Samlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 94 1973

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: Lennart Breitholtz

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: Örjan Lindberger, Inge Jonsson

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Brandell, Thure Stenström

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen, Villavägen 7, 752 36 Uppsala

Printed in Sweden by Almqvist & Wiksell, Uppsala 1974

som intervjuaren och den intervjuade gemensamt kunde ha träffat överenskommelse om.

Slutligen bör det tilläggas att bandspelaren någon gång kan klara dokumentationsproblemet men inte är någon patentlösning. För det första får man räkna med att åtskilliga författare inte önskar medverka i en så ingående bandinspelad intervju. För det andra visar erfarenheterna, att inspelningssituationen kan försämra villkoren för den mycket speciella form av samtal som en författare i gynnsamma fall beviljar sin utforskare.

7. Ebbe Schöns undersökning framläggs som avhandling för doktorsexamen enligt det nya examenssystemet. Den hade mycket väl, om författaren så önskat, kunnat presenteras enligt det äldre systemet, dvs. som avhandling för doktorsgraden. Orsaken är inte bara avhandlingens format (300 sidor) utan främst en rad förtjänster i denna välskrivna bok: framgångsrikt arbete med ett omfattande manuskript- och brevmaterial, kritisk källbehandling, noggranna bevisföringar och försiktiga slutsater i den vetenskapliga diskussionen. Noggrannheten och en strävan efter fullständighet kan dock i vissa avsnitt leda till en väl utförlig framställning och exemplifiering.

Jag har framhållit vad jag uppfattat som svagheter i boken. Jag har även i inledningen och punkt 2 och 5 sökt utpeka områden för vidare forskning på det fält som beträtts genom Schöns avhandling; den har ju endast föregåtts av Jöran Mjöbergs mer översiktliga arbete *Drömmen om sagatiden* (1–2, 1967–68), som behandlar forntidsskildringar från hela Norden från äldsta tid till våra dagar.

Helhetsomdömet om Ebbe Schöns resultat vad gäller det i första hand uppställda forskningsmålet – att undersöka forntidsskildringarnas källbakgrund – blir mycket positivt. Schön har svarat för en förnämlig forskningsprestation som är desto mer imponerande som den hela tiden fått utföras vid sidan av annan verksamhet. Han har framlagt ett litteraturvetenskapligt arbete som är grundligt och hållfast i sina diskussioner och analyser och välavvägt i sina slutsatser.

Lars Furuland

Birgitta Ahlmo-Nilsson: *Arvid Brenners romaner. Samtidsanalys och personteckning.* Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet. (Stencil.) 1972.

Man kan misstänka att Arvid Brenner för många annars litterärt väl orienterade personer nu i början av 70-talet är ett så gott som okänt namn. Någon stor läsekrets har han heller aldrig haft. Han verkar också att sen länge ha tystnat som författare. Han är född 1907 och således nu 65 år; men sitt senaste arbete, novellsamlingen *Fixeringsbild,* publicerade han 1955, vid 48 års ålder. Naturligt nog har därför namnet Arvid Brenner råkat rätt mycket i glömska på sistone, men under tretti- och fyrtitalen vann han god resonans hos ledande kritiker – även om publikframgången som sagt hela tiden förblev måttlig.

Arvid Brenners särställning i vår litteratur betingas inte minst av hans härkomst. Hans borgerliga namn är Helge Heerberger. Han växte upp i Tyskland som son till en tysk ingenjör och hans hustru Eugenie Beskow, syster till den ansedde humanisten och pedagogen Natanael Beskow. Men sina somrar som barn tillbragte han till stor del med kusinerna i Sverige, och han kom tidigt att känna sig som svensk.

Åren 1927–1933 levde Helge Heerberger i Berlin och fick alltså som ung man på närmaste håll bevittna den dramatiska politiska utveckling som förde Hitler till makten. Från och med hösten 1930 medverkade han med rapporter om det politiska läget från tysk horisont i den svenska liberala veckotidningen Tidevarvet.

År 1933 flyttade Helge Heerberger över till sin mors hemland för att så småningom bli svensk medborgare. Det var väl inte fråga om en direkt och nödtvungen flykt. Men Hitlers Machtübernahme har av allt att döma påskyndat miljöbytet. Som socialdemokrat och pacifist var Heerberger svuren motståndare till nazismen. De nya makthavarna måste ha betraktat hans artiklar i Tidevarvet som ytterst förgripliga, i den mån de fick kännedom om dem. Hans situation i Tyskland kunde snart nog ha blivit riskabel.

Året efter emigrationen till Sverige, 1934, kom hans första roman, *Kompromiss,* ut på Tidens förlag under den pseudonym som han framdeles skulle komma att använda: Arvid Brenner. Så följde i tur och ordning romanerna *Ny vardag* (1936), *En dag som andra* (1939), *Rum för ensam dam* (1941), *Vintervägen* (1945) och *Stranden mitt emot* (1953). Dessutom omfattar hans produktion under dessa år en rad novellsamlingar och ett antal artiklar och resebrev i olika tidskrifter.

Det är alltså detta författarskap Birgitta Ahlmo-Nilsson har ägnat sitt avhandlingsarbete åt. Ämnet är intressant och väsentligt, men tidigare behandlat enbart i recensioner och enstaka artiklar och essäer. Såtillvida är hennes skrift ett vetenskapligt pionjärverk.

Av det källmaterial som har kunnat utnyttjas bör kanske särskilt nämnas en svit brev från Helge Heerberger till Birgitta Ahlmo-Nilsson under åren 1967–1971. Det heter i avhandlingen, att »en god brevkontakt med Arvid Brenner» (III) har kommit arbetet till godo, och det är inga

överord. Ett källmaterial av den typen, och därtill så pass sent, måste givetvis i princip betraktas med en viss skepsis. Men Helge Heerbergers epistlar inger verkligen omedelbart förtroende. De är välgörande fria från alla geniala later och allt paradoxmakeri, nyktra och illusionsfria. I sina skönlitterära arbeten talar han ofta om människornas masker, som det gäller att avlägsna för att komma in till en levande kärna. I breven tycker man sig möta honom själv utan mask. Han verkar helt lojal mot sin korrespondent, helt inställd på att söka se sin person och sin produktion objektivt.

Avhandlingen är indelad i tre huvudavsnitt. Första delen, 63 sidor, handlar om debutromanen: »Kompromiss – bakgrund, miljöteckning, politisk hållning». Andra delen, »Brenner som psykologisk författare», omfattar de följande 75 sidorna. Tredje delen, på 81 sidor, ägnas åt Brenners senaste roman: »Stranden mitt emot». Det är en i stort sett klar och ändamålsenlig disposition. Det är motiverat att lägga huvudvikten vid *Kompromiss* och *Stranden mitt emot* och ge dem var sitt större avsnitt. De utgör kronologiskt ytterpunkterna i Brenners romandiktning. Men framför allt avspeglar just dessa båda böcker hans särställning och speciella kompetens bland samtida svenska författare. Mellandelen om Brenner som psykologisk diktare försvarar också avgjort sin plats. Dels har Brenner av kritiken uppmärksammats och lovordats främst för sin fina psykologiska konst. Dels behandlas i detta avsnitt huvudgestalterna i Brenners övriga romaner, så att bilden av författarskapet utfylls.

»Med denna uppläggning av avhandlingen hoppas jag kunna ge en allsidig bild av romanförfattaren Brenner» (III), säger författarinnan. Ordet »allsidig» innebär kanske ändå någon överdrift. Berättartekniska frågor kommer sålunda bara mycket sporadiskt på tapeten. Ändå verkar exempelvis en diskussion av berättarsynvinkeln att vara väsentlig i samband med Brenners romaner och leda direkt in på hans centrala problem – som den mer eller mindre långtgående identifikation mellan huvudperson och författare som han själv har talat om. Staffan Björck har ägnat några sidor åt Arvid Brenner i *Romanens formvärld.* Men det kunde varit värdefullt att få ämnet mera ingående belyst – särskilt som det hade varit väl förenligt med avhandlingens psykologiska huvudlinje.

I sin diskussion av *Kompromiss* utgår författarinnan för avsnittet »Idéhistorisk belysning» (7–21) från ett uttalande i Bokvännen 1951 av Brenner själv om vad han syftat till med denna Berlinroman: »Först skulle det bli en bok om själva staden – en bred kollektivistisk roman utan huvudperson, med en massa kaleidoskopiskt återgivna öden, som alla fick sin prägel av den annalkande politiska katastrofen.» (7) Denna passus har gett uppslaget till de tre rubrikerna »Kollektivism» (7), »Storstaden» (12) och »Montagetekniken» (18). Brenner har själv nämnt Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) och i kanske ännu högre grad Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925) som incitament och förebilder till hans eget arbete. Vi får en väl avvägd redogörelse för den samtida diskussionen av massan-kollektivet, av storstaden, av filmen-montagetekniken. Men vad *Kompromiss* beträffar blir resultatet överraskande magert – vilket dock inte är avhandlingens fel. De ursprungliga intentioner som Brenner talat om har nämligen förverkligats bara i helt ringa grad. Hans debutroman har ingalunda blivit någon kaleidoskopisk bild av storstaden som organism, så som *Berlin Alexanderplatz* eller *Manhattan Transfer.* Trots eventuella föresatser i annan riktning har *Kompromiss* väsentligen blivit en psykologisk studie över berättelsens jag, Peter Werner – en i raden av författarens antihjältar.

I en förklarlig ambition att ändå se *Kompromiss* som ett tidstypiskt uttryck för aktuella tendenser har författarinnan kanske ibland pressat några droppar för mycket ur sitt material. »Brenner har inte haft enbart litterära förebilder», heter det. »I hög grad har montagetekniken hos en annan konstart, filmen, intresserat honom och påverkat utformandet av Kompromiss.» (18) Själva filmintresset är odisputabelt; det är väl också tidstypiskt. Som pojke gick Helge Heerberger ofta på kvartersbiografen i Berlins förort Lichterfeld, delvis i ett slags protest mot »finkulturen». Något liknande har den ungefär jämnårige Sartre berättat från sina uppväxtår i Paris. Å andra sidan kan det vara vanskligt att fastställa någon direkt påverkan från filmkonstens teknik i en litterär text. Någon rik skörd kan man heller inte tala om i *Kompromiss.* Om den sista scenen i romanen sägs det försiktigt, att den »är övervägande visuell, och de korta meningarna liknar scenanvisningar» (21): »Jag stod vid balkongdörren. Flaggan därute slet och smällde i blåsten. Jag drog för gardinen, och Kat tände lampan inne i vårt rum.» (304) Men specifikt »filmiskt» är ju inte detta. För en nutida läsare som utan minsta litteraturhistoriska förkunskaper jämförde *Röda rummet* med *Kompromiss,* tror jag att Strindbergs roman från 1879 skulle kunna te sig mycket starkare filminfluerad än Brenners från 1934.

I avsnittet om »Behandlingen av det politiska samtidsmaterialet i Tidevarvet och i Kompromiss» (24) får man ett starkt intryck av autenticiteten i romanens bild av den politiska utvecklingen. Den överensstämmer praktiskt taget helt med de tidigare artiklarnas. Brenner har knappast alls behövt revidera sin bedömning från de

samtida rapporterna till Tidevarvet. Det vittnar gott om hans politiska klarsynthet.

På tal om autenticiteten kan man här erinra om vad som sägs lite senare i avhandlingen om Brenners recensioner under förra delen av trettitalet. Han »efterlyser någon form av socialt engagemang från författarens sida. Den skiss till en litteratursyn, som man kan ana i de åberopade recensionerna, tycks kunna leda till en socialt medveten, autentisk-dokumentär litteratur av det slag som vuxit fram under 60-talet» (67). Denna reflexion kunde ha avrundats med en passus ur Helge Heerbergers brev till författarinnan den 30 juli 1969. Han säger där om sina romaner före *Stranden mitt emot,* att det dokumentära ofta hos honom var »konstruktion» och fortsätter: »Det *verkligt* dokumentära lockar mig fortfarande. Ingen bok på senare år har fängslat mig så som Legionärerna. Skönlitteraturen i forskningens tjänst. Autentiska röster är alltid fascinerande. Också när de fyller hela böcker.»

Under rubriken »Verklighetsunderlaget för Kompromiss» (28) ges på 17 sidor en skickligt sammanställd redogörelse för denna roman som tidsbild: exempelvis vad som då kallades kulturbolsjevism, och som i *Kompromiss* ur nazistisk synvinkel sägs omfatta bland mycket annat »ateism, funkisstil, homosexualitet, urringade klänningar, psykoanalys, rökande damer, nakenkultur, kamratäktenskap, födelsekontroll och jazzmusik» (200; avh. 32). Stockholmsutställningen 1930 är också med på ett hörn i det här avsnittet; den har numera blivit mer eller mindre obligatorisk, när skedet skall belysas från svensk horisont.

Väsentligast med tanke på den centrala problematiken i hela Arvid Brenners författarskap är troligen de 19 sidorna om »Sanningskrav och kompromissbenägenhet» (45–63). Hans behov av klarsyn och objektivitet, oviljan att falla tillbaka på ideologiska system och trossatser av något slag är hos honom oerhört starka på alla livets plan, det politiska likaväl som det rent personliga. Han är emot all förenkling och tvärsäkerhet. Han skiljer mellan sak och person och ser till människan bortom hennes åsikter. Trots att han till kynne och åskådning torde vara så främmande för nazismen som någon kan vara, låter han i sin bok en ung nazist, Edmund, framstå som en av de mest normalt mänskliga och sympatiska gestalterna. Och trots att ingen kan vara mindre antisemit än Helge Heerberger, ger han en ganska från skildring av den judiska överklassens Kurfürstendamm. Här snobbar man med radikala åsikter, prisar Brecht och sovjetrysk film – men röstar vid valen på de tysknationella, som den säkraste garantin för sin lyx och sina rikedomar. Brenner antyder rentav att företeelsen Kurfürstendamm kan ha haft sin del i nazismens framgångar. Det är kanske inte helt oförklarligt, att *Kompromiss* på sina håll ansågs röja en viss sympati för nazismen. Avvägning och nyansering kan lätt missförstås, inte minst i situationer där polariseringen annars har drivits långt.

I början av avhandlingens mellandel, »Brenner som psykologisk författare», har författarinnan bl. a. kartlagt det påfallande envisa bruket av epitetet *lågmäld* i kritiken av hans böcker. I ett brev till sitt förlag har Brenner förresten själv yppat bekymmer över sin »förbaskade lågmäldhet» (68). Han tror den smittar av sig på recensenterna, så att de också blir lågmälda och försiktiga i omdömena om hans författarskap.

Med sin psykologiska läggning och sitt behov av varsam nyansering är väl Brenner närmast predestinerad till att vara lågmäld. Och det är kanske ingen direkt fascinerande egenskap, appellerar inte till en stor publik så som mera svepande och dristiga grepp. I det sammanhanget får vi också sifferuppgifter över upplagor och utlåningsfrekvens för Brenners böcker i jämförelse med Olle Hedbergs. Ett exempel: den högsta utlåningssiffran för Brenner är inemot 21 000 (1965), för Hedberg 324 000 (1968) (71). Å andra sidan förekom det, att kritikerna spelade ut Arvid Brenner på bekostnad just av Olle Hedberg, så som i en artikel av Viveka Heyman i tidskriften 40-tal 1946 under den tillspetsade rubriken »Människa eller marsvin?» (72).

Författarinnan diskuterar bl. a. gruppbeteckningen »psykologiska intimister», som förutom Brenner kom att omfatta skribenter som Hans Botwid, Per E. Rundquist och Walter Ljungquist. Tidigast har hon funnit termen »intimist» som litterär beteckning använd i Holger Ahlenius' anmälan av Hans Botwids roman *Nedtystat* 1933. Emellertid var de psykologiska intimisterna själva inte särskilt tilltalade av etiketten. Brenner var sålunda rädd för att ständigt bli klassad som psykolog, om än aldrig så positivt. Han ansåg att det kunde ha en bismak av tråkighet och verka avskräckande på publikintresset.

För att karakterisera Brenners psykologiska konst skrev Vilgot Sjöman i en artikel i BLM 1946, att han har »sin lust och plåga i att röntga människosjälar»; hans böcker har »mycket av det violett svala, man inbillar sig finna hos röntgenljuset». Jämförelsen föll inte i god jord hos Brenner själv, som tyckte den gav intryck av något kyligt och oengagerat i hans människoskildring. Men i själva verket skulle Sjöman ha kunnat åberopa Brenners egna ord för sitt tal om röntgen. I romanen *Ny vardag* (1936) säger sålunda berättarjaget, författaren Stefan Thiem, om människorna i sina arbeten, mer eller mindre porträtt efter levande modell: »Man är inte mindre

fäst vid dem därför att man lyst tvärsigenom dem och uppvisat de mer eller mindre retuscherade röntgenbilderna för allmänheten» (242).

I sin diskussion av »Brenner och de psykologiska teorierna» (84) avvisar Birgitta Ahlmo-Nilsson en »speciell undersökning för att påvisa ett eventuellt inflytande på Brenners personskildring från de psykologiska och psykiatriska teoretikerna» (86). Alldeles oavsett hans eget livliga instämmande i detta tror jag att hon har gjort ett klokt val. Självfallet har Brenner som sina samtida kolleger tagit vissa allmänna intryck av freudianska och adlerska tankegångar – det är framför allt dem det rör sig om. En term som »mindervärdeskomplex» använder han då och då; men just den blev ju snart nog en helt banal vardagsglosa: »miko». I stort sett grundar sig hans människoskildring på »vanlig» psykologisk iakttagelse och intuition, fastän givetvis fördjupad och förfinad. Minst av allt har han försvurit sig åt något psykologiskt system.

Eftersom de psykologiska teorierna ändå förs på tal, kanske man kunde ha tänkt sig en erinran också om Kretschmer. I en artikel i BLM 1948, »Den fjärran verkligheten. Psykologiska synpunkter på Sivar Arnérs författarskap», har Jöran Mjöberg pekat på vissa slående likheter mellan Kretschmers typer och en del figurer i Arnérs persongalleri. När man läser den uppsatsen, gör man reflexionen att beröringspunkterna sannolikt är minst lika stora med Brenners gestalter. Naturligtvis är det inte i någotdera fallet fråga om att författarna skulle ha arbetat enligt Kretschmers typologi. Men Kretschmer var ett aktuellt namn för deras generation, och han kan ha gett ett slags teoretisk barlast åt deras persongestaltning. För övrigt har Brenner vid något tillfälle sagt, att han känner sig mera befryndad med Arnér än med någon annan av sina kolleger.

Ett centralt och fint avsnitt handlar om Brenners eget »Program för människoskildring» (87). Författarinnan utgår från hans övertygelse »att de flesta människor, framför allt så kallade bildade människor, lever med mask för ansiktet». För människoskildraren gäller det därför »att avlägsna denna mask – inte att triumferande slita av den med ett effektfullt ryck, utan att varsamt och sakta lossa på den och genom lager på lager av förställning eller hyckleri tränga in till den levande kärna som kan finnas kvar» (87). Så uttrycker sig Brenner själv i sin essä »Din nästas ansikte» i BLM 1948. Och man får nu i avhandlingen en skicklig redovisning av mask-begreppets spridning och innebörd i hans romaner. Jag skulle vilja tillägga, att titeln »Din nästas ansikte» just hos Brenner har en alldeles speciell relevans. Det skulle nämligen förvåna, ifall man i vår litteratur kunde leta upp en annan diktare som talar så ofta om ansikten som han. I alldeles ovanlig grad är ansiktet hos honom själens spegel, karaktärens och de mera flyktiga stämningarnas. Det kan t.o.m. bli en tidsspegel. Huvudpersonen i *Kompromiss* frapperas av »hur mänskoansiktet förvandlats sen 1914» (124).

Det senare partiet i avhandlingens mellandel tar upp »Huvudgestalterna i Brenners romaner» (93). Här belyses i tur och ordning dessa »antihjältar», som Brenner själv har kallat dem. Början görs alltså med Peter Werner i *Kompromiss*. Tidigare i avhandlingen diskuterades hans personlighet, åsikter och beteende mera ur moralisk-ideologiska aspekter, som uttryck för ett starkt klarhets- och sanningskrav. Nu tillkommer den individualpsykologiska belysningen, och Peter Werner framstår som den förste i raden av Brenners huvudpersoner med utpräglat syskontycke i sin psykiska läggning. Det är alla känslosvala och skygga. I bakgrunden finns svag självkänsla och tvivel på de egna möjligheterna, rädsla för livet, rentav ångest. För några av dem ter sig självmordet som en utväg, ett ganska närliggande alternativ. De har en kritisk och skeptisk attityd, ryggar tillbaka för att ge sig hän åt någon eller något. De blir på så sätt också mer eller mindre ensamma människor.

Det är alltså varianterna av denna rätt enhetliga personlighetstyp som studeras i en rad omsorgsfulla textanalyser. Birgitta Ahlmo-Nilsson har självfallet valt att följa den väsentliga linjen i Brenners människoskildring. Men kanske kunde det ha varit värt att få en motsvarande samlad redovisning av de kontraster som faktiskt finns: människor av det slag som Brenner gärna kallar »hela» – ett hos honom starkt positivt omdöme – och som med sin värme har förmågan att lösa andra ur deras bundenhet och frusenhet. Eller man kunde ha tagit fasta på de inslag av satirisk personteckning som heller inte saknas i Brenners böcker – alltså de drag som vetter åt Olle Hedbergs håll. Det skulle i varje fall Arvid Brenner själv ha uppskattat. Han är som sagt rätt led på att unisont bli beskriven som lågmäld psykologisk intimist. I ett brev till författarinnan den 30 juli 1969 säger han, efter att först ha nämnt Olle Hedberg som en »roligare, kanske också mer plastisk människoskildrare»: »När jag läste Er genomgång av mina tidigare böcker greps jag av en viss förfäran över hur lika dessa ledsamma antihjältar är. Det är möjligt att jag borde ha gett mindre plats åt dem, behållit dem bara som ett seende öga om jag nu inte kunde undvara dem helt. Runt omkring dem finns ju personer och problem, som kunde räckt till att fylla böcker.» Och han frågar direkt i brevet: »Kommer Ni i fortsättningen också att gå in på andra personer? I viss mån har väl B. ett galleri av figurer som

man minns som självständigt levande? Jag kan inte bedöma det riktigt själv.» Det är något av en vädjan i detta, som det kunde ha varit skäl att ta fasta på – om inte annat för balansens och helhetsbildens skull.

Det sista avsnittet i avhandlingens revy över Brenners antihjältar handlar om Rolf i *Stranden mitt emot.* Den romanen har sedan fått hela den avslutande tredje huvuddelen på sin lott. Man är nu framme vid 1953, och det har gått åtta år sen Brenner publicerade sin närmast föregående roman, *Vintervägen.* Det är ett stort och komplicerat material författarinnan här rör sig med. Jag har ett intryck av att dispositionen på några punkter har blivit något splittrad. Sålunda får man vänta ända till slutsidorna på en redogörelse för »Geografisk miljö» (196) och »Tidsbakgrund» (200). Scenen är ju Schweiz, staden Zürich och trakten kring Bodensjön; stranden mitt emot är Tyskland. Vi befinner oss i tiden närmast efter andra världskriget och har nu bevittnat resultatet av det Hitlers maktövertagande, som var den politiska bakgrunden till Berlinromanen *Kompromiss* tjugo år tidigare. Sådana förutsättningar kunde med fördel ha behandlats förr, i samband med avsnittet »Tillkomsten av Stranden mitt emot» (145), där det bl. a. talas om Brenners egna besök i Schweiz, hans resa dit genom Tyskland efter kriget, hans resebrev från Schweiz m. m. Det skulle också ha korresponderat bättre med diskussionen av *Kompromiss.*

Men framför allt belyses *Stranden mitt emot* mot bakgrunden av fyrtitalets litterära klimat, Heerbergers kontakter med kolleger som Lars Ahlin, Per E. Rundquist och Stina Aronson, hans läsning av Rilke och hans översättningar av Hesse-noveller. Man kan urskilja något av en tes hos Birgitta Ahlmo-Nilsson. Hon vill se *Stranden mitt emot* som uttryck för något väsentligt nytt i Brenners produktion. Den psykologiska intimismen har förskjutits mot, eller kompletterats med, en ny verklighetsuppfattning, en dragning åt det irrationella. Rent konstnärligt går den inriktningen samman med ett mera lyriskt förtätat uttryckssätt och ett kanske inte helt nytt, men i varje fall mera frekvent och intensivt bruk av symboler än tidigare. I stort sett är den karakteristiken säkert helt riktig, och det är en förtjänst hos avhandlingen att den har blivit satt i relief. Men jag tror att författarinnan har överbetonat sina synpunkter en aning, så att somliga inslag har kommit att pressas lite över hövan.

Under rubriken »Synmetaforik» (189) gör Birgitta Ahlmo-Nilsson en liten fin studie över verbet *se* i *Stranden mitt emot* och dess pregnanta innebörd i den boken. I någon mån tycks hon uppfatta det som ett uttryck för Arvid Brenners nya och kanske djupare verklighetssyn. Men det kunde då ha nämnts, att ordet redan i *Kompromiss* och de närmast följande romanerna förekommer med liknande pregnant innebörd. Ett par exempel: »Men aldrig hade jag sett henne riktigt. Först i den här stunden såg jag henne som hon var och vad hon kunnat betyda för mig.» (*Kompromiss* 173.) »Ännu var jag främmande för alla mänskor i det här landet, tyckte jag. Jag började just kunna urskilja deras ansikten. /.../ Småningom skulle jag väl lära mig se.» (*Ny vardag* 103.) »Visserligen var hans isolering inte frivillig /.../ men den gav honom i alla fall tillfälle att *se.*» (*En dag som andra* 251.) Synmetaforiken är sålunda åtminstone förberedd tidigare. Kontinuiteten på en sådan punkt är större än vad avhandlingen ger intryck av.

När det gäller de obestridliga inslagen av symbolik i *Stranden mitt emot,* förefaller det mig som sagt som om författarinnan hade överbetonat dem något. I avsnittet om »Den ledande symbolen» (180) behandlas just »stranden mitt emot». Det är helt klart att den mörklagda stranden på tyska sidan undan för undan får en viss symbolisk mening. Men i första hand är den för huvudpersonen Rolf en högst påtaglig realitet. Han har under Hitler-tiden lämnat Tyskland för ett rikt gifte i Schweiz och en ombonad borgerlig tillvaro, där han av allt att döma känner sig lite som både främling och parasit. Anblicken av stranden mitt emot vid Bodensjön blir honom en gnagande påminnelse om vad han upplever som ett slags svek. Han har inte som andra stannat på sin post och fört den underjordiska kampen mot nazismen vidare, inte delat deras öde. Tanken på den andra stranden är för honom bemängd med ofrånkomliga skuldkänslor – också i samband med tidigare personliga relationer i hemlandet. Jag menar därför att stranden mitt emot redan som fysisk verklighet räcker ett mycket långt stycke för att förklara huvudpersonens upplevelse av sin situation. Till denna verklighet knyter sig för honom givetvis en mängd associationer, som också kan vara irrationella och gåtfulla. Det kan i det komplexet rentav finnas rum för dödslängtan – utan att man för den skull behöver se stranden som symbol eller tala om en metafysisk upplevelse. Framför talet om »den metafysiska upplevelsen» (173) föredrar jag författarinnans termer »tillvarons irrationella kvaliteter» (172) och »verklighetens komplexitet» (174). De förutsätter kanske en ökad sensibilitet, men de syftar inte bortom den mänskliga psykologins gränser.

Stranden mitt emot har obestridligt symboliska kvaliteter, även om jag alltså för egen del är böjd för att göra mindre av dem än Birgitta Ahlmo-Nilsson. Mera direkt tveksam ställer jag mig till hennes tolkning av bergen som symbol. Det cen-

trala textstället återges i avhandlingen s. 133: »Högre och högre upp – buren av krafter man aldrig tilltrott sig, som slumrat i väntan på värdigt mål. Alla vanliga tankar borta ...» etc. Ur detta hämtar författarinnan åtskilligt. Bergsklättringen blir för Rolf att »befrias från sin rädsla och den likgiltighet han mobiliserat för att kväva den». Den symboliserar »den befrielse konstnären upplever när han blir inspirerad att skapa» (133). Birgitta Ahlmo-Nilsson opponerar här rentav lite mot Heerberger själv, som säger i ett brev till henne den 9 april 1969: »Bergen är ensamhet» – och nöjer sig med den tolkningen. Om man ser på fortsättningen av den åberopade passagen, kan man nog heller inte komma ifrån en viss ironi, som tar tillbaka en del av det lite patetiska anslaget: »Bara fortsätt! Fläng i berg och ägna dig åt andliga övningar! Då artar det sig nog, ska du se!» Man kan undra om inte alla hängivna bergsklättrare, professionella och amatörer, ägnar sig åt sin sport bl.a. just för att den ger dem en känsla av frihet och oberoende, av en både fysisk och psykisk lyftning. Och det är bergen som verklighet som får den effekten, den innebörden – inte bergen som symboler.

Författarinnan misstänker ännu en symbol i ett litet värdshus, dit Rolf gärna drar sig undan för att sitta och meditera vid ett glas vin. Där vet ingen om honom, där han kan vara helt ostörd. Han kallar krogen sitt gömsle. »Vad symboliserar världshuset-gömslet?» frågas det. Jo, det är »en tillflyktsort undan rädslan» (131); det »symboliserar den isolering från omvärlden, som de övriga romangestalterna sökt sig till» (133). Men är det inte en högst reell och normal åstundan att då och då uppsöka någon fredad vrå, särskilt för folk med ett så utpräglat behov av ensamhet som Brenners huvudpersoner? För Rolf är det dessutom en möjlighet att emellanåt undslippa en daglig miljö, där han känner sig mer eller mindre som främling. »Krogen skildras realistiskt och ingenting tyder på att den är någonting annat än en vanlig krog» (131), heter det till en början. Enligt min mening kunde man nöja sig med det; jag tror det är en vanlig krog och ingen symbolisk. Men författarinnan är mycket måttfull i sin symboltolkning. Det kunde verkligen ha varit värre. Hon antyder exempelvis inte, att Rolfs dragning till krogen-gömslet skulle symbolisera en längtan tillbaka till moderlivets trygghet. Det finns forskare som oförtövat skulle ha dragit den slutsatsen.

Härmed skall naturligtvis på intet sätt bestridas, att diktens värld är bräddfull av symboler och att symbolstudiet följaktligen har en central plats inom litteraturvetenskapen. I själva verket kan väl praktiskt taget varje diktverk i sin helhet ses som symboliskt, såtillvida som det pekar ut över sin egen omedelbara utsaga mot en vidare innebörd. Likaså representerar en strand, ett berg osv. för oss knappast någonsin en enbart fysisk verklighet; mer eller mindre omedvetet upplever vi dem också som tecken för bestämda psykiska erfarenheter, kanske längtan, ensamhet o.d. De blir i viss mån symboler. Fallgroparna öppnar sig emellertid, när man i konkreta fall söker fixera mera specifika symboliska konnotationer inom sina texter. Det ligger också i sakens natur, att symboliska mönster ofta är svårare att verifiera än de flesta andra litterära samband.

Själv är Birgitta Ahlmo-Nilsson en sober forskare, främmande för alla äventyrligheter. Hennes välskrivna avhandling vittnar genomgående om vetenskapligt handlag och gott omdöme.

Peter Hallberg

Hans-Erik Johannesson: *Studier i Lars Gyllenstens estetik. Hans teorier om författarskapets villkor och teknik t.o.m. Barnabok.* (Akad. avh. Gbg.) Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet. (Stencil.) 1973.

Det är ett ovanligt ämne Hans-Erik Johannesson har valt för sin doktorsavhandling; separata undersökningar av enskilda författares estetiska teorier hör inte till de oftast förekommande avhandlingstyperna. Det är också ett ovanligt intressant och angeläget ämne med tanke på Lars Gyllenstens centrala ställning i den svenska litterära debatten sedan drygt två decennier tillbaka. Johannesson är medveten om att det för denna typ av undersökning kanske hade varit mest givande att behandla Gyllenstens författarskap i dess helhet fram till nuet, men han motiverar sin kronologiska avgränsning med att de artiklar Gyllensten publicerade i början av författarskapet »innehåller huvuddragen i den estetik, som Gyllensten därefter följt» (1). Vidare betraktar Johannesson de tre första böcker Gyllensten gav ut under eget namn – *Moderna myter* (1949), *Det blå skeppet* (1950) och *Barnabok* (1952) – som en trilogi och menar att de »tillsammans utgör ett avslutat litterärt experiment» (1). Det primära materialet för Johannessons avhandling består av den nämnda »trilogin» (särskilt då de avslutande kommenterande noterna i *Moderna myter* och *Det blå skeppet*), vidare Gyllenstens egentliga debut, den ryktbara diktsamlingen *Camera obscura* (1946), skriven tillsammans med studiekamraten Torgny Greitz och utgiven under pseudonymen Jan Wictor, och den tidningsartikel, i vilken Greitz och Gyllensten avslöjade att de var författare till diktsamlingen; till detta kommer fem essäer av Gyllensten, alla tillkomna 1949–50.