

Sammlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 102 1981

Svenska Litteratursällskapet

Distribution: Almqvist & Wiksell International, Stockholm

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Peter Hallberg

Lund: Staffan Björck, Louise Vinge

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Humanistiskt-Samhällsvetenskapligt Centrum, Box 513, 751 20 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

ISBN 91-22-00567-6 (häftad)

ISBN 91-22-00569-2 (inbunden)

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell, Uppsala 1982

– som också är stark i boken. (Överhuvudtaget tycks mig kontrastering vara en bärande struktur i boken, både i enskilda delar och i helheten.) Den tematiska koncentrationen är emellertid tacksam ur dispositionssynpunkt och Schöiers läsning av Aftonland som en vandring genom olika landskap är intressant. Mot den bild avhandlingen ger av Aftonland har jag inga allvarliga invändningar. Vad man möjligen kan fråga sig är om det är rimligt att så stort utrymme givits åt behandlingen av ett tema som i boken ej är explicit, nämligen »poeta creator». Tolkningen av Skapelsemorgon som en diktsvit om konstnärersproblematik är intressant men inte helt problemfri. Den vilar nästan helt på slutdikt. Den reducerar dikts allmängiltighet. (Jfr t. ex. nr VII: »Jag är människan.») Den får konsekvenser för dikten som helhet, som därmed tenderar att sönderfalla. Schöiers bevisföring är inte tillräckligt analytisk, hon mobiliserar endast mängder av citat ur anteckningarna till stöd för sin tolkning. Dessa citat är dock mycket intressanta, konstnärersproblematikens centrala ställning i författarskapet (ända sedan de tidigaste diktförsöken, kan man tillägga) och dess frekvens i anteckningarna från denna tid gör det rimligt att läsa in den i delar av Skapelsemorgon.

Man kan beklaga att behandlingen av Aftonland genom den tematisk/motiviska inriktningen kommit att utmärkas av viss atomism. Enskilda motiv lyfts fram i ljuset, men över Aftonland som konstnärlig helhet vilar skymningen. Bokens komposition, de enskilda delarnas relationer till varandra och deras plats i helheten – det är aspekter som inte tas upp. Jag hade väntat mig en analys av sådant i slutkapitlet, där bl. a. en behandling av kompositionen utlovas. Men vad vi får av motivstudier är mycket nog, och det är med hänsyn till omfånget knappast rimligt att begära fler aspekter.

Sammanfattningsvis kan konstateras att avhandlingen i flera avseenden kännetecknas av brist på vetenskaplig stringens och precision. Trots de kritiska synpunkter som här framförts vill jag betona att det ändå blivit en synnerligen läsvärd bok. Ingrid Schöier presenterar ett oerhört intressant material som belyser viktiga sammanhang i Lagerkvists författarskap och sätter in Aftonland på en central plats i hans sena diktning. Avhandlingen fyller en lucka i Lagerkvistforskningen och ger genom sin rikedom goda uppslag till kommande forskning, av Ingrid Schöier och andra.

Urp-Liisa Karahka

Kristina Hallind: *Tavlor och deviser. Studier i Erik Lindegrens diktning till Halmstadgruppens måleri*. Litteratur Teater Film. Skrifter från Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 14. Liber Läromedel. Ängelholm 1978.

Den stora bok med titeln *Halmstadgruppen* som utkom 1947 (andra, utvidgade upplaga 1970) innehöll 38 dikter av Erik Lindegren, vilka anknytits till reproducerade målningar av Halmstadgruppens sex konstnärer. Det är tillkomsten av dessa dikter, deras förhållande till de konstnärliga inspirationskällorna och deras väsentliga tematik som avhandlingen behandlar.

Förf. har sålunda förelagt sig en svår forskningsuppgift, tvärvetenskaplig. Den spänner över två huvudområden:

konsten och litteraturen, och deras samspel med varandra, alltså konstteori. Det kräver lyhördhet och stor kring-syn på två vittomspännande områden för att resultatet skall anses någorlunda säkerställt.

Sin huvuduppgift – att belysa samspelet mellan Lindegrens dikter och de konstverk hans inspiration utgått ifrån – har Hallind löst på ett i väsentliga delar övertygande sätt, genom energi, forskarintensitet och systematiskt arbete. Också nytt handskriftsmaterial (KB) har hon funnit, främst ett anteckningsblock, där Lindegren noterat sina första intryck vid genomgången av den fotografisvit (svart-vitt) som förlaget från början ställde till hans förfogande. Utkast, som belyser vägen från konception till färdig dikt, har i vissa fall befruktat framställningen.

I ett par kapitel visar Hallind eminent förmåga till direkt textanalys, t. ex. det inspiratoriska sambandet mellan två konstverk och en dikt, centrala motivgrupper som »Dvala och uppvaknande». Avhandlingen avslutas med »Två diktmonografier»: »*Det är fullbordat*» till en så benämnd målning av Erik Olson och »*Blodsåglarna*», knuten till en målning av Esaias Thorén och publicerad i en tidigare version ett halvår före Halmstadgruppsboken. Båda dikterna har samband med stämningar från andra världskriget och erbjuder sålunda en speciellt gynnsam analys-situation, i synnerhet som utkast till de färdiga dikterna föreligger. Men de ger ändå så pass mycket mersmak att man, rent metodiskt, kan fråga sig om Hallind inte skulle ha kunnat åstadkomma intressantare resultat genom att lägga varje dikt för sig under luppen, efter en inledande, mer teoretisk bakgrundsteckning.

Förhållandet mellan notisblockets anteckningar, deras bakgrundsmaterial och de färdiga dikterna ägnas med rätt stor uppmärksamhet. Redan i inledningen säger Hallind att dessa Lindegrens dikter inte bara intar en särställning i hans egen produktion utan också »i den poesi som söker anknytning till bildkonsten»: »Dikterna har skrivits på bestämda målningar, och de målningar bland vilka dikternas hämta sitt inspirationsmaterial hade utvalts av andra.»

Nu finns det faktiskt en lång rad exempel i litteraturen på dikter, som direkt anknyter till eller »illustrerar» i ord konstverk, icke minst just inom surrealismen; Paul Eluards dikter till teckningar och collage av Max Ernst hör till de mest välkända. Eluard säger om sina dikter »*A l'intérieur de la vue*», tryckta 1947 men publicerade i tidskriften *Constellation* redan 1946, att de är skrivna »pour illustrer aussi fidèlement que possible les huit poèmes visibles de Max Ernst composés en 1931». Dessutom blev det ju så, som Hallind också understryker, att Lindegren inte lät sin inspiration styras av de konstverk andra hade utvalt åt honom. Hallind påvisar att Lindegren ofta förhåller sig mycket fritt till förebilderna: »I många fall har former i tavlorna givit upphov till nya associationer. Han har diktat vidare på bildkonstverken och stundom infört jag- och du-gestalter med eller utan motsvarighet i konstnärernas framställning.»

Man kan gå både två och tre steg vidare på denna väg. Sommaren 1946 besökte Lindegren de sex konstnärerna och stiftade direkt bekantskap både med dem själva och deras bildvärld. Det är uppenbart att Lindegren i många fall låtit sig inspireras av helt andra verk än de av förlaget utvalda målningar, som hans dikter är anknytna till i publikationen. En energisk genomgång av konstnärernas samlade produktion skulle här kunna ge intressanta resul-

tat. (De synpunkter som jag här och i det följande lägger på Hallinds metodiskt oantastliga avhandling får dock betraktas mera som en önskelista än som kritik.)

På s. 15 ger Hallind på 10 rader upplysningar om experimentet som endast anges som exempel på diktning i samband med surrealistisk konst. Där talas om Erik Olsons och Stellan Mörners dikter till egna verk, och där nämnes de »8 poèmes visibles» som Paul Eluard (tyvärr här, på det enda ställe där hans namn anföres i löpande text, felskrivet »Eulard») skrev till Max Ernsts bilder. Några sidor om denna surrealistiska bilddiktning hade varit på sin plats. Eluards dikter är inte bara exempel – de är förmodligen en direkt förebild för Lindegrens metodik, när han lät sig inspireras av Halmstadgruppens måleri; Eluard har f. ö. också hjälpt till att frigöra den »imaginära» tekniken i diktsamligen *Sviter*, som Lindegren vid den här tiden hade under arbete.

Det franska materialet är rikt och hade varit förtjänt av en energisk genomgång. Många uppslag kan hämtas ur ett större arbete av Etienne Sourien, *La Poésie Française et la peinture* (London 1968), som just handlar om dikters förhållande till bildkonsten och i varje fall borde ha anförts i bibliografin. Att Lindegren medvetet studerat andra poeters teknik i detta avseende, framgår av ett manuskript i Lindegren-samlingen på KB, där han skrivit av en fransk dikt (Lambert) »sur les dessins d'André Masson» (representerad i Reads välkända standardverk *Surrealisme*, London 1946).

Bortom surrealisterna finns också en rad för Lindegren säkerligen välkända experiment, i synnerhet av Max Jacob och Apollinaire, som ju liksom senare surrealisterna och Lindegren själv gärna umgicks med och lät sig inspireras av bildkonstnärer. Bland de svenska diktare som tagit intryck av dessa experiment märkes Pär Lagerkvist. Han nämns bara på ett ställe i avhandlingen, men Lindegrens förhållande till Lagerkvist hade varit värt en bestämd analys: Lagerkvist finns med i den inspiratoriska bakgrunden till Lindegrens diktning från mitten av 40-talet, också till Halmstadgruppsdikterna. I Ordkonst och bildkonst, manifestet från 1913, finns en formulering som bör ha tilltalat Lindegren speciellt: »För att nu gå till dikten – vad är den ejäntligen annat än musik samt arkitektur: med språket som material, som konstnärens uttrycksmedel.»

Pär Lagerkvist har skrivit en dikt till ett konstverk, som gärna kunde ha nämnts i avhandlingen. Det är en dikt till Prins Eugens målning med *Moln* som motiv; molnen har ju stor betydelse i Lindegrens diktning.

Hallind nämner några tidigare och senare exempel på dikter av Lindegren, som är inspirerade av bildkonst. Intressantast är här två dikter i Vinteroffer (*Gipsavgjutning* samt *Porträtt-elegi 1877*), båda knutna till verk av C. F. Hill. Lindegrens förhållande till Hill är intressant, speciellt därför att Hill också haft betydelse för Gunnar Ekelöf, Lindegrens viktigaste svenska föregångare. I Dedikation från 1934 finner man *Fossil inskrift till minne av Carl Fredrik Hill*. Det är inte bara vissa uttryck här, som kan leda tankarna till Lindegrens Hill-dikter; i ännu högre grad erbjuder Ekelöfs dikt en parallell till bildspråket i Halmstadgruppsdikterna. Prosodin är olikartad – Ekelöf har valt prosadiktens klara form – men inspirationssättet är parallellt.

Denna dikt av Ekelöf kunde lika väl som av Hill ha inspirerats av senare surrealistiska målningar: det kunde

vara Dali, Chirico – eller vilken som helst av Halmstadgruppens målare, främst Thorén och Lorentzon; lejon bryter horisontens sigill, flygande snäckors pärlmorvingar, sollägg, pelarsalar, snäckornas elfenbensliv, »skymningen faller i droppar från stenspenarna».

Härmed har jag kommit fram till den fallgrop som avhandlingen inte tillräckligt observerat: Halmstadgruppens bildspråk är i hög grad ett surrealistiskt allmångods, som Lindegren var förtrogen med. När man gång på gång finner, hur han lämnat den anteckning han gjort till en viss tavla och skrivit en dikt, som har en avlägsen likhet eller ingen likhet alls med anteckningen och tavlan, så kan man finna förklaringen: Lindegren bär inom sig ett bildmuseum som är lika rikt sammansatt som Hills och lika svårt att dechifrera, men det är inspirerat av element från yttre verklighet och bildkonst likaväl som av drömmarna; Lindegren har själv omvittnat att inspirationsvågorna i hans diktning i regel kom efter långa perioder av drömmande.

I själva verket kan man indela Halmstadgruppsdikterna i två huvudgrupper (med vissa övergångsformer). Dels dikter, som är direkt inspirerade av bestämda bilder: där kan dikten knappast klara sig ensam, utan bilden, förlorar i varje fall en stor del av sin verkan. Dels helt fristående dikter, där inspirationsgrunden är mångfaldig och ofta oåtkomlig. Vid denna tid var Lindegren på väg bort från den illustrativa metoden, som han tillämpat redan i Postum ungdom, där *Dandyns död* är direkt knuten till Dardels berömda målning »Den döende dandy» (den har alltså betydligt mer än »samband med Dardels målning», som Hallind skriver). Lika illustrativ är *Skriket* (publicerad 1944), som återger alla elementen i Munchs berömda målning, men man finner hur Lindegren medvetet bemödar sig om personlig kommentar, subjektiv upplevelse. Han fortsätter under arbetet med Halmstadgruppens dikter med denna medvetna frigörelse från inspirationsmaterialet.

Sälunda blir dikterna mycket mer personliga än vad de skulle ha blivit om Lindegren nöjt sig med en sorts »bildöversättningar». I en radiointervju 1958 (Lyrisk stil) säger Lindegren själv att han på beställning gjort 35 dikter, inte 38. Det skulle innebära att tre dikter är helt fristående.

I intervjun nämner Lindegren dikten »Bevingad afton» (till målning med samma titel av Lorentzon) som en av de bättre i samlingen. Den har stor betydelse för honom, eftersom den »riktar slagrutan mot barndomsupplevelsernas källsprång». Denna upplysning hade varit värd att ta vara på genom en samlad analys av dikten; nu får man plocka fram kommentarerna till »Bevingad afton» på 20 ställen i avhandlingen.

Vilka barndomsupplevelser? kan man fråga sig. Att någon eller några haft speciell betydelse, bl. a. förhållandet till modern, finner man av andra dikter i materialet. Stilen och bilderna i några dikter till Mörners målningar företer en sällsynt sentimentalitet: här faller Lindegren stundom tillbaka på stilen i ungdomens rimmade dikter. Vad »Bevingad afton» beträffar gör Lindegren i sin analys en intressant omtolkning. Förmodligen har Lindegren någon gång i barndomen vandrat med sin mamma i djup sand, sett hennes skugga och molnens blanda sig till fantasieggande formationer. Musslan med skymten av pärlmor som en hägring har också en starkt personlig innebörd, icke inspirerad av tavlan. Pärlmor är en symbol för den skönhet som hägrar i evigheten, »i rymdens öppnade

mussla», och den har jämte en estetisk också en religiös innebörd. Bland utkasterna på KB finns dikter, där pärlmor förknippas med Kristi pinas ve. Även här skymtar dikter av Lagerkvist, och av Ekelund, i bakgrunden.

Vid sidan av barndomsupplevelserna har ett annat viktigt motiv i Lindegrens diktning dragit tankarna bort från förebilderna: kärleken. 1946–47, då Halmstadgruppsdikterna tillkom, är, som Hallind påpekar, den fruktbaraste produktiva perioden i Lindegrens liv. 1947 utkom också diktsamlingen *Sviter*, som innehåller ett par av Lindegrens finaste kärleksdikter. Samtidigt var Lindegren sysselsatt med stora översättningsarbeten, framför allt av fransk lyrik i samarbete med Ilmar Laaban; det blev småningom volymen *19 moderna franska poeter*. Många översättningar och essäer publicerades också i tidningar och tidskrifter.

Enligt Lars Forssell hörde skaparperioderna i Lindegrens liv samman med starka kärleksupplevelser. I »Sång-er från labyrinten» (radioprogram) säger Forssell att Lindegren var »människa och poet ... hela hans liv var beroende av poesin och passionen ... tror aldrig att Erik skrev någonting utan att vara djupt kär ... När känslolivet sinade blev han tyst, kunde konstruera dikter, men det blev aldrig någonting av det ... det var en passionens människa.»

Jag har fått bekräftat av folk som stod Lindegren nära att det verkligen fanns en ny kvinna hos Lindegren vid denna tid (han bröt f. ö. 1946 upp ur sitt tidigare äktenskap). Kärleksupplevelsen tycks ha varit mer svindlande än någon av hans andra och avsatte några av hans finaste dikter, bl. a. *Någonstans inom oss* och *De 5 sinnenas dans*. Här finner man också en förklaring till den egendomliga glidningen i Halmstadgruppsdikterna bort från tavlornas motiv. De utgjorde bara en startpunkt. I samma radioprogram säger Artur Lundkvist att Erik Lindegren alltid hade ett behov att hänga upp sin ingivelse på ett raster, och rastret var alltså här Halmstadgruppsmålningarna; men det väsentliga innehållet hämtades från andra håll. Kärleken hade avgjort varit förtjänt av ett eget kapitel i avhandlingen.

Kärleken är sålunda ett centrum för Lindegrens »deviser» till Halmstadgruppens »tavlor». Dikterna får ofta sin förklaring av att de byggts upp kring denna centrala upplevelse. Naturligtvis spelar också här annat bildmaterial in, framför allt surrealismens till erotiken ofta centrerade fantasi. Speciellt erbjuder sig Max Walter Svanbergs konst som fascinerande parallellstudium; Svanberg hade 1945 sin första stora separatutställning på Gummesons Konsthall i Stockholm, där Lindegrens vän Artur Lundkvist kallade denne surrealist eller »imaginist» för »en bildkonstens fantasieggande poet». Både för Svanberg och Lindegren är kvinnan »nervus rerum», drivkraften bakom skapandet. För att uttrycka sin mångfasetterade känsla tar både diktaren och konstnären till de mest svindlande sinnesanalogier och låter blodet blomma i ständigt nya förvandlingar.

Helmer Lång

Lennart Hagerfors: *På väg in i femtiotalet. En studie i Lars Forssells, Folke Isakssons och Bo Setterlinds tidiga lyrik*. Akademilitteratur. Sthlm 1979.

Med sin studie över decennieväxlingen mellan 40-talet och 50-talet i svensk lyrik har Lennart Hagerfors åtagit sig att lösa två skilda uppgifter. Dels har han som framgår av underrubriken velat belysa tre enskilda författarskap i deras allra tidigaste fas, åren 1949–54. Dels har han velat besvara den mer övergripande frågan om vad i 50-talet som är nytt och förut oprövat och vad som griper tillbaka på det tidigare decenniet. Ingen av uppgifterna är lätt, och författaren håller sig dessutom inom ett omfång som inte uppgår till mer än ca 150 sidor. Det ligger i sakens natur att framställningen fått en översiktlig karaktär, att det inte blivit fråga om några djupdykningar.

I avhandlingens första samhällsförankrade avsnitt görs en intim förknippning av litteraturen och det politiska klimatet omkring 1950. Författaren tillämpar vidare på dikten italienaren Renato Poggiolis avantgardismbegrepp som tyckts honom säga något väsentligt om det svenska 50-talets förhållande till föregående decennium. Vad så gäller de enskilda författarskapen finns också här ett genomtänkt grepp; här har han velat urskilja en bärande struktur, under vilken han kunnat inordna produktionen i dess helhet. Beträffande de tre valda dikterna är framställningen överskådlig och symmetriskt upplagd. Efter en verkimmanent tolkning följer »litterära utgångspunkter» och till sist vidgas synfältet utöver texten som sådan, så att denna ges en mer bestämd tolkning, präglad av världen utanför det litterära arbetet (avh., 9).

En av Hagerfors' grundläggande tankar är alltså att dikten kring 1950 på ett ofrånkomligt sätt var präglad av terrorbalansen mellan stormakterna, det kalla kriget som på svensk mark närmast tog sig uttryck i tredje ståndpunktsdebatten. Samtidens »medvetandeformer» präglades av tidsklimatet, hävdas det energiskt, och dit räknas också tro och vetande-debatten. Den invändning man kunde rikta mot tillvägagångssättet är de aktuella avsnittens relativt lösliga integration i undersökningen som helhet. Författaren har inte annat än undantagsvis kunnat visa på ett ofrånkomligt samband mellan dessa debatter och de analyserade författarskapen. När det gäller polemiken kring tro och vetande blir faktiskt resultatet att frågan inte intresserade någon av de aktuella dikterna. Inte heller beträffande tredje ståndpunkten är resultatet entydigt. Det är enbart Folke Isaksson som redovisar ett direkt ställningstagande till förmån för denna. Bo Setterlind tog överhuvud avstånd från allt politiserande, allt samhällsengagemang. I fråga om Lars Forssell har inte Hagerfors kunnat dokumentera några *samtida* belegg för en utsagd och otvetydig avgörelse för tredje ståndpunkten. Vad han kan peka på är ett uttalande från 1949 om världsmedborgaren Garry Davis, vars protest mot polariseringen i öst–väst tilldrog sig livligt intresse i författarkretsar. I det aktuella enkätsvaret markerar Forssell en positiv sympati för »uteslutningens och vägrandets princip», »rätten att avstå» samt nödvändigheten att »satsa sin egen vanmakt på hjälplöshetens renaste symbol» (dvs. Davis). Det hade varit klokt av avhandlingsförfattaren att markera att orden förekommer i ett känslomättat sammanhang och att de som ensamt vittnesbörd om Forssells politiska ställningstagande framstår som osäkra. De intervjuuttalanden från