

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

Birgitta Trotzigs *Ordgränser* — ett tolkningförslag

AV MONA VINCENT

Till grund för min tolkning av Birgitta Trotzigs *Ordgränser* ligger framför allt en artikel hon skrev i DN den 14.2.65, *Den svåra dialogen*, samt några brev. Jag ser *Ordgränser*, i ljuset av dessa och naturligtvis av hennes tidigare produktion, som en prosalyrisk utformning av den problematik som kan ses som central för henne, och som hon överallt söker gestalta, nämligen dualismen i tillvaron och dess upphov till skilda konfliktsituationer. Det är möjligt att åtminstone ur tre olika infallsvinklar betrakta de hos Birgitta Trotzig ideligen återkommande frågeställningarna, för att lämna vägen öppen för olika läsarter. För det första kan de ses som en variant av teodicéproblemet,¹ nämligen: hur förena tanken på en kärleksfull Gud med lidandet, »världens faktiska tillstånd».² En andra formulering utifrån en icke-religiös läsart är: hur bevara sig levande, öppen och tillitsfull med bilden inför ögonen av en värld av outhärdligt lidande, där den sociala gemenskapen inte räcker till för alla. Den tredje möjligheten att tolka konflikten är att ställa den katolska mystikern Birgitta Trotzig mot den realistiska verklighetsåtergivaren Birgitta Trotzig och se det som en inre kamp mellan två sidor i hennes personlighet: hur förena mystikerns behov av inåtvändhet och metafysisk spekulation med kravet på öppenhet, samhällelig tillvändhet och utåtriktat seende för att troget återge verkligheten. Någon egentlig lösning ges inte, endast en ansats till en sådan kan skönjas i hennes historiska romaner eller i DN-artikeln, där hon formulerar lösningen sålunda: »dialogen med det outhärdliga, det olösliga får inte avbrytas». Alla hennes verk, som monomant kretsar »kring dem som är nederst, dem som har det värst»,³ är just ständigt återkommande försök att hålla denna dialog med lidandet i tillvaron öppen. Härvidlag skiljer sig inte *Ordgränser* från Birgitta Trotzigs övriga produktion.

På tre andra punkter intar dock *Ordgränser* en särställning, vilket jag skall söka påvisa. För det första är *Ordgränser* en tidsdikt⁴ med motiv från

Denna undersökning är en sammanfattning av en trebetygsuppsats i litteraturhistoria, behandlad i Göteborg höstterminen 1969.

¹ Wigforss, Brita, *Brinmande enkelhet* (i: *Femtiåret i backspegeln* red. K.-E. Lagerlöf. Sthlm 1968.) S. 160.

² Trotzig, Birgitta, *Brev av den 18.7.1968*

till Gunnel Hedberg. (Kopia i Kvinnohistoriskt arkiv, Univ. bibl., (Göteborg).

³ Trotzig, Birgitta, *Den svåra dialogen*. (DN 14.2.1965.)

⁴ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.* (Kopia i Kvinnohistoriskt arkiv, Univ.-bibl., Göteborg.)

en samtida miljö, detta till skillnad från hennes historiska romaner. *Ordgränser* är heller inte av den episka karaktär, som kännetecknar Birgitta Trotzigs tidigare berättelser eller romaner, utan den är en samling korta prosadikter, utgörande tillsammans endast 60-talet sidor. Slutligen representerar boken i förhållande till hennes övriga verk en upprensning, ett försök att gå i närkamp med beståndsdelarna, vilket tydligen kräver hårdare motsättningar.⁴ Min intention är att i *Ordgränser* söka finna ut hur dessa »hårdare motsättningar» manifesteras i de olika dikterna och i deras inbördes relationer till varandra. Bokens dialektiska uppbyggnad⁴ är en förutsättning för den arbetsmetod jag valt vid analysen, nämligen att dela upp dikterna i olika »bilder» (i kronologisk följd), som i sin tur uppgår i ett större sammanhang, de tre huvudavdelningarna: *Den mångfaldiga verkligheten. Visionen. Den nya verkligheten.*

Paris- och Toscana-bilderna blir således fragment eller scener ur *Den mångfaldiga verkligheten*, Prag-bilden en representant för brytningsskedet *Verklighet–Vision* som förebådar dikterna i avsnittet *Visionen*, och de avslutande dikterna får till sist konstituera *Den nya verkligheten*. För att förtydliga motsättningarna har jag i den sista avdelningen, enligt ett speciellt schema, gjort en uppdelning i tes- och antitesdikter. Det blir följaktligen möjligt att analysera *Ordgränser* dialektiskt och se den första avdelningens »bilder» som uttryck för det ena ledet, den yttre verkligheten, där lidandet är ett påtagligt faktum, tesen och *Visionens* dikter som uttryck för det andra ledet, den inre verkligheten, vars centrum är Kristusupplevelsen, antitesen. Tillsammans formar dessa båda led sedan *Den nya verklighetens* konstitution dock, vilket bör understrykas, utan att bringas till någon harmonisk syntes, vilket skulle utjämna de motsägelsefulla elementen i tillvaron och hindra fortsatt dialog.

Den mångfaldiga verkligheten

Paris-bilden

»G., en gammal emigrantrysk målarinna i Paris. Undergång och liv.» (7)⁵ Dessa två djärvt ofullständiga satser bildar upptakten till det avsnitt jag i kapitelindelningen kallat Paris-bilden. Allt oväsentligt är avskalat i denna nakna presentation av huvudpersonen, hennes ursprung, hennes huvudsakliga sysselsättning och hennes miljö. Hon blottas ytterligare, »undergång» blir synonymt med »liv» och därmed har Birgitta Trotzig redan givit ett anslag till den vidare handlingen i *Ordgränser*, nämligen »att leva under apokalypsen».⁶ Som i tidigare berättelser återfinner man här en av dessa utstötta varelser, som Birgitta Trotzig tagit sig an och följer på hennes irrande färd

⁵ Siffrorna inom parentes hänvisar till sidor i 1968 års upplaga av *Ordgränser*.

⁶ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.*

genom ett vinterkallt Paris, där endast råttorna och clocharderna, de »mänskliga soptunneletarna» (7) framstår som tecken på att det i denna sterila miljö av »kallsminkat vitgröna fasader», »trädlösa avenyer» och »svart isdjup» (7) trots allt finns organiskt liv, om än på en för levande varelser mycket låg nivå.⁷ »Mina bröder, mina bröder!» (7) är ett rop som klingar ohört i denna förstenade värld, där mänsklig värme förklamats av köld och skräck. Diktaren förstärker intrycket av kyla genom en symbolik där människan blir till »sten, som berövar henne allt liv»,⁸ en för övrigt icke ovanlig symbolik hos Birgitta Trotzig. Som i många av hennes tidigare verk hämtar bildspråket sitt stoff från den oorganiska världen för att gestalta en atmosfär av vanmäktig förstelning. Endast under ett kort ögonblick, vid minnet av en höst, ett hav och en trädgård långt borta, sovande i dimman, lockas den ryska konstnärinnan att tala och petrifieringen bryts av en rörelsemetafor:

Aldrig kände jag igen mig i annat än tranornas rop:
på väg bort – bort, bort! hem! hem! (8)

Tranornas cykliska färd, med regelbundna uppbrott, får hos Birgitta Trotzig ofta korrespondera mot en människas längtan till rörelse, till uppbrott ur en statisk tillvaro av ofta djup misär. Denna symbolik får en oerhörd effekt, eftersom den kontrasteras mot den döda, stenlika orörligheten. I *De utsatta* kan det heta om en fattig bonde vars öde blivit att slita ont än under svenska, än under danska fogdar i 1600-talets Skåne:

Det är om hösten och landet luktar dy, ur molnen ropar
tranorna — bort, bort! Men bonden kan inte; som en gråsten
sitter han i jorden, klibbad fast, rotad fast med liv och
kropp; hans liv luktar dy och höst.⁹

Samma motiv återfinns i *En berättelse från kusten* där priorn längtar bort från klostrets murar och till barndomens hedlandskap, som var så fullt av hemligheter, och där han och systemen Apelone vandrat hand i hand på sina upptäcktsfärder ända till den dag då Apelone giftes bort mot sin vilja och emotionellt dog bort:

Men i honom grät och rasade och vrenskades det förflutna:
alla lockrop ur vårens darrande fågelstrupar, [...] detta som
är på gränsen, där jorden nästan icke längre är, är nästan
det farligaste då vill hjärtat ut ur sig själv, bort, bort —.
Och genom alla åren förnam han värmen av hennes hand [...]. Men
hon fanns inte längre till, inte ens död var hon, hon var bara
borta;¹

Ryskan, bonden, priorn, alla dessa gestalters längtan till rörelse, till flykt och förvandling² står i ett olösligt konfliktförhållande till den oföränderliga

⁷ Granlid, H. O., *Då som nu*. Historiska romaner i översikt och analys. Sthlm 1964. S. 250.

⁸ Granlid, H. O., *a. a.*, s. 250 f.

⁹ Trotzig, Birgitta, *De utsatta*. En legend. Sthlm 1957. S. 9 f.

¹ Trotzig, Birgitta, *En berättelse från kusten*. Roman. Sthlm 1961. S. 136 f.

² Begreppet lånat från Nelly Sachs diktsamling *Flucht und Verwandlung*. Flykttemat hos Nelly Sachs utförligt behandlat av B. T. i AB 18.8.1958 i artikeln *Flyktens bröd*.

verklighet, som de i vanmakt tvingas underkasta sig, och under vars villkor de tvingas leva. För ryskan är vägen till hennes »bröders ansikten» (8) alltför lång. Flykt är omöjlig, en illusion eller en dröm, ty »dödsstjärnan står lugn över Paris. Allt är domstol.» (8) Rytmskt likt ett återkommande omkväde, bådär denna bild genom sina upprepningar av olika dödsmetaforer om en snar ofärd, i all synnerhet som diktaren svagt förändrar bilderna från att i början, av fruktan för användandet av ordet 'död', i besvärjelsens form tala om »dödsstjärnan» (8, 10), eller »dödsögat» (11) till sist våga nå ett slags klimax på stegringens väg: »Orörlig som polstjärnan stod döden över detta liv» (11) och domen över den gamla, icke namngivna ryskan faller:

gamal virrig bräcklig, blir berusad på två droppar vin,
[. . .] slår omkring sig, snyftar, kräks. [. . .] Polisen kommer:
hon är nu som i hala grottor, exkrementsmorda, uringlittrande,
tjutande, hårtestar klibbar fast vid golvet. (9)

På denna för Birgitta Trotzig så karaktäristiska, korthuggna prosa skildras den gamlas förfall i en konkret situation, på en bar i Paris. Det är ett realistiskt och hårt porträtt av en alkoholiserad och hjälplös varelse, som måste föras bort med polisens hjälp. Denna händelse ger upphov till några korta minnesreflexer hos kvinnan, reminiscenser från ett 'då' som lika gärna skulle kunna vara ett 'nu':

vid en tidpunkt kördes jag från polisen i egen Svarta Maja,
jag skramlade som en torr nöt bakom alla de svartlackerade
stålneten, och hamnade bakom en sotig sjukhusfasad med inifrån
vitmålad galler. [. . .] Där blev jag tvångsmatad och en dag
släpptes jag (9)

Är det möjligt att finna en orsak till detta lidande, som häftat sig fast vid henne och gör hennes liv synonymt med undergång? En första orsak, ett yttre skäl, som kan anses vara giltigt, tycker jag mig utläsa ur raderna: ... »kri- get som närmade sig som ett svart hål där vi alla skulle störta ner —» (9) och längre fram: »Februari-oktober 17 var ett år. Då lossnade jag från tiden som ett avnavlat barn faller in i det gränslösa existerandet.» (9) Det är alltså den ryska revolutionen med dess påföljande utrensningar, som är den yttre orsaken till flykten från Ryssland till Frankrike, till främlingskapet, misären och förfallet i den främmande storstaden. Men även andra världs- krigets fasor har lämnat sår kvar i hennes minne, om det dock än fast- slås att nu »är 39-45 sedan så länge med stormsteg borta (10)». Olof Lagercrantz ville i sin recension av *Ordgränser* se denna anonyma landsflyk- tiga kvinna som en inkarnation av Europas alla flyktingar och att Birgitta Trotzig med henne håller förbindelsen med seklets brutaliteter, massmord och förnedringar.³ Man kan emellertid se det ur ett vidare perspektiv, ef- tersom kriget är ett av Birgitta Trotzig ofta utnyttjat motiv. I en utmärkt

³ Lagercrantz, O., *Tre landskap*. (DN 18.10 1968.)

analys av bl. a. *De utsatta*, redogör Christer Dahl för denna symbolik och talar om kriget som »det stora, kollektiva, uttrycket för individernas samlade inre död, förstening, kärlekslöshet och hat. Ingen solidaritet existerar, de nödlidandes skrik blir något som måste tystas.»⁴

Men kölden från kriget är inte uteslutande den faktor som leder till den destruktions av individen, eller för att använda Simone Weils ord, rotlösheten,⁵ som bevittnats hos ryskan. »Kölden inifrån» (10) är en drivande kraft i den förgörelseprocess, som försiggår inom henne och visar att orsaksförhållandet är vida mer komplicerat. Den gamla alkoholiserade kvinnans misär och rotlöshet är inte endast resultatet av den förlust av en förankring i en social verklighet, som hon miste revolutionsåret 1917, utan av en inifrån kommande kyla, som resulterat i tystnad och oförmåga till öppen kontakt med verkligheten. Tillämpar man här en religiös läsart vore det möjligt att tolka denna inre köld och tomhet som en brist på ett i metafysisk mening inre sammanhang, men jag tror inte att denna tolkning är den enda relevanta i detta fall. Istället finns det beröringspunkter mellan denna problematik hos Birgitta Trotzig och den hos Simone Weil, uttryckt i bl. a. *L'Enracinement* och *Attente de Dieu*:

Le malheur est un déracinement de la vie, un équivalent plus ou moins atténué de la mort, rendu irrésistiblement présent à l'âme par l'atteinte ou l'appréhension immédiate de la douleur physique. [...] Il n'y a vraiment malheur que si l'événement qui a saisi une vie et l'a déracinée l'atteint directement ou indirectement dans toutes ses parties, sociale, psychologique, physique. Le facteur social est essentiel.⁶

Kravet på att bevara sig levande och öppen i en sådan situation ter sig som en paradox, alltmedan »tiden löper, löper som en hungrig hynda mot intet» (10). Är det möjligt att sova bort sitt liv, att sluta sig och hindra all form av förbindelse; stänga in sig bakom gallerförsedda murar för att slippa möta bilden av verklighetens ansikte, frågar diktaren. Det är möjligt och det har varit möjligt, blir svaret. I några korta expressiva bilder tvingar hon fram minnet av en verklighet som är krigets:

Ansikten smälter till skugga. Murar stå skyhöga vita som fängelsemurarna utan eko slukade vagnslast efter vagnslast av torterades ihållande tjut som mångalna hundar tjöt sig in i döden, bortom döden. (10)

Enligt diktaren är det således fullt möjligt att avskärma sig från meddelandet om lidandets existens i världen, vilket gör att man kan »gå oskadd, orörd

⁴ Dahl, Ch., *Levande eller död*. (BLM nov. 65.) S. 652.

⁵ Weil, Simone, *L'Enracinement*. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain. Edit. Gallimard. Collection idées. Paris 1966. Rotlöshet = fr. déracinement, vars motsats är enracinement, två begrepp, som S. W. arbetar med framför allt i boken *L'Enracinement*, vars innebörd framgår av

följande rader: »Chaque être humain a besoin d'avoir de multiples racines. Il a besoin de recevoir la presque totalité de sa vie morale, intellectuelle, spirituelle, par l'intermédiaire des milieux dont il fait partie.» S. 61.

⁶ Weil, Simone, *Attente de Dieu*. Edit. du Vieux Colombier. Paris 1950. S. 125 f.

över slagfält och genom koncentrationsläger»⁷ utan att någonsin nås av denna sida av verkligheten, en verklighet som gestaltas i följande bild:

Världen skimrar ljus och blod: virvel med orörligt mittsug, det stillastående dödsögat i virvelns mitt. Aluminiumdelar föder obscent slemmängda tagelslamsor, lustsnaran av ännu hudkalla nylonstrumpor, lukten av öppet kön, lukten av rå rostande metall. — De blå morgnarna. De högtidliga blå kloten stöter mot varandra med ett glasklirrande, ett regnbågsgnistrande, en raglande förvirring som långsamt blir vit, däven, håller mun, håller för munnen. (11)

Bildmaterialet till denna skildring är även här hämtat från den oorganiska världen (aluminiumdelar, hudkalla nylonstrumpor, rostande metall), vilket ger ett intryck av total emotionslöshet och förstelning. I ordet 'virvel' ligger visserligen en ansats till rörelse, men en rörelse centrerad in mot en orörlig mittpunkt, »det stillastående dödsögat» (11), där förvirring och fruktan i sitt animerade tillstånd inte ens förmår få ett skrik över läpparna, och varifrån flykt är omöjlig: »O, mina syskon, hur blytung är inte färden mot de älskade ansiktena, hur svår och blind är inte färden mot vad livet egentligen och enkelt är.» (11) Jag skulle i detta sammanhang vilja ta upp en dikt av Nelly Sachs, en författarinna som Birgitta Trotzig säger sig ha varit inspirerad av i slutet på 50-talet och i början på 60-talet.⁸ Flyktmetaforiken ges här samma innebörd:

DAS ist der Flüchtlinge Planetenstunde.
Das ist der Flüchtlinge reissende Flucht
in die Fallsucht, den Tod!

Das ist der Sternfall aus magischer Verhaftung
der Schwelle, des Herdes, des Brots.⁹

Det är i båda fallen en upplevelse av livet som en svindlande, obetvinglig rörelse mot »det stillastående dödsögat i virvelns mitt» (11) i ena dikten och i den andra »die Fallsucht, den Tod!».

Mot denna bakgrund av lidande och förnedring, som i första hand är en verklighet giltig för ryskan och för hennes upplevelser under krigsåren, måste följande korta bekännelse kunna ses som ett uttryck för diktarens solidaritet med denna djupt förnedrade varelse, men också som diktarens »vrede mot verklighetens alltför obevekligt mångtydiga ansikte»:¹

Jag har känt sådana som har tagit sig an livet som med barnmorskehänder för att få det att växa där det var som svårast hotat. — Jag har inte kunnat ta mig an något annat än döden och försvaret mot döden, den såg mig för orubbligt och egendomligt in i ansiktet, den överväldigade mig. (12)

⁷ Trotzig, Birgitta, *Den svåra dialogen*. (DN 14.2.1965.)

⁸ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.*

⁹ Sachs, Nelly, *Und niemand weiss weiter*. Verlag H. Ellerman. Hamburg und München 1957. S. 12.

¹ Trotzig, Birgitta, *Tacktal hållet vid utdelningen av Sixten Heymanpriset 1968* (i manuskript vid Registraturet vid Gbg:s universitets centralförvaltning).

Förutsättningen för min tolkning av dessa rader är att jag ser 'jag' i denna prosadikt som diktarens och uppfattar bekännelsen ur diktarjagets synvinkel. Tidigare har tankar och minnen lagts i ryskans mun, och framställningen har då setts ur hennes synvinkel. Mot slutet av Paris-bilden verkar det däremot föreligga en gestaltsammansmältning² mellan den ryska konstnärinnan G., som »satt på sin vind och klippte vitt papper och klistrade vitt papper» (12) och diktar-jaget, som i besvärjelsens form söker fästa döden »i existensen vitt på vitt» (12). Det förefaller vara en bekännelse eller ett diktarens tal i egen sak, något som man vid läsningen av Birgitta Trotzigs övriga verk blivit van vid att betrakta som ett uppriktigt försök till analys av sin position som diktare.³ Ibland har dessa diktarbekännelser utformats till regelrätta försvarstal,⁴ som i DN-artikeln om lidandets problem, där hon formulerade sitt försvar som diktare sålunda:

... dialogen med det outhärdliga, det olösliga, får inte avbrytas. Om jag i det jag skriver på ett sätt, som kan tyckas monomant, återvänder till lidandets aspekt, så är det bl. a. också ett försök att hålla den dialogen öppen. (En annan synvinkel är besvärjelsens, att berättandets attityd är identisk med maskdansernas exorcism.)⁵

Jag ser det följaktligen som Birgitta Trotzigs intention att med gestaltningen av detta enskilda människoöde, denna landsflyktiga konstnärinna i Paris ge den verklighetsgrund, som hon behöver för att låta meddelandet om förnedring, total övergivenhet och tystnad i en värld av lidande nå fram. Detta dels för att rättfärdiga sig såsom människa, dvs. att inte förbli »levande död»⁶ eller räknas till »bödlarnas släkte», dels för att som författare hålla dialogen diktare-läsare öppen. Dialogens innehåll meddelas oss i följande rader:

– om hur liv fjärmis, om hur ångesten träder in, om hur liv upphör, vattnets förnimmelse in i minsta rysning som en hud när stelhandet börjar, vilket gradtal är själens nollpunkt. Skräcken — »hans ansiktes/hier-te-tjusande Skönhet». (14)

Här framträder den första ansatsen i *Ordgränser* att »konkretisera, definiera, kringgränna de motsägelsefulla beståndsdelarna i världen»⁷ och således inte en-

² Rasmussen, Tove, *Birgitta Trotzig og det sataniske*. (i: Catholica Köbenhavn 1962) s. 41. På tal om En berättelse från kusten berör också R. gestaltsammansmältningen: »Alle bogens skikkelser griber in i hinanden.»

³ Trotzig, Birgitta, *Ett landskap. Dagboksfragment 1954-58*. Sthlm 1959. S. 149 f: »Mitt liv är att ständigt bryta upp, såra, öppna. Det enda som kan rädda mig från att förgås i mig själv är att förblöda. Leva — att slita mig ut ur mig själv, att skapa. [...] Inte dra mig undan från de ömtåliga områdena. Inte sluta mig, stänga mig själv till yta.»

⁴ Båda J. Paillard, *Det tragiska i B. T:s dikning* (i: Credo. Uppsala 1963) s. 60-62 och L. Bäckström, *Klippbok litterärt in i sextioalet*. Sthlm 1965. S. 220 f. redovisar kritik som riktats mot flera av B. T:s episka verk, såsom varande »orgie i livsäckel», »sadistiska», »masochistiska» (Paillard), »demoni», »perversitet» (Bäckström med allusion på en rec. av I. Hedenius).

⁵ Trotzig, Birgitta, *Den svåra dialogen*. (DN 14.2.1965.)

⁶ Dahl, Ch., *a. a.* s. 643.

⁷ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.*

dast skildra den ena sidan, här i dikten sammanfattad i ordet 'skräcken', utan även en andra sida, nämligen »hans ansiktet/hier-te-tjusande Skönhet».⁸ Redan här tycker jag mig alltså se en möjlighet att tolka dialogens innehåll som ett uttryck för diktarens dualistiska livsuppfattning. Den sista raden är dessutom ett utmärkt exempel på hur få ögonblicken är 'när skalet genomlyses, ögonblicken när den dolda varelsen blottas, hans gömdhet skymtar',⁹ som Jean Paillard i en utmärkt analys av Birgitta Trotzigs livssyn uttryckt det. Vad som till yttermera visso stärker min uppfattning om en redan här skymtande rörelse mot en punkt, där en viss balans skulle uppnås i skildringen är den trädymbolik, som visserligen förekommit i Birgitta Trotzigs tidigare verk,¹ men som här givits ett alldeles speciellt syfte: »Gråt ej. Själva träden sörjer i sjukhusparken, de växer sorg ur jorden åt Dig. Du behöver ej mer sörja över ordens sönderfall, träden växer sorg mot himlen tillräckligt för Ditt mått.» (14) Träden, en icke ovanlig symbol för liv och växande, förlänas här en djupare symbolik genom att de emotionella uttrycksmöjligheter människan förlorat överförs på träden, för att uppnå en verkan av större effekt. Det är ett slags ställföreträdande sorg. Därmed har analysen nått fram till den prosadikt, som avslutar kapitlet Paris-bilden. Den är utformad till en bön, som i sin komprimerade form också blir något av en lyrisk konklusion av hela Paris-bilden:

kroppar och ansikten lyser metalliska självklara i badet av osagt, olevt, onåbart där vi framkallas för att skänkas åt döden. Men vi bedja: framkalla i oss kroppar och ansikten som ej är för döden, framkalla i oss vårt ord, ordet vi i verkligheten är (16)

Här framträder i all sin tydlighet det antitetiska draget, som bygger upp åtskilliga av Birgitta Trotzigs prosapoem. Det första ledet i bönen, bilden av den yttre verkligheten, lidandet, »kroppar och ansikten lyser metalliska självklara i badet av osagt, olevt, onåbart där vi framkallas för att skänkas åt döden» är en klar sammanfattning av det vi upplevt genom skildringen av den gamla ryskan, där kriget visserligen varit en av orsakerna till hennes lidande, men endast den sekundära. Den primära orsaken var att hon slutit sig och låtit »kölden inifrån» (10) besegra sig. Bilden av livet som en maskin i arbete, men i vilken vi på samma gång är delar (16), är åter ett medvetet försök att dra ner livet på en mycket låg nivå. Det är en ödelagd

⁸ Citatet är enligt B. T. hämtat från den persiske mystikern och poeten, Mahmud Shabistari, »*Gulshah-i-Raz*» förf. 1317 (se Casse's, *Encyclopaedia of literature*. Ed. by S. H. Steinberg. In two vol. Vol. 2. London 1953. S. 1472.) I Mahmuds version: »Under vart stoft-korns slöja döljer sig/Den älskades ansiktet hjärte-tjusande skönhet.» S. 25 i »*Gulshah-i-Raz*». »*Mystikens rosengård*.» Lund 1926. [Övers:s namn saknas, troligen

Axel, E. Hermelin. Se vidare *Sv. Litteraturllexikon*. Lund 1964. S. 212.]

⁹ Paillard, J., a. a. s. 68.

¹ Trädymboliken återfinns bl. a. i *De ut-satta* (ss. 53 f., 120, 148). *En berättelse från kusten* (ss. 18 f., 20, 113, 130, 198 f.). *Levande och döda. Tre berättelser*. Sthlm 1964 (ss. 15, 93, 32, 221). *Sveket. En berättelse*. Sthlm 1966 (ss. 93, 135 f.).

verklighet, där människan förlorat förmågan att sörja, där endast träden kan växa sorg mot himlen över den splittrade verkligheten, där till och med orden fallit sönder, omöjliga att åter förena till en betydelsefull helhet. Birgitta Trotzig har tidigare sökt formulera denna ödesdigra splittring:

Världens obotliga döda splittring. Företeelsernas oåtkomliga stumhet, utan sammanhang med varandra. Ting, varelser — åtskilda, livlösa. De talade ett ord till varandra. Ordet är brutet i stycken, skingrat i millionfaldigt skimrande, kväljande, entonig mångfald.²

Bönen i *Ordgränser* kan vidare tolkas utifrån orden på försättsbladet, för övrigt ett av de fåtaliga ställen i boken där man tydligt skönjer Kristus:³ »Han som är ett ord mot döden.» Det skulle kunna vara en allusion på bibeln: »Ordet var Gud.»⁴ Karl Vennberg betonar dock att vi tar miste, om vi från mottot på försättsbladet lockas över till det johanneiska ljusa vid tolkningen av *Ordgränser*.⁵ Och förvisso har Vennberg rätt i att »det är om våra ord hennes bok handlar, orden som ingenting utsäger och ingenstans når», men det är åter endast en omskrivning av första ledet i bönen, som Vennberg därmed ger. Det andra ledet, »framkalla i oss vårt ord» (16) är i likhet med följande rader ur en dikt av Nelly Sachs ett försök att finna en uttrycksform för längtan efter det ord, som ännu bär sin betydelse och mening innesluten i sig:

Die abgeschnittene Schöpfung
auf den Ladentischen
wurde in meine Welt verlegt
um das Gebet zu finden
das die verstümmelten Silben Zusammenfügt
in ihre dunkle Harmonie
darin die Ideogramme sich küssen och heilen⁶

Paris-bilden är till sin förra hälft en realistiskt beskrivande skildring av en människas kamp i djup misär, i en tillvaro, där orden inte längre förmår bryta tystnaden och där kontakten med människor är utesluten. Till sin senare del, och då framför allt den avslutande prosadikten, 'bönen', tenderar den att utformas till en sammanfattande lyrisk-poetisk bild, där ordval och bildspråk skiljer sig från den förra delen. Paris-bilden är således den första avspeglingen av den mångfaldiga verkligheten, där splittring betyder lidande därför att meningen hos ett liv som betyder undergång är omöjlig att finna. Paris-bilden visar att Birgitta Trotzig sökt »tända ett ljus mot döden» (13) och förmedla ett första försök till uttrycksformer för 'bönen' förverkligande: att nå en samlande helhetsbild av en uppsplittrad verklighet.

² Trotzig, Birgitta, *Ett landskap*, s. 8.

³ Stenberg, Catharina, »*Det underliga ordet Du*». (GT 29.10.1968.)

⁴ Bibeln. Joh. 1: 1.

⁵ Vennberg, K., *Medan tiden löper mot in-
tet*. (AB 18.10.1968.)

⁶ Sachs, Nelly, *Späte Gedichte*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1965. S. 97.

Toscana-bilden

I det andra avsnittet, Toscana-bilden, är det inte längre ett vinterlandskap och en stadsbild som är skådeplatsen. Det är istället ett stycke italiensk natur under sommaren. Förutom poeten möter man inte någon människa i detta landskap. Det rena berättande draget, vari ingår en handling och agerande personer är betydligt mindre framträdande här. Det är poetens minne av sommar som istället blir huvudagerande, inte poeten själv. »Minnet som närvarande, handlande» (18). Det har väckts vid åsynen av den granatsplitterhärjade muren, som omger staden på kullarna och som av dikteren upplevs som »en ärrig sargad buk, förstenade minnen» (18). Det är en konsekvent genomförd naturkorrespondens med en metaforik, som hämtar sitt stoff från den organiska världen för att skildra denna stenmur. Effekten skärps då den emotionella styrka, som människan saknade i Paris-bilden och som framställde henne som död, här har förlänats tingen eller naturen. Detta drag skymtade redan i slutet av förra kapitlet, där »träden växte sorg mot himlen tillräckligt för människans mått» (14). Under ett kort ögonblick har alltså muren blivit till ett minnets redskap, med vilket förbindelsen med förflutna fasor möjliggörs. Det är således inte endast genom den levande varelsen, den landsflyktiga ryskan, som Birgitta Trotzig håller förbindelsen med seklets brutaliteter, som Olof Lagercrantz uttryckte det i sin recension.⁷ Det är också denna stadsmur som bär fram vittnesbörd om:

De i källarlokaler torterade i osläckt kalk förintade, de med nackskott avlivade i övergivna stenbrott nerkastade och försvunna, de uppe i skogen natten för decennier sedan arkebuserade i hast nergrävda. De i den glidande nattsvala sanden för alltid försvunna. De i tidens klyftor med partiböcker, val, minnen, kamp, svek, spårlöst minneslöst uppslukade, ett kort rått skrik de utnyttjades och bortkastades skrik, en stank genom den söta sommarvinden, slut. (19f)

Hopningen av dessa långa predikatlösa satser, där kedjan av associationer inte ens förmås att hejdas genom interpunktion lånar drag av den surrealistiska automationstekniken, om än inte fullt utvecklad till den typ av hypnotiserande bilduppräknande, som ofta förekom hos de franska surrealisterna. Snarare tycks det mig vara den modifierade form, som bl. a. Erik Lindegren valde vid utformningen av sina modernistiska poem. Ett citat ur en av sonetterna i *Mannen utan väg* ger exempel härpå:⁸

bland mördarnas andedräkt som höljer allt i dimma

bland lögnerna som genomborrar sanningens öga
tills det stirrar stelare än den ihjälpskade dödas

⁷ Lagercrantz, O., a. a.

⁸ Karl Vennberg ville i sin recension (*Medan tiden löper mot intet*, AB 18.10.1968) av *Ordgränser*, rubricera den som »en kristen Mannen utan väg. Samma lysande hårda galler att rista i.» B. T. själv svarar att

Mannen utan väg var en av hennes »gymnasieårs upplevelser» och att det är möjligt att tillvägagångssättet i den ligger latent närvarande i henne. (*Brev till förf. av den 1.3.1969.*)

bland ögonblicken som glider på tortyrens skenor
och med en knyck försvinner i det överkligas hålgång

o svarta tårars tystnad i förgiftade fångtorn
med mardrömmens smältugn för fångars magmasmärta⁹

I båda fallen är det en likartad intensiv, ångestfylld upplevelse av smärtsam död, stegrad genom anaforer av typ 'bland' (Lindegren) och 'de' (Trotzig), som inleder varje ny tanke. Det är även en likartad strävan att med en kedja av associativt förenade bilder frambesvärja ett samlande uttryck för det outhärdliga och smärtsamma i tillvaron, människors lidande och död. Diktarnas intensitet är så stark att de förnimmer »mördarnas andedräkt» (Lindegren) eller de utnyttjades och bortkastades skrik som »en stank genom sommarvinden» (Trotzig).

Vad gäller Birgitta Trotzigs metaforik i detta avsnitt, så anser jag det betydelsefullt att understryka att den står i ett fullkomligt antitetiskt förhållande till det bildspråk, som användes i Paris-bilden. Här märker man, att då det gäller att gestalta naturen och dess upplevelse av »lidandet i världen, världens faktiska tillstånd»¹ — ty det är verkligen fråga om en animerad natur — hämtas materialet till bilderna från en sfär där värme, medkänsla och mjukhet är element. Sommartystnaden är här mjuk, vinden varm och »full av sand» (19) och de otaliga köldmetaforerna från föregående avsnitt, gestaltande atmosfären kring ryskan bland höghusens kalla och människoovänliga fasader, är borta. »Mörkret sluter sig till en sandmjuk grav instörtad centnertungt förstummad förseglad tid.» (19) Sommargräset växer igen utan att bevara några spår av de många döda och stupade från krigsåren. Även här framkallar alltså diktaren minnet av kriget och framställer det som ett lidande i det förflutna, som ett tecken på att det är en nödvändig förbindelselänk mellan 'da' och 'nu'. Var finns då lidandet i nuet? — »Ord, riter, katedraler, spruckna, brustna, sprängda, orena.» Orden, uttrycks- och meddelelsemedlen har reducerats till »tjut, rop, stavelser» (20). De »utsäger inte något om någonting som helst» (20). Här ligger lidandet blottat, lidandet i närvarande tid, i insikten om att orden som skulle möjliggöra en dialog och upprätthålla »ett förhållande till verkligheten»² förlorat sin mening och reducerats till stavelser, som endast uppfattas som rop och tjut.

Den problematik som »bönen» (16) belyste vidareutvecklas här, och jag ser tesen, eller det första ledet i den exemplifierat framför allt i orden: »Hela tiden 'tumlar jorden runt med sin börda av levande och döda.'» (20) Det finns inte så lite av Samuel Becketts språknhilism i ett sådant här avsnitt, vilket också några recensenter påpekade.³ Men det finns enligt min mening en väsentlig skillnad mellan Birgitta Trotzigs sätt att manifesteras me-

⁹ Lindegren, E., *Mannen utan väg*. Sthlm 1942. S. 72 f.

¹ Trotzig, Birgitta, *Brev till Gunnel Hedberg av den 18.7.1968*.

² Trotzig, Birgitta, *Ett landskap*, s. 8.

³ Vennberg, K., *a. a.*, samt Stenberg, Catharina, *a. a.*

ningslösheten i en tillvaro, där varje dialog är utesluten. Om jag får exemplifiera med »bönen» i förra kapitlet, så skulle den distinktionen framträda, nämligen att båda författarna sysselsätter sig med att ingående ge oss den ena bilden efter den andra av det första ledet i den »bönen»: »kroppar och ansikten lyser metalliska självklara i badet av osagt, olevt, onåbart där vi framkallas för att skänkas åt döden» (16). Birgitta Trotzig är däremot ensam av de båda att förutsätta ett andra verklighetsskikt, »framkalla i oss vårt ord, ordet vi i verkligheten är» (16) utöver det ytskikt av tomhet, som hon i likhet med Beckett *aldrig* utesluter i sina verk.

Beckett däremot ironiserar starkt över varelser sådana som Vladimir och Estragon (*En attendant Godot*), vilka är »champions of the doctrine that life must have meaning even in a manifestly meaningless situation»⁴ och dessutom »'metaphysicists' that is to say incapable of doing without the concept of meaning». Förutsättningen av en inre sida och därmed en gräns mellan de båda sidorna tyder på en implicit kamp dem emellan, som enligt Birgitta Trotzig dock inte bör avslutas⁵ och nå fram till en försonande utjämning. Därmed skulle ju de båda i sig oförenliga leden förlora funktionen av bilden av en dualistisk tillvaro, som är verklighet för Birgitta Trotzig.

»Det uttalbara: slut. Ögat skevar mot natten. Alkoholism eller religion. Oartikulerade sönderfall av allt känt, välbekant, sammanhållet. Klockan tre på natten speglar vatten genom mörkret som kvicksilver leker, dödar. Munnen full av bittert, vattnet kan inte tala, endast dödslekarna.

Det outtalbara fräter livet vid rötterna, livet börjar vid sönderfallet. Detta mörker har glans och smak av kvicksilver. Nu är det nära. Det outtalbara. Stiger. Händerna översvämmade. Fint bultande punkterande ögonlockens insidor. Det uttalbara som fjäll, hudavskav. Det frätande silvret är i mörkret.» (21)

»Det uttalbara: slut. Sönderfallande språk, höga och låga murrester, rashögar, murgrus av det sammanstörtade, av formler, paroller, definitioner — oigenkännligt nerslipade som benrester slickade och slickade av djurtungor, sedan övergivna, vindnagda, jordättna, åter uppgrävda, utlämnade åt avskrädesplatsernas kalkdamm, frätande, intet: slut. Här är gränsen. Här utanför är världsnatten en enda blindhet. Vinden full av damm, sommarsötma, vindstötar av avlägsna söndertrasade skratt, motorljud, gaturöster, den varma sommarskymningen rör vid läpparna som damm genom lindarnas sötma.» (22)

Jag har valt att citera hela den prosadikt som omfattar sidorna 21 och 22 i *Ordgränser*, eftersom jag finner den vara ett av de mest relevanta exempel dels på Birgitta Trotzigs uppfattning av tillvarons dualism, dels på hennes sätt att stilistiskt återge en visionär upplevelse. Enligt min tolkning står det »uttalbara» för verklighetens yttre sida; den sida som Birgitta Trotzig

⁴ Anders, G., *Being without time*. (i: S. Beckett. *A. coll. of critical essays*. Ed. by Martin Esslin. Englewood Cliffs, N. J. 1965), s. 144.

⁵ Trotzig, Birgitta, *Den svåra dialogen*. (DN 14.2.1968.)

med bilden av ryskans förfall, storstadens metalliska kyla och murens sår av minnen från krigets fasor i det föregående gestaltat. Inom det uttalbaras sfär ligger naturligtvis också de ord inneslutna, som bevarat »alla funktioner utom meningen»,⁶ och som jag tidigare nämnde reducerats till obegripliga stavelsefragment. Det är på denna negativismens lägsta punkt, i detta gränsläge, som diktaren söker avtvinga denna uttalbara, synliga verklighet bilden av en inre, men »outtalbar» motsvarighet eller med Olof Lagercrantz' ord: »Hon söker en nollpunkt där i förintelse allt skall flamma upp på nytt.»⁷

I detta prosapoem med sina tydliga drag av visionär mystik och ordmagi, konstaterar Birgitta Trotzig det outtalbaras existens, vilket anger att hon samtidigt konstaterar en dualistiskt uppbyggd världsbild, men det är värt att uppmärksamma att hon inte i detta läge ger någon förklaring eller utredande beskrivning av det inre och outtalbara, dessa i sig vaga begrepp. Bortom gränsen är »världsnatten en enda blindhet» (22), och det liv som skall börja vid sönderfallet skulle kunna vara synonymt med antingen alkoholism eller religion. (21) Jag skulle åter vilja belysa min tes om att detta dualistiska moment, där kastet mellan ytterligheter såsom i detta fall gör tillvaron så oöverstigligt svår att uthärda, med ett avsnitt ur *Mannen utan väg*, som i viss mån motsvarar Birgitta Trotzigs »sönderfallsdikt». Lindegren arbetar sig även han antitetiskt ner till en vilopunkt eller nolläge i denna dikt:

här i denna tystnad som utplånar gränsen
där ljuset faller och ångesten grånar

inmutar förnyelsens storm den torra framtidsjorden
medan blindheten hänler genom sitt glasklara fönster⁸

Birgitta Trotzig konstaterar vidare i sitt poem nödvändigheten av det uttalbaras sönderfall till förmån för det outtalbara, detta mystiskt färgade element, som fräter likt kvicksilver och som hon upplever med mystikerns visionära kraft, men om vars karaktär vi annars ingenting vet. Vad gäller den stilistiska utformningen av »sönderfallsdikten» nås de starka effekterna dels av det expressiva bildspråket med förankring i den oorganiska världen (kviksilver, murrester, murgrus) och i djurvärlden (fjäll, hudavskav, djurtungor), som bygger på kontrastverkan (det uttalbara—det outtalbara, alkoholism—religion, kvicksilver leker—dödar) dels av den fragmentariska ofta elliptiska satsbyggnaden. (Det outtalbara. Stiger. Händerna översvämmade. Det uttalbara som fjäll, hudavskav. Fint bultande punkterande ögonlockens insidor.) Det fragmentariska och splittrade återspeglas även i valet av bilder. Det är oupphörligt anonyma, halvabstrakta kroppsdelar eller delar av död materia, som diktaren låter framskymta. Det samlade uttrycket för gestaltandet av sönderfallet kräver uppenbarligen en uppsplätning i delarna. (Ögat

⁶ Vennberg, K., *a. a.*

⁷ Lagercrantz, O., *a. a.*

⁸ Lindegren, E., *a. a.*, s. 19.

skevar ... Munnen fullt av bittert ... Händerna översvämmade. Hudavskav. Murrester ... Djurtungor ... Söndertrasade skratt.)

Dessa visionära dikter ligger dessutom på en mycket hög abstraktionsnivå och kontrasterar därför starkt mot de betydligt mer konkret deskriptiva avsnitten (ex. ryskan på cafét, minnet av de stupade i Toscana under kriget och senare inledningen till Prag-bilden). Detta understryks av diktaren ytterligare genom att inrama »sönderfallsdikten» i citationstecken, vilket Birgitta Trotzig själv anger vara för att markera »en tankelinje, en slags utgångspunkt».⁹ Själv anser jag att scenerna är bilder av en och samma verklighet, men bilder på olika nivåer på abstraktionsstegen, något som delvis korresponderar mot min utgångspunkt att *Ordgränser* både vad gäller innehåll och form, är dialektiskt uppbyggd, vilket Birgitta Trotzig på min förfrågan bekräftat.

Den dikt som följer på sidan 23 framträder i stilistiskt avseende som en klar motpol till den förut visionärt upplevda dikten.¹ Här konkretiseras ett abstrakt begrepp som »obeslutsamheten» och »kastar sig andlöst ryckigt mellan svidande klipputsprång, groteska förklädnader — pederasternas dans på Piazza del Duomo — idyller mjuka som bomull, undviker med en hårsån och den berusades hysteriskt förlängda gapskratt klyftan av tystnad, den bottenlösa mardrömmen» (23). Här anges dessutom en exakt precisering i rummet »Piazza del Duomo» (troligen Florens), något som vore otänkbart i den föregående dikten. Det är ett hastigt kast tillbaka till det ursprungligt konkreta verklighetsunderlag varifrån poetens minne, vid konfrontationen med det toscanska landskapet och den sargade muren, återuppväckte underliggande verklighetslager, de nu dödas, stupades och torterades verklighet och upphävd för ett ögonblick tidsdimensionen, så att 'då' och 'nu' låg utefter parallella linjer.

Mot slutet av Toscana-bilden sammanfattar Birgitta Trotzig åter i en dikt som omfattar tre rader, i en mera komprimerad och avskalad form än tidigare i boken, inte endast Toscana-bildens innehåll utan även Paris-bildens och ger också en föreställning om *Ordgränser*'s huvudsakliga idéinnehåll.²

Om hur ansiktena smälter.
Om ett liv med Ängesten,
Om nollpunkten. (25)

Diktaren har därmed fört fram analysen till en gräns, verklighetens yttersta, sönderfallets och nollpunktens gräns. De två verklighetsfragmenten (Paris- och Toscana-bilderna) smälter här samman till en helhetsbild och gestalterna, ryskan och poeten, är i sin fångenskap och orörlighet länkar i samma händelsekedja och förblir projektioner av en och samma människa, vars öde är

⁹ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.*

¹ Jag redogör längre fram mera utförligt för den typ av dikt jag här kallar visionär,

framför allt i kap. *Visionen*.

² Wigforss, Brita, *Det outtalbara*. (GHT 18.10.1968.)

att maktlöst stirra in i dödens öga. Men även i Toscana-bilden skymtar genom dödsdiset, som likt en svepning ligger framför poeten (26), något som jag ger en lika positiv innebörd som den avslutande »bönen» i förra kapitlet, och som leder fram mot det ögonblick, då det »outtalbaras» karaktär skall göras synlig:

– inne i allt det efterlämnade förvirrade, dödens språk och spår, avtecknade sig ett språk, ett spår. (27)

Prag-bilden

Den tredje kretsen i *Ordgränser* är Prag, »den mörka staden» (29), en miljö som erinrar om »Kafka och hans värld».³ Denna bild är det tredje exemplet från den mångfaldiga verkligheten och utgör samtidigt grunden till brytningsskedet »verklighet–vision» i min framställning. En av anledningarna till att man ser associationspunkter i denna stadsbild med Kafka är att Birgitta Trotzig tidigare själv förknippat Prag med Kafka: »I det mörka Prag är Kafka ensam med ögonen uppspärrade av skräck inför det rörliga mörkret utan botten som är världen.»⁴ I *Ordgränser* har skildringen av stadsbilden en likartad karaktär. Atmosfären av människotomhet och död, som angavs redan i Paris-bilden återfinns här. Det är en scen av ett stycke död natur, där kyrkogården i Vinohrady med sina svartblanka, förfallna gravvårdar av granit (29) är en konkretion av alla abstrakta dödsmetaforer i Paris-bildens inledningsdikter. Stumhet och skräckslagen tystnad får sin koncentrerade bild i denna kyrkogårdsskildring från staden:

... det stumma ingenmanslandets torn och tinnar. Gatorna säger ingenting, husväggarna ingenting. Murar gluggar fönster ingenting. Någon skriker i en kallare sina stämband till döds. Det hörs inte. Hur långt inåt löper gatorna. Inåt i det tomma förblödda tysta uppåt mot det svarta slottet, inåt mot den hemiska nattens krona. (30)

I och med Prag-bilden och dess Kafka-miljö får diktaren en möjlighet att söka sig »inåt mot det tomma förblödda». Denna stadsbild är ingenting annat än en teckning av ett själens förödda landskap, där sökandet, rörelsen mot förvandling som vi endast sett ansatsen till tidigare, nu har transformerats till ett medvetet sökande och får sin bildliga utformning i följande prosadikt:

Stengångar i mörkret ledde neråt, sökte mot en klippvägg — besatt av ett enda att nå in till det underliga hjärtljudet av en avlägsen vattenåder, sökte ut-med den obevkliga väggen uppmärksam på minsta vibration i det stenkalla främmande, minsta tecken som kunde tyda på att det nalkades nu, ett Mysterium. (31)

Denna dikt tillhör de mest svårtolkade i hela boken eftersom den i så hög grad bär mystikens prägel. Mahmud Shabistari skriver på ett ställe i »*Gulshan-i-Raz*» att mystikern ser »verkligheten, i sina hänryckningsstadier och

³ Carlsson, S., *Mot livets utforskade brun- Där orden upphör.* (SDS 23.II.1968.)
nar. (Arb. 6.II.1968.) Jfr Ringblom, A.,

⁴ Trotzig, Birgitta, *Ett landskap*, s. 67.

hänrycknings-tillstånd»,⁵ vilket kan kompletteras med Birgitta Trotzigs egna ord om att prosadikterna är konkreta bilder som uppstått för henne som i en dröm.⁶ Denna dikt är kanske endast möjlig att tolka ur den synvinkeln. Det är mystikerns upplevelse av människans desperata sökande efter det till synes oförklarliga, det »outtalbara», det andra ledet i »bönen», som skall göra det möjligt att finna ett jämviktsläge. I denna prosadikt är tudelningen ett smärtsamt faktum, »den obevekliga väggen» (31), klippväggen som utestänger sökaren från det pulserande liv, som »hjärtljudet en avlägsen vattenåder» (31) är en symbol för, från det liv som en eventuell bakomliggande källa skulle alstra.

Men en dag var väggen borta — inte nerbruten, bara borta — och det mörka flödet strömmade hinderlöst, strömmade, strömmade, döden till mötes — och Jesusbarnet i Prag nersminkad utpyntad i kejsarens svartgulddräkt den multnande äredräkten driver genom spindelskuggor genom vatten som en drunknad guppar upp och ner i det svartdyogenomträngliga: i det upplösta ansiktet målat på det svarta återigen vita glimtar skuggor käkarna faller isär i vattenupplösta leenden (31f)

Med bilden av Jesusbarnet i sin kejsrerliga dräkt, som blivit något av en symbol för Prag,⁷ ger Birgitta Trotzig ett pregnant uttryck för sin reaktion mot varje lättköpt lösning av mysteriet. Det är inte religionen som tillflyktsort eller en samling formellösningar på lidandets problem, som hon gör sig till tolk för. Tvärtom är hon ytterligt medveten om den fara varje religion är utsatt för, nämligen att förvandlas till ideologi, som hon uttrycker det, »en fara som har sitt upphov i en inneboende svårutrotlig tendens i människans natur. Åter och åter igen faller människan ner och tillber sin egen idé om Gud istället för honom själv.»⁸ Därmed skulle Paillards ord om Birgitta Trotzig som arvtogare till Johannes av Korsets katharsislära, dvs. renandet av Gudsuppfattningen,⁹ ha fått sin återspeglning i denna dikt av Jesusbarnet, som i sin rikt utsmyckade dräkt driver bort med floden Moldaus mörka brunsmutsiga vatten.

Men även Prag-bilden har en huvudperson, en förrädare. »Han är hopprulad, smutsig, halvkorrekt klädd som de undanflytande brukar — med slips men smutsklibbig, med överrock men rockslagen stela av intorkade äggviteartade fläckar.» (33) Det är åter en av de utsatta, en tillvarons främling, som Birgitta Trotzig avbildar och gör till ett av sina »alter egon»

⁵ Mahmud, Shabistari, »Gulsban-i-Raz». S. 109.

⁶ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.*

⁷ Hlaváč, B., *Milostné Pražské Jezulátko*. Orbis. Prag 1968. Jesusbarnet i Prag är en liten staty av spanskt ursprung, som fördes till Prag 1556 av dona Maria Manroques. 1628 donerades den till ett karmelitkloster. Numera är den lilla statyn i Kostel Panny

Marie Vítězné en av Prags turistattraktioner. Vad beträffar klädedräkten växlar den mellan de ca 50 olika rikt utsmyckade dräkterna, som den lilla statyn erhållit i gåva. Dräkternas färg väljs efter kyrkoårets liturgiska föreskrifter.

⁸ Trotzig, Birgitta, *Ett landskap*, s. 32, samt för ytterligare jfr *Theologia Gloriosa*. (Credo. Uppsala 1960.) S. 58.

⁹ Paillard, J., *a. a.*, s. 69.

(33). För att återknyta till vad jag tidigare sagt om gestaltväxlingar i *Ordgränser*, tycks det mig som om ryskan och poetens gestalter här smält samman i denne förrädare, som »söker nyckeln eller lösenordet som skulle göra det odelade (icke-kluvna, icke-förrädiska) tillgängligt för honom» (33). Han är på flykt liksom de andra varelserna; »på flykt undan och bort även längst in i könets hålror, i skälvningar på flykt in i vilket kön som helst» (33). Ryskans rop på sina bröder (7, 8), poetens efter ett ord, ett språk (18) förenas här i »ett vrål mot den låga falska himlen ur denne besmutsade vars inre är odelbart» (33). Denne »besmutsade» verkar fylla en funktion liknande siaren Tiresias' i Eliots *The Waste Land* som varande »the most important personage in the poem, uniting all the rest».¹ Dessutom är hans händer »en 'kvinnas', hans kön en 'mans'» (35) och han sitter i natten vid ett smutsigt cafébord vid någon järnvägsstation och stirrar ut i mörkret, men »vad ser han genom vattnet, mörkret» (34). Det är en ansats till en fråga från diktarens sida, men det ges inte något svar förutom några korta rader i slutet av dikten på sidan 35, som eventuellt kan betraktas som ett sådant: »Det osynliga är hårt och ogenomträngligt som glas.»

Det yttre verklighetsskiktet, här representerat av Prags konturer i dimman över Moldau, försvinner så småningom för att ersättas av fragment ur verkligheten sedd ur mystikerns synvinkel. Den sista bilden av konkret verklighetsunderlag är den snabbt förbiskymtande bilden av Karlův most (Karlsbron) med dess hjältestatyer, över vilken en obekant folkström av »hårda ständigt förnyade kroppar» (35) drar förbi.

»När får det döda språk, levande tal, källa.» (36) I detta ögonblick är Birgitta Trotzig i Prag-bilden framme vid den gräns, som hon i alla tre bilderna arbetat sig fram emot, från en konkret utgångspunkt i form av en stads- eller landskapsbild. Brytningsskedet »Verklighet–Vision» är så nära förestående som möjligt, här där det »finns ett jämviktsläge till kvävning, orörligt fixerade som två ormar fasthakade i varandras blick, stilla, till döds» (37). Efter att ha bevittnat ordens sönderfall till obegripliga stavelser, för att bortom raseringen nå fram till det verkliga ordet, »vårt ord, ordet vi i verkligheten är» (16) och efter att ha förkastat all yttre påklistrad religion har Birgitta Trotzig på dialektikens väg fört fram analysen till »nästintill-i-stället-för, ett tillnärmelsevisspråk» (37), som är verklighetens ena led, den verklighet där »förstummade väntar på livstecken» (38) och där »leva bränner lamt rent tomt som kolsyresnö» (38) och där människor, likt Josef K. i Kafkas *Processen*² endast förmår »ge ifrån sig ett läte som en hund. Glömd av Gud och världen.» (38) Perspektivet öppnas därefter nedåt och blottar på ett ohyggligt sätt människans förtvivalade situation: »Fasthakad i ord och åtbörder som i hjälplinor — därnere djupt under öppnar sig det levande fasansfulla djupet av ansikten död räddning i ett.» (38)

¹ Eliot, T. S., *The Waste Land and other poems*. Faber and Faber. London 1948. S. 46.

² Kafka, F., *Processen*. Sv. övers. Karl Vennberg. W & W Sthlm, 1967. S. 198.

Viljan till närmande, till rörelse mot ett centrum där »vi ej är för döden» (16) blir istället en vettlös färd »rakt ut i mörka ensamheten fångad som en insekt glimmar giftigt i det sugande förföljande stengluset —» (39). Den punkt mot vilken sökandet centerats har tidigare beskrivits i mycket abstrakta termer, såsom t. ex. »det outtalbara» (21), »ett spår» (27), »ett Mysterium» (31) eller »det odelade (icke-kluvna, icke-förrådiska)» (33). Inte förrän i denna avdelning, brytningsskedet, har detta centrum fått sin konkreta utformning i »det underliga ordet 'du'» (40), mot vilket jaget i sitt sökande är vänt. Raderna »Andnöd, gester/fernegeliebte fernegeliebte fernegeliebte» (40) anger ett alldeles speciellt relationsförhållande mellan Jag och Du, nämligen ett otillfredsställt Jag, som söker förening med detta till synes fjärran avlägsna Du. Tidigare har Birgitta Trotzig berört denna relationstänke i en artikel i *Credo*, där hon anser detta sökande vara ett

tecken för människans behov av någon radikalt annan än hon själv, för hennes behov av Gud. Det är en uppfattning av människan som väsentligen behov av, förhållande av hunger eller givande, som uttrycks tvärs igenom hela skalan av psykiskt och fysiskt.³

Annars är det väl framför allt den tyske religionsfilosofen Martin Buber, som givit denna relationstänke en särskild utformning i en liten skrift *Ich und Du* som jag här skulle vilja ta upp jämsides med Birgitta Trotzigs prosadikt, utan att därför vilja hävda en direkt påverkan, eftersom ju relationstänken är något som genomlöper hela den katolska teologin och mystiken.⁴ Buber ger följande karaktäristik av Jagets Du-sinne:

Der Du-Sinn des Menschen, dem aus den Beziehungen zu allem einzelnen Du die Enttäuschung des Eswardens widerfährt, strebt über sie alle hinaus und nicht hinweg seinem ewigen Du zu. [...] Der Du-Sinn, der sich nicht erstättigen kann, bis er das unendliche Du findet [...].⁵

Denna besvikelse över »Det-blivandet» är enligt min mening exakt vad vi bevittnat genom hela *Ordgränser*. Människor har förlorat varje relation till ett mänskligt Du och framstår som levande döda. Följande bild är ett skakande exempel härpå:

skadskjutet djur släpar sig runt runt, kommer inte ur fläcken bara djupare ner in — så att det är som om det var själva den smältande uppkraftsade,

³ Trotzig, Birgitta, *Theologia Gloriam*. (Credo 1960.) S. 60.

⁴ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.* På min förfrågan till B. T. om Martin Buber betytt något för henne vad gäller denna Du-mystik, svarar hon att hon endast läst Buber »liksom i förbigående», men att hon läst Nelly Sachs, och »N. S. har utan tvivel läst Buber och växer i varje fall på samma rot». En dikt som kan tjäna som jämförelsematerial, och som B. T. förresten kom-

menterade i sin artikel om N. S., *Flyktens bröd* (i: AB 18.8.1958) är *WIEVIELE Meere im Sande verlaufen*, vars slutrader lyder: »... die Wurzel des Wortes: /'Du'/ hinter allen stürzenden Gittern/der Geheimnisse/Du —» (*Und niemand weiss weiter*. S. 80.)
⁵ Buber, M., *Werke. Erster Band. Schriften zur Philosophie*. Kösel-Verlag KG München und Verlag Lambert Schneider GmbH Heidelberg 1962. S. 131 f.

uppslitna, klibbande jordmassans mörker som rörde sig i konturer som döende
 djurkroppar
 Lemmar, ord
 upplöste sig i vätska
 tuggande tungor, ljud (40)

Här har »Du-relationens innebörd av djupinsikt och atmosfärförvandlande kraft»⁶ gått förlorad och resultatet har blivit ett totalt främlingskap i tillvaron. Kvar står diktarens fråga: »När kommer jag någonsin fram till det underliga ordet 'du'?» (40) Vi har emellertid ännu inte fått någon närmare förklaring till detta 'du' och om Birgitta Trotzig vill förläna det samma innebörd, som i det nyss citerade avsnittet ur *Theologia Glorïae* och som nedan i *Ett landskap* och därmed vara identiskt med Kristus: »Kärleken har ett enda ansikte, en enda kropp, ett enda liv: du. Kärleken är ditt blod som ropar i oss, du, Gud och människa, 'den förstfödde bland många bröder'.»⁷

De två prosadikter som följer på sidorna 42 och 43 i *Ordgränser* blir de två poem som avslutar Prag-bilden och därmed hela »verklighetsskedet». De är utformade till en samlande bild för de tre avsnitten, Paris–Toscana–Prag-bilderna och står som symbol för Birgitta Trotzigs ord om att *Ordgränser* är en tidsdikt, som handlar om att »leva under apokalypsen».⁸

De förintade har ingen röst. Han vänder sig om efter dem som icke finns. Och ropar. [...] Han söker deras händer som icke existerar, deras andedräkt som icke har utandats en enda skuggbild efter dem. [...] I den förstummade, minneslösa natten. (42)

Det är »han» i denna dikt som är den slutliga gestalten för ryskan, poeten och förrädaren, och som i sig förenar begreppen lidandet i det förgångna och lidandet i nuet. »Han» inkarnerar i sig alla dessa gestalters längtan till rörelse in mot det centrum, som är »det underliga ordet 'du'» (40), och »han» omfattar all den skräck, som dessa varelser förnummit vid konfrontationen med insikten att liv är synonymt med undergång. I det sista av Prag-bildens poem får allt vad jag nämnt om raserande, sönderfall och förkastande av alltför lättvindiga lösningar på lidandets problem en uppsamlade och slutgiltig illustration. Denna dikt blir också bakgrunden till den stora visionsupplevelsen i avsnittet *Visionen*.

över horisonten skyn av de sönderfallandes klagan: jerusalem, jerusalem
 De bär på en döende jätte, den enorma varelsen ruttnar: raglande längs gator och torg sjunker i aska allteftersom horisonten tyngs slocknar tystnar — tiger, tiger. Och alla ögon tomma. *Allt det yttre har sjunkit in i aska och blivit natt, nu är allt horisontlöst rumslost invärtes* (min kurs.) (43)

Intet ställe i *Ordgränser* har, trots att Birgitta Trotzig omtalar att boken handlar om att »leva under apokalypsen», en så påtaglig överensstämmelse

⁶ Hermodsson, Elisabet, *Rit och revolution. Essäer och polemik*. Aldus Sthlm 1968. S. 115.

⁷ Trotzig, Birgitta, *Ett landskap*, s. 114.

⁸ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.*

med bibelns apokalyps, Uppenbarelseboken, där »den stora staden rämnade i tre delar, och folkens städer störtade samman; [...] Och alla öar flydde, och inga berg funnos mer.»⁹ Katastrof- och undergångsstämningen har fått sitt fullödigaste uttryck i denna dikt, där »gator och torg sjunker i aska». Utplånandets och nollpunktens gräns är därmed uppnådd, och »allt det yttre har sjunkit in i aska och blivit natt».

Detta är resultatet av Prag-bildens funktion, som varit att med allt den innefattat av domstolsstämning, Kafka-allusioner och nu slutligen apokalyptisk undergångsstämning, föra fram analysen till det slutgiltiga gränsläget, »längst in, längst ner» (40). Därmed framstår denna avslutande prosadikt (43) som en skärpt illustration till den »sönderfallsdikt» (21) i avsnittet Toscana-bilden, som förberedde utvecklingen fram mot den mest apokalyptiska av dikterna i *Ordgränser*. Dikten här i slutet av Prag-bilden är också en sista uppsamlande bild av de disparata fragment, som alla varit beståndsdelar i den mångfaldiga verkligheten, men endast representerande den yttre verkligheten, det ena ledet i den världsbild av dualistisk karaktär som är Birgitta Trotzigs.

Visionen

Mitt kapitel *Visionen* omfattar endast sidorna 44–46 i *Ordgränser* och upptar således tre dikter, varav de två senare är de för tolkningen väsentligaste. Birgitta Trotzigs egen definition av sina prosadikter, som bilder vilka uppstått för henne som i en dröm,¹ bekräftar vad jag sagt om tolknings-svårigheterna av just »visionsdikterna», upplevda under ett tillstånd av extatisk hänryckning. Ordmystiken är i dessa tre prosapoem dessutom lika förtärad som i Toscana-bildens »sönderfallsdikt». Den första av *Visionens* dikter är i stilistiskt avseende jämförbar med »sönderfallsdikten», med sin oerhört fragmentariska satsbyggnad: »Avfall, spillgods. Betydelselöst ansikte, släckt, halvgammalt, begagnat. Inget altare: ansikte, bröd.» (44) Bildurvalet med delarnas framhävande på bekostnad av det hela speglar den vanmäktigt splittrade verkligheten:

Öppna läppar, öppna ögon, stelrande is i ådrorna. Använt, utdömt, avstött, avfall. Härnere kan ingen tala, så djupt i det döende rör sig endast händer, munnar, skärvor. Äter i bröd, nakna som flådda. (44)

Det är en till bristningsgränsen utförd abstraktionsprocess av konkretionen levande människa. Resultatet av denna process sammanfattas i orden: »Avfall, spillgods. [...] Använt, utdömt, avstött, avfall.» Bakom dessa negativt laddade ord ligger hela den destruktion av individen, från levande till levande död, från människa till ting, till Det-blivande, till skärvor, som hela *Ordgränser* manifesterat fram till *Visionen*. Detta tema är genomgående även i Birgitta Trotzigs övriga produktion,² men i förhållande till de

⁹ *Bibeln*. Upp. 16: 19–20.

² Lundborg, Bitte, *Att hålla lidandets sår öppet*. (AB 4.3.1968.)

¹ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.*

tidigare berättelserna av episk karaktär ter sig *Ordgränser* som ett mera renodlat försök att »gå i närkamp med beståndsdelarna»,³ än som förut varit fallet. Det ovan citerade, för analys så svåråtkomliga diktfragment (44), framtonar alltså mot bakgrunden av de tidigare dikterna som en i språkligt avseende mer koncentrerad bild av den utstötthet och förlust av de livsviktiga »rötterna» för att tala med Simone Weil, den primära orsaken till mänsklig olycka:

Le malheur est avant tout anonyme, il prive ceux qu'il prend de leur personnalité et en fait des choses. Il est indifférent et c'est le froid de cette indifférence, un froid métallique, qui glace jusqu'au fond même de l'âme tous ceux qu'il touche.⁴

Betraktar man därefter prosadikten på sidan 45, grundstenen i *Visions*-avsnittet framträder den som en motpol till inledningsdikten. (44) Om inledningspoemet är en bildlig gestaltning av det ena ledet i min bevisföring, dvs. representerande den yttre verklighetens skikt, präglad av lidande, »där vi framkallas för att skänkas åt döden» (16), så framträder dikten på sidan 45 som dess antites och skulle därmed förklara verklighetens inre sida och således det andra ledet i bönen om »vårt ord»:

Han är till vid en gräns. Det tunna benet, den sköra blodvågen, den svaga tung rörelsen. Bortom råder blodstorm, nersmältande celler, det outtalbara svalget, sugande mörkermassorna. Så — ordgränsen. Orden som uttalas genom hans kropp — ett dödsarbete ett födelsearbete — är gränsen seg levande som en fosterhinna där han blir till och ännu upprätthålls (45)

Utan att här tillämpa en religiös läsart och se Kristus som den innersta punkt mot vilken de tidigare dikterna centrerats och vars struktur det gällde att utforska genom min analys, ser jag det som omöjligt att tolka den och visa att den motsvarar det inre skiktet i den dubbelsidigt strukturerade tillvaron, som jag åtskilliga gånger understrukit är Birgitta Trotzigs bild av världen. Den innebörd ordet 'du' hade i den i föregående kapitel citerade artikeln, *Theologia Glorïae* och även i det av mig där citerade avsnittet ur *Ett landskap* återfinns följaktligen här. Under ett mycket kort ögonblick har sökaren nått fram till ordgränsen och det underliga ordet 'du'. Detta 'du' ser jag som Kristus, närvarande vid gränsen, »ordgränsen». (45) Det är en förening vid en gräns, förening med Kristus i nattvarden, evighetsförnimmelse där gränsen får symboliseras av en fosterhinna, en bild av liv och födelse. Att jag uppfattar denna dikt som en symbol för nattvardens sakrament, kärnpunkten i all katolsk mystik, ögonblicket då varje tidsdimension upphävs i föreningen med Kristus, relationstankens förverkligande, beror delvis på att Birgitta Trotzig i tidigare verk infört liknande »gränsförnimmelser» som klimax eller höjdpunkter. Redan i *Bilder* avslutas avdelningen Pietá med Förvandlingen, där symbolerna är betydligt mer lättillgängliga:

³ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.*

⁴ Weil, Simone, *Attente de Dieu*, s. 131.

Hans närvaro är utanför dem och i dem: inspunna i den som i ett starkt nät av blod och ljus, brödet och vinet på tungan, i magen, i tarmarna, som omvandlar och sönderdelar och smälter. Så lever han förtärd och tillintetgjord i deras blod, deras andning, deras rörelser, detta är hans ständiga uppståndelse. [...] Naken och skälvande, nästan flyende, är hans uppståndelse: varför ser de mot himlen? Den åter offrade vistas i dem.⁵

Eller som i *Ett landskap*:

... världens liv fullbordat i honom — är redan utanför all tid. Evigheten har stigit ned i tidens kropp för att ta den till sig. Kristus närvarande i brödet är materiens hjärta: evighetens blod söker de dödligas kroppar.⁶

Vidare i *Utkast och förslag*:

... i det eukaristiska mysteriet är det Gud, den inkarnerade som återvänder för att ge sig själv till föda — för att allt djupare och mer och mer inkarnera sig i sin skapelse. [...] Så är människan [...] föremål för den inkarnationens långsamma, synliga och osynliga erövringsprocess, som utgår från det konsakrerade brödet och vinet på altaret, och som syftar mot en sista och slutgiltig förening.⁷

Simone Weil har tidigare sagt samma sak i *Attente de Dieu*:

Au centre de la religion catholique se trouve un peu de matière sans forme, un peu de pain. L'amour dirigé sur ce morceau de matière est nécessairement impersonnel. Ce n'est pas la personne du Christ telle que nous l'imaginons [...] c'est ce fragment de matière qui est au centre de la religion catholique.⁸

Orden sönderbrutna till obegripliga stavelsefragment får här vid ordgränsen nytt innehåll, ny betydelse vid kontakten med »hans kropp» (45), som Birgitta Trotzig uttrycker det. Gestalterna som saknat all livskraft, vilket tvingat fram ett bildspråk med stoffet hämtat från den oorganiska världen, har här återfått liv vid gränskontakten. Metaforiken är i detta poem helt koncentrerad till mänskligt levande vävnader. (Den sköra blodvägen, den svaga tungörelsen, fosterhinna.) Dikten är också helt i avsaknad av de negativt laddade ord, som utgjorde det språkliga materialet till den föregående dikten. (44) Hans O. Granlid nämner med tanke på födelsemotivet, ett centralt tema i Birgitta Trotzigs berättelser i likhet med uppfattningen om barnen som varande de enda skuldfräa levande varelserna, att barnet är det enda undret, biologiskt och metafysiskt samtidigt, för diktaren.⁹ Jag skulle vilja överföra detta resonemang på denna visionsdikt, grundstenen i *Visions*-avsnittet. Nattvardsymbolen här är i lika hög grad ett »metafysiskt under», en alstring av liv, gestaltad av gränsen »seg levande som en fosterhinna där han blir till och ännu upprätthålls». Det ter sig verkligen som en »förlösning i ordets hela

⁵ Trotzig, Birgitta, *Bilder*. Sthlm 1954. S. 63 f.

⁶ Trotzig, Birgitta, *Ett landskap*, s. 113.

⁷ Trotzig, Birgitta, *Utkast och förslag*. Essa-

yer. Sthlm 1962. S. 213.

⁸ Weil, Simone, *Attente de Dieu*, s. 198.

⁹ Granlid, H. O., *Då som nu*, s. 251.

och fulla betydelse»,¹ säger Birgitta Trotzig vidare i Credo-artikeln på tal om nattvardens sakrament. Jag ser därför denna dikt som ett medel att bryta genom det mörker, som de tidigare dikterna skapat en illusion av, och som en motsvarighet till de födelsemotiv som i flera av Birgitta Trozigs episka verk varit en symbol för liv.²

Den prosadikt som avslutar mitt avsnitt *Visionen* (46) är ett stämningsförstärkande, jublande eftermäle, där upplevelsen av Kristus vid gränsen som tillvarons innersta kärnpunkt symboliseras av en kraftfull explosion i mörkret:

Den mörka staden står upplyst som av en explosion
Han faller, virvlar. Han lever. (46)

Ett kontrastspel av ljus och mörker formas till en otvetydig bild av Birgitta Trozigs dualistiska världsbild. Under ett kort ögonblick illustreras Johannevangeliets ord: »Och ljuset lyser i mörkret, och mörkret har icke fått makt därmed.»³ Dessa tre prosadikter som konstituerar *Visionen* har bevisligen haft till uppgift att gestalta verklighetens inre skikt, såsom diktaren ser det, det centrum och den mittpunkt där Kristus, »Gud själv nedstigen i centrum av skapelsens lidande är det enda svaret».⁴ Mot lidandet, världens faktiska tillstånd, här i *Ordgränser* belyst av de olika verklighetsfragmenten (Paris-, Toscana- och Pragbilderna) sätter diktaren bilden av Honom, »som är ett ord mot döden» (bokens motto) som ett svar. Det är inte fråga om en konstruktiv lösning av lidandets problem, när Birgitta Trotzig skildrar upplevelsen av Kristus och Guds kärlek som alltings centrum. Därför är de tre dikterna inte de som avslutar diktsamlingen. De är inte en syntes eller en slutpunkt, utan en mittpunkt som fordrar en förankring i den omkringliggande verklighetsskildringen för att visa att de beståndsdelar som utgör tillvarons struktur är alltför motsägelsefulla och oförenliga för att kunna bringas till en harmonisk syntes eller utjämnande förening. De konträra elementen är alltså lidandets verklighet å ena sidan och tron på Kristus som ett uttryck för Guds kärlek, å den andra. Att forma dem till en syntes vore flykt och Birgitta Trotzig tar avstånd från en sådan lösning och därmed från en fransk filosof, som hon tidigare skrivit en beundrande essä om i *Utkast och förslag*,⁵ Pierre Teilhard de Chardin. I hans berömda försök till en syntes mellan den vetenskapliga och den traditionellt kristna världsbilden, finner hon inte längre något svar och tar istället avstånd från »Teilhard och den 'harmoniska' katolska traditionen där en trappa av välformade filosofiska stenar leder ända upp till himlen».⁶

¹ Trotzig, Birgitta, *Theologia Gloriarum*. (Credo 1960.) S. 63.

² *Bilder* (s. 25 f.), *De utsatta* (ss. 199, 201 f., 209), *En berättelse från kusten* (ss. 224 f., 243), *Levande och döda* (ss. 166 f., 206 f.), *Sveket* (s. 41).

³ *Bibeln*. Joh. 1: 5.

⁴ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 18.7.1968 till Gunnel Hedberg*.

⁵ Trotzig, Birgitta, *Utkast och förslag*, s. 176–214.

⁶ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 18.7.1968 till Gunnel Hedberg*.

I DN-artikeln har Birgitta Trotzig formulerat sitt svar på sin bild av tillvarons dualism med en liknelse ur Dostojevskijs *Bröderna Karamasov*:

Lidandets problem är ett sår som måste hållas öppet; [...] Tron, varken religiös sådan eller mera allmänna förvisningar om livets värdefullhet, är inte verklighet förrän sida vid sida med Ivan Karamasovs uppror, [...] Vad som kallas religionens tröst är i detta fall inte någon tröst. Religionen tar det outhärdliga till sig — så som ikonernas Gudsmoder sitter med sin sons döda kropp i knäet. Men den botar ingenting, borttar ingenting. Kristendomens hopp existerar sida vid sida med att världens nöd kvarstår oförminskad; Ivan Karamasovs revolt väger med hela sin tyngd.⁷

Birgitta Trotzig är inte ensam om en sådan syn. Före henne har Simone Weil, denna analytiskt begåvade franska filosof, som Birgitta Trotzig så ofta apostroferar, så även i DN-artikeln, konstaterat i *Attente de Dieu*:

La connaissance de cette présence de Dieu ne console pas, n'ôte rien à l'affreuse amertume du malheur, ne guérit pas la mutilation de l'âme.⁸

Eller vidare i *La pesanteur et la grâce*, en samling aforismer:

... l'extrême grandeur du christianisme vient de ce qu'il ne cherche pas un remède surnaturel contre la souffrance, mais un usage surnaturel de la souffrance.⁹

[...] Expliquer la souffrance, c'est la consoler; il ne faut donc pas qu'elle soit expliquée.¹

Mot bakgrunden av det nu citerade ser jag slutet av boken, som jag i min framställning kallat *Den nya verkligheten*, som en tillbakagång till en verklighetsskildring, men då med den intentionen hos diktaren att gestalta en verklighet med de oförenliga, motsägelsefulla elementen skönjbara, vars uppgift är att existera mot varandra med samma tyngd. Visionsavsnittets tre prosadikter är förutsättningen för att den nya tillvarons bild skall formas till en adekvat illustration av Birgitta Trotzigs uppfattning av världen. Därför gällde det i *Visionen* att få konträra beståndsdelarna, inte till en syntes liktydig med en utjämnande förening, utan liktydig med konklusion, dvs. endast konstaterandet av elementens struktur. Det är också just bilder ur denna dubbelstrukturerade verklighet som den sista avdelningen i *Ordgränser* förmedlar.

Den nya verkligheten

Vad jag i min framställning benämner »ny verklighet» är inte en ny verklighet i så måtto att helt nya beståndsdelar formar dess struktur, tvärtom är, vilket väl framgått av mina tidigare kapitel, denna verklighet sammansatt av de i sig motsägelsefulla element, såsom den yttre verkligheten, vars faktiska tillstånd är lidande och den inre verkligheten, upplevelsen av Kris-

⁷ Trotzig, Birgitta, *Den svåra dialogen*. (DN 14.2.1965.)

⁸ Weil, Simone, *Attente de Dieu*, s. 96 f.

⁹ Weil, Simone, *La pesanteur et la grâce*. Libr. Plon. Paris 1948. S. 94.

¹ *Ibid.*, s. 130.

tus i centrum av skapelsen. Jag använder mig av beteckningen »verklighet» eftersom det för Birgitta Trotzig inte är en *bel* bild av tillvaron så länge inte ett i metafysiskt avseende inre sammanhang är ett av grundelementen. Hela den sista avdelningen i *Ordgränser* anser jag vara uppbyggd av diktfragment, som tillsammans bildar en konklusion av dikterna i de föregående kapitlen. Därmed är inte heller sagt att denna sista avdelning mynnar ut i någon slags harmonisk enhet där de båda sidornas motsträviga karaktär suddats ut. Tvärtom spelar Birgitta Trotzig här ut de båda sidorna mot varandra, ofta i hårda antitetiska ställningar och låter dem väga mot varandra med samma tyngd för att kontinuerligt hålla den svåra dialogen öppen. Det förefaller mig finnas en nästan exakt indelning av slutavdelningens dikter enligt nedanstående schema:

- Prosadikt s. 48–49 = Tes = Den yttre verkligheten.
- Prosadikt s. 50 = Antites = Den inre verkligheten.
- Prosadikt s. 51–52 = Tes.
- Prosadikt s. 53–54 = Antites.
- Prosadikt s. 55–56 = Tes.
- Prosadikt s. 57 = Antites.
- Prosadikt s. 59–62 = Tes.
- Prosadikt s. 57 = Antites.

Med denna indelning vill jag söka visa efter vilket schema jag arbetat för att få fram *Den nya verklighetens* konstitution. Därav framgår att de olika dikterna i detta avsnitt korresponderar mot kapitlen *Den mångfaldiga verkligheten* (Tes) och *Visionen* (Antites), vilket faktiskt kommer till synes i dikterna, som dessutom ofta använder minnet som medel att återställa stämningar från de föregående bilderna, Paris- Toscana- och Pragbilderna. Att hela diktsamlingen avslutas med en antitesdikt, dvs. en dikt vars huvudsakliga innehåll gestaltar tillvarons innersta, den metafysiska aspekten, betyder *inte* att boken som helhet mynnar ut i ett kristet färgat hopp om trons seger eller liknande. Det finns i *Ordgränser* ingenting av lättvunna segrar eller lösningar på de villkor under vilka människorna i boken tvingas leva. Ingen syntes är följaktligen möjlig.

I slutavdelningens två första dikter är miljön åter Paris, storstaden, den fientliga staden, det väldiga monstruösa maskineriet. [...] döda husrader, döda körbanor glider undan betongband för betongband, stor död cementgrå kyrka i strålkastarljus, kyrkogård med falskgotiska gravhus i gjutjärn och cement — underground, väldig outgrundligt sugande underjordiskt förgrenad värld. (49)

Cirkeln sluts och miljö, atmosfär och stämningar är identiska med Parisbildens. De stilistiska medlen som används för att fånga denna atmosfär av död, kyla och människoovänlighet är desamma. Åter är denna fientliga stad en fond för en människa, en kvinna, eventuellt den ryska konstnärinnan G., vars skräck och främlingskap är obeveklig verklighet.

Hon står som ett djur, en kviga, så främmande som någon kan vara i den sorgmodiga smutsiga sommarkvällsheta trängseln, [...] hon har inte något språk alls längre, är lika löjlig och förstummad och vilse bland alla läten och tecken.

Hon är rädd [...] en sammanpressad samlad kompakt övermäktigt tung rädsla [...]. Världen sådan världen är har format henne. Hon har inget eget. Allt i henne är allas, det blir knappt en handfull av någonting. Hon har inga tillgångar. (48)

Det är resultatet av en destruktionsprocess, som manifesteras i denna dikt. Det *kan* vara den landsflyktiga ryskan och således hennes skälvinningar av »betongslag, blod, taggtrådssönderlitna handleder — minne» (48). Men det är för tolkningen likgiltigt om vi identifierar »henne» med en konkret gestalt, tidigare skildrad i boken. De övriga gestalterna har, vilket jag sökt påvisa, endast varit en projektion av människan i en värld, vars villkor är så oöverstigligt svåra att leva under. Det är gestaltningen av Birgitta Trotzigs människa levande »under apokalypsen».² Världen i denna dikt är en tillvaro av stumhet, skräck och total övergivenhet, där metaforerna från djurvärlden inskräper hjälplösheten och vilsenheten hos »henne».

Dikten på sidan 50 blir i ljuset av det föregående en kontrasterande upplevelse, där bildspråk och ordval samverkar till att ge ett intryck av en nästan extatisk livsbejakelse vid konfrontationen med ett minne av helt annat slag än i föregående dikt.

en extas, det oerhörda som väller upp som en sång eller mörkt framvällande vatten, en naturkraft i varje fall, ur själens botten och ur alla lemmar, känslan att det kommer ända utifrån fingerspetsar, tår, hjärtrötter, det finns inte en fiber som inte är med — genom vilket under är jag alltjämt upprätt? (50)

Ord som »extas», »det oerhörda», »sång» och »framvällande vatten» är alla tecken på en intensiv upplevelse av livet som något av ett metafysiskt under,³ utkristalliserat ur mörkret, en oförklarlig pånyttfödelse. Det »glittrande vattnet därnere i mörkret» (50) är här inte längre identiskt med det kvick-silverfrätande vattnet i »sönderfallsdikten» (21f). Här är vattnet en symbol för liv och livets mysterier: »jag står i en ström, hur står jag fortfarande upprätt? gå rakt ut i mörkret, ända ut, i all evighet, där är ingen botten» (50). Den sista meningen får symboliskt nog ingen avslutning genom interpunktion.

Ögonblicket av jublande livsglädje är emellertid kort, och i nästa prosadikt är scenen en helt annan. Allt är »tomt och hett. Det finns inte ens luft, atmosfären har med ett sista flämtande upphört. Det är vakuum, ogenomträngligt.» (51) Människan, i detta fall en man på ett sjukhus, upplever verkligheten runt omkring som en maskin, som täcker hela rymden. »Han kan ju försöka ropa på hjälp. Ibland försöker han, men varje muskel är låst — är det i honom själv den ogenomträngliga heta stumheten är, är alltsammans han själv?» (51) Metaforer av typ »sten», »metall», »mikroskopiska kugg-hjul», »glidande hävstänger» skapar åter illusionen av en för mänskligt liv

² Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.*

³ Granlid, H. O., *a. a.*, s. 266.

ohygglig omvärld, där tomhet vore att föredraga framför maskinen som är »myriader, miljarder mikroskopiska kugghjul, glidande hävstänger. Han känner inte maskinen, uppenbarligen har han inga nerver mer, han bara vet att maskinen nu är i honom, att genom varje hudstycke går prövande nålar, strålar.» (52) Beskrivningen är så långt driven i ett försök att skildra personlighetens nedbrytning, att det mot slutet av dikten inträder en fullständig identifikation mellan människa och maskin, en identifikation för livet: »Maskinen är där. Ingenting ändras. Han är ensam. Maskinen är.» (52) Om just denna dikt har Karl Vennberg i sin recension av *Ordgränser* träffande sagt, att det är en skildring av en »stad som en nattlig maskin, en apparat på ett sjukhus som vi aldrig skrivs ut från, ett tortyrinstrument på evigt hemlån från Kafkas straffkoloni. Allt detta hör hemma i det uttalbara.»⁴ De två sista raderna i citatet stärker mig i min uppfattning att detta är en »tes-dikt», vars huvudsakliga innehåll representerar den yttre verkligheten, eller med det uttryck Vennberg lånat från »sönderfallsdikten» (21f), »det uttalbara».

De två följande dikterna, enligt mitt schema »antites-dikter», innehåller även i sig ett tydligt motsatsförhållande, skönjbart även i den språkliga utformningen. Det konkreta i dikten är inledningen med bilden av en ung, fångslad kvinnas förtvivlade kamp på golvet i sin cell: »De simmande väsendena rör sig mot henne genom gryningens vattenljusa strömmande grånad — världens gränser vänder sig inåt, drar ihop sig: skruvstäd.» (53) Känslan av fångenskap och orörlighet har fått ännu en symbol lagt till sitt förut rika register, nämligen ordet »skruvstäd», i vilket kvinnans kropp tycks fastklämd, oförmögen till rörelse, fri rörelse; endast huvudet kan kämpa fritt. (53) Det är en anonym varelses lidande som möter oss i dikten i en expressivt laddad bild, som mot slutet dock träder i ett faktiskt relationsförhållande till diktar-jaget. Gestaltsammansmältningen är ett faktum och blir ett uttryck för det stora universella lidande, som hela *Ordgränser* är en manifestation av.

— hon är jag jag är hon. [...] Förstå då äntligen att hon utkämpar vår kamp och min kamp mot världen för att nå fram till vattenhålet, till den stilla svalta silande oändliga nattluftens tystnad, oändliga glömska — (53)

Motsatsförhållandet är tydligt redan i uttrycket »världen», den värld som betyder lidande, död och förstelning och »vattenhålet», en livs- och frihetsymbol, en klar motsats till bl. a. den stensymbolik Birgitta Trotzig använder sig av i Paris-bilden. Tidigare har denna vattensymbolik skymtat fram i boken, då i orden »ofunnen källa» (31), »en avlägsen vattenåder» (31), »källa» (36) och »ett mörkt framvällande vatten» (50) som tecken på en svåråtkomlig, nästan helt dold sanning om liv bortom den yttre verklighetens hårda yta.

⁴ Vennberg, K., *a. a.*

Stilistiskt står även ordet »kamp», som innefattar ett kaotiskt oroligt tillstånd i kontrast till »stilla svalt silande oändliga nattluftens tystnad», men tillsammans utgör de en emfatisk konstruktion av de två leden i bönen på sidan 16, eller för begreppen »det uttalbara» och »det outtalbara». (21) Vattenmetaforiken utvecklas ytterligare i den sista delen av dikten, den del som inleds med ett Dostojevskij-citat,⁵ och där mystikern Birgitta Trotzig, i den i språkligt avseende kanske mest lysande dikten i *Ordgränser* ger en lyrisk utformning av den sida av tillvaron som är vänd inåt och endast under vissa ögonblick är tillgängliga för insyn:

»Tillvarons innersta är salighet.» I en oåtkomlig kärna vilar det förlorade paradiset i fullkomlig fördoldhet i intets mitt, mandeln av otillgänglig täthet i det strömmande skälvande vattenljuset det ständigt förvandlade, det i det hänflytande bortdunstande, stillastående intet. Det oåtkomliga dansar som det mångarmade hjulet virvlar över dödens nedlagda kropp, vår radiumstrålande svepning. (54)

Tillgriper jag här en religiös läsart, skulle jag kunna betrakta dessa rader som en parallell till visionsdikten på sidan 45. Diktaren använder här bilden av mandeln och kärnan för att kontrastera de två sidornas väsen mot varandra, ett tillvägagångssätt som även Mahmud Shabistari i sin liknelse om mandelns skal och dess kärna brukar: »Lagen är skalet; sanningen kärnan;/ Mystikens väg till Gud ligger mitt emellan dem båda.»⁶

Meningsbyggnaden i denna Trotzig-dikt skiljer sig starkt från den i »sönderfallsdikten» (21) eller i dikterna på sidorna 40 och 44, vilket understryker att det i detta fall är en »antites-dikt». I de förra dikterna uttrycktes även splittringen i formen. Här är istället en lång sammanhängande mening med flera attributiva bisatser, som visserligen svagt förändras men är associativt förenade med det inledande Dostojevskij-citatet, som är det första tankeledet i associationskedjan, och som utför en dialog med resten av dikten. »Tillvarons innersta» korresponderar mot »en oåtkomlig kärna»; 'salighet' mot det »förlorade paradiset». I följande bisats är »mandeln av otillgänglig täthet» en omskrivning för det »förlorade paradiset», som befinner sig i det »stillastående intet». Det är en ordmagi av häpnadsväckande art, uppbyggd av parallellismer, där de olika synonyma begreppen flätas in i varandra och där till och med uppenbara motsatser, som »det hänflytande bortdunstande» och »det stillastående intet» tycks upphäva och förvandlade till synonyma begrepp. Hela dikten bär något av besvärjelsens prägel, där ordmystikens funktion förefaller vara, att efter avslöjandet av tillvarons inre karaktär, behålla bilden av gränsupplevelsen kvar på näthinnan, vilket dock är dömt att misslyckas: »Därpå av centrifugalkraften utåt, utåt — maskinens korta vispande rörelser som bett — utåt, utåt, ut i dödsångestfördrivenheten.»

⁵ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.* B. T. uppger på min förfrågan ang. citaten i *Ordgränser*, att ovanstående

citat är hämtat ur Dostojevskijs *Idioten*.

⁶ Mahmud, Shabistari, *a. a.*, s. 49.

(54) Det starkt poetiska språket med dess eteriska bildspråk i början av dikten, som medverkade till att ge en så adekvat bild som möjligt av diktarens visionära upplevelse, byts mot slutet ut mot ett bildspråk där metaforerna är hämtade från fysikens område, för att förstärka motsatsförhållandet mellan »det stillastående intet» och den förödande maskinens rörelser ut i »dödsångestfördrivenheten». I sin helhet är dikten ett utmärkt exempel på Birgitta Trotzigs sätt att konkretisera och beskriva sin dualistiska världsbild, där insikten om ett inre sammanhang inte leder fram till en slutgiltig harmonisk lösning, utan endast är ett led i det experiment »med språk, men också med liv»,⁷ som diktaren utför.

Nästa »tes-dikt» (55) ger oss tillbaka den apokalyptiska stämningen från dikten i föregående kapitel (43). Scenen är ett människotomt stadslandskap över vilket solen sjunker: »Det är som en överensstämmelse att det är sista gången på jorden solen nu går ner genom våra pupiller. Hon har fullbordat sin båge nu, ett glödande spår har hon lämnat efter sig.» (55) Tystnaden, stumheten och mörkret omger det »köldförtärda stadslandskapet» (55) och diktar-jaget sitter som förlamad och stirrar ut mot vintersolen: »Ännu längre in i mig medan händer, ögon, tunga ligger i detta tillknutna och hopplåsta, hoppas jag på en allt väldigare befrielse. Medan fångenskapens tystnad växer. Hopbunden väntar jag.» (56) Förblamningen och orörligheten som i denna dikt förklarar allt sökande meningslöst och fåfångt är den yttre verklighetens signum, liksom dödsångesten, skrällen och ordens betydelselöshet.

Kleist och Henriette: I gryningen vid sjön ser vi våra händer, utkast till en porträttmask, två i det stelnandes fångade hud. Ön som är döden lyser som lava i morgonens dimmor. Min älskade, min dödskamrat, naken älskad och nu uppenbar. (57)

Med denna allusion på Heinrich Kleists och Henriette Vogels tragiska död,⁸ inleder Birgitta Trotzig den »antites-dikt», vari ingår en av de mest svåråtkomliga, »mystiskt skimrande paradoxer»⁹ i hela boken. Med »Kleist och Henriette» som inledande länk i en associationskedja för diktaren in relationsförhållandet liv-död och söker med denna symbol för ett tragiskt livsöde, som slutar med undergång ge en förnimmelse av upphävandet av två så motsägande begrepp som liv och död: »I livet finns inget tecken, döden är vårt tecken. Krampen släpper. Jag ser ditt klara människoansikte. Allt är hemligt. Döden är.» (57) Det är ett konstaterande, giltigt i första hand för Kleists och Henriettes öden, men som med orden »försvaret mot döden» (12) från Paris-bilden i minnet, kan ges en djupare innebörd. I detta läge införs den mystiskt färgade paradoxen, som utvecklas vidare i slutet av dik-

⁷ Wigforss, Brita, *a. a.* (GHT 18.10.1968.)

⁸ Kosch, W., *Deutsches Literaturlexikon*. Biografisches und bibliografisches Handbuch. 2., vollst. neubearb. und erw. Aufl. Zweiter Band. A. Francke AG. Verlag Berlin 1953. S. 1293: »Das persönliche Miss-

geschick und die Not des Vaterlandes trieben K. in den Tod, den er gemeinsam mit einer ebenfalls unglücklichen Frau (Henriette Vogel) am Vannsee bei Potsdam fand.»

⁹ Vennberg, K., *a. a.*

ten och ger den karaktären av en »antites-dikt», som således gestaltar »alltings omedelbara centrum», »där Gud är kärleken».¹

Rå som en dödsångest fäster mig kärleken vid världen. Orden i stället för, etapperna. De svåra nedslagen, i förnekelse förtärda. Det krymper. Det vidgas för mycket. För trångt. För stort. Vän, vi är för döden. Vem kan göra något. Likväl är allt liv, de hemligt förintade bränderna, skendöden också — omvänt bestrålade kärlek. (57)

Paradoxerna med sin förtätade svåråtkomliga ordmystik, som får dem att undandra sig egentlig idéanalys, är kanske mest att ses som ett relevant uttryck för några ord, som Christer Dahl uttalade med tanke på Birgitta Trotzigs diktning: »... det egentligen geniala i Birgitta Trotzigs konst ligger bortom det formulerbara. Det ligger inte i tankarna bakom diktningen utan någonstans i ordens spänningsförhållande till varandra, som ytterst är beroende av personlighetens spänningsförhållande.»² Skulle jag själv ändå ge ett tolkningsförslag, vore det med ett citat ur *Ett landskap* vars inre sammanhang är en parallell till denna dikt (57) i *Ordgränser*:

Allt som rör sig, nära mig, avlägset, tätt inpå mig, omkring mig, i mig är detta enda underliga sönderslagna människoansikte. [...] Det finns ingenting som är utanför din kärlek.³

Kärleken skulle alltså vara den faktor, som håller diktar-jaget kvar vid världen. Men en kärlek som inte ger någon tröst eller något hopp, utan en känsla av dödsångest och skräck. Det är endast möjligt, tror jag, att se denna paradox som en aldrig avslutad uppgörelse med tillvarons tvekluvna väsen. Det är ännu en variation på temat om tron som »existerar sida vid sida med att världens nöd kvarstår oförminskad».⁴ Sida vid sida står också meningarna »vi är för döden» (57) och »allt liv [...] är omvänt bestrålade kärlek» (57), som ett exempel på mystikern Birgitta Trotzigs metafysiska förankring, som bortom motsägelserna och dualismen låter henne uppleva skymten av en samlade mittpunkt. Kanske kan Simone Weils ord ur *Attente de Dieu*, också de färgade av mystikerns visionära seende, ge ytterligare tolkningshjälp åt detta ömtåliga och svårtolkade avsnitt:

C'est dans le malheur lui-même que resplendit la miséricorde de Dieu. [...] ... si on demeure en ce point sans cesser d'aimer, on finit par toucher quelque chose qui n'est plus le malheur, qui n'est pas la joie, qui est l'essence centrale, essentielle, pure, non sensible, commune à la joie et à la souffrance, et qui est l'amour même de Dieu.⁵

Den sista »tes-dikten» omfattar egentligen två dikter, båda skärper intrycket av att det är »mycket sent på jorden dessa dagar».⁶ Det är en sista

¹ Trotzig, Birgitta, *Theologia Gloriam*. (Cre- do 1960.) S. 61.

² Dahl, Ch., *a. a.*, s. 653.

³ Trotzig, Birgitta, *Ett landskap*, s. 133.

⁴ Trotzig, Birgitta, *Den svåra dialogen*. (DN 14.2.1965.)

⁵ Weil, Simone, *Attente de Dieu*, s. 96.

⁶ Carlsson, S., *a. a.*

konkret bild av en storstad, »Paris under studentrevolten»⁷ anser vissa recensenter, vilket väl kan anses troligt.

Flyende massor pressas genom mörka gator. Polis från alla håll, kulsprutor, den sakta tätande kedjan förgallrade fordon med mynningarna ut ur fönstren. Folkmassornas veka virriga hjälplöshet, svett, sorl. (62)

Detta är diktens konkreta, deskriptiva parti. Men den innehåller också reflekterande partier, avsnitt där diktaren ger en abstraktare bild av det yttre verklighetsskiktet, det »uttalbaras» struktur.

Mellan det döda och det överkliga öppnar sig klyftan livet lever i: i den vacklande skuggan, det osäkra ljuset, de halva ansiktena. Icke-varats tunga gestalter. [...] Inget språk är rent inget hopp är verkligt, murar och spiror i blandning, förvirring, orenhet, halvdagar. (60)

Skildringen av livet som ett »liv med Ångesten» (25), där människan lever fasthakad i »ord och åtbörder som i hjälplinor — därnere djupt under öppnar sig det levande fasansfulla djupet av ansikten död och räddning i ett» (38), är i denna dikt sammanpressad i metaforen »klyftan». Klyftan omkring vilken den »kväljande tomheten, de täta husfasaderna, den fastgjutna skyn» reser sig, är symbolen för Birgitta Trotzigs mörka livsuppfattning. Det är en klyfta där liv och död ofta visar sig vara synonyma begrepp, som ej utesluter varandra. Men det är också klyftan som en gång öppnat sig vid gränsen, vid nollpunkten, för att under ett kort ögonblick låta en annan sida skymta, den sida mot vilken all samlad mänsklig längtan, inkarnerad i diktarens lidande gestalter, riktar sig, en längtan till flykt och befrielse undan en

samtid bräddfull av upp till himlen travade döda, travar av ansikten, ögon. Inget språk åt de förstummades skrik, åt de sprängda struparna. (61)

Det är denna samtid, härovan i en mera visionsartad upplevelse, som bilden av Paris under studentrevolten blir ett konkret uttryck för:

Alla tvärgator nu avspärrade. Portgångarna stängda, grunda. Blod i trapporna. Från de tärda träden droppar och sipprar det. En efter en faller man, kvinna, barn som bländande löv till marken (62)

Denna sista »tes-dikt» avslutas alltså med ett bildfragment ur den mångfaldiga verkligheten, vars signum Birgitta Trotzig inpräntat är lidandet med vilket hon sökt öppna sin dialog med dessa prosadikter som medel. Hon har med alla till buds stående medel sökt komma åt verklighetens dualistiska struktur, analysera dess beståndsdelar, så också i den avslutande »tes-dikten». Och i den som i övriga »tes-dikter» har det gällt att avslöja den del, den sida som är lidandet, mörkret, förnedringen i total övergivenhet. Livet framlevt under apokalypsen. Dock är det angeläget att konstatera, vilket Dahl

⁷ Ibid., samt Lagercrantz, O., *a. a.*

gör, att det »till synes totala mörkret blir något annat än förnekande mörker, men inte ljus, inte något tröstande»,⁸ vilket den »antites-dikt» som avslutar hela diktsamlingen är ett tecken på. Det kan kanske vid första anblicken förvåna att jag givit denna slutdikt beteckningen »antites-dikt», eftersom den så påtagligt i likhet med exempelvis dikten på sidan 48 skildrar en lidande, tillintetgjord människas förtvivlade kamp, genom en realistisk, nästan naturalistisk gestaltningensförmåga, där ordval och bilder inte väjer för det fula eller groteska:

Där sjunker du på händer och knän på jordgolvet, omintetgjord människa, oigenkännlig, sammanpressad till svett och skrik inuti det brännande otroliga, slagen i lås i den svikande kroppens sinnessjuka utsöndringar, det vita torra skummet från slemhinnorna, den hallucinerande huden, den blodblandade urinen. (63)

Den tolkning som väl ligger närmast till hands vore kanske att se dikten som en återblick på ett mänskligt tillstånd av den typ som Paris-bilden uppvisade (9) och som även skymtade i dikten på sidan 53. Det finns dock skäl som talar för att en sådan tolkning inte behöver vara den enda tänkbara. Det är framför allt exponeringen av ordet »du», som gör en särskild analys nödvändig.

Då jag tidigare såg »det underliga ordet 'du'» (40) transformeras till Kristus i visionsdikten (45), eller som Catharina Stenberg uttryckte det, till »det centrum som den kristne benämner Kärleken»,⁹ skedde det med hjälp av belägg från tidigare verk av Birgitta Trotzig, där hon placerat »Kristus i centrum av skapelsens lidande».¹ Går jag tillväga på liknande sätt vid analysen av denna sista prosadikt, förefaller det mig sannolikt att den lidande varelsen i dikten är Kristus, inkarnationen av allt samlat lidande, sett ur ett religiöst perspektiv. Birgitta Trotzig har ofta i samband med Kristi lidande och död talat om en förnedrande och människoovärdig död, så t. ex. i DN-artikeln om lidandets problem:

Jesus av Nasarets död, som jag med Aljosja betraktar som Guds svar är en död utan tröst, en död under tortyr i förnedring, en död som inte ger några andra lösningar än att uttrycka den yttersta solidaritet med dem som är nederst, dem som har det värst.²

Likaså i slutet av *Sveket*: »O Gud, de oförsonades Gud — de förlorades Gud, de nederstas Gud.»³ Även här kan Simone Weil ha tjänat som förebild: »Le Christ était un malheureux. Il n'est pas mort comme un martyr. Il est mort comme un criminel de droit commun, mélangé aux larrons, seulement un peu plus ridicule.»⁴ Det är också möjligt att se en linje från Dostojevskij, vars Kristusuppfattning förutom i den av Birgitta Trotzig apost-

⁸ Dahl, Ch., *a. a.*, s. 653.

⁹ Stenberg, Catharina, *a. a.*

¹ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 18.7.1968 till Gunnel Hedberg.*

² Trotzig, Birgitta, *Den svåra dialogen.* (DN 14.2.1965.)

³ Trotzig, Birgitta, *Sveket*, s. 150.

⁴ Weil, Simone, *Attente de Dieu*, s. 131 f.

roferade *Bröderna Karamasov*,⁵ även framträder i *Idioten* där furst Mysjkin betraktar en Kristusbild:

Tavlan föreställde Kristus nyss nedtagen från korset. [...] Den föreställde en död människa i kroppsstorlek, en människa som lidit oändliga kval redan före korsfästelsen, blivit sårad, torterad, slagen av vakten och av folket, då han bar korset på sin rygg, och slutligen uthärdat korsfästelsens kval under sex timmar. [...] På tavlan är detta ansikte fruktansvärt sönderslaget, vanställt av hemska svullnader, blodstrimmiga blånader: ögonen är vidöppna, pupillerna sneda, de stora, fullt synliga ögonvitorna glänser med en död, glasartad glans.⁶

Min uppfattning att den sista dikten i *Ordgränser* skulle vara en scen ur Kristi lidandes historia, såsom Birgitta Trotzig upplever den, här gestaltad i en skildring av en till det yttre helt anonym varelses lidande, motsvarar i så fall Granlids tolkning i en analys av *En berättelse från kusten*, där han ser alla de förbipasserande gestalternas öden som Kristi öde, som »mångfaldigas i varje plågsam födelse, varje ensamhet, varje lidande död; han är ständigt närvarande».⁷

Mot bakgrunden av dessa citat ser jag således den avslutande paradoxen: »Detta har du kastat i vågskålen oss till upprättelse» (64) dels som ett sista försök till öppnandet av den svåra dialogen med lidandet, som är förutsättningen för allt mänskligt varande, om man inte skall slutas till »levande död» enligt diktaren, dels som en parallell till paradoxen: »Rå som en dödsängest fäster mig kärleken vid världen» (57). Det är således en sista emfatisk slutsats av vad Birgitta Trotzig otaliga gånger upprepat, nämligen att Guds kärlek och lidandets verklighet måste få verka mot varandra utan att bringas till någon form av syntes, vilket vore en flyktåtgärd och ett slutande av all fortsatt dialog. Följaktligen manifesteras i slutdikten vad jag tidigare talat om: ovilligheten att forma ett konstruktivt svar; önskan att endast påvisa den dualistiska tillvarons struktur som är diktarens bild av världen. Det var i detta läge, efter att ha läst Martin Bubers analys av människans religiösa situation, som jag tyckte mig spåra en viss överflyttning av hans formuleringar i Birgitta Troztigs egna verk. Även om hon själv säger sig endast ha läst Buber liksom i förbigående,⁸ vill jag citera ett i mitt tycke oerhört pregnant uttryck för en religiös uppfattning, som är lätt att identifiera med Birgitta Troztigs egen, sådan den framträder även i *Ordgränser*:

Die »religiöse» Situation des Menschen, sein Dasein in der Präsens, ist durch ihre wesenhafte und unauf lösbare Antinomik gekennzeichnet. [...] Wer die These annimmt und die Antithese ablehnt, verletzt den Sinn der Situation. Wer eine Synthese zu denken versucht, zerstört den Sinn der Situation.⁹

⁵ Trotzig, Birgitta, *Den svåra dialogen*. (DN 14.2.1965.)

⁶ Dostojevskij, F., *Idioten*, del 2. Sv. övers. Ellen Rydelius. Sthlm 1954. S. 106 f.

⁷ Granlid, H. O., *a. a.*, s. 265.

⁸ Trotzig, Birgitta, *Brev av den 1.3.1969 till förf.*

⁹ Buber, M., *a. a.*, s. 142.

All harmoni är utesluten. Det viktiga har varit att Birgitta Trotzig med alla sina olika »bilder» velat beskriva verklighetens konstitution sådan den ter sig för henne, med dess två så väsensskilda men nödvändiga element. Det är denna dubbelsidiga struktur, som med hjälp av olika innehåll, atmosfär och stilmedel blottlagts i prosadikterna i avdelningen *Den nya verkligheten*, diktsamlingens avslutande del.

Sammanfattningsvis kan alltså konstateras att *Ordgränser* är en samling korta prosadikter, som i en mera komprimerad form än tidigare, där det episka draget är starkt reducerat, med de olika »bilderna» söker finna en uttrycksform för den mörka livsuppfattning som är Birgitta Trotzigs. *Ordgränser* är i förhållande till övriga verk resultatet av en skärpning av problematiken. De olika dikterna, med hjälp av skilda stilmedel, ordval, metaforik, representerar två helt olikartade verklighetsskikt, vilka jag genom min indelning sökt påvisa. Genom uppdelningen i tre huvudavdelningar syntes de disparata diktfragmenten uppgå i ett större sammanhang, där det blev möjligt att se någon slags enhetlighet bortom mångfalden, dvs. se en samlande bild för en dualistisk verklighet.

Den mångfaldiga verklighetens prosadikter har, som jag sett det, haft till uppgift att öppna den av Birgitta Trotzig så ofta apostroferade dialogen med lidandet, som i *Ordgränser* uppträder under de mest skilda former. Krigets färd, den landsflyktigas alienationsproblem i en främmande stad bevitnas i Paris-bilden. I Toscana-bildens dikter uppträder lidandet i ordens sönderfall till obegripliga stavelsefragment, som omöjliggör all vidare kommunikation och dialog. Prag-bildens förrädare söker fåfängt efter det lösenord, som bortom den splittrade verkligheten skulle göra det ickekluvna, det hela tillgängligt för honom.

Det är den realistiska verklighetsåtergivaren Birgitta Trotzig som i *Den mångfaldiga verklighetens* dikter givit tre olikartade porträtt av människor levande under apokalypsen. I *Visionen* är det mystikern Birgitta Trotzig med sitt inåtvända seende, som fört fram analysen till »ordgränsen», den gräns som särskiljer den yttre verkligheten från dess inre motsvarighet. Efter vad som framgått av min uppsats blir de tre visionsdikterna en bild för diktsamlingens metafysiska förankring. Det är upplevelsen av Kristus vid gränsen, som är svaret på det andra ledet, det inre verklighetsskiktet. Dessa två huvudavdelningar utgör sedan de båda leden i *Den nya verklighetens* konstitution. Jag fann det möjligt att genom uppdelningen i tes-antitesdikter klarare se de hårda motsatsförhållanden som råder mellan de i den sista avdelningen ingående prosadikterna. De formar aldrig någon slutgiltig syntes, vilket vore en flyktåtgärd eller en utjämning av de motsägelsefulla element, lidandet i tillvaron i dess otaliga former å ena sidan, och tron på Guds kärlek genom Kristusupplevelsen som den yttersta form av solidaritet, å den andra, som tillsammans formar Birgitta Trotzigs bild av världen.