

# Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 102 1981

Svenska Litteratursällskapet

*Distribution:* Almqvist & Wiksell International, Stockholm

REDAKTIONSKOMMITTÉ

*Göteborg:* Peter Hallberg

*Lund:* Staffan Björck, Louise Vinge

*Stockholm:* Inge Jonsson, Kjell Espmark

*Umeå:* Magnus von Platen

*Uppsala:* Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

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

Utgiven med understöd av

*Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet*

ISBN 91-22-00567-6 (häftad)

ISBN 91-22-00569-2 (inbunden)

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell, Uppsala 1982

# Erik Lindegrens Pastoral-svit

## En strukturanalytisk studie

Av BENGT LANDGREN

*Pastoral-svit* är placerad som nionde och sista avdelning i Erik Lindegrens i november 1947 utgivna diktsamling *Sviter* och intar därmed en framträdande plats i samlingens formella disposition.

Avdelningen innehåller fyra dikter, varav I («Även denna morgon») ursprungligen trycktes under titeln »*Pastoral*» i julinumret av tidskriften *Sesam* 1947 (s. 15) och II–III under den analoga rubriken »*Pastoraler I–II*» i BLM:s oktoberhäfte samma år (s. 614–16).

Diktsviten har kortfattat kommenterats av Lars Bäckström<sup>1</sup> och Ingemar Algulin<sup>2</sup> samt av Ulf Lindberg, som utpekat *Pastoral-svit* III:s karaktär av »entematiskt rondo».<sup>3</sup>

\*

Textmassan i *Pastoral-svit* I («Även den morgon») omfattar 18 rader, fördelade på 6 membra, av vilka (I) rymmer en, (II) – (III) fyra och (IV) – (V) – (VI) tre versrader:

- (1) Även denna morgon  
(2) i flykt över molnens trappor  
(3) i floder av viskande grå kristall  
(4) sjungande morgonljusets hjortar  
(5) sjunkande landskapets glittrande håv  
(6) din vila din sömn efter gryningens ljudlöst travande spann  
(7) din vila min känslas naknaste skugga  
(8) (svart mot din naknaste jord)  
(9) din vila min sömn min oros som vindens i vågornas vagga  
(10) även denna morgon solens sävgröna matta  
(11) blåa fåglar samlade i din kropp för att dricka  
(12) där ögonblicken föder sin nyhet i timglasets midja  
(13) även denna morgon begärets flöjter  
(14) strålände upp ur svalkan som varma källor  
(15) i ljudlöst böljande spel mot zenit  
(16) även denna stund som ett minne av en häftig lycka  
(17) stänkande upp på min handlov  
(18) djupt ur havets salt.

(*Sviter*, s. 79f.)

I verbalt-lexikalt hänseende föreligger inte några mera betydelsefulla skillnader mellan de bägge pub-

licerade textversionerna: i r. 12 har Sesam-versionens pluralisform »timglasens» inför tryckningen i *Sviter* ändrats till singularis («timglasets»), och i r. 16 har ett ord tillfogats («en häftig lycka» i st. f. »häftig lycka»). Däremot är det konventionsbrytande typografiska arrangemanget, med dess vis-à-vis ordinärt skriftspråk irreguljära utelämnande av pausmarkerande interpunktion och versaler samt egenartade visuella struktur, exakt detsamma i förstattrycket. Sistnämnda grepp – textmassans grafiska gestalt – avser uppenbarligen att illudera trappestegsformade molninformationer och korresponderar med den inledande bilden av »molnens trappor» (r. 2). Arrangemanget – som erinrar om barockpoesins bild- eller figurdikter, men också har paralleller i fransk 1900-talslyrik (Apollinaire, Desnos, Eluard)<sup>4</sup> och svensk modernism (Ekelöfs *sent på jorden*)<sup>5</sup> – fyller en sammanbindande funktion samt etablerar en korrespondens mellan den typografiskt-visuella och den semantiska nivån.

På den syntaktiska och grammatiska nivån observerar man den tydligt framträdande tendensen till elliptiska – predikatlösa – satskonstruktioner, med r. 12 som enda undantag. Textens inledande tre membra står i syntaktisk förbindelse med varandra, i det att såväl rr 2–5 som 6–9 anknyter till r 1, medan däremot vart och ett av membra (IV) – (VI) utgör en sluten syntaktisk enhet. Härtill kommer vissa grammatiska karakteristika som genitivkonstruktionerna i rr 2, 4–7, 9–10, 12–13 och 18 samt presens particip-formerna, vilka förbinder membra (II) – (III) – (V) – (VI): (3) viskande – (4) sjungande – (5) sjunkande – glittrande – (6) travande – (14) strålände – (15) böljande – (17) stänkande.

I första hand betingas emellertid textens strukturella enhet av de verbala korrespondensernas och ljudekvivalensernas parallellt löpande räckor.

Inledningsraderna till (IV) – (V) – (VI) står sålunda i anaforisk förbindelse med varandra: (1) Även denna morgon – (10) även denna morgon – (13) även denna morgon – (16) även denna stund. Likaså svetsas i (II) rr (2) – (3) och i (III) rr (6) – (7) – (9)

samman medelst anafor, medan (8) länkas till (7) genom responsion («*naknaste skugga*» – «*naknaste jord*»); verbal korrespondens av responsorisk art föreligger även mellan de positionsmässigt ekvivalenta rr 14 och 17 («*strålande upp*» – «*störtande upp*»).

Liksom så ofta i Lindegrens poesi förknippas de enskilda orden i varje versrad med varandra genom ljudekvivalenser. Exempel på sådana horisontella eufonier erbjuder den korta inledningsradens räckta av assonanser och nasaliterationer («*Även denna morgon*»), r. 4 («*morgonljusets hjortar*»), r. 6 (sömn-gryningens – ljudlöst – spann), r. 11 (*din* – *dricka*), slutradens precisa balans mellan u- och a-ljudkombinationer («*djupt ur havets salt*»), samt r. 9, där i den asyndetiska satskonstruktionen inrimsförbindelserna mellan lexikalt ekvivalenta ord kompletteras av parallellt löpande nasal-, s- och v-ljudserier:<sup>6</sup> *din* – *min* – *din*; *din* – *min* – *sömn* – *min* – *som* – *vindens* – *vågornas*; *vila* – *vindens* – *vågornas* – *vagga*. En liknande ljudförknippning möter i följande versrad (10), i form av tvåfaldig alliteration som förenats med nasalljudupprepning (*solens* – *sävgröna*; *morgon* – *matta*; *även* – *denna* – *morgon* – *solens* – *sävgröna* – *matta*), och även i r. 14 vävs orden samman av två parallella alliterationsserier jämte nasalassonanser: *strålande* – *svalkan* – *som*; *upp* – *ur*; *strålande* – *svalkan* – *som* – *varma*.

De här registrerade horisontella ljudupprepningarna kombineras också till vertikalt löpande serier, som binder samman två eller flera versrader eller t. o. m. skilda membra till eufoniska enheter.

Den anaforiska förbindelsen mellan rr 2–3 understryks sålunda ytterligare av att de närmast därpå följande orden i de bägge versraderna allitererar sinsemellan (*i flykt* – *i floder*), och i rr 4–5 kompletteras den alliterativa relationen mellan begynnelseorden av presens particip-formernas grammatiska inrim: *sjungande* – *sjunkande* – *glittrande*. Förutom av det anaforiska textarrangemanget och andra verbala korrespondenser svetsas de fyra raderna i membrum (III) samman av nasal- och s-ljudkombinationernas serier, som även innefattar rr 7–8 (*din* – *min* – *känslas* – *naknaste* / – *mot* – *din* – *naknaste*; *känslas* – *naknaste* – *skugga* / – *svart* – *naknaste*), och som därjämte etablerar en eufonisk förbindelse med inledningsraden (10) till membrum (IV) samt med r. 14 i (V). Till serien av apiko-dentala frikativor an knyter också de därpå följande rr 15 (ljudlöst – spel – zenit) och 16 (stund – som). Likaså fullföljs nasalljudens redan i diktens inledningsrad introducerade räckta i det avslutande textpartiet: (15) böl-

jande – mot – zenit – (16) även – denna – stund – som – minne – en – (17) stänkande – min – handlov.

På dessa typografiskt-visuella, syntaktiska, grammatiska, lexikala och fonologiska ekvivalenser läggs ett ingalunda okomplicerat mönster av rytmiska korrespondenser och analogier. Textens rytmiska struktur kan åskådliggöras med hjälp av nedanstående schema:

	antal sta- velser	antal takt- slag	rytm
(1) <i>sss</i>	6	3	fallande
(2) <i>sssss</i>	8	3	stigande
(3) <i>sssssss</i>	10	4	stigande
(4) <i>sssssss</i>	9	4	fallande
(5) <i>sssssss</i>	10	4	fallande
(6) <i>sssssss</i>	16	6	stigande
(7) <i>sssssss</i>	11	4	stigande
(8) <i>sssss</i>	7	3	fallande
(9) <i>sssssss</i>	17	6	stigande
(10) <i>sssssss</i>	13	6	fallande
(11) <i>sssssss</i>	14	5	fallande
(12) <i>sssssss</i>	16	6	stigande
(13) <i>sssssss</i>	11	5	fallande
(14) <i>sssssss</i>	12	5	fallande
(15) <i>sssssss</i>	10	4	stigande
(16) <i>sssssss</i>	15	6	fallande
(17) <i>sssss</i>	8	3	fallande
(18) <i>ssss</i>	5	3	fallande

Som synes växlar antalet stavelser (från 5 till 17) och antalet taktslag (från 3 till 6) per rad, och Lindegren har uppenbarligen även strävat efter att åstadkomma en effektfull rytmisk variation mellan stigande (rr 2–3, 6–7, 9, 12, 15) och fallande (rr 1, 4–5, 8, 10–11, 13–14, 16–18) vers; särskilt påfallande är skiftningarna i fråga om versradslängd och taktlagsantal i membrum (III) och (VI).

Denna desautomatiserande tendens balanseras emellertid av vissa homogenitetstablerande ferment. Diktens inlednings- och slutrad binds samman i ett slags cirkulär rytmisk symmetri av den analoga 3-taktiga trokéiska versen. Vidare understöds den anaforiska och eufoniska förbindelsen mellan rr 2–3 i (II) av den gemensamma stigande (jambisk-anapestiska) rytmen, medan ljudekvivalenserna mellan rr 4–5 i samma membrum likaså får ett komplement i den fyrtaktiga fallande rytmen – den rytmiska utformningen accentuerar således ytterligare dikotomin i (II). Spänningen mellan systemetablerande

inertia och desautomatisering (uppbruten struktur förväntan) på olika nivåer är tydligt märkbar också i (III), där tredje raden (8) inte endast faller utanför det anaforiska textarrangemanget i detta membrum, utan även bryter dess i övrigt enhetligt stigande rytm.

På den semantiska nivån är texten genomvävd av flera serier sinsemellan konnotativt förknippade bildkomplex och begrepps-komponenter. Till den av Algulin observerade spänningen »mellan högt och lågt»<sup>7</sup> och därmed koordinerade, dynamiska rörelsemoment – solstrålarnas snabba flykt över molnens trappstegsformationer, det sjunkande landskapet som likt en sänkhåv uppfångar den gryende dagens daggfriskt glittrande ljus – länkas en till oppositionsparet *ljus* (gryning, sol, strålgång) – *mörker* (skugga) knuten semantisk serie: (1) morgon – (3) kristall – (4) morgonljusets – (5) glittrande – (6) gryningens – (7) skugga – (8) svart – (10) morgon – solens – (13) morgon – (14) strålände – (15) zenit. En annan sådan – med *vatten* (hav, vågor) förknippad – semantisk ekvivalensserie binder samman rr 3 (»floder»), 9 («vågornas»), 10 (»sävgröna»), 11 (»dricka»), 14 (»källor»), 17 (»stänkande») samt 18 (»havets salt»).

En homogenitetsskapande funktion på denna textnivå fyller vidare den synestetiska oscilleringen mellan auditivt och visuellt, ljudintryck och optiska fenomen: gryningens »floder av *viskande* grå kristall» (3), morgonljusets »*sjungande*» hjortar (4), metafor-konstellationen »gryningens ljudlöst travande spann», med dess mytologiska allusion på Eos'-Auroras attribut, i r 6, samt bilden av »begärets *flöjter* / strålände upp ur svalkan som varma källor / i ljudlöst böljande spel mot zenit» i rr 13–15. Sistnämnda bildkonstellation, som f.ö. varierar sexualmetaforiken från *De fem sinnen* dans – »att smaka dina lemmars flykt till Daphnes grönska / och grönskans förvandling till dina flöjter [---] att höra zenit närma sig och katarakten» (*Sviter*, s. 67 f) – korresponderar även med en räkka av bilder, vilkas gemensamma nämnare är fusionen mellan människa – eller mänskliga emotioner – och natur-element (rr 8–9, 11, 13–15, 16–18).

\*

*Pastoral-svit* II (»Vår dag vår väg vårt fält av himlen») rymmer totalt 26 versrader, fördelade på sex strofliknande partier, varav de tre första innehåller fem, det fjärde två, det femte åtta rader och det sjätte endast en rad. Den i originalupplagan av *Sviter* tryckta texten överensstämmer så gott som

helt med BLM-versionen, om man bortser från några detaljer i typografi och interpunktion (i BLM-versionen avslutas r 22 med kolon och slutraden inleds där inte med versal).

- (1) Vår dag vår väg vårt fält av himlen
- (2) med solens vita ax och brännglas
- (3) ett hjärta brutet till vårt bröd
- (4) en kärve bruten till vår eld
- (5) och svalka i varandras skugga

- (6) vår dags allé i silverbris
- (7) och i en skog ett enda löv
- (8) en enda stig för blodets ström
- (9) som för till världens äldsta ek
- (10) med krona som ett nyfött barn

- (11) vår dag som löser vinterns knutar
- (12) vår våg som vagnar horisonten
- (13) vårt hav med vita kolonnader
- (14) vårt hav med silverchiffrets gnistor
- (15) och solens regn av diamanter

- (16) vårt hav med evighetens bindel
- (17) vår väg med fingertopparns hud

- (18) och kikaren som lyfts till ögat
- (19) är du som ger mig denna svindel
- (20) som ger mig brunnen mitt i havet
- (21) en mun av sol och diamant
- (22) ett fjärran plötsligt nära nära
- (23) överklighetens vita klänning
- (24) oändlighetens blåa bränning
- (25) när den som skydrag når min hamn

- (26) Vårt ögonblick av denna bländning.

(*Sviter*, s. 81 f)

Spänningen mellan inertia och desautomatiserande normbrott<sup>8</sup> är urskiljbar redan i det formella textarrangemanget: de tre inledande, regelbundet femradiga partiernas konformitet ersätts i diktens tre avslutande membra av en mera heterogen textdisposition, vartill kommer den markanta typografiska särmarkeringen (indragen vänstermarginal, begynnelsebokstaven i versal) av r 26.

Denna tendens till dikotomi balanseras emellertid av den irreguljära, men synnerligen homogena syntaktiska strukturen: hela textmassan utom r 26 utgör ju en enda sammanhängande satskonstruktion, i form av en serie predikatlösa meningar utan pausmarkerande interpunktion jämte däri inflätade relativsätser, som sammanfogas med den rr 18–25 omfattande syntaktiska enheten. R 26, slutligen, uppvisar en med den långa serien av nominal-sätser i rr 1–17 analog konstruktion.

Över detta syntaktiskt homogena mönster spänns

ett finmaskigt nätverk av verbala korrespondenser och ljudekvivalenser.

I diktens inledningsrad möter sålunda en räkka av parallellismer mellan lexikalt ekvivalenta ordbildningar («*Vår dag vår väg vårt fält*»), som fullföljs av en genom större delen av texten vertikalt löpande anaforkedja, vilken länkar samman rr 1, 6, 11–14, 16–17 och 26:

- (1) Vår dag
- (6) vår dags
- (11) vår dag
- (12) vår väg
- (13) vårt hav
- (14) vårt hav
- (16) vårt hav
- (17) vår väg
- (26) Vårt ögonblick

Anaforisk förbindelse sinsemellan uppvisar även rr 2 och 10 samt de polysyndetiska rr 5, 7, 15 och 18. Tvåfaldig responsion förknippar rr 7–8 (en – ett – enda – / en – enda), medan rr 3–4 svetsas samman av en ännu mera fullständig verbal – och syntaktisk – korrespondens:

- (3) *ett hjärta brutet till vårt bröd*
- (4) *en kärve bruten till vår eld*

För denna för dikten så signifikativa kombination av elliptisk syntax och anaforiska-responsoriska korrespondenser i ständigt upprepade konstruktioner av typen «*vårt fält av himlen / med*», «*vårt hav med*», «*vår väg med*» torde den surrealistiska katalogstilen hos exempelvis Breton ha tjänat som paradigm:

*Ma femme aux yeux pleins de larmes*  
*Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée*  
*Ma femme aux yeux de savane*  
*Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison*  
*Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache<sup>9</sup>*

De verbala korrespondenserna kompletteras av ljudekvivalenser. Så redan i inledningsraden (*Vår – vår – väg – vårt*) och i rr 3–4, där assonans (*hjärta – kärve*) och alliteration (*brutet – bröd – bruten*) ytterligare understryker räckan av verbala parallellismer.

En serie s-ljudkombinationer förbinder slutraden i (I) med de fem versraderna i nästföljande membrum: (5) *svalka – varandras – skugga* – (6) *dags – silverbris* – (7) *skog* – (8) *stig – blodets – ström* – (9) *som – världens* – (10) *som*. Analogt svetsas de därpå följande rr 11–14 samman av v-alliterationer-

nas räkka: (11) *vår – vinterns* – (12) *vår – väg – vaggas* – (13) *vårt – vita* – (14) *vårt*. Till denna alliterationsräkka anknyter även r 17 (*vår – väg*), medan r 16 förknippas med r 19 genom regelrätt slutrim: (16) *bindel* – (19) *svindel*.

Versraderna i diktens näst sista membrum sammanflätas av en följd – i rr 20, 22 och 25 alliterande – nasaler:

- (19) *som – denna – svindel*
- (20) *som – mig – brunnen – mitt*
- (21) *en – mun – diamant*
- (22) *fjärran – nära – nära*
- (23) *overklighetens – klänning*
- (24) *oändlighetens bränning*
- (25) *när – den – som – när – hamn*

Härtill kommer den rr 23–24 ytterligare sammansvetsande alliterations- och inrimsrelationen mellan begynnelseorden (*overklighetens – oändlighetens*) samt det regelrätta slutrimmet (*klänning – bränning*), till vilket även r 26 (*bländning*) anknyter.

Förutom de här registrerade, vertikalt löpande ljudekvivalenserna kan – slutligen – den tvåfaldiga alliterationen i r 19 (*du – som – denna – svindel*) samt alliterationen «*blåa – bränning*» i r 24 noteras.

Rytmen i *Pastoral-svit II* är – med undantag för r 23 – konsekvent stigande, och även i fråga om radlängd (stavelseantal) samt antal taktslag per rad är dikten betydligt mera uniform än *Pastoral-svit I*, vilket framgår av nedanstående schema:

	<i>antal stavelser</i>	<i>antal taktslag</i>
(1) ssssssss	9	4
(2) ssssssss	9	4
(3) ssssssss	8	3
(4) ssssssss	8	3
(5) ssssssss	9	3
(6) ssssssss	8	4
(7) ssssssss	8	3
(8) ssssssss	8	4
(9) ssssssss	8	4
(10) ssssssss	8	3
(11) ssssssss	9	4
(12) ssssssss	9	4
(13) ssssssss	9	4
(14) ssssssss	9	4
(15) ssssssss	9	3
(16) ssssssss	9	4
(17) ssssssss	8	4
(18) ssssssss	9	3
(19) ssssssss	9	4

(20) ssssssss	9	4
(21) sssssssé	8	4
(22) ssssssss	9	4
(23) ssssssss	9	4
(24) ssssssss	9	4
(25) sssssssé	8	3
(26) ssssssss	9	3

Som synes varierar antalet stavelser och taktslag per rad ytterst obetydligt – från 8 till 9, respektive från 3 till 4; vidare dominerar dikten helt av den jambiska rytmen och inte mindre än 16 av versraderna är av hyperkatakaltisk typ. Avvikelserna från den enhetliga jambiska grundrytmen bör ses som desautomatiserande tendenser inom en successivt uppbyggd inertia.

I denna den andra dikten i *Pastoral-svit* börjar ett grundläggande paradigmiskt mönster för hela sviten allt tydligare framträda: bild- och symbolkomplexet dygnsrytmen och de fyra elementen.

Den erotiska upplevelsen är inskriven i dygnet cirkelrörelse – mot kärlekens gryning och morgon i *Pastoral-svit I* står här dess fulländade, mogna dag, med solens intensivt vita ljus och värme. Med dessa till dagens fas i dygnsrytmen knutna metaforkomponenter förknippas även elementarsymboliken: *elden* (hettan, det vita, gnistrande ljuset), *vattnet* (svalka, hav, ström, flöde, brunn), *den vegetativa naturen* (mognade sädesfält, skogar, träd).

Den första av dessa homogenitetsskapande semantiska serier omfattar således konnotationsfären sol–eld–hetta–vitt, bländande ljus–strålgång, och löper från r. 2 («*solens vita ax och bränningsglas*») via rr 4 («*eld*»), 5 («*silverbris*»), 13 («*vita kolonnader*»), 14–15, med deras bilder av solljusets glittrande reflexer på havsytan som «*silverchiffrets gnistor*» och «*solens regn av diamanter*», 21 («*sol och diamanter*»), 23 («*överklighetens vita klänning*») till slutradens «*bländning*».

Den andra serien introduceras i membrum (II) – (8) blodets *ström* – och dominerar bildspråket i (III), med dess havs- och vattenmetaforik (våg, hav, regn), samt fullföljs i diktens näst sista membrum: (20) *brunnen mitt i havet* – (24) oändlighetens blåa *bränning* – (25) *hamn*.

Den tredje semantiska serien – den som är sammansatt av till växtligheten eller den vegetativa naturen refererande bildkomponenter – omfattar endast diktens två inledande membra: (1) *fält* – (2) *ax* – (3) *bröd* – (4) *kärve* – (6) *allé* – (7) *skog* – *löv* – (9) *ek* – (10) *krona*.

Ett lika signifikativt drag i diktens bildteknik är

emellertid verklighetsabstraktionen – desorganiseringen eller deformationen av den fysiska världens ordning. Metaforkonstellationerna är ägnade att bryta upp våra konventionella föreställningar om verkligheten och dess struktur – om de materiella föremålen reguljära funktioner, om relationerna mellan människa och natur, psykiskt och fysiskt, abstrakt och konkret.

Fusionen mellan skilda verklighetsfärer eller verklighetsområden kan studeras redan i diktens inledningsparti (rr 1–5), där höjden och djupet, himlen och jorden, människan och den vegetativa naturen smälter samman: sommarhimen transformeras till ett väldigt sädesfält med «*solens vita ax*», varpå i en härtill anknytande kiastisk bildomkastning («*ett hjärta brutet till vårt bröd / en kärve bruten till vår eld*») ett organ i människokroppen identifieras med den livgivande vegetativa naturens produkt (kärven som bryts för att omvandlas till bröd).

Mot denna i Lindegrens diktning så centrala metaforkonstellation – hjärtat som ett organ för vegetativt liv och återväxt<sup>9b</sup> – svarar den därmed analoga dubbelexponeringen av anatomi och vegetation i nästföljande textparti (rr 11–15), med dess bild av människokroppens blodomlopp och ådernät som en skog.<sup>10</sup> Lindegren tillgriper här en bild med många paralleller i svensk 1900-talsmodernism<sup>11</sup> (Harry Martinsons «*blodets skogar*» i «*Balkonger*» i *Natur*,<sup>12</sup> Ekelöfs «*skogen av ådror*» i «*Fossil inskrift*» i *Dedikation*,<sup>13</sup> Pär Lagerkvists inre landskap i *Ångest*, «*en risig skog, / där blodiga fåglar skrika*».<sup>14</sup> – Detsamma gäller den likartade fusion mellan människa och naturelement som havs- och vattenmetaforiken i diktens fortsättning uttrycker: havsvågen «*med fingertoppars hud*» (r. 17), den paradoxala bilden för kropparnas förening i den erotiska extasens svindel – «*brunnen mitt i havet*» (r. 20) – bränningen och hamnen anknyter inte endast till det erotiska bildspråket i «*Arioso*» och «*De fem sinnen dans*», utan även till en i 1900-talets europeiska dikt och själsforskning ständigt varierad sexualsymbolik.<sup>15</sup>

Till dessa denaturaliserande-antirealistiska fusioner mellan skilda verklighetsfärer kommer de för Lindegrens lyrik likaledes karakteristiska legeringarna av abstrakt och konkret/materiellt i genitivmetaforer,<sup>16</sup> som på en gång materialiserar de abstrakta begreppen och inlemmar de materiella föremålen i en abstrakt, vis-à-vis den fysiska världen autonom helhet: (16) *evighetens bindel* – (23) *överklighetens vita klänning* – (24) *oändlighetens blåa bränning*.

*Pastoral-svit* II kan knappast i någon rimlig mening sägas exponera »en nästan klassicerande verklighetsbild» (Algulin, *Den orfiska reträtten*, s. 142). Vad som här framträder är istället en ambition att bryta upp konventionella verklighetsföreställningar, att desorganisera den fysiska världens ordning genom att frigöra tingen från deras reguljära funktioner och relationer, för att så kombinera dem till nya, av den konstnärliga fantasin fritt konstruerade mönster utan materiella korreler. Lindegrens tangerar här en central tendens i den lyriska modernismens tradition, som Hugo Friedrich i *Die Struktur der modernen Lyrik* givit benämningen »sinnliche Irrealität»:

Der deformierte Wirklichkeitsstoff spricht sehr häufig in Wortgruppen, von denen jeder Bestandteil sinnliche Qualität hat. Jedoch vereinigen derartige Gruppen sachlich Unvereinbares auf so abnorme Weise, dass aus den sinnlichen Qualitäten ein irrales Gebilde entsteht. [---] alles sind wohl Elemente des sinnlich Wirklichen, aber durch Kontraktion, Überspringen, Verschieben und Neukombinieren zu einer Überwirklichkeit erhoben. Eben dadurch weist das neue Gebilde nicht mehr in die Realität zurück, sondern zwingt den Blick auf den Akt selber, der es hervorgebracht hat.<sup>17</sup>

\*

Den tredje av dikterna i *Pastoral-svit* (»För att vårt enda rede är våra vingar») – som Lindegren 1949 utvalde för antologin *Min bästa dikt* med den kortfattade motiveringen »jag tror att jag inte har skrivit någon bättre» (a. a., s. 182) – är svitens längsta text. Den innehåller 41 rader, fördelade på 14 till radantal och typografisk utformning sins emellan divergerande membra:

- (1) För att vårt enda rede är våra vingar
- (2) i en luft som blåklint och tonande hav
- (3) i ett sken av snäckstrandsfärgade moln
- (4) hör vi plötsligt aftonens vinande pil
- (5) ser vi kvällningens dubbla landskap sväva
- (6) det ljusa där berget söker sin dal
- (7) bland frukternas gryning och blodets gång
- (8) i kullarnas rundning som solmätta bröst
- (9) och kärlekens andning på våra slätter
- (10) det mörka där vinden driver sin rök
- (11) från ögon där sorgens avlägsna skällklang
- (12) trevar sig hem på de blanknötta rötternas stig
- (13) allt djupare bort allt längre mer bävande bort
- (14) för att vårt enda rede är våra vingar
- (15) hör vi dagens galler och frukter brista
- (16) ser vi våra skuggor fördubblas och skifta

- (17) i skymningens smidiga flod och lövverk
- (18) i den domnade åskans bete av elfenben
- (19) i hödoftens underjordiska tunnlar av glas
- (20) i horisontens smala klinga mellan natt och dag
- (21) i solens röda stråle med fågelsångens tvätt
- (22) i hugget som klyver och dunklet som flyter
- (23) i blodbokens krona där himlen bygger sitt bo
- (24) i den röda strömmen som förbinder och förrinner
- (25) mellan mörker och dunkel som en gång var ljus

(26) för att vårt enda rede är våra vingar

- (27) träffas vi plötsligt av rymdens pust
- (28) och måste förskingras
- (29) som yrselfött skum och länsande moln

- (30) men ännu ser vi jorden som en dunkel spegel
- (31) och ännu skymtar vi varandra i dess gröna sjö
- (32) som sjunkna stjärnor ser vi våra lemmar glimma
- (33) och som rök i storm ser vi våra läppar formas
- (34) och virvla bort och drunkna –

(35) för att vårt enda rede är våra vingar

- (36) känner vi mörkret breda sina stjärnstänkta vingar
- (37) för att flyga bort med en jord utan namn

- (38) O mörker
- (39) O vingar stup

- (40) Tills en sista vindstöt slungar oss djupt
- (41) i varandras famn.

(Sviter, s. 83–85)

Mellan denna version och den i oktoberhäftet av BLM 1947 publicerade föreligger några både rytmiskt-eufoniskt och semantiskt relevanta skillnader: inledningsorden till r. 20 har i BLM-versionen lydelsen »i horisontens klinga» (i st. f. *Sviter*s »i horisontens smala klinga»), r. 31 »ännu kan vi skymta» (i st. f. »och ännu skymtar vi»), r. 32 »och som sjunkna stjärnor» (i st. f. »som sjunkna stjärnor»), r. 33 »och till rök i storm» (i st. f. »och som rök i storm»), r. 38 »O blindhet» (i st. f. *Sviter*s »O mörker»).

Det egenartade typografiska arrangemanget är emellertid in i minsta detalj detsamma i de bägge versionerna. Detta arrangemang – med dess uppdelning av textmassan i 14 membra, omfattande resp.  $1+4+4+4+1+2+9+1+3+5+1+2+2+2$  rader, dess typografiska fokusering av den fyra gånger, med allt kortare intervaller upprepade titelfrasen (»för att vårt enda rede är våra vingar»), dess efter de i typografiskt homogena strofform disponerade fyrradningarna (II) – (IV) uppbrutna inertia, dess särmarkering av mittraden (28) i membrum (IX) samt visuella dikotomisering av membra (XII)

– (XIII) – (XIV) – avser uppenbarligen att korrepondera med de skilda momenten i kärleksupplevelsen och med aftonens fas i dygnscykeln, från solnedgångens kvardröjande ljus till mörker och natt.

Den närmast rubrikartade inledningsfrasen i r. 1 utgör en ofullständig mening i form av en från den övriga texten syntaktiskt isolerad kausal bisats.

På samma sätt bildar de typografiskt homogena membra (II) – (IV) (rr 2–13) även en syntaktisk enhet, i det att såväl rr 6–9 som 10–13 utgör bestämningar till den membrum (II) avslutande narrativsatsen i r. 5 (»*ser vi kvällningens dubbla landskap sväva*»). Vidare utgör membra (V) – (VII) (rr 14–25) en sammanhängande satskonstruktion, och det samma gäller (VIII) – (IX) (rr 26–29). (X) (rr 30–34) bildar däremot en sluten syntaktisk enhet, vilket ytterligare markeras av det avslutande, pausmarkerande tankstrecket. Membra (XI) – (XII) – (XIV) utgör en syntaktiskt förbunden enhet, avbruten av de parentetiskt infogade interjektionerna – apostroferingarna av mörkret och vingarna – i rr 38–39. Typografin i r. 40 (begynnelsebokstaven i versal) är dock ägnad att markera radens särställning och rr 40–41 kan därför – liksom diktens inledningsrad – också uppfattas som en ofullständig mening i form av en från den föregående texten isolerad bisats.

Såväl på den visuellt-typografiska som på den syntaktiska nivån kan man således urskilja en spänning mellan inertia och desautomatiserande tendenser.

Ulf Lindberg har i sin analys av *Pastoral-svit III* påpekat, att dikten är uppbyggd som ett entematiskt rondo enligt mönstret ABAACAD ...A, där temat (A) utgörs av titelfrasen »för att vårt enda rede är våra vingar», och de övriga partierna av texten fungerar som kontrasterande episoder, medan rr 36–41 kan ses som en »episodartad coda». <sup>18</sup> Denna analys av textens musikaliska struktur fångar säkerligen Lindegrens intentioner, men täcker å andra sidan inte hela mönstret av verbala korrespondenser, som – med mindre risk för osäkra analogier – kan interpreteras med hjälp av en rent språkvetenskaplig terminologi.

Förutom den redan påpekade, symplekeartade verbala överensstämmelsen mellan rr 1, 14, 26 och 35, till vilka även r. 37 anaforiskt anknyter, länkas rr 2–3, 8, 17–24 och 41 samman av en genom hela textmassan löpande anaforkedja. Anaforisk förbindelse sinsemellan uppvisar även rr 6 och 10, rr 4 och 15, 5, och 16 (»hör vi», »ser vi»), rr 9, 31, 33–34 samt rr 38–39, medan rr 30–31 (*ännu ser vi – ännu*

*skymtar vi*) samt rr 30, 32–33 (men ännu *ser vi – som sjunkna stjärnor ser vi – och som rök i storm ser vi*) svetsas samman av responsion, rr 35–36 av epifor.

Detta homogenitetsetablerande mönster kompletteras av ljudekvivalenser och rytmiska analogier.

Liksom praktiskt taget alltid i Lindegrens lyrik förknippas de enskilda orden i versraderna med varandra genom skilda former av eufoniska ljudöverensstämmelser och ljudupprepningar (assonanser, alliterationer, inrim). Exempel härpå erbjuder redan titelfrasen, med dess alliterationsserie vårt – våra – vingar, a- och e-ljudkombinationer (*att – enda – våra – vingar; enda – rede*) och rytmiskt ekvivalenta ord (*éndä – redē – vårå – vīngår*). I övrigt rymmer praktiskt taget varje enskild versrad texten horisontellt sammansvetsande ljudekvivalenser,<sup>19</sup> ofta i form av två- eller trefaldig alliteration eller assonans:

- (2) *en – blåklint – tonande*
- (3) *sken – snäckstrandsfärgade – moln*
- (4) *hör – plötsligt; vi – vinande – (pil)*
- (5) *ser – sväva*
- (6) *det – där – dal; söker – sin*
- (7) *bland – blodets; gryning – gång*
- (8) (*kullarnas*) – *som – solmätta – (bröst); kullarnas – rundning – som – solmätta*
- (9) *kärlekens – slätter; på – våra*
- (10) *det – där – driver*
- (11) *där – avlägsna – skällklang*
- (12) *sig – stig; blanknötta – rötternas*
- (13) *allt – allt; bort – bävande – bort*
- (16) *ser – skuggor; vi – våra*
- (18) *den – domnade; bete – elfenben; den – domnade – åskans – elfenben*
- (19) *underjordiska – tunnlar*
- (20) *smala – klinga – mellan – natt – dag*
- (21) *solens – stråle – (fågelsångens); stråle – fågelsångens*
- (22) *hugget – dunklet; klyver – flyter; som – som*
- (23) *blodbokens – bygger – bo; blodbokens – krona – bo*
- (24) *strömmen – som; förbinder – förrinner; röda – strömmen – förbinder – förrinner; den – strömmen – som – förbinder – förrinner*
- (25) *mellan – mörker – (dunkel) – (som) – (en); dunkel – ljus*
- (29) *som – skum; som – skum – länsande – moln*
- (30) *ser – som – spegel; men – ännu – jorden – som – en – dunkel*
- (31) *vi – varandra; gröna – sjö*
- (32) *som – ser; sjunkna – stjärnor; vi – våra; lemmar – glimma*
- (33) *som – storm – ser; vi – våra; (som) – storm – formas*
- (34) *och – och – (bort); virvla – drunkna*
- (36) *vi – (sina) – vingar; känner – stjärnstänkta*
- (37) *för – flyga; bort – jord; med – en – utan – namn*
- (40) *sista – slungar – (oss)*
- (41) *varandras – famn*

Några av dessa ljudekvivalenser och ljudvariationer är som synes gemensamma för flera versrader och fyller därigenom en textmassan även *vertikalt* sammanbindande funktion. Hit hör s-alliterationernas och s-ljudkombinationernas räcka, som förknippar rr 5–6, 8, 12, 16, 21–22, 24, 29–30, 32–33 och 40, serien av v-alliterationer, som löper genom rr 1, 4, 14, 16, 26, 31–33 och 35–36, samt den rr 2–3, 8, 18–19, 24–25, 29–30, 32–33, 37 och 41 sammanbindande nasalljudsräcka.

Den gemensamma trefaldiga alliterationen (6) *det – där – dal* – (10) *det – där – driver* etablerar en de verbalt-lexikala och syntaktiska ekvivalenserna kompletterande förbindelse mellan inledningsraderna till membrum (II) och (III), medan den anföriska relationen mellan rr 19–20 ytterligare accentueras av den alliterativa-asonantiska ljudförbindelsen (19) i *hödoftens* – (20) i *horisontens*.

Grammatiskt rim förenar rr 15–16 (*brista – skifta*), liksom rr 22 och 24, vilkas slutord dessutom allitererar (*flyter – förrinner*), rr 28 och 33 (*förskingras – formas*), samt rr 32 och 34 (*glimma – drunkna*), medan 37 och 39 svetsas samman av regelrätt slutrim (*namn – famn*) och 39–40 av assonans mellan slutorden (*stup – djupt*); den epiforiska förbindelsen mellan rr 35–36 har redan påpekats.

Diktens rytmiska struktur framgår av nedanstående schema:

	<i>antal sta- velser</i>	<i>antal takt- slag</i>	<i>rytm</i>
(1) sssssssssss	12	4	stigande
(2) sssssssss	11	4	stigande
(3) sssssssss	10	4	stigande
(4) sssssssss	11	5	fallande
(5) sssssssss	11	5	fallande
(6) sssssssss	10	4	stigande
(7) sssssssss	10	4	stigande
(8) sssssssss	11	4	stigande
(9) sssssssss	11	3	stigande
(10) sssssssss	10	4	stigande
(11) sssssssss	11	4	stigande
(12) sssssssss	13	5	fallande
(13) sssssssss	13	5	stigande
(14) sssssssss	12	4	stigande
(15) sssssssss	11	4	stigande
(16) sssssssss	12	4	fallande
(17) sssssssss	11	4	stigande
(18) sssssssss	13	4	stigande
(19) sssssssss	13	5	stigande
(20) sssssssss	14	5	stigande
(21) sssssssss	13	5	stigande
(22) sssssssss	12	4	stigande
(23) sssssssss	13	5	stigande
(24) sssssssss	14	4	stigande
(25) sssssssss	12	4	stigande

(26) sssssssss	12	4	stigande
(27) sssssss	9	4	fallande
(28) sssss	6	1	stigande
(29) sssssss	10	4	stigande
(30) sssssssss	13	5	stigande
(31) sssssssss	14	5	stigande
(32) sssssssss	13	5	stigande
(33) sssssssss	13	5	stigande
(34) sssss	7	2	stigande
(35) sssssssss	12	4	stigande
(36) sssssssss	14	5	fallande
(37) sssssssss	11	3	stigande
(38) sss	3	2	fallande
(39) sss	4	3	fallande
(40) sssssss	10	4	stigande
(41) sss	5	2	stigande

Skiftningen i fråga om antalet stavelser och taktslag per rad är som synes ganska avsevärd – från 3 till 14, respektive från 1 till 5. Totalt sett dominerar emellertid den 4- och 5-taktiga stigande rytmens inertia (28 rr), och den rytmiska organisationen korresponderar i anmärkningsvärt hög grad med textens typografiska och syntaktiska struktur.

Den rytmiska homogeniteten är störst i rr 2–13, 17–25 och 30–34 – med dikotomiseringen av membrum II och r. 34 som desautomatiserande inslag – medan slutpartiet av dikten (rr 36–41) uppvisar en häremot kontrasterande rytmisk heterogenitet.

På den semantiska nivån konstitueras textens strukturella enhet av ett system av binära oppositioner: ljus och mörker, dag och natt, dynamisk rörelse och statisk vila, ascension och descension.

Växlingen mellan ljus och mörker, sol och skugga i »kvällningens dubbla landskap» (r. 5) i rofylld vila, den döende dagens kvardröjande ljus över kullarnas »solmätta bröst» (8), dess successiva förvandling till solnedgångens röda färgspel (21, 24) och slutligen till nattens fallande mörker (rr 36 ff), korresponderar med kärleksupplevelsens oscillering mellan känslan av vila (»rede») och elevativ rörelse (»vingar»),<sup>20</sup> stigande flykt mot rymden samt hisnande fall, mörker och utplåning (32–41) i orgasmens momentana medvetlöshet.<sup>21</sup>

Elementen representeras här främst av luften och dess vindar samt av jorden och den vegetativa naturen, i viss mån även av vattnet (»hav», r. 2, »flod», r. 17, »strömmen», r. 24, »skum», r. 29, »sjö», r. 31, »drunkna», r. 34).

Liksom i *Pastoral-svit* II är den abstraherande desorganisationen av den fysiska världens ordning ett markant inslag i diktens bildteknik. Elementen – luften, den vegetativa naturen, havsvattnet – ingår en fusion (r. 2: »i en *luft* som *blåklint* och tonande

hav»), liksom människan och naturelementen, anatomi och geografi dubbelexponeras: »bland frukternas gryning och blodets gång / i kullarnas rundning som solmätta bröst» (7–8); abstrakt och konkret, visuellt och akustiskt glider samman: »från ögon där sorgens avlägsna skällklang» (r. 11); höjden och djupet, himmel och havsbotten byter plats (r. 32); optiska fenomen materialiseras i enlighet med associationsräckan fallande mörker – fall – flygande – vingar (r. 36);<sup>22</sup> i en tät följd av synestetiska metafor-konstellationer av utpräglat surrealistisk,<sup>23</sup> autonomt-nonfigurativ art, med stark semantisk spänning mellan bildleden, legeras skilda sinnesområden (syn, hörsel, lukt) till en »sinnliche Irrealität»:

- (18) i den domnade åskans bete av elfenben  
 (19) i hödoftens underjordiska tunnlar av glas  
 (21) i solens röda stråle med fågelsångens tvätt

Det för dikten – liksom för Lindegrens lyrik i övrigt – karakteristiska samspelet mellan syntaktisk organisation, verbal korrespondens, ljukevivalens, rytmisk och semantisk struktur, framträder särskilt tydligt i membrum (II) (rr 2–5). Den rytmiska dikotomiseringen – 4-taktig stigande rytm i rr 2–3, resp. 5-taktig fallande i rr 4–5 – svarar helt mot den syntaktiska organisationen, mot de verbala korrespondenserna, som anaforskt binder samman rr 2–3 och responsoriskt förknippar rr 4–5 (hör *vi* – ser *vi*), mot ljukevivalenserna (nasalljudkombinationerna mellan 2–3 samt de grammatiska (hör *vi* – ser *vi*) och semantiska (aftonens – kvällningens) ekvivalenserna mellan 4–5; här till kommer, slutligen, presens participformernas positionellt analoga (näst sista ordet i r. 2, resp. 4) grammatiska inrim: (2) *tonande* – (4) *vinande*.

\*

Den avslutande *Pastoral-svit* IV (»Detta är resan i denna natt») innehåller 30 rader. Det typografiska arrangemanget är – med undantag för de parentesförsedda slutraderna – anmärkningsvärt homogent:

- (1) Detta är resan i denna natt  
 (2) resan bort som är resan till  
 (3) ett ögonblicks grönskande år  
 (4) en urskog av smekande eld  
 (5) djupt i den andras dröm  
 (6) djupt i syrenernas moln  
 (7) djupt i den andras bröst  
 (8) långt ute i rymden av eld  
 (9) där smekningens hjordar betar  
 (10) där källornas ögon strålar

- (11) som ekots sömn i vår grotta  
 (12) som kläppen i mörkrets klocka  
 (13) (vårt hjärta i mörkrets klocka)  
 (14) då den börjar vagg och ringa  
 (15) oss vågor av ljus och av eld  
 (16) oss ringar som vaggar och växer  
 (17) och sköljer oss fram genom rymden  
 (18) oss fram över gräns efter gräns  
 (19) oss fram till det gränslösa gräns  
 (20) där drömmarna möter oss vakna  
 (21) och sanningens såpbubbla skimrar  
 (22) som löftet som inte kan brista  
 (23) för att varje sekund är den sista  
 (24) för att detta är resan och steget ut  
 (25) för att detta är natten och mörkrets slut  
 (26) den eviga elden den eviga natten  
 (27) det brinnande steget utan väg  
 (28) den eviga resan utan väg  
 (29) (i ett sken av smältande vintrar  
 (30) ett bröst som aldrig kan slockna).

(Sviter, s. 86f)

Hela textmassan utgör en enda sammanhängande satskonstruktion, och på denna frapperande syntaktiska enhetlighet läggs ett nätverk av verbala iterationer och korrespondenser, som både svetsar samman texten horisontellt (t. ex. r. 15: »av ljus och av eld»; r. 18: »gräns efter gräns»; r. 22: »som löftet som»;<sup>24</sup> r. 26: »den eviga elden den eviga natten») och vertikalt, i form av talrika anaforer, epiforer och responsioner.

Anaforskt förbindelse sinsemellan uppvisar sålunda rr 3–4 och 30, 5–6–7 (*djupt i den andras dröm* – *djupt i syrenernas moln* – *djupt i den andras bröst*), 9–10 och 20 (*där smekningens hjordar* – *där källornas ögon* – *där drömmarna*), 11–12 och 21 (*som ekots sömn* – *som kläppen* – *som löftet*), 15–16–18–19 (*oss vågor* – *oss ringar* – *oss fram* – *oss fram*), 23–24–25 (*för att varje sekund är* – *för att detta är* – *för att detta är*), samt 26–27–28 (*den eviga* – *det brinnande* – *den eviga*). Rr 4, 8 och 15 förknippas med varandra genom epifor (*eld* – *eld* – *eld*), och detsamma gäller rr 12–13 (*mörkrets klocka* – *mörkrets klocka*), rr 18–19 (*gräns* – *gräns*) samt 27–28 (*utan väg* – *utan väg*), medan rr 1–2, 24 och 28 sammanbinds av responsion:

- (1) *Detta är resan* i denna natt  
 (2) *resan* bort som är *resan* till  
 (24) för att *detta är resan* och steget ut  
 (28) den eviga *resan* utan väg

Detta homogenitetsskapande mönster kompletteras på den fonologiska nivån av ett stort antal ljukevivalenser (alliterationer, assonanser, inrim och rim).

Bland de horisontellt sammansvetsande eufonierna kan, exempelvis, följande registreras: (1) *Detta – denna* (4) *en – eld* (5) *den – dröm* (9) *hjordar – betar* (11) *som – sömn* (12) *kläppen – klocka* (14) *då – den* (16) *ringar – vaggar* (18) *över – efter* (19) *gränslösas – gräns* (20) *där – drömmarna* (26) *den – elden – den – natten; eviga – elden – eviga* (28) *resan – utan*. Till de vertikalt löpande ljudekvivalenserna hör t. ex. de rr 14–15–16 förbindande v-alliterationerna (*vagga – vågor – vaggar – växer*) och s-alliterationernas räckta i rr 21–22–23 (*sanningens – såpbubbla – som – som – sekund – sista*), samt de rr 22–23 (*brista – sista*), respektive 24–25 (*ut – slut*) sammansvetsande slutrimmen. Rr 1–8 uppvisar alla manligt radslut, rr 9–10 och 21 (*betar – strålar – skimrar*) samt 14, 20 och 22 (*ringa – vakna – brista*) förknippas med varandra genom grammatiskt rim.

Stavelseantalet per rad växlar från 6 till 12, med en kraftig övervikt för 8- (i 13 rr) och 9-staviga (i 10 rr) versrader. Den tretaktiga stigande rytmen förknippas de nitton rr 3–4, 9–23 och 29–30, medan rr 24–25–26–27–28 binds samman av en fyrtaktig stigande, samt rr 1–2 och 5–6–7–8 av en fallande, 3- (rr 5, 6, 7), respektive 4-taktig (rr 1–2, 8) rytm. Fullständig rytmisk kongruens sinsemellan uppvisar rr 3, 4, 15, 18, 19, rr 5 och 7, rr 9, 10, 12, 13, rr 11 och 30, rr 24–25 samt rr 27–28:

	antal sta- velser	antal takt- slag	rytm
(1) ssssssss	9	4	fallande
(2) ssssssss	8	4	fallande
(3) ssssssss	8	3	stigande
(4) ssssssss	8	3	stigande
(5) ssssss	6	3	fallande
(6) sssssss	7	3	fallande
(7) ssssss	6	3	fallande
(8) ssssssss	8	4	fallande
(9) ssssssss	8	3	stigande
(10) ssssssss	8	3	stigande
(11) ssssssss	8	3	stigande
(12) ssssssss	8	3	stigande
(13) ssssssss	8	3	stigande
(14) ssssssss	9	3	stigande
(15) ssssssss	8	3	stigande
(16) ssssssss	9	3	stigande
(17) ssssssss	9	3	stigande
(18) ssssssss	8	3	stigande
(19) ssssssss	8	3	stigande
(20) ssssssss	9	3	stigande
(21) ssssssss	9	3	stigande
(22) ssssssss	9	3	stigande
(23) ssssssss	10	3	stigande
(24) ssssssss	11	4	stigande
(25) ssssssss	11	4	stigande
(26) ssssssss	12	4	stigande

(27) ssssssss	9	4	stigande
(28) ssssssss	9	4	stigande
(29) ssssssss	9	3	stigande
(30) ssssssss	8	3	stigande

Såväl i avseende på de rytmiska gestalterna som på de homogenitetsskapande ljudekvivalenserna, det anaforiskt-responsoriska textarrangemanget samt på den centrala, ständigt itererade natt/mörker- och ljus/elds-metaforiken äger *Pastoralsvit IV* en nära parallell i Paul Éluards av Lindegren 1947 översatta<sup>25</sup> *Chant du feu vainqueur du feu* (i *Au rendez-vous allemand*, 1944):

Ce feu prenait dans la chair  
Et l'aube était son égale  
Ce feu prenait dans les mains  
Dans le regard dans la voix  
Il me faisait avancer  
Et je brûlais le désert  
Et je caressais ce feu  
Feu de terre et de terreur  
Contre les terreurs de la nuit  
Contre les terreurs de la cendre  
Un feu comme une ligne droite  
Un feu fatal dans les ténèbres  
Comme un pas dans la poussière  
Un feu vocal et capital  
Qui criait par-dessus les toits

Au feu la mort

Ce feu prenait dans la chair  
Ce feu s'en prenait aux chaînes<sup>26</sup>

[---]

I en samtidigt med tolkningen av *Chant du feu vainqueur du feu* publicerad presentation av Éluards diktning urskiljer Lindegren i denna en sentida analogi till mystikens, den mystiska poesins symbolspråk:

Många av Eluards dikter kan liknas vid en underbart lycklig människas syner, som har makt att påverka också andra än honom själv. Hans poesi har stora likheter med de gamla mystikernas poesi; i likhet med dem har han upplevt de sinnestillstånd då han är utom räckhåll för allt det som tynger den vanliga människan, de tillstånd då människan står över allt som heter tid, död, tyngd, smärta och ångest. Hans dikt är ett levande bevis för också den moderna människans möjligheter till djup och ren lycka. [---] Jag har förmågan att existera utan öde, säger han, men samtidigt smider han sig ett öde, som fjättrar honom vid alla andra människors öden. Han gör det i förvisning-en om människans djupare, ännu inte realiserade möjligheter; han kan omöjligt förlora sin tro på att en annan värld är möjlig. Han är en av de få friska punkterna i en

sjuk och härjad efterkrigsvärld, och hans naivitet – om detta ska kallas för naivitet – när kanske djupare än den djupaste skepsis.<sup>27</sup>

Denna karakteristik belyser inte endast Lindegrens Éluarduppfattning, utan fångar därjämte ett väsentligt drag i diktens – och *Pastoral-svits* – semantiska signalement: dess närmast övertydligt exponerade strävande att upphäva motsatsparen – kontrasterna, antonymerna, den fysiskt–materiella världens motsatser – i en om den religiösa mystikens språkbruk<sup>28</sup> erinrande serie av negationer och paradoxer: (2) resan *bort* som är resan *till*; (3) ett *ögonblicks* grönskande *år*; (19) det *gränslösa* *gräns*; (20) där *drömmarna* möter oss *vakna*.

På den semantiska nivån konstitueras textens strukturella enhet av referenserna till *nattens* fas i dygnscykeln och därmed förknippade begrepp (*mörker*, *kyla*); detta komplex balanseras av ett rakt motsatt, med *eld*, *ljus* och *värme* förbundet komplex. Mot eldsmetaforiken står, slutligen, bilderna av *vatten*, av vågor och hav (r. 15 ff). Dessa semantiska oppositioner (antonymerna *mörker* – *ljus*, *kyla* – *värme*, etc) ställs dock i dikten inte antitetiskt mot varandra, utan smälter samman och förenas i gestaltningen av det av eld och ljus genomträngda nattliga mörkret, (26) den eviga *elden* den eviga *natten*.

Överhuvudtaget utgör även *Pastoral-svit* IV en exponent för den Lindegrenska tekniken att låta skilda verklighetsområden eller verklighetssfärer ingå en fusion. Dikten konstruerar ett vis-à-vis den fysiskt–materiella världen och dess ordning autonomt poetiskt universum, kännetecknat av spänningsrelationer mellan ordens lexikala betydelse i ordinärt språkbruk och deras semantiska funktion i texten. I detta poetiska universum blir eld och vatten synonyma begrepp – »mörkrets klocka» vaggas »vågor av ljus och av eld» (r. 15); tid transformeras till rum (r. 3), den vegetativa naturen blir ett med himmelens moln och den nattliga rymden förvandlas till ett betesfält för »smekningens hjordar» (rr 6, 9); abstrakt och konkret ingår en fusion (rr 20–21); auditivt och visuellt byter plats i för Lindegrens lyrik typiska, synestetiska metaforräckor – »där källornas *ögon* strålar / som *ekots* sömn i vår grotta / som kläppen i *mörkrets klocka*» (rr 10–12) – liksom anatomi och topografi (»källornas *ögon*», r. 10), människan och elementen (rr 15–17), yttre och inre verklighet, jag och du, smälter samman – resan genom den nattliga rymdens gränslösa rum är också en färd i ett själsdjupets landskap,

djupt i den andras dröm  
djupt i syrenernas moln  
djupt i den andras bröst  
långt ute i rymden av eld

\*

Den omständigheten, att de fyra här analyserade dikterna av Lindegren inför tryckningen i *Sviter* sammanförts under den gemensamma rubriken *Pastoral-svit*, aktualiserar frågan om *svitens* kompositionella enhet och de enskilda texternas funktion som strukturelement eller »delstrukturer» i diktcykeln övergripande »totalstruktur».<sup>29</sup> Det perspektiv, som härvid anläggs, är naturligtvis icke-genetiskt, eftersom vi saknar belägg för att de fyra dikterna ursprungligen var planerade att bilda en cyklisk enhet, men ändå enligt min mening legitimt ur såväl intentionell som läsarspsykologisk aspekt; texterna är dock av författaren vid den tid då diktsamlingen redigerades tänkta att fungera som integrerande delar av en helhet – en totalstruktur – varav deras verkan också är beroende: de tre första dikterna i sviten aktualiseras och fungerar oundvikligen som referensram vid läsningen av *Pastoral-svit* IV, vars delstruktur samtidigt påverkar vår förståelse av de föregående texterna.

De för diktsviten som helhet gemensamma fermenten är dels samspelet mellan verbal korrespondens, syntaktisk struktur, ljudekvivalens och semantisk homogenitet, dels den verklighetsabstraherande, mot Friedrichs begrepp »sinnliche Irrealität» svarande poetiska metoden. Men dessa inslag är ju inte unika för *Pastoral-svit*, utan utgör ett signalement för Lindegrens 40-talspoesi som helhet, liksom slutorden i rr 27–28 av *Pastoral-svit* IV (»utan väg») refererar till 1942 års samling,<sup>30</sup> och därmed till vad som i fransk »nouvelle critique» benämns »l'oeuvre».<sup>31</sup>

Mera specifikt för *Pastoral-svit* är för det första *dygnscykelns* funktion som strukturellt normerande paradigm – var och en av de fyra dikterna tar en fas i dygnscykeln som utgångspunkt för bildsekvenserna (I. morgon, II. dag, III. afton, IV. natt);<sup>32</sup> för det andra de med dygnscykeln konnotativt förknippade bildkomponenterna (ljus – *mörker*, *värme* – *kyla*); för det tredje elementarsymboliken, *de fyra elementen* (jord, vatten, luft, eld); för det fjärde den i diktcykelstitlen markerade *analogin till en musikalisk formtyp*, sviten.

Sistnämnda moment har i denna undersökning hittills inte närmare kommenterats. Naturligtvis ligger det nära till hands att spekulera över diktsvitens

musikaliska inspirationsbakgrund – *Pastoral-svit* sägs vara ett försök att »illudera friboarenheten hos Mozart»<sup>33</sup> – att i den fyrdelade uppbyggnaden av *Pastoral-svit* se en motsvarighet till fyra satser i en musikalisk svit, att söka identifiera de verbala korrespondensernas homogenitetsskapande mönster (anaforer, epiforer, responsioner) med vissa musikaliska strukturelement,<sup>34</sup> etc.

Sådana operationer är emellertid – av skäl som bl. a. C. S. Brown och Wellek-Warren närmare utvecklats<sup>35</sup> – principiellt och metodiskt tvivelaktiga; de leder till meningslösa diskussioner om exempelvis »kadensens exakta placering» i texterna,<sup>36</sup> varvid godtyckligt definierade analogier till musikaliska formelement behandlas som därmed fullt jämförbara, identiska ferment.

Dock förtjänar i detta sammanhang påpekas, att den Lindegrenska diktsvitens slutliga titel – som skiljer sig från den ursprungliga, mera litterärt genrebetecknande »Pastoral» / »Pastoraler» (jfr ovan, s. 13) – förefaller alludera på Lars-Erik Larssons välkända Opus 19, *Pastoralsvit* (1938).<sup>37</sup> Larssons *Pastoralsvit* är en sammanställning för konsertbruk<sup>38</sup> ur den den 11 oktober 1938<sup>39</sup> som »lyrisk svit» – dvs. diktuppläsning interfolierad med därtill anpassad musik<sup>40</sup> – framförda *Dagens stunder*; det är inte osannolikt, att dikterna i Lindegrens *Pastoral-svit* kan ha varit tänkta att utgöra textunderlaget för en av Larssons verk inspirerad, lyrisk svit.<sup>41</sup>

Härtill skall – slutligen – fogas en komparativ synpunkt. I strukturellt-kompositionellt hänseende uppvisar Lindegrens *Pastoral-svit* frapperande överensstämmelser med den i Sverige vid denna tid synnerligen aktuella<sup>42</sup> T. S. Eliots *Four Quartets*.

Samtliga av de här redovisade, för den Lindegrenska diktsvitens strukturella enhet konstituerande fermenten äger paralleller i Eliots verk: 4-talet och de fyra elementens funktion som kompositionellt paradig (I. *Burnt Norton*: luft; II. *East Coker*: jord; III. *The Dry Salvages*: vatten; IV. *Little Gidding*: eld), de musikaliska analogierna och de rytmiska variationerna mellan olika textpartier, liksom *Four Quartets* med *Pastoral-svits* dygns- och årscykel korresponderande årscykel (från *Burnt Norton* sensommardag till *Little Giddings* »Midwinter spring», »Near the ending of interminable night»<sup>43</sup>).

## NOTER

<sup>1</sup> Bäckström, L., *Erik Lindegren*, ny uppl., 1979, s. 115 f.

<sup>2</sup> Algulin, I., *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, 1977, s. 141 f.

<sup>3</sup> Lindberg, U., »Erik Lindegrens instrumentalmusik», *Musiken i dikten*, 1969, s. 109.

<sup>4</sup> Liede, A., *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin 1963, II, s. 190–204 samt Raymond, M., *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris (1933) 1947, s. 231.

<sup>5</sup> Se t.ex. »Klassiskt mästerverk» i denna samling (opag.).

<sup>6</sup> V-alliterationernas räckvidd kan vara inspirerad av ett även verbalt och motivmässigt besläktat parti ur Strindbergs *Ett drömspel*:

Det är vi, vi, vågorna,  
som vagga vindarne  
till vila!

Gröna vaggor, vi vågor.

(Strindberg, A., *SS XXXVI*, s. 300)

<sup>7</sup> Algulin, s. 142.

<sup>8</sup> Jfr Lotman, J., *Den poetiska texten*, 1974, s. 70.

<sup>9</sup> Breton, A., *Poèmes*, 2e éd., Paris 1948, s. 67; mina kurs.

<sup>10</sup> Jfr t.ex. *mannen utan väg XXII* samt »Vid Shelleys hav» och »Döende vår» i *Sviter* (s. 32 f., 62 f.).

<sup>11</sup> Samma bild begagnar Lindegren i *Scherzando II* (»Där torn blev ben och oljans rustning brann») i *Sviter*, s. 54: »där sommaren blev junigrönskans rov / som tanken spetsas i ett törnskatsbo / stod jag en kväll i människensjukans snår, / en Absalon i blå artärsers skog (min kurs.). Om denna dikt och dess allusion på 2 Sam. 18, se Ö. Lindbergers utförliga analys i uppsatsen »Flertydighet och språklig chockverkan», *Att läsa poesi. Metoder för diktanalys*, 1955, s. 148–58. Jfr även Bäckström, s. 107 samt Algulin, s. 144 f.

<sup>12</sup> Se mitt arbete *De fyra elementen. Studier i Johannes Edfelts diktning från Högmässa till Bråddjupt eko*, 1979, s. 163 f, 193 och där anförda texter.

<sup>13</sup> Martinson, H., *Natur*, 1934, s. 40.

<sup>14</sup> Ekelöf, G., *Dedikation*, 1934, s. 23.

<sup>15</sup> Lagerkvist, P., *Ångest*, 1916, s. 14.

<sup>16</sup> Se Kjellén, A., *Diktaren och havet. Drift- och drömsymbolik i svenskspråkig lyrik*, 1957, s. 145 ff.

<sup>17</sup> Om dessa metafortyper i Lindegrens poesi se Printz-Påhlson, G., *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, 1958, s. 163 ff; Björnvig, Th., *Virkeligheden er tid. Litterære essays*, Köpenhamn 1973, s. 254 ff; Espmark, Kj., *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, 1977, s. 158 ff; Olsson, B., »Lindegren, Ekelöf och barockpoesien», *Diktaren och hans formvärld. Lundastudier i litteraturvetenskap tillägnade Staffan Björck och Carl Fehrman*, 1975, s. 83 f, samt Hallberg, P., »Erik Lindegrens Mannen utan väg. Infallsvinklar och grepp vid tolkningen av modernistisk poesi», *Nordisk litteraturhistorie – en bog til Brønsted*, Odense 1978, s. 345 ff.

<sup>18</sup> Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg (1956) 1962, s. 60 f.

<sup>19</sup> Lindberg, s. 109 f.

<sup>20</sup> Jag registrerar här även ljudanalogier av typen hör – plötsligt.

<sup>0</sup> Jfr Algulin, s. 142.

<sup>1</sup> För den till motivkomplexet vingar-flygande knutna symboliken, jfr Bachelard, G., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1950, s. 79 ff, 81 ff.

<sup>2</sup> För liknande bildlänkningsar i surrealistisk poesi, se Riffaterre, M., *La production du texte*, Paris 1979, s. 17 ff.

<sup>3</sup> Jfr Espmark, Kj., *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen*, kap. IX och där anförda texter.

<sup>4</sup> = homonymi.

<sup>5</sup> Övers. publ. i *Vi* nr 25–26 (21–28 juni) 1947, s. 21.

<sup>6</sup> Éluard, P., *Oeuvres complètes*, Paris 1968, I, s. 1264 f.

<sup>7</sup> Lindegren, »Paul Eluard, fransk poet», *Vi* nr 25–26 1947, s. 43. Art. har observerats av Algulin, s. 538, not 57.

<sup>8</sup> För relationen Eluard–Lindegren, se även Bäckström, s. 17 f, 92, 120.

<sup>9</sup> Jfr Estève, C., »L'expérience et la poésie mystique», *Revue philosophique* 1931, s. 74 ff samt Ruin, H., *Poésies mystiques*, 2:a uppl., 1960, s. 132 ff.

<sup>10</sup> Jfr Kittang, A. – Aarseth, A., *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*, Oslo 1968, s. 21 ff.

<sup>11</sup> Bäckström, s. 116.

<sup>12</sup> Richard, J.-P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris 1961, s. 15 ff. Jfr R. Lysells presentation »Den tematiske kritiken», *Hermeneutik*, 1977, s. 171, 176 f.

<sup>13</sup> Jfr Bäckström, s. 116: »detta är också en cykel om dagens stunder», för att anföras den även som pastoralpoet i smula närstående 1700-talsdiktaren Oxenstierna». I antologin *Min bästa dikt* (1949) kallar Lindegren själv *Pastoralsvit III* (»För att vårt enda rede är våra vingar») »*Afionen*» (s. 182) och förser dikten med denna rubrik a. a., s. 183).

<sup>14</sup> Bäckström, s. 116; Lindberg, s. 110. Jfr Lindegrens ord om diktsamlingens dubbeltydiga titel i *Dikter / nella versione italiana*, 1963, s. 14: »Innan det kalla kriget ännu var ett iskallt faktum skrev jag en samling Sviter (termen

fattad både i dess musikaliska mening och som sviter efter kriget).»

<sup>15</sup> Jfr Lindberg, s. 109 ff.

<sup>16</sup> Brown, C. S., *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens (Georgia) 1949, s. 32 ff; Wellek, R., Warren, A., *Theory of Literature*, 3rd ed., New York 1962, s. 126 ff.

<sup>17</sup> Se L. Lönnroths polemik mot Lindberg i *Den dubbla scenen. Muntlig diktnings från Eddan till Abba*, 1978, s. 347.

<sup>18</sup> Larsson, L.-E., *Pastoralsvit. Opus 19*. (Gehrmans studdepartitur), 1942.

<sup>19</sup> Se t. ex. Bergendal, G., *33 svenska komponister*, 1972, s. 144 f; dens., »Trettioalisten som blev dodekafonist», *Musikrevy* 1962:3, s. 82 ff; *Sohlmans musiklexikon*, 2:a uppl., 4, s. 263.

<sup>20</sup> *Röster i radio* 1938, nr 41. Här annonserades som kvällsprogram tisdagen den 11 oktober 1938 »*Dagens stunder*. En lyrisk svit med musik av Lars-Erik Larsson. Medverkande Gun Wållgren, Gunnar Sjöberg och Underhållningsorkestern».

<sup>21</sup> *Sohlmans musiklexikon*, 4, s. 398.

<sup>22</sup> Lindegrens *Pastoral-svit* tonsattes som bekant 1948 av Karl-Birger Blomdahl.

<sup>23</sup> Om Eliots betydelse för svenskt 40-tal, se Holm, B., *Gösta Oswald. Hans liv och verk och hans förbindelse med det svenska 40-talet*, 1969, s. 91 ff, 116 f, 212 ff; Lagerlöf, K. E., *Den unge Karl Vennberg*, 1967, s. 135 f, 146, 154 ff et passim; Landgren, B., *De fyra elementen*, s. 29 ff, 37 ff, 141 f, 170, 175, 190 ff. För relationen Eliot–Lindegren jfr även Bäckström, s. 30, 56 ff, Espmark, *Själen i bild*, s. 163 ff samt Lönnroth, s. 346.

<sup>24</sup> Jfr Gardner, H., *The Art of T. S. Eliot*, London (1949) 1975, s. 36–56 samt Bergsten, S., *Time and Eternity. A Study in the Structure and Symbolism of T. S. Eliot's Four Quartets*, 1960, kap. IV, s. 219 ff, 136 ff, 243 och där anförd litteratur.