Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 112 1991

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, Lars Furuland, 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 manuskriptet.

ISBN 91-87666-05-07
ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1992

Vincent van Gogh i svensk modernistisk dikt

Analyser av sex dikter från Elmer Diktonius till Östen Sjöstrand med fokus på litterär bildtransformation

Av HÅKAN MÖLLER

Inledning

»Sollte ich aber noch mehr davon sagen, so könnte es nur in einem Gedichte geschehen, vielleicht wäre dies überall die beste und natürlichste Art von Gemählden und andern Kunstwerken zu reden»

(Friedrich Schlegel i *Europa. Eine Zeitschrift*, 1803)

»Redan som ung...» och entusiastisk konstmuséibesökare fascinerades jag av målningarnas titlar, eller rättare sagt, förhållandet mellan titel och bild; men framför allt upplevde jag vid ett mera långvarigt och omsorgsfullt betraktande av vissa målningar ett behov att i ord besvara det starka visuella tilltalet. De kommentarer till bildkonst som jag stötte på tycktes mig ofta uppslagsrika och givande, men i de fall där någon ordkonstnär i dikt hade tolkat samma konstnär, bild eller bildsfär, inträffade något som saknade motsvarighet i relationen mellan bildkonstverk och konsthistorisk text. Dikten gick vidare där den i regel väldresserade kommentartexten (med nödvändighet) gjorde halt. Den här uppsatsen försöker följa dikten i spåren, men som fallet är med all interpreterande text nås förstås inte heller här några slutmål; den poetiska texten överraskar så gott som alltid med sin oändlighet.

Uppsatsens första kapitel tecknar i korta drag det mångfacetterade problemområde som diskuterar den litterära textens förhållande till bildkonsten. Tråden löper från antikens strödda kommentarer i ämnet till innevarande sekels livliga men fortfarande sökande och trevande försök under framför allt semiotikens och strukturalismens inflytande. Kapitlet avslutas med ett avsnitt som innehåller en terminologisk diskussion, samt ett försök till avgränsning av ämnet: i snäv mening lyriska texter som tolkar bildkonstverk eller bildsfärer och i vid mening texter som tolkar ett konstnärskap, vilket inbegriper biografika såväl som bildsfär.

Kapitel II ger några kommentarer till förutsättningarna kring diktarnas intresse för Vincent van Gogh.

Uppsatsens huvuddel utgörs av sex mer eller mindre fristående diktanalyser av lika många författare – från Elmer Diktonius till Östen Sjöstrand. Under rubriken »Självfrändskap och estetiskt program» analyseras den unge expressionisten Diktonius' text »Stenar talar, köttet skriker» (*Min dikt*, 1921). De påföljande avsnitten tar upp texter av två centralgestalter inom den unga svenska modernismen: Artur Lundkvists dikt »Van Gogh» (*Glöd*, 1928) och Harry Martinsons »Van Goghs själ» (*Natur*, 1934).

De resterande tre analyserna behandlar dikter som samtliga tillkommit under slutet av 50-talet. Först Gunnar Ekelöfs inte tidigare kommenterade dikt »Vincent orimlig karl» (*Nationalmusei utställningskatalog nr 242*, 1957) och sedan två texter som i högre grad än de övriga texterna erbjuder möjligheter till diskussion kring det för studien centrala fenomenet litterär bildtransformation: Tomas Tranströmers »Efter anfall» (*Hemligheter på vägen*, 1958) och Östen Sjöstrands »Olivträden» (*Hemlöshet och hem*, 1958).

I. Bild- och ordkonstverkets interrelationer

Bakgrund, utvecklingslinjer och problem

Till att börja med smidde han nu den stora, massiva skölden, hamrade ut den åt alla håll och försåg den

med en tredubbel, blänkande sköldrand och ett
gehäng av
silver. Fem lager brons höll skölden, och över dess yta
skapade han med sitt snille de underbaraste bilder.
Där lät han jorden ta form och himlen och havet,
(...)[1]

Som ett av de tidigaste exemplen i europeisk litteratur på växelspelet mellan ordkonst och bildkonst möter oss denna exkursiva fokusering mitt i Illiadens episka flöde.[2]

Även Gotthold Ephraim Lessing fastnade i sitt vägröjande verk *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* för just sköldpartiet i Illiaden.[3] Det var som bekant inte endast den grekiska sköldens i dynamisk åskådlighet överlägsna utformning i jämförelse med den beskrivna skölden i åttonde boken av Aeneiden som fick Lessing att kommentera just detta avsnitt. Det väsentliga i detta sammanhang är i stället de resonemang om möjligheterna att jämföra poesi och måleri som Lessing för bland annat med utgångspunkt i dessa episka verk.

Den debatt som diskuterar olika sidor av de båda konstarternas inbördes relationer har pågått kontinuerligt sedan antiken, men man vågar nog påstå att det är först med Lessing som problematiken mer omsorgsfullt kommenteras och utreds.[4] Vad som ger Lessing en särställning är hans grundliga kritik och därmed samtidigt hans upphävande av den seglivade *ut pictura poesis* – hegemonin. Detta sker genom den fundamentala tesen att respektive konstarts material bestämmer principen för strukturering och perception.[5]

Lessing får anses gå grundligare till väga än sina företrädare. Han drar upp en gräns mellan konstarterna genom att fastslå att de utnyttjar helt olika uttrycksmedel och tecken. Det rör sig alltså enligt Lessing om två olika semantiska system. Dessa till synes hårda gränsdragningar innebär emellertid inte att Lessing definitivt utesluter släktskapsförhållanden.[6]

För att ytterligare precisera Lessings insats kan man peka på en annan viktig aspekt av hans distinktion mellan poesi och måleri; nämligen att litteraturen fungerar successivt genom en stegvis tillförsel av tecken medan måleriet fungerar simultant. Hans egen utläggning av denna väsentliga sida av saken lyder:

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten. Ich schliesse so. Wenn er wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen, so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen. Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heissen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.[7]

Genom det besinnande och klargörande förhållningssätt som präglar Lessings utredning framstår det som kritiskt överlägset bland de äldre bidragen och samtidigt som den kanske mest rimliga utgångspunkten för ett fortsatt och fördjupat studium inom detta problemområde. Det kommer inte heller saknas anledningar att återkomma till Lessing.

I ett mer övergripande perspektiv utgör Lessings hållning den ena av två motsatta uppfattningar om möjligheterna att studera eller överhuvud taget teoretisera kring konstarternas interrelationer. Lessings problematisering har sin motpol i en något lös hållning som ofta brukar få representeras av Abbé Batteux, som i sina teorier förespråkar tesen om »the fundamental unity of the arts».[8]

En annan, vid sidan av dessa teorier om konstarternas överordnade estetiska principer, förvånansvärt livskraftig förklaringsmodell vid studiet av intermediala förhållanden är den som brukar benämnas »historical»[9], eller med Hans Lunds variant »epokalt betingade relationer».[10] Kritiken av dessa teorier har stundom varit skarp och man har då i regel skjutit in sig på vad som kommit att kallas »tidsandeteorin» – alltså föreställningen om förekomsten av en under ett avgränsbart tidsskede och inom ett särskilt geografiskt område dominerande (och utkristalliserbar och benämnbar!) tidsanda, som genomsyrar och präglar den förevarande kulturens alla uttrycksformer. Vid studiet av olika konstarter utläses sedan med tidsandan som kod reciproka och allmänt upplysande samband mellan konstarterna. Tidsandeteorin vann stort gehör under tiden mellan de två världskrigen och att Tyskland kan ses som nå-

got av ett moderland för den här teoritypen avslöjas i Welleks och Warrens *Theory of Literature* (1942 – på sv. 1967, *Litteraturteori*), där teorierna med bestämdhet avfärdas: »Det förefaller äventyrligt att tolka måleri utifrån samtida filosofi. (...). Ännu farligare är det att 'förklara' konstarterna utifrån en 'tidsanda' som man har försökt i tysk *Geistesgeschichte* ».[11] Häpnadsväckande vanligt och metodiskt otillfredsställande är att man i dessa sammanhang oftast tar de olika konstarterna och som Giovannini uttrycker saken »crudely lump them together as symbols of a timespirit».[12] Och dessutom har som Wellek och Warren påpekar tidsandebegreppet »ofta katastrofala följder för uppfattningen om den västerländska kulturens kontinuitet. De enskilda tidsperioderna uppfattas som alltför skarpt avskilda från varandra utan förbindelser med tidigare eller senare perioder».[13] Att konstnärliga normbrott, nya impulser och avantgardistiska förlopp och liknande tentativa litteraturhistoriska företeelser endast kan behandlas inom respektive konstarts traditionssammanhang betyder inte att man måste utesluta varje möjlighet av intermedial påverkan i den ena eller andra riktningen. Däremot förefaller ett rimligt krav vara att varje resonemang om konstarternas relationer under speciella kulturhistoriska »skeden» och om framväxten av alternativa skrivsätt och alternativt bildskapande bör ha sin utgångspunkt i den enskilda konstarten och i det enskilda verket/författarskapet/konstnärskapet och inte i första hand i någon övergripande teori om en konstarternas gemensamma nämnare och alltså inte heller i någon rekonstruktion av en »tidsanda». »To make a study of the system of the systems, while ignoring the internal laws of each individual system, is to commit a serious methodological error»[14] – skriver Jean Laude. Trots den många gånger hårda och välriktade kritiken har under senare tid ett flertal brett upplagda undersökningar som arbetar med en tidsandekonstruktion presenterats.[15]

Metodiskt medvetna studier inom området, studier som tycks ha genomskådat de allra luftigaste associativa resonemangen och övergivit de bräckligaste analogierna, förekommer naturligtvis också. I en essä med titeln »Between Literature and Visual Arts» behandlar Jan Mukařovský bildkonstnärliga och litterära rörelsers ömsesidiga påverkan under ett och samma tidsskede och gör i sammanhanget flera intressanta anmärkningar till den intermediala problematiken. Inledningsvis fastslår Mukařovský: »The concept of the interrelation of the arts (...) is based upon the contradiction between the commonality of aim and the difference in material of the individual arts.»[16] Textstället rymmer en lessingsk reservation som också återkommer i Jean Laudes artikel: »We are compelled to admit that poetry and painting differ because of the material agents which are used».[17]

En medvetenhet om de metodologiska risker som är förenade med ett komparativt studium av två i tiden näraliggande konstarters utveckling visar Mukařovský bland annat när han inskärper det olyckliga i att frestas att se bort från just olikheterna och avvikelserna i två medialt differenta strömningars »utveckling».[18] Efter att i korthet ha presenterat sina två jämförelseobjekt – bildkonsten: Art Nouveau; ordkonsten: tjeckisk sekelskiftslitteratur 1895–1905 – exemplifierar Mukařovský med ett axplock dikter från den aktuella perioden sin tes om Art Nouveau-estetikens/-bildkonstens helt avgörande inflytande på tjeckisk landskapsdiktning. Resonemangen om vissa från bildkonsten i den stämningsladdade landskapsdikten/naturlyriken transformerade detaljer som färgdeskriptioner, det linjära perspektivet, speciella ornamentala motiv, men också gemensamma teman som dansen, förefaller i huvudsak mycket övertygande.[19] Men inte heller Mukařovský kan anses gå helt fri från de svagheter som i allmänhet vidlåder den här typen av epokalt inriktade studier. Ett av problemen består i att analyserna av de enskilda intermediala överensstämmelserna sällan eller aldrig fördjupas och detta hänger förmodligen närmast samman med att själva tillvägagångssättet tycks erbjuda praktiskt taget restriktionslösa möjligheter att teckna vackra och oemotståndligt hänförande intermediala korrespondensmönster, vilket underlättas av att så kallade *markeringar* i de poetiska texterna saknas eller i regel inte anförs.[20] Man kan stundom gripas av den hädiska tanken att annars metodmedvetna skribenter inte är lika grannlaga när det kommer till intermediala komparationer, utan då tillåter sig att mer fritt semestra i denna litterära subgenre.

Men om vi å ena sidan har kunnat konstatera att det i hägnet av en *Zeitgeist*-teori eller inom ramen för rekonstruerandet av större kulturhi-

storiska enhetsmönster ges möjligheter till väl luftiga utläggningar av intermediala paralleller kan man å andra sidan som Jo Anna Isaak påpekar även finna exempel på hur den intermediala problematiken får litteraturhistoriker att avvisa och undvika närmare studier av bildkonstens eventuella inflytande på samtida litteratur till förmån för ett om inte alla gånger mindre riskfyllt så åtminstone mer traditionellt utforskande av rent litterära påverkningskedjor.[21]

»Vilka är de olika konstarternas gemensamma och jämförbara element?», frågar sig Wellek och Warren[22] – och frågan återkommer i Welleks artikel »The Parallelism between Literature and the Arts» (1942) där han utvecklar och summerar kritiken av de gängse metoderna vid jämförande studier av konstarterna:

> They are based either on vague similarities of emotional effects or on a community of intensions, theories, and slogans which may not be very concretely related to the actual works of art. Or, more usefully, they are based on a community of antecedents in the social or general cultural background, but even here the community is frequently merely presupposed, and the mysterious unifying »time-spirit» is usually little more than a vague abstraction or empty formula.[23]

Utifrån övertygelsen att en strukturinriktad metod är den mest lämpade vid komparativa studier av konstarterna sätter Wellek till sist sitt hopp till semiologin, med hjälp av vilken det vore möjligt att i termer av »signs, norms and values» reducera konstarterna till korresponderande teckensystem.[24] Welleks bidrag till debatten mynnar alltså ut i en vag men högst framsynt förhoppning om kommande möjligheter till lösning av dessa problem.

När Roman Jakobson vid mitten av sextiotalet ställer frågan »What is the essential difference between spatial and auditory signs?»[25] kan det ses som ett försök att i den av Wellek förutskickade riktningen fördjupa diskussionen. Associationen till Lessing är naturlig och kopplingen bekräftas när Jakobson fortsätter:

> What, (...), is typical for sequential signs, especially verbal and musical? They show us two essential features. First, both music and language present a consistently hierarchized structure, and, second, musical as well as verbal signs are resolvable into ultimate, discrete, rigorously patterned components which, as such, have no existence in nature but are built ad hoc. This is precisely the case with the distinctive features in language and it is likewise exact about notes as members within any type of musical scale. (...). Such a system of compulsory hierarchical structures does not exist in painting. There is no obligatory superposition or stratification, as we find in language and in music.[26]

Att Lessings insatser gång på gång förtjänar att framhållas innebär inte att forskningen står kvar i Lessings fotspår. Även om Jakobson inledningsvis påpekar att »Every complex visual sign, for example every painting, presents a simultaneity of various components, whereas the time sequence appears to be the fundamental axis of speech»[27]; så har en fortgående problematisering givit vid handen att både bilden och den litterära texten fungerar i en tidsmässig-/successiv dimension såväl som i en simultan. Vid läsningen av en litterär text såväl som vid betraktandet/»läsandet» av en bild/textur har man en uppfattning om helheten, vilken successivt förändras under »läsaktens» gång: nya element tillförs oupphörligen den preliminära helheten. Detta understryker också Jakobson i sin artikel, som ändå avslutas med en viktig reservation som går ut på att tidsdimensionen under alla förhållanden förblir dominerande i den verbala kommunikationsakten.[28]

Artikeln »Henri Rousseau's Poetic Appendix to His Last Painting» utgör ett mer konkret försök från Jakobsons sida att beskriva och utreda en intermedial relation.[29] Jakobson söker här blottlägga de strukturella korrespondenser som träder fram vid en utredning av förhållandet mellan text och textur (bilden/konstverket). Han lyckas visa att det föreligger ett ömsesidigt beledsagande mellan text och textur – den poetiska textens uppbyggnad visar en rad subtila motsvarigheter till betraktandets, avläsandets etappvisa förståelse och slutliga syntes av målningen. Jakobson formulerar tesen om den selektiva läsningen av texturer så här: »In our perception of a painting, we first employ step-by-step efforts, progressing from certain selected details, from parts to the whole, and for the contemplator of a painting integration follows as a further phase, as a goal.»[30] Denna enkla men fundamentala omständighet aktualiserar flera högintressanta frågeställningar. Den selektiva läsningen av en textur återspeglas i den poetiska textens komposition – i hur hög grad och på vilket sätt? Hur förhåller sig den texturtolkande författaren till bilden såsom detta förhållande är uttydbart i den litterära texten –

kompositionellt följsamt och detaljerat eller mer fritt selektivt i den meningen att några detaljer/element väljs ut och vävs samman med andra textexterna element? Frågorna och varianterna kan flerfaldigas. Till detta kommer också frågor och problem som rör så att säga tredje partens roll – alltså bland annat hur och i vilken utsträckning det verbala meddelandet som är knutet till bilden påverkar bildtolkarens läsning och förståelse av bilden.

I essän »Bildens retorik» där Roland Barthes genom en »spektralanalys» blottlägger en reklambilds olika meddelandenivåer (en språklig – reklamtexten; ett kodat ikoniskt meddelande; ett icke-kodat ikoniskt meddelande) påpekar han att reklamtexten får »läsaren» att »välja *den riktiga nivån för perceptionen* ».[31] I fortsättningen av sitt resonemang om det språkliga meddelandets funktion visavi det ikoniska meddelandet konstaterar han att texten »*dirigerar* läsaren bland bildens olika betydelseinnehåll, ser till att han undviker vissa och öppnar sig mot andra; genom en ofta subtil *dispatching* fjärrstyr den läsaren fram mot en i förväg bestämd betydelse.»[32] Textens repressiva värde och ideologiska styrningsfunktion i förhållande till reklambilden är uppenbar, men när det som i vårt fall rör sig om relationer mellan konstnärliga texter och bilder torde relationen ingalunda vara lika entydig. Visserligen låter sig en rent konstnärlig intermedial relation beskrivas som att linjer, former, färger och föremål benämns och bestäms betydelsemässigt när de »översätts» till det poetiska språket och infogas i ett diktens specifika universum – diktens språk »förankrar» (»ancrage»), för att tala med Barthes, bildelementen i en av dikten bestämd betydelsestruktur som innebär att bildens mångtydighet stryps. Samtidigt är den poetiska texten i jämförelse med reklamtexten oförlikneligt fri i sin tolkande relation till bilden – det blir mer fråga om ett samspel som genom ett urval av bildelement i förening med en mängd andra bildexterna element skapar en ny unik konstnärlig helhet. »Förankringen» är här alltså i begränsad mening en kontroll och fastmer ett *förslag*, ett personligt tolkningsförslag. Med reservation för att det snarast faller inom det litteraturfenomenologiska området, med dess teorier om läsarrollen och läsakten osv, kan det påpekas att det ur betraktarens och läsarens, dvs uttolkaren av det intermediala förhållandet dikt – konstverk, synvinkel ges större utrymme för individuella erfarenheter och det blir här kanske snarast fråga om en roll som tredje medskapare i stället för som pur informationsmottagare.

»Vad som händer när bild transformeras till språk är en gåta vi ännu inte har en teoretisk förklaringsmodell för»[33] – som Roland Lysells anmärkning antyder skapar studiet av relationer mellan text och bild extraordinära problem och de semiotiska ansatserna erbjuder begripligt nog inte heller några färdiga och universellt giltiga modeller.

Denna vederhäftiga reservation till trots får man konstatera att flera mer eller mindre avancerade försök att reda ut och diskutera dessa intrikata problem på senare år har presenterats. Ett synnerligen ambitiöst arbete, som på många punkter torde infria René Welleks tidigare anförda förväntningar, är Wendy Steiners *The Colors of Rhetoric* (1982).

Vad Steiner, redan i det problemhistoriskt orienterade inledningsavsnittet, och sedan vid upprepade tillfällen framhåller är att »though the arts are similar in being imitations, they do not imitate the same things. This is a relational rather than a substantive similarity».[34] Men det är inte i första hand likhet grundad på konstarternas respektive relation till en yttre verklighet, utan framför allt likheter avseende relationer mellan olika nivåer och mellan olika element inom konstverkets struktur, som får Wendy Steiner att med stor tillförsikt presentera semiotiken och strukturalismen som de discipliner genom vilka nya oanade möjligheter för det intermediala studiet har skapats.[35] Steiner framhåller också att teorierna om konstarternas mimetiska status, deras ikonicitet, är förbundna med problematiken om konstverkets interna respektive externa referens – hon konstaterar: »Just as complex as the argument about *how* artistic signs signify reality is the issue of *whether* they in fact do signify it.»[36] Frågan om konstarternas mimetiska förmåga aktualiserar två konträra ståndpunkter: dels den universalistiska, som hävdar en likhet mellan tecken och ting, dels den relativistiska som menar att varje teckensystem skapar en annorlunda verklighet och att relationen konstverk – ting inte kan betraktas som ett ikoniskt förhållande, eftersom relationen uteslutande är kulturellt och/eller

konventionellt bestämd. Någon lösning på problemet presenteras begripligt nog inte av Steiner som i stället försöker visa på det orimliga och ofruktbara i att ur ett intermedialt perspektiv hårdnackat plädera för blott den ena eller andra av ståndpunkterna:

> It is only in the conjunction of the universalist and relativist positions, I believe, that we can arrive at an understanding of the relation between the two arts and between each of them and reality. Considering the array of languages and other models of reality, and the changes in them throughout history, one could not argue for a fully iconic representation of reality through any sign system. All sign systems are conventional. But once a system *is* conventional, its artificiality is largely invisible, and the system is percieved as a model, a diagram of reality. A work of art that imitates a model of reality thus seems to be imitating reality itself The conventionality of the model still gives it the flexibility to change and develope, but even such a development can be plotted in terms of diagrammatic relations.[37]

Inom det avsnitt som har rubriken »The Temporal versus the Spatial Arts» figurerar, föga överraskande, Lessing som en naturlig representant för ett förgånget, men för den skull ingalunda negligerbart synsätt. Steiner pekar emellertid, i ljuset av de moderna teorier som presenteras, ut ett par uppenbara begränsningar i Lessings resonemang. Med stöd i en framsynt anteckning av Dryden formulerar Steiner en första invändning mot Lessing:

> The limitation in Lessing's argument discovered in later centuries, that the much vaunted simultaneity of the painting exists in the material artifact but not in its perception, is thus present in Dryden's words. Modern science supports this criticism; the eye can in fact focus on only relatively small portions of visible objects and must scan them in order to build a unified image. Pictorial perception is thus a matter of temporal processing, like literary perception, with the difference that the ordering of this perceptual sequence is not predetermined by the painting itself (at least not as far as we know).[38]

En annan svaghet i Lessings distinktionsresonemang blir tydlig vid en konfrontation med föreställningen om den moderna litteraturens »spatiala form» (här närmast i meningen atemporal) – denna föreställning är intimt besläktad med idén om den simultana syntesen, men grundar sig inte på en analys av den mentala processen, dvs läsar- eller tillägnelseprocessen. Som en av de mest namnkunniga teoretikerna inom detta område hävdar Joseph Frank att den moderna litterära texten i många fall inte går att tillägna sig etappvis, dvs som en serie sekvenser logiskt följande på varandra, utan endast som ett avslutat helt, och således kan denna litterära perceptionsakt betraktas som analog med den tillägnelseprocess som äger rum inför ett bildkonstverk.[39] Steiner summerar invändningarna mot Lessing så här: »Despite the modification of Lessing's position made by phenomenology, physiological psychology, and such critics as Frank, modern theory has not been able to overcome certain spatial-temporal barriers between painting and literature.»[40] I samband med denna reservation anförs ett påpekande av Roman Jakobson, som vi också här tidigare hänvisat till, där Jakobson understryker den fundamentala skillnaden mellan bildkonstens atemporala dimensionalitet och ord- och tonkonsten, som bygger på tidsdimensionen, genom att hänvisa till det faktum att vid bildbetraktandets slutliga simultana syntes konstverket fortfarande är närvarande som en helhet till skillnad från vid tillägnelsen av ett ord- och tonkonstverk.[41] Men här kan man ju invända, som Steiner också mycket riktigt gör, att vid en etappvis tillägnelse av en skriven dikt fram mot en upplevelse av dess helhet finns också dikten, likt en tavla, fortfarande där i sin grafiska helhet.[42] Dessutom kan man hävda att den successiva tillägnelsen av betydelsefulla enskildheter i en tavla svarar mot diktläsningens »ord för ord»; och de omläsningar som leder till att man med en uppfattning om diktens struktur och bildspråk osv kan nå en upplevelse av texten som en enhet, kan ju förvisso jämföras med den efter hand erhållna syntetiska, »tidlösa» upplevelsen av bildkonstverket.

Precis som den semiotiska teoribildningen alltså inte kan tillhandahålla fixa lösningar för den som sysslar med enskilda intermediala problem, förefaller inte heller den gamla, men fortfarande engagerande estetiska tids- och rumsspekulationen, kunna bibringa oss någon fullt tillfredsställande förklaringsmodell och som Steiners genomgångar klart visar leder ett fördjupat studium av dessa primärt estetiska och filosofiska frågeställningar till först och främst avslöjanden av den tidigare debattens tillkortakommanden, men framför allt till förnyade insikter i problemområdets komplexitet. Detta torde mana forskaren inom området till försiktighet.

I nästföljande avsnitt, »The Structuralist

Approach», ges åter exempel på hur en koncentration på just *relationer* i stället för på *substansen* skapar förutsättningar för ett mer sofistikerat studium av åtminstone förhållandet mellan ord- och bildkonst. Steiner sammanfattar sin genomgång av en rad möjliga strukturella korrespondenser konstarterna emellan så här:

I have presented at least a sketch of the phonemic, morphemic, syntactic, semantic, and pragmatic relations that structuralism would suggest exist between painting and literature. What emerges, far from parallel schemata for the two arts, is as complicated a set of relations as that revealed by semiotics. Though it does seem possible to discover equivalent minimal units (both asemantic and semantic), combinatory rules, and semantic and pragmatic conventions in each art, these differ considerably in the consistency with which they must be employed by either a painter or a writer. Painting seems free to choose a »literary» structure or not, whereas literature is willy-nilly articulated into all these structural levels. However, it is interesting that often the norms of pictorial *realism* are well correlated with this literary structuration – minimal units which are abstract but meaning distinguishing, compositional conformity to the laws of perspective and the norms of visible reality, and the defining of the viewer's position and knowledge vis-a'-vis the represented scene. Whatever freedom a painter exercises is thus a freedom that has consequences, and as such it is a form of constraint as well. (...) The imperfect structural correspondence of painting to literature does not in fact preclude or even severely limit the comparision of the arts. What it does is permit an ever changing set of correlations by painters and writers, who are free to stress different elements of the structures of their art in order to achieve this correspondence. An interartistic parallel thus is not dictated by the preexistent structures of the arts involved; instead, it is an exploration of how these two structures can be aligned. This alignment is part of the overall essential homonymity and synonymity of semiosis by which sign systems and their texts approximate one another and then diverge. [43]

Även utan ytterligare referat av Steiners framställning tror jag man kan säga att det främsta värdet av de problemorienterade inledningsavsnitten i *The Colors of Rhetoric* ligger i den breda och uppslagsrika teoretiska medvetenhet med vilken de möjligheter och svårigheter som är förbundna med detta erkänt svårbemästrade ämnesområde bearbetas. Icke förty visar Wendy Steiners mångsidiga analys av William Carlos Williams' dikt »Hunters in the Snow» (1960), som går tillbaka på en målning av Brueghel (»Return of the Hunters, 1565),[44] att den teoretiska beredskapen här visserligen är en grundläggande förutsättning för den säkra interpretationen, men att lyhördheten inför den enskilda texten, och i detta fall inför *en* unik intermedial relation, är något för tolkningen minst lika väsentligt. Här är man fjärran ett mekaniskt applicerande av de teoretiska modeller som i det föregående presenterats. Steiner prövar och föreslår, snarare än fabricerar slutliga och slutna lösningar. I än högre grad frapperas man av den känsliga och flexibla läsningens frigjordhet ifrån en inledande teoretisk »överbyggnad» i Clas Clüvers uppsats »On Intersemiotic Transposition», där höjdpunkten utgörs av en tolkning av relationen mellan Anne Sextons dikt »Starry Night» (1962) och van Goghs målning med samma titel (La Nuit étoilée, 1989).[45] De teoretiska skisser, enkannerligen semiotiska och strukturalistiska, som otvivelaktigt ger Steiner rika möjligheter att beskriva det intrikata intermediala samspelet mellan Williams' och Brueghels båda verk är i sin variationsrikedom inte att jämföra med Clüvers betydligt anspråkslösare och mindre omfattande försök att, genom en övergripande analogi mellan översättningen av ett poem från ett språk till ett annat och den litterära tolkningen/»översättningen» av en bestämd målning, komma åt problemet med ordkonstens relationer till bildkonsten. Med denna bindande jämförelse tycks mig Clüver ingalunda bidra med något radikalt nytt till den redan terminologiskt och metaforiskt snåriga frågan om vad som, och hur man bäst beskriver det som, sker i mötet mellan två konstarter. En plaidoyer för att tolka intermediala relationer i sträng analogi med verbal översättningskonst tvingar uttolkaren till vissa förenklingar som dock utredningen av den partikulära intermediala relationen Sexton – van Gogh synbarligen inte medger. Oavsett vilken typ av teoretisk metafor man väljer som beskrivning av den intermediala relationen, torde åtminstone i varje medveten närläsning av Sextons text ingå, liksom det för övrigt gör i Clüvers egen läsning, ett försök att utreda de för tillägnelsen av denna text uppenbarligen betydelsefulla korrespondenserna mellan text och bild.

Till sist ska också ett par studier som rör bildkonstens semiotik uppmärksammas. I Louis Marins närmast lingvistiskt inspirerade essä »Grundvalar för en måleriets semiologi» for-

muleras utgångspunkten så här: »Tavlan är en figurativ text och ett lässystem».[46] Den påföljande utredningen behandlar den ovan berörda problematiken kring betraktandets simultanprocess av selektivitet och totalitet. En process som Marin väljer att kalla »blickens diskurs».[47] Man kan alltså säga att en av Marins uppgifter är att försöka få grepp om den selektiva eller segmenterande tillägnelsen inom »ramen» för synintryckets enhetlighet.

Författarens relation till bildkonstverket kan med fördel betecknas som en medskapande process. Som vi lät Roland Barthes antyda gör betraktaren, låt oss här säga författaren, ett selektivt val bland bildens enheter/element. Hans Lund fastslår efter omsorgsfullt utredande: »Beskrivning av bildkonstverk innebär alltid en tolkning.»[48] Detta får naturligtvis konsekvenser för utformningen av den poetiska texten. Förtfattaren står i flera avseenden fri i sin tolkning genom att han med Lunds ord: »koncentrerar sig på de element i bilden han har användning för och förbiser eller väljer bort de övriga. Samtidigt står det honom fritt att relatera de utvalda elementen till sfärer som ligger utanför bildens struktur och semantiska rum.»[49]

Efter att ha studerat betraktandets förutsättningar och dess process frågar sig Marin hur en tavla sedd som en bunden helhet kan uttydas och hur »en kommunicerbar betydelse framträder genom och i denna helhet?»[50] För att komma till rätta med detta gör Marin bruk av två övergripande begrepp hämtade från lingvistiken och närmare bestämt syntaxläran; han talar nämligen om måleriets syntagmatik respektive paradigmatik.[51] Den syntagmatiska dimensionen (in praesentia) avser relationerna mellan enheterna i en språklig sats av varierande längd, alltså mellan exempelvis subjekt och predikat; den paradigmatiska dimensionen (in absentia) avser de enheter som kan stå i en given position, men som är sinsemellan utbytbara – det handlar alltså om de språkliga enheternas relation till det språkliga systemet som helhet. Särskilt intressant förefaller mig resonemangen och exemplen under rubriken »Måleriets paradigmatik».[52] En figur i en bestämd målning är en syntagmatisk enhet i denna målning, med Marins språkbruk, men denna syntagmatiska enhet kan med Saussures ord öppna »en virtuell minnesserie», dvs en paradigmatisk serie som utgörs av en räcka associationer till detta bildelement i en rad andra målningar av samme konstnär. I ett utvidgat perspektiv – samtida måleri i vidsträckt mening – är en serie av detta slag öppen, »och läsningen i dess paradigmatiska rum blir intertextuell».[53] Vad som kan tänkas vara av intresse vid ett intermedialt studium är till exempel hur så kallade syntagmatiska enheter eller motsvarande signifikanta färger, linjer, etc öppnar en associativ bana till andra målningar av samme bildkonstnär och hur dessa enheter eller serier av enheter/element transformeras och fogas samman till en i texten unik sammanställning.

Marin förespråkar fortsättningsvis en uppdelning av den paradigmatiska analysen i en stilistisk respektive en tematisk del, en som Hans Lund påpekar förvisso traditionell tudelning inom bildanalysen.[54] Denna indelning förenar också Louis Marin med Miecyslaw Wallis som i sin terminologiska och historiska exposé »The History of Art as the History of Semantic Structures» utifrån målningars och skulpturers semantiska strukturer upprättar följande distinktion mellan »objectiv works» och »non-objectiv works»: »The objectiv works have two strata: the representing stratum – lines, color spots, shapes – and the stratum of represented objects. The non-objective works have only one stratum.»[55] Indelningar och struktureringsförslag av det här enklare slaget kan naturligtvis vara till hjälp när man vill försöka klargöra en författares litterära bildtransformationer. Den terminologiska förflackningen är emellertid alltid en risk i tvärvetenskapliga sammanhang, något som ändå i allmänhet kan undvikas med tämligen enkla grepp. Hans Lund föreslår exempelvis en precisering som *visualmotiv* och *visualform* för att skilja konst- och litteraturvetenskapernas olikartade användning av motiv- och formbegreppen.[56] Med denna reflexion över det känsliga begreppsbruket befinner vi oss redan på väg in i nästa avsnitt där ett försök till en precisering av ämnet, terminologi och avgränsningsfrågor något ska diskuteras.

Kategorier, avgränsningar och begrepp

Ever since Baudelaire's time, contacts between painters and poets have become closer and have branched out in the two following directions: poets manifest a vivid interest in the pictorial movement of their day and comment on or explain it, or, for their part,

painters affiliate themselves increasingly with poets and re-explore with them the function of poetry.[1]

I och med modernismen utvecklas alltså, som Jean Laude här konstaterar, en allt livligare och mycket skiftande trafik konstarterna emellan. En liknande iakttagelse formuleras av Ola Billgren i artikeln »Prolog till ett Hillstudium».[2] Billgren framhåller inledningsvis att knappast någon litteratur har gått så långt i intermedialt experimenterande som den lyriska modernismen. Carl Fredrik Hill är Billgrens exempel på hur en bildkonstnär kan komma att utgöra en betydande inspiration för en modern författare, i detta fall Gunnar Ekelöf. Hill intar en rangplats bland Ekelöfs » 'förebilder' bland diktens hermetiska och surrealistiska pionjärer: Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont...».[3]

Eftersom den här studien berör uteslutande svenska författarskap bör naturligtvis också den författare, som mycket tidigt och kanske mera energiskt än någon annan samtida introducerade och litterärt experimenterade med »modärn» bildkonst, nämnas: Pär Lagerkvist.[4]

Ett ökat ömsesidigt intresse och engagemang konstarterna emellan leder begripligt nog till olika typer av samarbete. Laura Rice-Sayre och Henry M. Sayre visar i en uppslagsrik studie hur dessa närmanden och gemensamma mödor resulterar i olika typer av gränsöverskridande projekt. Det primära syftet med deras studie är att: »reexamine, in the light of a dialectic interchange of semantic systems, the various sorts of comparisons that have traditionally been made between the arts and to assess the efficacy of these comparisons.»[5]

Vid ett första försök att närmare precisera och avgränsa den typ av intermediala relationer som föreliggande studie avsera att behandla kan den kategoriindelning som Rice-Sayre och Sayre presenterar vara till hjälp. Indelningen består av fem kategoridefinitioner A–E. Den första lyder:

> If the ideal collaborative work (...) is one in which equal status is given to the arts, then it would seem safe to assume that when we are dealing with an interdisciplinary work that is created by one artist who does both the writing and the artwork we have one aestethic expressed in two modes.[6]

Georges Braque's »Illustrerade anteckningsböcker 1917–1955» utgör här ett av exemplen på denna första relation. Den andra relationstypen formuleras på följande vis: »a mesological comparison (...) – that is, a comparison that brings an artist and a writer together on the basis of their friendship or mutual participation in a particular artistic movement.»[7] Med siktet inställt på modernismen i vidaste mening saknas som sagt knappast belysande exempel. Strömningar som dadaismen, surrealismen, kubismen och futurismen är i detta fall illustrativa, samtidigt som braskande manifest och en lockande mytbildning kring modernistiska konstnärskotterier lätt kan förleda ismernas uttolkare till att verkligen tro sig ha funnit »the fundamental unity of the arts.»

Den tredje kategorin definieras kort och koncist: »The homological comparison (...) grows out of a critic's subjective perception of a similarity between a plastic and a poetic work.»[8] Här påminns man åter igen om den forskning som arbetar med teser om konstarternas estetiska enhet och/eller som har som förutsättning en litteraturhistorisk periodisering som producerar olika epoker inom vilka man söker efter överensstämmelser och gemensamma drag konstarterna emellan.

Ett studium kan också utgå ifrån ett gemensamt tema: »The study is substantiated on the ground of a third element, which both artists explore; that is, the arts are compared to one another insofar as they both illustrate a similar theme.»[9]

Den sist redovisade kategorin erbjuder en relevant beskrivning av den typ av relationer som den här studien företrädesvis är inriktad på:

> Finally, we have works in which the two arts are brought together by one of the artists who chooses to re-present or illustrate the work of the other (...). This kind of collaboration (...) we have labeled accidental, because one of the artists was not consulted about the collaboration. (...). The study we are asked to make is diachronic, and often cross-cultural.[10]

Denna kategori har en motsvarighet i vad Jean Hagstrum benämner »iconic poetry» och samtidigt kan den även sägas motsvara den sista av de fem dikttyper som Gisbert Kranz tar upp under rubriken »Bildgedicht»: »Ein Gedicht, dessen Thema ein Werk der bildenden Kunst ist. Beispiele: RILKE, *Archaischer Torso Apollos*; MÖRIKE, *Auf ein altes Bild*.»[11] Med en klassificeringslista omfattande åtta punkter erbjuder även Ulrich Weisstein möjligheter till preciseringar. Weissteins andra klass upprepar

närmast den avgränsning av »relation E» som Kranz' definition innebar: »Literary works describing specific works of art (*ekphrases*, and *Bild-*, as distinguished from *Ding-*, *gedichte*)».[12] Men även den sjätte punkten i Weissteins schema hjälper oss att ringa in vårt disparata material: »Literary works concerned with art and artists or presupposing specialized arthistorical knowledge».[13] Den övervägande delen av van Goghdikterna är nämligen sysselsatta främst med människan och konstnären van Gogh. Och den kategori som låter sig summeras som »dikter som utgår från eller bygger på ett bildkonstverk», fångar i egentlig mening in endast två av de utvalda texterna.

När Hans Lund i sin teoretiska diskussion försöker formulera textens relation till bilden utgår han från de tre operativa termerna *kombination*, *integration*, och *transformation*. Dessa termer förankras i Gisbert Kranz' tre kategorier *Emblemgedicht*, *Figurengedicht* och *Bildgedicht*.[14] *Kombination* avser: »en koexistens, i bästa fall en samverkan mellan ord och bild. Det är alltså här fråga om en bimedial kommunikation, där medierna avses stå i ett adderande och kommenterande förhållande till varandra.»[15] Termen täcker således verksamheter inom både relation A och B hos Rice-Sayre och Sayre. Ett lysande exempel från svensk mark är Erik Lindegrens samarbete med Halmstadsgruppen.[16] Till kategorin *Figurengedicht* knyts integrationstermen: »Här ingår bildelementet i det litterära verkets visuella utformning. Medan bildelementet i kombinationen har en relativt självständig funktion, kan man när det gäller integrationen inte lyfta ut bildelementet utan att förstöra den verbala strukturen.»[17] Den tredje termen, transformation, har redan utnyttjats i det föregående och kommer fortsättningsvis att fungera som en teknisk nyckelterm. Hans Lund skriver inledningsvis:

> I den tredje sektorn – (...) – finner man däremot inget bildelement kombinerat med eller integrerat i den verbala texten. Texten refererar till element eller elementkombinationer i bilder, som inte befinner sig framför läsarens ögon. Den information läsaren får om bilden går via det verbala språket. Här är det sålunda inte fråga om en bimedial, utan om en unimedial kommunikation.[18]

Utgångspunkten för Lunds fördjupning inom denna problemsektor lyder: »verbal och visuell text fungerar i en intertextualitet.»[19] Den *litterära bildtransformationen* inbegriper en mängd olika strategier och processer. Bland de som Lund tar upp finns somliga som väl formulerar förhållanden som vi kommer att stöta på:

> Texten kan i detalj beskriva bilden eller kort alludera på den. Texten kan fokusera enskilda och från helheten isolerade bildelement eller försöka fånga bilden som en kompositionell helhet. (...). Texten kan dessutom vara ett försök att gestalta en spatial karaktär eller transformera karakteristiska element ur en epoks eller en eller flera bildskapares ikoniska sfär.[20]

»Litterär bildtransformation» är en väl beprövad och alltså tämligen vid beteckning och den kommer alltså också fortsättningsvis att användas.

Genom den oegentliga och snäva betydelse som termen *ekfras* (ekphrasis) ges när den får stå för en »ren beskrivning» – som om en icketolkande beskrivning vore möjlig – gör den svårhanterlig. Det finns ytterligare ett skäl att handskas varsamt och inte annat än i undantagsfall bruka termen i detta sammanhang. Anders Palm påpekar i sin analys av W. H. Audens »Musée des Beaux Arts» att termen undergått en avgörande betydelseförändring. Från att ursprungligen, inom den senantika retoriken, ha betecknat en detaljerad verbal deskription av en person, ett speciellt föremål, ett landskap eller dylikt, avser termen numera inom litteraturvetenskapen uteslutande den verbala beskrivningen (tolkningen) av bild- och andra konstverk.[21]

»Litterär bildtransformation» är trots allt vad man kan kalla en samlingsterm och därför kommer de olika relationstyper som det heterogena materialet uppvisar att mer ingående diskuteras i samband med varje enskild textanalys. Några tänkbara varianter kan dock i korthet nämnas redan här: dikter som utgår från flera bildkonstverk – element från olika ikoniska sfärer uppmärksammas och transformeras och sammanfogas till ett unikt verbalt collage; dikter som blandar biografiskt material med ikoniska element; dikter där ett enskilt bildkonstverk är infogat som en del, eller en avgränsbar elementkonstellation, i texten.

Uppgiften består sedan förvisso inte i att pröva den ena eller andra teorins gångbarhet på ett skönlitterärt material eller att schematiskt lista fenomen under bestämda kategorier. Ett alltför slaviskt förhållande till teorier och specialiserad terminologi medför i stort sett undan-

tagslöst att studien stereotypiseras, vilket brukar innebära att man reducerar det komplicerade och mångtydiga på så sätt att materialet inte tillåts motsäga det som teorin vill framhålla. Det mångtydiga görs entydigt. Någon vacker listning av varianter på litterär bildtransformation är alltså inte aktuell. Frågan gäller fastmer vilken eventuell funktion ett intermedialt förhållande kan tänkas ha i den poetiska texten som helhet.[22] De detaljer i texten som man vill se som utgångspunkter för resonemang om litterär bildtransformation fungerar oavsett omfång och betydelse alltid i en oupplöslig förening med dikten i övrigt. Fokuseringen av den litterära bildtransformationen kan naturligtvis aldrig ske i ett vakuum. Tematik, skrivsätt, intertextuella samband, liksom relevanta textexterna faktorer kräver uppmärksamhet också i en studie som laborerar med en föregiven fokusering. I linje med detta har jag strävat efter att förhålla mig så öppet som möjligt till varje enskild text och gärna byta perspektiv och i bästa fall även sätt att skriva; så långt det nu är möjligt har jag försökt att närma mig texterna förutsättningslöst. Givetvis har hänsynstaganden till tidigare forskning i de flesta fall inte bara givit mig ovärderliga upplysningar och uppslag utan också delvis styrt infallsvinklarna. Detta breda och i möjligaste mån positionsskiftande tolkningsförfarande gör huvudkapitlets sex diktanalyser från den finlandssvenska modernismens gryning till det sena svenska 50-talet också till *en* berättelse om svensk modernistisk dikt.

II. Vincent van Gogh – några notiser

Bildkonstnären Vincent van Gogh behöver idag knappast någon närmare presentation. Här ska inte heller van Goghs levnadsbana tecknas. Något ska däremot sägas om förutsättningarna kring diktarnas intresse för den flamländske mästaren.

Att just Vincent van Gogh är en av de konstnärer som uppenbarligen ständigt rekryterar nya författare till sin stab av lyriska uttolkare är kanske inte ägnat att förvånas över. »*Vincent van Goghs* korta lefnadshistoria är lika rik på märkliga detaljer som Cézannes är i det yttre ointressant.»[1] August Brunius' drastiska jämförelse pekar ut ett av de förmodligen starkaste skälen till uppmärksamheten av van Gogh. Ett levnadsöde så fyllt av dramatiska kast, i betydande grad speglande ett ovanligt stormigt inre, kan man förstå lockar uttolkare och minnestecknare av olika slag. Irving Stones *Lust for Life* (1934) är kanske ännu det mest omtalade av de skönlitterära bidragen.

Monografier och specialarbeten har idag närmat sig gränsen för det oöverskådliga och en svensk publik och läsekrets får också anses väl gynnad både ifråga om utställningar och inhemska konstvetenskapliga arbeten. 1946 var året för Nationalmuseums stora van Goghutställning, som senare fortsatte till Göteborg och Malmö; en mindre utställning med teckningar, akvareller och dylikt turnerade i Sverige under året 1957 (i utställningskatalogen återfinns flera av de dikter som ska behandlas). Dessa utställningar uppges av Carlo Derkert – i Moderna museets katalog till den omfattande van Goghutställningen 1965! – ha besökts av inte mindre än en kvarts million människor och van Gogh blev känd i hela landet.[2]

Van Goghs extraordinära och banbrytande insats i det västerländska måleriets historia – hans kompromisslösa och personliga satsning i spänningsfältet mellan gammalt och nytt som leder till en frigörelse av färgen, vilken på ett nytt sätt ges en status som självständigt uttrycksmedel – är oomtvistad och måste naturligtvis ses som den främsta orsaken till det enorma intresse som kommit hans liv och verk till del.

Vincent van Goghs unika och ansenliga brevsamling – brevväxlingen med brodern Theo – är självklart av oskattbart värde för såväl den som arbetar i det lilla formatet som för den mer sorgfällige levnadstecknaren. En bland de senare, Carl Nordenfalk, uttrycker denna gynsamma omständighet genom en modest karakteristik av sitt tillvägagångssätt: »Min egen text avser främst att sammanbinda och förtydliga citaten. Den förhåller sig till dessa som fattningen till stenarna i ett smide.»[3]

Man kan förmoda att dessa omständigheter i en eller annan mening är viktiga förutsättningar också för tillkomsten av flera av dikterna.

Intresset för Carl Fredrik Hill och i synnerhet hans »sjukdomskonst» ges det många exempel på inom svensk lyrik.[4] I synen på Hill (liksom på Josephson) finns som en stark underström den surrealistiska rörelsens program som inne-

höll en omvärdering av konstnären och de konstnärliga uttrycken. Den sjuke konstnärens verk uppvisade ett landskap vars särartade topografi och figurationer i avgörande bemärkelse tycktes överensstämma med erfarenheterna från det surrealistiska exkurerandet i det undermedvetna. Även om nu Cézanne ska ha utbrustit »sannerligen, målar Ni inte som en vansinnig!»[5], kan man inte i van Goghs fall med samma bestämdhet tala om en särskild »sjukdomskonst» och följaktligen inte om ett klart avgränsbart sjukdomsskede som en speciell estetisk utgångspunkt för poeternas intresse. Vad som emellertid kan sägas förena Josephson och Hill med van Gogh är något som Carlo Derkert formulerar som »samma envetenhet i satsningen utan någon hänsyn till kroppslig och själslig hälsa.»[6] Längre än så är det inte meningsfullt att gå i jämförelser. Om »sjukdomskonsten» och den surrealistiska orienteringen i många stycken förenar de inhemska lyrikernas Hill- och Josephsonintresse ska vi i fortsättningen se att intresset för van Gogh i hög grad varierar.

Med hänsyn till att flera av dikterna främst är att betrakta som porträttdikter kommer, utöver det primära intresset för de olika bildkonstanknytningarnas funktion i den poetiska texten, naturligt nog även biografiskt stoff som infogats i texten att uppmärksammas.

III. Vincent van Gogh i svensk modernistisk dikt

Själsfrändskap och estetiskt program

(Den unge expressionisten Elmer Diktonius och Vincent van Gogh)

Stenar talar, köttet skriker,
lyktstolparna vrider sig av livshunger,
mullen krälar,
med ett väldigt brak exploderar solen
och slungar sina ljuspartiklar
i det jäsande
en ensam sköka på en bänk,
aftonhimmel, solrosor: –
det är du,
det är Van Gogh.

Dikten – som Kjell Espmark vill beteckna som »ett av de mest utpräglade exempel på dynamisk expressionism, som står att finna»[1] – återfinns i Diktonius' debutsamling *Min dikt.* [2] Den ingår bland ett smärre antal dikter som föregås av en långt mer omfattande avdelning aforismer. Två av aforismerna understryker också med önskvärd tydlighet diktarens känsla av samhörighet med van Gogh både vad gäller livskänsla och estetik.

Jag ser van Gogh arbeta: ej nervöst petande, med tungan balanserande rätt i mun – nej! – bakom axeln slungande – släggande färgernas våldsamma eruptioner på duken. Så att det stänker mot himmeln!

Aforismen presenterar bilden av konstnären mitt i ett intensivt skaparögonblick – Diktonius' snapshot visar den expressionistiske målaren i färd med att fånga en för oss okänd verklighet. Tonvikten ligger här helt på tillvägagångssättet, det konkreta bruket av det konstnärliga materialet; den skapande handlingen som ett uttryck för en omstörtande och eruptiv livshållning. Vilken konstnärstyp van Gogh i Diktonius ögon *inte* är, deklareras avfärdande i den inledande kontrasterande motbilden: den smått dilettantiske utövaren av måleriet, vars försiktiga och, som man är böjd att också anta, strikt mimetiska förfarande speglas i det i koncentration fångade ansiktsuttrycket med det ängsliga balanserandet med »tungan rätt i mun». Beskrivningen avbryts brutalt genom ett avvisande utrop, som samtidigt fungerar som övergång till den positivt laddade halvan av aforismen. Den starkt rytmiska kombinationen »slungande – släggande» illustrerar på ett effektfullt sätt den dynamiska rörelsen och den närmast ursinniga intensiteten i skapelseakten. Kombinationen har en omedelbart accelererande funktion som når sin förlösande klimax i den avslutande radens utrop: »Så att det stänker mot himmeln!». Resultatet, visualmotivet, är här alltså helt underordnat själva tillvägagångssättet och skapelseakten i sig.

Den andra i övervägande grad mer resonerande aforismen, där Diktonius i tacksamhet över sitt skapande öppnar med en smått patetisk apostrofering av »Dig, Liv», framstår närmast som ett stycke modernistisk panegyrik. Två inspiratörer lyfts därpå fram: »van Gogh, Multatuli.» Men avantgardisten Diktonius är ändå klar över det betydelsefulla i att framhäva sin egenart:

Deras konst – deras kristalliserade hjärteblod – har slagit sina frön djupt i mitt väsen.
Det är dessa fröns blommor – *men vuxna i min jord!* – jag nu slungar ut i världen. (...)[3]

Dessa två aforismer understryker Van Goghs genomgripande betydelse för den konst- och livssyn som den unge Diktonius basunerar ut i debutboken. Att upplevelsen av van Goghs konst och levnadsöde var av stor betydelse för den finlandssvenske expressionisten är också samtliga uttolkare av hans tidiga ordkonst eniga om.[4] För att få grepp om van Goghs betydelse för utformningen av Diktonius' särpräglade ordkonst krävs också kommentarer till van Goghs position i Diktonius' epokala orientering och inte minst ett fördjupat textstudium som bland annat tar sikte på de intermediala förhållandena. Både Kjell Espmark och Bill Romefors anför Diktonius' läsning av Meier-Graefes bok *Vincent van Gogh* som ett viktigt incitament till Diktonius' upplevelse och tolkning av van Goghs bildvärld.[5] Espmark menar även att Meier-Graefes inlevelsefulla karaktäristik av den flamländske mästarens liv och konst så starkt har påverkat Diktonius att hans van Goghbild och hans konstsyn i långa stycken bestäms av den tyske konsthistorikerns beskrivning/tolkning. Vid analysen av van Goghdikten påpekar också Espmark att »poeten kan här ha inspirererats av konsthistorikern i accentueringen av det tingens skrik målaren suggererat med visuella medel.»[6] Espmarks komparativa kommentarer aktualiserar en rad problem som rör tolkningen av visuella bilder, liksom själva den litterära bildtransformationen. Man måste alltså i detta fall räkna med att Diktonius åtminstone delvis avläser den van goghska texturen efter Meier-Graefes »anvisningar». Diktonius lägger sig sålunda på en viss perceptionell nivå (vi erinrar oss Barthes resonemang i »Bildens retorik») genom att Meier-Graefes text kan sägas anpassa poetens diskursiva blick och därigenom till viss del styra förståelseakten av van Goghs bildsfär. I detta fall skulle alltså det intertextuella flödet domineras av förhållandet mellan den inlevelsefulla konsthistoriska texten och dikten och inte primärt mellan poetisk text och konstnärlig textur.[7] Det är en i sig relevant förmodan, som dock innebär en viss förenkling av det komplicerade intermediala spelet. Till att börja med är den egentliga och »första» utgångspunkten självfallet inte definitivt fastställbar. Betoningen måste i stället ligga på samspelet mellan poetisk och konsthistorisk text och ikonisk sfär. Som påpekats kan man anta att den konsthistoriska texten i större eller mindre utsträckning dirigerar avläsandet av texturen – den fäster poetens uppmärksamhet på vissa »syntagmatiska enheter» och/eller typiska stildrag (»the representing stratum», med M. Wallis ord), men bestämmer ändå inte definitivt varken poetens totala och »slutliga» avläsning/tolkning eller den poetiska textens slutgiltiga utformning. Som snart sagt alla bildtransformativa texter erbjuder alltså inte heller Diktonius' dikt något exempel på jungfrulig litterär bildtransformation – alla försök att så att säga stänga in en bildtransformativ text i ett enkelriktat förhållande till en eller ett par utpekbara texturer reducerar avsevärt tillägnelsen av texten.

Van Goghs sällsamma bildvärld, delvis »förmedlad» via konsthistorikern Meier-Graefes text, skänker alltså Diktonius »lärdomar i konsten att gestalta ett inre tillstånd med hjälp av yttre element i expressiv rörelse.»[8] Det är också dessa intryck av en teknik som lyfter fram det inre livets tillstånd och projicerar dess dynamiska och expressiva skeenden i ett yttre landskap, som Diktonius låter bli en verkningsfull och utmärkande sida av sin lyriska ordkonst.

Vid sidan av Meier-Graefes bok från 1912 nämner Enckell, liksom både Espmark och Romefors, van Goghs *Briefe an seien Bruder I–II* (1914) som en i sammanhanget viktig läsning för den unge Diktonius.[9] Espmark menar dock att breven inte kan »ha utgjort någon källa till Diktonius' starkt dynamiska bild av konstnären.»[10] Med ögonblicksaforismen och van Goghdikten i tankarna ger man gärna Espmark rätt. Men Diktonius' djupgående upplevelse av van Gogh inbegrep, som Romefors också framhåller, inte endast »den dynamiska konstuppfattningen utan också det sociala synsättet var gemensamt för Diktonius och van Gogh.»[11] Stöd för uppfattningen att breven haft en viktig betydelse för framväxten av Diktonius' mer övergripande inställning till konsten ges också av Thomas Henrikson, som påpekar att Otto Ville Kuusinen – den i initialskedet så viktige litteräre samtalspartnern och rådgivaren – också läst van Goghs brev och blivit inspirerad av inställningen till konsten som en essens av livet och den dithörande strävan mot en radikal upplösning av gränsen mellan liv och konst.[12] Man kan alltså förmoda att tesen om konsten som ett omedelbart uttryck för livet stimulerats av såväl Kuusinen som av van Gogh, även om den sist-

nämnde av allt att döma sätter de djupare spåren i Diktonius' diktning. Genom föreställningen om föreningen av konst och liv inbegriper denna själsfrändskap en långtgående identifikation med människan *och* konstnären Vincent van Gogh. Denna föreställning, liksom den för den tyska expressionismen centrala broderskapsförkunnelsen, mötte Diktonius med en exempellös direkthet och närvaro, som det epistolära skrivsättet så suveränt förmedlar, i van Goghs brev.

I den retoriskt yviga och något överlastade hymnen till Vincent van Gogh i tidskriften *Ultra* turneras också dessa positioner i den unge Diktonius' livsåskådning. Texten öppnar med en proklamation – »Ingen avhandling ingen essé ingen kritik. Jag älskar en mänska.»[13] – som får Göran Printz-Påhlson att konstatera: »Han är empirist i den meningen att det är hans omedelbara erfarenheter som bestämmer hans värderingar.»[14] När Diktonius i »hymnens» fortsättning frågar sig »Kan man väl älska döda, är ej kärleken, födandets gudom, bunden vid levandet, är ej det förgängligas kraft slut när det hunnit till aska?», kan det, som Bill Romefors framhållit, ses i samband med just den tyska expressionismens förkunnelse om broderskapskärlek.[15] Men Diktonius' bejakande av en kärlek till en död människa – »Ja, man kan, vi kan» – innebär ett gränsöverskridande och en radikalisering av den kontinentala broderskapsförkunnelse som i första hand vände sig till de levande.[16] Den van Gogh som under sin Arlesvistelse försökte omsätta sitt sociala fantasteri i ett verkligt konstnärskollektiv med Gauguin som huvudpartner[17] blir i Diktonius' »hymn» själv föremål för en broderskapsförklaring och en gränsöverskridande själsfrändskap som den finlandssvenske diktaren utvecklar i den tyska rörelsens anda.[18]

Med en precisering av Romefors' bestämning av van Goghdikten som en porträttdikt[19] skulle man i detta fall kunna tala om ett »inre porträtt», om »porträtt» nu överhuvudtaget är en adekvat benämning på en text som i huvudsak består av en sällsam topografisk skildring, som visserligen syftar till att fånga den konstnärliga lidelsen och därmed något av konstnärens inre, men där det primära materialet ändå är hämtat ur konstnärens bildsfär. Det finns ändå ingen anledning att här ytterligare diskutera detta definitionsproblem då det knappast är av avgörande betydelse vid läsningen av Diktonius' dikt.[20]

Romefors analyserar inte förhållandet mellan van Goghs bildvärld och den poetiska texten.[21] Däremot registrerar Kjell Espmark, i linje med sitt övergripande projekt att spåra poetiska uttryck och metoder i konsten att översätta själen, flera intressanta intermediala korrespondenser.[22] Av förklarliga skäl ägnar ändå inte Espmark den intermediala relationen någon primär och mer djuplodande uppmärksamhet. På denna punkt finns med andra ord mer att göra.

Trots att Romefors nämner Diktonius' läsning av Sigurd Frosterus konstskrift *Regnbågsfärgernas segertåg* (1917) kommenterar han inte den iögonfallande överensstämmelsen i fråga om landskapstolkningen mellan Frosterus inlevelsefulla och bitvis rent lyriska tolkning och van Goghdiktens sex inledande rader.[23] Affiniteten mellan dikten och konstkonässörens text är påfallande. Så här skriver Frosterus:

> Hos van Gogh är det jorden som vrider sig i marter, konvulsioner, som föder och skapar livet. Hans teckningar skildra en obetvinglig rörelse nedifrån uppåt, i segt och segerrikt trots av tyngdlagen. Grödan skruvar sig upp ur de feta, sargade, plöjda fälten, fruktträden, sugande jordens safter, slå ut sin bedövande blomprakt i den känslolösa, indifferenta rymd, som evigt skiljer dem från ljus- och värmekällan, solen. Cypresserna sticka som spjutspetsar fram ur den genomborrade marken; intet av votivljuslågans fromma karaktär från primitivernas strålande naturandakt återglimmar hos de vridna flammor, vilka tänts av matjordens otillfredsställda längtan. Även bergen förskjuta sig uppåt; lager efter lager, skikt efter skikt; man anar geologiska dramer bortom jordskorpans höjningar och sänkningar.
>
> Även solen hos van Gogh blir brutal och aggressiv, den suger likt en magnet den plågade och fruktsamma naturen emot sig, men utan att skänka varken vila eller ro. Man känner livets heta puls genom den lidelsefulla, dyrkan av marken, vari den religiösa känslosvärmaren funnit ett så materialistiskt, men uppskakande ärligt och extatiskt uttryck.[24]

Sålunda har vi att räkna med minst två konsthistoriska texter med mer eller mindre anvisande och vägledande funktioner.

Dikten kan med fördel delas upp i tre delar: I: de sex första radernas van goghska landskapssceneri; II: en bildtransformativ fokusering och sammanställning av tre inom van Goghs bildvärld förekommande motiv/bildelement (r. 7–8); III: två korta avslutande retoriska satser.

Det går en cirkelrörelse genom diktens första sexradiga landskapssceneri: från det inledande treradiga partiet som tecknar markregionen – dominerat av de fyra i sammanhanget dynamiskt expressiva verben »talar», »skriker», »vrider» och »krälar» – till solstroferna, där solen likt aforismens konstnär »slungar», och alltså med sin våldsamma kraft och rörelse åter för tillbaka till marken, som i enhetlighet med de tre första radernas karakteristik anges som »det jäsande». Alltså: från dynamisk markregion till den exploderande solen, som så att säga representerar landskapsbildens övre del, tillbaka till marken.

Valet av lyktstolpar som »vrider sig», i stället för exempelvis de i van Goghs bildvärld vanligen förekommande träden, som just kan tolkas som vred de sig upp ur jorden i en oavbruten rörelse, förefaller bestämt av akustiska principer: den andra raden hålls samman av det genom allitteration harmonierande ljudparet *lyktstolpar – livshunger.*[25] Livshunger är ett ord som för övrigt ger associationer till en central aspekt av den van goghska livshållningen.

Utan att upprätta någon frekevensordlista kan vi konstatera att Diktonius för markeringen av markregionen tar till ett av favoritorden i sin lyriska vokabulär: »mull».

Solen är en central kompositionell enhet i många av van Goghs dynamiska landskapsmålningar. När så Diktonius transformerar och infogar denna dominant i sin text och låter den representera himmelsdelen av landskaps-sceneriet sker det i överensstämmelse med solens funktion som betydande syntagmatisk enhet i många av van Goghs landskapsbilder; det råder följaktligen en kongenial intermedial korrespondens mellan solen och dess strålar som »hel himmel» inom den van goghska bildvärlden och den i dikten exploderande och häftigt expansiva solen. Konkretiseringen av solljuset genom ordet »ljuspartiklar» ger också en antydan om van Goghs rent tekniska metod.

Textens första del är alltså ett försök att gestalta en specifik spatial karaktär. Genom att transformera och sammanfoga vad Diktonius kan antas ha uppfattat som karakteristiska element, såväl stilistiska som tematiska, ur van Goghs ikoniska sfär, framträder en extradynamisk landskapsscen.

I textens andra del bedarrar tempot momentant – dock utan att texten här förlorar i förtätning. Kompressionen upprätthålls genom att tre för van Gogh typiska motivenheter sammanställs till en ur visuell synpunkt omöjlig kombination. Sammanställningen tjänar alltså förtätningssträvandena och likt tre komponenter i en rebus pekar de enskilda motivenheterna tillsammans fram mot igenkännandets utrop i slutraderna där tempot åter stegras.

Vid en genomgång av illustrationerna i Meier-Graefes respektive Frosterus verk anmäler sig några av de visualmotiv som transformerade figurerar i den förtätade sammanställningen. Den ensamma skökan i rad sju torde ha sin närmaste visualmotiviska beröringspunkt i den hos Meier-Graefe återgivna litografin (s. 17-naken, sittande på något som närmast ser ut som en stor flat sten eller en stubbe, lutande huvudet i de på benen vilande armarna). Bortsett från litografititeln »Sorrow», som eventuellt återspeglas i textens betoning av ensamheten, är överensstämmelserna här mycket svaga. Man är i stället benägen att hänföra textens bild av skökan till de biografiska notiser som man kan anta att Diktonius mött i den konsthistoriska texten. »Aftonhimmel» denna fundamentala visualmotiviska komponent – möter bland annat i en penninteckning av ett mycket dynamiskt afton-/nattsceneri hos Meier-Graefe. Två av de tre små svartvita reproduktionerna hos Frosterus skildrar solnedgångar (s. 39f – Avb. 13 &14). De ytterligt typiska solrosorna återfinns också hos Meier-Graefe (s. 27). Denna redovisning avser inte att i första hand fastställa några betsämda visualmotiviska förlagor till olika detaljer i den poetiska texten utan syftar snarare till att i anslutning till dikten antyda beskaffenheten av den del av van Goghs bildvärld som Diktonius kom i kontakt med i de konsthistoriska verk som han läste. Man kan också notera sambandet mellan avsaknaden av explicita färgord i texten och det faktum att de två konsthistoriska verken endast innehåller svartvita illustrationer.[26]

I de två avslutande radernas triumfatoriska identifiering upplöses textens spänning mellan expansion och förtätning. Raden »det är du» är ett förenande tilltal i broderskapskänslans tecken, ett tilltal som bryter ensamheten och isolationen och upprättar en valfrändskap mellan levande och döda utanför tiden. Utöver att skapa en intensiv närhet förklarar de avslutande raderna att verk och människa är ett.[27]

Diktonius' upplevelse av människan och konstnären Vincent van Gogh stannade inte vid ett hastigt uppflammande intresse under den outrerat expressionistiska fasen utan förefaller ha följt Diktonius livet igenom. Denna livslånga frändskap ges det prov på i den sista samlingens sista dikt (»Hemton» i *Novembervår*).[28] Strofen fokuserar med okuvligt energisk inlevelse det visualmotiv som är van Goghs eget emblem – solrosen:

Jag ser dess släggat gula ljus
flammande vangoghskt
och stängeln som ett spett
rakt in i alltets navel slaget

Den lyriska konstnärsbiografin

(Artur Lundkvists dikt »van Gogh»)

lika långradigt långrandig som midgårdsormen, och
svävande som löftet att göra allt i morgon (...)
lika koncentrerat liten som en dynamitpatron (...)[1]

Med raljant fyndighet fångar Diktonius i sin recension av Artur Lundkvists debutdiktsamling *Glöd* (1928) de två stilprinciper som hos Lundkvist drar åt olika håll vid tiden för hans unga konstnärliga sökande. En övervägande del av dikterna i *Glöd* är utformade efter den whitmanska katalogstilen med de på varandra följande långraderna – hos Lundkvist inte sällan i Carl Sandburgs fotspår sammandragna till mindre prosapartier. Denna expansiva lyrik med rent episka drag utgör alltså den ena och i *Glöd* klart dominerande sidan av Lundkvists stilsträvanden. I detta närmast prosalyriska flöde urskiljer man också en stilistisk motström som utmärks av en vilja till kompression; korthuggna, sammanpressade satser à la Diktonius. Stilimpulserna har svårt att samsas; det föreligger alltså en spänning mellan låt oss säga anaforiska långrader och korta satser i telegramstil.[2]

Det vore kanske än mer anmärkningsvärt om dessa båda väsensskilda lyriska skrivsätt alltid hölls strikt åtskilda när de en gång tagits upp till poetisk prövning av en ung receptiv ordkonstnär. Lundkvists debutverk ger tydliga besked om receptiviteten, men kan ändå inte reduceras till en ren modernistisk övningsbok. Det finns också texter i *Glöd* som förefaller mig vara resultat av författarens försök att finna ett skrivsätt som kombinerar telegram och katalog. Det är gränstexter i dubbel mening: de förenar de båda skrivsätten och förebådar genom föreningsförsöket ett konstnärligt mer fullgånget skrivsätt – de pekar in i framtiden. En av de få texter som i *Glöd* just inte utan vidare låter sig karakteriseras som vare sig avspänt expansiv eller som staccatoartat knappradig är »Van Gogh».

Artur Lundkvist ägde som många av sina generationskamrater ett vitalt konstintresse. Med omisskännlig entusiasm meddelar han Diktonius: »Jag är synnerligen konstintresserad, går och är stupfullt berusad av tavlor –».[3] Kjell Espmarks kartläggning av Lundkvists tidiga intresse för och förhållande till bildkonsten – som bygger på Lundkvists egna redogörelser för museiupplevelser, samt en mängd brevkommentarer i ämnet – erbjuder en rik fond av allmänna förutsättningar och detaljerade incitament till Lundkvists van Goghdikt. I korthet handlar det alltså dels om hans personliga intresse för bildkonsten, och hans möte med van Gogh, dels om hans expressionistiska orientering och den därmed sammanhängande och i generella estetiska frågor såväl som i genetiska detaljer betydelsefulla kontakten med Diktonius.[4]

Van Goghdikten i *Glöd* föregås av en dikt med titeln »Millet»[5]; en dikt som är ett exempel på Lundkvists kompressionssträvanden. Inte minst öppningsraderna bär otvetydiga diktonianska drag både vad gäller täthet och vokabulär:

Mark och mull.
Tunga stenar.
Tistlar.
Människorna: jordens gråa trälar,
flämtande, färjagade.
Livet: mull och svett.
Och till sist: dödens isiga rysning.

Ett d r a m a.
Ett drama om kamp.
Men se: ljus slår upp ur marken
och blommar kring trälarna.

Att en dikt som i koncentrerad form försöker fånga in väsentliga sidor av Millets konst föregår en dikt om van Gogh är förstås ingen tillfällighet. Millets betydelse för van Gogh är något lika oomtvistat som att van Gogh förvaltade impulserna på ett successivt allt mer egensinnigt vis.[6] Van Goghs tidiga Milletinspirerade bilder kan här också mycket väl ha fungerat som ikoniska incitament till dikten.

Även om förtätningstendenserna och ekona av Diktonius' ordkonst förenar är van Goghdikten[7] ändå av helt annat slag:

1 Ditt kantiga knotiga ansikte. Dina gröna ögon.
2 En väg av tystnad där du framgick.
3 Livets armar kring din nakna kropp.
4 Livets ansikte invid ditt.
5 Du hungrade med de hungrande.
6 Din hand vilade på de sjukas feberpannor.
7 Dina ögons stjärnor lyste in i människosjälars svartaste trångaste gränder.

8 Vem smekte d i n feberpanna?
9 Vem stillade stormen i d i t t hjärta?
10 Vem hungrade med d i g?
11 Ack, ingen.
12 (Kanske en sköka.)

13 Din själ: en eldslåga, susande-fladdrande i storm.
14 Ditt hjärta: ett världshav utan ro.
15 Du soldyrkare-sollängtare som famlade i ett blodstöcken.

16 Vi minns:
17 Dina brinnande fång av solrosor, solrosor,
18 Dina sällsamma ansikten mot blå världsrymder och vita nebuloser.
19 Din vilt knutna hand med färg framsprutande mellan fingrarna.
20 Mark som vältrar sig i födslovånda.
21 Träd som vrider sig mot solen i vild längtan.
22 Svarta moln med eldvirvlar i.

23 Till sist i din hjärna en sol: flammande, förtärande, s ö n d e r s p r ä n g a n d e.

Det är en text som låter perspektivet skifta mellan yttre och inre porträtt. Vi bibringas inledningsvis en biografisk snabbskiss av en sida av konstnärens sociala levnadsöde (strof 1), följt av en räcka retoriska frågor som avser att med ett indignerat medlidande fördjupa inlevelsen i porträtteringen (strof 2), varpå följer en introspektion som fångar ett upprymt inre (strof 3), delvis avspeglat i den sammansatta bildvärldsfokuseringen i den strof (4) som föregår den enradiga avslutningen där den inre dimensionen åter exponeras.

Dikten karakteriseras av en komposition som låter oss urskilja ett mönster av ekvivalenser på olika nivåer i texten. Texten svetsas samman av anaforiska serier, allitterativa och andra fonetiska ljudkorrespondenser, samt av verbala korrespondenser där ordet »sol» ensamt och i olika ordkombinationer intar platsen som nyckelord (en väl vald verbal markör i en text som söker det »van goghska»). Det dominerande greppet utgörs annars av det genomgående förtroliga tilltalet – ett tilltal som alltmer övergår till att likna ett anrop, ett högljutt anrop som söker framkalla, nästan som ett slags besvärjelse, bilden av den ensamme och märklige konstnären; en åminnelseakt som egentligen lyckas först när anropet försvinner och tonläget sänks i och med det verbala återgivningsförsöket av den ikoniska sfären – konsten fortsätter att vittna och berätta långt efter sin skapares försvinnande.

Följande försök till grafiska arrangemang (I & II) kan ge en uppfattning om de såväl horisontella som vertikala relationer som svetsar samman texten (I): verbala (lexikala korrespondenser, anaforiska serier = **verbala**), fonetiska (ljudkombinationer som allitteration och assonans = *f* one*ti* ska) och (II): semantiska (korrelationer av olika slag, oppositionspar och **litterär bildtransformation**):[8]

1 ***D*itt** *k*antiga *k*notiga ***a*nsikte**. ***Di*na** gr*ö*na *ö*gon.
2 En v*ä*g av tystnad d*ä*r **du** framgick.
3 **L*i*vets** *a*rm*a*r *kri*ng **di*n*** n*a*kn*a* *k*ropp.
4 **L*i*vets ans*i*kte** *i*nv*id* ***di*tt**.

5 **Du hungr*a*d*e*** med *de* **hungran*de***.
6 **Din** hand vila*de* på *de* sjukas **feberpannor**.
7 **Dina *ö*gon*s*** *s*tj*ä*rnor lyste in i m*ä*nnisko***sjä*l**ar*s* *s*vartas*t*e tr*å*ngas*t*e gr*ä*nder.

8 **V*e*m** *s*m*e*kt*e* **d i n f***e*berpanna?
9 **Vem** *s*tillade ***st*ormen i d i t t hjärta**?
10 **Vem hungrade** med **d i g**?
11 Ack, ingen.
12 (*Kan*ske en *sk*ö*k*a.)

13 **Din *sjä*l:** *e*n ***e*ldsl***å*ga, *s*us*a*nde-*f* laddrande i **storm**.
14 **Ditt** hj*ä*rta: ett **v*ä*rlds**hav utan ro.
15 **Du *s*o**ldyrkare-**sol**l*ä*ngtare*s* om*f*amlade i ett blods*t*ö*c*ken.

16 *Vi* minns:
17 **Dina** brinnande f*å*ng av ***sol*ros*or***, ***sol*ros*or***,
18 **Dina** *s*ä*l*lsamma **ansikten** mot bl*å* **v*ä*rlds**rymder och v*i*ta nebulo*s*er.
19 **Din** *vi*lt knutna **hand** med *f*ä*r*g *f*ramsprutande mellan *f*ingrarna.
20 M*a*rk *s*om *v*ä*l*trar *s*ig i f*ö*ds*l*ov*å*nda.
21 Tr*ä*d *s*om *vri*der *si*g mot **sol**en *i* *vi*ld l*ä*ngtan.
22 S*v*arta *m*oln *m*ed **eld***vir*vlar *i*.

23 T*i*ll *sist* *i* **di*n*** hj*ä*rna en **sol**: *f*lamm*ande*, *f*ö*r*tä*ran*de, s ö n d e r s p r ä n g *a n d e*.

II

1 Ditt **kantiga** **knotiga** **ansikte**. Dina **gröna** **ögon**.
2 En väg av tystnad där du framgick.
3 Livets **armar** kring din nakna **kropp**.
4 Livets **ansikte** invid ditt.
5 Du hungrade med de hungrande.
6 Din **hand** vilade på de sjukas **feberpannor**.
7 Dina **ögons** **stjärnor** lyste in i människo**själars** svartaste trångaste gränder.

8 Vem smekte d i n **feberpanna**?
9 Vem stillade stormen i d i t t **hjärta**?
10 Vem hungrade med d i g?
11 Ack, ingen.
12 (Kanske en **sköka**.)

13 Din **själ**: en **eldslåga**, susande-**fladdrande** i storm.
14 Ditt **hjärta**: ett **världshav** utan ro.
15 Du **sol**dyrkare-**sol**längtare som famlade i ett blodstöcken.

16 Vi minns:
17 Dina **brinnande** fång av **solrosor**, **solrosor**,
18 Dina sällsamma **ansikten** mot **blå** **världsrymder** och **vita** **nebuloser**.
19 Din vilt knutna **hand** med **färg** framsprutande mellan **fingrarna**.
20 **Mark** **som** **vältrar** **sig** **i** **födslovånda**.
21 **Träd** **som vrider sig mot solen i vild längtan**.
22 **Svarta** **moln** med **eldvirvlar** i.

23 Till sist i din **hjärna** en **sol**: **flammande**, **förtärande**, s ö n d e r s p r ä n g a n d e.

Avslutningsvis ska vi i huvudsak uppehålla oss vid den litterära bildtransformationen, det biografiska stoffet och ett primärt intertextuellt förhållande.

Man kan förmoda att den klangrika inledningsraden har sin eventuella ikoniska utgångspunkt i något eller flera av van Goghs många självporträtt. Det är en sinnrik öppning. Att börja en biografisk skiss med en anspelning på ett självporträtt av den porträtterade skapar visuell påtaglighet; för den som är någorlunda förtrogen med konstnärens bildvärld uppstår genom den intermediala associationen en omedelbar närvaro. Att mer exakt söka fastställa det porträtt som utgör det primära incitamentet är i detta fall ogörligt. Det självporträtt som van Gogh under sin Arlestid tillägnade Gauguin är ett av de som kanske tydligast låter kantighet och grovet framträda i anletsdragen. Ögonen är emellertid inte direkt gröna, vilket dock är fallet på andra självporträtt (exempelvis självporträttet med bandagerat öra). Klart blå ögon är kanske allra vanligast.[9] Den rent fonetiska effekten får här också förmodas ha varit vägledande vid ordval och ordkombinationer.

Strofen vill som helhet förmedla bilden av den socialt engagerade och självuppoffrande flamländaren och den ensamhet och utsatthet som var en framträdande sida av denna hans livshållning. Lundkvist förefaller ha tagit fasta på de händelser i van Goghs liv som ungefär spänner över den period som har sin början i det år då van Gogh efter misslyckade teologiska studier verkar som hängiven evangelist i det belgiska koldistriktet Le Borinage till och med den tid då han sammanlevde med den före detta prostituerade Sien och hennes barn i den holländska hamnstaden Haag.[10] Strofens andra rad turnerar utsattheten och ensamheten i den mindre originella bilden av livsförloppet som en väg att framvandra. De två följande raderna med personifikationen av »Livet» syftar väl närmast till att visa på en annan och minst lika väsentlig sida av den exponerade livshållningen, nämligen den livsbejakande och självutgivande. Bilden av den »nakna» kroppen fångar med sina asssociationer till både trygghetsskapande närhet och sårbarhet den van goghska livshållningens sammansatta predikament.

Den andra strofen bibehåller närvaron av den sociala och caritativa sfären, samtidigt som ensamheten med förnyad och förfärande tyngd framträder när den anaforiskt konstruerade sekvensen av retoriska frågor mynnar ut i svaret »Ack, ingen». Parentesens lakoniska gissning alluderar troligtvis på Haagtiden[11], men konnoterar även den diktonianska systerdiktens bild av »en ensam sköka på en bänk».

Genom de båda kolonmärkena och första respektive sista radens dubbelord (»susande-fladdrande»; »soldyrkare-sollängtare») ges den tredje strofen en klart diktoniansk prägel.[12] Den inre porträtteringen kompletteras av en personkarakteristik som med det andra dubbelordet »soldyrkare-sollängtare» ytterligare accentuerar den häftigt satsande och självförbrännande sidan hos van Gogh. Slutets »famlande i ett blodstöcken» syftar måhända på det självmordsförsök som kom att leda till van Goghs död.

Kontrasten mellan tredje strofens lyriska kompressionssträvanden och fjärde strofens smått drömska anslag (inte minst skapat genom den temposänkande inledningen »Vi minns:») och de i katalogstil uppräknade mer eller mindre karakteristiska elementen ur bildkonstnärens ikoniska värld utgör ett gott exempel på mötet mellan de två olikartade skrivsätten.

Det centrala ikoniska elementet solros(-or) markeras i det verbala konstverket genom upprepning. Intrycket av solrosorna som en materialisering av den »soldyrkande-sollängtande» konstnärens inre förstärks av den subtila korrespondens som föreligger mellan liknelsen av själen vid en »eldslåga» och solrosornas epitet: brinnande. I och med andra raden kan man för

andra gången i dikten anta att det anspelas på van Goghs porträttkonst (Jfr stf 1). Vad som talar för detta är att van Gogh på somliga av sina porträtt med en grovt pointilistisk teknik skapar sällsamt dynamiska bakgrundsrymder (Jfr till exempel bild 10 i Moderna museets katalog (1965) och Fig. 61 hos Nordenfalk). Men man kan i detta fall även tänka sig att Lundkvist väljer ut och samordnar olika bildelement till en ny konstnärlig helhet: han skapar ett nytt konstverk i ett annorlunda medium.

Vid en jämförelse med vad som kan anses utgöra Diktonius' motsvarande anspelning på ikoniska element i van Goghs bildvärld – »aftonhimmel, solrosor» – framträder med önskvärd tydlighet kontrasten mellan finlandssvenskens radikala kompression och Lundkvists fallenhet för de mer omsorgsfullt utformade och av adjektiv späckade deskriptionerna. Lundkvists rader kan dock inte i samma mening som många av de uppemot fem rader långa meningarna i många av dikterna i *Glöd* ge skäl för en karakterisering som utpräglat expansiva; ett exempel på hur man även i själva meningsuppbyggnaden kan skönja den stilistiska balansakten.

I den tredje radens drastiska karakteristik vill Kjell Espmark se en parallell till den av Diktonius' aforismer där van Gogh ses arbeta »slungande släggande».[13] Men en intertextuellt lika viktig text förefaller mig vara Diktonius' »Hymn» till van Gogh i tidskriften *Ultra* , och då närmare bestämt det avsnitt som beskriver »Hans verk» – där heter det: »Den intensiva eldgivningens prakt i hans måleri – tubernas skri under tumgreppet.»[14] Att Lundkvist kände till och läste den finlandssvenska modernisttidskriften är säkert.[15] Handen sedd som en symbol för handling och verksamhet betonar i dikten två dominerande sidor hos van Gogh: själasörjaren – den praktiskt religösa övertygelsen – och konstnären och konstnärsskapet.

På de tre katalograderna följer ett smärre textparti (rr. 20–22) som redan genom sin avsaknad av den annars genomgående tilltalsformen är avvikande. Detta något abrupt införda landskapssceneri har mycket gemensamt med det dynamiska landskap som möter i Diktonius' van Goghdikt:[16]

Stenar talar, köttet skriker
Lyktstolparna vrider sig av
livshunger (Jfr r. 21)
mullen krälar (Jfr r. 20)
med ett väldigt brak exploderar (motsvarande
solen dynamisk
och slungar sina ljuspartiklar himmelsdel –
i det jäsande – jfr r. 23)
(...)

(min kurs.)

Men i vilka avseenden skiljer sig dessa landskap ifrån varandra? Till konstaterandet av det expansionsbidragande adjektivbruket kan man tillfoga att konjunktionen »som» i sin tur skapar en registrerande distansering i det dynamiska landskapssceneriet, något man förgäves söker motsvarigheter till hos Diktonius. Hos Lundkvist har alltså ett registrerande drag smugit sig in; Diktonius' dikt domineras i stället av starka rörelseverb som jämte de akustiskt laddade (»talar», »skriker», »väldigt brak») landskapselementen skapar en omedelbart påtaglig dynamik och livlighet. Rent generellt kan man dock säga att Lundkvist i likhet med Diktonius har brutit ut och sammanfogat signifikanta element ur van Goghs ikoniska sfär i syfte att i det verbala mediet skapa en komprimerad motsvarighet, ett nytt landskap som så att säga rymmer allt, och som får konstnärens temperament och själsrörelser att framträda. Men i detta Lundkvists arbete måste vi alltså räkna med Diktonius som en väsentlig inspiratör.

Diktens sista rad fullbordar, genom att åter fokusera det inre, den cirkelrörelse som började med introspektionen i strof tre där det inre beskrevs i termer av yttre element (eld, hav) i häftig rörelse och gick vidare till sin motsats i den fjärde strofens bildserie av yttre ting och landskap som speglar ett oroligt och eruptivt konstnärstemperament.

Den sista raden fäster också i expressiva ordalag uppmärksamheten på van Goghs sista intensiva och självförbrännande levnadstid. Sönderspränganden kan slutligen uppfattas som en ovanligt drastisk markering av det tämligen självklara förhållandet att den lyriska biografin upphör som text när den nått punkten för den porträtterades död.

Själens fall

(»Van Goghs själ» av Harry Martinson)

För Harry Martinson blev aldrig expressionismen någon estetisk ärkeprincip. Även om han övar expressionistiska skrivsätt i den brokiga

samlingen *Natur* (1934, vari också »Van Goghs själ» ingår) kan denna konstriktning knappast anses ha något affischnamn i den unge Martinson. Dikten »Van Goghs själ»[1] borde väl ändå kunna räknas in bland de texter där Martinson prövar en expressionistisk teknik? Redan diktens titel siktar ju till en viktig aspekt av den expressionistiska estetiken: det *inre* porträttet.[2]

Fånga stänglarnas solbugningar
i eldig orange-scharlakan.
Smyg sakta penseln in i snåret,
fäst där i blått
din trosvisshets ögonprickar.
Skynda ut från häckens vindelgröna
att fånga gräsets drivor av apelsingult
innan färgen krälar in i skogarna för att bli kantarelleller.

Du måste mota hem färgernas alla vilda djur:
kakadoor, vargar, lejon, får och humlor i tavlans
stall –
Stjärnlös kväll faller svart med starr.
Natt skall dröja vid andens rutor.
Ingen eld att rita sin ångest i imman.

Issken sneglar in.
Andas människomun! Andas hål!
Öppna!
Öppna, Gud!

Martinson tycks mig, trots koncentrationen på själen, det inre, ändå befinna sig på avsevärt avstånd från såväl Edith Södergrans extatiska himmelsfärder som Diktonius' explosiva poesi och någon motsvarighet till Lagerkvists ångestträngda diktjag letar man förgäves efter. Avsaknaden av ett centralt diktjag skapar distans och andhämtningen är med undantag av den sista kortstrofen tämligen lugn, vilket överraskande nog är fallet i många av de Martinsons texter som låter oss ana förbindelser med den expressionistiska strömningen. Kjell Espmark ser för sin del »van Goghs själ» som ett exempel på vad han väljer att kalla »patetisk expressionism».[3] Textetiketteringar av det här slaget är strängt taget obrukbara utanför det resonemang i vilket de tillkommit som ett led i något slags kartläggande, sorteringsförsök eller liknande. Inte heller denna preciserande bestämning kan göra anspråk på generell giltighet. Detta ska alltså inte uppfattas som en polemik mot beteckningen som sådan utan reservationen riktar sig mot ett eventuellt okritiskt övertagande av en litterär bestämning som är hårt bunden vid den diskussion i vilken den ingår.

Det är självklart svårt att förbigå förhållandet mellan »Van Goghs själ» och Diktonius' och Lundkvists båda dikter i ämnet. Av mindre intresse förefaller trots allt jakten på mer eller mindre sannolika stimulanser och influenser. En koncentration på avvikelser, subtila skillnader, som avslöjas just där skrivtekniken och motiven verkar förena, är desto mer lockande. Vid betraktandet av ett gemensamt grepp som diktens tilltal framträder Martinsons dikt tydligt som en särartad poetisk skapelse.[4] Hos Diktonius kunde vi konstatera att det direkta tilltalet kom först i de två avslutande raderna, som ett igenkännandets utrop och som ett tecken på ett broderligt möte, samtidigt som det fungerade som ett programmatiskt utpekande av den i första hand estetiska själsfrändskapen. Hos Artur Lundkvist är det idoga tilltalet textens viktigaste struktureringsprincip. Det är ett intimitetsskapande och inlevelseorienterat retoriskt arrangemang som ändå inbegriper ett visst avstånd mellan porträttören och den porträtterade. Tilltalet framstår genomgående mest som ett högtidligt mässande. Kjell Espmark framhåller att Martinson precis som Lundkvist tar korn på den »inre människan»[5], men vi har ju kunnat konstatera att Lundkvist i sin porträtteringskonst pendlar mellan yttre och inre och bildvärld. Martinson driver också den inre porträtteringen längre och med helt annan konsekvens. Martinsons specifika tilltalsmetod tjänar koncentrationen på det exklusivt själsliga. Det börjar med lågmälda maningar, nästan som viskningar, och slutar i rop. Men är det inte den porträtterades eget desperata rop vi hör i slutstrofen? I själva verket är det inte alldeles självklart att ens i den första strofen se det inkännande tilltalet som kom det från ett berättarens »utanför». Trots två pronomina i andra person (r.5 och r.9) och den förutsägande deskriptionen i andra strofen (r.11–13), men å andra sidan med stöd i sista strofens nakna stämma, kan man betrakta det intima tilltalet som den porträtterades egen »inre röst». Är det inte den inre pådrivarens röst vi hör? Man kan också uttrycka det som att porträttören i sin akt av inlevelse gått så långt att vi inte längre klart kan skilja hans röst från den porträtterades egen inre stämma. Man kan här parentetiskt erinra om dikten »Fjärilen», i samma samling, där en liknande radikal inlevelse genom total, självuppgivande identifikation med porträttföremålet förekommer – här är det emellertid närmast

ett frödingskt »nedanförmänskligt» perspektiv som intas.

Genom imperativbruket och det anaforartade arrangemanget framträder tydligt en tilltagande brådska som i slutstrofen alltså mynnar ut i ohöljd själsnöd (»Fånga», »Smyg», »Skynda ... att fånga», »Du måste mota...», »Andas»/»Andas hål», »Öppna!»). Denna retoriska räcka är också en aspekt av diktens förloppsstruktur. Dikten låter oss urskilja en negativ utveckling. Inledningsvis blott svagt anad tar den sin utgångspunkt i den sista oerhört intensiva skaparperioden i van Goghs liv.

> De tre sista åren af hans lif äro hans egentliga blomningstid, då egenarten är fullt utbildad, då han målar och ingenting annat gör än målar i ett fullkomligt raseri, stående i solskenet med obetäckt hufvud från morgon till kväll, tills han sjunker ihop och inte förmår lyfta penseln.[6]

Detta skede, här dramatiskt sammanfattat av August Brunius, fångas i dikten genom ett plötsligt nedslag i skaparakten. Det raskt annalkande slutet i förlamning och instängdhet vill uppenbarligen spegla övergången till och den slutliga fångenskapen i den sjukdom som under den allra sista tiden i tilltagande grad dikterade målarens liv.

Diktens spatiala karaktär bestäms av två kontrasterande scenrum för själens dramatik. En något grov tudelning skulle kunna se ut så här: scenrum 1 – stf 1 och stf 2 r.1–2 (själen i fritt samspel med omgivningen/den yttre verkligheten); scenrum 2 – stf 2 r.3–5 och stf 3 (själens instängdhet). Men det vore en missvisande förenkling att tala om två skarpt avgränsade och kontrasterande texthälfter utan inbördes förbindelser.[7] Instängdheten och isolationen finns i själva verket hela tiden potentiellt närvarande, men blir alltså undan för undan alltmer påtaglig tills kulmen nås i en situation som kan ge associationer till en »själens dunkla natt».[8] Diktens grafiska arrangemang medverkar också till bildandet av en successiv övergång från den skapande processens öppenhet och dynamik till sinnessjukdomens inbrytande med instängdhet och förlamning som konsekvens: själva strofindelningen svarar inte mot några avgränsbara etapper i den utveckling som dikten skildrar. Dikten hade knappast fungerat sämre om den varit gjuten i ett enda stycke. Den skarpaste kontrasten är också förlagd till mitten av den andra strofen (r.1–2 vs r.3–5). Vad som däremot i betydande mån tycks bestämma strofindelningen är det stegvis avtagande ljuset som en aspekt av den negativa utvecklingen. De från och med andra strofens tredje rad allt kortare och allt mer komprimerade raderna är å andra sidan en kontrastskapande del av den grafiska gestaltningen. Det själsliga förloppets negativa karaktär synliggörs med små stegvisa förändringar och skarpa kontraster; effekter som framträder genom en subtil samverkan mellan flera av textens nivåer:

Kontraster (r.1–10 vs r.11–17):

* Långa flerradiga meningar vs fortlöpande kompression och allt kortare satser (till sist i form av fristående utrop).
* De talrika och sinnrika färgorden vs »svart».
* Skaparaktens dynamik vs förlamande oförmögenhet och instängdhet (reduceringen till blott »människomun»).

Successivitet och enhetlighet:

* Tilltalet som genomgående och bärande struktureringsprincip (det intima tilltalet/»inre röst»: från engagerad och intensifierad uppmaning till identifiering med den porträtterades belägenhet/den inre röstens variationer).
* De enhetsskapande akustiska korrespondenserna: r.3 i stf 2 domineras av en allittererande s-räcka: *s* tjärnlös-*s* vart-*s*tarr, som binder den till första strofen där *s*-sekvenserna utgör det förhärskande ljudupprepningsmönstret (i första hand allitteration): *s*täng-larna*s* *s*olbugningar/-*s* harlakan/*S*myg *s*akta pen*s*eln...*s* nåret/tro*s*vi*s*shet*s* /*S*kynda...häcken*s* /grä*s* et*s*...apel*s*ingult/*s*kogarna (//tavlan*s* *s*tall//I*s*sken *s*neglar/Anda*s* männi*s*komun). De textsammansvetsande s-serierna begynner redan i och med titelns akustiska anslag: Van Gogh*s* *s* jäl. Lägg också märke till de assonantiska vokalkorrespondenserna som förbinder texten såväl horisontellt som vertikalt: *å* – *ä* – *ö* – kombinationerna!
* Strofindelningen.
* Det successivt avtagande ljuset (förutsättningen för skapandet/målandet): »innan färgen krälar in i skogarna» (r.8, dunkel/mörker); »Du måste mota hem färgerna» (r.9, skymning/sent på jorden); »Stjärnlös *kväll*» (r.11, min kursiv.); »Natt» (r.12); »Ingen eld» (r.13); »Issken» (r.14).

En omsorgsfullare och mer detaljerad läsning av dikten gör det lättare att begripa hur kontraster och övergångar fungerar i den poetiska texten och vi får härigenom också möjlighet att kommentera det svåråtkomliga förhållandet mellan Martinsons dikt och van Goghs bildvärld.

»Läsningen» av en bild är alltid en selektiv process. Den kreativt tolkande författaren kan dessutom efter tycke och syfte betona vissa bildelement, utelämna andra, försöka beskriva somliga färger och linjer osv. Själva det selektiva »läsandet» av bilden har en processuell parallell i Martinsons dikt: man kan se den första strofen, samt r.9–10 i stf 2, som en verbal konkretisering av betraktandets selektivitet i form av en lyrisk tolkning av ett fiktivt bildkonstverks tillblivelse. Det är en rekonstruktion av ett verkets urtillstånd, dess tillblivelse i ett bildkonstnärens skapande nu.

En intensiv närvarokänsla frammanas genom fokuseringen av konstnären i skapandets gränsöverskridande »nu», ett läge där skiljelinjen mellan bild och verklighet tycks utplånad. Ett annat sätt att beskriva denna skaparaktens dynamik är att accentuera gränsupplösningen mellan skapande subjekt och verk. Vi finner konstnären reducerad till »själ» inne i själva verket, helt absorberad av sin verksamhet. En spegelbild av diktarens egen inlevelsefulla tolkning av bildkonstnärens jagutplånande kreativitet.

Harry Martinson vidfogar landskapselementen egensinnigt precisa, men samtidigt kongeniala färgdeskriptioner. En annan metod mötte vi hos Lundkvist och än mer utmärkande hos Diktonius: till de mer eller mindre signifikanta elementen fogades strakt expressiva rörelseverb. De drastiska färgordskombinationerna[9] bidrar också till att framhäva dynamiken i landskapsmålningen: »eldig orange-scharlakan» – anger med dubbel emfas den glödande och hettande lystern hos förslagsvis solrosorna; »vindelgröna» – livliggör och nästan animaliserar »häcken»; liksom »drivor av apelsingult» söker beskriva en markant rörelse i bildens landskap; »färgernas alla vilda djur» och »färgen krälar» är slutligen pregnanta animaliseringar som ger landskapet en outplånlig livlighet; den senare formuleringen har för övrigt sin motsvarighet i Diktonius' »mullen krälar» – en skillnad som kan tänkas avslöja att Martinson vill betona den radikala färganvändningen som det främsta uttrycket för van Goghs egenart. Själens rörelser framträder i det oförvägna och banbrytande bruket av konstnärsmedlet. Martinson kan med Mieczyslaw Wallis närmast sägas tolka eller försöka litterärt transformera väsentliga delar av »the representing stratum».[10] Färgdeskriptionerna får anses konnotera van Goghs ikoniska sfär som helhet och landskapselementen »snåret», »häcken», »gräset», osv är i sig »neutrala».

Generellt kan den iver som så småningom går över i olycksbådande brådska uppfattas som ett försök att illustrera den intensivt och närmast furiöst skapande koloristen, den sene Vincent van Gogh. Det varsamma handlaget »Smyg sakta...» (r.3) fungerar som en kort andhämtningspaus, samtidigt som det är ett raffinerat sätt att ange ett mer dekorativt moment där blå prickar appliceras på duken. Med första strofens sista treradiga mening »Skynda ut...» förbyts skyndsamheten snart i en brådska som låter oss ana en lika nära förestående som ominös förändring i villkoren för konstnärens skapande. Den suggestiva bilden av hur konstnärens viktigaste medel, färgen, inom kort kan komma att bli något otillgängligt och genom svampmetamorfosen högst obeständigt och kortlivat, rymmer både ovisshet, annalkande ofärd och mörker. Det är den oförskräckte och suveräne bildmakaren Harry Martinson i aktion.

I de med den föregående strofen förenade två första raderna i andra strofen förstärks det ännu okända hotets närvaro: »Du måste...». Likt Noa mottar konstnären den sista uppmaningen att rädda färgerna undan det förestående hotet (om total utplåning). Raderna producerar onekligen antediluvianska associationer; detta är tillståndet före syndafloden, men också tillståndet innan själens »fall». Den »negativa utvecklingen» kan vi alltså läsa också som ett själens fall från paradisisk skaparfrihet till nattsvart helvetesisolering. Ljusets falnande ges en originell påtaglighet genom den udda djurprocessionen.

Den begynnande skymningen avlöses i den kontrasterande tredje raden av den omedelbart förestående natten. Det allt hastigare försvinnande ljuset är ett tecken på det själsliga tillståndets försämring med tilltagande förlamning och improduktivitet som följd. Ljuset som är förutsättningen för färgernas liv avtar och försvinner obönhörligen och detta drabbar den konstnär som hade en unik förmåga att med

färgernas hjälp frigöra och levandegöra den själsliga dimensionen i bild, en förmåga som alltså den första strofen har sökt återskapa i det verbala mediet.

Den andra strofens tre sista rader kontrasterar effektfullt mot det föregående genom satsernas påtagliga stramhet: jämförelsevis korta påståendesatser staplade på varandra med det gemensamma budskapet om nattens definitiva genombrott och ödesdigra kvardröjande. Ytterligare en viktig förändring: det intima tilltalet hörs inte längre/den »inre rösten» har tystnat. Inlevelse och närhet har förbytts till exakt registrerande och distans. Avsaknaden av eld, som ett möjligt uttrycksmedel i den svåra själsliga belägenheten, korresponderar i kontrasteffektens tjänst med upptaktens ljusbemängda och vitala skaparskeende och dess drastiska färgdeskription *»eldig* orange-scharlakan» (min kursiv.). Som tidigare nämnts sammansvetsas samtidigt texten av allittererande och assonantiska ljudekvivalenser.

I den sista strofen når reduktionen sin yttersta gräns; tydligt markerat inte minst genom satsernas tilltagande knapphet där de sista tre raderna i linje med den stegvisa utvecklingen mot förtvivlan och sammanbrott övergår i en serie utrop, parvis sammanbundna genom upprepning av ett första betydelsedigert ord. Den själsliga nöden spränger alla ramar och den porträtterades djupa nödrop är det enda som återstår. I reduceringens tjänst står även bruket av den retoriska figuren *synekdoke* – »Andas *människomun*!» (min kursiv.). Till det omslutande mörkret kopplas också en annan förlamnings- och sterilitetsfaktor: kylan, vilket formuleras i den sinnrika ordkonstellationen »Isken». Det ljudmässigt snarlika och betydelsebesläktade ordparet »andens» (stf 2) – »andas» (stf 3) korresponderar både genom ljudlikhet och semantiskt inom den »andra» delen av dikten. I detta sammanhang räcker det att påminna om de företrädesvis bibliska föreställningarna om anden som dels människans livsprincip, och i så måtto likställd med andedräkten, vars existens upphör i och med döden, dels som den högre instans med vilken människan träder i gemenskap med Gud och som tillika har sitt ursprung i Gud.

I desperation söker här den isolerade och svårt prövade själen en utgång mot himlen. Ett återförenande genom ett individuellt utslocknande eller en sista desperat hänvändelse vars anrop ekar i tomheten? Dikten ger oss inget entydigt svar. Däremot kan detta sista anrop läsas med en biografisk sidokommentar: van Goghs tidvisa religiösa hängivenhet och hans genomgående trosiver är en ofta omtalad sida av hans personlighet och liv (minns också första strofens formulering: »din trosvisshets ögonprickar»).[11] Med detta i minnet kan det slutligen finnas en möjlig förlossning inskriven genom den tänkbara kopplingen till Markusevangeliets sjunde kapitel där Jesus med utropet av det i texten bevarade arameiska ordet *Effata!*, som översätts med just »Öppna dig!», vänder sig till den dövstumme vars öron då öppnades »och hans tunga löstes...». Till detta kan avslutningsvis knytas den välbekanta, under renässansen i estetiska sammanhang ofta turnerade och med särskild intensitet i och med romantiken återuppblossande, nyplatonskt inspirerade, föreställningen om konstnären som »Skapare», eller kanske mer precist som en gudalik (semidivin) skapare.[12] Den värld, vars successiva undergång vi bevittnat, är ju ett resultat av den suveräne bildskaparens akt. Men kreatorn följer här till sist sin skapelse i förintelsen och böneropet gäller väl i detta perspektiv närmast en bön om att återfå de gudomliga skaparkrafterna: »ögonen öppnades och hans pensel löstes...».

Konsten som liv och hantverk

(Om Gunnar Ekelöfs van Goghdikt anno 1957)

Gunnar Ekelöfs konstintresse utvecklades tidigt. Redan som ung gymnasist besökte Ekelöf Frankrike sommaren 1925 och i ett av de många breven hem till modern berättar han entusiastiskt om ett besök på Louvren.[1] Det förefaller i och för sig då att ännu mest handla om ett allmänt intresse i den obligatoriska bildningsresans tecken. Drygt fem år senare är läget annorlunda: under sin Parisvistelse kommer han denna höst i kontakt med experimentella konstnärsgupper. Det är närmare bestämt genom konstnären Otto G Carlsund som Ekelöf ges möjlighet att stifta bekantskap med den postkubistiska grupp som följande år presenterar sin konstsyn i programtidskriften Art Concret. Detta manifest är också på flera punkter starkt besläktat med purismens konstteori som

Ekelöf i sina anteckningar visar sig både intresserad av och väl insatt i. Som Bengt Landgren visat är Ekelöf också en tid sysselsatt med att pröva och leka med möjligheterna att skapa ordkonstverk efter purismens och konkretismens gemensamma teorier om ett abstrakt, universellt, objektivt och naturligtvis tidlöst formspråk – sent på jordentexten »sömn och tomhet jämna andetag» är ett virtuost exempel på denna experimentella »översättningskonst».[2]

Som få diktare i sin samtid fortsatte Ekelöf att under sin livstid odla och fördjupa sitt intresse för bildkonsten. Till detta bidrog hans många vänskaper med svenska konstnärer, liksom framför allt hans närmare trettio år långa insats som konstkritiker i både dagspress och facktidskrifter.[3]

När så Ekelöf rapporterar från 1946 års verkliga konstbegivenhet i landet – van Goghutställningen på Nationalmuseum – är han en etablerad konstkritiker och det är inte heller hans första möte med Vincent van Gogh.

Redan i *Konstrevy* 1941 får van Gogh fungera som ett slags avstämningsinstrument när Ekelöf behandlar andra konstnärskap; i detta fall Toulouse-Lautrec. Van Gogh fonderar med sitt avvikande och olycksaliga sätt att »älska livet» mot den i förgrunden ljussattte Toulouse-Lautrec och »det evigt franska».[4] Vi ska återkomma till detta avsnitt i artikeln. Ett par år senare anmäler Ekelöf vännen Carl Nordenfalks van Goghbok i *BLM*.[5] Dessa konsthistoriska texter utgör överhuvud viktiga förutsättningar för tillkomsten av Ekelöfs dikt.[6]

Man kan alltså utgå ifrån att Ekelöf är väl förtrogen med såväl van Goghs biografi som hans bildvärld när han 1957 lämnar sitt sista bidrag till van Goghlitteraturen med dikten »Vincent orimlig karl»; ett beställningsarbete till Nationalmuseums utställningskatalog vid höstutställningen av van Goghs akvareller, teckningar, oljestudier och brev.[7]

Les saints! des forts! les anachorétes,
des artistes comme il n' en faut plus!
RIMBAUD

VINCENT ORIMLIG KARL

Vincent, orimlig karl
med skeva ögon
prövade raster och måttstav
men misslyckades.

Omöjlig i umgänge, i händer,
hotade känslokalla till livet
protesterade kärlek till okända
»icke fullt oskyldiga»
eller till horor, därför
att deras hantverk var hantverk.

Doktor, hör på mig:
det gällde de grova händerna
som har så svårt att hålla i ömhet;
– det har dina också.

Han som älskade döden
i gruvan, i ett förnedrande samlag:
potatis, kön eller sol;
antagonism eller självmord.

GUNNAR EKELÖF
(Sept. 1957)

»Nästan alla böcker och ett stort antal dikter av Ekelöf inleds med ett motto» – konstaterar Anders Olsson i en essä där han behandlar mottots placering och funktion i Ekelöfs författarskap.[8] Van Goghdikten utgör alltså ännu ett exempel på Ekelöfs benägenhet att förbereda och inrikta läsningen av dikten/verket med hjälp av ett motto. Rimbaudraderna är hämtade ur den andra expansiva prosadikten »Mauvais Sang» (»Sjukt blod») ingående i *Une Saison en Enfer*.[9]

Att märka är mottots placering *före* titeln. Vad är det Ekelöf från första början vill antyda? Vad vill han få oss att rikta uppmärksamheten mot? Generellt är mottot till sin funktion paradoxalt: samtidigt som det styr vår läsning, vill få oss att gå in i läsningen med frasen eller fraserna ringande i huvudet och på så vis i hög grad bestämma vår tillägnelse av texten, är det öppet och mångtydigt, för det första genom sin fragmentariska natur och för det andra – och just beroende på den gåtfulla knappheten – kan det leda oss till att lägga märke till flera olika sidor av texten/verket. Låt oss peka ut några möjligheter till tolkning av funktionen hos just detta citat. Till att börja med kan man konstatera att Ekelöf tidigt visade intresse för både Rimbaud och van Gogh – och så sammanför han dem här många år senare. De har flera gemensamma drag: relativt unga hastigt utbrända konstnärskap av banbrytande slag, en total hängivenhet som gränsar till besatthet, föreningen konst och liv, det asociala draget (omöjligheten – orimligheten) osv. Men de är samtidigt varandras motsatser och för Ekelöf representerar de vid den här tiden (1957) sannolikt två vitt skilda uppfattningar om konsten och konstnärsrollen. Ekelöf tog ju med tiden

avstånd ifrån Rimbauds övermänniskoattityd och profetiska anspråk och orienterar sig allt mer mot en antiheroisk syn på konstnärskapet, som mycket väl kan räkna in van Gogh bland själsfrändskaperna.[10] Det är inte särskilt meningsfullt att gå vidare i jämförelser mellan dessa båda revolutionerande särlingar. Rimbauds rader bör kanske i stället läsas som en mer generell konstnärskarakteristik: de heliga dårarna som genom sin hängivenhet blir betraktade som mer eller mindre omöjliga och som en följd härav hamnar i isolering och djup ensamhet. Till denna kategori fogas van Gogh genom citatet. Ekelöf tycks alltså omedelbart vilja peka på denna sida av van Goghs konstnärsliv: hängiven satsning (konst = liv) – isolering (sjukdom) – utanförskap/utsatthet (fördömelse).

En kollationering av Rimbaudcitatets kontext ger oss emellertid visst huvudbry. Det finns nämligen detaljer i fransmannens prosalyriska text som ger eko i Ekelöfs dikt och som samtidigt kan tyckas binda van Gogh och Rimbaud närmare till varandra än vad vi hittills funnit troligt. Man kan uppfatta det som om van Gogh i porträttörens ögon är en människa som i sitt oförskräckta och hängivna konstnärskall verkligen besitter modet att »D'aimer la mort!» (jfr diktens sista strof), något som det revolterande och forcerade monologjaget i Rimbauds text visserligen inte gör förrän mot slutet när jagets vacklan plötsligt tycks övervunnen: »Je me tue!».[11] Som bekant tog van Gogh sitt liv 1890, vilket Ekelöf anspelar på i diktens slutstrof. Dessa smärre intertextuella korrespondenser kan möjligen också vidgas till en läsning av Rimbauds text som en i långa stycken fullt tänkbar inre monolog hos van Gogh. Den osaliga och av samhälleliga konventioner hårt pressade konstnären får sin inre stämma tolkad i den text som Ekelöf pekar ut genom sitt citat. Mottot utgör följaktligen också en viktig passage, ett förbindelseled mellan den text ifrån vilken citatet/mottot hämtats och den text för vilken det tjänar som styrmedel. En till synes gränslös betydelsealstring uppstår genom denna förbindelse.

Vid en första genomläsning tycks dikten uppvisa ett minimum av bildtransformativa komponenter och arrangemang. Dikten kan närmast hänföras till den av Weissteins kategorier som gällde för litterära texter som berör konst och konstnärer och som förutsätter viss konsthistorisk specialkunskap.[12]

Med undantag för Artur Lundkvists dikt är »Vincent orimlig karl» den av de här behandlade dikterna som man helst betecknar som »porträttdikt».[13] Det är en litteraturgenre med gamla anor.[14] Ekelöfs dikt är i viss och begränsad mening en hyllningsdikt; en form av hyllning som emellertid inte har något gemensamt med den ännu under romantiken överlag gällande tillfällighetsdiktning där författarkollegor och andra vittra gestalter i än det ena än det andra officiella sammanhanget blev föremål för ett panegyriskt kväde. Även om dikten helt visst handlar om Vincent van Gogh är det uppenbarligen inte frågan om någon objektiv analys av den porträtterade, utan vad vi har framför oss är närmast ett stycke inkännande karakteriseringskonst och samtidigt en undan för undan allt tydligare framträdande spegelbild av författaren själv. Liksom fallet är med porträttdikter i allmänhet rör det sig även här om ett slags dubbelexponering.

En övergripande beskrivning av dikten skulle kunna se ut så här:

Strof 1: biografisk skiss som i två delar (del 1: r. 1–4; del 2: r. 5–10) betonar motgångar och misslyckanden (utanförskap) först i det initiala skedet av konstnärskapet (del 1) och sedan i livet i stort.

Strof 2: ett stycke refererat tal – ett utsnitt i dialogform som speglar den sista tiden av van Goghs liv – för att skapa autenticitet och närhet i den biografiska skissen.

Strof 3: en förtätad summering av hela levnadsödet och samtidigt av strof 1.

Diktens öppning är tvetydig. Upprepningen av dikttiteln i form av en sorts intim invokation skapar en känsla av förtrolighet och vänstämdhet som emellertid inte utesluter närvaron av levnadstecknarens refererande och kommenterande tonfall. Ett avstånd mellan porträttören och den porträtterade är klart markerat från början. Redan i första raden betonar alltså Ekelöf det avvikande draget hos konstnären – detta att han i mångas ögon ter sig orimlig och omöjlig.

Påföljande korta rad kan kommenteras ur flera aspekter. Betoningen av de skeva ögonen kan

läsas som en materialisering som understryker det udda och för många frånstötande i van Goghs personlighet. Det är samtidigt en texturkonnotativ detalj. Vinjettbilden till Ekelöfs utställningsrecension i *Konstrevy* 1946 utgörs av ett av van Goghs självporträtt (s. 101 – »Självporträtt med halmhatt»). Huruvida »skeva ögon» är en adekvat beskrivning eller inte kan naturligtvis diskuteras och får anses vara en fråga av underordnat intresse. I artikeln kommenterar Ekelöf de på utställningen förekommande självporträtten och säger sig då särskilt ha fastnat för just halmhattsporträttet.[15] Blicken är intensiv, nästan brännande och fångar naturligt nog omedelbart betraktarens uppmärksamhet. Dikten ger här exempel på hur en selektiv läsning av en eller flera bilder blir till en synekdokisk närbild i den poetiska texten.

Kopplingen mellan de skeva ögonen och van Goghs misslyckade perspektiv och proportionsövningar förefaller ha sin utgångspunkt i Konstrevyartikeln (1946) där Ekelöf i samband med en jämförelse mellan van Gogh och andra »mer tekniskt fulländade målare» skriver:

> Men i van Goghs fall är tekniken av ringa eller tillfällig betydelse, den medfött lite skeva, perspektivsökande blicken och den påträngande inre synen däremot allt. Inför många dukar och teckningar tänkte man helt profant (och naturligtvis bara för att genast slå bort tanken): han skulle ha behövt glasögon, ungefär sådana där som skevögda (och lillgamla) barn får bära för att vända blicken rätt.[16]

Mer än ett uttryck för ett inre tillstånd – ögonen som själens spegel – markerar här »skeva ögon» van Goghs konstnärliga förutsättningar och egenart.[17]

Den andra delen av första strofen inleder med att ånyo accentuera van Goghs olyckliga benägenhet att inom snart sagt livets alla områden göra sig omöjlig. Om konstnärskapets första trevanden och misslyckanden åsyftades i inledningen är det snarast de mänskliga relationerna i allmänhet som strofens fortsättning lyfter fram. Omdömet »omöjlig» svarar här mot »orimlig». I denna första strofs andra del möter diktens nyckelordskombination: händer – hantverk. Kombinationen röjer den estetik som Ekelöf själv vid den här tiden (låt oss säga »Strountesperioden» c:a 1955 och fram mot Diwandiktningen på sextiotalet) särskilt eftertryckligt förespråkar. Föreningen kärlek – händer berättar i sin tur först och främst om van Goghs otaliga försök inom den praktiska kärlekens områden; både på ett rent personligt plan och som själasörjare för andra (bl a predikantgärningarna i Isleworth och i Le Borinage). Kan man då säga att den porträtterade konstnären företräder och pläderar för en konstsyn som övertas, inspirerar och möjligen blir till en viktig konstituent i porträttörens, ordkonstnärens estetik och poetiska verksamhet? Texten pekar inte i första hand ut den porträtterade som förebild, här anslås inte heller som påpekats något panegyriskt tonläge. Däremot kan man med utgångspunkt i ett bredare textmaterial (de konstkritiska artiklarna, andra dikter m m) spekulera i hur viktig van Gogh är för vissa sidor av Ekelöfs konstsyn. Innan man för detta resonemang vidare bör man dock åter påminna om att det inför denna dikt ligger närmast till hands att med en övergripande karakteristik tala om en medkänslans lågmälda betraktelse över ett livsöde.

För Elmer Diktonius blev van Gogh en förebild både som konstnär och som socialt engagerad människa.[18] I van Goghs efterföljd var det också naturligt för Diktonius att se konsten och livet som ett och odelbart. Även om det i Gunnar Ekelöfs fall inte explicit är fråga om ett övertagande av van Goghs konstsyn är det viktigt att komma ihåg att också Ekelöf omfattade denna föreställning och att den som Pär Hellström framhållit utgör en av Strountesestetikens mest betydande förutsättningar.[19] »Dikten är skrivet liv. Livet är oskriven dikt»[20] – heter det i en tidig anteckning (omkr. 1933), som visar att Ekelöfs krav på konstens närhet till livet inte är en konstuppfattning som kan begränsas till enbart en enskild period av författarskapet.[21] Pär Hellström visar också med flera exempel hur Ekelöf från och med trettiotalet i skilda sammanhang återkommer till dessa tankar.[22] Det finns en naturlig förbindelse mellan denna konstuppfattning och synen på konsten som hantverk. Som Hellström även påpekar står inte Ekelöfs förespråkande av det skissartade i motsättning till synen på skapandet som ett rent hantverk.[23] Också den positiva uppfattningen av enkla konsthantverk utan tecken på överdriven estetisk beräkning, samt det konstnärliga värdet av det ofullbordade, skissen om man så vill, framkommer i relativt tidiga anteckningar.[24] I och med den så kallade Strountesperioden får dessa tankar utan tvekan en ny

och i den lyriska praktiken mer dominerande funktion.[25]

Den tidiga förekomsten av dessa Ekelöfs estetiska värderingar har företrädesvis återfunnits i anteckningar och artiklar av olika slag. Men även i diktningen finner man spår av dessa reflektioner och det faller sig naturligt att påminna om dikten »Ex Ponto» där mycket av detta löper samman i en sällsam förening av levnadskonst och konstsyn, framsagt i ett milt undervisande tonläge helt i samklang med det drömmens och fragmentets evangelium som dikten för fram.[26]

I linje med bilden av Ekelöf som en författare som ständigt rekapitulerar enskilda teman och hela föreställningskomplex och samtidigt fördjupar dem genom att foga dem samman i nya kombinationer är det också intressant att se hur han i den sist utgivna delen av Diwantrilogin, *Vägvisare till underjorden,* i en av samlingens mest komplexa och kanske överhuvudtaget en av Ekelöfs mest centrala och rikast orkestrerade texter, »Djävulspredikan», återupptar några av de föreställningar som vi berört i bakgrundsteckningen till »Vincent orimlig karl».[27]

Bortsett från att inledningsraderna där van Gogh genom sitt misslyckande med de tekniska hjälpmedlen vid bildskapandet kan ses som en metafor för Ekelöfs antiestetik – hans uppskattning av det till synes ofullbordade och ofullgångna vid sidan av den mödosamt elaborerade konstprodukten – finns ingenting i dikten som omedelbart deklarerar skissens, utkastets eller fragmentets höga estetiska värde.[28]

»Hantverk» ger i dikten närmast uttryck för synen på livet och konsten som två sidor av samma sak. Den som skapar något med livet som insats och, vill man gärna i detta sammanhang tillägga, offrar sig i en stundom förnedrande självutgivelse är hantverkare i diktens mening. Van Gogh söker sig till bland annat de prostituerade för att han har någonting gemensamt med dem: för både »kärlekskonstnären» och bildkonstnären (van Gogh) är livet självt konst som hantverk, tycks dessa rader säga. Att »hantverk» äger en positiv innebörd för Ekelöf står klart och indirekt låter han alltså van Gogh bli bärare av den hantverksmässiga synen på skapandet. Faktum är att Ekelöf redan i *Konstrevy* (1946) betonar just denna sida hos van Gogh. Ekelöf kallar van Gogh »hantverkaren och proletären» och längre fram tillskriver han honom en »enkelhetens och arbetshändernas förkunnelse».[29] Benämningen »arbetshändernas» är av särskilt intresse. I dikten har »händer», som redan påpekats, en nyckelställning, som förutom kopplingen till »hantverk», stärks genom upprepningen i bestämd form i andra strofen. I inledningsavsnittet till sin studie *Konstnärens hand – En symbol hos Gunnar Ekelöf,* framhåller Brita Wigforss en icke obetydlig förutsättning för Ekelöfs bruk av handsymbolen: »Som symbol för jaget förekom en isolerad handbild ofta i den konst och litteratur Ekelöf lärde känna redan i ungdomen. Hos konstnärer som de Chirico, ManRay, Ozenfant, Magritte, Max Ernst och Picasso, författare som Breton, Desnos, Eluard, Reverdy finner man slående exempel.»[30] På det hela taget visar Wigforss' studie att handsymbolen har en rik och och skiftande förekomst inom Ekelöfs författarskap. I »Vincent orimlig karl» utgör handen och ögat en sorts komplementär synekdoke, eller med den latinska retorikens benämning möter oss här exempel på *pars pro toto* (delen för det hela). Två iögonfallande drag hos den porträtterade får alltså stå för hela personen/personligheten: ögonen (»skeva») representerande den konstnärliga aktiviteten och händerna (»grova») i första rummet representerande känslolivet och livsupplevelsen i allmänhet. Handen är med andra ord här inte primärt förknippad med skapandet, utan står snarast för en längtan efter mänsklig gemenskap, en längtan som genom den osaliga föreningen mellan van Goghs väldiga anspråk och hans särpräglade personlighet aldrig tycks möjlig att förverkliga.

Arrangemanget med tre på varandra följande korthuggna påståendesatser där pronominet (3:e pers.) utelämnats och respektive rads första ord utgörs av ett adjektiv och två verb – som alla tre på ett eller annat sätt betonar första radens omdöme (»orimlig»): »omöjlig» – »hotade» – »protesterade» – bildar en enhet i sig. Denna smärre katalog upplöses, efter det enigmatiska citatet, genom det mer talspråksmässiga strofslutet (r. 9–10). Märk hur utelämnandet av ett distansskapande pronomina (3:e pers. – eller eventuellt 2:a pers. poss. pron.) bevarar något av den intimitet och det samförstånd som diktens öppning skapat. Man kan tycka att den första strofen svävar i ett läge mellan tilltal och omtal.

Den talspråkliga tonen[31] får en naturlig fort-

sättning i den andra strofen där ett överraskande synvinkelskifte äger rum; biografen/porträttören träder i bakgrunden och den porträtterade ges själv ordet. Samtidigt är människan bakom rösten här märkligt frånvarande. Man kan varken tala om ett radikalt stilmässigt eller innehållsligt brott mot den föregående strofen; »händerna» kommer åter i ett sammanhang som alltså uppenbart återknyter till inledningen av första strofens andra parti: »Omöjlig i umgänge», och det vädjande tilltalet »Doktor, hör på mig» korresponderar dessutom i formhänseende med diktens inledningsrad. Porträttörens organiserade referat slår igenom den porträtterades plötsliga replik.

Den andra strofen ger också anledning till en kort redogörelse för de personhistoriska omständigheter som Ekelöf förmodligen anspelar på. De sista månaderna av sitt liv vistades van Gogh i Auvers-sur-Oise norr om Paris – en ort som av tradition dragit till sig konstnärer. Här skulle van Gogh enligt överenskommelse omhändertas av en på platsen verkande läkare vid namn Paul Gachet. Doktor Gachet var en mångsysslare och utöver sin långt drivna nyfikenhet på psykiatri och homeopati var han själv både amatörkonstnär och ivrig samlare av bildkonst. Flera brevställen berättar att van Gogh uppfattade Dr. Gachet som minst sagt egendomlig och i ett sent brev – juli 1890 – heter det till och med att han är »sjukare än jag, efter vad det förefaller mig, eller gärna för mig åtminstone lika sjuk som jag.»[32] Ekelöf nämner själv Dr. Gachet i sin Konstrevyartikel från 1946 och citerar då en rad ur ett brev från Vincent till brodern Theo: » 'Jag har målat honom med vår tids bedrövade uttryck'.»[33] Van Goghs porträtt av Dr. Gachet finns i reproduktion i Nordenfalks bok (Fig. 66). Förutom det klart förnimbara »bedrövade uttrycket» är de inbördes oproportionerliga händerna (den grova vänstra handen!) påfallande. Ekelöf noterar också i utställningsrecensionen med anledning av ett annat porträtt (»La Segatori»): »märk den egendomligt feltecknade vänstra handen».[34]

I andra strofens andra rad är det frestande att läsa in en litterär transformation av ett ikoniskt element. Handen/händerna kan i den van goghska bildvärlden betraktas som en ovanligt talrikt förekommande och iögonfallande ikonisk detalj. Många av van Goghs detaljstudier i kol och blyerts (från bl a Nuenen 1885 och senare) har för övrigt just handen/händerna som föremål.[35] Ett element/en detalj eller figur i en bestämd målning kan enligt Louis Marins lingvistiskt färgade språkbruk betecknas som en syntagmatisk enhet i målningen. Denna syntagmatiska enhet kan vidare med Saussures ord öppna »en virtuell minnesserie», dvs en paradigmatisk serie som består av en räcka associationer till detta bestämda eller närbesläktat utbytbara bildelement, i vårt fall handen/händerna, i en rad målningar.[36] Detta kan vara ett sätt att förstå och förklara förhållandet mellan diktarens läsning (selektiva) av den van gohgska texturen och den centrala ställning som just »händerna» fått i ordkonstverket (bl a som *pars pro toto*). Noterbart är också hur »händerna» i andra strofen förstärker sin mindre vanliga funktion som en beteckning för själsförmögenhet, känsloliv och mental status – händerna är själens spegel!

Med den biografiska bakgrundsbestämningen av andra strofen låter sig en biografisk kronologi i dikten som helhet urskiljas :

Strof 1: de första övningarna på bildkonstens område (1878–1881/–1885); serien av anspelningar på de havererade försöken som predikant och själasörjare (Le Borinage 1878–1879) och det missriktade personliga kärlekslivet (förälskelsen i kusinen K.1881); Haagtiden: samlivet med den före detta prostituerade Sien 1881–1883; Arlestiden: kontakten med stadens prostituerade 1888–1889.

Strof 2: vistelsen i Auvers-sur-Oise (maj–juli 1890).

Strof 3: »självmord» (29 juli 1890).

Den sista strofen har karaktären av sammanfattning. Porträttören träder åter i förgrunden med den utpekande och summerande inledningen »Han som...». Summeringen *omtalar* den porträtterade; det är en komprimerad resumé av inledningsstrofen liksom av hela levnadsödet.

Den första raden kan läsas som en replik på Irving Stones boktitel »Han som älskade livet» (*Lust for life*). I essän om Toulouse-Lautrec och det evigt franska skriver Ekelöf: »Om Van Gogh – enligt den kända boktiteln – var mannen som älskade livet, så var det på ett mer nordiskt, det vill säga ett delvis sönderslitet och olyckligt sätt.»[37] Reservationen i artikeln har i dikten effektfullt komprimerats och klart radikaliserats. Reformuleringen av boktiteln beto-

nar en självutgivelse på gränsen till utplåning. Med detta är det också möjligt att i den inkännande outsiderporträtteringen skymta något av porträttörens egna drag. Den livsproblematik som den sista strofens två inledande rader andas kan förknippas med ett centralt föreställningskomplex hos Ekelöf – jag tänker på Ekelöfs så ofta förekommande och varierande formuleringar av främlingskap, ensamhet och uteständhet, men kanske i detta sammanhang framför allt på det intimt dithörande motsatta läget: ansatserna till gemenskap och självuppgivelse, försöken att bryta den individuella begränsningen och fångenskapen och hitta en väg ut ur utanförskapet.[38] Annorlunda uttryckt: inledningsraderna till tredje strofen låter sig även läsas som en variation över temat främlingskapets och instängdhetens möjliga upphävande i en självutgivande och självuppgivande mänsklig relation, vilken inbegriper en möjlig jagdöd och som ytterst kanske fordrar en form för gemenskap som inte är möjlig att förverkliga inom jordelivets gränser. Som nämnts utgör den andra raden också en rekapitulation och ett förtydligande av den första strofens andra del.

I strofens tredje rad möter en texturkonnotativ elementkonstellation med avsevärd informationstäthet. De två ikoniska markörerna »potatis» – »sol» kan sägas täcka in hela van Goghs bildvärld: »potatis» är tveklöst en oerhört signifikant ikonisk detalj som här får representera van Goghs tidiga, ofta kallad »mörka period»; »sol» å sin sida är, som vi varit inne på i föregående analyser, en ytterst central kompositionell enhet i van Goghs bildvärld, som här kan antas representera den senare koloristiska perioden.[39] Raden, liksom hela sista strofen, präglas av en extrem lyrisk ekonomi. Elementkonstellationen »potatis, kön eller sol» är slutligen möjlig att läsa som ett försök att med en *skissens* teknik ge en antydan om konstnärens väldiga kast mellan materiell/själslig misär och tider av förlösande skaparkraft och entusiasm. »Kön» har inte samma omedelbara intermediala status utan får nog genom sin självklara korrespondens med den föregående radens »samlag» närmast ses som ytterligare en påminnelse om den nakna sjävutgivelsen som en utväg ur främlingskap och ensamhet och denna gång alltså med särskild hänvisning till den erotiska handlingen. I en passage i dikten »Ex Ponto» undervisar Ekelöf just om de med Pär Hellströms ord »hjälpande och frälsande makterna i tillvaron»,[40] – vi läser:

Vörda din kropps sinnen
och deras kroppars som ger din dess anpart:
Könet, det enda hos dig och hos dem som kan växa
den grodd som gudarna nedlagt
Då skall, kanske, en osjälvisk blomma spira[41]

Den tredje radens konträra arrangemang söker med två centrala bildkonnotativa element och det innebördsmättade »kön» tillsammans med den sista radens »antagonism eller självmord» fånga och sammanfatta van Goghs spänningsfyllda levnadsöde där konsten och livet utgör en oupplöslig enhet.

Den sista strofen kan alltså beskrivas som en serie summerande sammanställningar, stegvis tilltagande i komprimering och laddning. Den avslutande radens kompromisslöshet, motkamp eller död, ger för övrigt eko av det inledande Rimbaudcitatet, eller om man så vill, ger företräde för en särskild tolkning av citatet. Lika lite som den heliga dårskapen känner detta konstnärskap några kompromisser eller gränser: livet som konst och konsten som liv!

Det finns slutligen ytterligare en aspekt av den tredje och sista strofen som är värd att beakta. De sammanfogade och summerande detaljerna är förenade genom en gemensam rörelse nedåt, de beskriver en degraderingens kurva. Det är i dominerande grad de nedre jordiska och kroppsliga regionerna som utgör signifikanter för det van goghska: »gruvan», »potatis» (upptagen ur jordmörkret), samt »samlag» och »kön».[42] Ur övergripande estetisk synvinkel är föremålet för degraderingen närmast en under romantiken återupplivad och förstärkt konstnärsbild: en orfisk gestalt som genom sina förbindelser med tillvarons fördolda skikt samtidigt är en utanförstående, delvis livsfrånvänd och upphöjd poesins funktionär i Konstens tempel. Det är alltså fullt möjligt att i enlighet med vad vi tidigare framhållit även se den hantverksmässiga inställningen till skapandet och konsten som en sida av degraderingens strategi. Konsten plockas ned från en upphöjd position och förenas med livet.[43] Samtidigt rymmer betoningen av det nedre, jordiska, materiella och kroppsliga en ambivalens i den meningen att samlaget (könet) också utgör förutsättningar för födelse och alstrande av nytt liv, liksom potatisen utgör ett väsentligt och livsuppehållande födoämne. Ordet »sol» kan sägas sam-

manfatta denna pånyttfödelsens dimension. Också den »mörka perioden» kan betraktas ur denna aspekt, nämligen såsom en nödvändig förutsättning för den senare konstnärliga skördetiden som präglas av frigjord koloristisk skaparenergi.

De gamla, de dödsrealistiska vise tänkte alltid på detta:
Ett hantverk, till sist bara ett avtryck av liv
en rispa av mejseln som deras jordiska livs hand höll
ty de signerade sällan, de flesta aldrig, men vad de lämnat
står sig än i listan av dem som vunnit mot tiden
den mest efemära av alla segerlistor.[44]

Blicken, konstverket och pånyttfödelsen

(Tomas Tranströmers dikt »Efter anfall»)

Förvandlingens ögonblick var ett av barockens favoritmotiv. Överraskningen var det väsentliga i själva förvandlingen – den chockerande bilden, den nya uppseendeväckande ordbildningen, räknades som det huvudsakliga.[1] Tomas Tranströmer har på denna punkt något gemensamt med barockens ordkonstnärer. Förvandlingens ögonblick – något som jag väljer att kalla det metamorfiska – är ett utmärkande drag i Tranströmers poesi. Dessa betydelsedigra omsvängningar kommer också överraskande, även om överraskningsmomentet hos Tranströmer inte har något egenvärde – det rena effektsökeriet förefaller avlägset. De överraskande förvandlingarna sker i stället ofta i påtagligt odramatiska livssituationer, mitt i vanligheten skulle man kunna säga – under resan, som »hemligheter på vägen», under morgontimmarna, på hotellet, under arbetet osv – och de har en vidare syftning, de pekar utöver sig själva, de är slussar till något radikalt annorlunda.[2] De förtätade ögonblicken tycks framträda särskilt tydligt med vardagligheten som kontrastmedel.[3] Tingen blir aldrig desamma efter dessa ögonblick. De blir tecken med ny innebörd – utan att kunna bestämmas eller beskrivas blir en annorlunda verklighet förnimbar.[4] Bildspråket låter denna annorlunda verklighet framträda – det metamorfiska samspelar med det metaforiska. Sambandet mellan vändningen, förvandlingen och bildspråket har uppmärksammats tidigare, Kjell Espmark skriver: »Just bilden – metaforen eller liknelsen – blir hans främsta instrument att gestalta de hemlighetsfulla upplevelserna på vägen.»[5] Espmark talar här om att bilden »gestaltar» upplevelserna, men jag har funnit det väsentligt att med en något annorlunda accentuering betona *samverkan* mellan det ögonblick då dikten så att säga vänder och den bildspråkliga koncentration och stegring som då ofta sker.[6] Att Tranströmer är en det poetiska bildspråkets virtuos har begripligt nog ofta påpekats.[7] Mindre ofta har »förvandlingen» i Tranströmers poesi tillmätts en sådan central betydelse som av Leif Nylén: »Överrumplingar, häftiga rörelser, plötsliga förändringar spelar en lika viktig roll i Tomas Tranströmers poesi som någonsin själva metaforerna.»[8] I själva verket är det i fallet Tranströmer, liksom det för övrigt i snart sagt all lyriktolkning leder till ensidigheter och besynnerligheter när man renodlar teknikstudiet alternativt studiet av »innehållet», sällan möjligt att göra åtskillnad mellan plötsligheten/vändningen/förvandlingen och bildspråket – metamorfos och metafor/liknelse tycks i förekommande fall vara varandras förutsättningar. Även om jag tror att man ringar in något väsentligt i Tranströmers lyrik genom att fokusera den laddade vändpunkten och dess »före» och »efter» bör man samtidigt inte överdriva betydelsen av detta grepp. Metaforerna fungerar på många nivåer och i skilda sammanhang i texterna och är inte nödvändigtvis bundna till och utlösta av vändpunkterna. Dessutom kan det vara värt att notera hur dessa plötsliga och befriande metamorfoser tycks avta i författarens senare produktion, ungefär i takt med att den personliga rösten och det naturligt talade ordet, utsänt av ett betecknande nog också mer ofta förekommande »jag», börjar dominera lyriken.[9]

Angående termen metamorfos bör också till det ovanstående tillfogas att det i Tranströmers fall i jämförelse med litteraturhistoriens mest kända metamorfoser – Ovidius Metamorfoser – snarast är fråga om ett slags omvända metamorfoser; omvända i den meningen att hos Tranströmer sker förvandlingen i regel från död till liv, från alienation till gemenskaper i olika former, från förstelning till befriande rörelse, till skillnad från Ovidius mytologiska värld där som bekant förvandlingen i övervägande grad går motsatt väg, någon gång som en form av utmärkelse eller räddning, men kanske än oftare som ett straff. I Bibeln möter oss få exempel

på den ovidianska metamorfostypen – det mest kända utgörs av episoden i Genesis 19:26 där Lots hustru när hon vänder sig om och ser tillbaka mot Sodom och Gomorra förvandlas till en saltstod. Dominerar gör i stället, som Northrop Frye framhållit,[10] ett slags futural metamorfos av naturen, en framtida förvandling som ska ge naturen förmågan att kommunicera på ett med människan överensstämmande sätt (skapelsens unisona hyllning av Skaparen kan man tänka sig), som i en smärre vision hos Deuterojesaja (Jes 55:12): »Ty med glädje skall ni dra ut, och i frid skall ni föras framåt. Bergen och höjderna skall brista ut i jubel, där ni går fram, och alla träd på marken skall klappa händerna.» I linje med detta kan man ju också erinra sig »de positiva metamorfosernas» betydande förekomst i evangelierna.

Att vad vi är vana vid att betrakta som i ytlig mening statiska och i språklig mening stumma ting, och från människan bortvända och vice versa, plötsligt sätts i rörelse och börjar sända, inträffar som redan antytts ofta i Tranströmers poesi. För att ett ögonblick hålla kvar anknytningen till den bibliska föreställningsvärlden kan man säga att syndafallet, primärt tolkat som människans alienation från naturen, upphävs och en blixtvisit i paradiset blir oss förunnat.

Den underbara metamorfosen äger rum också i dikten »Efter anfall», som ingår som en egen avdelning (V) i samlingen *Hemligheter på vägen* (1958)[11]:

Den sjuka pojken.
Fastlåst i en syn
med tungan styv som ett horn.

Han sitter med ryggen vänd mot tavlan med sädesfältet.
Bandaget kring käken för tanken till balsamering.
Hans glasögon är tjocka som en dykares. Och allting är utan svar
och häftigt som när telefonen ringer i mörkret.

Men tavlan bakom. Det är ett landskap som ger ro fast säden är en gyllene storm.
Blåeldsblå himmel och drivande moln. Därunder i det gula svallet
seglar några vita skjortor: skördemän – de kastar inga skuggor.

Det står en man långt borta på fältet och tycks se hitåt.
En bred hatt skymmer hans ansikte.
Han tycks betrakta den mörka gestalten här i rummet, kanske till hjälp.
Omärkligt har tavlan börjat vidga sig och öppnas bakom den sjuke
och försjunkne. Det gnistrar och hamrar. Varje ax är tänt som för att väcka honom!
Den andre – i säden – ger ett tecken.

Han har närmat sig.
Ingen ser det.

Diktens förankring i vardagsverkligheten, dess biografiska ram, har med hjälp av tillgängligt brevmaterial tidigare kommenterats.[12] Här räcker det med en notering om den av författaren anförda utgångspunkten: en tidig upplevelse från yrkesverksamheten som psykolog[13]; man kan naturligtvis också åter understryka det tidigare påpekandet om hur de sällsamma »visionerna» ofta bryter fram i mer eller mindre tydligt markerade vardagliga sammanhang. Vi ska återkomma till några intressanta passager i ett av författarens brev, men i övrigt alltså inte fördjupa oss i de biografiska omständigheterna.

Aristoteles skriver i *Om diktkonsten* om *peripetin*, att med denna term avses »den plötsliga förändringen (den avgörande vändningen) av det som sker till dess motsats»[14]. Aristoteles utläggning handlar i detta elfte avsnitt som bekant om den antika tragedin, men koncentrationen på den dramatiska punkten i det litterära verket där allt i ett ögonblick övergår till ett motsatt tillstånd kan hjälpa oss att få syn på en väsentlig detalj också i en modern dikt. Tranströmers intensiva ögonblicksdrama saknar det laddade igenkännandet (*anagnorisis*), vilket ju i tragedin gärna kombineras med peripetin, enligt Aristoteles beskrivning.[15] Men även om vi naturligt nog saknar både en regelrätt handling och en huvudaktör som genom ett igenkännande får insikt om det rätta sammanhanget, sker ändå något omvälvande och fantastiskt, som pötsligt förändrar den rådande situationen och som i någon mening »kanske» förvandlar »huvudpersonen» – den sjuke pojken.

När och hur sker själva vändningen, och vad »händer» före och efter? Vändpunkten är lätt lokaliserad – man lägger snart märke till tredje strofens första ord: »Men»; en hos Tranströmer på flera ställen förekommande metamorfisk markör. Peter Hallberg har i sin läsning av »Sång» ur debutdiktsamlingen *17 Dikter* uppmärksammat just hur en fantastisk omsvängning inleds med vad man kan kalla plötslighetens konjunktion, och författarskapet i övrigt erbjuder många exempel på hur »men» funge-

rar som något av en synonym för »plötsligt» och »oväntat» och hur denna verbala vändpunkt leder över i uppenbarelser eller något slags hisnande gränslöshetsupplevelser.[16] »Men» är diktens vändkors – genompassagen ger det visionära seendet fritt spelrum. Någon ögonblicklig förvandling kan ändå knappast sägas ske, utan det är snarast fråga om en utdragen metamorfos med flera faser. En uppdelning av dikten i två delar i överensstämmelse med koncentrationen på vändpunkten och dess »före» och »efter» ger också en klarare bild av det senare metamorfiska skeendet.

Vad skildras alltså i de två första stroferna? Den första korta strofen fokuserar med överrumplande omedelbarhet en stum figur – detta sker med tre strama rader som inte bara med stor precision fångar det väsentliga i sakernas tillstånd utan också genom sin påtagliga språkliga knapphet på ett effektfullt sätt svarar mot »fastlåstheten», det inbundna och oförlösta. Kontakten med omvärlden är bruten genom förlusten av syn och tal. Med omnämnandet av en för hela dikten väsentlig detalj, som placerar den betraktade i ett rum, öppnas den andra strofen: »tavlan» (bakom). Den fortsatta beskrivningen av förgrundsgestalten konfirmerar och förstärker, inte minst genom balsamerings--associationen, intrycket av momentan mumifiering, isolering och plågsam oförlösthet. Ett tillstånd behärskat av mörker, stumhet och förstelning. Det är en levande död vi har framför oss.

Nu behövs det knappast någon mer elaborerad kvantitativ metod för att konstatera att vi i dikten »Efter anfall» möter det i Tranströmers lyrik så centrala spelet med motsatskombinationerna mörker/död och ljus/liv. Betydelsen av detta motsatspar har också framhållits av många av Tranströmers uttolkare.[17]

Vad sker efter den bestämda vändpunkten? I överensstämmelse med strof 2 inleds den tredje strofen med ett utpekande av »tavlan» och vändpunkten kan i ljuset av den föregående strofen också ses som ett återvändande till och en fokusering av en tidigare mer i förbigående omnämnd detalj. Korrespondensen mellan respektive strofers inledningar inrymmer också den primära karakteriseringen av tavlan genom framhävandet av ett i flera avseenden dominerande ikoniskt element: (det gula) sädesfältet.

När den distanserande deskriptionen bryts genom en veritabel in-zoomning av »tavlan» blir också paradoxalt nog betraktarens frånvarande närvaro med ens någonting mycket påtagligt. Den deskriptiva intensifieringen i tredje strofen gör oss uppmärksamma på betraktaren. Betraktarens livgivande blick tänder konstverket – det är en ljusmättad och med sina marina konnotationer (»svallet», »seglar», »skjortor» = segel) frihetsfylld dynamisering av bildkonstverket som bjärt kontrasterar mot den föregående beskrivningen av den »sjuka pojken». Men vad är det närmare bestämt för ett konstverk som här är föremål för ett så ljust »förverkligande»? Ingegerd Blomstrand anför i sin bok *Lyriskt museum* ett brev av författaren där denne svarar på frågor om diktens tillkomst och han nämner då att tavlan i dikten är »en reproduktion av en van Gogh, förmodligen den som Nationalmuseum har (»landskap med sädesskylar», tror jag den brukar kallas).»[18] Målningen är från van Goghs Arlestid, närmare bestämt juni 1888.[19] Det är färgfantasten van Gogh som här indirekt hyllas genom denna medskapande tolkning av en utav hans bilder från den koloristiskt intensiva Arlesperioden. Precis som Hjalmar Gullberg i sin dikt »Den gule Kristus», efter en målning av Gauguin, där diktaren identifierar den gula Kristusgestalten på korset med van Gogh, framhäver också Tranströmer genom sina lyriska omskrivningar av ett ikoniskt element som sädesfältet (observera också middagssolens närvaro genom formuleringen »skördemän – de kastar/inga skuggor.») just den gula färgen som något av van Goghs ikoniska signum.[20] Med anledning av omskrivningen »Blåeldsblå himmel» säger Tranströmer i omnämnda brev att himlen på den anförda målningen knappast är så intensivt blå, men att himlar som i färghänseende bättre överensstämmer med »blåeldsblå» finns på andra van Goghmålningar och att »Tavlan i dikten bör betraktas som en blandning av flera van Goghmålningar».[21] Detta bekräftar en vanlig företeelse vid litterär bildtransformation – nämligen hur den litterära tolkningen utnyttjar och sammanfogar bildelement från olika bilder till en ny helhet i det verbala mediets form.

Om man efter fastställandet av van Goghanknytningen för ett ögonblick återvänder till porträtteringen av »den sjuka pojken» kan man konstatera att beskrivningsdetaljer som »Fastlåst i en syn», »Bandaget kring käken» och för-

visso även själva språklösheten (»med tungan styv som ett horn») leder tankarna till ett av van Goghs mer bemärkta självporträtt: »Självporträtt med förbundet öra» (Arles, januari 1889)[22], där den sjuke konstnären, efter den fatala natten i Arles då han skar av sig ena örat, ses frånvarande röka sin pipa med stirrande, märkligt innåtvänd blick (fastlåst) och med en *bandagering* om öra och ner under hakan. När man väl växlat in på ett bestämbart intermedialt förhållande av det här slaget vidgar sig naturligt nog uttolkarens associationsmöjligheter i samma grad som man kan förmoda är fallet med den författare som trots sin utgångspunkt i *en* målning samtidigt är förtrogen med stora delar av konstnärens bildvärld. Denna porträttkorrespondens är givetvis i en bestämd mening omöjlig att säkerställa – och en sådan här fri association kan med viss rätt betraktas som i sämsta mening »subjektiv» och strängt taget meningslös. Å andra sidan kan man alltså inte utesluta möjligheten av att författaren genom sin singulära bildanknytning aktualiserar och fritt rör sig i konstnärens bildvärld och, mer eller mindre medvetet, utnyttjar ikoniska element även vid gestaltandet av sådant som kan sägas ligga utanför det bildtansformativa partiet i det litterära verket. Med andra ord kan den enskilda bildanknytningen ge upphov till ett rikt intermedialt flöde mellan en text och en bildvärld. Verkligheten utanför bildramen kan lämna bidrag till den litterära bildtransformationen liksom bilden (bilderna) kan påverka gestaltningen av icke-bildtransformativa delar av den litterära texten. En läsning som identifierar den sjuke i dikten med konstnären van Gogh förvandlar fortsättningen av dikten till en berättelse om konsten som läkande tillflyktsort och kraft, konsten som en väg ut ur lidandet, och konstbetraktaren till en suverän medskapare utan vilken konsten skulle vara isolerad och död och utan hopp om pånyttfödelse.

Denna metamorfosens första fas (strof 3) utgörs alltså av en befriande ljus och dynamisk bildtolkning som ger förhoppningsfull aning om en utväg ur den isoleringens och försteningens belägenhet som utmärker diktens första strofer.

Gränsen mellan rum och bildrum upphävs i den fjärde strofen när betraktarens blick fokuserar en detalj i målningen. Fokuseringen på ett bestämt bildelement – en skördeman – får märkligt nog i samma stund bilden att växa och bli den enda verkligheten, det primära rummet och »handlingens» centrum. Till detta bidrar också betraktarblickens (som också är »berättare»; det livgivande betraktandets blick = berättandet) närmast gudomliga förmåga att bringa det i tiden och rummet fängslade och förstenade till liv. Betraktarens blick skänker en gestalt i bilden seende! Att samtidigt en bred hatt skymmer ansiktet på den som sägs »se hitåt» är en typisk tranströmersk tvetydighet – ett bevarande av det gåtfulla, det möjliga och icke entydiga. Just denna passage leder tankarna till en annan i många avseenden besläktad dikt i samma samling: »En man från Benin». Även här är utgångspunkten ett konstverk, närmare bestämt ett fotografi av en 1500-talsrelief i brons, och den hemlighetsfulle mannen från Benin tycks vilja meddela sig med »berättaren» och närmar sig också iklädd »en hatt som kupade sig/härmande vår hemisfär».[23] Den positiva tvetydigheten understryks i nästa rad dels genom att »Han *tycks* betrakta» (min kursiv.), men i första hand genom bruket av det i Tranströmers poesi med tiden innebördsmättade »kanske».[24]

Bekräftelsen på att bildrummet så att säga har levandegjorts till den grad att det blivit det enda verkliga rummet kommer med fjärde radens formulering om att »tavlan börjat vidga sig och öppnas», något som i sin förbindelse med upprepningen av tavlans position »*bakom* den sjuke» (min kursiv.) paradoxalt nog åter för ett ögonblick förminskar tavlan till det i andra strofen omnämnda bakrundsföremålet på väggen i rummet. Men det är som om det till dynamisk och hemlighetsfull verklighet successivt förvandlade konstverket vore ohejdbart i sin erövring av verkligheten.

Metamorfosens andra fas innefattar allmänt en bildens verklighetserövrande vidgning och i synnerhet en fokusering på en gestalt i bilden som inte längre endast är en figur i ett dynamiserat landskap utan en levande varelse i stånd att kommunicera. Denna successivt tilltagande koncentration på och ökade betydelse av konstverket i dikten skulle kunna tänkas motsvara den successiva – via ett selektivt urval av olika bildelement – tillägnelsen av konstverket i riktning mot en upplevelse av dess totalitet.

Tranströmers text ger exempel på hur ett dominerande bildelement ges en i den poetiska texten motsvarande framträdande ställning. Som vi redan kunnat konstatera rör det sig här

om »sädesfältet». Bildkonstverkets struktur är nu inte annat än i ytterst begränsad mening jämförbar med textens struktur, vilket bland andra Roman Jakobson framhållit.[25] Eftersom den simultana upplevelsen av verket och dess totalitet inte är möjlig att i detalj översätta till det verbala mediet måste koncentrationen på ett av olika skäl dominant bildelement (varje bild är som Roland Barthes påpekat polysemisk och betraktaren gör alltid ett selektivt val bland bildens element)[26] markeras inom den för det verbala meddelandet dominerande tidsdimensionen (man kan ju med Lessing något förenklat säga att litteraturen i primär mening fungerar successivt genom en stegvis tillförsel av tecken)[27]; detta sker i Tranströmers dikt följaktligen genom upprepning och variation. Redan i andra strofen där tavlan för första gången nämns får sädesfältet så att säga representera hela bilden. I påföljande bildtransformativa strof liknas säden vid »en gyllene storm» och i samma strof har vi metaforen »det gula svallet». Den fjärde strofen reducerar bilden till två aktiverade element: skördemannen och säden. Inledningsvis i denna strof har vi »fältet» och längre fram möter den mest intensiva transformationen som med formuleringen »Det gnistrar och hamrar. Varje ax/är tänt (som för att väcka honom!»)) bland annat framhäver upplevelsen av bildens sällsynta koloristiska lyskraft. Till sist den betydelsefulla positionsbestämningen »i säden».

Den återkommande fokuseringen av sädesfältet och säden har naturligtvis också en stark symbolisk laddning. Uppmärksamhet bör riktas mot säden som den ena polen i motsatsparet sterilitet – gröda, som för övrigt utgör ett bland flera inbördes relaterade och för texten konstituerande motsatspar som till exempel förstelning – rörelse/dynamik, rum – bildrum, mörker – ljus, isolering – gemenskap osv. Prioriterar man en läsning av säden och sädeskornet som centrala symboler för fertilitet, materiell såväl som andlig pånyttfödelse och liknande, vilket onekligen ligger nära till hands, öppnar sig ett enormt mytologiskt och bibliskt föreställningskomplex allt i från de eleusinska mysteriespelen till välkända nytestamentliga parabler. En blick på Tranströmers övriga diktning tycks mig bekräfta antagandet om ett positivt och genomtänkt bruk av denna uråldriga och traditionsmättade vegetationssymbolik.[28]

Den sista korta med inledningsstrofen korresponderande tvåradiga strofen skulle kunna karakteriseras som en numinös paradox. Sprängningen av bildramen och i synnerhet det gränsöverskridande närmandet är en *under*bar händelse. Men: »Ingen ser det.» – det är som om det underbara och hoppingivande ögonblicket vore utstruket, blott ett försvinnande minne. Snarast är det kanske att uppfatta som en spärr mot det entydiga och en markering av förvandlingens blixtliknande ögonblicklighet, dess sjävklara flyktighet. En metapoetiskt orienterad läsning av slutet – när betraktandet upphör, upphör all rörelse och när tavlan slocknar sluts också dikten – erbjuder möjligheter till identifikation mellan läsaren och den »allsmäktige» betraktaren/ berättaren i texten och det inkännande levandegörandet av tavlan i texten kan då ses som en metafor för läsarens återskapande tillägnelse av dikten.

Vi har kunnat konstatera att metamorfosen i dikten inte sker som ren uppvisning och en avslutande sensmoral saknas tydligt nog. Förvandlingen i »Efter anfall» utgörs av betraktarblickens successiva och allt mer dramatiska transformation av den statiska bilden till en dynamisk verklighet. Bildens dynamisering är i sig ett utopins tecken. Det är ett utopiskt tecken i den meningen att den fungerar som ett varsel om den verkligt väsentliga och hela tiden genom en stark förväntan närvarande förändringen, den metamorfos som alltså inte återfinns i direkta utsagor i dikten: den sjukes pånyttfödelse ligger i en obestämd framtid. Men allt pekar i riktning mot den dialogiska processen som ska återskänka den isolerade och sjuke hans identitet. Första steget mot den nödvändiga och hälsobringande dialogen är taget – *närmandet.*

Tavlan som text

(Några kommentarer till Östen Sjöstrands dikt »Olivträden»)

Varför eftersträvar viss litteratur det stillhetens ögonblick som utmärker bildkonstverket? En förklaring finner vi, menar Wendy Steiner, i Keats berömda dikt »Ode on a Grecian Urn»: »the translation of temporal flux into the statis of the visual arts saves action from the impermanence and death that all time-objects suffer.»[1] Östen Sjöstrands dikt »Olivträden» utgör däremot inget försök till hypostasering av det

flyktiga; tvärtom är det så att den rörelse, det liv, som läses in i bilden, för ett ögonblick återför bilden till det förgängliga. Ordkonstverket frigör genom sin dynamiserande tolkning den bundna passionen i bildkonstverket.

Är strävan efter att ingjuta liv och närvaro i konstverket, de västerländska konsternas oupphörliga mimetiska begär, en förklaring till varför bildkonsten söker spränga rummet och ordkonsten övervinna tidens flöde och är det också en förklaring till de envisa jämförelserna och de kontinuerliga dialogerna mellan konstarterna? Är sålunda respektive konstarts upplevelse av mimetisk otillräcklighet en grundläggande orsak till deras samspel?

Bildkonsten har som bekant ofta i jämförelse med litteraturen framställts som en överlägsen verklighetens spegel. En mer nyanserad jämförelse betonar i stället deras gemensamma mimetiska förmåga, »both are iconic of reality»[2], som Steiner formulerar det i sitt resonemang om Lessing. Men måleriet avbildar traditionellt kroppar (rummet) och litteraturen handlingar (tiden) och metoden som sådan skiljer dem åt. Konstverken betraktade som slutna enheter öppnar å sin sida möjligheter för subtila strukturella jämförelser.[3] Här bör naturligtvis åter igen påpekas att lika svårutredd och komplex som frågan om *hur* konstnärliga tecken betecknar verkligheten, är den som söker svar på *om* de överhuvudtaget kan sägas beteckna verkligheten.[4]

> If the only way to compare painting and literature is to prove that they are both iconic of reality, all the time maintaining that »iconic» and »reality» are univocal terms, perhaps the game is indeed not worth the candle. But the mistake here is to pin one's hopes on the outcome of the game rather than the process of playing it.[5]

Meningen är inte att här lämna entydiga svar på dessa estetiska spörsmål. Låt oss i stället »med lekfullhet» se närmare på Sjöstrands dikt »Olivträden»:

OLIVTRÄDEN
(efter målningen med samma namn i Göteborgs Konstmuseum)

Gråvita, mörkgröna
med himmelsguld i kronan
och nattens strimmor
blå på den rödbruna jorden
I tålig väntan på den frukt
som skall komma –

Och solen, var morgon!
Den gröna, gryende himmeln
som vill spränga ens bröst!
Friska äro vi! Friska –

Varför binds vi då vid jorden?

Vem känner vår bundna kraft –
En gång, under solars eldklot
slet vi i våra fjättrar
ville vi rycka oss loss! och blodsdroppar
färgade jorden –

Vi längtar hem –

Vi är knotiga, som tyngdes vi av kol
av en underjordisk börda –
Men friska äro vi!
Vem känner vår bundna kraft!

ÖSTEN SJÖSTRAND
(Juni 1957)[6]

Som delvis redan framgått är det den enda av de här behandlade dikterna som utgår från en bestämd målning – anvisningen under titeln anger en målning som finns på Göteborgs Konstmuseum. Man kan raskt konstatera att det inte rör sig om någon genomgående ekfrastisk noggrannhet i beskrivningen och inte heller är det en berättelse om konstnären och ett av hans verk (konstnären är frånvarande). Detta till skillnad från en senare dikt med anknytning till van Gogh och hans bildvärld – »Andra träd» (*De gåtfulla hindren*, 1961). Efter en inledande markering av en målning, eller rättare sagt en grupp målningar (»Fruktträd i blom»), samt en bildbetraktandets utvikning där ett *gult* hus i bakgrunden fokuseras, anlägger nämligen Sjöstrand i denna dikt ett förtroligt tilltal i stil med det vi mötte hos Lundkvist och Ekelöf, och därmed för han in bildskaparen själv i centrum av dikten och låter samtidigt de olika bildanknytningarna bli till korta referenser med antydan om konstnärens själsliga belägenhet.[7] I dikten »Olivträden» är det däremot fråga om en självständig lyrisk replik på ett konstverk, en känslig och egensinnig tolkning av ett stycke modernistisk konst. Det är ett svar som frigör.

Det som i och med första strofen ser ut att bli till en poetiskt tolkande beskrivning av den utpekade målningen övergår alltså efter de känsligt precisa färgdeskriptionerna till vad man närmast vill kalla en stagnelianskt färgad lyrisk övning, dominerad av en kontrastrik pendling mellan tålig försoning och trotsig hinsideslängtan; efter sista raden har man döpt om dikten

till »Olivträdens suckan». Vi ska återkomma till denna ärkeromantiska förstahandsläsning.

Den tolkande beskrivningen tycks med en gång fokusera det oomtvistligen centrala i målningen: olivträden. Noga besett visar det sig att »betraktaren» »läser av» bilden enligt ett narrativt mönster som är analogt med den västerländska skrift- och lästraditionen från vänster till höger och uppifrån och ner: bildtolkningen går från vänster »gråvita» via »mörkgröna» till höger »himmelsguld i kronan» och sedan härifrån (övre halvan av målningen) nedåt till marken, »nattens strimmor/blå på den rödbruna jorden» (nedre del/förgrund och kanske mest markant i högra delen av bilden).[8]

Diktens inledande och i stort sett oavbrutna transformativa del (rr 1–8) temporaliserar bilden – med upprepade omskrivningar betonas tidpunkten: gryning (mot morgon – dag). Ljuset är livgivande och tycks skapa mod och förströstan. Ljuset och trädens grönska med stänk av den uppgående solens guld och den näst intill lovprisande hyllningen till solens ankomst framhäver indirekt den negativa motpolen: natten. Sjöstrands nattliga ångest finns som något av en dold förutsättning för denna gryningens höga visa.[9]

Färgtolkningarna är värda en kommentar. Trädens »mörkgröna» betonar närmast växande och livskraft och den »gröna» gryningshimlen är ett förstärkt tecken för hopp och längtansfull livskraft. »Himmelsguld» är ju i sig en sorts tautologi – *guldet,* som på en ikon eller en medeltida miniatyr, betecknar just det *himmelska* /gudomliga ljuset – men fungerar i dikten också som det första tecknet på den i skapelsen fragmentariska närvaron av det transcendenta. Resterna av natten som blå strimmor i markens skuggpartier är knappast himlens blå färg (det gudomliga livets mysterium – Jungfru Marias färg osv) utan är här snarast besläktad med mörkret, som en nattens rest. I den sista strofen markerar »kol» tydligt den svarta färgen som symbol för livets och ljusets frånvaro. Den »rödbruna» jorden är inte bara en träffsäker deskription utan kombinationen betonar också dels materien, det jordiska (brunt), dels det mänskliga livet, men med tanke på fjärde strofens korresponderande »blodsdroppar/färgade jorden –» ligger det närmast till hands att här se rött främst som lidandets och martyrskapets färg.

Blickens pejling av bilden där bildelement efter bildelement erhåller sin omsorgsfulla färgdeskription avbryts egentligen i och med andra strofens plötsliga utrop »Och solen, var morgon!». Det fungerar ungefär som ett lösenord – »Tavla öppna dig!» – med tolkningen av himlen försvinner betraktaren in i bilden. I andra strofen vänder alltså dikten från betraktarens säkra återgivning till självutplånande identifikation med bildens centrala element. Det paradoxala är att identifikationen med bildens »invånare» leder bort texten från bilden som beskrivbart konstverk.

Sommaren 1888 målar van Gogh en tavla med Kristus i olivträdgården. Han förstör snart målningen med motiveringen att ett så pass allvarligt ämne inte kan framställas ur minnet utan fordrar »verklighetsstudier». När van Gogh ungefär ett år senare i Saint-Rémy får sig tillsänt en skiss av Gauguins Getsemanemålning och något senare några fotogafier av Bernards målningar, varibland en med titeln »Kristus i Getsemane», fördömer han häftigt dessa studier.[10] Hans reaktion får honom att i vad som liknar ren protest hösten 1889 måla en serie dukar med olivträd. Han berättar för sin bror Theo:

> Det är så att jag denna månad arbetat i olivgårdarna, ty de (Gauguin och Bernard) hade gjort mig ursinnig med sina 'Kristus i Getsemane', på vilka ingenting var ordentligt observerat. För att skaka av mig intrycket av dessa bilder, har jag under de senaste klara och kalla dagarna morgon och afton i ett grant och klart solljus stått i och arbetat ute i olivgårdarna och resultatet är fem dukar i formatet 30, som tillsammans med de tre studierna av olivträd Du redan äger utgör åtminstone ett angrepp på svårigheten.[11]

Man kan inför dessa olivträdsmålningar tycka att van Gogh har överfört Kristi själskamp till träden, eller han låter kanske snarare träden representera själskampen och ytterst Kristi lidande.[12] Det universella lidandet med metafysiska implikationer har Östen Sjöstrand låtit bli det dominerande temat i sin dikt.

Insikten om den fundamentala samhörigheten mellan människa och natur, som alltså samtidigt innebär att de tillsammans utgör ett enda helt, ligger bakom denna identifikation med den fjättrade skapelsens tillfälliga representanter. Det skulle kunna vara den helige Franciskus som här lånar den lidande skapelsen sin röst.

Genom de romantiska och som sagt stagneli-

anska ekona anar man hur den oroliga själen i korrespondenslärans tecken ger röst åt skapelsens eviga oro; här i form av de trotsiga och drömmande träden som i materiens dalar vrider sig i tusenåriga bojors tvång. Befrielsen och återvändandet gäller allt. Som det heter i Stagnelius förebildliga dikt: »Befria blott tingen, och frigjord du bliver;/befria dig själv, och du frie dem gör!»[13]

»Men friska äro vi!/Vem känner vår bundna kraft!» – det är en avslutning som saknar ledan vid världen. Den metafysiska hemsjukan tonas ner och verkligheten förvandlas inte till stagneliansk öken. De refrängartade raderna klingar ut i en motsägelsefull försoning med den jordiska tillvaron. Olivträden representerar inte en alltigenom fallen värld utan en skapelse där det gudomliga som genomströmmar allt skapat finns som en bunden kraft, som ett tecken på skapelsens gudomliga ursprung. I trädens kronor återspeglas i gryningsstunden det himmelska ljuset.

Avslutningens trotsiga utrop tillsammans med snarast skapelseprisande anslag och själva ledmotivet »friska äro vi» ger oss alltså en mera komplex dikt och gensäger delvis intrycket av vad vi inledningsvis valde att kalla »en stagnelianskt färgad lyrisk övning». Till detta kommer att just den varierade omtagningen »Friska äro vi» ekar av en annan av den svenska litteraturens stora texter: August Strindbergs *Ett drömspel* (1902).[14] Det yttersta världshavets gröna böljor har här lånat sin klingande stämma åt de sydeuropeiska trädens motsatsfyllda sorgesång med dess pendlingar mellan en varats smärta och en gensträvig livsbejakelse. Efter »Vindarnes klagan» i dramat – vindarna som »Föra mänskornas klagan!»[15], liksom på motsvarande sätt olivträden kan sägas föra skapelsens, eller varats, förvisso icke enbart klagofyllda, talan – tystar Indras dotter ånyo ner diktaren inför en klagokör; denna gång är det vågorna som sjunger:

Det är vi, vi vågorna –
Som vagga vindarne
Till vila!
Gröna vaggor, vi vågor,
Våta äro vi, och salta;
Likna eldens lågor;
Våta lågor äro vi
Släckande brännande
Tvättande, badande,
Alstrande, avlande,
Vi, vi, vågorna,
Som vagga vindarne
Till vila![16]

Den rent rytmiska parallellen mellan satserna, där bibehållandet av gammalstavningen av kopulan (»äro») spelar stor roll, utgör den starkaste bindningen mellan texterna. Överensstämmelsen ifråga om arrangemanget att låta vind, hav och, hos Sjöstrand, träd bli skapelsens språkrör är uppenbar. Drömspelets element bjuder i dominerande grad på suckar och klagan medan olivträden, i synnerhet genom det med vågornas självbespeglande påstående korresponderande »Friska äro vi» (»Våta äro vi»), får ge röst åt något annat än en förgänglighetens melankoliska och ändlösa musik. Hos Sjöstrand har den bevarade spänningen mellan överjordisk hemlängtan och trotsig skapelselov omöjliggjort ett restlöst övertagande av körpartiernas sorgesamma leda vid världen.

Dikten »Olivträden» visar onekligen på intertextualitetens dynamiska roll i det litterära skapandet och korrespondensen mellan de anförda körpartierna i Strindbergs drama och Sjöstrands dikt är inte heller det enda mellan dessa båda texter.

Den sista strofens inledande hopplösa och dystra jordbundenhet återkallar genom associationsräckan kol/underjordisk – kolgruva, tyngdes/börda – kolarbetare, den kontrastrika medelhavsscenen i Strindbergs drama där de två kolbärarnas framträdande främst tjänar till att bjärt framställa samhällets fundamentala sociala orättvisor. För dessa arbetare, som avtecknar sig mot de välbärgades högt belägna casino- och villavärld, ter sig jordelivet som ett helvete. Man kan tänka sig att med detta utvidgas olivträdens ställföreträdarskap till att omfatta även människor fångna i orättfärdigt lidande. Indras dotters lyssnande och engagerade hållning visavi kolbärarna kan naturligtvis i viss mening också jämställas med den van Gogh som i sin evangeliskt inspirerade praktik delade gruvarbetarnas svåra umbäranden i Le Borinage.[17]

Det centrala i Sjöstrands dikt visar sig som sagt vara spänningen mellan upplevelserna av jordelivet som å ena sidan gudomlig skapelse-/hem, å andra sidan helvete/hemlöshet och de livsattityder som dessa båda positioner alstrar: förtröstan/livskraft och smärta/»hemlängtan» –

uppbrott. Det bör även understrykas att dikten med sällsynt tydlighet låter den splittring framträda som utmärker hela diktsamlingen *Hemlöshet och hem* (1958) – med ett annorlunda ordval spänningen mellan denna jord som ett hem, bland annat den uppfordrande och underbara samhörigheten mellan människa och natur, och mystikerns hemlöshet i den skapelse som främst är en påminnelse om det stundande återvändandet till en annan bortomhorisontell värld.[18] Denna existentiella kluvenhet formuleras också i Indras dotters vackra avsked – ord som skulle kunna stå som motto till Sjöstrands dikt och till samlingen i sin helhet:

(...)
Man vill gå bort, och man vill stanna...
Så rivas hjärtats hälfter var åt sitt håll,
Och känslan slits som mellan hästar
Av motsats, obeslutsamhet, disharmoni...[19]

Den poetiska skriften tycks inledningsvis stå under seendets befäl – betraktarens omsorgsfulla färgbeskrivningar ser ut som de första byggstenarna i en antik ekfras. Men som vi redan konstaterat drar den poetiska skriften iväg med konstbetraktaren. Den nogsamma återgivningen av konstverket går snart över i ett metafysiskt drama som ställer det verbala konstverket på egna ben.

Sambandet mellan text och bild – tavlan som text – går ändå inte att avfärda med iakttagelsen av hur den poetiska texten alltså förefaller utvecklas i egen riktning.

Om man håller fast vid den något osofistikerade uppdelningen mellan ordkonstverket som en temporal konstart och bildkonstverket som en spatial ligger det nära tillhands att betona hur dikten tycks ta fasta på och levandegöra bildens frusna dynamik. Men det verkligt intressanta är hur den verbala dynamiseringen av »den bundna kraften» i målningen växer ut till ett textens huvudtema. Den trånande skapelsen är också bildens eviga längtan efter förlossning ur sin spatiala fångenskap. Skapelsens bundna kraft speglar i det poetiska dramats metafysiska förklädnad bildens bundna rörelse.

Det är tavlan som har ordet och berättelsen gäller bildens evigt bundna kraft och dess eviga längtan efter befrielse och autentiskt liv. Avståndet till »verkligheten» har kanske också krympts genom att systerkonsten har lånat sitt medium till bildkonstens klagovisa och det trotsigt trösterika slutet vittnar då om hur för ett ögonblick de båda konstarterna i samverkan varit på väg att befria varandra ur rummets och tidens bojor. Den poetiska repliken har blivit till en frigörande och berikande dialog mellan dikt och målning. Eller är det rent av så att Östen Sjöstrand genom sitt konstnärliga gensvar på van Goghs målning givit varje uttolkare av detta samband mellan bild och dikt en chans att »betraktande delta i» vad som kan te sig som en konstarternas dialektiska stigning mot en annorlunda och suverän verklighet?

Avslutning

Genomgången av dessa van Goghdikter inbjuder till några avslutande iakttagelser. Först några ord om de biografiska anknytningarna.

I Diktonius' komprimerade text är något biografiskt stoff knappast urskiljbart. Övertygelsen om den oupplösliga föreningen av konst och liv tillåter inte någon differentiering av bildvärld och levnadsteckning. Omnämnandet av »skökan» är ett gränsfall. Noterbart är att denna biografiska detalj återkommer i de två dikter som utan större tvekan låter sig karakteriseras som »porträttdikter»; alltså i Lundkvists »van Gogh» och Ekelöfs »Vincent orimlig karl». De manliga porträttörernas biografiska urvalsprinciper har sina förutsägbara begränsningar.

Lundkvists biografiska metod innebär en integration av yttre och inre liv och bildsfär. Ekelöfs dikt kan å sin sida tyckas löst sammansatt av en rad karakteriserande livsskärvor, avslutad med en summering av levnadsödet; kort och informationstät som en runinskrift. En viss biografisk kronologi kan som vi sett ändå urskiljas. Både Lundkvist och Ekelöf uppehåller sig i dominerande grad vid den tragiska sidan av konstnärens levnadsöde, eller kanske snarare vid hans kompromisslösa och självförbrännade satsning inom alla livets områden. Den ödesdigra utgången har fått sina mest dramatiska tolkningar i Lundkvists och Martinsons båda diktslut.

Att i en porträttdikt inledningsvis låta den porträtterades anletsdrag framträda är ett grepp som utnyttjas främst av Lundkvist, men i viss mån också av Ekelöf (ansikte – ögon – hand) – funktionen kan erinra om utställningsaffischer som använder bildkonstnärens självporträtt. Anspelningarna på det yttre är i dessa fall lika

mycket tecken för ett inre – en trevande karakteristik av själen. Den här typen av anknytning som svävar mellan liv och verk leder oss över till en kommentar av förhållandet mellan poetiska texter och konstnärlig bildsfär.

Det finns ett bildelement som i en eller annan transformation återfinns i samtliga texter: solen. Hos Diktonius är den kraftigt exploderande solen det dominerande elementet i det expressiva landskapsscenerietet. Ordet »sol» återkommer också i markören »solrosor» – Lundkvist upprepar i sina expansionssträvanden detta van goghska signum: »solrosor, solrosor», och hos Martinson når oss igenkänningstecknet genom en konstfull omskrivning. I Lundkvists dikt finns ordet »sol» inte mindre än sex gånger och i olika funktioner, som landskapselement, personlighetskarakteristikum och som inre/själsligt kraftcentrum. Denna centrala kompositionella enhet, som genom det koloristiska landskapsmåleriets ljusstyrka tycks vara evigt närvarande, utnyttjar även Ekelöf i sin sammanpressade summering av liv och bildvärld. Hos Tranströmer »lyser» verkligen solen i (med) sin frånvaro: det allmänt ljusmättade landskapet och dessa skördemän som inte kastar några skuggor. I Sjöstrands bildtransformativa text finns solen med i hyllningsartade utrop – det gäller den annalkande solen som alltså inte har någon konkret motsvarighet i form av ett solklot eller dylikt i den tavla som utgör utgångspunkt för dikten. Solens förunderliga kraft i van Goghs bildvärld och dess envisa återkommande i författarnas lyriska repliker visar sig slutligen i Sjöstrands text genom frasen »under solars eldklot», som märkligt nog är en anspelning på en helt annan grupp målningar; som exempel kan nämnas »La Nuit étoiée» (1889).

I de fall där »träd» ingår som element i dikternas landskap fungerar de som betydande exponenter för just det dynamiska och livfulla – träden »vrider» sig skriver Lundkvist i sin variation på Diktonius' sanslöst dynamiska »landskap» (där träden visserligen motsvaras av »lyktstolparna»). På ett oefterhärmligt vis både levandegörs och förmänskligas detta landskapselement i olivträdsdikten.

Himlen finns med i Martinsons dikt mest som rekvisita i ångestens scenrum, till skillnad från Diktonius' »aftonhimmel» som bör tolkas som en hänsyftning på en mer eller mindre särpräglad ikonisk motivdel; Lundkvists formulering »blå världsrymder och vita nebuloser» måste tillsammans med Tranströmers och Sjöstrands rena färgdeskriptioner av det celesta tolkas i samma riktning.

Med några få undantag ingår dessa transformerade bildkomponenter som vi sett i de livfulla och kraftigt rörliga landskapsscenerier som utgör diktarnas försök att i det verbala mediet återskapa något av de van goghska landskapens dynamiska unicitet. Här är, som Lundkvists inlagda landskapsscen med stor tydlighet visar, Diktonius förebildlig. Martinson låter med naivistisk lekfullhet och sinnrika färgdeskriptioner ett myllrande landskap framträda. Tranströmers landskapsbeskrivning får med tanke på den utpekade ikoniska förlagan anses som en ovanligt följsam och sorgfällig bildtransformation. Levandegörandet av landskapsbilden tjänar dock här främst ett annat syfte än att i ordkonstverket fånga den van goghska bildvärldens särprägel. Om Sjöstrands likaledes känsligt deskriptiva bildtransformation är underordnad den konstnärliga gestaltningen av ett existentiellt laddat dilemma är Tranströmers transformation av den statiska bilden först och främst ett förvandlingsnummer i pånyttfödelsens tecken.

Den ikoniska sfärens skiftande, verbalt transformerade, närvaro i den poetiska texten låter knappast upphovsmannen, bildkonstnären själv, framträda annat som en avlägsen referent, blott och bart signatur, och de biografiska enskildheterna blir lätt livlösa dekorationer om de inte underordnas, eller grupperas kring, en långtgående strävan till identifikation med den porträtterade. Det är i det poetiska tilltalet som graden och typen av identifikation avslöjar sig.

Diktonius låter sin laddade dikt detonera i ett gränssprängande och förlösande utrop – ett förenande tilltal som bryter ensamhet och isolation och utplånar deskriptionens avstånd. En stark valfrändskap etableras.

Lundkvist når inte, trots sitt inlevelsefulla och retoriskt dominanta tilltalsarrangemang, samma närkontakt som Diktonius. Tilltalet framstår som ett högtidligt mässande och avståndet mellan porträttör och porträtterad snarast ökar.

Martinson börjar genom försiktiga och välsinnade maningar som en bredvidstående, men fortsätter och går så långt att det blir svårt att klart skilja porträttörens röst från den porträtte-

rades egen inre stämma. Identifikation genom självutplåning innebär *en* röst: den porträtterades.

Ekelöfs inledningsstrof tycks sväva i ett läge mellan tilltal och omtal – den intima, man är böjd att säga det epistolära, anslaget utesluter emellertid inte porträttörens kommenterande tonfall och det är också levnadstecknarens refererande som sedan definitivt tar över. Det är ett inkännande omtal.

Även om van Gogh inte är direkt apostroferad i Tranströmers och Sjöstrands texter kan vi konstatera att »Efter anfall» behärskas av ett stabilt »tilltal» där betraktarblicken är identisk med den »frånvarande» berättaren och Sjöstrands strategi erinrar närmast om Martinsons eleganta glidning från yttre tilltal/deskription till identifikation.

De iakttagelser av vad vi med en vid term valt att benämna litterär bildtransformation tillåter knappast några generaliseringar, men avslutningsvis ska ändå några av de varianter, eller poetiska strategier, som just dessa texter uppvisar, nämnas:

1) Samspel mellan konsthistoriska texter, ikonisk sfär och poetisk (tolkande) text: konsthistoriska texter kan dirigera avläsandet av bildvärlden och bestämma poetisk landskapskarakteristik och bildelementurval.
2) Transformation av central ikonisk detalj (syntagmatisk enhet) genom verbal upprepning eller extensiv deskription.
3) En synekdokisk närbild i dikten som poetiskt resultat av selektiv läsning av en eller flera bilder. Med andra ord en stilistisk figur som en typ av verbalt gensvar på en »syntagmatisk enhet» som i en målning kan ge upphov till en räcka associationer till detta bestämda eller närbesläktat utbytbara bildelement i en rad andra målningar.
4) Urval och samordning av olika bildelement till en ny konstnärlig helhet: ett nytt konstverk (som ibland kan tyckas rymma det mesta och dessutom alldeles disparata element) i ett annorlunda medium. Ett unikt verbalt collage.
5) Omsorgsfulla och karakteriserande färgdeskriptioner (litterär bildtransformation av »the representing stratum»).
6) Markörer – verbal transformation av vissa signifikanta ikoniska detaljer som får tjäna som signum för en serie målningar eller en speciell period eller för ett helt konstnärskap.
7) Verkligheten utanför bildramen kan lämna bidrag till den litterära bildtransformationen liksom bilden (bilderna) kan påverka gestaltningen av icke-bildtransformativa delar av den litterära texten.
8) Symbolisk bildbeskrivning – en deskriptiv noggrannhet med vidaresyftning.
9) Iscensättningen av konstarternas ömsesidigt och oavbrutet kommenterande samspel.

NOTER

I. *Bild- och ordkonstverkets interrelationer*

Bakgrund, utvecklingslinjer och problem

[1] Homeros, *Illiaden*, övers. Tord Baeckström, 1972, XVIII, s. 341.

[2] Se för övrigt Jean Hagstrums kommentar till Illiadens sköldparti i *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray,* Chicago 1958, s. 19 ff.

[3] Lessing, G. E., »Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie», *Lessings Werke*, Dritten Band, Weimar 1959, s. 252.

[4] »I begynnelsen var Horatius», skriver Inge Jonsson som upptakt till sitt idéhistoriska resonemang omkring ordkonstens och måleriets relationer i boken *I symbolens hus. Nio kapitel litterär begreppshistoria,* Stockholm 1983, s. 98. Jonsson syftar alltså på den intill förvirring ofta upprepade frasen *ut pictura poesis*, dikt är som målade tavlor, vilken är hämtad ur Horatius epistel till Lucius Calpurnius Piso och hans söner (ca 14 f Kr), mera känd som *Ars poetica*. Teoretiska resonemang om paralleller mellan poesi och bildkonst kan emellertid spåras långt längre tillbaka i tiden, vilket Jonsson också visar (s. 99). Det ävenledes ofta citerade Semonides-stället – måleriet är stum poesi, och poesin en talande tavla – distribuerat av Plutarchos, visar in i den grekiska världen. Både Platon i *Staten* och Aristoteles i *Poetiken* snuddar vid problemen, men mer är det inte. När Platon ser en överensstämmelse mellan poesin och måleriet är det som en del av hans allmänt negativa syn på poesin och konsten: konstnären förmår lika lite som poeten att förmedla några högre kunskaper – de producerar bara kopior. Och de blir genom sitt fördärvliga inflytande på medmänniskorna bannlysta från idealstaten. Ärkemimetikern Aristoteles jämför däremot poesin och måleriet på flera ställen i sin Poetik – det gäller då främst likheter mellan de föremål och idéer som de båda konstarterna söker avbilda och inte själva metoden för avbildandet. Aristoteles inskärper nämligen samtidigt skillnaden just mellan konstarternas imitationsmetoder: måleriet imiterar genom färg och form; poesin med språk, rytm och harmoni. Detta är förstår man grunden till Lessings distinktionsresonemang.

Aristoteles fördjupar sig i övrigt inte i några analogidiskussioner – i Aristoteles värld saknade måleri och skulptur alla möjligheter att konkurrera om ett intimt förhållande till poesin som i stället var självklart trolovad med musiken. (Denna kommentar bygger i huvudsak på Hagstrums framställning, s. 19–22). Alltså: teoretiska resonemang av djupare och verkligt utredande art saknas, medan man däremot möter en rad exempel på hur ett växelspel av inspirationer och idéer konstarterna emellan avsatt spår i den antika litteraturen, och då kanske främst inom den hellenistiska – se Hagstrum, s. 22–36.

[5] Renässansen omhuldade *ut pictura poesisi*-idealet till den grad att man kan anse det som tidens kanske främsta poetiska föreskrift. Jean Hagstrum redovisar i sin grundliga studie olika läsningar av Horatius' textställe från senantiken till renässansen (s. 59–65). De teorier som var i svang med särskild intensitet under renässansen gick inte sällan vilse i sina försök att dels påvisa klara korrespondenser mellan konstarterna, dels skapa övertygande teser om mediernas nära släktskap. Hagstrum följer och utreder denna debatt fram till engelskt 1700-tal. Att döma av somliga renässanskritikers uttalanden skulle Platon, Aristoteles och Horatius ha utarbetat glasklara teorier om konstarternas relationer – jfr Hagstrum, s. 57f, 92.

Men redan tio år innan Lessings ingripande, närmare bestämt 1756, hade emellertid Edmund Burke i ett avsnitt av sitt arbete *A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* gått till angrepp mot de flyktiga inventeringarna av paralleller mellan ordkonst och måleri. Burke lanserade kritiken – enligt Inge Jonsson gick den i korthet ut på »att orden ingalunda framkallar några klara bilder i medvetandet och att poesin följaktligen inte kan jämställas med måleriet» (s. 107) – i ett läge då *ut pictura poesis*-teorin med förnyad aktualitet triumferade som den för båda konstarterna överordnade och gemensamma struktureringsprincipen. Jfr också Hagstrums kommentar till Burkes betydelse i detta sammanhang, s. 152 ff, et passim. Inge Jonsson (s. 106) anför dessutom Diderots invändningar mot det estetiska missbruket av Horatiusorden – och innan Burke tycks Diderot vilja negera Horatius' fras: *pictura poesis non erit*. Wendy Steiner menar i bakgrundsteckningen till sina undersökningar av i första hand relationerna mellan modern litteratur och modern bildkonst att »The need to discover the mimetic potential in literature has been the underlying motivation for the long history of critical comparisons of the two arts. When the motivation disappears, as it did largely during the romantic period, so does the comparison. It is the resurfacing of this motivation in the modern period that has made the relation between the two arts of such consuming interest to twentieth-century critics and artists alike.» – Steiner, W., *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago/London 1982, s. 2.

[6] Jfr Jonsson, s. 108.

[7] *Lessings Werke*, s. 244.

[8] Seznec, J., »Art and Literature: A Plea for Humility», *New Literary History* 3 (1972), s. 570 – Batteux för fram sina teorier i *Les Beaux arts réduits a un meme principe* (De sköna konsterna förklarade genom en och samma princip), 1746.

[9] Ibid.

[10] Lund, H., *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund 1982, s. 20 ff.

[11] Wellek, R., och Warren, A., *Litteraturteori*, Stockholm 1967, s. 120.

[12] Giovannini, G., »Method in the Study of Literature in its Relation to Other Fine Arts», *The Journal of Aestetics and Art Criticism* 8 (1949/50), s. 187.

[13] Wellek och Warren, s. 113.

[14] Laude, J., »On the Analysis of Poems and Paintings», *New Literary History* 3 (1972), s. 486.

[15] 1952 kom Hazfelds *Literature through Art. A new Approach to French Literature*, och så sent som 1972 presenterade Mario Praz sitt verk *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Här kan man också nämna från inhemsk mark Gunnar Tideströms omfattande verk *Dikt och bild. Epoker och strömningar. Glimtar av samspelet mellan konst, litteratur och liv*, Lund 1965. Som Wendy Steiner mycket riktigt framhåller var det under senare delen av 1800-talet som kritikerna »began to base their interartistic parallels on historical criteria, the presence of a *Zeitgeist* illuminating all the arts, or of a *Formwille* expressing itself throughout the aesthetic phenomena of an era.» (s. 3).

[16] Mukařovský, J., *The Word and Verbal Art*, Selected Essays ed. and transl. by J. Burbank and P. Steiner, New Haven/London 1977, s. 213.

[17] Laude, s. 480.

[18] Mukařovský, s. 215 f.

[19] Ibid., s. 216–234.

[20] Lund, s. 36 ff. Även om Mukařovský inte arbetar med just begreppet »markering» eller direkt motsvarande kan man naturligtvis hävda att anförandet av de omsorgsfulla färgangivelserna och de särartade poetiska landskapsbeskrivningarna är tillräckliga exempel på »signaler som mera indirekt fångar det bildmässiga i textens konnotationssfär.» (Lund, s. 37 f). Ett fördjupat studium av intermediala relationer kräver nog ändå i allmänhet tydligare och säkrare markörer i den litterära texten. Min reservation mot Mukařovskýs resultat på denna punkt begränsas av det faktum att Mukařovskýs relation mellan text- och bildvärld alltså i huvudsak är av epokalt slag och då söker man ju främst efter analoga kvalitéer hos bild och text och inte som i utpräglat individuella relationer där det alltså först och främst blir fråga om en kausalitet.

[21] Isaak, Jo A., *The Ruin of Representation in Modernist Art and Texts*, 1986, s. 2.

[22] Wellek och Warren, s. 121.

[23] Wellek, R., »The Parallelism between Literature and the Arts», *English Institute Annual 1941*, New York 1942, s. 62 f.

[24] Ibid., s. 63.

[25] Jakobson, R., »On the Relation between Visual and Auditory Signs», *Selected Writings II*, Haag & Paris 1971, s. 340.

[26] Ibid., s. 341. Jakobson undgår naturligtvis inte anknytningen till Lessing: »G. E. Lessing, tried to fix a

rigid boundary between verbal art and the fine arts. He taught that painting is an art based on simultaneity (räumliches Nebeneinander), where as poetry operates solely with time sequence (zeitliches Nacheinander).» (s. 343).
[27] Ibid., s. 340.
[28] Ibid., s. 344.
[29] Jakobson, R., »Henri Rousseau's Poetic Appendix to His Last Painting», *Selected Writings III*, Haag & Paris 1981, s. 331–338.
[30] Jakobson, 1971, s. 342.
[31] Barthes, R., »Bildens retorik», *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik.*Texter valda av K. Aspelin och B.A. Lundberg, Stockholm 1976, s. 121.
[32] Ibid.
[33] Lysell, R., *Erik Lindegrens imaginära universum*, Stockholm 1983, s. 23.
[34] Steiner, s. 13.
[35] Ibid., s. 19.
[36] Ibid., s. 26.
[37] Ibid., s. 30 f.
[38] Ibid., s. 36.
[39] För Joseph Franks resonemang se »Spatial Form in Modern Literature.» *The Widening Gyre.* New Brunswick, 1963; se också Steiner, s. 37 f.
[40] Steiner, s. 39.
[41] Se Jakobson, 1971, s. 344.
[42] Se Steiner, s. 39 f.
[43] Ibid., s. 68 f.
[44] Ibid., s. 71–90.
[45] Clüver, C., »On Intersemiotic Transposition», *poetics today* (Art and Literature I), vol. 10, nr. 1, Spring 1989, s. 55–90.
[46] Marin, L., »Grundvalar för en måleriets semiologi», *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik.* Texter valda av K. Aspelin och B.A. Lundberg, Stockholm 1976, s. 134.
[47] Ibid., s. 135.
[48] Lund, s. 34.
[49] Ibid.
[50] Marin, s. 139.
[51] Ibid., s. 139 f.
[52] Ibid., s. 142 ff.
[53] Ibid., s. 143.
[54] Lund, s. 32.
[55] Wallis, M., »The History of Art as the History of Semantic Structures», *Sign Language Culture*, ed. A.J. Greimas & R. Jakobson, Mouton 1970, s. 527.
[56] Lund, s. 32.

Kategorier, avgränsningar och begrepp

[1.] Laude, s. 474.
[2.] Billgren, O., »Prolog till ett Hillstudium», *KRIS* 27 (1983), s. 42–47.
[3.] Ibid., s. 42.
[4.] Denna sida av Lagerkvists ordkonst, och i synnerhet skriften *Ordkonst och bildkonst* (1913), är rikt kommenterad: Brunius, T., »Det kubistiska experimentet», *BLM* 1954, s. 805–814; Ellestad, E.M., »Lagerkvist and Cubism: A Study of Theory and Practice», *Scandinavian studies* 45(1973) nr.1, s. 38–53; Flodström, A., » 'Ångest' and Cubism», *Scandinavica. An International Journal of Scandinavian Studies,* Supplement 1971, s. 5–18; Karahka, U.L., *Jaget och ismerna. Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t.o.m. 1916*, Stockholm 1978 – se särskilt kap. IV – VI; Larsson, B., »Den röda tiden och den rena konsten. Pär Lagerkvists litterära utveckling fram till Ordkonst och bildkonst», *Samlaren* 1964, och »Pär Lagerkvists litterära kubism», *Samlaren* 1965, s. 66–95; Lilja, G., *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*, Lund 1955; Tideström, G., »Den unge Pär Lagerkvist och hans prosakonst.», *The proceedings of the first international conference on Scandinavian studies, held at Cambridge 2–7 juli 1956,* och *Dikt och bild*, 1965, s. 306 ff; Åslund, L., »Pär Lagerkvists Ordkonst och bildkonst och det nya måleriet», *Ord och Bild* 1955, s. 35–49.
[5.] Rice-Sayre, L. and Sayre, H.M., »Autonomy and Affinity: Toward a Theory for Comparing the Arts.», *Bucknell Review* 24(1978): *The Arts and Their Interrelations*, s. 89.
[6.] Ibid., s. 93.
[7.] Ibid., s. 98.
[8.] Ibid., s. 99.
[9.] Ibid., s. 100.
[10] Ibid., s. 101.
[11] Se Jean Hagstrum, *The Sister Arts*, 1958, s. 18 f; Kranz, G., *Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Paderborn 1973, s. 9.
[12] Weisstein, U., »Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology», *Proceedings of the IXth Congress of The International Comparative Literature Association – Innsbruck 1979*, Innsbruck 1981, s. 23.
[13] Ibid.
[14] Se Kranz' avsnitt »Terminologische Klärung und Abgrenzung», s. 9–11; Lund, s. 13.
[15] Ibid.
[16] Detta samarbete har studerats av Kristina Hallind i avhandlingen *Tavlor och deviser. Studier i Erik Lindegrens diktning till Halmstadgruppens måleri,* Lund 1978.
[17] Lund, s. 13.
[18] Ibid., s. 13 f.
[19] Ibid., s. 14. Lund gör i sammanhanget också en viktig terminologisk markering: »text» = det verbala meddelandet; »textur»= bildmeddelandet – ett förtydligande som utnyttjas även i föreliggande studie.
[20] Ibid.
[21] Palm, A., *Möten mellan konstarter. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film*, Stockholm 1985, s. 197. Se också Lunds uttömmande resonemang kring termen »ekhprasis», s. 16 ff.
[22] Se Lund, s. 39 ff.

II. *Vincent van Gogh – några notiser*

[1] Brunius, A., *Färg och form. Studier af den nya konsten*, Stockholm 1913, s. 84.
[2] Vincent van Gogh, Målningar/akvareller/teckningar. *Moderna muséets utställningskatalog nr. 50*, 2:a uppl. 1965.
[3] Nordenfalk, C., *Vincent van Gogh. En livsväg*, 2:a uppl. Stockholm 1946, s. 5.
[4] Se t ex Gunnar Ekelöfs »Fossil inskrift» (*Dedika-*

tion, 1934); Erik Lindegrens »Porträtt-elegi 1877» (*Vinteroffer*, 1954); Harry Martinsons »Ropen» (*Gräsen i Thule*, 1958); Folke Isakssons »Tecken av Hill» (*Teckenspråk*, 1959); Lars Noréns »Kung Mej» (*Kung Mej och andra dikter*, 1973).

[5] Citerat efter Nordenfalk, s. 142.

[6] *Moderna muséets utställningskatalog nr. 50*, (opaginerad skrift).

III. *Vincent van Gogh i svensk modernistisk lyrik*

Diktonius

[1] Espmark, K., *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man*, Stockholm 1964, s.199.

[2] Diktonius, E., *Min dikt*, Stockholm 1921, s. 142.

[3] Ibid., s. 85.

[4] Olof Enckell skriver i sin bok *Den unge Diktonius*, Helsingfors 1946, att det »torde inte innebära någon överdrift att påstå, att det blev den geniala målarenrevolutionären som – vid sidan av Otto Ville Kuusinen – avsatte de djupaste spåren i den unge Diktonius' mognadsprocess.» (s. 126). Espmark skärper i sitt kapitel om Diktonius i *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm 1977, bilden av hur dessa influenser och impulser blir bärande delar i Diktonius' starkt dynamiska ordkonst. Espmark lägger i detta sammanhang tyngdpunkten vid Diktonius' verbala övertagande »av den själsliga projektionen i van Goghs måleri» (s. 93) och därmed det starkt eruptiva draget i bildkonstnärens sena konst. Bill Romefors konstaterar å sin sida i sin avhandling *Expressionisten Elmer Diktonius. En studie i hans lyrik 1921–1930*, Stockholm 1978, att en »gemensam impulsgivare till denna centrifugala dynamik hos Diktonius och tysk expressionism är Vincent van Gogh, vars rörelsefyllda 'färgexplosioner' avsätter spår också i det språkliga uttrycket.» (s. 78 f.). I sina försök att närmare bestämma van Gogh-inflytandets verkningar i enskilda poetiska texter stannar Romefors vid några mer generellt hållna iakttagelser i Espmarks efterföljd, se s. 79 f.

[5] Espmark, 1977, s. 92 f. och Romefors, s. 48 och 79.

[6] Espmark, 1977, s. 94.

[7] Espmark, 1977, s. 93, föreslår också att utgångspunkten för aforismen »Jag ser van Gogh arbeta» återfinns hos Meier-Graefe, J., *Vincent van Gogh*, München 1912 s, 32.

[8] Ibid., s. 94.

[9] Enckell, s. 126; Espmark, 1977, 92 f.; Romefors, s. 140, et passim.

[10] Espmark, 1977, s. 93.

[11] Romefors, s. 81.

[12] Henrikson, Th., *Romantik och marxism. Estetik och politik hos Otto Ville Kuusinen och Diktonius till och med 1921*, Stockholm/Helsingfors 1971, s. 212 ff.

[13] *Ultra. Tidskrift för ny konst och litteratur.* Red. L. Haarla, H. Olsson & R. af Hällström. Nr. 5, Helsingfors 1922, s. 74.

[14] Printz-Påhlson, G., *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Stockholm 1958, s. 66.

[15] Romefors, 123 f.

[16] Ibid.

[17] För dessa van Goghs tankar och konkreta åtgärder, se Nordenfalk, s. 113 ff.

[18] Denna studie ger inte utrymme för någon mer omsorgsfull analys av den »hymn» i vilken Diktonius även infogat van goghdikten från *Min dikt*. Enstaka passager kommenteras i anslutning till diktanalysen.

[19] Romefors, s. 194.

[20] Problemet är på intet vis ointressant; en smärre diskussion kommer i anslutning till de analyser där detta spörsmål blir än mer aktuellt.

[21] Romefors, s. 79.

[22] Espmark, 1977, s. 94.

[23] Det förefaller som Romefors (s. 79) inte bemödat sig med någon närmare kontroll av dessa förhållanden. Han tycks i stället i detta fall så tätt som möjligt följa den Espmark som inte alls nämner Frosterus verk.

[24] Frosterus, S., *Regnbågsfärgernas segertåg*, Helsingfors 1917, s. 38ff.

[25] Lyktstolpar förekommer naturligtvis i van Goghs bildkonstverk, men om vi som primär utgångspunkt tar de illustrationer som Diktonius mött i Meier-Graefes verk är det klent beställt med denna typ av landskapsrekvisita. Ett undantag är dock den reproduktion som hos Meier-Graefe bär titeln »Strassenbau in Arles» – här förekommer i bildens vänsterkant en lyktstolpe som emellertid är relativt statisk i förhållande till de väldiga och levande boulevardträden. Här är det frestande att spekulera i huruvida verbala omständigheter – akustiska principer t ex – har fått Diktonius att helt sonika flytta över karakteristiken av ett bildelement till ett annat.

[26] Man bör naturligtvis inte till varje pris låsa en dikt vid ett begränsat antal illustrationer i ett par konsthistoriska verk. Diktonius hade som följande påpekande av Romefors antyder en långt bredare kontaktyta mot modern bildkonst: »Under sin ettåriga vistelse i Paris och London 1920/21 borde han t. ex. haft möjlighet att betrakta expressionistisk konst – antingen i original eller i reproduktion.» (s. 81).

[27] Jfr Diktonius' hymn i *Ultra*, s. 74.

[28] Diktonius, *Novembervår*, Helsingfors 1951, s. 60.

Lundkvist

[1] Diktonius i *Arbetarbladet* 1928.05.09., citerat efter Espmark, 1964, s. 71.

[2] Kjell Espmark har tidigare i sin grundläggande Lundkviststudie pekat på denna stilkonflikt; han kommenterar förhållandet genom att lyfta fram den dialog i ämnet, mellan Lundkvist och Diktonius, som följde på den sistnämndes recension av *Glöd*. Espmark avstår dock från att via enskilda textstudier närmare granska detta spänningsförhållande – se s. 66 ff.

[3] Lundkvist i brev till Diktonius, citerat efter Espmark, 1964, s. 189.

[4] Om Lundkvists konstintresse i allmänhet, se Espmark, 1964, s. 188 ff. Under sin tid på Birkagården ska Lundkvist ha åhört ett föredrag om Van Gogh, vilket gav »incitamentet till porträttdikten i Glöd.» (Ibid., s. 189). Lundkvists expressionistiska oriente-

ring med en accentuering av den yttre verkligheten som en projektion av det häftigt rörda subjektets upplevelser pekar naturligtvis också i riktning mot van Gogh. När Espmark fortsätter på detta spår och finner direkta uttryck för en förbindelse med den expressionistiska strömningen i flera av de tidiga dikterna – exempelvis i de stiliserade landskapsskildringarna – utpekas snart van Gogh som den »främste läraren» (Ibid., s. 197).

Diktonius' betydelse för Lundkvist har redan antytts och den problematiken ska inte bli föremål för fördjupning här – däremot ska vi återkomma till sambanden mellan de båda van Goghdikterna.

[5] Lundkvist, A., *Glöd,* Stockholm 1928, s. 40.

[6] Nordenfalk, s. 78 f.

[7] Lundkvist, s. 41 f.

[8] Den strukturalistiskt orienterade analysen har jag i första hand inspirerats till genom Bengt Landgrens verk *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik,* Uppsala 1982 – jfr särskilt interpretationerna i kapitel VI »Solnedgången och förintelsen» s. 218–248. Landgrens viktigaste metodiska inspirationskällor är i detta fall Roman Jakobson och Jurij Lotman. Min här företagna strukturanalys kan kanske uppfattas som tämligen rudimentär i och med att den uppmärksammar endast somliga av textens nivåer. Detta kan förklaras med att jag dels har velat undvika ett mekaniskt bruk av de metoder som Landgren utnyttjar i sina analyser, men främst naturligtvis beroende på den här behandlade diktens beskaffenhet. De strukturella nivåer som jag funnit primära i hänseende till textens uppbyggnad har jag försökt lyfta fram, annat som jag uppfattat som klart sekundära strukturella detaljer har lämnats därhän. Även om jag alltså tycker att Lundkvists dikt lämpar sig för *en komplementär analys* av det här slaget har min ambition inte varit att prestera någon fullkomlig strukturanalytisk exercis. Jag har också i sammanhanget utnyttjat Sten Malmströms *Takt, rytm och rim i svensk vers,* Stockholm 1974.

[9] Jfr exempelvis Fig. 36 hos Nordenfalk.

[10] Denna biografiska bakgrund tangerar även Espmark, 1964, s. 198.

[11] Se Nordenfalk, s. 45–63.

[12] Espmark, 1964, påpekar förbindelsen med Diktonius' aforism och kombinationen »slungande släggande», s. 199.

[13] Ibid.

[14] *Ultra,* 1922, s. 74.

[15] Se Espmark, 1964, s. 29, et passim.

[16] Även Espmark, 1964, redogör för dessa överensstämmelser, s. 199.

Martinson

[1] Martinson, H., *Natur,* Stockholm 1934, s. 89 f.

[2] Kjell Espmark understryker i sin analys av dikten, i *Harry Martinson erövrar sitt språk. En studie i hans lyrik 1927–1934,* Stockholm 1970, s. 216 ff, att redan genom titeln – själen/ det inre – avslöjas en medveten anknytning till ett av expressionismens mål. Bill Romefors, 1978, poängterar i sin övergripande orientering av expressionismen: »För expressionisten är det väsentliga intensiteten, styrkan i den inre upplevelsen av verkligheten. Konsten bör ge en besjälad vision av 'det inre' och ge uttryck åt själens upplevelser.» (s. 16). Och Ulrich Weisstein konstaterar följande i sin inledningssessä till den breda och fylliga volymen *Expressionism as an International Literary Phenomenon, 21 Essays and a Bibliography,* Ed. by Ulrich Weisstein, Paris/Budapest 1973: »What Expressionist art seeks to render visible, (...), are soul states and the violent emotions welling up from the innermost recesses of the subconscious.» (s. 23).

[3] Espmark,1970, s. 216. Espmark försöker beskriva det expressionistiska i Martinsons samling *Natur* med hjälp av två klassificerande beteckningar: »patetisk expressionism» (ex: »van Goghs själ») och» ironisk expressionism» (ex: »Opera»). I kapitlet »Själens språk» (IV) utreder Espmark bl a de expressionistiska förstadierna till *Natur* (s. 183–247).

[4] Att Martinson var väl förtrogen med åtminstone Lundkvists *Glöd* är klart – se Espmark, 1970, s. 219 – och i sig knappast uppseendeväckande. Espmark framhåller också Martinsons egenart i förhållandet till de båda tidigare van Gogh-tolkarna Diktonius och Lundkvist. Det enda jag vill reservera mig emot i Espmarks kommentar till dikten är det förbehållslösa påståendet att det är van Goghs bildkonst som »självfallet är det primära» (s. 219) för Martinsons dikt. Jag har inte funnit någonting i Martinsons skrifter – med undantag för ett omnämnande i en novell från 1929 (»En tidstyp.»; tryckt i *Templar-kuriren* 20/7 1929, samt i *Eldarens* novembernummer samma år.) – som berättar om Martinsons möte med och upplevelse av den van goghska bildvärlden. Avsaknaden av sådana »bevis» utesluter givetvis inte möjligheten att Martinson kan ha haft erfarenhet av flamländarens konst. Invändningen gäller med andra ord snarast att i detta fall utpeka någon tvärsäker primär inspirationskälla till dikten. Dessutom innehåller dikten i jämförelse med Lundkvists och Diktonius' texter inte några enkelt inringade exempel på försök till litterär bildtransformation av enskilda ikoniska element; däremot mer svårfångade färgbeskrivningar och en landskapsbeskrivning som i och för sig kan kallas dynamisk.

[5] Espmark, 1970, s. 219.

[6] Brunius, s. 86.

[7] Espmark, 1970, konstaterar att »Dikten är tvåledad.» (s. 217), vilket får betraktas som en förenkling i beskrivningen av diktens struktur.

[8] Se Johannes av Korset, *Själens dunkla natt,* övers. av G. Schultz, Gumslöv 1978, s. 46, et passim. Att rätt och slätt översätta diktens »själsliga» förlopp till ett specifikt mystikt grundmönster av detta slag har knappast täckning i den poetiska texten. Däremot kan man inte bortse från diktens beskrivning av den skapande själens successiva fall och det expressiva botenläge där Gud till sist direkt tilltalas, eller snarare anropas. Samtidigt bör poängteras att det här, även om gränserna kan tyckas svaga i utblottelsens stund, handlar om förlusten, reduktionen av konstnärens skaparförmåga – det är i konstnärssjälens dunkla natt som dikten mynnar.

[9] Ett för Martinson typiskt innovativt ordmakeri – Jfr Hallberg, P., *Studier i Harry Martinsons språk,* Stockholm/Uppsala 1941.

[10] Wallis, s. 527.
[11] Se Nordenfalk, s. 11 ff, et passim.
[12] Jfr Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition,* Oxford, (1953) 1971, s. 272 ff; Curtius, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 6. Aufl., Bern und München 1967, s. 486 ff; Tigerstedt, E.N., »The Poet as Creator: Origins of a Metaphor», *Comparative Literary Studies, vol. V, nr.4 1968,* s. 455–488.

Ekelöf

[1] En del av brevet citeras och kommenteras av Bengt Landgren i *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik,* Uppsala 1982, s. 45 f. Se också Sommar, C. O., *Gunnar Ekelöf. En biografi*, Stockholm 1989, s. 51 f.
[2] Bengt Landgren berör i sin avhandling *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning*, Uppsala/Lund 1971, s. 100 ff, i korthet Ekelöfs intresse för postkubistiska riktningar som purismen och konkretismen. Landgren återkommer till detta för Ekelöf betydelsefulla avantgardistiska idégods dels i en liten artikel i *Litterarium*, 1978–79: 3–4, »Ekelöf, purismen och art concret», men framför allt i *Den poetiska världen* (1982), s. 68–78, där denna problematik omsorgsfullt penetreras. Landgren snuddar i detta sammanhang vid det intermediala problemkomplexet och gör då flera intressanta iakttagelser – se s. 76 och 78. För analysen av »sömn och tomhet jämna andedrag» se s. 150–156.

Även Brita Wigforss ägnar stort utrymme åt de intrikata förhållandet mellan Ekelöfs estetiska orientering och bildkonsten i sin skrift *Konstnärens hand. En symbol hos Gunnar Ekelöf*, Göteborg 1983. Se i synnerhet det inledande kapitlet »Tillbaka till grottkonsten».

Ytterligare bidrag till detta ämnesområde har lämnats av U. T. Moberg, *Gunnar Ekelöfs non-figurations och situationspoesi. En studie i hans förankring i det europeiska 20-talets avantgarde*, Stockholm 1982, samt den av Moberg redigerade sammanställningen *Gunnar Ekelöf skriver om konst*, Stockholm 1984.

Anders Olsson uppehåller sig i sin avhandling från 1983, *Ekelöfs nej*, också han vid Ekelöfs förhållande till bildkonsten. I samband med en kommentar av Ekelöfs förhållande till 20-talsavantgardismen inom bildkonsten riktar Olsson kritik mot Mobergs okritiska och förenklade sammanställningar och utredningar av Ekelöfs bild- och diktexperiment. Man instämmer gärna i Olssons fråga vad det innebär »att skriva dikter efter konkretistiska principer?» (s. 64). Olsson observerar också på annat ställe (s. 130) att de av Hans Lund anförda kategorierna *bildtransformation* och *ikonisk projicering* väl förmår beskriva två i Ekelöfs författarskap vanliga skrivsätt, men att de ter sig svåråtskilda. Här antyds insikter i den intermediala problematiken som tyvärr inte utvecklas. I anslutning till dikten »Xoanon» (s. 158 ff.) gör Olsson flera uppslagsrika iakttagelser rörande förhållandet mellan dikt och bild.

Leif Sjöberg resonerar omkring den biografiska och främst den ikonografiska bakgrunden till Ekelöfs båda dikter »Claude Lorrain» och »Spansk skola» (båda i *Non serviam*, 1945) i en mindre artikel i *Scandinavica. An International Journal of Scandinavian Studies*, vol 5, Nr. 2, Nov. 1966, s. 126–130.
[3] Om Ekelöfs många och ofta långvariga bekantskaper och hans samarbete med svenska konstnärer kan man läsa i C. O. Sommars biografi (1989). För Ekelöfs verksamhet som konstkritiker, se Moberg (red.), 1984.
[4] Ekelöf, G., »Det evigt franska», *Konstrevy* 17 (1941), s. 13–15. Senare omtryckt i *Blandade kort*, 1957, med rubriken »Lautrec».
[5] Se *BLM* 1943, s. 189.
[6] Ytterligare artiklar av Ekelöf som bör omnämnas är: »Delacroix 150 år», *Konstrevy* 24 (1948) 4–5, s. 186–188. »Carl Fredrik Hill», *Vecko-Journalen*, 40 (1949) 39, s. 23–25.
[7] *Nationalmusei utställningskatalog nr. 242,* 1957. Dikten återfinns tillsammans med Martinsons dikt »Van Goghs själ», Östen Sjöstrands »Olivträden» och en dikt av Erik Lindegren, »Van Gogh då glömd», på en av de opaginerade sidorna i början av katalogen. »Vincent orimlig karl» är inom Ekelöflitteraturen något av »den okända dikten» – den är nämligen varken kommenterad eller ens omnämnd av någon av Ekelöfs vid det här laget rätt ansenliga skara uttolkare. Inte ens i Reidar Ekners *Gunnar Ekelöf. En bibliografi*, Stockholm 1970, finns dikten upptagen (!),vilket torde vara *en* förklaring till varför den inte uppmärksammats. Helt okänd är den dock inte. Ingegerd Blomstrand hänvisar i förbigående till den i en av sina studie-planer i skriften *Lyriskt museum*, Lund 1974, s. 80.
[8] Olsson, A., »Ord hörda i drömmen», *Allt om böcker*, nr. 2/1984, s. 6–7.
[9] Se exempelvis Rimbaud, A., *Oeuvres Complétes,* Pléiade T. 68, Paris 1946, s. 206–211. Ekelöfs egen översättning av texten återfinns i parallellspråksutgåvan 1972: *Arthur Rimbaud, Lyrik och Prosa.* Urval, inledning och översättning av Gunnar Ekelöf, 1972 (utg R. Ekner), s. 101. De aktuella raderna lyder i Ekelöfs översättning: »Helgonen, det var starka män! Anakoreterna var konstnärer av en storhet som blivit obehövlig!».
[10] Ekelöfs förändrade inställning till Rimbaud har tidigare kommenterats i Ekelöf-litteraturen, se exempelvis Landgrens belysning av detta i avhandlingen från 1971, s. 119. Landgren lyfter också fram Ekelöfs höga uppskattning av Edith Södergrans diktning som för Ekelöf utgjorde ett exempel på den förening av liv och dikt som han saknar hos den överspände Rimbaud.
[11] Rimbaud, 1946, s. 211.
[12] Se avsnittet »Kategorier, avgränsningar och begrepp» i föreliggande studie.
[13] Visst är det möjligt att även klassa Diktonius' och Martinsons dikter som porträttdikter, men inte utan reservationer för att det i Diktonius' fall inte handlar *om* van Gogh – dikten är väl snarast att betrakta som ett slags modernistiskt hyllningskväde – och för att Martinson helt inriktar sig på »det inre porträttet».
[14] Jan Mogren presenterar en kort historisk skiss över

denna litteraturform i sin inledningsuppsats »Porträttdikten» i *32 dikter om Fröding,* Gustaf Frödingsällskapets skriftserie, vol. III:32, 1971, s. 7–22. Mogren gör också ett försök att avgränsa genren.

[15] Se Ekelöf, G., »Den store lärjungen», *Konstrevy* 22 (1946), s. 105.

[16] Ibid., s. 103.

[17] Carl Nordenfalk skriver i sin bok, *Vincent van Gogh. En livsväg*, om dessa van Goghs tidiga mödor: »Det gapade vid denna tid en avgrund mellan van Goghs viljande och hans kunnande. Han upplevde motiven som konstnär, men han förmådde endast undantagsvis gestalta dem i bild på ett övertygande sätt. Att teckna var, som han senare skulle uttrycka det, 'att arbeta sig igenom en osynlig järnridå, som förefaller att skilja det man känner från det man kan'. Och motståndet var i början hårdare än verktygen.» (s. 21). Vi kan erinra oss att Artur Lundkvist inledde sitt van Gogh-porträtt med en anspelning på självporträtten och att även han fastnar för ögonen: »Dina gröna ögon».

[18] Se Diktoniusavsnittet i föreliggande studie.

[19] Hellström, P., *Livskänsla och självutplåning. Studier kring framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountesdiktning*, Uppsala 1976, s. 106. Se även Hellströms avslutande kommentar till »Ex Ponto» och då i synnerhet s. 280–281. Jfr också Wigforss, s. 66.

[20] Citerat efter Wigforss, s. 9.

[21] Landgren, 1971, s. 115, kommenterar också både en förstudie till och den i detta sammanhang intressanta uppsatsen »Konsten och livet» från 1934 där Ekelöf mot slutet infogat en talande latinsk slogan: »Ars est vita».

[22] Hellström, s. 258 ff.

[23] Ibid., s. 257 och 263.

[24] Ibid., s. 257. Kopplingen konst – hantverk märks också i sena alster; se Wigforss, s. 70. Även i detta avseende framstår alltså Ekelöf som en medveten representant för den modernistiska estetiken – skissen, fragmentet, det fragmentariska osv, utgör en central, från romantiken stammande, linje inom den modernistiska estetiken – se exempelvis Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik, Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, (1956) 1964, s. 23 f, s. 133 f, s. 145 f, et passim.

[25] Se Hellström, passim.

[26] Se Hellströms, genomgång av »Ex Ponto», s. 105 ff och 278 ff.

[27] Wigforss uppehåller sig vid hur konstsynen infogats i den brett upplagda dikten, s. 66–71.

[28] Angående skissens estetiska värde för Ekelöf, se Hellström, s. 258–261 och 280.

[29] *Konstrevy*, 22 (1946), s. 102.

[30] Wigforss, s. 23.

[31] Om talspråk/vardagsspråk hos Ekelöf – se Ekner R., *I den havandes liv. Åtta kapitel om Gunnar Ekelöfs lyrik*, Stockholm 1967, s. 22 ff.

[32] Citerat efter Nordenfalk, s. 162.

[33] *Konstrevy* 22 (1946), s. 104 (förmodligen hämtat ur Nordenfalks verk s. 161).

[34] Ibid., s. 105.

[35] Utställningen var rik på teckningar och hade en egen »teckningsavdelning» som Ekelöf kommenterar i sin anmälan 1946 – och han menar bla att »teckna-ren van Gogh ingalunda står efter målaren» (*Konstrevy* 1946, s. 105).

[36] För detta resonemang se avsnittet »Bakgrund, utvecklingslinjer och problem» i föreliggande studie. Louis Marins essä s. 144.

[37] Citerat efter U. T. Moberg utg., 1984, s. 22. Artikeln ursprungligen i *Konstrevy* 17 (1941).

[38] Se t ex Landgrens, 1971, sammanfattande kommentar till dikten om Thisbe och Tesbih (*Sagan om Fatumeh* , 1966), s. 250. Om dessa föreställningars konstans hos Ekelöf se kapitel I och II i Landgrens avhandling (1971).

[39] Den mörka perioden och »Potatisätarna» – det kanske mest välkända arbetet från denna period – kommenteras av Ekelöf i Konstrevyartikeln 1946. Nordenfalks bok innehåller i svartvit reproduktion ett stilleben med potatisar från Nuenen okt. 1885 (Fig. 20 »Potatis»). »Potatisätarna» (Fig. 23) kommenteras både av Nordenfalk och van Gogh själv genom ett medtaget brevcitat, s. 78–82. Solen som ett särskilt framträdande ikoniskt element i van Goghs bildsfär understryks av Nordenfalk: »Vincent nöjde sig icke med att bara skildra solskenet och dess inverkningar på färgerna i naturen. Han gick ett steg längre och satte in själva solskivan i bilden.» (s. 121).

[40] Hellström, s. 279.

[41] Ekelöf, G., *Strountes,* Stockholm 1955, s. 116.

[42] Dessa tankegångar har jag inspirerats till genom läsning av Bachtin, M., *Rabelais och skrattets historia. Francois Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, 1986 (sv. övers. Lars Fyhr – orig. utkom 1965).

[43] För detta resonemang kan man vidare hänvisa till Ingmar Algulins arbete *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund.* Stockholm 1977. Särskilt de två inledande kapitlen: inledningen s. 7ff och »Romantik-Symbolism – Modernism. Den orfiska reträttens historiska bakgrund», s. 25 ff.

[44] Ekelöf, G., *Vägvisare till underjorden*, Stockholm 1967, s. 106.

Tranströmer

[1] Se t ex Elwert, T. W., »Renaissance und Barock», I. Teil, *Neues Handbuch der litteraturwissenschaft,* von August Burk, Band 9, 1972, s. 112–124 och särskilt 116 &118.

[2] Under resandet: »Spår» i *Hemligheter på vägen*, 1958; »Resan» i *Den halvfärdiga himlen,* 1962; »Namnet» i *Mörkerseende*, 1970; »Längre in» i *Stigar,* 1973. Under arbetet: »Ansikte mot ansikte» (1962); »I arbetets utkanter» i *Klanger och spår*, 1966. Under morgontimmarna: »Det öppna fönstret» (1970). På hotell/motell: »Galleriet» i *Sanningsbarriären*, 1978; »Carillon» i *Det vilda torget*, 1983.

[3] I anslutning till sin kommentar av dikten »Kort paus i orgelkonserten» (*Det vilda torget*, 1983) understryker Staffan Bergsten också detta förhållande – se Bergsten, S., *Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, Fib:s lyrikklubbs årsbok 1989, s. 58 f.

[4] Jfr Ringgren, M., »Tranströmer och trafiken», *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3 (1973/ 1974) nr. 5–6, s. 347.

[5] Espmark, K., *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi*, Stockholm 1983, s. 38.

[6] För att komma åt denna viktiga poetiska strategi hos Tranströmer tror jag att man med stor frenesi bör rikta in sitt studium på den poetiska tekniken, detta som en oundgänglig *del av* själva förståelsen av den poetiska texten.

[7] Här räcker det med att hänvisa till den än så länge mest grundliga studien av just Tranströmers bildspråk: Hallberg, P., »Distansernas musik har sammanströmmat, Om bildspråket i Tomas Tranströmers *Sång* och *Elegi*», *Diktens bildspråk. Teori Metodik Historik*, Stockholm 1982. 555–581.

[8] Nylén, L., »Medan besättningen svärmar i parkerna» (Rec. av *Klanger och spår*, 1966), *BLM* 35 (1966) nr. 9, s. 693. Se även i sammanhanget Espmarks, 1983, s. 38 och 67–75, resonemang om »epifanin» hos Tranströmer. Bergsten, 1989, tar upp Espmarks epifanibegrepp till befogad diskussion, s. 58 f. och 65 ff.

[9] Angående den tilltagande »jag»-frekvensen i Tranströmers lyrik, se Bergstens undersökning och diskussion i essän »Vem är jag? och Vad är jag?», s. 13 f. Det är emellertid inte så att dessa s k »metamorfoser» helt försvinner i Tranströmers sena lyrik – se t ex den rikt bildalluderande porträttdikten »Vermeer» i *För levande och döda* (1989), s. 23 ff.

[10] Frye, N., *The Great Code. The Bible and Literature,* London (1981) 1982, s. 97.

[11] Tranströmer, T., *Hemligheter på vägen*, 1958, s. 39 f.

[12] Blomstrand,1974, s. 76 f. Samma delar av Tranströmers brev (20/3 1968) har tidigare kommenterats i Blomstrands opublicerade lic. avhandling »Studier i bildkonstinspirerad svensk 50-talslyrik», Lund 1968, s. 15 och 20 f. Espmark, 1983, s. 131, anför också ett kort utdrag ur ett brev från Tranströmer till B. Julén angående diktens tillkomst.

[13] Tranströmer skriver i det av Blomstrand, 1974, anförda brevet att dikten »är skriven 1957 och går tillbaka på en konkret upplevelse från Psykotekniska institutet i Sthlm, där jag jobbade på den tiden.»

[14] Den svenska formuleringen av Aristotelespassagen har jag (med undantag för parentesen) hämtat från Jan Stolpes översättning i texturvalsvolymen *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*, i urval av P. E. Ljung och A. Mortensen, Lund 1988, s. 28. Annars har jag utnyttjat en kommentarvolym till den grekiska texten av D. W. Lucas, *Aristotle* , POETICS, Oxford 1968.

[15] *Aristotle*, POETICS, s. 17 f.

[16] Hallberg, 1982, s. 564. Några exempel: »Dagsmeja», »Syros» och »Resan» i *Den halvfärdiga himlen,* 1962; »Skyfall över inlandet» i *Klanger och spår*, 1966; »Skiss i oktober» och »Posteringen» i *Stigar*, 1973; »Citoyens» i *Sanningsbarriären*, 1978. Se också Bergstens, 1989, s. 101 f., kommentar till vändpunkten »Oväntat» i dikten »Carillon», *Det vilda torget*, 1983.

[17] Se Johansson, S., och Svensson, C. Å., »Nyckelord i Tranströmers och Sonnevis lyrik. Nya möjligheter för den kvantitativa metoden.», *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3 (1973/74) nr. 4. Se också Nylén, s. 695; Blomstrand, 1968, s. 41 och 108; Ringgren, s. 351; Espmark, 1983, s. 69, et passim.

[18] Blomstrand, 1974, s. 77.

[19] Se Nordenfalk, plansch III, kommenterad på s. 117.

[20] Ragnar Josephson skriver i artikeln »Hjalmar Gullbergs möten med konsten», *BLM* 30 (1961) nr. 8: »Gullberg ser i Kristusfigurens gula kroppsfärg symbolen för målaren. Det är hans färg, solens och sädens färg.» (s. 600). Om förhållandet mellan Gullbergs och Tranströmers båda van Goghdikter kan man läsa i en artikel av Kjell Espmark: »Hjalmar Gullbergs bokslut och Tomas Tranströmer», *Svensk Litteraturtidskrift* 2/1971, s. 29–34.

[21] Blomstrand, 1974, s. 77.

[22] Se Nordenfalk, s. 136 och Fig. 51. I samband med denna målning erinrar man sig gärna Lars Forsells dikt »Van Goghs öra» i samlingen *Ändå,* 1968.

[23] Dikten inleder den föregående avdelningen (IV) i samlingen *Hemligheter på vägen*, 1958.

[24] Se Bergstens, 1989, kommentar till dikten »Kort paus i orgelkonserten» (1983), s. 66.

[25] Jakobson, R., »On the Relation between Visual and Auditory Signs», 1971, s. 340 ff.

[26] Barthes, s. 120.

[27] Lessing, s. 244, et passim.

[28] Se t ex dikterna »Resan» (1962) och »Under tryck» (1966).

Sjöstrand

[1] Steiner, s. 41.

[2] Ibid., s. 13.

[3] Se t ex Roman Jakobsons analys »Henri Rousseau's Poetic Appendix to His Las Painting», 1981, s. 331–338. Se även Steiners avsnitt »The Structuralist Approach», s. 51–69.

[4] Se Steiner, s. 26.

[5] Ibid., s. 32.

[6] *Nationalmusei utställningskatalog nr. 242,* Stockholm 1957. Dikten tryckt även i samlingen *Hemlöshet och hem*, Stockholm 1958, s. 16 f.»Träd» (eller kanske närmare bestämt den nordiska lövskogen som läkedom för själen) återkommer hos Sjöstrand i samma samling (1958), se »Till lövträdens lov» (s. 15) och »Svensk sommarskog» (s. 18 f). Dessa dikter bildar tillsammans med »Olivträden» något av en separat »träddiktsavdelning» i samlingen.

[7] »Andra träd» – något av en repliktitel på »Olivträden» – i *De gåtfulla hindren*, Stockholm 1961 s. 27 f.

[8] Färgnyanserna skiftar visserligen något mellan olika reproduktioner – dock inte i så hög grad att det helt omkullkastar det skisserade perceptionsmönstret.

[9] Staffan Bergsten har understrukit detta drag i Sjöstrands diktning – se Bergsten, S., *Östen Sjöstrand. Twayne's World Authors Series*, TWAS 309, N. Y. 1974, s. 40. Jfr dikten »Återkomst» i *Hemlöshet och hem*, s. 58.

[10] Se Meyerson, Å., »Van Gogh and the School of Pont-Aven», *Konsthistorisk tidskrift,* 3–4 (1946) Årg. XV, s. 148 f och Nordenfalk, s. 147 ff.

[11] Citerat efter Nordenfalk, s. 150.

[12] Jfr Graetz, H. R., *The Symbolic Language of Vincent van Gogh*, London 1963, som gör följande kommentar till van Goghs olivträdsstudier: »In his many versions of 'Olive Trees', (...), the trees, with their trunks like human bodies and their branches like arms outstretched towards the sky, actually appear as those *living beings* and *figures* in which he had seen *a drama.*» (s. 222). Den amerikanske poeten Robert Fagles har i sin dikt »Olive Trees», vilken ingår i samlingen *Poems from the Pictures of van Gogh* (Princeton 1978), i likhet med Sjöstrand bl a fastnat för trädens oavbrutna och kampfyllda strävan (uppåt): »Up from the churning earth the bole and roots/heave upward, all is a struggling upward always» (s. 92).

[13] »Vad suckar häcken», *Samlade skrifter* af Erik Johan Stagnelius, utg. af F. Böök, del 2, Stockholm 1913, s. 88. Sjöstrands intresse för svensk romantik och då i synnerhet för Stagnelius är välkänt – se Bergsten, 1974, s. 46, 90 och 96, et passim. Som bekant redigerade och utgav Sjöstrand Gunnar Ekelöfs Stagneliusurval 1968: E. J. Stagnelius, *Dikter,* i urval av Gunnar Ekelöf, Halmstad 1968. Se också Sjöstrands porträttdikt »Stagnelius» i samlingen *Återvändo,* 1953.

[14] Anknytningen till Strindbergs drama har Östen Sjöstrand själv uppmärksammat mig på – brev till uppsatsförfattaren 90.01.13. (i uppsatsförfattarens ägo).

[15] Strindberg, A., *Samlade verk* (Nationalupplaga), 46, Ett drömspel, Stockholm 1988, s. 89.

[16] Ibid., s. 90.

[17] Ibid., s. 80 ff.

[18] Jfr Bergsten, 1974, s. 59 f. och 136 ff.

[19] Strindberg, s. 122. I den rapsodiskt hållna självbiografiska essän »Minnesbilder, drömmar, verklighet...» (*Fantasins nödvändighet. Synvinklar och ståndpunkter 1971*, Udevalla 1971) omtalar Östen Sjöstrand den starka upplevelsen som Strindbergs drama tidigt gav honom. Den inre splittring som Sjöstrand ger ord åt i essän tolkas vältaligt i Indras dotters avsked och hennes ord »brände mitt hjärta» (s. 60), skriver Sjöstrand.