

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 113 1992

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Ulf Boëthius

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Thure Stenström, Bengt Landgren

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskript.

ISBN 91-87666-05-07

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Fälths Tryckeri, Värnamo, 1993

är. Hur ska man förstå denna plats? Allsköns fantasi-fulla förklaringar har sett dagens ljus sedan dikten först publicerades 1925. Men naturligtvis har Södergran lånat uttrycket från Hagar Olssons »Stjärnbarnet», såsom Hedberg här föreslår. I denna prosadikt talar Hagar Olsson upprepade gånger om »det som icke är» till vilket Stjärnbarnet till slut finner vägen. Det framgår av breven att Södergran intensivt upptogs av just denna dikt, som hon tyckte illa om. Hon eldade upp den i brasan i sin avsky för »det transcendental». Denna symbolhandling hör hemma i Södergrans nietscheanska period. I sin tredje antroposofiska period erkänner hon det transcendentala Landet som icke är. När hon skriver »Landet som icke är» omedelbart före sin död gör hon avbön inför Hagar och Stjärnbarnet.

Avhandlingens bästa analys är den av »Jag tror på min syster». Dikten relateras till berättelsen om Jesu frestelse i öknen, samt till sagan om Scheherazade i *Tusen och en natt*. Här ger intertexterna avgörande bidrag till förståelsen av dikten. De ligger lagom dolda. Läsaren behöver hjälp av en kunnig vägvisare. Men de ligger också tillräckligt nära texten och utökar dess betydelsepotential betydligt.

Hedberg säger att gryningarna i *Tusen och en natt* är högst ordinära men det stämmer inte. Liksom i Södergrans dikt handlar det om en alldeles speciell gryning, nämligen den då Scheherazade ska benådas. En iakttagelse som stöder Hedbergs tolkning av dikten.

Eva Lilja

Jenny Westerström: *Barfotapoeten Nils Ferlin*. Bonniers. Sthlm 1990.

Det finns få svenska poeter som nått ut till så många människor som Nils Ferlin. Samtidigt är han en av de mest försummade i svensk litteraturvetenskap. Det är som om mytbildningen kring Ferlins person, hans folkliga förankring och den omedelbara lättillgängligheten i hans dikter och visor har kommit att stå i vägen för ett vetenskapligt intresse för hans speciella författarroll och den skenbara enkelhetens komplikationer i hans texter. Den vetenskapliga grunden har saknats för en nyanserad uppfattning av hans litteraturhistoriska position i svensk 1900-talslyrik och för en djupare förståelse för hans konstnärskap. Ferlin tillhör de diktare som vi alla trots oss känna utan att egentligen göra det.

När grunden nu läggs med den första Ferlinavhandlingen skall det först som sist sägas att uppgiften har kommit i rätta händer. Boken om *Barfotapoeten Nils Ferlin* är resultatet av ett långvarigt, tålmodigt och hängivet forskningsarbete av vår främste kännare av Ferlins författarskap. Jenny Westerström är sedan 1985 ordförande i Ferlinsällskapet. I sällskapets tidskrift *Poste Restante* och annorstädes har hon under åren då och då gett glimtar av sin forskning. Redan 1982 gav hon ut en volym med bortglömda dikter och visor ur Ferlins radiospel. Hennes avhandling är en

övermåttan stor och påkostad volym på nära 600 sidor och rikt illustrerad. Det är en bok som är generös till hela sin natur.

Det hör ju inte till vanligheterna att doktorsavhandlingar i litteraturvetenskap tar för sig ett författarskap i hela dess omfång. Avhandlingsmonografier handlar i allmänhet oftare om ett enskilt verk än om ett samlat *œuvre*. Jenny Westerström tecknar en helhetsbild. Här finns skarpa konturer som tidigare bara anats och utmärkande särdrag som ingen sett. Framför allt beror denna nya bild av Ferlin på att hans produktion visar sig vara så mycket större än de sju diktsamlingar som vi är vana att betrakta som hans samlade verk. Författarskapet har i rent bokstavlig mening vuxit med forskningen. Kartläggningen av Ferlins mångsidiga produktion före debuten och hans mindre kända verksamhet i andra genrer har väsentligen ändrat på proportioner och sammanhang i hans lyriska författarskap.

I den perspektivrika, men också något disparata, inledningen – »Om en ensam poet bland folk och texter» – går det inte att ta fel på satsningen och ambitionen i företaget. Forskningsuppgiften är inte en utan många. I denna mångsidighet och bredd ligger paradoxalt nog både avhandlingens förtjänster och dess brister. Med mångfald riskeras enhetlighet, i bredd kan sammanhang och metodisk skärpa äventyras. Avhandlingen visar sig rymma flera avhandlingar, eller åtminstone flera avhandlingsuppgifter. Att försöka lösa dem alla och foga dem följdriktigt samman till en vetenskaplig helhet skapar problem, både av kompositionell och metodisk art.

*

För den som i inledningen söker orientering till avhandlingens huvudstråk framträder fyra syften som klart urskiljbara men inte tillräckligt distinkt utsagda. Ett första är *receptionshistoriskt*: att visa hur Ferlin-bilden växt fram, dels genom pressmottagandet av de tre första diktsamlingarna, dels genom tidigare essästik och forskning.

För det andra spårar man ett *textkritiskt* syfte: att fastställa hela omfånget av Ferlins lyriska produktion, vilket förutom diktsamlingarna innefattar hans schlagers, revykupletter och hans radiospel. Lägg därtill mängden av publicerat material, där det mesta finns samlat i de 92 kapslarna i Ferlinarkivet på Göteborgs universitetsbibliotek men där åtskilligt annat är avhandlingsförfattarinns fynd ur glömda källor i arkiv och hos privatpersoner.

Ett tredje syfte är av *kvantitativpsykologisk* art: att visa hur Ferlin arbetar fram sina texter, inte bara i dialog med diktradition och samtidslyrik utan också i samtal med kritiken och med sina tidigare egna texter.

Slutligen har avhandlingen sitt fjärde syfte i *textinterpretationen* med tyngdpunkter lagda dels på det bibliska stoffets närvaro och funktion i författarskapet, dels på dödsmotivets variationer och innebörder i ett motivhistoriskt perspektiv.

I själva verket påbörjas undersökningen redan i inledningen där redovisningen av tidigare Ferlinforskning och Ferlinkritik blir till en kritisk kartlägg-

ning av hur bilderna av författaren successivt präglats, nyanserats och reviderats. Den bild som tydligast framträder i denna tidigare ganska magra Ferlinlitteratur är bilden av en beroende diktare, ständigt bedömd och missbedömd med hänvisning till andra författare, alltid betraktad i sitt beroendeförhållande till traditionens och samtidens dikt Konst. Det är i första hand den bilden som avhandlingen vill nyansera och fördjupa.

Avhandlingens första del – »Textarv och stilövningar» – är indelad i tre kapitel som vart och ett koncentreras till olika grundtyper av texter som Ferlin gjorde bruk av: bibeltexter, slagertexter och hans egna texter. Anknytningen till bibel och psalmbok gav Ferlins diktning en naturlig folklig förankring. Det kristna textarvet hade ännu ett givet bekanthetsvärde som Ferlin förstod att utnyttja för sina egna konstnärliga syften. Hans grundläggande hållning i relation till bibelmaterialet är distanseringen, ofta ironisk ibland spexartat parodisk. Från och med *Goggles* (1938) sker emellertid en markant förskjutning av intresset från Gamla till Nya testamentet. Fokuseringen av Kristusgestalten och lidandetematiken är uppenbart uttryck för ett starkare personligt engagemang. Ferlin söker och prövar sin egen livssyn i en fortlöpande dialog med Bibelns och psalmernas texter. Det är med sin bibelalluderande teknik som han fränt kan ta avstånd från kristen tro och förkunnelse, och det är med bibliska myter som grund som han formulerar sin egen ångestladdade icke-tro. I likhet med så många andra författare gör han sin bibelkunskap produktiv genom att dikta vidare på det givna stoffet och genom att fragmentariskt ta in den religiösa diskursen i sitt eget språk. Han speglar sin egen dikt i Bibelns texter så att bilderna skär sig mot varandra. I detta spel med motiv och språkformer framträder så grundläggande mönster både i hans dikt Konst och livshållning.

I Ferlins diktvärld bor Bibelns granne med slagern. »Jag har sålt mina visor till nöjets estrader/ och Gud må förlåta mig somliga rader» – bakom de bekanta orden ur »En vals melodi» finns ett viktigt skede i Ferlins författarskap mellan åren 1927–31, då han inte bara skrev dikter utan också slagertexter. Det visar sig att han som författare eller medförfattare står bakom ett sextiotal slagerns, de flesta inspelade på skiva vid tiden för den lyriska debuten 1930. Alla dessa texter finns nu noggrant förtecknade i en bilaga till avhandlingen. Att skriva slagerns för brödfödan och kostymerna var för diktaren Ferlin både en plågsam belastning och en rik tillgång. Å ena sidan ville han göra sträng boskilling mellan sina grammofonrimmerier och sin lyrik. Å andra sidan såg han möjligheten att med hjälp av slagern, som ju hade publikens öra, göra sig förstådd med sin seriösa poesi. Lyrik kunde smugglas in som kontraband i slagertexterna och omvänt: lyriken fick göra bruk av det förbrukade slagermaterialet. Slagertexterna blev en reservoar av idéer, rytmer och fraser att återanvända som dikt. Med stöd i ett stort och tidigare okänt material friläggs här Ferlins märkliga transaktioner mellan dikt och slagdänga.

Genomgången av den delvis helt okända produk-

tionen före debuten visar i detalj med vilken omsorg Ferlin tog vara på det mesta i sitt material. Med avhandlingens något sublimerade formulering betraktade han sin egen text som »Den heliga texten». Bilden av Ferlin som bohemisk cafépoet och tillfällesimprovisatör suddas efter hand ut. Steg för steg får man följa framväxten av debutsamlingen och trådarna blir utredda i den härva av allsköns texter från 20-talet som poeten på olika sätt tog tillvara för framtida bruk. En betydande del av Ferlins kända författarskap tycks vila på denna hittills okända texthistoriska grund, där glömda och försvunna texter från skilda genrer och sammanhang ligger lagrade över varandra i skikt på skikt. Utforskningen av Ferlins kreativa natur och dikternas tillkomst blir ett slags textarkeologi, där skikten successivt friläggs, dateras och jämförs. Det visar sig att ingen författare så ofta har inspirerat Ferlin som Ferlin själv, inte minst när inspirationen tröt. Först när de underliggande lagren av hans egna texter nu finns frilagda framträder kontinuiteten i författarskapet tydligt med dessa många konstanser och variationer.

»En egen ton» kallas avhandlingens andra del. Rubriken är en dubbeltydig metafor som noga besedd snarare annonserar än döljer ett av avhandlingens besvärliga och besvärande dispositionsproblem. »En egen ton» visar sig först syfta på det ferlinska idiomet så som kritikerna uppfattade det i recensionerna av dels *En döddansares visor* (1930), dels *Barfotabarn* (1933). Dessa båda undersökningar utgör tillsammans en receptions historisk helhet. Men den tematiska och metodiska enheten bryts sönder av ett stort insprängt kapitel kallat »Den ofrånkomliga musiken» som är en bred genomgång av Ferlins förhållande till musiken och Ferlindiktens musikalitet. Här har alltså rubriken »En egen ton» fått en mer bokstavlig innebörd.

Receptionsundersökningen visar hur debutanten Ferlin, i modernismens år 1930, av traditionella kritiker välvilligt skrevs in i en tradition. Fröding, Karlfeldt, Dan Andersson, Bo Bergman, Harriet Löwenhjelms var några av de många som fick figurera som förebilder och impulsgivare. Ferlins namn som lyriker blev för lång tid gärna förknippat med andra namn. Vad som skulle visa sig vara hans originalitet kunde uppfattas som osjälvständigt. Med återkomsten med *Barfotabarn* gav Ferlin svar på kritiken och prövade lyriska former som med sin reduktion och koncentration hade mer modernistiskt än traditionellt tycke. Han vann nu också ett annat erkännande samtidigt som mytologiseringen av hans person tog sin början. Schablonbilden av diktaren som Klarabohem och sentida vagant tenderade att ge en snedvriden bild av dikterna.

Som kuplett författare och slagern författare var Ferlin långt innan han debuterade inövad att sätta text till givna melodier, att dikta på musikalisk grund. Många av hans dikter visar sig ha sprungit fram ur en given rytm eller melodislinga. Musikkapitlets principiellt viktigaste parti behandlar det fenomen som Fredrik Böök en gång gav benämningen »rytmiska påverkningar», dvs. det musikaliska inflytande som innebär att en diktare tar till sig en rytm från äldre

diktning och färgar sin egen poesi med dess stämningar och associationsvärden. Med sin utpräglat musikaliska kreativitet kom Ferlin i hela sin produktion inte bara att låta sig rytmiskt påverkas utan också att medvetet utnyttja lånade rytmer i estetiskt syfte. Avhandlingen visar här väg till ett spännande, utforskat fält i Ferlins fall. I musikkapitlet görs också en genomgång av de musikaliska motiven och det avslutas med en antydning om det krävande problemkomplex som är förknippat med förvandlingen av Ferlindikt till Ferlinvisa genom olika kompositörers tonsättningar.

»Ett formexperiment» lyder rubriken på den 100-sidiga del av avhandlingen som behandlar Ferlins radiospel. I radions barndom var detta en ny och speciell genre. Ferlin medverkade från 1934 och en bit in på 50-talet både som författare och aktör. Här mötte han en bred publik vid radioapparaterna. Utredningen av Ferlins verksamhet vid radioteatern fördjupar förståelsen både för hans kreativa egenart och för hans folkliga förankring. Inalles rörde det sig om fem hörspel (*Spelkosackerna, Staden, Marknad, Auktion, Byn*), av vilka bara en enda (*Auktion*) finns i tryck. Ett brokigt och svårhanterligt manuskriptmaterial, regimans och allehanda handskrifter, ligger till grund för den noggranna utredningen av hörspelsproduktionen, som i första hand fokuserar Ferlins arbetsmetod och den växtkraft som hans lyrik tillfördes genom uppdraget för radion. Åtskilliga av hans dikter som vi känner från hans diktsamlingar visar sig ha sitt ursprung i radiospelen. Här finns många små frön till senare dikter men också hela visor som i omarbetat skick senare återuppstod som fristående poem. Och omvänt kunde Ferlin låta dikter ur den tidigare produktionen göra tjänst i radiospelen. Det minutiösa studiet av radiospelen illustrerar på mångfaldigt sätt Ferlins fruktbara växelbruk mellan dikt-konst och versmakeri.

Avhandlingens sista del har den inte så lite anslående titeln »Det är fullbordat». Också här handlar det om en rubriksättning som med sin tvetydighet blir ett kanske alltför enkelt sätt att handskas med ett bekymmersamt dispositionsproblem. För det första åsyftas den »fullbordad» som kan sägas ha uppnåtts när Ferlin mött sina kritiker med *Goggles* (1938), vilket innebar den närmast slutgiltiga fixeringen av hans position och hans etablering som något av en samtida klassiker. Men för det andra syftar »fullbordad» här också på en omfångsrik studie i fyra kapitel över dödsmotivet i hela författarskapet. Det receptionshistoriska kapitlet knyter an till slutkapitlet i avhandlingens andra del, medan den motivhistoriska studien både tematiskt och metodiskt är tämligen fristående från avhandlingens övriga delar.

Genomgången av recensenternas reaktioner på *Goggles* är inriktad på försöken att karaktärisera och placera Ferlin med hjälp av jämförelser med andra diktare. Han skrevs nu in i en svensk vistradition från Wivallius och Bellman samtidigt som man gav honom en aura av stora europeiska namn: Villon, Burns, Brecht. För flera anmälare visade sig jämförelsen med Chaplin lockande. Med sin mildhet, melankoli och tragikomiska vilshenhet blev Ferlin nu den svenska

lyrikens Chaplin. I flera fall gav poeten själv indirekt svar på recensenternas kritik och karaktäristik genom att skriva nya dikter med anknytning till den bedömning han utsatts för. Dessa Ferlins förtäckta dialoger med sina kritiker i dikternas form ger effektiv konstnärlig blyxtbelysning åt hans litteraturpolitiska medvetenhet och sårbarhet.

Den avslutande motivstudien, som nästan kan läsas som en avhandling i sig, ger med turneringen av rubriken – »Döden och diktaren» – en hommage till den lundensiske forskare som gett de motivhistoriska förutsättningarna för genomgången av dödsmotivets variationer i Ferlins diktning.

Alltsedan ungdomsskrivverierna i Filipstad till sina sista dikter var Ferlin besatt av dödstanor. Döden visar sig vara så mycket mer än ett litterärt motiv, snarare ett rikt varierat föreställningskomplex som kan betraktas som hela författarskapets livsfilosofiska centrum. Kartläggningen av Ferlins dödsdiktning görs i belysande kommentarer som dels är av komparativ, dels av biografisk art. Det intertextuella underlaget tillhandahålls i första hand av Bibeln och psalmboken men naturligtvis också av de många dödens diktare som stod Ferlin nära: Villon och Lucidor, Wivallius och Bellman, Birger Sjöberg och Dan Anderson. Den biografiska och personlighetspsykologiska kontexten kretsar kring ett par genomgripande händelser i diktarens liv: faderns drunkning, som möjligen var ett självmord, när Nils var 11 år; en stark bindning till modern som bröts och efterlämnade ett stort tomrum vid hennes bortgång 1936. Men viktigare än enstaka händelser är ett försök till psykologisk bedömning av Ferlins personlighetstyp. Med hjälp av några tyska arbeten om dödsångestens psykologi ges en grund för förståelsen av dödsfixeringen i författarskapet.

Avhandlingen avslutas med något så vackert som en »Envoi över en barfotapoet». Det är ett sammanfattande porträtt av närmast psykologiserande art, formulerat med utgångspunkt från diktsamlingarnas titlar och titeldikter. Debutsamlingens titelord »barfotabarn» uttolkas här som mångtydig symbol för Ferlins »sätt att vara och känna, att skapa och bli uppfattad» och ger slutargumentet för mångfalden i den avhandling som fick heta *Barfotapoeten Nils Ferlin*.

*

Jämförelser mellan texter, olika former av komparativa betraktelsesätt, utgör den självklara grunden för avhandlingens teoretiska och metodiska ställningstaganden. Med sådan utgångspunkt är det naturligt att det metodiska avsnittet i inledningskapitlet sätter intertextualitetsbegreppet i centrum. Gérard Genette med *Palimpsestes* (1982) och Kjell Espmark med *Dikt i dialog* (1985) är goda vägvisare till en nyanserad förståelse av intertextualitetens problem liksom Harold Bloom med *The Anxiety of Influence* är den självklara inspirationskällan när det gäller förståelsen av den kreativitetspsykologiska sidan av Ferlins be- roenden av andra diktare.

För den speciella form av självpreferens som ger sig till känna i det för Ferlin så karaktäristiska sättet att

återanvända texter som han själv skrivit präglas begreppet »autotextualitet». Termen är veterligen ny i svensk litteraturvetenskap och den definieras: »Till intertextualitetens former skulle man kunna räkna autotextualiteten dvs. de fall där en diktare medvetet upprepar sig själv och räknar på att hans publik är medveten om upprepnigen. De långtgående kraven på publikens medvetenhet motiveras av att man annars skulle få en alltför osovrad och okvalificerad mängd omtagningar bland självcitaten.»

Definitionen är problematisk inte minst därför att den ställer orimliga krav på vetenskaplig insikt om såväl diktarens intention som läsarnas medvetenhet. Inte minst i ett fall som Ferlins skulle definitionen ha haft starkt begränsande följder. Den sätts också många gånger ur spel i avhandlingsförfattarinns egen textkommenterande praxis. Avhandlingen erbjuder ju en rad exempel på estetiskt verksamma förbindelser mellan opublicerade manuskript och den tryckta texten (se t.ex. det intressanta förhållandet mellan förarbeten och slutlig version när det gäller dikten »Vilse» s. 134–135). Här kan det inte vara tal vare sig om författarens intention eller publikens medvetenhet när det gäller effekten av texternas växelverkan. Likväl är det uppenbart att den skicklige Ferlinforskaren genom att ställa samman texterna i olika versioner har en uppgift och ett privilegium att uppenbara just den form av intertextualitet som skulle kunna kallas »autotextualitet». Begreppet »autotextualitet» skulle enklast och bäst kunna definieras: *ett estetiskt interaktionsfenomen som gör sig gällande i mötet mellan två eller flera texter av samme författare.* Sålunda kan autotextualiteten, som fallet Ferlin visar, vara verksam oavsett om fenomenet är avsett eller ej, oavsett om det är fråga om tryckta eller otryckta texter.

Samtidigt som avhandlingen på mångfaldigt sätt övertygar om att ett komparativt betraktelsesätt är nyckeln till förståelsen både av den av kritikerna präglade Ferlinbilden och av Ferlins egen poetik, saknar man i diskussionen av de metodiska utgångspunkterna och i de enskilda textanalyserna en klar distinktion mellan två fundamentalt olika komparativa perspektiv: det genetiska visavi det receptionestetiska eller det traditionellt komparativa visavi det intertextuellt komparativa. Det genetiska perspektivet är biografiskt förankrat i diktens tillkomst och aktualiserar frågan om beroende i termer av orsaks-sammanhang, influenser, påverkan, impulser. Det receptionestetiska perspektivet däremot är förankrat i den litterära upplevelsen och söker funktionen och effekten – den estetiska energin – i mötet mellan flera texter i en och samma text. Begreppet »intertext» används i avhandlingen flera gånger som synonymt med »källa» och »impuls».

Den metodiska svävningen på den här punkten är just i fallet Ferlin olycklig. En markerad åtskillnad mellan ett genetiskt och estetiskt synsätt skulle ha gett möjlighet att tydligare belysa den grundläggande orsaken till en rad kritikers och litteraturvetares bristande förståelse för vad som kan sägas vara själva den konstnärliga essensen i Ferlins poesi. Med dolda och öppna citat och allusioner, med parafrafer och paro-

dier, med travestier och rytmiska återklanger gjorde Ferlin, oftast på ett medvetet och utstuderat sätt, bruk av andra texter och andras texter. Dessa koef-fekter i Ferlins poesi avlyssnades och misstolkades av många kritiska bedömare som tecken på bristande originalitet och rentav epigoneri. Ferlin fick, med en välfunnen formulering i avhandlingen, »lida av att det som såg ut att vara likt antogs vara lånat».

Vad kritikerna inte förstod var att likheten i de flesta fall var avsedd och hade en helt avgörande estetisk funktion. Ferlin utbildade vad man skulle vilja kalla en egen intertextualitetspoetik, där »källor» och »lån» förvandlats till estetiskt verksamma »intertexter» och där själva beroendet adlats till originalitet. Ett par lite olikartade exempel på olika komparativa typfall, valda bland många möjliga, skall här få belysa vikten av att hålla perspektiven isär och framhäva den estetiska dimensionen i det komparativa studiet.

En av de diktare som gärna nämndes bland Ferlins förebilder vid debuten var Bo Bergman. Utan att närmre precisera relationen uppfattade kritikerna Bergmans närvaro i Ferlins poesi som ett generande tecken på osjälvständighet. Relationen till Bergman illustreras i avhandlingen (s. 423 ff) med Ferlins dikt Djurgårdsmässa från 1935, som med sitt motto från Bergman ger anledning till reflexioner om Ferlins i det här fallet mycket medvetna sätt att replikera och ibland polemisera med citat och allusioner. Det finns emellertid exempel på dikter redan i debutboken *En döddansares visor* som kan ge anledning att revidera uppfattningen om Ferlin som Bergmanpåverkad.

En av Bo Bergmans mest lästa dikter var »Flickan under nymånen». Den ingick i samlingen *Livets ögon* (1922). Det är den som börjar: »Jag har nigit för nymånens skära./ Tre ting har jag önskat mig tyst» och växer till en jublande kärleksdikt om önskningar som skall gå i uppfyllelse. I *En döddansares visor* finner man dikten »Fåfånglighet». Det är en dikt om det fåfångliga i att önska, om besvikelse och resignation. Redan dess första rad signalerar tydligt nog – både med sitt rytmiska citat och sitt tema – att detta är en motreplik till Bergmans dikt. »Jag har klättrat på önsknings stegen», heter det hos Ferlin. Det handlar här inte så mycket om påverkan som om läsarens möjlighet att med en intertextuell läsning förmera innebörden av Ferlins dikt.

Ferlins debutbok kom många kritiker att föra Harriet Löwenhjelm på tal. »Det är avgjort för mycket Löwenhjelm», skrev den lyhörde Birger Bäckström i *GHT*. Relationen till Löwenhjelm behandlas ingående i avhandlingen (s. 216–220), där frågan för och emot påverkan refereras som ett slags rättegång och där anklagelsen avvisas med hänvisning dels till att Ferlin själv förnekat att han vid tiden för debuten läst Löwenhjelm, dels till det faktum att ekoeffekterna låter sig förklaras utan att hänvisa till påverkan. Diskussionen läser det komparativa synsättet i ett genetiskt problem: *varifrån* har Ferlin fått det som låter som Löwenhjelm? Viktigare vore att betrakta det intertextuella samband som här faktiskt föreligger som ett estetiskt mervärde. När Ferlin inleder sin debutsamling med raderna: »Ser du dessa visna löv/

vissna löv i vinden –/ så är jag ett visset löv,/ visset löv i vinden –», så gör han det i en grundrytm, i ett stämningssläge och en poetisk teknik som vi känner igen från en av Harriet Löwenhjells mest citerade dikter, den som blev en signatur för hennes öde: »Är jag intill döden trött, sjuk och trött och ledsen.» Dikterna samverkar och fördjupar varandra ömsesidigt. Vad kritikerna kanske uppfattade som besvärande påverkan visar sig från en annan utgångspunkt kunna betraktas som en estetisk möjlighet.

När det gäller Ferlins förhållande till den svenska samtidslyriken aktualiseras Hjalmar Gullberg oftare än någon annan. Det var en problematisk relation med flera kontaktytor. Gullberg recenserade *Barfotabarn* i *BLM*, som chef för radioteatern tog han sig an Ferlins radiospel och sent i livet skrev han en studie under rubriken »Vad Kristus lärt Ferlin» (*SLT* 1958). Det fanns en dialog på behörigt avstånd mellan de båda och den kan någon gång avlyssnas också i deras dikter. I avhandlingen (s. 401) lyfts Gullbergs »Här kommer jag» från *Dödsmask och lustgård* (1952) fram som exempel på en dikt där Gullberg kan tänkas ha replikerat på Ferlin, nämligen på det året dessförinnan publicerade »Gammal aktör» i *Kejsarens papegoja* (1951). Båda dikterna är spexartade variationer på deus-ex-machina-motivet. Komparationen visar sig vara ett instruktivt exempel på hur mötet mellan två texter kan uppfattas som replikskifte utan att det fördenskull behöver vara tal om påverkan eller ett medvetet svar. Gullbergs dikt är nämligen *inte* en replik. I det originalmanuskript som finns bevarat på LUB är den daterad till den 10.9 1950 och således skriven ett år innan Ferlins dikt kom i tryck.

För att komma åt den djupaste förbindelsen mellan Ferlin och Gullberg hade det funnits skäl att söka sig till den poetik som de hade gemensam redan i tidigt 30-tal. Ferlin betonade i en intervju 1931 diktarens möjlighet »att lura i människorna allvarlig poesi genom att tjusa dem med formen», och han framhöll bl.a. slagern som ett användbart mönster. I avhandlingen behandlas uttalandet under rubriken »En poet vill luras» (s. 110 ff) utan att Gullbergs namn figurerar i sammanhanget. Att lura folk att lyssna till den goda poesin med en form som har bekanthetsvärde, det var ju Hjalmar Gullbergs uppmärksammade recept i hans »Ars poetica» publicerad redan i *Sonat* (1928): »En bekant gammal psalmvers som alla känner till/ eller texten till en slagler som alla känner till se där något att lära av». Det var i den dikten som Gullberg framhöll den vällovliga avsikten att genom den lättsamma formen få folk att »bli lurade att lyssna lite grand till vad ni hade att säga om evigheten och den inre världen». På den här punkten blev Gullbergs poetik Ferlins under ett helt författarskap.

I den litteraturpolitiska debatten på 40-talet hände det att Ferlins och Gullbergs namn förekom sida vid sida, utpekade som representanter för en traditionellism som var passé eller på väg att passeras. När fyrtyalistpoesin hänades som en bluff av samma slag som kejsarens nya kläder, kunde Lindegrens replikera med att hänvisa till »Ferlins och Gullbergs gamla avlagda ulster» (*Vi* 1946:12). Ferlins förhållande till modernismen är ett ofta återkommande tema i av-

handlingen, som med en annan uppläggning skulle kunna ha hållits samman till ett enhetligt kapitel. Problemet är komparativt i grunden och kan i princip betraktas från två håll. Å ena sidan receptionshistoriskt: modernisternas bedömning av Ferlin, alltifrån Boye och Diktonius med sina ironier till Ekelöf som utmanade med att säga att Ferlin borde ha Nobelpriset eller Forssell som bedömde *En döddansares visor* vara lika modernistisk som Ekelöfs *sent på jorden*. Här ger avhandlingen både uttömmande och nyanserade besked. Å andra sidan kan problemet ses komparativt estetiskt: vad innebar Ferlins kontakter, och i någon mån också konfrontationer, med modernisterna för hans egen poetik och diktning? Vad har modernismen lärt Ferlin? Det är frågeställningar som avhandlingen snarare aktualiserar än besvarar.

Ingenstans kommer Ferlin ett modernistiskt skrivsätt så nära som i sin andra samling *Barfotabarn*, där det förändrade stilläget kan betraktas både som hans reaktion på mottagandet av debutboken och som hans positiva gensvar på starka tendenser i den unga samtidslyriken. Ferlins anknytning i sitt formspråk till en modernistisk diskurs ligger framför allt i viljan till förkortning och förtätning. Allra tydligast blir det i den dikt som heter »Evolution» och som gett namn åt avsnittet »Litterär evolution» (s. 165).

Stenen,
elden
och metmasken:

Tre trappsteg
till
Rockefeller.

Dikten återkommer ofta i recensenternas bedömning och i Ferlinlitteraturen och den är som bekant ett pålitligt antologinumner. »Evolution» har blivit något av Ferlins modernistiska signatur. I avhandlingen läses dikten som en motdikt till Dan Anderssons »Fången» i *Svarta ballader* (1917), som i en traditionell, strofisk diktion handlar om de tre trappstegen till Gud. Kontrastillusionen är ett av avhandlingens många fynd som blixtbelyser Ferlins lyriska metod. Men samtidigt är det angeläget att man ser dikstens formspråk också i ljuset av en alldeles bestämd typ av modernistisk poesi och inte ensidigt ser den i kontrast till traditionen. Ferlin ansluter här till en speciell modernistisk genre som vi återfinner hos finlandssvenskarna och Martinson. Rabbe Enckell kallade sådan lyrik för »tändsticksdikter», korta poem som bestod av två led, ofta delade av ett kolon där det senare ledet på ett överraskande sätt kastade sitt plötsligt uppflymmande tändsticksljus över det föregående. Ett formellt parallelexempel till Ferlins klassiker finner man t.ex. hos Diktonius: »Minnet av dig:/ en jättemussla vid mitt öra.» Dessa tändsticksdikter hos de svenska modernisterna kan i sin tur föras tillbaka på mönster dels i Ezra Pounds imagistiska poesi, dels i haikutraditionen.

På ett helt annat sätt reagerade Ferlin på modernismen i en dikt som han kallade »Jobbarvisa» och som ingår i radiospelet *Staden* (1935). Dikten – som är

formellt intressant men, liksom alltför många av radiospeleddikterna, riktigt dålig – behandlas utförligt under rubriken »Replik till Artur Lundkvist» (s. 383f). Den är uppenbarligen ett ironiskt gensvar på den typ av futuristiskt inspirerad maskinpoesi som vid den här tiden förknippades med Lundkvist. Formellt är den utformad som ett modernistiskt poem med korttrader och djärva överklivningar och till synes helt omelodisk. Vid närmare betraktande kan man emellertid visa att den sönderhackade formen bara är en modernistisk maskering av en strofform med en bestämd melodi, som Ferlin intonerar redan med inledningsraden: »Tycker du som jag...»; således ett direktcitrat från Bellmans sång nr 21 »Så lunka vi så småningom». Det är den melodin som Ferlin passande nog lagt under denna parodi på »Lunkans» modernism.

I all enkelhet är »Jobbarvisa» följaktligen också ett exempel på »rytmisk påverkning». Ett av avhandlingens mest inspirerande kapitel heter just »Rytmska påverknings» (s. 244 ff) med titel och tankegång hämtad från Bööks berömda och omdiskuterade studie från 1912. Den som idag läser om vad Böök där skrev för 90 år sedan låter sig gärna på nytt övertygas om att vi här har något av det mest geniala som sagts i vårt land om metriken och rytmsens betydelse för diktens nyanserade valörer och för förståelsen av det meningsproducerande musikaliska samspelet mellan texter. Böök insåg att det inte fanns någon möjlighet att komma ända in i »det poetiska skapandets lönnkamrar» och knäcka de lyriska rytternas genetiska kod, utan han satte tilltro till sin egen, »versälskarens», uppdrivna förmåga att »med hörseln skärpt» avlyssna återklanger som associativt gav betydelse åt dikten. Hans perspektiv var inte i första hand genetiskt utan receptionsetetiskt och det han kom åt var med en modern terminologi inte så mycket »påverknings» som *rytmiska intertextualitetsfenomen*.

Har man väl fått upp ögonen, eller snarare öronen, för Ferlins fallenhet för att arbeta med rytmska intertexter så öppnas vida möjligheter för en rad spännande iakttagelser om hur igenkännbara rytmer och metriskiska mönster bär med sig allusionsvärden i hans poesi. Avhandlingens resultat på det här området är många och betydande. Samtidigt kvarstår mycket att göra. I synnerhet borde man lägga vikt vid att inte bara söka dessa musikaliska intertextualitetseffekter i rytmen utan också i hela strofformer, där det totala komplexet meter, rytm, rimschema inbegripes. Ett par olikartade fall får här i all korthet belysa fenomenet.

När dikten »Faktum är nog →» (*Med många kulörta lyktor*, 1944) jämförs med Frödings inledande programdikt i *Guitarr och dragharmonika* (s. 252 ff) är det fråga om något mer än en rytmisk likhet. Det är en bestämd strofform, en trectaktig fyrradig jambisk/anapestisk strof med rimschema AbAb. Formen har en lång tradition, inte minst inom psalmdiktningen. Det är en halverad Hildebrandstrof, ibland parvis rimmad, som här hos Fröding och Ferlin, ibland med s.k. balladrim (dvs. bara rimmad i raderna två och fyra) och då kallad Heinestrof. Ferlin använder den så

ofta att den kan sägas vara en av hans karaktärsstrofer. Till denna strofgrupp med sin igenkännbara psalmtön hör några av hans mest centrala självbeaktande dikter, »Inte ens», »Judas Iskariot», »Innan ditt rike blev kartlagt».

Än mer innebördsrik är strofformen i dikten »Krig» i *Goggles*. Den behandlas i den avslutande studien över dödsmotivet (503 ff), där det bl.a. heter att diktens ord är »som hämtade ur en psalm». Studerar man rytmen och strofformen i detalj skall man finna att Ferlin hämtar mönster från en psalmform som är relativt ovanlig i den svenska psalmboken. Man återfinner den bl.a. i Wallins bearbetning av Cyriacus Günthers vackra passionspsalm från tidigt 1700-tal. Det visar sig att Ferlin har arbetat med just denna psalm som ett inspirerande kontrastmönster. I Günther-Wallinspsalmen vittnar människor som befriats till evigt liv genom Kristi död och uppståndelse ur graven. I Ferlins dikt klättrar Döden själv ur graven och kallar sig: Messias. Ferlins dikt och Wallins psalm möts i en plågsamt bitter kontrast för den som kan höra den psalmtön som för texterna samman.

Ett minst lika verkningsfullt men inte lika gravallvarligt exempel av rytmisk intertextualitet erbjuder dikten »Tillbakatiitt» ur *Från mitt ekorrhjul* (1957) som behandlas som uttryck för Ferlins tilltagande ångest inför ålderdom och död (s. 477). Dikten lyder:

Nu är jag gammal, nu är det tråkigt,
finns inte mycket att vänta på.
I unga dar var det armt och bråkigt
men fattigdomen blev aldrig grå.

Nej, som ett brokigt zigenarfölje
drog mina dagar och år förbi.
Trött är jag nu på det arma hölje
jag alltför länge har sprattlat i.

Strofformen är – som synes, som höres – en svensk klassiker. Den sjunger av Snoilskys bekanta »Inledningssång» (1869) som blivit ett rytmiskt mycket profilerat uttryck för jublande, ungdomlig livsglädje: »Jag bringar drufvor, jag bringar rosor/ jag skänker i af mitt unga vin;/ På alla stigar, på alla kosor/ Jag slår den ljudande tamburin.» Tack vare den gemensamma rytmen framträder Ferlins galghumoristiska grimas mot livet och döden med den poetiska finess som kan göra läsningen också av en medelmåttig dikt till en lust.

*

Jenny Westerströms avhandling *Barfotapoeten Nils Ferlin* är, som torde ha framgått, en guldgruva, både för de grundläggande forskningsresultat den rymmer och för den fortsatta Ferlinforskning som den kan initiera och stimulera. De brister som här påtalats kan i allt väsentligt föras tillbaka på det faktum att den vill för mycket på en gång med ett material som är så stort att det borde sovrats och med en så rikt differentierad metodik att den ibland brister i precision. Två småting kan man som opponent också sakna. För det första: ett diktregister och därtill en noggrannare angivelse var i Ferlins diktsamlingar de behandlade och

citerade dikterna står att finna. Att underlåta att ge sidhänvisningar till primärtexterna är ett alltför djärvt avsteg från vetenskaplig praxis. För det andra: en errata-lista. Tryckfelen är tyvärr alltför många och besvärande för att inte påtalas.

Nils Ferlin skrev en gång en dikt med rubriken »En doktorsavhandling». Den handlar om en doktorsavhandling som blåste bort. Jenny Westerströms avhandling löper inte någon sådan risk. Den är, bokstavligen och bildligen, för tung. Under överskådlig tid kommer *Barfotapoeten Nils Ferlin* i vetenskapliga sammanhang att gälla som Boken om Ferlin. Det är här Ferlinforskningen i kvalificerad mening börjar och det är härifrån den kommer att få sin fortsättning.

Anders Palm

Johan Lundberg: *Den andra enkelheten. Studier i Harry Martinsons lyrik 1935–1945*. Harry Martinson-Sällskapets skriftserie nr 2. Vekerum förlag 1992.

Lundbergs avhandling om Martinson är så stringent uppbyggd, att det är ett nöje att granska den. Saken framgår redan av den utmärkta innehållsförteckningen: 5 större delar, vardera omfattande 2 kapitel och delarna respektive kapitlen ungefärligen lika långa. Varje kapitel omfattar ett antal avsnitt, vart och ett presenterat med klagörande och adekvata delrubriker. Det är föredömligt – vad man kan sakna är bara sidangivelser för avsnitten samt ett införande av delrubrikerna också i texten själv.

Som rubriker på delarna har i fyra fall av fem satts välfunna citat från Martinson själv. Källan anges inte, men den uppmärksamme läsaren kan återfinna samtliga i respektive del.

»Allmänna anmärkningar» om principer för notaparat och litteraturförteckning m.m. har logiskt placerats omedelbart före textens början. Principerna är förträffliga, avhandlingen utmärker sig överhuvud för ordning och reda.

Inledningen visar hur avhandlingsförfattaren har valt ut ett naturligt avsnitt av författarskapet, nämligen lyriken under perioden från diktsamlingen *Natur* 1934 till *Passad* 1945. Efter *Natur* fick Harry Martinson rådet av Diktonius »att lämna lyriken för några år», ett råd som han följde under elva år. Dock inte så att han inte skrev lyrik som publicerades i tidningar och tidskrifter, men så att nästa diktsamling kom först 1945: *Passad*.

På övligt sätt presenteras i inledningen tidigare forskning, varvid man dock fäster sig vid att Kjell Espmark, *Harry Martinson erövrar sitt språk* från 1970 nämns som ett »dessutom» (14). Det beror på att Espmark bara kortfattat har skisserat Martinsons utveckling under fyrtioalet. Men för perioden närmast före den som Lundberg behandlar är Espmarks bok grundläggande, vilket också kan uttryckas så, att Lundberg tagit över stafetten från Espmark. Eller så att hans egen bok kunde ha kallats »Harry Martinson förkovars sitt språk».

Men Lundberg har självfallet också egna syften.

Han vill »nyansera bilden av den poesi som Martinson skriver under detta skede», vill »visa att fyrtio-talslyriken /-/-/ inte är så enhetlig som det tidigare gjorts gällande» utan präglad av »motsättningar och spänningar». Han vill fokusera villkoren för den enkelhet som kännetecknar *Passad*, »den andra enkelheten» som det heter på ett ställe i *Svärmare och harkrank* (avh. s. 16).

Till den änden inleder han sin avhandling med en diskussion av Martinsons estetiska åskådning under perioden, en diskussion som i sin tur grundas i en föregående framställning av hans civilisationskritik. Detta bildar den första delen av avhandlingens fem: »Kriget mellan poet och ingenjör». De övriga fyra delarna (»senare delen av avhandlingen» skriver Lundberg vilseledande på s. 18) ägnas studier av »visa specifika teman eller motivkretsar». Valet av dessa blir alltså avgörande för behållningen av avhandlingen. Om man vid första genomläsningen stundom kan känna sig tveksam till urvalet, blir man mer övertygad vid andra läsningen: Lundberg har åstadkommit en väl sammanhållen och integrerad studie. Även om valet som alltid har ett pris.

På inledningens sista sida konstaterar författaren, att han har använt sig »av en relativt stor mängd tidigare outnyttjat, otryckt material» (20). Detta vill jag gärna vitsorda. Om man nyttjar en bild, som är föga lämpad för Harry Martinsons diktning, skulle man kunna säga, att *Passad* visar sig vara toppen på ett isberg, där Lundberg ger oss *hela* isberget, hela den relevanta mängden av poesi och prosa, tankar och diktning. Det känns både viktigt och riktigt.

Första delen »Kriget mellan poet och ingenjör» är alltså upplagd som ett motsattspel mellan civilisationskritik och estetik, mellan »Bildn av samtiden» och »Den poetiska motbilden». Det är logiskt, men det innebär i stor utsträckning, att tankar och föreställningar i det första kapitlet återkommer i det andra, fastän inverterade: poesin uppfattas av Martinson som en motinstans, en motbild till det moderna samhället (23). Denna första del kan således få lite karaktär av upprepning, i synnerhet som synpunkterna ofta ligger nära varann och inte alltid känns tungviktiga. Vad man kan framhålla är diskussionen av det viktiga begreppet »verklighet» hos Martinson, snarast »ett förhållningssätt till omvärlden, ett nyttobetonat och materialistiskt synsätt» (25), oftast häftigt kritiserat (*Verklighet till döds*). I *Den förlorade jaguaren* har begreppet dock positiva förtecken, betecknar motsatsen till filmens drömvärld. En olikhet mellan akademiska civilisationskritiker och Martinson är, att där de förra gentemot det moderna samhället uppträder till försvar för en (humanistisk) kulturtradition, försvarar Martinson i stället livet: livet hotas av den tekniska rationaliteten, inte minst i det mekaniserade krigets extrema form (40 och passim).

Kapitlet »Den poetiska motbilden» domineras av begreppet »det tidlösa», som alltså är motinstans till »det moderna» (samhället). Men begreppet är negativt bestämt, och det är här luften stundtals känns lite tunn. Till dess vi i nästa del, den första tema- och motivorienterade om den poetiska praktiken, får ett positivt komplement: Martinson har »funnit en me-