former. Både från den osäkra livsåskådningens och den estetiska förnyelsens synvinkel kändes det då naturligt att låta allusioner och lånta fragment ingå nya kombinationer, med *Ulysses* och *The Waste Land* som de mest celebra exemplen. Självfallet är inget enskilt diktverk av Gullberg så extremt heterogent och collageartat som T. S. Eliots långa dikt. Men inte för inte kunde Erik Lindegren konstatera att den svenske kollegans diktning ”är en oerhört sammansatt och förbryllande företeelse”.⁷ Som helhet utgör den på sitt sätt en mångstämmig ekokammare präglad av allusioner, pastischer, stilbrytningar, insprängda översättningar av andra författares dikter och – inte minst – religiös och livsfilosofisk eklekticism.

Gullberg var ingalunda inriktad på att skapa ett nytt, synkretistiskt trossystem av de olika element som han begagnade sig av i sin diktning – redan inom de delar av hans produktion som vetter mot en kristen tradition kan man skönja brytningar mellan olika synsätt.⁸ Någon samlad åskådning

har Gullbergforskningen inte heller försökt extrahera ur hans produktion. Den har i detta avseende funnit det riktigast att identifiera och beskriva enskilda föreställningar och motivkretsar samt att relatera dem till källor och paralleller i idé- och litteraturhistorien. Jag menar emellertid att element från exempelvis en kristen eller en antik tradition framträder på två olika sätt i Gullbergs författarskap. De kan förbli relativt oassimilerade, som när diktaren återberättar julevangeliets händelser i ”Den heliga natten” (AÖ, 120–24) eller Pallas Athenes födelse i ”Zeus, fadern, mediterar” (ÖL, 474–75).⁹ I sådana fall saknas naturligtvis inte specifikt gullbergska tonfall och vinklingar, men dikterna framstår likväl som avbilder som snarare smyger sig nära källskrifterna än omformas till en del av en ny struktur. I många andra fall är förhållandet det omvända. Anknytningen till ett traditionselement kan fortfarande skönjas, men detta är integrerat i den helhetsstruktur som jag menar att Gullberg trots all sin eklekticism gestaltar i sin produktion. Min studie fokuserar denna interna struktur i författarskapet, inte de externa intertextuella och idéhistoriska relationer som framgångsrikt har kartlagts av tidigare forskning.

Den samlande strukturen i Gullbergs diktning utgörs dels av en sällsynt starkt betonad och spänningssfylld differentiering av dikternas fiktiva universum i de tre polerna jaget, världen och Gud, dels av en strävan att reducera eller upphäva en sådan uppspjälkning. Denna strävan framträder i form av olika operationer eller strategier, genom vilka förhållandena mellan de tre huvudpolerna bearbetas och förskjuts. Med ”jaget” avser jag då det upplevande subjekt som står i en viss relation till omgivande jordiska eller transcendentia sammanhang. Den positionen intas oftast av diktjaget, men ibland av ett ”du”, ett kollektivt ”vi”, en person som beskrivs utifrån som ”han” eller – under speciella förhållanden – av en gudsgestalt. Med ”världen” avses människornas värld, det sociokulturella sammanhang som de olika jagen med undantag för

Gud befinner sig i. Slutligen står ”Gud” för en transcendent instans, som kan benämnas på det viset eller beskrivas som en röst eller en makt eller en kraft som finns i naturen. Naturen anknyts alltså hos Gullberg inte till världen, utan snarare till Guds sfär. Denna kan därtill på traditionellt vis, fastän hos Gullberg relativt marginellt, omfatta evigheten och paradiset som hemvist för änglarna och för människosjälén efter döden.

Gullbergs lyriska produktion sönderfaller i kronologiskt hänseende i två delar: de sju samlingarna utgivna från 1927 till 1942 och de tre som utkom från 1952 till 1959. Dessa två grupper – som jag kommer att beteckna som den tidigare respektive den senare produktionen – har ofta ansetts uttrycka klart åtskilda livshållningar. Det är en uppfattning som jag kommer att modifiera men som vid min analys har visat sig ha så mycket fog för sig att den får utgöra grunden för denna studies disposition. Den första hälften av min framställning ägnar jag alltså de strategier genom vilka en större enhet mellan de tre polerna jag, världen och Gud eftersträvas i Gullbergs tidigare diktning. För att kunna lyfta fram detta genomgående mönster rör jag mig fritt mellan olika dikter i den tidigare produktionen. Därefter undersöker jag den förändrade gudsrelationen i Gullbergs senare produktion och de konsekvenser för enhetsstrategierna som där kan iakttas. I slutet av artikeln anger jag sedan hur den helhetsbild som har tonat fram kan uppfattas från olika litteraturvetenskapliga synvinklar. Redan nu vill jag emellertid framhålla att min inriktning inte är biografisk. Uttryck som ”Gullberg” eller ”diktaren” syftar alltså inte på personen Hjalmar Gullberg, som levde från 1898 till 1961, utan på den bild av en skapande personlighet som kan härledas ur hans diktsamlingar. ”Diktjaget” är det jag som talar i en dikt och som inte heller är liktydigt med Gullberg som person.

Uttryckta i slagord som nyanseras under analysens gång är de enhetsstrategier som jag har funnit hos Gullberg: att utplåna världen, att utplåna jaget och att utplåna Gud. De studeras alltså inledningsvis sådana de framträder i hans sju första diktsamlingar: *I en främmande stad* (1927), *Sonät* (1929), *Andliga övningar* (1932), *Kärlek i tjugonde seklet* (1933), *Ensamstående bildad herre* (1935), *Att övervinna världen* (1937) och *Fem kornbröd och två fiskar* (1942).

Att utplåna världen (1927–1942)

Världens utplåning kan i Gullbergs tidigare produktion ställas i utsikt i rent bokstavlig bemärkelse: ”Denna brokiga vävnad av folk och länder / är dömd att gå upp i sin innersta söm. / Din värld ska bli aska och bränder.” (AÖV, 273) Här är det en allmän förgängelsens lag som råder, men i andra dikter anges mera specifika orsaker till att människans värld på jorden skall gå under. Dels kan det ske på grund av hennes egen ondskas, ”krigen, brodermorden” som gör att vår släkt ”mot avgrunden styr” (AÖ, 110). Dels kan denna ondskas hos Gud väcka en sådan avsmak att han överväger att förintra världen. I dikten ”Aftonsång” står han med jorden i sin hand:

En krans av stjärnor slingrar
kring hans gestalt sitt ljus.
Men på hans fingrar
är blod och grus.
(AÖ, 109)

Spänningen mellan polerna Gud och världen framhävs här av rimmet ljus-grus, som i en svensk poetisk tradition ofta återspeglar en kristet färgad dualistisk livsåskådning.¹⁰ Gullbergs variant antyder kanske, som Gunnar Tideström har föreslagit, en anklagelse mot Gud – hans händer är ju blodiga – men den vibrerar också av en ”desperat längtan efter världsförstörelsen”, en väntan på Guds ”våldiga gest av vämjelse”.¹¹ Det är oklart om de två polerna Gud och världen kommer att bestå eller om den senare skall utplånas – den svävningen förmedlas av att Gud står och ”väger” jorden i sin hand (AÖ, 108). Motivet återkommer senare i annan utformning i ”Nyårspredikan”, där Gud inspekterar mänskligheten som liknas vid ett fikonsträd i hans vingård. Trädet ger ingen frukt, tvärtom bär det spår av röta och stinker som av sår. Gud vill låta falla det, men Kristus ber om ytterligare ett års nådatid för människosläktet. Därefter må trädet huggas ner om det inte har burit frukt, heter det hotfullt i slutraderna (AÖV, 248). Då andra världskriget har brutit ut, skruvas tonen upp ytterligare. I diktsviten ”Uppenbarelseboken i skyddsrummet”, daterad 1940, är stämningen förvisso apokalyptisk, mångenstädes med anknytning till texter i Johannes’ uppenbarelse.¹² Lien är lagd på Guds tron och änglarna sjunger sin kärva

skördevisa: "Jorden ska huggas av. / Låt din lie gå!" (FK, 317).

Så grovt har alltså människan misskött sig att hon är nära att antingen själv störta sin värld i fördrivet eller ådra sig Guds världsförstörende vrede. Vanligen föreställer sig Gullberg emellertid att världen inte utplånas i denna rent fysiska bemärkelse, utan reduceras och stöts bort av jagets medvetande.¹³ I "Enslingen på Salamis" hyllas Euripides för att han lever ensam i en grotta på en ö och på tillräckligt långt avstånd betraktar "den lilla / tomt bullrande storm i vattenglas / vi kallar för verklighet" (AÖ, 132). En modern motsvarighet för den som flyr tomheten och på gator och torg endast finner "nyheter och tidsfördriv" blir då uppmaningen: "Gå in i din kammare och bed till den som ensam vill dig väl!" (S, 65). I den rätta sinnesstämningen kan den nödvändiga avskärmningen rentav uppnås utan fysisk avskildhet, som när en belevad middagsgäst plötsligt är andligen frånvarande i glada vänners lag då han hör en fiol sitt hjärta (AÖ, 114). Ett historiskt exempel är den helige Bernhard av Clairvaux, som tolv gånger rider runt en sjö men inte ens vet om att den är där (AÖV, 224–25).¹⁴

Som en aspekt av världsfrånvändheten och självförsjunkheten skildrar Gullberg den sinnliga varseblivningens partiella eller totala bortfall. I en dikt om Homeros betonas att "han var blind!" på ett sätt som antyder att detta var en av orsakerna till att han inte gjorde eftergifter åt "flyktiga nutidskrav" (AÖV, 235). Sin mest explicita kulmination når denna tankegång i några ofta citerade rader i "De fem sinnenas sömn" i sviten "Den utvalda":

För känsel och alla sinnen
läser jag dörrarna till yttervärlden.

Min själ drar som en skrämde sköldpadda
lemmar och hals inom sitt skal.
Det minsta kunde störa
vilan i Gud.

(AÖ, 146)

I enlighet med både kristen mystik à la Thomas a Kempis och den indiska mystik som kommer till uttryck i *Bhagavad-Gita* framställs alltså denna avskärmning från omgivningen som ett villkor för uppgåendet i gudomen.¹⁵ Emellertid är tillståndet övergående; i senare dikter i sviten fortsätter den utvalda sitt jordiska liv, där mötet med en som människa inkarnerad gudom tar andra former.

Mer konsekvensrik blir då den sinnesnegation som gestaltas i de tre första stroforna i dikten "Fjärran". "Min blick har slocknat och min mun / är djupa hemligheters brunn", heter det där, men det är ändå inte en död som talar:

Ni stannar kvar i tid och rum
att lösa mitt mysterium.
Ni menar att jag orätt gör,
som låter innan kroppen dör
min själ försvinna som en rök
fjärran.
Det kallar ni för flyktförsök.

Här avskärmar sig jaget återigen från världen, men det märkliga i detta fall är att själen har flytt innan kroppen har dött. Jaget tycks ha fallit i en trans eller en koma som låter kroppen ligga medvetlös medan själen färdas i andra sfärer.¹⁶ I denna strof beskrivs detta som hans verksamhet eller viljeakt: Han "låter" sin själ försvinna. Men i den följande ligger viljan och makten utanför honom: "Fjärran / bor han som har mig i sitt våld." Denna logiska inkonsekvens skall kanske ses som ett tecken på en redan inledd förening av jaget och den avlägsna men mäktigt bjudande gestalten – att den ene vill något är då detsamma som att den andre vill det. I slutstrofen har sammansmältningen sedan drivits så långt att jaget i världens mening har dött, men "virvlar i hans vattendrag / och brinner i hans morgonglöd" (AÖV, 228). Utanför denna panteistiskt färgade förening står världen, jagets sociala omgivning, som oförstående och fördömande har bevittnat hans förvandling och som nu stannar kvar i tid och rum.

Därmed samlas i "Fjärran" de olika elementen i denna form av Gullbergs enhetssträvan. Världen skjuts undan och jaget får kontakt med en högre makt, antingen genom sin egen isolering och meditation eller genom att denna makt tar honom i besittning. Processen ställs hos Gullberg ofta i utsikt i uppmaningar till kontemplation och avskildhet, men fullbordas bara två gånger, tillfälligt i "Den utvalda" och slutgiltigt i "Fjärran". Då har från den upplevandes synvinkel enheten uppnåtts: världen har utplånats och jaget har sammansmält med Gud.

På ett säreget vis kan avskärmningen från världen även genomföras med Gud i jagpositionen. I "Dagboksblad" i debutsamlingen beskrivs en gud

för vilken människans värld är av mikroskopiskt mått. Denne skriver i sin vittfamnande dagbok att det en gång fanns människor ”på en planet / som skulle intresserat mig en smula, / om jag från större värv haft ledighet” (FS, 12). En annan orsak till frånvändheten finner vi i den alfabetiskt upplagda, något raljerande dikten ”Himmelsk Familjebok” i *Kärlek i tjugonde seklet*:

Resande gudar har funnits på S, T, U.
Frihet är gudarnas luft. Därför flyr de oss nu.

[---]

Övriga gudar, allsmåttiga, fordom berömda,
flydde oss en efter en; deras namn är glömda.
(KTS, 189)

Här är det inte brist på uppmärksamhet utan någon form av motvilja som gör att gudarna inte längre tar någon befattning med mänskligheten. Ytterligare en variant möter i ”Den utvalda”. Där säger den mångtydiga gudomliga gestalt som har inkarnerats på jorden:

Osynlig i mångfaldens värld
står Han som sände mig;
Han är den höge Anden
längst inne i alla ting,
helig, oåtkomlig,
vilande tyst i sig själv.
(AÖ, 147)

Gud har alltså vänt sig bort och gjort sig oåtkomlig för världen, på samma sätt som människor kan göra det genom avskildhet och sinnesnegation. Och liksom en människa – som vi redan har sett – i ett sådant tillstånd söker ”vilan i Gud” (AÖ, 146), finner Gud då vilan ”i sig själv”.

Som ett slags kombination av de två sistnämnda dikterna framstår slutligen ”Koral”. Där specificeras en orsak till att Gud undflyr människorna – han vänder sig bort från deras ”ondska och vacklan” – och där skildras också hans meditativa tillbakadragenhet i en egen kosmisk värld:

Från all vår sorg och kvidan
han vänder sig tyst och mild.
Hans huvud med stjärnor i kronan
omsusas av sfärers musik [...]
(AÖ, 110)

Här vilar Gud inte precis i sig själv som i ”Den utvalda”, men då sfärernas musik traditionellt förknippas med hans transcendenta rike, suggererar dikten ändå fram en upplevelsens avklarnade enhet. Den blir möjlig genom att Gud ur denna upplevelse har uteslutit världen, människornas från honom väsensskilda parningsdrift och ondska som också figurerar i dikten.

Att utplåna jaget (1927–1942)

Rörelsen mot enhet kan även genomföras genom en strävan att utplåna inte den omgivande världen, utan själva det upplevande jaget. En första variant av denna mångförgrenade inriktning uppstår genom föreställningen att jaget i någon mening styrs eller vill låta sig styras utifrån. Det kan röra sig om en författare, som i dikten ”Diktamen” väntar på att den osynlige principalen skall diktera de ord som han själv bara passivt nedtecknar (FS, 16–17) eller som i dikten ”Kontrakt”¹⁷ ingår överenskommelsen att utföra sin gärning ”som ombud för evigheten. / Guds vilja, ej klåparens regler, / skall vara hans enda lag” (AÖ, 105). Vanligen är dock känslan av ett utifrån ålagt uppdrag av annat slag hos Gullberg: En trupp marscherar eller transporteras bort och jaget måste följa med den (FS, 23 och 29; AÖ, 115–16); en man blir ensam för sig gripen i kragen av Herren Gud som en modern Saulus (S, 64), ålagd hemliga ärenden av en gåtfullt befallande stämman (AÖ, 117) eller ryckt upp ur grunden av någon som behöver honom (AÖV, 239). Tonen slås programmatiskt an i debutsamlingens första dikt: ”Jag väntar att den min kallelse når / skall göra sin plikt”, ljuder den myndiga transcendent stämman (FS, 9). I samtliga fall tar alltså en högre makt befäl över jaget, som därigenom förlorar eller befrias från den del av sin personlighet som består i fri vilja och handlingsförmåga. Det innebär att den spänning som man kan tycka sig se hos Gullberg mellan ett självförhållande uttryckt genom kallelsemedvetandet och en strävan efter självutplåning i sista hand är skenbar. Att känna sig kallad och utvald för ett uppdrag av en högre makt är på sitt sätt en form av självutplåning.

I en annan, mindre uppenbar form avtecknar sig en partiell avindividualisering i många av Gullbergs skildringar av Kristi passionshistoria och den

moderna människans lidande. Det är karakteristiskt för honom att de två parallelliseras på olika vis. Kristus kan ses hängande på korset eller släpande sitt kors i modern miljö (FS, 53; S, 58, 66–67 och 73), han kan sägas hänga på korset i alla tider (AÖV, 253) och människans lidande i nutiden kan betecknas som ett tåg mot ”vårt Golgata” (S, 63). Parallellen är allmänt taget klar; som Carl Fehrman har påpekat, suggerer sådana dikter ”känslan av det allmängiltiga, det upprepade i den kristna passionsmytens skeende”.¹⁸ Emellertid gör de det genom en subtil växelverkan mellan olika komponenter. Man skall knappast föreställa sig att Kristus har återuppstått för att i rent fysisk mening på nytt genomgå sitt lidandes historia i det tjugonde århundradet. Snarast får man tänka sig tre andra tolkningsmöjligheter, som kombineras med olika betoningar i olika dikter.

För det första pågår Kristi lidande här och nu i den meningen att hans offerdöd är giltig i alla tider; han tar på sig också de synder som – i vår tidsdimension – begås efter hans död på 30-talet e.Kr. Att han till exempel ställs i modern stadsmiljö får då ses som en effektiv konkretisering av denna symboliska innebörd. För det andra kan man tänka sig att den lidande är en modern människa, men att hon samtidigt i någon mening också *är* Kristus. Det är en apart tanke, inte utan mänsklig självförhållelse, men en gång formuleras den tydligt:

All världens synd skall på var skuldra svag
som börda lastas av. Vi måste lida
som han – men utan hoppet att en dag
få sitta vid hans faders högra sida.
(S, 63)

Om människor inte bara lider på grund av olika omständigheter i sitt eget liv, utan faktiskt bär på ”[a]ll världens synd”, är de ju alla Kristusgestalter. I denna identifikation av människan med Kristus synes mig Gullberg gå längre än de bibelpassager (Matt. 25:40, Luk. 9:23, Rom. 6:5–6, Fil. 3:10 och Kol. 1:24) som pekar i samma riktning. Å andra sidan är människorna i hans dikt bara till en del Kristusgestalter, eftersom de inte skall få en plats vid Guds sida och inte heller sägs kunna frälsa världen genom sina umbäranden. Något liknande gäller de bekanta slutorden i sviten ”Förklädd gud”. Här är utgångspunkten i första hand Apollon (som visserligen har lånat några drag av Jesus den

gode herden) och den mänskliga motsvarigheten är inte lidande, utan goda handlingar. Men helt analog är den partiella identifikationen av de människor som utför dem med gudomen. När kärlek och vänskap kommer till uttryck, heter det i den avslutande dikten, ”då sitter vid vår sida / en gud förklädd” (KTS, 177).

I passionsdikterna består den tredje möjligheten att bestämma relationen mellan de två parterna däri, att den lidande betraktas som en modern människa, som endast *jämförs* med Kristus. Vi ser Kristus i henne, men bara i den bemärkelsen att hans välkända och ofta verkningsfullt beskrivna martyrium hjälper oss att föreställa oss människans lidande och att känna tillbörlig respekt inför det. Den tolkningen anmäler sig tydligast en gång då dikten sägs tro på en ny vår som skall stunda ”bortom tårar / och vilddjursklo” (dvs. efter det pågående världskrigets fasor):

Ej under kvidan
från barn och vän
med spjut i sidan
ska döda män
bli burna över ängen bort på bårar.
(FK, 301)

I denna samling från 1942 är det naturligast att uppfatta männen som soldater som dödas i andra världskriget av moderna vapen. Att de sägs ha spjut i sidan – liksom ”en av krigsmännen stack upp hans [Kristi] sida med ett spjut” (Joh. 19:34)¹⁹ – innebär då inte att de var och en till en del faktiskt vore en återuppstånden Kristus. Snarast framhäver jämförelsen att deras rent mänskliga lidande har varit svårt och aktningsvärt och eventuellt också att de i analogi med Kristi offerdöd har bringat stora offer åt sitt land. Utan att de egentligen är Kristusgestalter upprepas i deras liv det mönster som vi känner från evangelierna.

I några fall kan man, om man så vill, begränsa tolkningen av Gullbergs passionsdikter till det första av de ovanstående alternativen och alltså mena att de bara handlar om Kristus. Men också i sådana dikter – såsom ”I en främmande stad” (FS, 53) och ”Drömd visit” (S, 66–67) – kan man i dubbelexponering med Kristusbilderna se avbildningar av moderna människor, liksom vi i många dikter har kunnat konstatera att det synsättet klart anfaller sig vid läsningen av ett antal andra dikter. I

det helhetsperspektiv som anläggs i denna artikel är det intressanta då den avindividualisering som präglar Gullbergs människoskildring. I hög grad framträder den om man anser att personerna faktiskt är sentida inkarnationer av Kristus. Då utplånas ju deras jag åtminstone delvis genom en sammansmältning med honom. Men också om man – utan en sådan identifikation – menar att de moderna människorna snarast upprepar ett tidlöst lidande, undertrycks eller utplånas de individuella dragen i deras personlighet (som till yttermera visso i dikterna beskrivs mycket kursoriskt eller inte alls). Personerna framstår som typer, vars jag över-skuggas av deras position i ett mönster. För att med en annan bild uttrycka det mer tillspetsat: De blir kanaler för ett tidlöst, från enskilda personer lösgjort lidande, liksom författaren som tar emot principalens diktamen i en tidigare anförd dikt blir en kanal för den högre maktens budskap.

I passionsdikterna och i "Förklädd gud" är den partiella jagutplåningen och uppgåendet i gudomen till sin natur snarare begreppsliga än fysiska. Det sammanhänger med att gudsgestalterna i dessa dikter framställs som en individ, en Kristus eller en Apollon som rör sig på jorden. En fysisk sammansmältning mellan honom och en människa vore då ohållbart grotesk. Emellertid skildras också en sådan sammansmältning av Gullberg, men då är bilden av gudomen mer konturlös och därmed bättre lämpad för ändamålet.²⁰

En sällsynt kombination av de två gudsbilderna erbjuder dikten "Fråga och svar", där den utvalda talar med den mångtydiga gudsgestalt som hon har mött i en ung mans skepnad:

Du frågar vad jag känner i din famn
och tvingar mig att leta efter ord:
men aldrig hittar jag den kärleks namn
som är av eld och vatten, luft och jord;

motsatsers enhet, skepp och ankargrund,
orkan i skog och stjärna över hav –
o Evighet som skiftar var sekund,
du är min vaggva och du är min grav!
(AÖ, 148)

Här fokuseras först två sammanslingrade men separata personer. I sitt försök att beskriva kärleken glider den utvalda sedan över till en panteistiskt färgad bild av en gudom som uppenbarar sig både i naturfenomen och i människans artefakter. Så

restlös är sammansmältningen, att något så själsligt som kärleken sägs bestå av de fyra elementen. I denna mäktiga legering av ande och natur ser sedan den utvalda sin destination i döden, liksom den har utgjort ursprunget till hennes liv.

Någon gång kan en sådan förening upplevas redan under en människas livstid. Det sker i en hyllning till havet, i vars närhet jaget hör skaparens stämma: "Här är jag hemma / i fadersfammen / vid havets brus" (AÖV, 233). Men oftare är detta – på samma sätt som i "Fråga och svar" – samtidigt en bild av döden. Så i dikten "Psalm":

Han är mångtusensmila
och bottenlös som ingen flod;
i Honom har fossila
djurarter funnit sömnen god.

Där skall också en människa finna tidsåldrar "av tystnad och av vila" (KTS, 164). Föreningen med det som man kunde kalla "gudsnaturen" är då fullständig, men om jagutplåningen också är det förblir en öppen fråga. Man kan föreställa sig detta diktslut som en bild av det totala utslocknandet, vars utsäglighet bara kan beskrivas med metaforiska närmevärden som "tystnad" och "vila". Men man kan också tänka sig att begreppen behåller sin icke-metaforiska grundbetydelse – och då kvarstår hos den döde något slags medvetande som uppfattar denna yttre och inre stillhet.

Samma svävning mellan fullständig och partiell jagutplåning möter i ett annat diktslut. Liksom en blomma undergivet böjer sig för höstens bud

lägger jag min stolthet av;
som ett barn i moderlivet
slumrar jag i Gud
bortom strand och hav.
(KTS, 172)

Här har jaget så att säga sjunkit ännu längre in i Gud – den fysiska naturen bestående av land och hav har han lämnat bakom sig. Men om han också har gjort detsamma med allt jagmedvetande är inte helt klart. Att han har lagt av sin stolthet kan uppfattas som liktydigt med en sådan självutplåning, men det kan också mer begränsat ses som en gest av ödmjukhet: Han lägger av just sin stolthet, sin jagiskhet, men bevarar någon form av medvetande. Även begreppet slummer och den fosterliknelse som kommer till användning pekar i den

riktningen; ingendera förknippas ju med ett slutgiltigt utslöcknat medvetande.

En annan innebörd i jämförelsen med moderlivet är lättare att fastslå. Att uppgå i gudsnaturen eller Gud är att återvända till ett tillstånd före födelsen, till människans "vagga", som det hette i "*Fråga och svar*". Därför kan en längtan efter "död och självutblottning" betecknas som "allt väsens hemlandsvisa" (KTS, 164). Människans individuella existens på jorden är således en exil, en mindre lycklig parentes i den mångtusenåriga vilan i gudsnaturen. I denna tankegång – med anknytning till den nyplatoniskt inspirerade litterära romantiken – ser vi en viktig aspekt av Gullbergs strävan efter enhet: Den innebär åtminstone i vissa av sina uttrycksformer ett försök att återvinna något ursprungligt som har gått förlorat. Därför är också dikten "Berceuse funèbre eller Vaggsång för en dödfödd prins" mindre grym och tanklös än den kan synas vara i sin tillfredsställelse över att en dansk prins har dött i sin moders kved. I hemlandstankens perspektiv är detta ett lyckligare öde än att födas levande. Det framgår inte minst vid en jämförelse med klivenheten och den intellektuella vändan hos den dödföddes kusin Hamlet:

Allt väsens grund han sönderskar
i vara och ej vara.
För dig fanns intet motsatspar:
du sov hos modern bara.
(AÖV, 256)

Mot bakgrunden av ett sådant synsätt är det inte förvånande att Gullberg kan vara så explicit då han beskriver behovet av att utplåna jaget. Vår innersta längtan står till "död och självutblottning", heter det alltså i den nyss citerade dikten "Psalm" (KTS, 164). Liksom den som är utblottad helt saknar ägodelar, eftersträvar människan sålunda, enligt Gullbergs språkliga nybildning, ett tillstånd där hon helt saknar själv eller jag. Den fullbordade dikten ställer i utsikt blir då uppgåendet i gudsnaturen. En annan, mer traditionellt kristen lösning utlovar den kända dikten "Hänryckning". Vi kommer att tas emot av en rockvaktmästare som befriar oss från den "jordiska lekamen" som hindrar och besvärar oss:

Medan i fem fack han lägger undan
ögon, öron, tunga, näsa, hud,
står vår själ i andakt och begrundan.

Stjärnor brinner i den blå rotundan,
där vi äntligen skall möta Gud.
(AÖ, 144)

Metaforen är fyndig men tanken konventionell: Genom döden försvinner vår kropp men den individuella själen bevaras för en fortsatt existens hos Gud. Genom att en väsentlig del av det jordiska jaget utplånas kan alltså en värdefull kärna av identitet lyftas fram. Den i titeln angivna hänryckningen kan då uppfattas som själens tillstånd vid inträdet i denna nya sfär, men möjligen även som den känsla som diktaren och läsaren erfar då de i sin föreställningsvärld intensivt lever sig in i den befrielse som komma skall.²¹

Då Gullberg föreställer sig följderna av jagutplåningen förekommer också andra alternativ. I dikten "Fångarna" heter det att vi människor genom "samma port" har trätt in i ett fängelsekastell, där var och en har sin enskilda cell, så att den värld som givits oss till helgedom nu har "lås och bom":

När jag var jag och du
var du, blev livet smått.
Vår stam har sprängts itu.
Vår ensamhet var brott.

Men genom den som bär en lie i sin famn kommer befrielsen:

Han sliter bommen loss.
Han kallar oss vid namn.
Hans röst är som en väns.
Han hjälper oss en dag
att övergå den gräns
som drogs omkring vårt jag.
(FS, 22)

Här kan man tänka sig att dikten låter slutresultatet förbli öppet. Vi friges ur jagets fängelse, men vet inte vad som sedan händer. En annan möjlig läsart är att vi återgår till den kollektiva gemenskap som "[v]år stam" en gång har utgjort. Detta skulle man kunna föreställa sig som ett lyckligt tillstånd på jorden, men eftersom det uppnås endast genom döden, måste det betraktas som en transcendent sammansmältning som motsvarar uppgåendet i gudsnaturen.

En dunkel kollektiv livsgemenskap antyder också dikten "Undinen". Där berättar denna vattennymf att hon efter en kort tid uppe på ytan i

solljuset skall sjunka tillbaka i (spring)brunnen som har varit hennes vaggas i många tusen år: ”i den brunnen svallar / mitt väsen fritt”. Det är en lättfattlig och välfunnen bild för förhållandet mellan den kortvariga individuella existensen och naturens gränslösa fortvaro. Egenartat är däremot att undinen beskrivs som ”en stråle blod” (AÖV, 223). Det som hon skall återgå till är tydligen inte bara vatten eller natur i allmänhet, utan något slags transcendent blodsgemenskap. Ur denna springer enskilda varelser upp, men bara för att deras jag efter en kort tids vistelse på jorden åter skall suddas ut i en reservoar av kollektivt liv.

Sin kulmen i den tidigare produktionen når strävan att utplåna jaget i två dikter från trettiotalet. Den tidigare, ”Lidande Narkissos” i *Andliga övningar*, antar ännu rolldiktens form så att det är oklart vilken grad av identifikation man skall ponera mellan poeten och den Narkissos som vill byta gestalt. Därtill verkar denna figur framför allt vara missnöjd med sin yttre skapnad: ”Den skönhetstyp som mig bestått / inger mig vämjelse och trots.” (131) Men i slutdikten i *Att övervinna världen* har förklädningen fallit och strävan efter utplåning utsträckt till hela personligheten. Detta är jag och det utseende som är bara mitt, konstaterar diktjaget och fortsätter:

Du som är vår fader, du som för oss ömmar,
du som slår din skapelse med gisselslag –
skänk mig melodier, skänk mig drömmar,
att jag må förinta detta som är jag!
(AÖV, 277)

Här ingår i världsbilden en medlidsam eller straffande Gud, men jagpersonen längtar inte till honom, utan vill av honom endast få kraft att helt och hållet utplåna sig själv. De ”melodier” och ”drömmar” som utgör denna kraft kan tolkas mycket allmänt som en förmåga att i fantasin höja sig över den rådande fångenskapen i jaget. Men då musiken hos Gullberg utgör en central sinnebild för inspirationen och den egna diktningen²² ligger det nära till hands att kombinera detta med en mera specifik metalitterär läsning: Den kraft jaget ber om är diktarens skaparkraft, som gör det möjligt att i det egna författarskapet iscensätta jagutplåningen. Som vi har sett hade Gullberg i hög grad begåvats med en sådan kraft.

I Gullbergs tidigare produktion skildras således

olika grader av jagutplåning, vanligen genom individens död. Till de möjligheter som då ställs i utsikt för det reducerade eller helt utplånade jaget hör själens möte med Gud, uppgåendet i en panteistiskt uppfattad natur, uppgåendet i någon form av individualitetsbefriad transcendent mänsklig gemenskap eller det totala utslocknandet. Spridningen över olika alternativ visar i sig att författaren inte bygger upp något trossystem; inom ett sådant skulle denna mångformighet snarast göra ett förbryllande och förvirrat intryck. Men som en del av strävan efter enhet fyller de alla en funktion. Det väsentliga är att befrias från jaget och träda in i en annan sfär, som inte är plågsamt tredelad på samma sätt som människans existens på jorden i Gullbergs diktvärld. Den specifika utformningen av denna andra sfär – termerna i ekvationen, så att säga – kan då variera utan att den grundläggande strukturen behöver rubbas.

Att utplåna Gud (1927–1942)

Den sista formen av enhetssträvan i Gullbergs tidigare produktion kan behandlas kortfattat eftersom den till stor del redan har exemplifierats. Genom den utplånar Gullberg Gud i den meningen att dennes individualitet ersätts av ett panteistiskt synsätt: ”Du som i solen brinner och i månen, / Du som är doft i blomma, frö i mulden, / Du som är snidaren och virvelspånen [...]” (FK, 306). Då Gud sålunda flyter ut i naturen, försvagas han i andra dikter som en pol i det triadiska systemet till den grad att jaget kan smälta in i den gudsnatur som då har utformats. Ett sällsynt tydligt exempel är slutstrofen i dikten ”Fjärran”, där jagets ovan behandlade transliknande frånvändhet från världen upplöses och fullbordas:

Han är ej ond, ej heller god;
han är en eld, ett brus, en flod.
Snart i hans stormvind sjunger jag
och virvlar i hans vattendrag
och brinner i hans morgonglöd
fjärran.
Men hemma bär ni ut mig död.
(AÖV, 228)

Här är Gud närmast en samling naturkrafter. Hans individualitet har utplånats till förmån för en total identifikation mellan honom och naturen. Personlighetsrelaterade begrepp som ”ond” och

”god” saknar därför tillämpning och namnet Gud ersätts av pronominet ”han”, som egentligen är det enda som ger denna uppsättning naturfenomen en dimension utöver den rent fysiska.

Häriifrån är steget kort till ett åsidosättande av Gud som helt avlägsnar honom som en pol i det tredelade systemet. Adjunkten Örtstedts död beskrivs – helt i enlighet med dikt titeln ”Återgång till elementen” – som ett uppgående i den fysiska naturen utan att denna ges någon panteistisk dimension (EBH, 217). Samma synsätt återkommer i följande samling: ”Ditt namn ska förvittra i den sten / som reses över dina ben”. Där vidgas blickfältet sedan så att det omfattar hela mänskligheten:

Det faller vita flingor
på bräckta spjut och klingor.
Vaggad till ro av havets aftonsvall
får jorden sova, svept i snövit linne.
Människans värde lutar mot sitt fall.
Och natten kommer utan stjärnor, utan minne.
(AÖV, 273–74)

Här uppnås också en form av enhet: det rent fysiska universums fortbestånd utan de väsensfrämmande polerna jag och Gud, som skulle äga det medvetande som är förutsättningen för all minnesförmåga. Både individuellt och kollektivt sett kan detta synas vara ett tröstlöst perspektiv. Men för den enhetstörstande Gullberg är det trösterikt: Snön faller mjukt och jorden vaggas till ro.

En modifierad gudsrelation (1952–1959)

I sina sju första samlingar skildrar Gullberg alltså några gånger en värld utan Gud. Han kan också låta efterlysa en förlorad barnatro och uttrycka tvivel på Guds försyn (AÖ, 108 och 111). Likväl ser de flesta bedömare något avgörande nytt i den skepsis beträffande Guds existens som Gullberg uttrycker då han tio år efter sin föregående bok återkommer som lyriker 1952. Man har talat om en omorientering ”lika genomgripande ur livsåskådningens synpunkt som ur stilens”;²³ en självvranssakan som har ”berört den religiösa föreställningsvärldens grunder”;²⁴ ”en avmattning av det religiösa, en reträtt därifrån, nästan en förnekelse”;²⁵ om att ”protokollet över gudarnas död, guds död *denna* gång inte bara var en piruett från Gullberg, utan rapporten om en mer genomgripande katastrof”.²⁶

Det låter sig sägas på grundval av några dikter som lästa ensamma för sig kan synas formulera en otvetydig ateism. Men i samlingarna som helhet är Gullbergs hållning i religiöst avseende långt mer komplicerad. Därtill förändras den också inom den senare produktionen så att *Dödsmask och lustgård* (1952), *Terziner i okonstens tid* (1958) och *Ögon, läppar* (1959) vad gudsrelationen beträffar måste behandlas var för sig i denna avdelning.

Den första dikten i *Dödsmask och lustgård* är ”Sjungande huvud”, en beskrivning av hur Orfeus’ avhuggna huvud driver omkring till havs. Dikten slutar:

Löst från lemmarnas tyngd, från buken och dess
bihang kommer här den slutlige Orfeus:
stympad, blind, en havsmelodi för måsar
– bara en spelmans

tvättade ansikte, bara en mun i sin naturliga infattning...
(346)

Denna dikt kan på sin framträdande plats i början av samlingen läsas som en markering av en ny diktarroll. I två tidigare dikter i samma framskjutna position – ”Kontrakt” 1932 och ”Här sjunger jag om död och evighet” 1937²⁷ – hade denna definierats med hänvisning till Gud: Poeten utför sin gärning ”som ombud för evigheten” (AÖ, 105) och riktar sig till ”det rum, / där Gud inom dig har sin varelse” (AÖV, 222). Men i den extremt naturalistiska Orfeusdikten saknas alla hänvisningar till en sådan transcendent dimension – något som har uppfattats som ett tecken på att Gullbergs syn på diktarrollen har genomgått en grundläggande förändring.²⁸ Ett sådant synsätt kan också längre fram i *Dödsmask och lustgård* finna stöd i ”Dialog i en gryning”, där diktjaget säger till Döden:

Jag sökte ordet varom det står skrivet
att i begynnelsen var Ordet. Sådan
är diktaren som aldrig fann motivet.
Vad hjälpte det att fylla skrivbordslådan?
(369)

Dikten beskriver alltså ett misslyckat försök att dikta i någon relation till Ordet, om vilket Johannevangeliet (1:1) säger: ”I begynnelsen var Ordet, och Ordet var hos Gud och Ordet var Gud.”²⁹ Här framgår det inte om misslyckandet beror på att diktarens kraft är otillräcklig eller på att den gu-

domliga verklighet som den har riktat in sig på inte existerar. Det senare alternativet framhävs emellertid av en annan tillbakablickande dikt i samlingen.

Det är ”Jag trodde på en gud”, som mer programmatiskt än någon annan dikt i Gullbergs produktion synes förkunna Guds död:

Jag trodde på en gud men han visste det inte,
han fick aldrig veta att jag trodde på honom
ännu många år efter han var död.
Vid ingående förhör med mig om saken
blev jag upplyst om det verkliga förhållandet.
O slocknade stjärnors ljus som när försenat fram
till ögon i natten! Jag har skådat min gud
som han var i sin härlighet före katastrofen.
Han fick aldrig veta att jag trodde på honom
och att jag inte visste han var död.

(355)

Det första som man här bör notera är att dikten inte uttrycker någon generell ateism utan beskriver en historisk utveckling med hjälp av en fyndig kosmisk metafor. En gång har guden verkligen existerat och strålat som en stjärna långt ute i rymden. Sedan har stjärnan gått under, d.v.s. guden dött i en katastrof som inträffade innan diktjaget levde; följaktligen kunde guden aldrig veta att diktjaget trodde på honom. Men ljuset från stjärnan, gudens utstrålning, har under en lång tid färdats genom rymden och kan ses i en annan del av universum långt efter katastrofen. Därför har diktjaget faktiskt skådat guden i hans härlighet och trott på honom, såsom man vid betraktandet av det ljus som når oss från en oerhört avlägsen stjärna får intrycket att den ännu existerar fastän den har hunnit försvinna under den långa följd av år som det har tagit för ljuset att nå fram till oss. När Gullberg talar om gudens ”död” använder han alltså ordet i dess fulla egentliga betydelse: Endast den som en gång har levat kan dö. Diktens centrala tankegång är alltså den, att en gång har guden levat, men nu har han dött och diktjaget har till slut, efter många år av eftersläpande gudstro, insett det.

Detta att guden tillerkänns en existens i det förflutna, en ”härlighet före katastrofen”, innebär att Gullbergs hållning inte ens i denna dikt sträcker sig till den generella ateism, som hävdar att Gud aldrig har existerat och att all gudstro alltid har varit illusorisk. I nästföljande dikt i *Dödsmask och*

lustgård nyanseras sedan hållningen ytterligare. Den börjar:

Åt halvgudarna detta altare, dessa liljor,
åt halvgudarna som återstår att dyrka
efter gudarnas frånfalle som inte är en död
i vanlig bemärkelse men som vi här nere
inte kan uppfatta annat än som en död.

Här problematiseras alltså den föreställning om en guds död som var så central i den föregående dikten. Utgående från denna första strof i dikten ”Åt halvgudarna” kunde man tänka sig ett steg i ateistisk riktning, ett framhävande av att gudarna inte har dött ”i vanlig bemärkelse” eftersom de aldrig har levat. Men i själva verket förbereder strofen ett steg åt det andra hållet, bort från ateismen. Dikten fortsätter nämligen:

Mättade av ambrosia och nektar
nedlade de allsmäktiga sina tecken,
mänskära, tjurhorn, spira. I stor avskildhet
bortom stjärnorna drog de sig tillbaka
ledda av honom som skiftar namn med ort,
konungen av de saliga höjderna.

Det som vi här nere uppfattar som en död – eftersom gudarna från vår synpunkt sett ingenstans står att finna – är alltså i själva verket en avresa. I den deltar också den ledande guden, den som tydligen har ansvarat för skapelsen men nu vill bli bortglömd som skapare:

Oförmögen att personligen hålla samman
det kosmiska skeendet lämnade han ifrån sig
blixterna, de barnsliga leksakerna.
I orimligt ljus utplånad för vår syn,
längtande efter skapelsens glömska av skaparen
drog han bort med den klassiska gudavärlden.

(355)

Guden finns alltså kvar – uppenbarligen i någon annan, för oss otillgänglig del av universum – men för vår syn är han utplånad. Att han är det ”[i] orimligt ljus” antyder en stjärnexplosion och därmed blir förbindelsen mellan denna dikt och den föregående ännu intimare. Det är inte bara så, att föreställningen om gudens död byts ut mot tanken att gudarna avtågar, utan därtill så, att uppfattningen om gudens död i den föregående dikten avslöjas som en missuppfattning. Där hade ju stjärnan som representerade guden slocknat, så

som stjärnor gör efter en bländande explosion. Men om denna explosion i "Åt halvgudarna" beskrivs som ett led i att skapelseguden drar bort "[i] orimligt ljus utplånad för vår syn", dog guden alltså egentligen inte, även om han drog sig undan vår synförmåga.

När "Åt halvgudarna" fortsätter lägger Gullberg ännu en gång ut ett falskt spår. De första tolv orden i den följande meningen antyder nämligen i likhet med diktens inledande strof möjligheten till ett steg ut i fullgången ateism:

I olikhet med de himmelska (som aldrig har levat i vanlig bemärkelse) blev ni [halvgudarna] fostrade som våra bröder, inte i den mening ni sedan ville göra alla folk till bröder, men för att hon som lagade vår mat bevisligen hade fött oss.

När vi får höra att de himmelska aldrig har levat i vanlig bemärkelse, kan vi tro att det betyder att de aldrig har funnits och att allt det föregående talet om en ursprungligen levande guds död och om gudarnas avtåg har varit oegentligt och metaforiskt. Men när den långa meningen fortsätter, inser vi att vad som avses är att gudarna inte har blivit födda och levat på jorden, till skillnad från både människor och halvgudar (de sistnämnda representeras längre fram i dikten av Kristus och Herakles). Gudarnas existens i någon annan form förnekas däremot inte. Tvärtom bekräftas den indirekt längre fram i dikten då det sägs att det är "faderns heliga säd som förlänger lidandet" då halvgudarna pinas ihjäl: "Ett dunkelt minne av odödlighet / sitter kvar i den blodiga massan." (356)

"Åt halvgudarna" utgör alltså, som Anders Palm har påpekat, "en tydlig motreplik till gudsförnekelsen i 'Jag trodde på en gud'"³⁰. Gudarna är trots allt inte döda även om de har dragit sig undan så att de för oss är lika otillgängliga som om de var döda. På samma sätt tar den sista dikten i den första avdelningen tillbaka en del av den extremt naturalistiska synen på diktarrollen som den inledande dikten formulerade i sin beskrivning av Orfeus' avhuggna huvud. "Nu spelar han" handlar också om Orfeus, som visserligen uppfann tonen som är en förutsättning för sången, men som från sin tidigare erfarenhet "visste hur allt levande benämndes". Då detta att "alla ord vara gamla när

han uppfann tonen" sedan förklaras i diktens sista strof, introduceras ett helt nytt perspektiv på dikt-konsten:

Den gud som skapat världen i en gryning
lät hav och stjärnor drunkna i ett hav av rosa
och förde allt som levde till en jordisk man.
Det var hans mun som fann de rätta orden,
gav namn åt himlens fåglar, markens djur.
Om denne Adam påstår män från Tyros,
att alla ord var nya som han gav åt tingen.
O att få kalla månen
i den skapade lustgården vid namn!

(359)

Bakom Orfeus står alltså Adam, som har skapat språket genom att namnge det som han ser i paradiset (Gullberg bortser här uppenbarligen från det förhållandet att Adams språk knappast var det samma som Orfeus' grekiska tungomål). Och bakom Adam står den gud som efter att ha skapat alla djur "förde dem fram till mannen för att se hur denne skulle kalla dem" (1 Mos. 2:19). Det nya perspektivet har närmast en chockverkan i förhållande till samlingens inledande dikt. Den arketypiske diktaren är trots allt inte bara ett huvud utkastat bland elementen i en tillvaro utan någon transcendent dimension. Det språk som utgör en integrerad del av hans konst härstammar från en lustgård skildrad i enlighet med den bibliska skapelseberättelsen där Adam i Guds regi ger namn åt det som Gud har skapat: "såsom mannen kallade var levande varelse, så skulle den heta" (loc.cit.). Förbindelsen mellan diktaren och Gud är förvisso mindre direkt än i Gullbergs tidigare beskrivningar av diktaren som väntar på att få ta dikta-men av Gud (FS, 16–17) eller ingår ett kontrakt med Gud (AÖ, 105). Men den är ingalunda avskuren och ersatt av en helt immanent syn på diktningen. Tvärtom medför tanken att diktarens språk ytterst har sin grund i en bibliskt beskriven skapelsegryning ett förhållande till Gud som visserligen är vagt och allmänt men som i gengäld genomsyrar hela dikta-rens verksamhet.³¹

Beträffande synen på diktarrollen är detta emellertid inte den enda överraskningen som Gullberg erbjuder läsaren av *Dödsmask och lustgård*. På samma sätt som Orfeusmotivet symmetriskt relaterar den första dikten till den sista i den inledande avdelningen, spänner nämligen samlingen som helhet en båge mellan sin inledande och sin avslutan-

de dikt. Vid sidan om dikternas placering utgörs förbindelselänken av deras principiella positionsbestämningar av konstens förhållande till det jordiska och det transcendenta. Dikten "På Lemnhults kyrkogård" handlar om en bonde som på 1800-talet byggde tjugotre orgelverk i Växjö stift:

Födda till dagsverken i skog och mark
en bondes händer – varför blev de valda?
Vem utrannsakar varför de blev valda?
När tonen från himlen behövde nya redskap
för att klinga renare och högre i Småland
gavs uppdraget åt denne Johan Magnusson.
(391)

Liksom vi tidigare i samma avdelning har kunnat läsa att Josef "är ett redskap som blev valt åt Sonen" (383) är alltså den småländske bonden ett gudomligt utvalt "redskap" för "tonen från himlen" (det senare ett citat ur B. S. Ingemanns välkända psalm "Härlig är jorden").³² Efter en mer detaljerad beskrivning av Magnussons verksamhet som orgelbyggare slutar dikten och hela samlingen sålunda:

I längden var det inte bra för lantbruket.
Den som bygger en orgel åt Gud
låter sin gård förfalla.

I främmande stift
fann den mångkunnige bondens ättlingar sin utkomst.
Av hans orgelverk finns några i behåll
efter hundra år. Ett spelar i mig.
(392)

Den sista meningen inför ett överraskningsmoment med betydande sprängverkan. Dels har inget diktjag tidigare framträtt i den långa dikten, som har skildrat ett historiskt skeende i tredje person. Dels och framför allt revideras synen på diktarrollen än mer markant än i "Nu spelar han". Om orgelverken har tillkommit på Guds uppdrag för att tonen från himlen skall ljuda genom dem och om ett av dem spelar i dikturen, är ju dikturen också en kanal för den himmelska tonen! Här återkommer alltså den tidiga produktionens bild av dikturen som ett redskap för Gud. Kontrasten gentemot samlingens inledande Orfeusdikt är markant och genom dikternas placering först respektive sist klart framhävd i samlingens komposition. Ännu skarpare är kontrasten gentemot "Jag trodde på en gud" och "Åt halvgudarna" eftersom

Gud i samlingens avslutning varken är död eller avtågad och onåbart avlägsen. Tvärtom förutsätts både hans existens i den skapade världen och hans kontakt med dikturen som lever i denna värld.

I *Dödsmask och lustgård* finner vi alltså två olika mönster lagda på varandra. Å ena sidan beskrivs Gud som en *deus absconditus* som har lämnat världen åt sitt öde och omöjliggjort en diktning inspirerad av eller på något annat sätt relaterad till Gud. Till detta ansluter sig en immanent beskrivning av livets slut. I "Dialog i en gryning" är Döden en sophämtare (369) och i "Det finns en sjö och sedan aldrig mer" övergår vi efter ett skugglikt mellantillstånd till "gestaltlös vila" (352). Å andra sidan bibehålls en relation till Gud genom att han görs ytterst ansvarig för dikturens språk och rentav i slutdikten anlitar honom som sitt redskap.

I dikten "Flyende horisonter" skär två olika synsätt in i varandra i en och samma dikt:

Flyende horisonter, vågsvall mot
en kust som ingen trampar med sin fot...

Mitt blod har gungat ett homeriskt skepp
mot ön där intet ankare får grepp.

Var kväll när himlens rosor står i blom,
har guden sökt sin fallna helgedom.

Med alger kring kolonn och arkitrav
såg han den hägra bortom vinrött hav.

Av vattencirklar steg en magisk krets
kring det som sjönk och har tillspillogetts.

Än sjunger som en dyning i mitt blod
utdömda evigheters tålmod.
(349)

I de sex stroforna alternerar tre perspektiv på ett i förstone konfunderande vis: diktjagets egen inre upplevelse på blodets hav (strof 2 och 6), diktjagets beskrivning av gudens handlingar och upplevelser på ett yttre geografiskt hav (strof 3 och 4) och en allmän situationsbeskrivning som kan anknytas till vardera av de förstnämnda perspektiven, dock så att strof 1 närmast hör samman med diktjagets och strof 5 med gudens perspektiv. Den grundläggande idén är emellertid genomgående densamma: ett letande efter en kust, en ö, en helgedom, som likt Atlantis har sjunkit i havet (4 och 5) eller av något annat skäl är ouppnåelig (1 och 2). Där-

med iscensätts å ena sidan *deus absconditus*-motivet med en marin snarare än en kosmisk metafor: Helgedomen har en gång funnits men nu har den sjunkit i havet och blivit ouppnåelig trots att jaget fortsätter att längta och söka efter den liksom Odysseus på sina irrfärder över Medelhavet letade efter Ithaca (2). (För att liknelsen skall fungera får man alltså här bortse från att han till slut fann det.) Å andra sidan har ju guden faktiskt inte försvunnit utan spanar också han efter den helgedom som nu under vattenytan omslingras av alger (4). Problemet tycks alltså vara att den kontakt mellan människan och guden som helgedomen representerar har brutits. Hur det har gått till då vardera parten försöker finna helgedomen och därigenom upprätthålla kontakten anges inte, men antyds kanske i den femte strofens utsaga att det som sjönk undan har "tillspillogetts". Eftersom det inte stämmer in på vare sig diktjaget eller guden skall passivformens underförstådda subjekt här snarast uppfattas som en tredje part, en samhällsgemenskap som inte längre vill upprätthålla gudsförbindelsen oberoende av vad guden eller en individ som diktjaget eftersträvar. Dess inverkan antyds sedan också i följande strof. Om evigheterna är "utdömda", så är det uppenbarligen varken guden eller diktjaget utan en tredje part som har dömt ut dem.³³

För den som söker efter en enkel sammanfattning av pendlingen mellan olika hållningar i *Dödsmask och lustgård* erbjuder just denna sista strof den bästa lösningen: Evigheterna är "utdömda", tiden för dem och de gudar som vi förknippar med dem är förbi, men olika former av gudstro lever kvar, liksom dyningen länge fortsätter att svalla fastän vinden eller skeppet som har givit upphov till den är borta. Viktigare än att fixera ett sådant sammanfattande mellanläge är det emellertid att se spridningen mellan olika hållningar och spänningen mellan dem i samlingen. Som jag har försökt visa, präglas *Dödsmask och lustgård* av en ovanligt långt driven helhetskomposition. Den framhäver dels överraskningsmoment mellan dikterna och ibland inom samma dikt; en känsla av vacklan, av tvära kast mellan oförenliga hållningar byggs in i läsoplevelsen. Dels skapar kompositionen en dramaturgi inom vilken en föreställning om Guds slutgiltiga död först tonas ner till en bild av en *deus absconditus* och sedan undergrävs av uppfattningen att Gud trots allt existerar och har

kvar en relation till diktaren och mänskligheten.

Helhetsbilden av denna dramaturgi blir enligt mitt förmenande den, att diktaren gör framstötningar i ateistisk riktning, men i sista hand finner dem alltför extrema och i slutet av boken återvänder till den gudsrelation som rådde i den tidigare diktningen. På ett från denna välbekant vis står sålunda i den sista avdelningen "Orgelbyggaren" både en version av julevangeliet i sviten "Barnafaders besvärligheter" och reflektioner kring förhållandet mellan Gud och konstnärer som J. S. Bach (380–81), orgelbyggaren och diktjaget (391–92), medan de skeptiska markeringarna karaktäristiskt nog inte längre beredes utrymme. Betecknande för samlingens slutläge är också det motto som Gullberg för den sista avdelningen har valt ur "Veten-skapens Rosengård"³⁴.

O Du, genom Hvilken helgedomen såväl som vinstugan
uppfylles af hundrade toner!
Du är utan färg, men Du uppenbarar Dig i vexlande
strålande färgprakt.
Dig åkalla och anropa rätt-trogne och klen-trogne, natt
och dag:
I Mosqén och Mekka och frankernas kyrkor.
(DL, 379)

Trots att Gud, som jag har konstaterat, från och med denna samling försvinner ur naturen hos Gullberg framhävs alltså här först hans allnärvaro i världen. Det ligger i linje med den likaledes orientaliskt färgade panteismen i "Den utvalda" (AÖ, 144–49) och "Förbön för ett indiskt skådespel" (FK, 306) och det förbereder oss – som vi i efterhand kan inse – för denna samlings slutrader om orgelverket som spelar i diktaren. Att Gud anropas även av de klen-trogna syftar naturligtvis i den ursprungliga persiska dikten på icke-muslimer, men i sin nya kontext kan utsagan också tillämpas på de varierande hållningar som kommer till uttryck i Gullbergs samling: Även tvivlet och förnekelsen framstår i sista hand som en appell till den allnärvarande guden.³⁵

I följande samling, *Terziner i okonstens tid*, förblir de två olika gudsuppfattningarna giltiga, men relationen mellan dem kastas om. Bilden av den gudomligt inspirerade diktaren framträder i "Funderingar över ett häfte av Svenska Akademiens ordbok", vars tre första terziner lyder:

Det tecken som i mörkret skrevs, det ljud
som mörkret ej fick makt med, mänskovordet,
var i begynnelsen hos Gud, var Gud...

Jag läser i ett ordbokshäfte ordet
Ord, de mest angelägna arken för
en diktare som därtill har på bordet,

dold, en antenn åt tonen som man hör
från himlen – den som aldrig ska förstummas
om hjärtat har en ordbok och parlör.
(447)

Återigen med anknytning till ”Härlig är jorden” –
raderna ”Aldrig förstummas Tonen från himlen I
själens glada pilgrimssång”³⁶ – beskrivs diktaren
här som en mottagare av ett budskap eller en inspi-
ration från Gud. Därtill parafraseras än en gång
Johannesevangeliets beskrivning av det livgivande
Ordet som var ”människornas ljus”: ”Och ljuset
lyser i mörkret, och mörkret har icke fått makt
därmed” (1:4–5). Emellertid måste redan här vissa
reservationer noteras. Som Anders Palm har påpe-
kat, förutsätter dikten en översättning av gudsor-
det med hjälp av ”ordbok och parlör”. Denna fö-
reställning är kanske, som han säger, utformad
med ”spexartad konkretion”,³⁷ men samtidigt
innebär den en seriös problematisering av guds-
kontakten: Den är möjlig men kräver liksom ett
främmande språk en ansträngning. Därtill kom-
mer kontakten till stånd endast om hjärtat har en
ordbok och parlör. Här låter dikten på individpla-
net förstå det som i *Dödsmask och lustgård* antyd-
des om samhället: att tonen kan förstummas, Gud
synas försvinna, därför att människan har mistat
eller undertryckt sin förmåga att uppfatta hans sig-
naler.

Den relation mellan människan och Gud som
trots allt beskrivs i dikten understöds i samlingen i
någon mån av korta hänvisningar till yttersta do-
men (432 och 433) och av en åkallan i ”Bön i bärn-
sten” (438). Å andra sidan försvagas den av sviten
”Att sjungas på vokal” (427–30), som uppenbarli-
gen, om ock något dunkelt, skildrar dels en brus-
ten kontakt mellan diktaren och Gud, dels dikta-
rens förlust av skaparkraft.³⁸ Därtill – och framför
allt – är tanken på en gudskontakt i samlingens
dramaturgi underordnad *deus absconditus*-mönst-
ret. Detta antyds i den inledande dikten ”Terziner
med passare” – ”krossa vår devota / vördnad för
gudar i det krökta rummet! / Du ska förbli där, in-

stängd med din gåta” (395) – och det återkommer
majestätiskt i dess pendang, de ”Terziner till hopp-
lösheten” som avslutar samlingen:

Långsamt, apatiskt, ur mitt väsens brunnar
steg, lyft av ingen utom av sin stigning,
den nya hopplöshet som jag förkunnar.

Han som bjöd skapelsen till sammanvigning
med icke-existensen, med nirvanat,
han som med uppror eller altarnigning

anropas av den avbild han har danat,
den aldrig skådade, åt honom äran!
Ty ingen blick har bortom honom spanat.

Men den som gripits av en ny förfäran
må vända sig till greker eller judar:
han finner inget stöd i gudaläran.

Dock vet jag jämte honom andra gudar,
bortvända nu, på återtåg från forna
bålverk och positioner [...]
(451)

Gud har alltså skapat världen och utgör den ytters-
ta gränsen för vår uppfattning om den. Dock fin-
ner vi inte längre något stöd hos honom eller
gudagestalter från andra mytologier. Det som nu
skall förkunnas är hopplösheten och dödens för-
ändrade natur: ”oss lyfter till Treenighetens troner
// ej änglarna från skyn i våra dagar” (452). Så var
det inte nödvändigtvis i forna dagar, ty Gud har en
gång funnits för oss, men nu har han dragit bort ur
vår värld. Tanken är densamma som i *Dödsmask
och lustgård*, men medan den då till slut fick vika
för föreställningen om Guds kontakt med världen
och diktjaget, klingar den nu som samlingens
sorgtyngda slutackord.

Som ett slags mellanläge mellan en bevarad och
en försvunnen transcendent dimension förekom-
mer i båda samlingarna något som kunde kallas
”den transcendentia hemligheten”. I ”Med skygga
fingertoppar” antas Hermesstatyn gömma ”ett sis-
ta budskap” (DL, 350), som diktjaget försöker tre-
va sig fram till, men förgäves. I ”De av lidande
märkta, de som skådat” sägs deltagarna i de eleu-
siska mysterierna besitta en särskild kunskap om
liv och död bakom ”förseglade läppar intill döden”
(DL, 347). Här lyckas diktjaget i slutstrofen nå
fram till ett möte med de invigda, men den delakti-
ghet i hemligheten som han därigenom vinner

förblir utsagd. Det finns en djup insikt bortom vardagsförnuftet, men från de utestängda läsarnas synvinkel är det som om den inte fanns. Båda dikterna förutsätter alltså en transcendent dimension, men utan att specificera den eller beskriva dess konsekvenser för människolivet.

När greppet återkommer i *Terziner i okonstens tid*, är det framför allt naturen som sägs bära på en fördold mening. I en dikt klandras människan för sin benägenhet att projicera sina känslor och bilder på naturen. "[L]andskapet är ett själstillstånd – sitt eget" (420), heter det,³⁹ och i följande dikt, "Häger på bryggan", känner jaget närvaron av en mäktig naturens ordning. Medan han ligger på bryggan ställer sig en häger ljudlöst bakom honom och ger landskapet "en annan mening" (420) som undantränger diktjagets invanda varseblivning av det:

Var det sitt rike som den andre krävde?

Finns det en ordning bortom människans?
Ett tryck vek från mitt hjärta, en förhårdning.
Tre dar kom hägern så. Jag såg i hans

ankomst ett varsel om en sådan ordning.
(421)

Denna ordning är transcendent i den meningen att den ligger bortom vår vanliga mänskliga förståelse att varsebli och förstå. Den har emellertid ingenting att göra med Gud utan utgör en svårgräpbar fjärde ordning som skiljer sig från människans och Guds sfärer, men uppenbarligen också från den rent fysiska naturen underkastad naturlagarna. Därutöver specificeras den inte, men i dikten "Stellaria" blir en person delaktig i den. Ute i skogen hör en kvinna en förvirrande och betagande rikedom av mångstämmig fågelsång som

framfördes efter något partitur
som kvinnan kände att hon skulle ösa
en hemlig insikt, en förhoppning ur,

om hon fick samband med det meningslösa
utbrottet av musik. Om strupen vred
sig plötsligt hennes händer i nervösa

rörelser tills en rossling gav besked
att krampen var förbi. Hon kände varken
sorg eller glädje längre. Hon sjöng med.

En kvinna sjöng och stjärnblom täckte marken...
(414–15)

De naturkrafter som kvinnan på detta drastiska sätt kommer i kontakt med är till sin natur väsensskilda från henne. Från mänsklig synvinkel är fåglarnas utbrott av sång meningslöst, och när kvinnan blir delaktig i det finns det inget utrymme för mänskliga känslor som sorg eller glädje. Karakteristiskt nog stannar beskrivningen av denna naturens ordning vid negationer – ingen mening, varken sorg eller glädje – så att vi egentligen inte får veta mer om den än i "Häger på bryggan". På samma sätt som i "De av lidande märkta, de som skådat" får vi alltså höra att någon har trätt i intim förbindelse med det transcendentia men är själva utestängda från det. Dess väsen förblir en hemlighet.

Sådana beskrivningar av transcendentia hemligheter fyller en klar funktion i dessa två samlingar. I spänningen mellan en värld med och en värld utan Gud tillåter de ett mellanläge. De möjliggör å ena sidan en fortsatt orientering mot en transcendent dimension, men förutsätter å andra sidan inget problematiskt ställningstagande till Guds närvaro eller frånvaro eftersom den transcendentia sfären i dessa fall inte har med honom att göra. En möjlig komplikation vore då att denna sfär förutsätter en maktpåliggande uppbyggnad av ett nytt transcendent system utgående från exempelvis eleusiska mysterier eller någon form av naturmystik. Men detta undviks genom att det transcendentia får förbli en hemlighet. Det utpekas, men det tillskrivs inte någon egenskap.

Vad gudsbilden beträffar skiljer sig *Dödsmask och lustgård* och *Terziner i okonstens tid* inte så mycket från Gullbergs tidigare produktion som man ofta har föreställt sig. I den förra bevaras en gudskontakt, låt vara efter en långt gående gestaltning av alla gudars avfärd. I den senare beskrivs fortsättningsvis diktarens kontakt med Gud, men denna får vika för gudarnas nu fullbordade uttåg. Därtill upprätthåller bägge samlingarna en icke-naturalistisk tankemodell genom att beskriva en transcendent hemlighet. Om en klar revision av gudrelationen utgör periodiseringskriteriet borde *Dödsmask och lustgård* och delvis *Terziner i okonstens tid* hänföras till Gullbergs första skaparperiod. Men det finns en skillnad som gör att denna trots allt bör begränsas till den tidigare produktionen: Var Gud än befinner sig i de två nämnda samlingarna så genomsyrar han inte längre naturen. Sätillvida har

han fjärrat sig från världen på ett sätt som gör det motiverat att beskriva dessa samlingar som en mellanperiod i Gullbergs författarskap.

En slutperiod utgör sedan *Ögon, läppar* ensam för sig. Här skildras ingen transcendent hemlighet och här saknas alla former av gudskontakt. Det senare förhållandet påverkas inte av att en historisk gestalt, Paul Gauguin, har målat "Den gule Kristus" (472–73) och en annan, konung Pedro av Portugal, kan hänvisa till en uppståndelsens dag som enligt hans uppfattning en gång skall tima (463). Gud och gudarna är trots det slutgiltigt försvunna i denna samling och beskrivs också retrospektivt på det viset. Jordbävningen i Lissabon gjorde att "en värld förstod att Gud var död" (471) och när diktjaget i sin barndom släppte snöret till sin ballong för att ge Jesusbarnet en present var det också så, att "ingen tog emot min skänk" (480). Guds försvinnande ur vår upplevelsesfär förläggs alltså långt tillbaka i tiden och det iaktas konsekvent i samlingen. Det är dock värt att notera att detta försvinnande även här ges formen av ett uttåg och inte av en död i kosmiskt perspektiv. Gud existerar nämligen fortfarande och återvänder en gång till vår del av universum. Men då är den tom och mänskligheten utdöd. En åldrad och på sin ålderdom missaktad skapargud kan i "Den gamle" fritt ströva omkring på det nöjesfält som han en gång "byggde för att fromt förlusta / barn och vuxna" (471). Det är inte inkonsekvent i förhållande till den totala avsaknad av gudskontakt som i *Ögon, läppar* utan åthävor och resonemang tas för given. Någon kontakt uppstår ju inte eftersom mänskligheten har avsomnat.

Hela det komplicerade skeende som har skildrats i denna avdelning kan från en synvinkel sammanfattningsvis betraktas som en utdragen process genom vilken Gud stegvis plånas ut ur Gullbergs diktvärld. Från och med *Dödsmask och lustgård* försvinner han ur naturen och därmed utgår också föreställningen om ett uppgående i gudsnaturen. Möjligheten till en gudskontakt ifrågasätts men bevaras i denna samling; i *Terziner i okonstens tid* förekommer den men avlägsnas till slut. I *Ögon, läppar* beaktas den möjligheten inte längre och borta är därtill de två föregående samlingarnas föreställning om en transcendent hemlighet; att döma av dikten "Den gamle" är Gud emellertid inte ens här död. Steg för steg närmar sig Gullbergs

senare produktion den totala utplåningen av Gud, men når aldrig denna slutpunkt.

Att utplåna världen (1952–1959)

Guds och gudarnas försvinnande i Gullbergs senare produktion beskrivs alltså inte som en egentlig död, utan som ett uttåg eller en bortvändhet. Det innebär att detta försvinnande från en annan synvinkel kan ses som en process genom vilken de gudomliga utplånar världen ur sin upplevelsesfär. I diskussionen av den tidigare produktionen framträdde processen i fyra dikter, av vilka "Koral" erbjuder en jämförelsepunkt värd att återvända till:

Vårt liv är avigsidan
av myntet med Konungens bild.
Från all vår sorg och kvidan
han vänder sig tyst och mild.
Hans huvud med stjärnor i kronan
omsusas av sfärers musik,
när hanen jagar honan
och ynglet föds med skrik
i jordnattens kärleksfabrik.

Vårt väsen är ondska och vacklan.
Vi blev tagg där han skapade ros.
[— —]

(AÖ, 110)

Här vänder sig Gud alltså bort från det plumpa och onda och osäkra som inte motsvarar hans lugna och milda väsen och något liknande anges i den senare produktionen som anledningen till den ledande gudens uttåg i "Åt halvgudarna": Han drar ju bort "[o]förmögen att personligen hålla samman / det kosmiska skeendet" och "långtande efter skapelsens glömska av skaparen". I den tidigare dikten är det tydligen människans ondska, hennes urartning från ros till tagg, som får Gud att vända sig bort. I den senare läggs skulden inte på mänskligheten, men kanske i någon mån på den gud som inte längre förmår behärska det skeende som han har initierat som skapare. I grunden är bilden emellertid densamma: En gudsgestalt har en gång skapat människans värld, men då den har utvecklats på ett sätt som för honom är väsensfrämmande överger han den, ovillig eller oförmögen att ställa skeendet till rätta. Han avlägsnar då på sitt sätt världen ur sin upplevelse då han tillsammans med de andra gudarna drar sig tillbaka "[i] stor avskild-

het / bortom stjärnorna” (DL, 355). Det fjärmande från Gud som äger rum i Gullbergs senare produktion kan från denna synvinkel beskrivas som en successiv förstärkning av strategin att – med Gud i jagpositionen – mentalt utplåna världen. Bilden av Guds totala frånvändhet från världen, som i den tidigare produktionen inte fick några genomgripande konsekvenser, blir till slut i *Ögon, läppar* det dominerande mönstret.

Även i mer begränsad form kan olika föreställningar om att utplåna världen iaktas i Gullbergs senare produktion. Såsom redan har framgått, har en rent fysisk utplåning ägt rum i dikten ”Den gamle”, där en åldrad gud strövar omkring i det hörn av universum som en gång hyste den nu försvunna mänskligheten (ÖL, 471). På motsvarande vis drar i dikten ”Mycken sång” vindarna genom kosmos och intygar sin glömska av den mänsklighet som en gång bodde där (DL, 365–66). Beröringspunkten i den tidigare produktionen är då den dikt i *Att övervinna världen* som för ”[m]änniskans välde” ställer i utsikt en utplåning ”utan stjärnor, utan minne” (274). Uppfattningen i den tidigare produktionen att Gud i vrede kan förgöra världen förekommer däremot inte i den senare; orsaken till att mänskligheten har försvunnit berörs över huvud inte i ”Den gamle” och ”Mycken sång”.

Beträffande människans mentala utplåning av världen kan man konstatera att föreställningen fortfarande återfinns i den senare produktionen, men i försvagad form. Detta torde ha sin förklaring i det att då gudskontakten har blivit mer problematisk så utgår också behovet av den världsnegation vars syfte tidigare hade varit att nå en förbindelse med Gud. De två exempel som återfinns är båda karakteristiskt modifierade. Det ena är en rolldikt, där Beethoven – i enlighet med ett välkänt historiskt förhållande – tillägnar Gud en sats i sin stråkkvartett op. 132 för att tacka honom för sitt tillfrisknande ur en svår sjukdom:

Till Dig, Dig till behag,
i en lydisk tonart jag,
för var man främling vorden,
mig vänder inåtvänd.

Här upprepas den från den tidigare produktionen välbekanta föreställningen om en självförsjunkna världsförvändhet som befrämjar en kontakt med Gud. Dikten ges emellertid en säregen ironisk av-

slutning då kompositören i sitt tilltal av Gud be-tecknar sig som ”döv för allt på jorden, / som Du” (TOT, 417). Beethoven är genom sin påtvungna sinnesnegation avskild från världen och inriktad på Gud, men på grund av Guds frånvändhet kan ändå varken han eller läsaren förutsätta att tacksägelsen når fram till sin mottagare. Mer generellt formuleras detta sedan i den dikt som hyllar bönen och människans ”slutenhet” i bön trots att ingen uppfyllelse är att vänta: ”Bönen är mening-en med bönen” (TOT, 439). På detta sätt kan den tidigare produktionens mönster av världsförvändhet och transcendent tillvändhet två gånger läggas till grund för en dikt även om tillvändheten nu sägs sakna ett mål.

Att utplåna jaget (1952–1959)

Det ovan påpekade förhållandet att det i den senare produktionen inte längre finns någon av Gud genomsyrad natur får en självklar konsekvens för jagutplåningen: Det uppgående i gudsnaturen som i den tidigare produktionen gärna beskrevs eller eftersträvades bortfaller. Detta trots det som anbefalls av det inledande mottot i *Dödsmask och lustgård* (även det hämtat ur ”Vetenskapens Rosengård”⁴⁰): ”Fly från din personlighet och tag Gud till ditt hvilo-ställe” (345). Det som däremot fortsättningsvis gestaltas – i enlighet med den första hälften av mottot – är en strävan att på andra sätt utplåna jaget.

En gång anges visserligen att ”detta missljud som är jaget” har en funktion i den stora kören och skall bevaras efter diktarens död (TOT, 448–49). Men ett sådant hopp om att den egna konsten skall spela någon roll i litteraturhistorien utesluter inte en allmän motvilja mot all egocentricitet. Med gillande citeras den formulering – ”Dock, varför tala om mig? Till ädlare ämnen jag skriker” – med vilken Hesiodos, som Gullberg uttrycker det, ”sköljde / bort i de sex daktylernas fall sin personlighet” (DL, 357). Det motsatta förhållandet att en diktare är en självupptagen Narkissos skildras med sällsynt långt driven vämjelse som en form av oral onani (TOT, 430–31) och den källa där ”sagan / har speglat den jagiska ståten” sägs vara förgiftad (TOT, 430). Som en bot mot detta kan man dels se det bortfall av personlighet och egen vilja som framträder då Josef i ”Barnafaders besvärigheter” respekti-

ve orgelbyggaren och diktjaget i "På Lemnhults kyrkogård" blir redskap för Gud. Dels bevaras den tidigare produktionens strävan efter enhet mellan ett upplöst jag och något utomstående, men då detta senare inte längre kan vara den nu försvunna gudsnaturen, ersätts denna av tre andra element. Det första är nytt i denna funktion, medan de två följande redan i den tidigare produktionen ställvis hade utnyttjats vid gestaltningen av jagets uppgående i något som ligger utanför det.

Det första elementet är den långa beskrivningen av en kärlekshistoria. I den tidigare produktionens kärlekslyrik belystes några gånger erotikens betydelse för jagupplevelsen: ett diktjag och den älskade kunde förnimma en förening "med natens dunkla ting" (S, 77) eller känna att "[j]ag var du, du var jag / under eviga stjärnor" (AÖ, 149). Men sådana upplevelser innefattade inte en egentlig befrielse från jaget.⁴¹ Nu blir denna emellertid en integrerad del av det förhållande som beskrivs i sviten "Paradismyt". Genom kärleken har mannen i relationen blivit "tömd på mig själv och min tillvaro" och kan inleda ett helt nytt liv, liksom Adam steg ur jorden utan något personligt förflutet: "I ett tillstånd av befrielse och avspänning kommer jag, / sedan jag utspytt min personlighet." (372) Likaså beskrivs den fysiska kärleken som en brand som "förtär oss in i jagiskhetens benstomme" (374). Men eftersom det nu är fråga om nytt liv och inte om död, kan processen inte avstanna här (till skillnad från hur det är då jaget uppgår i gudsnaturen eller elementen). I "Paradismyt" följs utplånandet av jaget av att ett annat, fördolt jag får träda fram; det verkliga ansiktet avtäcks då den älskade lyfter av "ensamhetsårens grimas, / min dödsmask av frusna tårar" (373).

Det andra elementet som tas i bruk för utplånandet av jaget är den föreställning om en dunkel blodsgemenskap före födelsen och efter döden som tidigare hade gestaltats i "Fångarna" i debutsamlingen och i "Undinen" i *Att övervinna världen*. Nu förutsätts för detta inte längre döden. I stället hyllas i "Lägersång" den stärkande sömn som män kan uppleva tillsammans och som kanske väcker en "dunkel hågkomst av ett moderssköte". Männens "broderskap i natten" utplånar deras individualitet; deras gemensamma goda vila "gör dem till en lekamen och ett blod" (TOT, 408). I den omedelbart följande dikten "Sömn till havs"

kombineras sedan de två formerna av sammansmältning:

Snart ska ingen läsa
vad namn mig gavs.
Inblås i min näsa
din anda, sömn till havs!
Jag lämnar åt natten
mitt ansikte igen.
Dunkla modersvatten,
svepning för män!
(TOT, 409)

Här utplånas jaget och den talande återgår till elementen då han överlämnar sitt ansikte till natten. Det är inte omöjligt att läsa de två sista raderna som endast en bekräftelse på detta: Havet är ett modersvatten i den meningen att livet en gång har uppkommit där, men nu är det bara en gravplats för de döda. Men i samspel med den föregående dikten om männens sammansmältning i sömnen antyder avrundningen också möjligheten att döden inte bara är ett utslocknande utan en återgång till deras ursprungliga dunkla livsgemenskap.

Det tredje elementet som möjliggör jagutplåning är föreställningen om döden som ett rent utslocknande i det materiella universum. Nu kombineras den en gång uttryckligen med utplånandet av besvärande jagiskhet: "Och floden vaggas oss mot spegeldjupet / som i gestaltlös vila återger / Narkissos död och sedan aldrig mer." (DL, 352) I andra fall är det dock oklart om någon form av tillvaro bevaras efter döden. En dubbelhet som liknar den i "Sömn till havs" möter i pregnant parallella formuleringar i de två terzindikter som omramar *Terziner i okonstens tid*. Den begränsande cirkel som är dragen kring vår tillvaro är "ramen / om en homerisk irrfärd från oss själva" (395) och "[l]iv är en dröm vi jagar / på en homerisk hemfärd till oss själva" (452). Att leva är alltså att på en odysseisk irrfärd avlägsna sig från det som man verkligen är och har varit före födseln. Samtidigt är det en hemfärd till detta som man verkligen är, bortom livet och det oegentliga timliga jaget – det som Gullberg i hela sin produktion strävar efter att utplåna. Men vad denna egentliga ursprungliga identitet består i förblir en öppen fråga; man kan uppfatta den antingen som en dunkel ertillvaro eller som ren intighet.

I två andra dikter gestaltas dessa alternativ separat. "Bön i bärnsten" framhäver det första:

Lös mig ur fem sinnens förening
och behåll min form som flugan i
bärnsten, vinglätt, drabbad av förstening
i den bruna natt som skall förbli.
(TOT, 438)

Trots befrielsen från sinnenas kroppsliga hölje återstår alltså en art av personlighet som kan betecknas som "min form" och på något vis bevaras. I den andra riktningen, mot ren intighet, pekar den postumt publicerade dikten "Nostos, hemfärd". Den bär dateringen 26.4.59 och slutar otvetydigt: "Nostos. Hemfärd till glömskan, / som var före allt." (499)

Den sistnämnda uppfattningen blir också slutpunkten i Gullbergs produktion. Som vi har sett, möter ännu i *Terziner i okonstens tid* vissa föreställningar om någon form av tillvaro och bevarad identitet efter döden, men i *Ögon, läppar* har de fått vika. Tidigare har bilden av döden som ett restlöst utslocknande förekommit sporadiskt (EBH, 217; AÖV, 273–74; DL, 351–52) och i konkurrens med andra synsätt. Nu blir den det slut på människolivet som betraktas som självklart och upprepade gånger begrundas: Den liggande pelaren har funnit frid (458–59); bäst är att aldrig ha blivit född, näst bäst att dö utan otillständigt dröjsmål (459–60) och i avskildhet (464); diktarens enda önskan gäller döden (465–66); all sorg över de namnlösa döda är malplacerad (467); havet utplånar spåren efter två människor som har dränkt sig (482). Den enhet som härigenom uppstår är inte av andlig natur. Det är inte längre tal om någon sammansmältning mellan Gud och människan som en själslig varelse med en viss identitet. I gengäld förenas den materiella världen och människan som fysisk varelse. För jaget ställs fullständig utplåning i utsikt:

Utan längtan, utan saknad
väntar jag vid icke-
existensens sjö
ingenting. Bäst så.
(488)

Analysmodeller

Den helhetsstruktur som etablerades i Gullbergs tidigare produktion förändras, som vi har sett, i grunden mycket litet i den senare. Gud försvinner ur naturen men jagets sammansmältning med ett

större omgivande sammanhang bevaras genom att gudsnaturen ersätts av andra element. Kontakten med Gud försvagas successivt i de tre sista samlingarna, men detta innebär i själva verket en förstärkning av den tidigare produktionens enhetsstrategier. Guds uttåg innebär från hans synvinkel att han ur sitt medvetande utplånar världen, medan det från människans synvinkel innebär att Gud utplånas. När hans uttåg ur hennes del av universum i *Ögon, läppar* har blivit slutgiltigt, förstärks föreställningen om att jaget utplånas genom att det restlöst uppgår i den livlösa materien. I förhållande till den tidigare produktionen byts således i den senare vissa enskilda element ut och andra förstärks eller försvagas, men de grundläggande enhetsstrategierna består.

I det perspektiv som jag har anlagt är denna konstans i sista hand knappast förbryllande. Gullbergs tidigare produktion företer en från den logiska konsekvensens synpunkt svårhanterlig mångformighet om dess föreställningar om tillvaron betraktas som – ständigt mot varandra stridande – trossatser. Det väsentliga är emellertid inte deras rent intellektuella innehåll med dess mycket varierande idéhistoriska beröringspunkter. Viktig är snarare den roll som de spelar i en på sitt sätt sammanhängande fenomenologisk struktur, som från den mänskliga upplevelsens synvinkel organiserar grundläggande element i tillvaron. Mot den bakgrunden är det fullt förstaeligt att denna struktur inte radikalt behöver omvandlas även om något element såsom föreställningen om gudskontaktens möjlighet gradvis förändras.

När detta har konstaterats utgående från det primära bevismaterial som diktningen utgör, kan man vidga synkretsen och fråga sig vad det är som har format den ifrågavarande helheten. Litteraturvetenskapen erbjuder då ett brett spektrum av alternativ. Både en biografisk-komparativ och en psykoanalytisk metod ser diktningen som ett relativt direkt uttryck för människan Hjalmar Gullbergs personlighet. Den förra kan dels påpeka att diktarens ställning som fosterbarn skapade ett behov av att nagelfara och rentav försöka utplåna en problematisk jagbild. Dels kan den framhålla inflytande från hans läsupplevelser av bland annat de kristna mystikernas strävan efter en gränsöverskridande *unio mystica*. En psykoanalytisk metod skulle kunna framhäva de biologiska föräldrarnas

bortstötning av sonen i spädbarnsåldern som ett trauma som ständigt måste bearbetas genom föreställningar om förening och enhet. Dessa enhetsstrategier ikladdes existentiell skepnad, men deras egentliga funktion var att i fantasin återupprätta antingen den förlorade familjesammanhållningen eller moderssymbiosen före den abjektionsprocess genom vilket barnet – i detta fall ovanligt abrupt – fick uppleva sin avskildhet från den livgivande modern.⁴² En forskning med genusperspektiv skulle kunna påpeka att de förment allmängiltiga existentiella subjekten hos Gullberg genomgående är män och att de till yttermera visso strävar efter en sammansmältning med en Gud som mestadels beskrivs i traditionellt patriarkaliska termer. Därtill tilltalas läsarna på ett sätt som ställvis avslöjar att de också förutsätts vara män i enlighet med det mansdominerade samhällets aningslösa ensidighet. En marxistisk metod skulle kunna beskriva Gullbergs avoghet mot ”världen” som en reaktion mot kapitalismen, som i och för sig var berättigad men tyvärr fick den samhällsfrånvända religiösa framtoning som utgör en variant av handlingsför-lamande falskt medvetande. En renlärig fenomenologisk metod skulle däremot ogilla alla hänvisningar till sådana yttre omständigheter. I stället skulle den uppfatta den tredelade strukturen som den speciella form som den för varje människa unika, i medvetandets djup rotade ”livsvärlden” kom att anta hos just denna individ.

Alla dessa infallsvinklar har sitt värde när de tillämpas av goda läsare med sinne för de nödvändiga nyanser som min korta skiss av dem inte kan göra rättvisa. Själv har jag anlagt ett modifierat fenomenologiskt synsätt. Det är fenomenologiskt i den meningen att det fokuserar existentiellt betydelsefulla medvetandestrukturer som framträder i författarens samlade produktion – på samma sätt som exempelvis Richards *L'Univers imaginaire de Mallarmé*⁴³ och de olika författarstudierna i Poullets *Etudes sur le temps humain*.⁴⁴ Men det är modifierat i den meningen att det för det första inte programmatiskt utesluter den kulturella omgivningen (även om den inte nämnvärt har inbegripits i den ovanstående analysen). Till exempel finner jag det fullt relevant att – som den tidigare forskningen ofta ha gjort – studera idéhistoriska beröringspunkter för Gullbergs synsätt. Jag ser dem dock inte som något som genom inflytande

har åstadkommit (delar av) den helhetsstruktur som jag har beskrivit, utan snarare som komponenter i de litterära verkens kommunikationsförutsättningar. Verkens innebörd som språkfästa strukturer samspejar ju med en kulturellt betingad föreställningsvärld likaväl som med rent språkliga konventioner. Detta samspel kan i vissa fall vara oundgängligt för förståelsen av en dikt, som när den innehåller litterära eller mytologiska allusioner; i andra fall är exempelvis en inplacering i en idéhistorisk tradition inte lika oumbärlig men kan ge läsaren ett mångsidigare perspektiv på dikten.

För det andra menar jag – till skillnad från den renläriga fenomenologin – att det inte är självklart att en analys av det slag som jag har utfört i själva verket definierar författarens personliga livsvärld. Richard har betonat skrivprocessens betydelse för utformningen av medvetandestrukturerna: ”L'écriture fait elle aussi partie de l'expérience la plus intime; elle en épouse les structures, mais c'est pour les modifier, les infléchir.”⁴⁵ Men jag menar att man kan gå ett steg längre och betrakta texterna som det primära och ”Gullberg”, som jag inledningsvis påpekade, som den bild av en skapande personlighet som kan härledas ur texterna. En viss anknytning mellan dess utformning och författarens privata livsvärld är sannolik, men någon full motsvarighet skall inte poneras och inte heller kan man veta hur motsvarigheterna respektive avvikelserna skall lokaliseras. Det enda vi med säkerhet kan säga är att vissa upplevelsestrukturer gestaltas i Gullbergs produktion och att de för vår betraktelse är oupplösligt förbundna med denna. De är därför bara i andra hand (osäkra) psykologiska attester och i första hand byggstenar i den tillgängliga och analyserbara helhet som det samlade författarskapet utgör.

ABSTRACT

Torsten Pettersson, *The Patience of Eternities: The Self, the World, and God in the Poetry of Hjalmar Gullberg.*

This phenomenologically inspired study of the Swedish poet Hjalmar Gullberg (1898–1961) argues that beneath the eclectic multiplicity of his motifs—embodying elements of Christianity, Graeco-Roman antiquity, and Hinduism—a coherent representation of a structure of consciousness can be discerned. It is characterized by a distinct differentiation between the self, the world, and God, as well as an effort to overcome the differentiation and achieve greater unity be-

tween these poles. This takes the form of three strategies: obliteration of the self, of the world, and of God, respectively. Their manifestations are first analysed in Gullberg's early work, seven collections of poetry published from 1927 to 1942.

Gullberg's last three collections published from 1952 to 1959 have generally been considered to differ considerably from his early work by abandoning its stance of—albeit qualified—belief in God. By contrast, this study seeks to demonstrate that the report of God's death in the later Gullberg is an exaggeration, even though God's gradual retreat from the human sphere can be observed. While some of its elements are exchanged or modified, the basic representation of consciousness in Gullberg's early work thus remains intact in his later period.

NOTER

- 1 Se Karl-Gustaf Hildebrand, *Bibeln i nutida svensk lyrik* (Stockholm, 1939), s. 153–83.
 - 2 Se Anders Palm, *Kristet, indiskt och antikt i Hjalmar Gullbergs diktning. Tre studier* (Stockholm, 1976, diss. Lund), kap. I.
 - 3 Se Bengt Landgren, *Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen. Studier i svensk dikt och politisk debatt 1933–1942*, Acta Universitatis Upsaliensis. Historia litterarum, 6 (Uppsala, 1975), s. 214–23.
 - 4 Se Carl Fehrman, *Hjalmar Gullberg*, 2. uppl. (Stockholm, 1967), s. 98, 113 och 118, och Palm, *Kristet, indiskt och antikt*, s. 126–29 och 135–36.
 - 5 För det förstnämnda, se Fehrman, *Hjalmar Gullberg*, s. 113–17, och Palm, *Kristet, indiskt och antikt*, kap. II; för det sistnämnda, se Palm, kap. III, och Carl Fehrman, "Hjalmar Gullbergs grekiska resedagbok som källa för hans dikter med antika motiv" i Hjalmar Gullberg, *Resedagbok i Grekland*. Red. Carl Fehrman och Paul Åström (Jonsered, 1993), s. 45–66.
 - 6 Palm, *Kristet, indiskt och antikt*, s. 10.
 - 7 Erik Lindegren, "Hjalmar Gullberg" i *En bok om Hjalmar Gullberg*. Red. Stig Carlson och Axel Liffner, FIB:s lyrikklubbs bibliotek, 15 (Stockholm, 1955), s. 28. Det spänningsfyllt motsägelsefulla i Gullbergs diktning betonas även av en annan svensk diktarkollega, Karl Ragnar Gierow i *Hjalmar Gullberg. Inträdestal i Svenska Akademien* (Stockholm, 1961), s. 9–13 och 18–21.
 - 8 Jfr Lennart Göthberg, *Hjalmar Gullberg och hans värld* (Stockholm, 1943), s. 102–14, Olov Hartman, *Jordbävningen i Lissabon* (Stockholm, 1968), s. 68–79, och Erik Hjalmar Linder, *Se ansiktet. Dikt och religion. Diskussionsinlägg, tolkningar, antologi* ([Göteborg,] 1970), s. 65–69.
 - 9 Hjalmar Gullbergs tio diktsamlingar förkortas på följande sätt:

AÖ	<i>Andliga övningar</i> (1932)
KTS	<i>Kärlek i tjugonde seklet</i> (1933)
EBH	<i>Ensamstående bildad herre</i> (1935)
AÖV	<i>Att övervinna världen</i> (1937)
FK	<i>Fem kornbröd och två fiskar</i> (1942)
DL	<i>Dödsmask och lustgård</i> (1952)
TOT	<i>Terziner i okonstens tid</i> (1958)
ÖL	<i>Ögon, läppar</i> (1959)
- Samtliga sidhänvisningar avser Norstedts enbandsutgåva av Hjalmar Gullberg, *Dikter*. Med efterord av Anders Palm (Stockholm, 1994). Samma paginering återfinns i den likaledes lättillgängliga MånPocketutgåvan Hjalmar Gullberg, *Dikter*. Med efterord av Anders Palm (Stockholm, 1986). Vid flera omedelbart efter varandra följande citat ur samma dikt anges pagineringen i många fall endast efter det sista citatet.
- Texterna i fråga följer den sista av Gullberg auktoriserade versionen i *Samlade dikter I–VI* (Stockholm, 1948, 1955 och 1963), vilken i vissa fall avviker från originalutgåvorna av de sju första samlingarna. För mina ändamål innebär detta ingen komplikation eftersom det som jag för dessa samlingars del riktar in mig på är en genomgående helhetsstruktur hos Gullberg, inte en detaljutveckling av det slag som måste studeras utgående från originalupplagorna. Några gånger har jag dock med hänvisning till de sistnämnda noterat en av Gullberg senare införd korrigerig. Texterna i de tre sista samlingarna, i vilka jag konstaterar en utvecklingsprocess, avviker inte från originalen.
- 10 Se Staffan Bergsten, *Jaget och världen. Kosmiska analogier i svensk 1900-talslyrik*, Acta Universitatis Upsaliensis. Historia litterarum, 4 (Uppsala, 1971), s. 45–50.
 - 11 Gunnar Tideström, "Aftonsång av Hjalmar Gullberg" i Carl-Erik af Geijerstam, Erik Hörnström, Gunnar Swanfeldt, Gunnar Tideström, *Lyrisk tidspegel. Diktanalyser* (Lund, 1947), s. 192.
 - 12 Se Landgren, *Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen*, s. 191–99.
 - 13 Fehrman, *Hjalmar Gullberg*, s. 117–19, kommenterar detta avskärmande från världen och betonar dess samband med Thomas a Kempis' tänkande. Landgren, *Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen*, s. 58–60 och 168–71, belyser det komplicerade förhållandet mellan Gullbergs kvietism och hans reaktion på tidshändelserna strax före och under andra världskriget.
 - 14 Kontrasten i den sistnämnda dikten "Sjön" mellan herr Bernhards världsfrånvärdhet och väpnarens vardagsperspektiv analyseras utförligt av Fehrman, *Hjalmar Gullberg*, s. 108–10, och Lise Præstgaard Andersen, "Kunst og mening – Belyst gennem en tolkning af Hjalmar Gullbergs digt 'Sjön'", *Nordica* 2 (1985), s. 29–44.
 - 15 Att sinnena skiljs från övriga själsfunktioner är dock uppenbarligen ett mer västerländskt än indiskt drag. Se Louise Vinge, *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Acta Regiae Societatis humaniorum litterarum Lundensis / Skrifter utgivna av Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund, 72 (Lund, 1975), s. 177.

FS	<i>I en främmande stad</i> (1927)
S	<i>Sonat</i> (1929)

- 16 Jag tolkar alltså dikten i ett vidare perspektiv än det i mitt tycke begränsande biografiska synsätt som framhävs av Olle Holmberg, *Hjalmar Gullberg. En vänbok* (Stockholm, 1969). Han menar att raderna ”Min blick har slocknat, och min mun / är djupa hemligheters brunn” (AÖV, 228) anknuter till hur Gullberg ”kunde se ut, dold bakom en ridå, också i larmande sällskap” (s. 75).
- 17 Dikten hette – med en anspelning på Loyolas jesuit-handbok – ”Exercitia spiritualia” i *Andliga övningar* (Stockholm, 1932, s. 5), men fick senare av Gullberg den titel som den nu har i *Dikter*. Även texten är kraftigt bearbetad, men de rader som här citeras ingår i båda versionerna.
- 18 Fehrman, *Hjalmar Gullberg*, s. 97.
- 19 Samtliga bibelcitat följer den svenska översättningen av år 1917.
- 20 Den form av sammansmältning som då klart framträder hos Gullberg har tidigare forskning ofta, om än med varierande terminologi, dröjt vid. Se särskilt kommentarerna kring oändlighetsmystik hos Göthberg, *Hjalmar Gullberg*, s. 103–07, det all-ena och *unio mystica* hos Fehrman, *Hjalmar Gullberg*, s. 120–22, och enhetsskådandet hos Palm, *Kristet, indiskt och antikt*, s. 134–43.
- 21 Jfr påpekandet hos Elna Hessel, ”Hjalmar Gullberg. Legend” i *Tjugotvå diktanalyser*. Red. Gunnar Hansson (Stockholm, 1968), s. 42, att ”en underbar förändring” (FS, 28) visserligen i första hand har drabbat den lilla flicka som har dött i Gullbergs dikt, men också berör och förändrar dem som bevittnar den.
- 22 Se Carl Fehrman, ”Fåglarnas uråldriga konst. Om Hjalmar Gullberg och musiken” i *Musiken i dikten*. Red. Carl Fehrman (Stockholm, 1969), s. 70–82, ssk s. 78–82, och Anders Palm, *Möten mellan konstarter. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film* (Stockholm, 1985), s. 171–89.
- 23 Fehrman, *Hjalmar Gullberg*, s. 228.
- 24 Erik Hjalmar Linder, *Fem decennier av nittonhundratalet*, Band 1 (en del av *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*) (Stockholm, 1965), s. 471. Linder upprepar här med möjlighet till överblick över hela Gullbergs senare produktion den uppfattning som han redan tidigare hade gett uttryck åt efter det att *Dödsmask och lustgård* hade kommit ut. I den samlingen hade enligt Erik Hj. Linder, ”Inte ett altare i vanlig bemärkelse” i dennes *Guds pennfäktare och andra essayer* (Stockholm, 1955), s. 127, ”en nästan komplett nedrustning skett av hela den kristna symbolvärlden”.
- 25 Holmberg, *Hjalmar Gullberg*, s. 125.
- 26 Thure Stenström, ”Guds död – ett motiv hos några svenska lyriker” i *Norsk litterer årbok 1975*, s. 13–14. Stenströms kursivering.
- 27 Den sistnämnda hette ”Upptakt” i *Att övervinna världen* (Stockholm, 1937, s. 7), men fick senare av Gullberg den titel som den nu har i *Dikter*.
- 28 Se Gunnar Edman, ”Religiös ateism. Kring två diktsamlingar” i *Vår lösen* 44 (1953), s. 357–58, och Ingemar Algulin, *Tradition och modernism. Bertil Malmbergs och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt* (Stockholm, 1969, diss.), s. 256. En markering av en ny diktarroll i ”Sjungande huvud” konstateras även av Carl Fehrman, ”Det orfiska i Hjalmar Gullbergs diktning” i dennes *Poesi och parodi. Essayer* (Stockholm, 1957), s. 302–04, men han ser den som ett avståndstagande från det subjektiva och en vändning från en apollinisk till en dionysisk syn på antiken.
- 29 Förhållandet till Ordet och till orden i Gullbergs diktning belyses av Bernt Olsson, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga* (Lund, 1995), s. 251–85.
- 30 *Kristet, indiskt och antikt*, s. 200. Palms tolkning av ”Åt halvgudarna” skiljer sig dock från min genom att han starkare betonar att gudarna försvinner och ersätts av en hyllning till halvgudarna och till den heroiska människan (se ssk s. 211).
- 31 Denna slutsats dras inte av Holmberg, *Hjalmar Gullberg*, s. 119–20, eller av Palm, *Kristet, indiskt och antikt*, s. 250–51, även om de båda noterar anknytningen till passagen i Första Mosebok.
- 32 *Den svenska psalmboken av Konungen gillad och stadfäst år 1937* (Stockholm, 1967), nr 21.
- 33 Jfr Linders kommentar till det yttre tryck som i ”Jag trodde på en gud” skymtar i raderna ”Vid ingående förhör med mig om saken / blev jag upplyst om det verkliga förhållandet” (DL, 355). Linder påpekar att det här framträder ”en ironi från dem som har varit föremål för övergrepp” i en tid då ”det inte [är] tillåtet att tro längre” (”Inte ett altare”, s. 155). Som Palm, *Kristet, indiskt och antikt*, s. 196–97, har visat, innehåller de citerade diktraderna två allusioner till Hedenius’ skrifter. Möjligen skall man också i ”Flyende horisonter” tänka sig Hedenius’ kristendomskritik som en del av bakgrunden till att templet har ”tillsplillogetts” och evigheterna är ”utdömda”.
- 34 ”Vetenskapens Rosengård” utgör den första delen av Hussain Äzad, *Persiska dikter*. Översättning från Persiskan av Erik A. Hermelin (Stockholm, 1921), s. 9–167. Trots försätsbladets utformning är dikterna inte skrivna utan endast sammanställda av Äzad. Den av Gullberg ordagant återgivna dikten, skriven av Ahmed Hâtif Ispahâni, återfinns på s. 131. Den är en Rubā’î, en fyrradig strof, som dock i Hermelins översättning förlorat det sammanbindande rim i den första, andra, fjärde (och ibland också tredje) raden som är utmärkande för denna persiska versform. Vilken betydelse *Persiska dikter* har haft för Gullberg belyses av Per-Erik Lindahl, *Ångest-hjulets svängningar – en biografi om Eric [sic] Hermelin* (Lund, 1976), s. 329–39.
- 35 Jfr det tankeväckande påpekandet hos Stenström, ”Guds död”, att ”inter” i dikten ”Jag trodde på en gud” i samma samling ”intar Guds plats och blir föremål för tillbedjan” (s. 10, Stenströms kursivering).
- 36 *Den svenska psalmboken*, nr 21.
- 37 Anders Palm, ”Språket, kroppen och skapandet. Kring logostankens förvandlingar från gammal myt till en ny poetik” i *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*. Red. Lars Elleström, Peter Luthersson, Anders Mortensen (Lund, 1994), s. 237.

- 38 Denna tolkning framfördes av Örjan Lindberger, "Variationer över ett tema av Prudentius" i *Samlaren* 84 (1963), s. 19–23. Den biträdes av Algulin, *Tradition och modernism*, s. 259–60, och av Palm, *Kristet, indiskt och antikt*, s. 243–44, och utvecklas av Olsson, *Vid språkets gränser*, s. 260–65.
- 39 Den polemiska adressen är här uppenbarligen ett bevingat ord hos Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, Tome second: Janvier 1852–Mars 1856. Red. Bernard Gagnebin och Philippe M. Monnier (Lausanne, 1978): "Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui sait lire dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail" (s. 295, Amiels kursivering). I den svenska språkdräkt som Gullbergs formulering anknyter till återfinns det hos Henri-Frédéric Amiel, *En drömmares dagbok*. Urval och översättning av Klara Johanson [sic] (Helsingfors, 1947): "Ett landskap vilket som helst är ett själstillstånd, och den som läser i bägge häpnar över att återfinna likheten i var detalj" (s. 42). Amiel synes dock inte syfta på den typ av mänsklig känsloprojektion som Gullbergs dikt vänder sig mot. Snarare menar han i likhet med Gullberg, fastän på ett äktromantiskt panteistiskt färgat vis, att landskapet är sitt eget själstillstånd. I det citerade stycket och i det föregående skriver han nämligen också att naturfenomenen har "sin andliga innebörd" ("sa signification morale") och att "[n]aturens själ uppfattas av diktarens intuition" ("[l]'âme de la nature est devinée par le poète").
- 40 *Persiska dikter*, s. 135. Dikten i fråga är skriven av Sehâbi Asterabâdi.
- 41 Betecknande nog har Roger Holmström inte heller anledning att framhäva en sådan befrielse i sina studier av Gullbergs kärlekslyrik, "Guds insegel på brevet till kärlekens stad – Den förändligade kärleken som motiv i Hjalmar Gullbergs lyrik" i *Finsk Tidskrift* T. 199–200 (1976), s. 512–20, och "Rollspel och debatt i Hjalmar Gullbergs kärlekslyrik" i *Historiska och litteraturhistoriska studier* 53 (1978), s. 289–349.
- 42 En psykoanalytisk tolkningsansats med andra förtecknen har gjorts av Lars Gustafsson. Han beskriver Gullberg som melankoliker i Freuds mening i "Hjalmar Gullberg den förbindligt oförbindlige" i *Författarnas LitteraturHistoria*. Den tredje boken. Red. Lars Ardelius och Gunnar Rydström (Lund, 1978), s. 240–42.
- 43 Se Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris, 1961). En partiell svensk översättning av Roland Lysell återfinns som "Mallarmés poetiska universum" i *Hermeneutik*. En antologi sammanställd av Horace Engdahl et.al. (Stockholm, 1977), s. 182–207.
- 44 Se Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain* I–IV (Paris, 1949, 1952, 1964 och 1968). Huvuddrag i den fenomenologiska litteraturforskningen tecknas av Bernt Olsson, "Den nya franska kritiken. En presentation" i *Samlaren* 90 (1969), s. 116–19 och 120–21, och Roland Lysell, "Den tematiska kritiken", *Hermeneutik*, s. 169–81. En utförligare presentation av sammanlagt åtta forskare ger Sarah N. Lawall, *Critics of Consciousness. The Existential Structures of Literature* (Cambridge, Mass., 1968).
- 45 Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*. Préface de Georges Poulet (Paris, 1954), s. 14.