

Sammlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 92 1971

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lennart Breitholtz

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: E. N. Tigerstedt, Örjan Lindberger

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 & Wiksells Boktryckeri AB, Uppsala 1972

Konsten att sluta

Avskedsföreläsning den 25 maj 1971¹

Av GUNNAR TIDESTRÖM

Mina damer och herrar! Hur jag skall sluta vet jag ganska precis, men jag vet inte riktigt hur jag bäst skall börja.

Nå, men har jag inte redan börjat? Jo, på sätt och vis förstås, med en inledningshälsning som har anor åtminstone från medeltiden, en hälsning där berättaren eller skalden eller »föreläsaren» eller Prologus vände sig direkt till sin publik av båda könen och exempelvis uppmanade den att noga lyssna eller tillönskade den allt gott.²

Nu hören, hören, herrar, damer!
Må gud beskydda edra själar!
All världslig omsorg läggen bort.

(Bodel, Sankt Niklasspelet)

Traditionen att börja med en hälsning och välgångsönskan har fortlevt ända in i våra dar, låt vara att den numera gärna får en lite lekfull pastischtton: »Den gunstige läsaren önskas nu och allt framgent hälsa och gott förstånd!» (Per Erik Wahlund, *Osed och orsed*, 1968.)

Inledningsorden motsvarades ofta av en avslutningshälsning, där diktaren eller berättaren eller skådespelarledaren på nytt vände sig direkt till lyssnarna. Han kunde sammanfatta styckets sens moral och uttala förhoppningen att publiken med huldhet täcktes ta emot lärdomarna och ville ge sitt bifall tillkänna. Han kunde mera allmänt önska sina åhörare lycka, och gärna tillfogade han en bön om högre makters beskydd både för den som skrivit verket, den som framsagt det och dem som lyssnat och förstått.³

Hälsningarna i början och slutet skall vi i fortsättningen inte mycket uppehålla oss vid. I vårt sammanhang har de sitt intresse huvudsakligen däri- genom att de så uttryckligen visar att ett litterärt verk är ett kommunikationsmedel och att en författare har en publik i tankarna. Men mellan hälsningarna av denna typ (om de nu förekommer) låg och ligger det »egentliga»

¹ I trycket är föreläsningen något retuscherad och lätt utvidgad, huvudsakligen genom noter.

² Hälsander som sådant är naturligtvis i vissa genrer långt äldre för att inte säga uråldrigt. »O athenske män» etc. Men när exempelvis Demosthenes talade till en församling där också kvinnor var närvarande,

fanns ingen stående formel; därför uteblev hälsningen (Demosthenes, VII, s. 6 f. Loeb).

³ Jämför t. ex. slutraderna i Havamal, Joms-vikingarnas saga, Hartmann von der Aues dikt *Der arme Heinrich*, 1500-talsmoraliteten om kejsaren som dödade sin brorson och Samuel Petri Brasks komedi *Filius prodigus* (1645).

diktverket, som naturligtvis även det är riktat till en publik men ändå kan betraktas som en värld för sig. Gränsen kan förvisso vara mycket flytande.⁴

Även i en föreläsning följer på den höviska inledningshälsningen den »egentliga» föreläsningen, som i sin tur måste börja på något sätt. Jag tror att jag för ovanlighetens skull hoppar över Aristoteles. — Under min första termin i Uppsala råkade jag få ett studentrum som bara med en enkel dörr var skilt från ett annat rum, där sonen i huset, en driven pianist, flitigt övade. Det alstrade hos mig till sist en besvärande nervositet. Felet var ingalunda att han spelade dåligt, tvärtom, han spelade så bra att man ständigt rycktes med. Men han övade ideligen svårare, lösryckta passager som sällan fördes till ett slut. Gång på gång fick jag alltså uppleva en musikalisk form som hackades av, en känslokurva som aldrig bragtes till fullbordan, spänningar som aldrig kom till lösning. Det blev i längden svåruthärdligt.

På liknande sätt kan det förhålla sig då man läser skönlitteratur. Visst nödgas vi väl ofta, av trötthet eller nödvändiga bestyr, avbryta läsningen av ett större verk. Visst kan vi av egen vilja uppskjuta lösningen av de framkallade spänningarna. Men att av yttre omständigheter få upplevelsen avbruten på fel ställe — inte vid någon hållpunkt eller vilopunkt — kan som bekant vara ytterst irriterande.

Det är inte ointressant att ägna en smula begrundan åt av vilken art dessa spänningar är. Hur vet vi — eller känner vi — att ett verk inte är slut? Och hur vet och känner vi när det är slut? Vilka medel använder författarna för att ge oss denna slutkänsla?⁵

Jag syftar nu självfallet inte på att åtskilliga författare enligt gammal tradition efter slutet på större diktverk skriver ordet *Finis*, *Fin*, *The End*, *Schluss*, *Slut* osv. eller hakar på en hel liten mening som *Explicitus est liber*, *Hier hat die Mähr ein Ende* [---] (Niebelungenlied), *Ok lýkr þar nu sögunni* (Gunlaug Ormstungas saga) eller »Så har nu sagan om lille Zachris, kallad Cimober, verkligen funnit ett i allo fröjdefullt slut (Hoffmann). — Sådana ord gör väl ingen skada, men inte hjälper de stort om vi

⁴ Jfr Björck, S., *Romanens formvärld*, 1953, s. 17 ff.

⁵ Problemet har berörts då och då av både författare och forskare men knappast behandlats så grundligt som ämnet kunde kräva. På det svenska fältet erinrar man sig C. J. L. Almqvists *Dialog om sättet att sluta stycken* och Magnus von Platens uppsats *Konsten att sluta epistlar* (i förf:s 1700-tal, 1963). På utländsk botten kan nämnas I. A. Richards essä »How does a poem know when it is finished?» (*Parts and Wholes*, ed. D. Lerner, New York

1963) samt Frank Kermodes intressanta men kanske alltför djupsinniga och sväpande framställning *The sense of an ending* (1967) 1968 och Barbara Herrnstein Smiths skarpsinniga *Poetic closure. A study of how poems end* (1968), *Second impression* 1970. Den sistnämnda behandlar nästan uteslutande engelskspråkig poesi. Dessutom finns givetvis en del undersökningar av specialproblem, t. ex. Schissel von Fleschenburg, O., *Technik der Roman-schlüsse im griechischen Liebesroman* (*Wiener Studien*, 30, 1908, s. 231–242).

inte dem förutan känner att det är slut. Alltså: vilka medel använder författarna för att oberoende av en dylik påhängd upplysning ge oss den nödvändiga slutkänslan?

Variationsmöjligheterna är hart när oändliga, men man kan urskilja vissa mer eller mindre vanliga modeller. Vi skall uppehålla oss vid några av dem.

Så mycket är klart, att de medel diktarna har till förfogande inte bara är av innehållslig art. De spänningar, som alstras hos läsaren eller åhöraren av ett skönlitterärt verk och som väntar på sin upplösning i slutet, framkallas ofta i hög grad också av formella faktorer. V a r f ö r form och formella faktorer spelar en så ofantlig roll både för vårt tankeliv och för vårt känsloliv, är väl närmast psykologers och hjärnfysiologers sak att förklara. Vi litteraturforskare har att böja oss inför faktum. Vad vi kan göra är att påvisa, att de formella faktorerna i ett diktverk är av mycket olika slag.

Jag ber om ursäkt om jag här för det fortsatta resonemangets skull måste aktualisera ett lite torrt schema, som mina elever, de bästa bland mina elever, kanske redan känner sig alltför förtrogna med.

Alla förstår mig om jag skiljer på bokstäverna i ett ord, ljuden i ett ord, den grammatiska formen av ett ord och betydelsen av ett ord. Och vidare saken själv, det som ordet syftar på och som har långt flera egenskaper än de som ligger i vad vi kallar betydelsen. Om man drar ut detta schema över hela det språkliga verket, får man de »skikt» eller »plan» som språk- och litteraturteoretiker ibland talar om och som det är viktigt att hålla i sär i mera krävande teoretiska resonemang. För enkelhetens skull kallar jag dem här textskiktet, ljudskiktet, det grammatiska skiktet och betydelseskiktet, fastän det finns mera exakta vetenskapliga termer (jag hänvisar bl. a. till Roman Ingarden).⁶ De nämnda skikten hör alla till den språkliga f r a m s t ä l l n i n g e n (i betydelsen »det som framställer»). Och så har vi de f r a m s t ä l l d a — de skildrade personerna, sakerna och händelserna — som ju är en värld för sig, i diktningen i regel en fiktiv värld, och kan betraktas som ett eget skikt. — För den ovane kan det i förstone vara lite kinkigt att skilja mellan betydelseskiktet och det framställda, men det går lättare om man reflekterar över att händelsernas tidsföljd (i det framställdas värld) ju är något helt annat än de motsvarande ord- och satsbetydelsernas ordningsföljd (i det språkliga verket och därmed i vår läsupplevelse). Inte sällan ligger vid läsningen en av spänningarna i att vi f ö r s t får veta vad som i det framställdas värld skedde s i s t och att vi långt senare, efter väntan, får veta vad som skedde tidigare och utgör förklaringen till förloppet.⁷

⁶ Ingarden, R., *Das literarische Kunstwerk* (1930), 3. Aufl. 1965. — Textskiktet, som inte är nödvändigt i ett litterärt verk — en stor del av diktningen har ju inte upptecknats utan fortplantats muntligt — kommer jag i fortsättningen inte att uppehålla mig vid. Likaså lämnar jag här ur räk-

ningen det »aspektskikt» Ingarden räknar med.

⁷ Som ett paradexempel på verk, där det råder ständiga brytningar mellan det skildrades tidsföljd och skildringens ordningsföljd, kan man nämna Eyvind Johnsons *Molnen över Metapontion*.

I alla de nämnda skikten finns det »former» av skilda slag. Forskarna har som bekant ofta haft svårt att definiera begreppet form; det är sannerligen inte lätt att genast finna något gemensamt mellan så olika ting som »visuella former», »ljudformer», »grammatiska former», »tankeformer», »beteendeformer» osv. En hygglig bruksdefinition torde dock vara, att form är en igenkännbar följd av delarna i en sammansatt enhet. Redan i förväg har vi inom oss erfarenheter av dylika former, lagrade i vår hjärna såsom »minnesspår».⁸ Nya intryck kommer oavbrutet till under läsandet eller åhörandet av det aktuella verket, och i och med att vissa intryckskombinationer når vår hjärna, sker kopplingar till motsvarande minnesspår, som därmed aktiveras och »klingar med» i upplevelsen. Vi upplever det nyttkomna i relation till vad vi förut erfarit, utan att vi fördenskull alltid är i stånd att göra en jämförelse i egentlig mening; vi uppfattar det som bekant eller som på något sätt avvikande. — En form, särskilt en ofta upplevd form, fungerar gärna som ett mönster; i och med att en del därav anslagits, alstras omedelbart en förväntan eller t. o. m. ett »krav» på dess fortsättning.⁹

Till ljudskiktet hör förstås de akustiska formerna och mönstren. Framför allt i versdiktningen — och det är ju en stor del av skönlitteraturen — möter vi en rad rytm- och rimformer av olika typ, strofmönster, diktmönster osv. Ett rimord »väntar» på sin motsvarighet, versraden väntar på sin avslutning, strofen eller sonetten »kräver» sin fullbordan. Dessa akustiska former alstrar således effekter av alldeles eget slag. Därtill kommer naturligtvis att de i diktningen ofta samspelar på det mest intima sätt med innehållet. Tänk t. ex. på de många ekoverkningarna i Frödings Vallarelåt och deras samband med dikstens ämne: »vallar och går och går vilse i vall».¹

På det grammatiska planet finns det satsmönster som kräver att fullföljas, meningsbyggnader som inte utan skäl får lämnas ofärdiga och na-

⁸ Termen »memory traces» är Wolfgang Köhlers; se dennes *The place of value in a world of facts*, 1938. »Memory traces» är de rent hjärnfysiologiska förutsättningarna för de psykiska minnesbilderna. ⁹ Köhler behandlar visserligen inte så komplicerade fenomen som de estetiska, men han har, åtminstone hypotetiskt, sökt ge en hjärnfysiologisk förklaring till vår upplevelse av »requiredness» i allmänhet, en förklaring som enligt min mening borde vara av utomordentligt intresse för alla humanister.

¹ Rim kan spela en roll också på annat sätt, nämligen då de uppträder i f. ö. orimmade framställningar och därför är oväntade. Shakespeare använder ju i sina dramer mest orimmad blankvers, men när han kommer till slutet av scener och akter och

längre repliker och framför allt mot pjäsens avslutning, griper han gärna till rim som kan ge en speciell accent åt det sagda. Han var bland sina samtida inte ensam om den modellen. (Se Ness, F. W., *The use of rhyme in Shakespeare's plays*, 1941, s. 25 ff.) Eller tag ett enklare exempel. När bondgubbarna och bondkvinnorna på Østlandet berättade sina sagor för Asbjørnsen och Moe, talade de naturligtvis prosa. Men just när de kom till slutet kunde det låta så här: »Snipp, snapp, snute, saa er eventyret ute», eller (i en bröllopskildring) »og kaka brand, og smøret rand, og aldrig fik jeg att et eneste grand». (Asbjørnsen & Moe, *Norske folkeeventyr*, 1914, s. 76, 169, 118.) Slutet har alltså fått en tydlig akustisk markering.

turligtvis också större, övergripande syntaktiska sammanhang som inte får brytas. Men dessutom finns det i poesin och konstprosan en hel mängd små grammatiska avvikelser från det mest normala språkbruket, avvikelser som redan de gamla alexandriska filologerna lade märke till och som vår hjärna, denna underliga dataapparat, reagerar för vare sig vi refleterar över det eller inte.² Dessa avvikelser kan själva bilda nya igenkännbara former, och det tycks mig vara i de litterära verkens avslutningar som frekvensen av dem är störst.³ För slutintrycket kan de stundom vara avgörande. Det kan vara en parallellism som gör sammanhanget klarare. Det kan vara upprepningar som håller kvar ett ord eller uttryck så att vi fullare hinner uppfatta dess innebörd, t. ex. den envisa upprepningen av ordet Döden i slutet på Stiernhielms *Hercules*. Det kan vara en ordföljdsomkastning som »lyfter» ett visst ord till en ny plats och därmed gör oss mottagligare för dess innebörd. Alla minns sista raden i Kung Fjalar: »Och, likt dagen, slocknade Fjalar kung.» Den läsare skall vara mycket okänslig som inte uppfattar att denna ordföljd — vilken f. ö. anknyter till fornnordiska mönster — här starkare framhäver det konungsliga hos huvudgestalten.

Också inom betydelseskiktet såsom sådant finns det ett helt spel av former: antiteser (som ju inte är grammatiska motsatser utan betydelsemotsatser), klimax (som är betydelsestegring), paradoxer (som är en speciell typ av betydelsekollisioner) m. m., m. m. Ett exempel på en verkingsfull slutparadox möter vi i *Det eviga leendet*: orden om de döda som uppsöker var och en sin ort för att »fortsätta att leva». Antites, klimax etc. är ofta »kortformer», men ibland kan de också vara strukturerande för verket som helhet. Nyligen har t. ex. Karin Petherick uppvisat, hur Hjalmar Bergmans *Herr von Hancken* både i stort och smått är byggd på antiklimax.⁴ Den uppmärksamme läsaren av denna roman kan alltså vänta sig en sådan »västgötaklimax» i slutet: platt fall, total kollaps av huvudpersonens ambitioner. Förväntningarna kommer inte på skam!

Inte sällan kan det vara så, att betydelsen av ett uttryck i ett diktverk först lämnas i dunkel och väntar på att få sin förklaring senare i verket. Den ordinära betydelsen av satsen *Nässlorna blommar* fattar vi genast, men att

² Beträffande förmågan att uppfatta språkliga och litterära former har jag gjort vissa läsundersökningar, vilkas resultat jag hoppas kunna redovisa i ett större sammanhang.

³ Tag några välkända svenska dikter från skilda tider t. ex. Freses *Betraktande Af Guds Allmakt och Godhet*, Stagnelius *Till Förtrutnelsen*, Runebergs *Den enda stunden* och Karl Ragnar Gierows *Natten* sjunger själv, och lägg till ett par utländska: Goethes *Wanderers Nachtlid* och Rilkes *Das Karussell*. Enbart i de tre fyra sista raderna av dessa sex dikter finner man följande former och »figurer» (en del hör hemma

i ljudskiktet, andra i det grammatiska skiktet, andra åter i betydelseskiktet): alliteration, anafor, anaklasis, antites, apostrofering, asyndeton, brakylogi, epifor, epithete rare, epizeuxis, hyperbaton, hyperbol, hysteron proteron, kyklos, metafor, oxymoron, parallellism, personifikation och pleonasm. (Om termernas innebörd se Lausberg, H., *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 1, 1960, eller Homén, O., *Poetik*, 1953, s. 203 ff.)

⁴ Petherick, K., *Stilimitation i tre av Hjalmar Bergmans romaner*, Akad. avh., Uppsala 1971, s. 50 ff., 86 ff.

satsen som boktitel också har en symbolbetydelse anar vi snabbt; vi får komma rätt långt in i boken, innan denna betydelse står klar. På samma sätt med betydelsen — eller betydelserna — av ordet *Åminne* i Sven Delblancs roman. I *Det går an* får vi vänta ända till berättelsens sista rad innan vi får veta vad som går an. Psykologiskt skulle man kunna säga att den oförklarade titeln i början förbinds med slutet genom en »förväntansbåge» som söker sin ändpunkt.

Greppet att på något sätt sammanknyta början och slutet — och därmed underlätta uppfattningen av verket som enhet och helhet — är uråldrigt. Det har använts alltifrån Gilgamesj-epsoet (med dess inledande och avslutande hyllning till den som styrde över Uruk) ända fram till våra dagar. Det är detta som med en lite vag term brukar kallas cirkelkomposition. Om dikten mot slutet rentav citerar sin egen begynnelse, uppstår ju en »cirkel» i alla skikten. Ibland är det hela första strofen av en dikt som upprepas i slutet, ibland bara första raden, ibland någon annan del av diktens början.⁵ Ibland åter, som i *Det går an*, är det själva rubriken som görs till verkets sista ord. Slutraden i Frödings *En fattig munk från Skara* är ett ordagrant eko av dikt titeln. B. S. Ingemanns roman *Valdemar Seier* slutar med namnet *Valdemar Seier*, *Martin Andersen Nexös Pelle Erobreren* med *Pelle Erobreren*, *Oscar Wildes pjäs The importance of being earnest* med »the vital importance of being earnest» etc. Det räcker för att signalera att cirkeln är sluten.

Någon gång kan man tala om en rent innehållslig cirkelkomposition. I *Thomas Manns Doktor Faustus* hänger vårt intryck av verkets slutenhet inte på att vissa ord och formuleringar i bokens början skulle upprepas i dess slut. Men personuppsättningen blir sådan och scenerna målas så, att man märker hur *Adrian Leverkühns* liv kröker in mot något som liknar dess början, liknar den på ett förvänt och kusligt sätt. Då är slutet nära, huvudpersonens slut och verkets slut.

Spegelkompositionen är strängare än cirkelkompositionen. När i *Strindbergs Till Damaskus (I)* handlingen vänder och *Den Okände* börjar vandra sin bana tillbaka, station efter station, då vet vi på förhand, var han skall sluta sin vandring, bara inte hur. — Spegelkomposition kan förekomma även i andra verk än dramer. *Gunnar Ekelöf* har — på redigeringsstadiet — sökt förläna sin diktsamling *Vägvisare* till underjorden något

⁵ Som exempel på de skilda varianterna kan nämnas *Harriet Löwenhjems* dikt *Hos oss i Södra dryckesgränd* (*Dikter*, 1948, s. 103 f.), *Lorenzo de'Medicis Bacchus* och *Ariadnes triumf*, *Kellgrens Den nya skapelsen* och *Snoilskys Inledningssång*. — Ibland är det snarare verkets slut som lyfts fram i dess början såsom en förhandsantydning om vart händelseförloppet skall leda (jfr *Lämmer*, E., *Bauformen des Erzählens*, 1955,

s. 143 ff.). I visan om *Ebbe Skammelsson* kommer t. ex. raden »förty träder *Ebbe Skammelsson* så många vill stig» redan efter första strofen som ett hotfullt, ännu oförklarat omkväde. Det säger oss hur dikten skall sluta men inte vägen till slutet. (Att en klåpare sedermera förlängt visan, så att omkvädet i de senare stroforna blir orimligt, hör inte hit.)

av en sådan komposition.⁶ Han har ju t. o. m. genom en grafisk skiss sökt hjälpa läsaren att få en bild av samlingens uppbyggnad.

Genom hela det litterära verket sträcker sig alltså ett *nät* av former, större eller mindre. På varje punkt finns det alltid några av dem som är oavslutade och liksom suger oss framåt, ända tills vi kommer till slutpunkten. Då — med några ytterst intressanta undantag som jag tyvärr inte här hinner gå in på — är det sista rytm- och rimmönstret fullbordat, den sista satsen avslutad, betydelsesammanhanget färdigt, så långt nu diktaren önskar eller förmår göra det färdigt. Dessa slut i framställningens olika skikt skall sammanfalla. Och de skall också, så tycks författarna eftersträva, leda till något som i det framställda värld utgör en gräns — upplevs så av oss därför att det liknar något som i verklighetens värld känns som en gräns eller ett slut: det må vara åldersgräns eller handlingsgräns, en dygnsgräns,⁷ en allmän epokgräns⁸ e. d. eller något som vi uppfattar som slutet på en tankegång eller en känslökurva.⁹

Detta måste vara en av förklaringarna till att så många litterära verk slutar med orden *slut*, *ändas*, *sist* och liknande, även i sådana fall där det formellt inte sägs att verket, berättelsen eller dikten är slut utan bara att något i det framställda är slut.

Eyvind Johnsons Nu var det 1914 slutar: »Och så var hans barndom slut.»

Strindbergs novell Familjeförsörjaren (i *Giftas*) utmynnar i att en man står vid en dödsbädd: »Det är slut! sade han. Och det var slut!»

Helgakvida Hundingsbana slutar: »Þa es sókn lokit» [Så är slaget slut].

I Pickwickklubben talar slutraden om en tillgivenhet »which nothing but death will terminate.»

O'Neills Strange Interlude talar om en gammal man som »has all the luck at last».

Sista ordet i Diderots Rameaus brorson är »Skrattar bäst som skrattar sist», »Rira bien qui rira le dernier».

Freses dikt Öfwer Fred och Rolighet ändas med: »Fred är Farlighets Ända».

Stiernhielms Hercules med: »[---] i dy wij samkas och ändas».

Men vi lämna nu tills vidare de enskilda slutorden och går över till de i avslutningarna skildrade situationerna. I de litterära verken kan man få en provkarta på vad som uppfattats såsom viktiga gränspunkter i livet.

En mycket vanlig slutsituation i den berättande prosan är som bekant,

⁶ Jfr Landgren, B., *Ensamheten, döden och drömmarna*, 1971, s. 262 ff.

⁷ Jfr Björck, S., a. a., s. 210 ff.

⁸ Så är t. ex. ofta fallet i den historiska romanen och det historiska dramat.

⁹ Jag syftar här självfallet på de i diktverket *framställda eller uttryckta* känslorna, inte på läsarens känslor inför diktverket.

Det är förödande, när de som behandlar estetiska spörsmål inte förmår göra en skillnad härvidlag. Den i diktverket framställda eller uttryckta känslan (eller rättare sagt något som liknar och motsvarar den) kan *ingå* i läsarens känsloupplevelse men är *aldrig lika* med den.

att någon av de skildrade personerna äntligen och lyckligen står vid det mål som han länge satt in sina krafter på att nå.¹ Och den allra vanligaste avslutningsscenen, både i romanen, sagan, komedien och den berättande poesien, är väl att två älskande efter alla hinder får varann. »Og saa blev det bryllup, saa det hørtes og spurtes over tolv kongeriger.» Jag har det intrycket att just denna typ av slut blivit mera sällsynt i vår modernaste litteratur, förmodligen beroende på att det inte är några hinder längre. Kanske också beroende på att pretentionerna på vad som menas med att verkligen »få varann» blivit mindre.

Men om två människors lyckliga förening varit ett av de vanligaste slutet, så har i alla tider försvinnandet, skilsmässan människor emellan, varit ett annat. Någon bryter upp — vandrar bort eller stiger till häst eller går ombord eller vinkar från kupéfönstret. Samma typ av slut känner vi igen från filmen; hur ofta har vi inte där sett båten lägga ut, express-tåget sätta igång, någon avlägsna sig längs vägen och sakta bli allt mindre och mindre!

Anledningen till att denna avslutningsmodell fallit sig så naturlig är väl tvåfaldig. För det första kan ju, i det verkliga livet, någons försvinnande inte sällan upplevas som en viktig gräns, kännas som slutet på ett skede eller som en början till något nytt, annorlunda. För det andra innebär ju slutet på ett litterärt verk i viss mening alltid, att de gestalter som stått levande för våra ögon tonar bort och försvinner ur blickfältet. Detta sistnämnda faktum kan ibland få symboliskt uttryck i själva berättartekniken. Slutdikten i Frödings Nya dikter, Den evige juden, slutar:

sist försvann han vid en krök av backen,
aftonsolen bakom bergen drog,
vinden suckade och vägen slog.

Ännu mer raffinerade är slutraderna i Eyvind Johnsons Grupp Krilon; de låter så här:

»Krilon steg ut på vägen och började åter gå. Och om berättaren, den återseglade, den lyssnande, framläggaren och omtolkaren stannade kvar där, på denna punkt i landskapet, hade han möjlighet att, kanske lättad, kanske melankoliskt stämd, se honom försvinna i den förhållandevis milda och vackra kvällen».

Metoden att låta en berättelse eller en dikt sluta eller förtona på detta sätt är universell. Det mest berömda exemplet är kanske Miltons Paradise

¹ Varianterna är naturligtvis oräkneliga: kungen har övervunnit sina motståndare och återställt freden, den rättmätige prinsen har fått sin krona, pojken har besegrat jätten, den landsflyktige står åter på sin fädernegård, den skarpsinnige detektiven har avslöjat den förslagne mördaren etc. etc. Det är klart att ett sådant i förväg antytt mål för händelseutvecklingen är ett lätthanter-

ligt strukturerande grepp, lättfattligt också för läsaren eller åhöraren, särskilt om det förenas med en kronologisk uppläggning. När läsaren når fram till en sådan scen kan han vara tämligen säker på att inte behöva vända på bladet; det skulle då vara för att finna några korta avdämpande rader, efter de svårigheter och lidanden han bevittnat.

Lost, där det första människoparet, Adam och Eva, hand i hand vandrar ut ur paradiset och därmed försvinner ur synfältet. Här ytterligare några exempel från skilda länder och tider: »Ingen såg vart Homra styrde sina steg» (Bengalisk legend). — »Men när ingen märkte det, lämnade hon festen, och ingen människa har någonsin fått veta, vart hon tog vägen» (saga från Kina). — »Saa red han over de sorte Heder» (början av slutstrofen i balladen Torberns Datter). — »[...] schiffte schnell sich ein» (Schiller, Der Ring des Polykrates). — »Han föreföll ta vägen mot Obuchovbron och uppslukades därefter av nattmörkret» (Gogols novell Kappan). — »Han snudde sig rundt, skaut Kryl paa Ryggen og tog til Beins med lange Stig; svingad so inn i ei Sidegata» (Garborg, Bondestudentar).²

Besläktade med försvinnandemotivet är naturligtvis de avskedssituationer som utmynnar i ett farvältagande. Jag vet inte om mina åhörare någonsin lagt märke till hur ofantligt ofta litterära verks avslutningar innehåller ordet farväl eller andra ord som betyder farväl: vale, good-bye, adieu, lebe wohl, lev vel, soyez heureux osv. För egen del måste jag bekänna, att jag knappast reflekterat över saken förrän i samband med just den här föreläsningen; det finns mycket man inte får syn på förrän vid en sammanställning. Magnus von Platen har frapperats av att liknande avskedshälsningar ofta förekommer i slutet av Bellmans dikter — »Farväl, min Nymph», »God natt, madame» o. d.³ — men bruket är långt allmännare än så, alltifrån de grekiska tragediernas χαῖρε till, exempelvis, »Vive valeque, Medardus» hos Hjalmar Bergman och »Vale viator» i Gunnar Ekelöfs En Mølnaelegi.

Känslostämningen i farvältagandet kan givetvis vara ytterligt olika, beroende på situationen, alltifrån den höga, tragiska, elegiska tonen:

Pour la dernière fois, adieu, Seigneur.

Hélas!

(i Racines Bérénice), över den familjärt ömma tonen till den kyligt likgiltiga⁴ eller den avvisande och retsamt impertinenta:

Farväl då! Träffas vi aldrig mer!
Jo bevars! Men på kafét! Farväl!

(i Strindbergs Kamraterna).⁵

² Listan kunde efter behag förlängas. Jfr slutorden i tredje delen av Tjänstekvinnans son och i Hjalmar Söderbergs historiet Kyrkofadern Papianus samt Dostojevskijs En löjlig människas dröm, Gorkijs Tjugosex och en och Mauriacs En författare (Världens bästa noveller i urval, 1961, s. 280, 556 resp. 753).

³ von Platen, M., a. a., s. 220 f.

⁴ T. ex. Vivies slutreplik i Shaw, Mrs. Warren's Profession.

⁵ Det må i förbigående påpekas, hur grundligt de experimentalpsykologer ibland hug-

ger i sten, som söker förklara en framställnings emotionella effekter huvudsakligen ur känslor som hos läsarna i förväg skulle vara fast knutna till de enskilda orden såsom sådana. Bestämda känslor kan vara knutna till de saker, som orden syftar på, och föreställningarna om dem, men de sammanhänger framför allt med helhetsituationen och — ibland — med ett visst ords användning i denna situation. Helhetsituationens betydelse understryks i bl. a. T. Segerstedt, Ordens makt, 1968.

Avskedshälsningarna är emellertid av vitt skilda slag även frånsett den varierande känslotonen. De kan s. a. s. ha principiellt helt olika slag av avsändare och principiellt helt olika slags adressater. Oftast är det ju någon av de i verket uppträdande personerna som vänder sig till någon eller några av de övriga. Ibland är det emellertid författaren själv som tar farväl av de diktade gestalter som så länge och intensivt befolkat hans tankar.⁶ I slutet av *Der Zauberberg* riktar Thomas Mann plötsligt sina ord direkt till sin egen skapelse, Hans Castorp, vars öden han skildrat ända fram till fronten i första världskriget:

»Lebe wohl, Hans Castorp, des Lebens treuherziges Sorgenkind! Deine Geschichte ist aus [---]. Fahre wohl — du lebest nun oder bleibest! Deine Aussichten sind schlecht [---].»

Ibland är avskedsordet riktat inte till en person utan till något annat, t. ex. en trakt eller bygd. I slutet av Apollinaires dikt *Zone* (Alcools, 1913) vänder sig diktens jag till kvällssolen som står nere vid horisonten:

Adieu Adieu
Soleil cou coupé

Någon gång kan det hända, vid slutet av ett större verk, att en diktare känner själva sin poetiska skaparkraft sina och tycker sig behöva ta farväl även av den. Så den åldrande Walt Whitman i sitt livsverk *Leaves of Grass*. »Good-bye — and Hail! my Fancie» är diktens och samlingens sista rad.

När Karlfeldt i dikten »Kornknarr sänghalm» känner den första höstvalkan stryka över pannan, höstvalkan i både yttre och inre mening, anar han att han står vid en gräns i sitt liv och att han nu tar avsked av en hel livsperiod. Därför slutar han dikten med

[---] mina många
brinnande års farväl.

Mycket förståeligt är, som vi i föreläsningens början antydde, att en författare i slutet av sitt verk känner ett behov av att ta farväl också av dem som lyssnat till hans ord, alltså av publiken. Så gör exempelvis, på ett lite privatpersonligt sätt, Cervantes i *Don Quijote*, och så gör, enkelt och troskyldigt, Haquin Spegel i *Guds Werck och Hwila*:

Min Läsare förlåt at jag så slätt har skrefwet
om många höga ting: Lust har mig ther til drefwet
[---]
Jeg lemnar tig hos Gud, och tienstligt affskied tager;
Men skrifwer ännu mer, om thetta tig behagar.

⁶ I Joseph Conrads *Negern* på Narcissus är det väl snarast en mer eller mindre fiktiv berättare som — många år efter den tid som skildrats — i tankarna tar farväl av den skeppsbesättning, vars äventyr han så

levande minns och utmålat för oss. Havet har, säger han, redan ryckt bort åtskilliga av dessa hans kamrater: »Good-bye, brothers, you were a good crowd. [---]»

Ibland får en mellan författaren och publiken inskjuten fiktiv berättare på sin lott att framföra avskedsorden till läsarna. I Turgenjeps *En jägares dagbok*, där slutskissen är en vårschildring, säger jägaren:

»Men det är tid att sluta. Jag gömde orden om våren till sist: det är lätt att skiljas på våren [---]. Farväl, läsare, jag önskar er ständig lycka och välgång.»

Men alla dessa olika slag av farvältaganden, som vittnar om att det i slutet av ett diktverk finns mångt och mycket att ta avsked av, har dock en egenskap gemensam, nämligen placeringen. Därför kan man förmoda — eller rättare sagt vara alldeles säker på — att ett slag av farväl i många fall får göra tjänst också för ett annat, m. a. o. fylla två eller flera funktioner samtidigt. När exempelvis den polske nobelpristagaren Reymont slutar sin berömda roman *Bönderna* med att låta tiggargubben jämka på ryggsäcken, ta kryckorna under armen och säga »Gud vare med er, kära människor», så är det naturligtvis i första hand gubbens avskedsord till byborna, men i andra hand uttrycker orden författarens egen ömhet inför de gestalter han skildrat i boken och — lika viktigt — inför de bönder i verkligheten som de diktade gestalterna representerar. Återigen alltså ett utslag av en diktares strävan att göra just slutet av verket särskilt fulltonigt och innebördsrikt!

Och när kungen i Shakespeares drama *King Henry VIII* i sin slutreplik vänder sig till de herrar i *pjäsen*, som har stött hans sak, och hjärtligt och höviskt tackar dem, är hans ord så formade och placerade, att de passar också som avskedsord från författaren av *pjäsen* till åhörarna av *pjäsen*:

I have receiv'd much honour by your presence
And ye shall find me thankful [---].

Någon gång kan slutordet farväl stå i så intimt förhållande till den skildrade situationen och hela händelseförloppet, att det rent av innesluter styckets ledande idé. Så i Goethes *Iphigenie auf Tauris*, 1787. Då konung Thoas till sist säger sitt »Lebt wohl» till den som nyss varit hans fiende och till den kvinna som han älskat men inte fått, så är det inte bara resultatet av en inre kamp, det är slutstenen i handlingen. Medelbart blir ordet ett uttryck för *diktarens* syn på det rätta handlandet: hörsamheten mot den inre rösten, det frivilliga avståendet, humanismens respekt för andra människors integritet och rätt att leva sitt eget liv.

På liknande om också varierat sätt i det oförgätliga slutet av Raynalds *Le tombeau sous l'arc de triomphe*, 1924. Sokrates talar i Kriton om ord som kan brusa i ens inre. Jag vet få ord som så brusat i mitt inre som det den unge soldaten säger till de sina, då han efter sin 24-timmarspermission går ut till det uppdrag han åtagit sig: »Soyez heureux». Det blir inte bara ett uttryck för ömhet och kärlek, det blir ett imperativ, ett testamente.

Vi har talat om avsked. Det är klart att många diktverk skildrar eller lå-

ter tanken gå också till det mest definitiva avskedet, till — för att anknyta till Harry Martinson i Anlara — det slut som ändå måste komma och som kommer.⁷ Att tragedier utmynnar i en dödsscen eller att romaner, som skildrar en människas hela liv, gör detsamma, är ju föga märkligt, även om dessa scener trots sin vanlighet gång på gång griper tag i en. »Og endelig døde han da Døden, den vanskelige Død» (Niels Lyhne). Men det frapperande är att så många verk av helt annat slag slutar med tanken på det ofrånkomliga. Berättelserna i Tusen och en natt är inte känslolösa precis; ofta leder de fram till glada bröllop, men en av de stående avslutningsformlerna är: »Sedan levde de ett lyckligt och behagligt liv, till dess han kom till dem, som grusar all lycka och gör slut på allt samliv.»⁸

Nyligen har jag gått igenom en antologi »100 nordiska dikter» och en betydligt större svensk antologi (av annan utgivare) och till min förvåning funnit att dödstanke i båda fallen förekommer i slutet av mer än en tredjedel av dikterna.⁹ Om detta är representativt för lyriken i allmänhet vet jag inte — det förefaller knappast troligt; en förklaring kan ju också vara att utgivarna, var och en för sig, tyckt det vara mest »bevänt med» dikter som är så innehållsrika att de innesluter en tanke på döden. Siffran är intressant även med den förklaringen.

Påfallande ofta är f.ö. själva ordet dö eller död det allra sista, både i prosaverk och diktsamlingar. Så t. ex. i Harry Martinsons Nässlorna blomma (där det ju inte alls är fråga om huvudpersonen Martins död) och Det enkla och det svåra (där det talas om dagsländorna i morgonens soldis) eller i Eyvind Johnsons Stad i mörker, Lars Görtings 491 och Sven Delblancs Homunculus.¹ Man kunde vara frestad att med Erik Lindgren i slutdikten i Vinteroffer utropa:

varför blåsa på livets ljus
med allt detta tal
om liv och död ...?

men det paradoxala är att just genom denna formulering även samlingen Vinteroffer kommer att sluta med ordet död. Något av samma paradox tycker man sig finna i Willy Kyrklunds novell Hermelinen, som slutar med en hyllning till den kärlek som är starkare än — döden. Det är tydligt att ordet hör till de innehållstunga, som anses värda att sätta punkt.

För en kollega nämnde jag nyligen om dessa iakttagelser. Han sökte ge en förklaring: Man får komma ihåg att vi lever i en gammal kristen kulturkrets, där under äldre skeden en stor del av diktningen har varit döds-

⁷ Jfr Anlara, sång 11.

⁸ Se t. ex. i Bonniers Världslitteraturen, vol. Ur Tusen och en natt, s. 108, 130, 283, 343.

⁹ 100 nordiska dikter, utg. av Erik Blomberg, 1961. Lyrisk läsebok. Antologi sammanställd av Olof Lagercrantz, 1963.

¹ Se också Egil Skallagrímsson's Sonatorrek, medeltidsromanen Herr Iwan, John Donnes dikt The Dream, Goethes Erlikönig, André Cheniers Comme un dernier rayon, Karl Vennbergs Och om du fanns (i samlingen Tillskrift, 1960) och många många andra.

förberedelse. Förklaringen kan låta rimlig men torde vara felaktig. Den diktning som verkligen var dödsförberedelse slutade vanligen med helt andra ord: Herren, från släkte till släkte, per omnia saecula saeculorum, evinnerligen, evigt liv, nåd förutan ände.

Slutord som dessa vittnar ju om författarnas önskan att allra sist rikta sina egna och mottagarnas tankar mot något som inte tar slut. De är också ett utslag av människans outrotliga förhoppning att »all shall be well». ² Orden som sådana hör alla till den bibliska och kristna sfären, ³ men tendensen att vända sig från det som upphör till det som består behöver naturligtvis i och för sig inte vara kristet färgad, den ligger s. a. s. i själva tänkandets natur, tänkandet som löper mellan motsatser. En människa har dött men hennes minne skall leva: »Agricola posteritati narratus et traditus superstes erit.» ⁴ Den besjungna kvinnan är förgänglig men sången om henne lever kvar. Konstnären själv skall gå bort, men konstverket skall bestå. Osv. ⁵

Tendensen till en harmonisering i diktverkens slut är också den utomordentligt stark, utomordentligt allmän, så allmän att den knappast ens behöver illustreras. I vår enda bevarade antika dramatrilogi, av Aischylos, slutar visserligen den första tragedien med ett blodigt mord och Klytimestras olycksvarslande ord om att nu är hon och hennes älskare herrar i eget hus, och den andra tragedien utmynnar i körens rop: »Var skall det väl sluta? Och när, ack när, / skall Förbannelsens vrede sövas?» Men den tredje tragedien ändas med en uppmaning till jubel. — Sista scenen i Kung Oidipus är grym, men Sophokles skrev en fortsättning, Oidipus i Kolonos, där det antyds att en gud tagit den olycklige till sig. — Jobs bok hör till världslitteraturens mörkaste, men den slutar i försoning. Ordningföljden mellan Inferno, Purgatorio och Paradiso skulle inte kunna kastas om. — Benägenheten att göra avslutningen ljus kan vara förankrad i en religiös åskådning men behöver inte vara det. Statarna är en bister bok, men slutrepliken har Ivar Lo gjort optimistisk. Gunnar Ekelöfs Färjesång är en mörk diktsamling, men han komponerar den så att sista dikten blir Eufori. Man kunde fortsätta länge till. ⁶

² Citatet är från slutpartiet av T. S. Eliot, *Four Quartets*.

³ Jfr den mängd av psalmer i Psaltaren och den mängd av psalmer i Svenska psalmboken, som just i slutraden innehåller orden »till evig tid», »evinnerligen» o. d. Jfr även slutraderna i Flores och Blanzeflor, S. Patriks-sagan (Sv. fornskr. sällsk:s saml. 46), A. Wallenius, Wägh-Wijsare Genom Begge namn-kunnige Dalarne etc. etc.

⁴ Slutorden i Tacitus, *Agricola*.

⁵ Se t. ex. Kan Paos berättelse om flickan Li Chin (Litteraturens klassiker, 16, s. 206), Edmund Spensers bekanta *Epithalamion*, Shakespeares *Sonnets*, nr 18, Baudelaire, *Une charogne* (*Les fleurs du mal*). Jfr Cur-

tius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) 1969, Excurs IX.

⁶ Jfr termen »optimistischer Ausklang» i Lämmert, a. a., s. 161. — Det hör väl ihop med harmoniseringstendensen, att så frapperande många verk i slutraden har orden *frid*, *fred* eller *ro*, verk som på det hela taget ingalunda har ett »fridfullt» innehåll: Defoes *Robinson Crusoe*, Scotts *Midlothians hjärta*, Strindbergs *Dödsdansen* och *Svarta fanor*, Heidenstams *Folkungaträdet*, Lagerkvists *Han som fick leva om sitt liv*, *Det heliga landet* och *Ahasverus död*, Hjalmar Bergmans *Lotten Brenners ferier*, *Delblancs Aminne* etc. Bland lyriska dikter kan man

Ibland får väl händelseförloppet och den framställda slutsituationen tala för sig själva, men mycket ofta känner författaren ett behov att, låt vara kanske oftast genom en annans mun, dra kontentan ur det hela.

Det som vunnits kan vara en insikt. Det kan vara tragediernas insikt om människans intighet, hennes oförmåga att genom sin vilja styra händelsernas gång. Eller det kan, som i den komiska och satiriska diktningen, vara en enklare insikt, enklare men praktiskt användbar: »Il faut cultiver son jardin.» En sådan formulering har ju sentenskaraktär, den står i sammanhang med verkets innehåll men lösgör sig halvt om halvt därifrån och har förmåga att leva ett egenliv. En mycket vanlig avslutningstyp!

Insikten kan också gälla en känsla, ofta en känsla som är mera komplicerad än så att den kan uttryckas i vardagsspråkets torftiga antingen-eller; »den bittra stunden,/den ljuva stunden.» Ibland gäller insikten samhället och de trosvisa parollerna om nya samhällen, såsom i slutrepliken i Jeppe paa Bjerget i Wahlunds moderniserande översättning:

Ty hur än tiden flyr och välden drar förbi
är inget samhällsskick helt fritt från tyranni.⁷

Ibland är det en iakttagelse som samtidigt har karaktären av en maning; så i slutet av andra delen av Karlfeldts dikt *Ungdom*:

Till jämlikheten, ungdom, har nu nära,
men långt till frihet och till broderskap.

Ibland åter en självuppsmaning som är avsedd också som en paroll för andra: »nu behöver kampen mig och det hastar». (Carlos Alvarez, Ord som piskor.) Skönlitteraturens art är sådan, att det ofta inte går att göra en klar skillnad mellan konstaterande, känslouttryck, självuppsmaning och paroll.

Oberoende av vem som formellt för ordet — en av de framställda personerna, en fiktiv berättare, en kör e. d. — är slutet den plats i ett diktverk, där sannolikheten är störst att vi får höra författarens egen stämma. Kanske inte författaren-vardagsmänniskan, sådan han nu är, utan snarare för-

nämna sådana paradexempel som Stagnelius Till Förruttnelsen, Wergelands Paa hospitalet, Runebergs Vid en källa, Karlfeldts Inför freden, T. S. Eliots *The Waste Land* (där ordet *Shantih*, slutformel från en upanishad, betyder ungefär »frid över allt förstånd»).

Naturligtvis finns det verk som på innehållsplanet slutar med en ytterlig disharmoni, verk som intill sista raden framställer (och kanske också vill aktuellt uttrycka) ångest, raseri och vämjelse. I vårt århundrade har de t. o. m. blivit ganska vanliga; det vore väl värt att diskutera dem. Sär-

skilt intressant är frågan, om och i vad mån en sådan extremt innehållslig disharmoni är förenad med en speciellt stark konstnärlig lustkänsla hos författarna själva. Likaså frågan, huruvida författarna önskar eller inte önskar att inympa motsvarande ångest, äckel osv. på läsarna och vad resultatet faktiskt blir. Men det är inte lockande att ta upp dessa problem just i en avskedsföreläsning.

⁷ Holberg, L., *Tre komedier*, 1966 (Forum), s. 125. Holbergs egen epilög har ju en något annorlunda karaktär.

fattaren sådan han vill vara.⁸ Det är i slutet han brukar vara mest angelägen att visa den livshållning han har eller vill göra till sin, den livsuppfattning från vilken det som han skildrat skall betraktas.⁹ Man skulle faktiskt kunna skriva en livsåskådningarnas historia enbart med exempel just från diktverkens slut. För en avgående litteraturprofessor vore det lockande att låta dessa avslutningar passera revy och dröja vid dem en efter en — utan att fördenskull ta avsked av dem! Orden om den högsta yogavidomen i Bhagavad-Gita. Orden om faran av hybris och om ålderns besinning i slutet av Sophokles Antigone. Divina Commedias slutord om den urkärlek som är alltings upphov och universums rörelsebringare. Calderons känsla av att det vi ser är en illusion, i Livet en dröm. Den platonska romantikens lära om alltings längtan till den rena idévärlden, i slutet av Lycksalighetens ö. Kierkegaards nya, »existentiella» sanningsbegrepp i Ultimatum: »Sandhed for Dig.» Den sista repliken i Strindbergs naturalistiskt materialistiska drama Fröken Julie, som ju uttrycker något vida mer än den förvirrade Jeans skräck för den skarpa ringningen på klockan:

»Det är rysligt! Men det finns inget annat slut! — Gå.»

Den lite svävande och mångtydiga bejakelsen men dock bejakelsen i Joyces Ulysses: »Yes». Osv., osv. Men tiden, tiden!

Nu finns det emellertid författare som har reagerat mot bruket att alltid sluta litterära verk på ett markerat och definitivt sätt och på ett helt klargörande sätt. Dit hör som bekant Almqvist. Av kritiken hade han blivit förebrådd, att han ibland gav sina verk ett slut som inte var något slut. I Dialog om sättet att sluta stycken (1835) låter han sitt språkrör Richard Furumo gå i svaromål. Konsten skall ju återspegla verkligheten, menar Richard, men i det jordiska livet är det mesta till hälften dunkelt och ogenomskådat; mycket är oförklarat även i den meningen att det är triviale, utan synbar förbindelse med en högre idé. Om diktningen skall motsvara verkligheten, bör läsaren inte alltid få frågorna besvarade, utan han bör stimuleras att fundera vidare fram mot en förklaring, om nu en sådan finns. Även det ofullbordade och ofulländade kan — i verkligheten som i dikten — ha sin charm. På den punkten ger Herr Hugo Richard rätt, och Herr Hugo drar också en lans för människans rätt att ibland böja av inför de djupaste spörsmålen och ta till ett skämt. Det är alltså fullt stilenligt att dialogen klipps av på ett lite lättfärdigt sätt och slutar med att Herr Hugo säger: »Stanna hos oss hela dagen, Richard, du skall i afton få se några makalösa järpar som väl förtjänar din närvaro.» På ett plan kan naturligtvis ett sådant slut kallas

⁸ Jfr Olle Holmbergs synpunkter på författarens »fiktionsskärmar» (Samlaren 1923) och termen »implied author» (Booth, W. C., Rhetoric of fiction, 1961, s. 151).

⁹ Därmed är självfallet inte sagt att det skulle vara en »privatpersonlig» livsuppfatt-

ning, som väsentligt skulle skilja sig från ideologien i den krets han företräder, eller hos den uppdragsgivare i vars tjänst han ev. står. Nyare litteratursociologiska undersökningar har ju starkt betonat sambandet med dylika allmänna ideologier och värderingar.

trivialt och banalt, men på ett annat plan är det — eller var det då dialogen skrevs — minst av allt vanligt, tillfälligt eller idélöst.

Under 1800-talets senare hälft kom en hel rad författare att förälska sig i den här avslutningsmodellen. Herman Bang och Gustaf Wied är ett par av dem. Bangs stiliserade memoarbok *Det graa Hus* slutar exempelvis med att en betjänt bockar sig i dörröppningen och anmäler att teet är serverat — »og de rejste sig». Och Wied kan sluta en novell med »Og saa gik vi ind til Aftensbordet» e. d. Återigen: på ytan kan sådana slut vara banala, men stämmingsmässigt står de ofta i effektivt ironisk kontrast till något smärtsamt och skärande i den omedelbart föregående situationen. Inte sällan kan de sägas utgöra en sentens, fast i situationsmålningens form. Tänk t. ex. på Bangs *Det hvide Hus* (1898), där modern inför Tine bekämt sin evigt otillfredsställda längtan efter den hon har kär:

Ude var det Nat. Inde var det mørkt.

Moderen rejste sig.

—Taend Lampen, Tine, sagde hun. Børnene skal i Seng, og der skal sørges for Folkene.

Det är uttytt: Vardagsplikterna tar vid. Livet måste fortsätta.

Dragningen till de vardagliga, i och för sig triviala slutet sammanhänger säkert med att många författare nu hade tröttnat på de ståtliga, »sköna», ofta världsåskådningsmässigt »djupa» avslutningarna i den idealistiska diktningen. Men just därigenom vittnar ju också de »triviala» slutet om en åskådning, låt vara av annat slag än idealismens. Många av dessa »slut som inte är något slut» sammanhänger förmodligen också, direkt eller indirekt, med Zolas tes att ett litterärt verk är eller bör vara »en bit av verkligheten sedd genom ett temperament», en bit alltså av något som fortsätter utanför diktverkets ram. Vi möter ju ofta samma tendens i det impressionistiska måleriet, där konstnärerna gärna — tvärt emot tidigare kompositionsregler — lät dukarnas ytterkanter skära av personer och viktiga föremål, så att betraktaren s. a. s. t v i n g a s att låta sina tankar gå utanför ramen.

Av helt annan art är de fatala (och just därigenom effektfulla) slutbanaliteterna i viss parodisk diktning, t. ex. Hasselskogs *A:lfr-d V:stl-nd*-dikt *Tankar i nyårsnatten*. Den känslösamme poeten står där vid kyrktornet och inväntar tolvslaget — vad kan vara mera viktigt och gripande än att ta avsked av ett gammalt år och med goda föresatser blicka mot ett nytt! Han är så högtidlig till mods att han, »fylld utav stämmingsbehag», tar av sig hatten. Och han står länge, i tankar. Slutstrofen lyder:

Natten är stilla.

Tankarna komma och gå.

Tårarna trilla.

Klockan är närmare två.

Varpå beror effekten av denna plattityd? Det litteraturteoretiskt intressanta ligger i att vi omedelbart uppfattar den som ett uttryck för två person-

genom antydningen om det lån som skall återbetalas till naturen: livet. Tvärs genom livsbejakelsen och livsberusningen ljuder den starkt elegiska tonen i det tre gånger upprepade »sista»: sista gången, sista gången.

Ligger inte hemligheten månne i den ofantliga »tätthetsgraden»?

Låt mig få säga några ord också om slutdikten i Gunnar Ekelöfs sista diktsamling, *Vägvisare till underjorden*. Dikten bär rubriken *Ensam i tysta natten*, exakt samma rubrik alltså som den första rubriken i samlingen har.¹ Slutet sammanknyts således med början på just det sätt som vi förut har talat om.

Det är en dikt om tiden, den obevekliga, eller rättare sagt om två slags tid: den döda, mekaniskt tickande, och den levande.

Ensam i tysta natten trivs jag bäst
 Ensam med vägguret, denna maskin för icke-tid
 Vad vet väl en metronom om musik, om takt
 om det den är konstruerad att mäta. Dess ansikte
 är blankt och uttryckslöst som en främmande gudabilds
 [---]
 Liv kan inte mätas med död, musik inte med taktslag

Skalden frågar: »Hur frigöra liv? Hur nå extasen av liv?» Och han svarar för egen del:

Jag sänker mig till detta att Flyta!
 med en helt annan tid, med tidvattnet och strömmarna
 och lika litet disputerar med Tiden som med gråla med Otiden²

Att flyta, det innebär väl här bl. a. att helt överlämna sig, uppge motståndet mot det som sker.

När Gunnar Ekelöf skrev denna dikt, hade han sedan länge förstått vart det för hans del bar hän. Ensam i sömnlösa nätter hörde han urets tickande och timslag. Som den klassiskt bildade person han var, gick hans tankar till våra väggurs föregångare, antikens vattenur, som utmätte och begränsade talarnas tid. Den som opponerar sig mot den döda tidmätarens tid eller grälar med livet för vad det är och inte är, för vart det leder och inte leder, han är, menar skalden, en oförlöst.

Ur sådant alstras den orimliga tron på en nåd, en blix
 utanför livets faktiska villkor, ännu mera orimlig
 därför att denna nåd inte betraktas som villkorslös

Det är gudstrons försoningsmöjlighet Ekelöf här avvisar, den kristna lika väl som den antika, och tanken på en gudomlig nåd som utdelas på vissa moraliska betingelser. Själv omfattar han närmast Epicuro's och Lucretius' lära:

¹ Påpekav av Landgren, a. a., s. 264.

² Jag följer här den ändrade lydelse som

skalden infört *efter* originalupplagans tryckning; jfr nedan.

En villkorlös nåd, vem har njutit den?
 De fallande atomernas nåd när de förenas
 och bildar något nytt, nyskapat
 utan att någon gud har sitt finger med i spelet

Så blev det då en nåd i alla fall, en harmoni i samlingens slutdikt. Och nu går skaldens tankar till det enda som i någon mån kan sägas övervinna tiden, människans skapande verksamhet, konstnärens skapande, till de verk som skapades av de gamla »dödsrealistiska» vise. Sin realism inför döden visade dessa gamle bl. a. därigenom att de inte var måna om att sätta sina namn på de verk de lämnat efter sig.

Ett hantverk, till sist bara ett avtryck av liv
 en rispa av mejseln som deras jordiska 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. Jag ser för mig
 leendet på en av de i persergraven störtade vattenbärerskorna
 Leendet, dräkten, hennes lockar talar om hur villigt
 med vilken prydnad hon bar det heliga vattnet på axeln
 hur hon lämnat, namnlös, ett avtryck av liv
 hur hon slagit tiden och segrat över gruset

När Gunnar Ekelöf sista gången besökte mig, inte länge efter det att samlingen utgivits, bad han att få ta hem det exemplar av boken som jag hade fått. Han ville där införa några ändringar som han hade gjort i texterna efter publiceringen, och några förklaringar till vissa ställen i boken. Detta hann han dock aldrig utföra; handstilen på den sida som här återges s. 20 är Ingrid Ekelöfs; hon har skrivit av rättelserna och förklaringarna ur ett annat exemplar i hemmet. Vi observerar hur angelägen Ekelöf varit att läsarna skall förstå i vilken riktning hans tankar gått: avvisandet av »den s. k. försoningen i Orestien», avvisandet av den övernaturliga nåden i Oidipus i Kolonos. Vi märker också hur skalden genom en liten omformulering fått fram en skarpare antites mellan »Tiden» och »Otiden». Men framför allt ser vi vilken omsorg han lagt ned på att göra själva slutet uttrycksfullt. Ordet »vattenur» har tyckts honom alltför speciellt, alltför lärt och smalt för att vara bra som diktens och samlingens slutord. Han behåller anspelningen på vattenuret och på vattnets element genom att införa ordet »droppar». Därför kan han låta dikten utmytna i den innebördsfyllda satsen: »Den tid jag droppar är ingen, den som gavs dig är allt.»

Det är — formellt — det tickande urets ord till honom själv, men det är också hans ord till oss.

Ja, så kan en skald sluta. Men så får väl knappast en akademisk föreläsning sluta. Det vore för patetiskt. Dock vill jag inte heller gå till den motsatta ytterligheten och avsluta min sista föreläsning som professor med att, likt Alfred Vestlund, fylld av stort stämningsbehag bara lyfta på hat-

H Otiden*

/ via Kolonos

med en helt annan tid, med tidvattnet och strömmarna

och lika litet disputeras med Tiden som gräla med ~~dig~~

Ur sådant alstras den orimliga tron på en nåd, en blyxt

utanför livets faktiska villkor, / ännu mera orimlig <sup>(den s.k. för-
soningen i
Orestien)</sup>

En villkorlös nåd, vem har njutit den?

De fallande atomernas nåd när de förenas (Epikuros)

och bildar något nytt, nyskapat

utan att någon gud har sitt finger med i spelet

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. Jag ser för mig

leendet på en av de i persergraven störtade vatten-

bärerskorna

Leendet, dräkten, hennes lockar talar om hur villigt

med vilken prydnad hon bar det heliga vattnet på axeln

hur hon lämnat, namnlös, ett avtryck av liv

hur hon slagit tiden och segrat över gruset

Allt detta sade mig den nattliga klockan som står i mitt hus / l

Den tid jag ~~lämnat~~ är ingen, den som gavs dig är allt. H droppar

~~Din tid är Vatten, jag är ditt vattenur!~~ H J

* (Vattenur begagnades som beaktat för att begränsa
talarens tid. Et. finns bevarade.)

ten och säga: »Klockan är över två.» Inte heller känner jag mig hågad att — som så många — bekymrad vända mig till var och en bland humanisterna i församlingen och utbrista: »Lebe wohl ... Deine Aussichten sind schlecht.» Snarare då, om man nödvändigtvis skall citera, säga: »I have receiv'd much honour by your presence, / And ye shall find me thankful [---].»

Men helst vill jag tillfoga ett par ord till mina ämneskamrater och med en blick på den litteraturvetenskap, som just nu bedrivs ute i Europa och Amerika, säga: Den typ av forskning, som skall göra det möjligt att bättre komma underfund med hur ett litterärt konstverk är uppbyggt och fungerar, bättre beskriva dess molekylära struktur, den forskningen har börjat. Men den har bara börjat.

Soyez heureux!