

SAMLAREN

T I D S K R I F T

F Ö R

S V E N S K L I T T E R A T U R H I S T O R I S K

F O R S K N I N G



NY FÖLJD. ÅRGÅNG 33

1952

U P P S A L A 1 9 5 3

S V E N S K A L I T T E R A T U R S Ä L L S K A P E T

UPPSALA 1953

ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI AB

537165

Kenneth Burkes teori om »symbolic action» tillämpad på en Lagerkvistdikt.

Av *Sven Linnér*.

Kenneth Burke, av Hyman räknad som den främste bland levande anglosachsiska kritiker, skiljer sig från andra framför allt genom sina filosofiska pretentioner. Hans estetiska metod är endast ett av uttrycken för en mer omfattande strävan att tolka språket som helhet, och ser man på de två stora arbeten han senast publicerat, *A Grammar of Motives* (1945) och *A Rhetoric of Motives* (1950)¹, finner man att skönlitterära texter bara uppta en liten del av det språkmateriel han analyserar; det övriga är exempelvis filosofiska texter eller politiska aktstycken av skilda slag. Men trots denna generella inriktning innehålla Burkes verk knappast något egentligt språkteoretiskt system. Sina teorier ger han en provisorisk, osystematisk form, och de framläggas i allmänhet som anmärkningar till konkreta textanalyser. Typisk är hans önskan att skriva en artikel om Freud »i marginalen på hans böcker» (*The Philosophy of Literary Form*, s. 258). Åsikternas riktighet prövas från fall till fall, aldrig med slutledningar från teser med allmänna anspråk. Om Burkes tolkning av en text är riktigare än andra, så bevisas detta (hävdar han), inte av att den har stöd i en bättre teori utan helt enkelt av att den säger mer om texten än andra. De enda motargument han böjer sig för, äro följaktligen av praktisk art: »the only serviceable argument for another calculus would be its explicit proclamation and the illustrating of its scope by concrete application.» (*Philosophy*, s. 124), eller, som det heter om Freuds terminologi: »The only profitable answer to a dictionary is another one.» (*ibid.*, s. 272). Kanske har man i denna praktiska syn en orsak till att Burke skriver så omfattningsrikt; han behöver en väldig kvantitet av exempel för att stöda sina anspråk på teoriernas allmängiltighet.

Samma inriktning på den konkreta exemplifieringen ligger väl också bakom ett annat drag, som kännetecknar Burkes skrivsätt, hans irriterande »hoppighet», improvisationen och apropos-tekniken. Man har intrycket, att han under sin ytterligt vidsträckta lektyr av fullkomligt skilda litteraturarter samlar anteckningar, med vilka han sedan bygger sina böcker. Men han kan inte undgå vissa svårigheter, när det gäller att utan skarvar sammanfoga materialet till en helhet. Det ligger också något tillfälligt över

¹ Om den utlovade tredje volymen i serien, vilken skall behandla motivens symbolkaraktär, har utkommit i Amerika, är mig ej bekant. Min framställning bygger främst på den ovannämnda *Grammar* samt på *The Philosophy of Literary Form*, 1941, i någon mån också på *Rhetoric*. En utförlig diskussion av hela Burkes produktion finns i S. E. Hyman, *The Armed Vision*, 1948.

flera av hans resonemang, de få lätt karaktären av (ofta snillrika) infall snarare än logiska konklusioner. Särskilt är hans sätt att använda vanliga ord i en egen, »burkesk» mening — därav hans flitiga bruk av citationstecken — något besvärande.

Burke är tydligen van att anklagas för att vara alltför »intuitiv», och han säger själv att anklagelsen får honom att se rött (Philosophy, s. 68). Att den ändå innehåller något berättigat, kan svårligen förnekas, men det finns också mycket att anföra till Burkes försvar. Det osystematiska draget behöver inte bero på att han saknar sinne för logik, utan kan bottna i hans respekt för det konkreta. Om hans termer inte äro en gång för alla fixerade till sin betydelse, äro de inte fördensskull godtyckliga; sin innebörd få de ur det konkreta sammanhanget. Från början ganska hypotetiskt framkastade, bli de under resonemangets gång alltmer preciserade, inte främst genom definitioner utan genom en allt fastare placering i kontexten. (Jfr essayn Semantic and Poetic Meaning, ingående i Philosophy; det framhålles där, hur fattig den verklighetsbild blir som tecknas endast med semantiskt korrekta uttryck.) I allmänhet kan man därför bakom Burkes till synes tillfälliga val av termer och åskådningsmaterial urskilja en helhets-syn, som åtminstone i sina huvuddrag förefaller att vara fullt sammanhängande.

Det bör av det sagda ha framgått, att det inte är lätt att ge en fullständig bild av Burkes tankevärld; referatet skulle då närma sig omfånget av hans egna böcker. Men jag tror det är i överensstämmelse med hans egna intentioner att belysa hans teori med en konkret tillämpning och låta läsaren bedöma värdet av hans metod efter vad den ger vid en enskild textanalys, snarare än efter dess teoretiska förutsättningar. Personligen vet jag mig knappast ha läst någon framställning i estetisk teori, som varit så stimulerande som Burkes, men det beror just på dess konkreta effekt; den har varit som jäst i diktupplevelsen, utvidgat och genomsyrat den. Om den generella giltigheten av Kenneth Burkes estetik vågar jag inte yttra mig. Men kan man säga något bättre om en kritiker, än att hans ord gett nytt liv åt dikten?

* *
* *

Sin grundläggande tes har Burke angett i undertiteln till Philosophy: »Studies in *Symbolic Action*»; han betraktar all litteratur som symbolisk handling. Handlingens karaktär eller vad Burke med ett annat av sina nyckeluttryck kallar diktens »strategi», bestämmes av »situationen». På Philosophys första sida framställes diktens innebörd (tills vidare hypotetiskt) som »the adopting of various strategies for the encompassing of situations», och tanken utföres närmare så: »These strategies size up situations, name their structure and outstanding ingredients, and name them in a way that contains an attitude towards them.»

Tanken att i litteraturen se en underliggande innebörd av dylik art är i sig själv föga originell och har med psykoanalysens popularisering blivit allmängods. Det originella hos Burke är att han så starkt betonar symbolikens karaktär av *handling*. Dikten speglar inte bara en konflikt eller situation av annan art, den innebär också ett försök att komma till rätta

därmed — det är poängen i hans åskådning. I konsekvens härmed betraktar han varje litterärt verk som dramatiskt, det må sedan ur andra synpunkter kallas episkt, lyriskt eller vad som helst. En förutsättning för detta vidsträckta bruk av ordet dramatisk är att Burke inte finner någon avgörande skillnad mellan handling och »attityd». Den senare beskriver han som antingen en handling i dess begynnelsestadium eller en ersättning för en handling (Grammar, s. 476).

För att kunna få fram den dramatiska innebörd som finnes i all dikt, har Burke infört fem estetiska termer. Vid första påseendet ganska enkla, visa de sig vid användningen högst nyttiga och ge ofta oväntade möjligheter att fånga ett verks spänningsmoment och tyngdpunktsförskjutningar. Dessa grundbegrepp äro: »scene», »act», »agent», »agency», »purpose» eller på svenska: scen, handling, handlande person, medel, syfte. Det är en huvuduppgift för en analys efter Burkes metod att söka komma åt växelspelet mellan dessa storheter. Särskilt givande förefaller studiet av förhållandet mellan scen och handling vara, vad Burke kallar »the scene-act ratio» (Grammar, s. 9), men utbyte kan vinnas av alla de tänkbara kombinationerna.

Burkes metod tillåter honom att till en enhet samla de annars lätt splittade fragmenten i en litterär analys, därför att han under konstverkets skilda element urskiljer en grundläggande attityd, en gemensam strävan. Men det bör framhållas, att han skarpt tar avstånd från alla försök att skära ned konstverkets innebörd till några enkla grundmotiv, att reducera det sammansatta till något enkelt. Med eftertryck vänder han sig mot sådana psykoanalytiska tolkningar som i dikten endast vilja se ett fåtal primitiva tendenser, nödtorftigt maskerade. När dylika tendenser byggas in i ett konstnärligt sammanhang, bli de något annat än de äro i sin enkla form, hävdar han. Han pekar som exempel på Thomas Mann, i vars verk han spårar flera av den nazistiska mentalitetens drag, och han framhåller, att dessa i sitt nya sammanhang förändrat karaktär: »He contains them, but encompasses them within a wider frame — and so encompassed, they act entirely differently than they would if 'efficiently' isolated in their 'purity'» (Philosophy, s. 49). Symbolhandlingen kan därför betraktas som ett slags organisationsprincip, famnande alla eller de flesta av ett konstverks element, men den är på intet vis identisk med konstverket. Burke låter trädet fortfara att vara något annat än det frö varur det vuxit.

Något bör tilläggas om tre andra nyckelbegrepp. Ett diktverk kan enligt Burke tolkas på tre skilda nivåer, den »grammatiska», den »retoriska» och den »symboliska». På var och en av dessa nivåer kan den dramatiska pentaden tillämpas. En grammatisk undersökning sysslar med termernas inbördes relationer, »the purely internal relationships which the five terms bear to one another, considering their possibilities of transformation, their range of permutations and combinations». (Grammar, s. xvi.) Den retoriska analysen avser diktens karaktär av tilltal, av »inducement to action (or to attitude, attitude being an incipient act)» (Rhetoric, s. 42), eller, som Burke helt enkelt säger, diktens »'you and me' quality» (Grammar, s. xvii). Fastän Burke menar, att denna egenskap hos dikten, liksom hos språket överhuvud, spelar en långt större roll än man vanligen observerar eller ens misstänker, kommer den inte att dryftas i det följande. — Den symboliska analysen slutligen söker finna, vilken attityd eller hand-

ling hos diktaren, som hans verk symboliskt uttrycker, med andra ord diktens karaktär av »symbolic action».

Burkes arbeten innehålla en rad andra uppslag av stort intresse, men jag kommer i det följande att hålla mig till de huvudsynpunkter som här refererats. — Den dikt jag valt att tillämpa dem på, är Pär Lagerkvists »Det är vackrast när det skymmer», en dikt som till synes rymmer föga av handling och dramatik. Den lyder:

Det är vackrast när det skymmer.
All den kärlek himlen rymmer
ligger samlad i ett dunkelt ljus
över jorden,
över markens hus.

Allt är ömhet, allt är smekt av händer.
Herren själv utplånar fjärran stränder.
Allt är nära, allt är långt ifrån.
Allt är givet
människan som lån.

Allt är mitt, och allt skall tagas från mig,
inom kort skall allting tagas från mig.
Träden, molnen, marken där jag går.
Jag skall vandra —
ensam, utan spår.

Scenen. Ordet fattas av Burke i en mycket vidsträckt bemärkelse. Det betyder inte bara seen (som på en teater) utan också bakgrund, i fysisk mening (som på en målning) och i överförd (»Bakgrunden till konflikten var den och den», ja, rentav: »skäl»). I Lagerkvists dikt har scenen alla dessa funktioner. Vad som ligger utanför diktaren, anger ju inte blott en stämning, utan är bestämmande för hans existens.

Scenen måste, enligt Burke, korrespondera med den handlande och med handlingen.² Det är uppenbart, att landskapet i vår dikt på det intimaste svarar mot diktens jag; det är alltigenom ett själstillstånd. Här gälla helt Burkes ord (Grammar, s. 7): »scene is to act as implicit to explicit», seen och handling äro in- och utsidan av samma sak. Scen och människa förändras också parallellt. I den sista strofen försvinner landskapet (ehuru detta sker endast i aningen): »inom kort skall allting tagas från mig. Träden, molnen, marken där jag går.» På samma sätt förändras människan, hon blir ensam och vandrar bort utan spår.

Jag vill här ett ögonblick dröja vid scenens symboliska kvalitet.³ Landskapet är tecknat med alltigenom »typiska» drag. Man vet, att dikten är skriven i Danmark, men ingenting i den påminner därom; den kan vara tillkommen överallt där det finns skymning, människoboningar, träd och en slätt.⁴ I fråga om teckningen (men inte i det koloristiska) synes mig

² De avsiktliga kontrasterna, exempelvis i en komisk eller grotesk framställning, endast bekräfta regeln. *Grammar*, s. 3.

³ Den går långt utöver den »grammatiska» innebörden, som ju endast avser relationen till övriga element inom dikten.

⁴ Sedan detta skrivits, har jag fått veta, att dikten är tillkommen i Gentofte vid Köpenhamn, med utsikt mot den svenska kusten; Lagerkvist har själv uttryckt sin

»tavlan» därför svara mot exempelvis Karl Isakssons eller Gösta Sandels' landskap.

För att ytterligare belysa scenens innebörd vill jag kontrastera dikten mot en annan, Wordsworths sonett »It is a beauteous evening, calm and free» (diskuterad av Burke, Grammar, s. 8, 474). Mellan dessa dikter råder en djupgående gemenskap och en lika djupgående olikhet. Jag återger Wordsworths dikt:

It is a beauteous evening, calm and free,
The holy time is quiet as a Nun
Breathless with adoration; the broad sun
Is sinking down in its tranquillity;
The gentleness of heaven broods o'er the Sea:
Listen! the mighty Being is awake,
And doth with his eternal motion make
A sound like thunder — everlastingly.
Dear Child! dear Girl! that walkest with me here,
If thou appear untouched by solemn thought,
Thy nature is not therefore less divine:
Thou liest in Abraham's bosom all the year;
And worshipp'st at the Temple's inner shrine,
God being with thee when we know it not.

Sonetten är inte mer precis i sin teckning än den lagerkvistska dikten: en lugn afton, solnedgång över ett brusande hav är allt den visar oss. Men den är ändå mer »artikulerad». Sonettens konstfulla rimflätning kontrasterar mot Lagerkvists naivt enkla rim. Liknelserna äro utförda långt mer i detalj, som i den retoriska stilen (stillheten som en nunna, havets åska, Abrahams sköte). Satsbyggnaden är mer komplex, med längre meningar och — i terzinerna — med syntaktisk fogning. Satserna uttrycka inte bara en situation utan också ett intellektuellt, logiskt resonemang.

Det tycks mig inte orimligt att hävda, att den fastare struktureringen i Wordsworths dikt sammanhänger med diktens innersta verklighetsuppfattning, skild från den lagerkvistska. Naturupplevelsen är i sonetten knuten till en bestämd tro, tydligt angiven i de tre sista raderna (Abrahams sköte, templet, och slutligen Gud). Scenen, den yttre, har bakom sig en fast fond av gudomlig verklighet som kan nämnas med säkra namn. Hos Lagerkvist däremot är den andliga uppfattningen av naturen långt skörare, och man vet inte om det är en tro eller en metafor som uttryckes i raden: »Herren själv utplånar fjärran stränder.» Scenen hos Lagerkvist, i dess betydelse av yttersta bakgrund, är en obestämd, endast anad verklighet. Därmed sammanhänger diktens »vaga»⁵ karaktär; den är inriktad på det utsägliga.

förvåning över att ett så fult landskap kunnat inspirera en sådan dikt. En erinran om den yttre miljöns ringa betydelse!

⁵ I en annan mening kan dikten anses mycket precis, nämligen som beskrivning av ett sammansatt självstillstånd. En liknelse kan belysa förhållandet mellan »vagt» och »precist». En nyans är ett långt mer precist begrepp än en huvudfärg, men det förhåller sig ofta tvärtom med språkets förmåga av beskrivning. För huvudfärgen finns ett enkelt och direkt uttryck, t. ex. »röd» eller »grön», medan nyansen endast kan anges indirekt, med jämförelser, antydningar, angivande av position mellan färger för vilka språket har ord etc. På liknande sätt skildras upplevelsen i dikten; den kan inte uttryckas direkt, utan den inringas så att säga med en serie bilder av svårtydbar (»vag»)

Något bör också sägas om scenen ur inom-komparativ synpunkt. Landskapet i skymning är ett viktigt motiv hos Lagerkvist, i centrala dikter (eller prosastycken) förbunden med fridsupplevelsen. Ett par exempel kunna belysa detta: Det tidigaste, ur biografisk synpunkt, är skildringen i Gäst hos verkligheten (Skrifter, 2, s. 273) av hur Anders följer med mormodern ut för att kvällsmjölka korna. Samma miljö, morföräldrahemmet, återkommer i den kända dikten om modern vid bibeln: »Men när hans ord syns alltför stort / och alltför väldigt det han gjort, / då sitter hon i skymningen / och finner frid i den.» Också i dikten »Jag är ett ting, ett föremål att brukas i livets hus» (Vid lägereld, 1932) är scenen gården därute: »Hon hämtar mig när det mot afton lider, mot skymningsstund. Och jag är lycklig så.»

I centrum av alla dessa upplevelser är en kvinna. Det kvinnliga finnes nog också med i »Det är vackrast när det skymmer». Man har skäl att ana moderns kärlek bakom raden: »Allt är ömhet, allt är smekt av händer.» Det är — på ett kosmiskt plan — samma situation som i dikten om tinget i den anonyma kvinnans (men dock på något sätt modern-mormoderns) händer.

I relationen mellan scen och handling räknar Burke — liksom vid alla de tänkbara kombinationerna av de fem nyckelbegreppen — med två möjligheter: scenen förändrar handlingen och handlingen förändrar scenen. I föreliggande dikt är det scenen som förändrar handlingen. Allt tages ju ifrån diktens jag, det är därför han måste lämna scenen.

Den handlande (the agent) är i själva verket i diktens två första strofer inte »jag», utan scenen. (Vad Burke kallar »scene-agent identification», Grammar, s. 474.) I dess händer är det upplevande jaget blott ett »ting att brukas». Den mänskliga hållningen är sålunda passiv. Man bör erinra sig, att Lagerkvist här uttrycker något tidstypiskt, och man finner en liknande kvietism hos en mängd andra lyriker. Många av dem ha, liksom han själv, tidigare visat häftigt vilje- och affektpräglade hållningar, men de söka sig nu till stillheten. Det gäller exempelvis om så olikartade diktare som Erik Blomberg, Jändel, Selander, Österling. Jag återger en strof ur en dikt av Selander (i Tystnadens torn, 1918); det heter om den som öppnar sig för livet:

Du blir i dess sköte
ett barn, som förmår
med leende lugn gå det öde i möte
som bidar i dunkla, osedda år.

(Skogssådden)

Det är ingen tillfällighet att man här finner modersbilden; den är en central symbol för tidens längtan efter förbehållslös trygghet. Att denna längtan i sin tur står i samband med krigströtthet och fredsdröm, behöver inte vidare utredas.

I diktens andra strof uppträder »människan» som objekt, men i den innebörd. Ändå fixeras stämningen (anges »precist») av växelspelet mellan dessa bilder. — Ett av skälen till bildernas dunkelhet synes mig vara, att den religiösa (andliga eller hur man vill kalla den) verklighet som de bland annat vilja fånga, inte — till skillnad från motsvarande verklighet i Wordsworths dikt — kan beskrivas med ord av fastare innebörd. Man har därför rätt att tala om ett sammanhang mellan stil och världsuppfattning.

tredje talas om »jag», först som objekt (»allt skall tagas från mig»), till sist som subjekt (»där jag går», »Jag skall vandra»). Scene-agent-identifikationen har sålunda upplösts, och ett mänskligt subjekt har inträtt som handlande. — Men har man här skäl att tala om en »handling»? Är det en handling att vara blott ett upplevande jag?

Med dessa frågor sammanhänger den om diktens *syfte* (the purpose) och i sista hand om dess karaktär av symbolic action. Enligt Burke (Grammar, s. 289 ff.) är syftet den term i hans dramatiska pentad som lättast försvinner; åtminstone observera vi den inte. Men, hävdar han, ett syfte finnes alltid, det tillhör själva vår upplevelseform och vi kunna inte upphöra att fråga efter det, hur skolade vi än bli i ett icke-finallt kausaltänkande. Det lilla barnets undran: Varför finns det kullar? ligger alltid kvar hos oss under den vetenskapliga frågeställningen: Hur ha kullar kommit till?

Man kan inte utan prövning acceptera Burkes resonemang. Det innebär ju, att det vore omöjligt att uppleva och uttrycka överhuvudtaget någonting såsom rent opersonligt determinerat. Inte ens Darwin kunde, berättar Burke, låta bli att tillgripa teleologiska uttryck, när han kom in på vissa biologiska ämnen. Men är det alltid omöjligt? Går det inte att skildra en situation som alltigenom bestämd av utommänskliga, syftelösa makter? Är det inte till äventyrs denna deterministiska upplevelse som Lagerkvist tolkat, ehuru mjukt inlindad, i föreliggande poem, och som han i sin expressionistiska diktning framställt med skärande grällhet?

Jag vill inte söka besvara frågan generellt utan endast ta ställning till dess tillämpning i samband med den dikt vi här diskutera. Man kan då formulera om frågan med en annan utgångspunkt. — Syftets begrepp är enligt Burke (Grammar, s. 289) inneslutet i begreppen handling och handlande. Men att en handling, dvs. ett dramatiskt element, alltid finns med i den mänskliga upplevelsen förutsättes; följaktligen finns också alltid ett syfte. Man måste fråga sig, om denna förutsättning är riktig, om det inte går att uppleva en ren passivitet: att behandlas utan att handla (»inom kort skall allting tagas från mig»). Är det inte en sådan upplevelse som fyrra större delen av dikten »Det är vackrast när det skymmer»? Och vidare, den handling som till sist omtalas är den enklast möjliga: att lämna scenen. Således, låt vara att scenen handlar, med Burkes terminologi — frågan återstår ändå, om det finns något av mänsklig aktivitet i dikten, i varje fall i dess huvuddel.

Vill man söka ett mänskligt handlingsmoment, skall man nog inte i första hand vända sig till tredje strofens verb »gå» och »vandra» — det är i varje fall inte mycket dramatik i den aktiviteten — utan till diktens karaktär av upplevelseakt. Upplevelsen av scenförändringen innebär, om jag inte missförstår Burke, en hållning (attitude), som står handlingen nära. Det är då också rimligt att söka ett syfte. På det »grammatiska» planet är detta syfte — förberett genom upplevelsen av den totala förlusten — de sista radernas vandring ut i ensamheten; men den dramatiska spänningen är här ringa. På det symboliska planet, och det är det som har verkligt intresse, är syftet att lära sig *uthärda*. Uthärda verklighetens motsvarighet till scenförändringen och dennas konsekvens, vandringen bort. Den symboliska handlingen (fantasiupplevelsen) har till syfte att förbereda den verkliga upplevelsen.

För att kunna förstå, hur stark den spänning är som rymmes i dikten, böra vi ännu en gång studera scenförändringen. Den är av så genomgripande art, att upplevelsen därav innebär en verklig själslig utveckling, som man har rätt att kalla dramatisk.

Diktens första strof präglas av kärlek och hemkänsla, dess tredje av övergiven ensamhet. Vändningen sker i den andra:

Allt är ömhet, allt är smekt av händer.
Herren själv utplånar fjärran stränder.
Allt är nära, allt är långt ifrån.
Allt är givet
människan som lån.

Den första raden fortsätter stämningen från inledningsstrofen, men ger också något utöver denna: Upplevelsen av tillvarons ömhet förknippas, som ovan antagits, med modern. I den andra raden göres samma kärleksprincip till kosmisk genom att det talas om »Herren», diktaren må sedan tro på Gud eller inte. Men här sker också vändningen; raden rymmer en hemlig antydning om förgångelse och död. Den ligger i ordet »utplåna».

Hur laddat med våld och skräck detta ord är, kan belysas med ett par exempel. Om modern heter det i Gäst hos verkligheten: »Sådana människor verkar ofta bräckliga, som om det inte behövdes någonting för att plåna ut dem. Om en mäktig och för hård hand strök över världen, så skulle de plånas ut, inte finnas där mer.» (Skrifter, 2, s. 240.) Ordet »utplåna» är här knutet till tanken på moderns död, en tanke, som fyller Anders med skräck, redan när han är mycket liten. — Förvaltaren i Den osynlige talar till människorna om den död han skall bringa dem: »Det outgrundliga, det förvaltar jag, det enda, det förlossande. Det som skall utplåna dig, eländiga liv! Det som skall utplåna er, smutsiga pack, som krålar och jämrar er här! Er befriare är jag! Er förödare, er befriare!» (Skrifter, 2, s. 86.) På liknande sätt talar Bödeln: »Folk har jag utplånat från jorden, riken har jag skövlat och lagt öde. Allt som ni begärt av mig.» (S. 132.) Han återkommer till tanken på utplånandet i slutet av sitt tal:

»Jag längtar efter den tid då ni skall vara utplånade från jorden och min arm äntligen skall få sjunka. Inga hesa röster skall ropa längre upp mot mig, jag står där ensam och skådar mig omkring, förstår att allt nu är fullbordat.

Och jag går ut i det eviga mörkret, med min blodiga bila slängd kvar efter mig på den öde jorden, till minne av det släkte som levde här!» (s. 154.)

Man kan inte undgå att bli slagen av det parallella i denna scen och sista strofen i »Det är vackrast när det skymmer»: »Jag skall vandra — ensam, utan spår». Det finns en hemlig förbindelsegång mellan det brutala och det milda hos diktaren.

Utplåna är ett »dödsord» hos Lagerkvist. I förvaltarens och bödelns mun uttrycker det den våldsamma brutaliteten hos skalden, den vrålande vilja att bränna och förinta, som finns med i hans diktning från Människor till Barabbas. Men utplånelsen är mer än en yttring av ett individuellt temperament, den är också en kosmisk princip: allt är förgångelse, livet födes endast för att dö och bli näring åt nytt liv. Man rör här vid Lagerkvists djupaste skräck; det heter om Anders i Gäst hos verkligheten

att »de ohyggligaste ord han kände» voro psalmens: »Jag går mot döden var jag går.» (2, s. 310.)

Det förefaller mig, att det finns en darrning av denna skräck (och denna brutalitet) i den stilla raden om Herren som utplånar fjärran stränder.

Följande linje: »Allt är nära, allt är långt ifrån» återger väl i första hand ett rent optiskt fenomen; så ser man helt enkelt landskapet i skymningen. Men raden har också, som jag läser den, en symbolisk innebörd; den andas både trygghet och ångest. Närheten till tingen är hos Lagerkvist förbunden med trygghet. Jag hänvisar åter till barndomsskildringen. Före kvällsmjölknigen går han med mormodern: »Och när man gick med henne såg man liksom allting så tydligt, som gör att det känns tryggt på ett särskilt sätt.» (2, s. 273.) Ångesten däremot skapar avstånd till omvärlden. När Anders' namn första gången nämnes i Gäst hos verkligheten, heter det om honom (2, s. 247), att »han var inte med». Som ganska liten upplever han en derealisation av yttervärlden, dess förvandling till överklighet. »Så ödsligt och konstigt det kändes just nu. Världen glömde liksom bort sig, visste inte vad den var för någonting. Det syntes på husen mittöver bangården, på allting. Det höll liksom upp, var alldeles tomt och utdött runtomkring.» (2, s. 255 f.) Ångesten drar alltid ner en ridå mellan Anders och yttervärlden — »Allt här var märkt. Det var inte riktigt.», heter det exempelvis. (2, s. 302.) Men när ångesten genomlidits och släppt sitt grepp, återvänder han befriad till närhetsupplevelsen. Bland de många exemplen i Gäst hos verkligheten vill jag bara peka på ett. Brytningsårens ångest ansätter honom, men så viker den: »Bara han kom upp ur sin källare låg världen underligt öppen för honom.» (2, s. 326.)

Det tycks mig inte som en konstruktion att spåra något av denna ångest under orden »långt ifrån». Man behöver bara tänka på vad raden: »Allt är långt ifrån» skulle ha betytt i diktarens mun utan ett föregående »allt är nära».

Sedan avståndet, ångestens hemliga kännetecken, införts i dikten, följer de två sista radernas öppna utsaga, att det inte finnes någon beständighet. »Allt är givet människan som lån.» Ett lån måste ju lämnas igen. — Den tredje strofen är därmed förberedd. Och det bör tilläggas: Om de undertoner jag velat uppfatta i mellanstrofen verkligen finnas där, är avståndet stort mellan diktens första och sista strof, och scenförändringen har inneburit en oerhörd utveckling.

Men förändringen sker gradvis, omärkligt, liksom skymningen övergår i kväll. Dess mjuka tempo har väl också bestämts av denna naturupplevelse. Det tycks mig rimligt att bakom den sista strofens känsla av hur allt tas ifrån diktaren, »träden, molnen, marken där jag går», spåra ett rent visuellt förlopp (upplevt eller föregripet): kvällen mörknar. Då får man också en fullständig parallellitet mellan stämning och yttre scen. Rörelsen från frid mot ångest motsvaras av en förskjutning från skymning mot mörker.

Innebörden i den tredje strofens allt omvandlande skeende markeras särskilt av en detalj. »Träden, molnen, *marken*», heter det. Markens försvinnande betecknar mer än ett optiskt fenomen; redan i vanligt språkbruk är det ett uttryck för katastrofen, liksom tryggheten beskrives med

vändningar som »att ha fast mark under fötterna». Motivet förekommer flera gånger hos Lagerkvist, med påfallande stark känslöbetning. Ett drastiskt exempel erbjuder Himlens hemlighet, där ynglingens språng från jordklotet ut i rymden anger en skilsmässa från livet, som är långt mer radikal än vad ett s. a. s. normalt självmord kunde ha gjort. Till skillnad från människorna i dramat, som äro tecknade med grällt realistiska drag, saknar själva jordytan varje karakteriserande bestämning. Därigenom framhäves, liksom av det nakna ordet »marken» i vår dikt, jordens mest elementära, av alla lokalisationer obundna funktion, den att vara grundval för själva existensen. Hur nära Lagerkvists positiva livskänsla är knuten till förnimmelsen av jordens närhet, belyses också av en passus i Det eviga leendet. Som läsaren erinrar sig, sitta de döda och samtala i evigheten, »var visste de inte, kanske ingenstans»; evighetens tillvaro saknar, liksom i dramat Den svåra stunden III, varje rumslig konkretion. Men när människorna äro på väg tillbaka från besöket hos den vedsägande guden, försonade med livet, smyger sig jordkänslan in i deras upplevelse (och i diktarens). Det heter om dem: »Småningom hörde gråten upp. Mildhet och ro, som efter ett regn om sommaren, när jorden ligger fuktig i solen, klarare och liksom närmre än förr, kom över dem.» (1, s. 290.) Den — i evighetens orumsliga tillvaro onekligen påfallande — förnimmelsen av markens närhet hör samman med den ännu mer paradoxala upplevelsen i bokens sista ord: De skiljas för att »*fortsätta att leva*».

Mörkrets inbrott och markens försvinnande antyda båda, att döden förestår. Men steget i riktning mot den ångest som så ofta hör intimt samman med dödstanke hos Lagerkvist, tas aldrig fullt ut. Dikten slutar i vemod, inte i skräck. Bör man då — för konsekvensens skull — mena, att liksom natten måste följa på mörkandet, väntar ångesten i diktens förlängning, i dess oskrivna (och otänkbara) fortsättning? Jag tror inte det. Och här äro vi tillbaka vid den symboliska handlingen.

»Det är vackrast när det skymmer» kan betraktas som en dödsberedelse. (Vandringen utan spår innebär ju att »gå bort», att dö.) Dess symboliska handling, rimligen helt omedveten för författaren, är att acceptera döden utan skräck. Att ta emot mörkret-förgängelsen i vemod, men utan ångest. Kanske kan man se en den poetiska ingivelsens strategi i att dödsmotivets släpps fram så långsamt och gradvis. Mottagaren förbereds därigenom, och han kan bejaka dödens faktum utan att helt förlora den frid, vari hans upplevelse började.