

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 91 1970

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÈ

Göteborg: Lennart Breitholtz

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: E. N. Tigerstedt, Örjan Lindberger

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Tideström, Gunnar Brandell

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Hällbyg. 34 C, 752 28 Uppsala

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, Uppsala 1971

beredd att försvara »den literära rörelse, mot hvilken helt nyligen August Strindberg uppträdde reaktionärt» (Realister och idealister s. 82). Han bestrider ej att kvinnorörelsen hittills varit »en rörelse i första ledet eller — som han säger — inom 'kulturqvinnornas' led, icke en rörelse i den stora massan bakom. Men det bör ej vara svårt för honom att inse, huru som denna, de främstas förflyttning närmare målet kommer att småningom inverka äfven på de bakomvarandes ställning. Bland alla dessa, det stora flertalet qvinnor, låter ej en hvar lika lätt som fru Pall i Ett Dockhem litet svartsjuka och litet sensualism afgöra allt.»

Att de få går i spetsen och att Strindberg för debatten på en lägre social nivå, där hans kvaliteter som realistisk författare kommer till sin rätt medan de samhällsreformatoriska är högst tvivelaktiga, blir ett slags refräng i områdena om Giftas.

Strindberg gör som bekant sedermera många utfall mot »småbeblarna» (t. ex. 19: kap. 9). Sina anspråk i brevet till Pehr Staaff (Brev IV nr 924, cit. av Boëthius s. 338) på att betraktas som mer radikal än vännerna i kvinnofrågan hade han väl svårt att upprätthålla ens inför sig själv. I En daires försvarstal förräder han sin känsla av underlägsenhet inför officeren och friherren Carl Gustaf Wrangel då han räknar sig själv till »intelligensens adel» (26: 64). Troligt är att han upplevt domen att inte tillhöra eliten som förmår fatta vad kvinnofrågan innerst rör sig om på liknande sätt.

Till bakgrunden vid behandlingen av Strindberg och kvinnofrågan hör inte bara kvinnoföreningarna och de åsikter dessa för fram utan också den nya uppfattningen av förhållandet man-kvinna som kan beläggas i samtidens vänsterdebatt. Detta kunde mera ha betonats av Boëthius, ty därigenom belyses såvitt jag förstår arten av Strindbergs inställning »till och med Giftas I» bättre: Strindberg tror sig vara radikal men kan som Boëthius gång på gång betonat inte överge sitt sätt att se allt ur mannens synpunkt, inte tränga ner till kvinnofrågans mänskliga djup.

Boëthius' avhandling är den första som direkt givits ut som pocketbok. Den som väntat sig en lättläst framställning blir kanske en aning besviken, men den som ger sig tid att tränga igenom den ordentligt kan där hämta mycket. Uppgiften är stor, och man kan önska att få veta mer men får vara tacksam för vad författaren hunnit med.

Karin Tarschbys

Ingemar Algulin: *Tradition och förnyelse. Bertil Malmbergs och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt.* Akad. avh. Sthlm 1969.

Ingemar Algulins avhandling angriper problemet vad 40-talsmodernismens genombrott betydde för Bertil Malmberg och Hjalmar Gullberg, som efter 40-talets mitt båda genomgick en påfallande förvandling i riktning mot lyriska ideal liknande den unga generationens. Vad som hittills varit förmodanden blir i denna skarpsinniga och grundliga undersökning på en rad väsentliga punkter till en rikt nyanserad visshet. Samtidigt som författaren utreder inflytandets omfattning och karaktär har han blicken öppen för diktarnas personliga utveckling och försöker »avväga proportionerna mellan tidsinflytande och inre kontinuitet» (14).

Avhandlingen är en dubbelmonografi i två nästan kongruenta delar, ägnade i tur och ordning Malmberg och Gullberg. I ett sammanbindande parti klargör Algulin motiven för begränsningen till just dessa båda bland de diktare av äldre snitt som visar tecken till omorientering från 1940-talet och framåt, utom Malmberg och Gullberg också Johannes Edfelt, Olof Lagercrantz, Erik Blomberg och Aftonlands Lagerkvist, där särskilt Edfelt synes ligga de båda behandlade författarna nära. Algulin menar emellertid att dennes utveckling »inte kännetecknas av den häftiga brytning med den tidigare form- och stilkaraktären» han finner hos Malmberg och Gullberg. Den visar en moderat förskjutning som »framträder i kompressionsprincipen och i någon mån i bildspråket, däremot inte alls i fri versform» (344). Vi ser här Algulin dra gränserna med hjälp av vissa kriterier på modernism, fixerade i inledningen och sedan konsekvent utnyttjade avhandlingen igenom. Kriterierna (16 ff.) är valda utifrån en klart historisk syn på modernismen som en lyrisk strömning från 1910-talet och framåt. Författaren har emellertid sökt finna »gemensamma nämnare [...] bakom de moderna riktningarnas olika attityder» och stannat för tre huvudkriterier: fri versform (med underrubrikerna alogisk, musikalisk och kompressiv strukturering), vidare kompression (med delkriterierna syntaktisk kompression, associativ förätning, allusions- och citatteknik à la Eliot och visuell kompression med hjälp av bl. a. typografiska effekter) samt slutligen »bildspråkets fria associativitet». Den fria versformen anser han »obligatorisk för att en modernistisk stil skall sägas föreligga», men han medger att etiketten undantagsvis appliceras på »en bunden, rimmad dikt, där stark kompression tillika med en bildspråkets fria associativitet föreligger»

(17). Nu är Algulin inte allför rigorös. Han begränsar sig klokt till »en definitions kärna, som måste kompletteras i varje enskilt fall: särdrag i en riktningens lyriska stil, enskilda diktares personliga diktion etc.» (20). Därtill kommer de innehållsliga aspekterna, av vilka inledningen anför de för epoken signifikativa strävandena till revision och reduktion.

Kronologiskt avgränsar Algulin sin undersökning till först och främst inflytandet från 1940-talets lyriska modernism men räknar »i vissa avseenden» in också tidigare modernism. Eliots lyrik finns med i den på 40-talet aktuella och inom övrig utländsk modernism beaktas den surrealistiska lyriken »i viss utsträckning» liksom »naturligtvis moderna poeter som direkt kunnat spela en roll för Malmbergs och Gullbergs utveckling» (21).

Efter en snabb bakgrundsteckning av 40-talets lyrikklimat, där Algulin vid sidan av det fritt associativa bildspråket ställer en »poetiskt-analytisk stil av i synnerhet vennbergskt märke» som ett specifikt 40-talskriterium, följer den första huvuddelen av undersökningen, det stora Malmbergkapitlet. En exposé över Malmberg och modernismen 1908-1938 utpekar förebud, inspirerade ena gången av Nietzsche och Ekelund, andra gången av tysk expressionism, och utreder den ambivalenta inställningen på 30-talet, kännetecknad av misstro mot modernismens formella strävanden och uppskattning av intresset för inre psykiskt material; bara Eliot, Lundkvist och Ekelöf svarar denna tid mot kraven. En viktig punkt är Malmbergs villrådighet kring 1940 efter Oxfordepisoden. Just från den tiden drar Algulin fram ett par märkliga Malmbergtexter, ett romanfragment i BLM 1940 med drag av surrealism och dikten Människa i Vecko-Journalen samma år, ett stycke som anteciperar formspråket i Under månens fallande båge. Till det kommer ett brev till Edfelt 1941 med en sällsam dikt av dadaistisk prägel. Därefter sjunker den modernistiska vågen tillbaka. Flöjter ur ödsligheten (1941) är en mellansamling och först efter några improduktiva år vid decenniets mitt följer från 1947 den lyriska pånyttfödelsen under modernismens stjärnor. Algulin tar här upp Malmbergs egen historieskrivning som går ut på att förvandlingen betingas av slaganfallet 1947. Den övertygande slutsatsen blir efter ett noggrant dateringsresonemang att »det initiala steget till en allmännare övergång till fri versform och en mer modernistiskt koncentrerad stilisering gjorts helt oberoende av sjukdomsföljderna» (88). Efter en precisering av Malmbergs reaktioner inför 40-talslyrikens genombrott och en skissering av den sena lyriken 1947-1955, den kurva som beskrivs av de fem samlingarna Under

månens fallande båge (1947), Men bortom marterpålarna (1948), Med cyklopöga (1950), Lek med belysningar (1953) och Klaviatur (1955), är vi mogna för det första stora problemkomplexet, Malmbergs »hallucinationsrealism». Denna sena estetik, med dess vilja till hallucinativa »glimtar» utan förtydliganden och utan försök till synteser, vill Algulin sätta in i en stor tradition från Nerval, Baudelaire och Rimbaud över surrealismen fram till Erik Lindgren, som han finner vara en viktig angöringspunkt. Så följer en ingående inventering av Malmbergs läsning och värdering av svenskspråkig modernism från Lundkvist till Aspenström, en redovisning av de yttre förutsättningarna för de kommande komparativa resonemangen där Algulin först visar hur den fria formen i samlingen av 1947 stimulerats av samtida svensk modernism, sedan klarlägger hur fragmentestetiken i följande samling har förbindelser med modernismen, möjligen i första hand Rabbe Enckell, även om Malmberg själv hänvisade till Hölderlin, i behov av en referenspunkt i traditionen. I ett avsnitt om musikalisk strukturering argumenterar författaren med lovvärd försiktighet i den tveksamma frågan om möjligheten av musikaliska mönster men kan med större säkerhet påvisa bl. a. den modernistiska upprepningsprincipens attraktion vid omläggningen till fri form. Ett briljant parti över den alogiska strukturen i den stora dikten Morgonkrog i München visar hur Eliots The waste land och Ekelöfs Röster under jorden samverkat för att stimulera till den egenartade gestaltningen av ett personligt motiv som länge sysselsatt dikteren. Efter ett avsnitt med kompletterande synpunkter på de olika slagen av kompression i åldersdomsdiktningen avslutas Malmbergdelen med tre avsnitt om bildspråk, analytisk stil samt reduktion och revision. I det första vill man särskilt framhålla den fina sammanställningen av dikten Hjárnans gästgiveri med Eliots Gerontion och imagismens principer. I de båda senare avsnitten demonstreras övertygande sambandet med i första hand Vennberg. Sammanfattningsvis finner Algulin »att Malmbergs modernistiska orientering följer två linjer: en irrationell och en kritiskt-reviderande», förbundna med surrealismens principer resp. 40-talspoesins poetiskt-kritiska inriktning, två linjer som finner en föreningspunkt i glimt- och fragmentestetiken (197).

Det komparativa studiet av Hjalmar Gullberg i det stora kap. III arbetar utifrån delvis andra förutsättningar och kommer till resultat som skiljer sig väsentligt från dem i föregående avsnitt. Malmbergs entusiastiska mottagande av de modernistiska diktarna kunde dokumenteras med hjälp av en lång rad recensionier, artiklar

och intervjuuttalanden från den aktuella perioden. För Gullbergs del finns beträffande attityden till svensk modernism mycket få hållpunkter mellan de fåtaliga recensionerna vid 30-talets början och de sparsamma upplysningarna i ett par intervjuer i Svenska Dagbladet och Sydsvenska Dagbladet 1953 resp. 1954. I analogi med den knappa kunskapen om de yttre relationerna är bilden av den inre anslutningen till modernismen mer diffus än i Malmbergs fall. Avhandlingen sätter här Dödsmask och lustgård i centrum — och det med all rätt, även om det finns påtagliga modernistiska drag också i den sista samlingen, Ögon, läppar (1959), i lägre grad i den mellanliggande boken, Terziner i okonstens tid (1958). Efter en utredning av det kritiskt laddade Gullberguttrycket »okonstens tid» av 1958, där Algulin vill se inte bara en utåtriktad kritik utan också en personlig aspekt, går han igenom Gullbergs sena diktning enligt samma modell som i Malmbergdelen och analyserar den fria versformen, de skilda typerna av kompression, bildspråket, dragen av analytisk stil samt viljan till reduktion och revision, allt mot modernistisk bakgrund. Utbytet summeras: »på vissa punkter anknytning till det nya i lyrikens uttrycksätt och metoder, men i allmänhet endast i modifierad form, tangerande vid modernistisk stilkaraktär, medan huvuddragen kan förklaras i andra traditioner [...] eller har rötter i diktarens tidigare dikt» (336 f.). Väsentligen ter sig den modernistiska impulsen som ett biinflytande vid sidan av äldre förebilder, bl. a. Höga visan och den grekiska körlyriken, som verkat i samma riktning.

På några punkter tror sig Algulin emellertid kunna belägga en anslutning till de nya lyrikmönstren. Det gäller för det första en musikalisk strukturering av den fria versformen, där författaren utifrån en analys av främst dikterna På mossans och gulmårans bädd och Åt halvgudarna vill visa sambandet med Eliot, Lindgren och Aspenström. En annan punkt där någon visshet synes gå att vinna är »den kompressiva och reduktiva stilen» i Ögon, läppar, där Algulin övertygande kan demonstrera förbindelsen med den tyskspråkige lyrikern Paul Celan och hans samling Sprachgitter; passagen är ett vackert stycke komparativ analys där yttre och inre skäl fint samspelar. En tredje punkt är en som Algulin särskilt vill framhålla: »bildspråkets friare associativitet och synestetiska konstruktioner». Studiet har på den punkten inskränkts till Dödsmask och lustgård, med Paradismyt i focus men med också Gudasaga på framträdande plats. Algulin väger här det fyrtiotalistiska inslaget mot impulserna från den spanskspråkiga och nygrekiska lyrik Gullbergs

tolkat — särskilt framhålls Garcia Lorca — och finner sammanfattningsvis att ett samband med 40-talets lyriska modernism »bör föreligga» men »endast punktuellt gett utslag»: »Till stor del fungerar bildspråket i den sena diktningen på ungefär samma sätt som tidigare eller i mönster som knappast kan återföras på modernistiska förebilder» (325). En möjlighet att skärpa konturerna finner Algulin i analysen av de djärva synestesierna i den sena lyriken där mängden av överensstämmelser med modernistisk praxis, bl. a. Vennbergs och Garcia Lorcás, indicerar ett samband. Men den starkaste inverkan bör, summerar Algulin, inte ha kommit »i direkt mönstergivande avseende, utan som ett psykologiskt, intellektuellt och konstnärligt tryck på en diktare, som genom lyrikens nya utveckling blivit mindre aktuell» (337).

Ingemar Algulin har en anmärkningsvärd förmåga att urskilja de adekvata problemställningarna och en trygg förening av skarpsinne och grundlighet i argumentationen. Hans resonemang är också i stora drag mycket övertygande. Svagheterna ligger enligt min mening fr. a. i uppspjälkningen i skilda aspekter, till förfång för helhetssynen, i partiell trubbighet i kriteriesystemet, i förbiseendet av några viktiga förbindelser och i en viss hårdhänthet i dikt-tolkningen, närmast i Gullbergdelen utredningar kring bilden och den musikaliska strukturen. Avhandlingen kan väl inte heller fritas från viss kritik för omständlighet. En och samma företeelse behandlas om och om igen i olika avsnitt under ständigt tillskott av information och det blir ett oavlåtligt pusslande när man skall följa trådarna. Sålunda studeras kompressionen i Malmbergs nya lyriska stil först i en orienterande översikt av utvecklingen samling för samling (94 f.), därefter i avsnittet Form och stil i Men bortom marterpålarna (133 ff.), slutligen i ett större avsnitt med rubriken Kompression (157 ff.), där »några kompletterande synpunkter» anföras. Till det kommer att den med kompressionen intimt förbundna glimtestetiken behandlas i ännu ett parti, 98 ff., och därefter 137 ff. Avhandlingen blir på det sättet onödigt svåröverskådlig. Man frågar sig om inte dispositionsproblemet kunde ha lösts på ett sätt som möjliggjort en mer samlad behandling av varje företeelse. — En annan omständighet som gjort boken delvis svår att hitta i är att personregistret inte täcker notapparaten. En inte oväsentlig del av ställningstagandet till tidigare forskning ligger i noterna och är på det sättet svår att lokalisera.

Algulins avhandling är trots vissa samlande grepp i det stora hela upplagd enligt den traditionella modell där man studerar det litterära

beroendet stildrag för stildrag. Det är lite synd. En »komparativ strukturalism» — en förening av ett jämförande historiskt studium och ett syntetiskt grepp kring den enskilda texten — kunde ha givit en mer samlad uppfattning om den lyriska metoden. Algulin talar visserligen om att »det modernistiska inflytandet verkar som en helhet, inte bara i enstaka avseenden» (197). Han *undersöker* emellertid inte genomgående detta inflytande som ett helt där skilda drag samverkar, och han penetrerar inte dikterna som helheter där de olika egenskaperna samspelar. Där Algulin argumenterar utifrån flera samverkande stildrag är den syntetiska synen betingad av bevisföringens svårigheter — studiet av endast ett stildrag skulle inte ge tillräcklig evidens (t. ex. 125 ff.). En mer genuin syntetisk hållning bara skymtar någon gång. På s. 182 sägs att en Malmbergdikt har tydliga venbergska drag »både till metod och helhetsgestaltning». Det är precis vad jag efterlyser.

Ett exempel kan visa vilka olyckliga konsekvenser denna atomism kan få. Dikten Vad är väl detta? i Med cyklopöga inkluderas i den höga siffran för fri form i just denna samling — 100%. I ett sammanhang syns en reservation (96): »Formen är genomgående fri, även om ett par dikter (Vad är väl detta?, Floden) har en grundkaraktär av hexameter [...]» Det är en missvisande avvägning. Vad är väl detta?, en av den sene Malmbergs viktigaste programförklaringar, är en poetik med drag av lärodikt (»Sök ej att [...]» etc.) på en lätt upplöst hexameter — en sentida diktares anslutning till linjen från Horatius' *Ars poetica*. Genom att bara ta fasta på *en* aspekt och försumma samspelet av olika element har Algulin kommit att tappa bort en spännande syntes av lätt uppluckrad antik tradition och modern fragmentestetik. Framför allt är det nog i behandlingen av Gullbergs sista lyrik man saknar en mer samlad bild av samspelet mellan olika faktorer. Diktaren antyder själv den nödvändiga vägen i en intervju i SvD 2.8.1953: »Det finns naturligtvis en parallell mellan den inre rörelsen och det uttryck den kläder [kräver?]. En avklädnad och avmaskering måste kräva en mera förtätad lyrisk form, där inte de nöta effekterna: klang och rim, utan bildspråket är det väsentliga. Symbolspråket med dess mångtydighet rymmer bättre det nya innehållet än de gamla verkningsmedlen.»

Ett litteraturvetenskapligt studium i detta uttalandes anda skulle sikta till *samspelet* mellan avklädnad, förtätning, fri form, bildspråk, mångtydighet och — kunde vi tillägga — det Algulin kallar »expressiv pauseringsprincip» (287). I avhandlingen behandlas aspekterna emellertid var för sig, och det som för Gullberg är det

nya språkets förutsättning, reduktionen och revisionen, kommer sist i framställningen, i analogi med schemat i Malmbergdelen. Jag finner den uppspjälkningen och den tågordningen ganska olyckliga.

Den uppsättning kriterier på modernism Algulin arbetar med är ur vissa synpunkter problematisk. Faran med generella igenkänningstecken av det här slaget är ju att de antingen blir så bestämda att de slår ut författare av odisputabel betydelse i den modernistiska traditionen eller också blir så vaga att de förlorar sin särskiljande förmåga. Algulin tvekar på s. 20 om Lagerkvist och Sjöberg skall få vara med i sammanhanget, vilket är egendomligt bl. a. med tanke på Sjöbergs genomgripande betydelse för 40-talets lyriska språk. Det avgörande måste vara en diktares faktiska historiska roll i utvecklingen, inte om han uppfyller vissa formella krav. På tre punkter har Algulin också kommit att förbise viktiga utvecklingssammanhang genom en viss trubbighet i instrumenten.

1. Med kriteriet »fri form» missar undersökningen en modernistisk tradition av experiment med en partiell uppluckring av de konventionella formerna — Eliots friare blankvers som upptas av Ekelöf (En värld är varje människa) och Vennberg (Klassisk prolog), Dylan Thomas' och Lawrence Durrells¹ sprängda sonetter som vandrar vidare till Lindegren, den orimlade terzinen hos Wallace Stevens, Diktonius och Tranströmer etc. Linjen går igen hos Malmberg och Gullberg, tydligast hos den förre, så i den delvis upplösta terzinen i Slagrörd (Men bortom marterpälarna) och i den delvis utsudade hexametern i Vad är väl detta? och Floden. Gullberg visar drag av bruten blankvers här och var i Med skygga fingertoppar (Dödsmask och lustgård) och av upplöst hexameter i Non si demisso (Terziner i okonstens tid). Algulin påpekar just denna friare hexameter hos Malmberg och Gullberg (96 resp. 286) men ställer inte frågan om den partiella frigörelsen hör hemma i ett modernistiskt sammanhang.

2. Algulin tilldelar med all rätt bildspråket en central roll som modernistiskt kännetecken men stannar vid att studera det under synpunkten »associativ kompression», utan att se den estetisk för ett tänkande i sinnliga bilder som Lindegren utvecklar i anslutning till Eliots kritik av »the dissociation of sensibility» och som sammanstrålar med inflytandet från Kriser och

¹ Jfr Artur Lundkvist, *Självporträtt av en drömmare med öppna ögon*, Stockholm 1966, 166.

kransars Sjöberg i 40-talets metod för intellektuell analys i sinnliga metaforer (modellen »som tro staplad på tro på eländets flyttlass», *Mannen utan väg II*). (Jag behandlar frågan i en separat studie, Att tänka i bilder, en nyckelpunkt i Erik Lindegrens poetik, *Ord och Bild* 1970: 4.) Karl Erik Lagerlöf har uppmärksammat metoden för Vennbergs del och framhåller hur denne anknuter till både Eliot och Shakespeare i fråga om bl. a. »begreppet som omvandlas i bild» (*Den unge Karl Vennberg*, Stockholm 1967, 177 ff.). Vad det gäller är den sinnliga gestaltningen av en abstrakt verklighet, konsten att göra det osynliga synligt. Vi står här inför en huvudlinje i modernismen som inte kommit till sin rätt i Algulins avhandling. Såväl Malmberg som Gullberg attraheras av detta drag i 40-talets lyriska språk. Algulin tangerar sammanhanget gång på gång utan att se mer än den allmänna komplexitet som hans kriterium utpekar. Sålunda förknippar han helt övertygande Gullbergs ord om vakan som »förtär oss in i jagiskhetens bestomme» med Vennbergs ord om oss skönandar som mitt i tumultet »räknar knotorna / i vår besvikelses skelett» (318 f.) och han ser sambandet mellan Gullbergs konstruktion »Det nyfikna ögat blev trampat av vår flykt» etc. och Lindegrens »hatets svarta magnet har sugit till sig vår flykt» (319), men analysen rinner ut i observationen av bildens kompressiva karaktär. I det förra fallet snuddar författaren rentav vid det vitala sambandet när han nämner »tekniken att låta bilderna bära upp dikts idé-innehåll», men han får inget grepp om metoden att gestalta en abstrakt verklighet med sinnlig konkretion, ena gången genom att ge jagiskheten resp. besvikelsen skelettets påtaglighet, andra gången genom att låta det abstrakta uttrycket »vår flykt» fungera som om det vore konkret. — Något liknande finner man i Malmbergdelen, s. 179 nedtill, där Algulin anför flera exempel på konkretisering av det abstrakta och alldeles korrekt markerar närheten till Lindegren men inte riktigt ser vad det är frågan om utan talar, här som annorstädes, om »bilduttryckets komplexitet». Men också två exempel tidigare på sidan kunde föras hit. I en utmärkt analys av Hjárnans gästgiveri sammanställer Algulin dikten med imagismens principer sådana de praktiseras av Eliot i *Gerontion*. Övertygande förs dikten *Perversa ekorrar* till samma kategori. Men vad det gäller i dessa fall är inte bara den imagistiska principen att bygga dikten kring en bärande metafor. Ambitionen »to present an image» betyder i den lyriska praktiken bl. a. att det abstrakta måste presenteras i konkret sinnlig form. Det är det som sker i den plastiska gestaltningen av det åldrade medvetan-

det i Hjárnans gästgiveri och dess eliotska förebild. Det är det som sker också i *Perversa ekorrar*, där det abstrakta behandlas med samma påtaglighet som nötter: »Vi hopa inga vinterförråd/av troheter./ /Vi bryta alla löften,/knäcka dem/med tänder/för att finna vad?/En kärna/eller/mjöligena dammet?/ /Nötskalen regna ur kronorna./Vintern blir snål.» (Med cyklopöga, 15 f.)

Ett sådant språk har för både Malmbergs och Gullbergs del en vidare bakgrund än det lyriska 40-talet i Sverige. Den malmbergska florens »blå idiom med vokabler av purpur, i gyllengrönt eller lila» (*Med cyklopöga*, 55) låter ana en av metodens mästare, Rimbaud; Malmbergs ord »vokabler» röjer omedvetet eller medvetet släktskapen med dennes Vokaler, där varje vokal har sin färg. (Samtidigt inser man att sinnesanalogin inom modernismen skär in i ambitionen att göra det osynliga synligt eller gripbart; synpunkten har relevans för avsnittet *Synestasier i Algulins Gullbergavschnitt*, 325 ff.) Gullbergs formulering »blonda evigheter» redan i *Kärlek i tjugonde seklet* är hämtad från Lagerkvists *Den lyckliga väg*, som Algulin påpekar, 224. (Här borde ha funnits en hänvisning till Jöran Mjöbergers *Ekon* av Pär Lagerkvist i samtida svensk diktning, *Ord och Bild* 1941, 202, där lånet utpekas; studien saknas också i litteraturförteckningen.) Dessa »blonda evigheter» karakteriseras i avhandlingen som »ett särpräglad synestetiskt uttryck», en etikett som röjer det terminologiska instrumentets trubbighet. Det är fråga om en visualisering av det osynliga men nu inte i sinnesanalogins form utan som ett försinnligande av ett begrepp. Konkretiseringen av det opåtagliga låg redan expressionismen varmt om hjärtat. Samtidigt som denna vidare bakgrund skymtar i skilda sammanhang är det tydligt att det avgörande är det svenska lyriska 40-talets språkvanor. När Malmberg ser »de två albatrosserna/seglande/över Frankrikes ande —/matrosernas hån» (*Men bortom marterpälarna*, 65), är det direkt i linje med det möte konkret-abstrakt han kunnat studera fr. a. hos Lindegren (»det snöade på krokusens tanke», *Vår vinter i Sviter*). Det går att leta fram många liknande exempel ur Malmbergs och Gullbergs sena diktning. Vi står här inför ett sammanhang som Algulins instrument genom själva sin konstruktion inte förmått urskilja.

3. En viktig linje som alldeles kommit bort är den visionära frihet som i första hand expressionismen och med den besläktade strömningar inom modernismen förfäktade. Det gäller rätten att gestalta utan hänsyn till verklighetens krav, den rätt som Lagerkvist hävdade i *Ordkonst* och *bildkonst*. För Malmbergs del

är det i första hand »hallucinationsrealismen» som frestar en att anlägga detta perspektiv; vi skall återkomma till det. Denna traditions aktualitet för Gullberg kan belysas genom att man snittar ut en begränsad del av expressionismens metod, den visionära reducering som låter kroppen bli bara den del som är central i upplevelsen. Man urskiljer den i Södergrans Tillfots fick jag gå genom solsystemen (Rosentalaret), där »mitt hjärta» hänger i rymden, strömmande gnistor, i Lagerkvists Torso (Hjärtats sånger), där »blott du, mitt bröst, är kvar, / du som kan lida», och i Gullbergs Sjungande huvud (Dödsmask och lustgård), där Orfeus' avslitna huvud blint men sjungande driver mot sin fjärran hamnplats på Lesbos, »den slutlige Orfeus», »bara en mun i sin naturliga infattning». Gemensam är här metoden att ge en visionärt påträngande verklighet åt det kroppsfragment som står i focus. Ett besläktat fall i samma Gullbergbok rymmer den andra dikten i Paradismyt: »— hela min kropp är från huvudhår till fot/ett vidöppet forskande öga.» Kan man då binda Gullberg till den expressionistiska traditionen? Ett första argument tillhandahåller Fehrman som i sin studie Att finna tonen, Notiser kring Hjalmar Gullbergs manuskript och korrekturen (SLT 1961) citerar en översättning av en av expressionismens profeter, Mombert, gjord av det tidiga tjugotolets Gullberg. Här läser vi: »På branta klippryggen sträckt en kvinnas gestalt; / den vita kroppen — ett enda känsligt öga är allt.» Ett andra argument kan hämtas ur en källa som Algulins egendomligt nog varken anför eller utnyttjar, Gullbergs exemplar av Ekelöfs Dikter I-III (1949), som röjer både ägarens värderingar och hans referensram genom sina många förstrykningar och markeringar av typen: Almquist, Ekelund, Birger Sjöberg, Lagerkvist, Diktonius, Eliot; böckerna finns i Gullbergsamlingen hos Greta Thott, Stockholm. Vid en dikt skriver Gullberg i kanten: »Lagerkv.: Torso». Ett tredje argument: I SvD-intervjun 1953 där Gullberg alluderar på Sjungande huvud med orden om sin inriktning på »det nakna ansiktet som ändå kan sjunga», säger han att han vill nå »den nakna människan». Det är ett av expressionismens nyckelord: der nackte Mensch, der wesentliche Mensch. Alguin ser här bara avspieglingen av 40-talslyrikernas litterära ideal (333).

Jag tror man kan peka på en färsk influens som aktualiserat denna tradition för Gullberg. I bakgrunden till Paradismyt figurerar en liten fransk volym prosadikter av episk-lyrisk karaktär, en orientaliserande kärlekspoesi under rubriken *Le jardin des caresses*, författad av en i övrigt okänd Franz Toussaint. Olle Holmberg

drar fram boken i ett tillägg i andra upplagan av sin vänbok om Gullberg och formulerar en försiktig hypotes om en impuls till Paradismyt. Det exemplar han talar om är det som Gullberg skänkte kvinnan bakom Eva i Paradismyt. Men Gullberg köpte också ett andra exemplar som han behöll själv och på försättsbladet försåg med datum 22.4.1947, alltså ett par månader innan han skrev Paradismyt; boken finns nu i Gullbergsamlingen på Malmö Stadsbibliotek. Jag anser det troligt att Toussaints orientalska iscensättning och diktion kunnat ge en impuls i samverkan med vad man ändå vill se som huvudstimulansen på den litterära sidan, den bibliska poesin i fr. a. Höga visan. Det finns emellertid också andra, mer påtagliga överensstämmelser, och det är här *Le jardin des caresses* kommer in i vårt resonemang. I sitt exemplar har Gullberg strukit för raderna: »Enfin, nos lèvres s'unirent. Et tout son corps, contre le mien, ne fut plus qu'une bouche» (147 uppl., 52). Denna kropp, reducerad till en enda mun, liknar ju i påfallande grad kroppen som är ett öga i Paradismyt. Kanske har Toussaints ord inte spelat någon större roll i sammanhanget än som en erinran om en expressionistisk metod Gullberg redan var förtrogen med. Det intressanta är impulsens närhet i tiden och dess plats inom just en orientaliserande kärlekslyrik. (Det kan inom parentes tilläggas att denna källa troligen spelar in i dikten Förvisningen i Paradismyt: »[...] över hela din hud har mina läppars sigill/osynligt bränt in det tysta förbehållet.» Alguin för en diskussion med Fehrman om den bibliska karaktären hos metaforen »läppars sigill» (320). Men man kan här peka på Toussaint (33): »Ma main, sceau frémissant, le recouvrait tout entier.» Gullberg har strukit under »sceau» och skrivit »sigill» i marginalen. Det är av allt att döma detta älskarens sigill som vandrar in i hans egen dikt; man observerar den ytterligare överensstämmelsen »recouvrait tout entier» resp. »över *bela* din hud».)

Malmbergdelen skulle enligt min mening ha vunnit på att framhäva C. G. Jungs roll som vägröjare för omställningen kring 1940; Alguin synes mig nu alltför ensidigt satsa på den surrealistiska förklaringsgrunden. Saken ägnas en kort specialstudie på annan plats i denna volym. Men också den malmbergska »hallucinationsrealismen» binds väl exklusivt till Lindgren och surrealismen. Alguin följer (107) begreppet »hallucination» genom delvis ganska perifera passager i surrealistisk doktrin. Man frågar sig om Malmberg verkligen kommit i kontakt med dessa textställen som i varje fall den långt mer initierade Lundkvist inte uppmärk-

sammar. Väsentligare är Rimbaud (107 f.) som verkligen ger den hallucinativa metoden en iögonenfallande plats. Jag tror emellertid att Algulin genom att alltför mycket fästa sig vid själva termen »hallucination» — som för Malmberg inte behöver ha litterärt ursprung — kommit att förbise ett väsentligt sammanhang, den stora *visionära* tradition vi inom modernismen framför allt finner företrädd av expressionismen (som ju räknar Rimbaud till sina profeter, utan att fästa avseende vid den terminologiska frågan). Surrealismen, som är *en* gren inom denna tradition, kan mycket väl ha stimulerat Malmbergs estetik — men är det hela sanningen? Det är vidare rimligt att sammanställa »hallucinationsrealismen» med Lindegren, vars »känslorealism» Algulin ser som en terminologisk förebild (106). När Malmberg i *Min syn på modernismen* (ST 4.1.1950) vill tyda den mänskliga bildningens »pandemonium» i själen »under hallucinationens figur» som »intrikat, men exakt matematik» behöver uppslaget dock inte ha kommit just från den lindegrenska analogin »poesi som högre algebra» (Algulin, 109); den matematiska liknelsen har Malmberg sett också hos Vennberg, som i enkäten *Lyrisk modernism* i BLM:s 40-talsnummer 1946:6 talar om att »med hjälp av en musikalisk-matematisk form, fånga det för känslan universella». Den förbindelse med Lindegrens och andra 40-talisternas uppskattning av anarkismen som Algulin spårar i sammanhanget (109) är f. ö. en synvillia. Malmberg finner visserligen i *Min syn på modernismen* att modernismen är nihilistisk och anarkistisk men det framgår att han brukar termerna inte i politisk utan i överförd bemärkelse. Vad man däremot velat se i samband med »hallucinationsrealismen» är en analys av förhållandet till Ragnar Thoursies metod. Algulin finner (119): »Emaljöga bör nog parallellt med Vennbergs Halmfackla och sannolikt också Lindegrens mannen utan väg räknas till de väsentligaste upptäckterna i den tidiga fyrtiotalstryken för Malmbergs vidkommande.» Allt som kommer ut av detta oerhört intressanta uppslag är emellertid ett påpekande i förbigående på s. 196. Det är mycket egendomligt. Ingenstans i det lyriska 40-talet har Malmberg kunnat finna någon som arbetar med samma hallucinativa pregnans som Thoursie.

Men det är ändå i Malmbergdelen som Algulin når de tryggaste resultaten. Gullberg är mer svärfångad och har ibland frestat uttolkaren att läsa ut mer än rimligt ur texterna. Flera av de resonemang som får exemplifiera »bildspråkets fria associativitet» (316 ff) synes mig lite pressade. Algulin ger en utmärkt förklaring

till månen som »ruvar sitt silverragg» i Födel-senatt genom att hänvisa till »den grekiska benämningen på askluset, dvs. den vid ny och nedan skönjbara delen av månskivan mellan skärans horn: *oon argyfeon*, silverragg» (318). Men varför dra in resten av den grekiska föreställningsvärlden, om människaran som fallos-symbol etc.? Då skär sig bilderna — det gällde ju ett *ruvande* — och vi har aldeles opåkallat trasslat till dikten. En liknande skepsis antecknar jag i kanten till uttydningen av I nödlög-nens värld (319). Det gäller raderna: »Det nyfikna ögat blev trampat av vår flykt/tillbaka i natten som en död lysmask./Grodsången ringde från det stora skvallerträsket,/men vi stoppade vax i våra öron.» Uttolkaren vill se följande »logiska sammanhang» bakom raderna: »de älskande är omgivna av nyfikna ögon, de flyr undan om natten, och de lysmaskar de trampar ihjäl på sin flyktväg erinrar dem om de nyfikna ögonen samtidigt som grodsången från träsket upplevs som omgivningens skval-ler». Tolkningen förbiser att lysmasken — liksom grodsången och träsket — hör hemma på det metaforiska planet: »som en död lysmask» etc. Det är synd eftersom den helt irrelevanta upplevelsen av »ett konkret sammanhang [...] nedanför bildplanet» hindrar författaren att se närheten till den välfunna Lindegrenpassage som anförs i sammanhanget.

Mest besvärande har jag funnit denna tendens till övertolkning i avsnittet om »musikalisk struktur» hos Gullberg (288 ff.), ett parti där Algulin vill urskilja »det modernistiska bruket av musikaliska formmönster» i fr. a. På mossans och gulmårans bädd och Åt halvgudarna, båda i samlingen av 1952. Vi har i den förra dikten, som Algulin påpekar (289), en klimax och »ett slutfall, som griper tillbaka på inledningen». Den första radens bädd av mossor och gulmåra förvandlas, som Algulin observerar, genom färglikheten till »dödsrikets tak,/som var klätt med topas och smaragd». Dessa slutrader rymmer en oerhörd dubbelsyn av sommarlandskap och Hades, där de gula och gröna färgerna på en gång tillhör den idylliska floran och dödsrikets skrämmande prakt. Jag tycker det är att förgräpa sig på dikten att här via slutradens ädelstenar föra in associationer till det nya Jerusalem och därmed tolka in »en skymt av hopp och förtröstan i diktens i övrigt desillusionerade känsloläge», alternativt finna »paradissymboler» i detta »topas och smaragd». Synpunkterna framförs också denna gång i det avsnitt där Algulin vill visa på bildspråkets modernistiska mångtydighet och associativitet (316 f.). Men nu till diktens förment musikaliska form! Styckets »tematiska omtagningar» ger tillsammans med ett anaforparti och den sti-

gande-sjunkande kurvan »en fast strukturell sammanhållning åt den fria versformen» (289). Det är en korrekt beskrivning. Men varför skall detta karakteriseras som en *musikalisk* struktur? Algulin underbygger tesen med ett resonemang kring raderna: »Det finns sorgmarscher som är vackra,/Beethovens och Chopins,/men denna uthärdar jag inte ...» Gullberg gör här, såvitt jag förstår, en närmast vitsig jämförelse med stöd i dubbeltydigheten i ordet »sorgmarsch», som här glider från de dödas marscherande över till Beethovens och Chopins musik. Men Algulin resonerar (290) utifrån hypotesen att de båda sorgmarschern skulle ha tjänat som *strukturell* förlaga till dikten, à la Ekelöf m. fl. Där är det svårt att följa honom.

Något liknande gäller Åt halvgudarna. Vad jag här ser är en cirkelkomposition där den inledande dedikationen återvänder som ett slutstycke, mycket konstfullt varierad intill den slutpoäng som ligger i att upptaktens slutord »död» ekar i diktens sista, av sammanhanget trösterikt motsagda ord, »nöd». Det är en avslutning där det i början resta altaret förvandlas till »en trappa av sång», kanske rentav åskådliggjord genom det typografiska arrangemangets trappsteg, indragningen. Mellan cirkelkompositionens ingress och avslutning ligger ett avhandlingsparti, ett argumenterande, lyriskt diskursivt huvudparti som strukturellt inte skiljer sig avgörande från låt oss säga Die Götter Griechenlands. Därmed är redan sagt att jag står främmande för det resonemang som förs i avhandlingen, 292 f. Variationen av inledningen i slutstycket kan visst ha rönt inflytande från Eliot och Aspenström, som Algulin vill göra gällande. Han kunde också ha nämnt den musikaliskt inspirerade tekniken i Ekelöfs Absentia animi; Gullberg har i kanten till den dikten i sitt exemplar av Dikter (1949) skrivit: »Eliot» (vilket dock inte nödvändigtvis betyder att det just är det musikaliska draget han har i tankarna). Jag kan vara med på vissa incitament i den vägen i fråga om de korresponderande stycken som omsluter diktens huvuddel. När det däremot blir fråga om att läsa in en sonatform i dikten, med expositionsdel, genomföringsdel och repetitionsdel, ja, till och med coda, då måste jag deklarerat min skepsis. Algulin synes själv halvt medveten om det pressade i argumentationen när han kallar diktens huvudparti »en visserligen proportionellt sett något skrymmande genomföringsdel». Han syndar här mot Calvin Browns bud att texten skall ha tre lika långa delar för att man överhuvud skall kunna tala om den musikaliska A-B-A-formen. Invändningen mot dessa resonemang är besvärande eftersom det gäller »en av de få punkter» där Algulin menar sig »mer tydligt» kunna

spåra impulser till Gullberg från den samtida poesis (298).

Frestelsen till översubtil tolkning tycks mig ha blivit författaren övermäktig också i avsnittet om det gullbergska uttrycket »okonstens tid» (262 ff.). Man har här diskuterat två innebörder: 1. en polemiskt trotsig — terziner utslungande i okonstens tid och 2. en mer självironiskt modest — terziner sådana de måste se ut i okonstens tid. Det finns inget externt underlag för att fastslå vilken tolkning som är den mest berättigade. Algulin presenterar emellertid en rikt facetterad uttydning på grundval av de lyriska texterna. Gullberg har inte gett oss någon förklaring. Innebörden »måste därför rekonstrueras ur attityder och ståndpunkter i dikterna» (262). Det är enligt min mening ingen hållbar metod, särskilt som huvuddelen av terzinererna är skriven *efter* valet av rubriken Terziner i okonstens tid för de tre först tryckta (BLM 1958:5). Vad är det som säger att de enskilda dikterna alla skulle korrespondera med titeln? Det är en naturlig konsekvens av förfaringssättet att termen befinnes, polemiskt uttolkad, »knappast fri från motsägelser eller betydelseglidningar». Jag tror helt enkelt inte att uttrycket »okonstens tid» rymmer så mycket djupsinne som Algulin vill göra gällande. Och att det skulle ha *också* en privat betydelse, syftande på egna produktionssvårigheter, finner jag för min del osannolikt.

Till sist ett par fördunklade sammanhang i den litterära bakgrunden till Hjalmar Gullbergs sena lyrik. Algulin noterar »enstaka anslag i Edith Södergrans stil i den tidigare diktningen» men redovisar som sitt »helhetsintryck» att Gullberg »inte hade några närmare relationer till den finlandssvenska modernismen» (273). Det omdömet skulle nog behöva nyanseras. När Gullberg formulerar bönen »behåll min form som flugan/i bärnsten» (Terziner i okonstens tid, 85) gör han ett personligt bruk av en bild som återfinns i Södergrans Solen (Framtidens skugga): »En gång skall jag spinna mig in i solen som en fluga i bärnsten [...]» — men som också kan ha nått adressaten via en rikssvensk kontaktman, Lundkvist, som i ett helt annorlunda färgat sammanhang talar om hur maskinen »väver in dig som en fluga i bärnsten» (Nattens broar, 40). Med större säkerhet kan man hävda Diktonius' direkta betydelse. I sitt exemplar av Ekelöfs Dikter har Gullberg i marginalen till slutstycket i Coda (II, 163) skrivit: »Diktonius» — ett vittnesbörd om att finländaren varit aktuell i hans referensram. En ganska tydlig influens urskiljer man i senare delen av Stellaria (Terziner i okonstens tid). Kvinnan mitt i skogens fågel-

sång kände att hon kunde nå »en hemlig insikt, en förhoppning»

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 ...

I bakgrunden spårar man Diktonius' Vi sjöng i Stark men mörk (1930):

Se: kvinnan står på tröskeln mellan rummen, och hennes mun är öppen, hennes ögon stela och knäna böjda: fasan jagar henne!

Som kastad trasa klibbar jag vid flygeln, och fingrar famlar, foten fumligt söker ett stöd, en stig i detta helvete.

Då vänder jag mig om, och våra ögon mötas: sus, då, en skräll — och öronringningstystnad. —

Hon sjöng. Vi sjöng.

Gemensam är den visuella bilden av hur en kvinnas kris löses i sång, liksom de båda avslutande meningarnas upprepning »Hon sjöng ... sjöng», vartill kommer att Diktonius' vers är en fri, orimrad terzin. Det är med andra ord ett exempel på hur likheter i motiv och uppbyggnad stöder varandra. Samtidigt bär *Stellaria* sin upphovsmans omiskännliga signatur. Det finns heller ingen anledning ifrågasätta stoffets personliga anknytning. Men Diktonius har varit ett stöd när det gällt att organisera materialet.

Likheterna med Södergran och framför allt Diktonius visar en viktig sak: det är nödvändigt att väga in också det finlandssvenska inflytandet vid bedömningen av vad modernismen betytt för Gullbergs sena språk. Det finns emellertid en annan impulsgivare som troligen varit viktigare — Tomas Tranströmer med *Hemligheter* på vägen. Denna samling måste sättas vid sidan av Celans *Sprachgitter* som en stimulans för språket i de reduktiva stycken i *Ögon*, läppar, där den slutlige Gullberg förtätar och tonar ner sitt budskap till det enda nödvändiga. Under en friskare period var Gullberg i tillfälle att ta del av boken som hösten 1958 hälsades som en stor diktsamling. Han mötte Tranströmer på Lilla Hornsberg på nyåret och hörde honom läsa bl. a. Efter anfall, som sannolikt spelar in vid tolkningen av Gauguins tavla i Gullbergs sista dikt, *Den gule Kristus*. Andra dikter i *Ögon*, läppar visar likheter med flera

av de tranströmerska kortdikter som funnit en träffande benämning i ordet »formel» (Resans formler). Algulin nämner som kompressiva drag med anknytning till Celan »ellipser, nominalsyntax och talrika kolon» (305). Allt detta finns i en konst av en lugnare andning och en sinnligare konkretion än Celans — Tranströmers. (Det troliga inflytandet har jag behandlat i en särskild studie, Hjalmar Gullbergs bokslut och Tomas Tranströmer, som i skrivande stund väntar på publicering i *Svensk Litteraturtidskrift*.)

Ingemar Algulins avhandling har rönt det sällsamma ödet att bli mönsterbildande innan den utkommit i tryck. Hans uppsättning kriterier på modernism utnyttjas redan i Birgitta Holms avhandling om Gösta Oswald, ventilerad en vecka tidigare. Han kan också räkna med att hans arbete kommer att anlitas flitigt i fortsättningen, särskilt naturligtvis av författarna till de specialmonografier på hans fält som avslutningen siar om. Algulin har nämligen med kloka begränsningar lämnat plats för flera intensivundersökningar inom de trassliga problemkomplexen Malmbergs och Gullbergs förhållande till modernismen. För dessa kommande undersökningar har han lagt en gedigen grund genom sin noggranna utredning av de yttre förutsättningarna för ett inflytande. Men han har också nått en rad resultat av bestående värde på den inre sidan, i fråga om själva inflytandets karaktär och omfattning. Man kan rikta invändningar både mot instrumentens konstruktion och mot genomförandet. Det hindrar inte att Ingemar Algulin i kraft av sin noggrannhet, sitt spårsinne och sin goda förmåga att fixera de fruktbara problemställningarna förmått på avgörande punkter precisera och fördjupa den bild man tidigare haft av Bertil Malmbergs och Hjalmar Gullbergs relationer till modernismen.

Kjell Espmark

Ragnar Matsson: *Berättaren i Mangskog. Tage Aurells författarskap till genombrottet 1943*. (Akad. avh. Sthlm) Scandinavian University Books 1970.

Den bild av nutidsorientering som allt starkare utmärker svensk litteraturvetenskap har riktats med ännu ett bidrag från Stockholms universitet. Ragnar Matsson har valt att studera Tage Aurells författarskap i dess inledande skeden. Uppgiften är obestridligen både intressant och angelägen — det senare inte minst därför att Aurells stilkonst notoriskt är av en sådan täthet att den stundom kräver exeges.

Avhandlingen har fått titeln *Berättaren i*