

# Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 116 1995

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg:* Lars Lönnroth, Stina Hansson

*Lund:* Per Rydén, Margareta Wirmark

*Stockholm:* Anders Cullhed, Ulf Boëthius, Ingemar Algulin

*Umeå:* Anders Pettersson

*Uppsala:* Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

*Redaktör:* Docent Ulf Wittrock

*Distribution:* Svenska Litteratursällskapet,  
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

*Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet*

Bidrag till *Samlaren* skall lämnas dels på diskett (företädesvis i ordbehandlingsprogrammen Word för Windows, Word för DOS eller Word Perfect), dels i form av utskrift på papper.

Bidrag insänds till: Svenska Litteratursällskapet, Litt.vet. inst., Slottet, ing. A0, 752 37 UPPSALA.

Bidrag lämnade senare än 30 juni 1996 kan ej publiceras i *Samlaren* 117 1996.

ISBN 91-87666-10-3

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by  
Gotab, Stockholm 1996

funktion) och dess ambition att ta monopol på begreppet svensk-amerikansk kultur.

BS:s avhandling om den betydelsefulla litterära kalendern *Prärieblomman* är ett viktigt bidrag till förståelsen av en immigrantkultur. Avhandlingsförfattaren har gjort en grundlig genomgång av ett centralt material och hennes framställning har inga allvarigare formella brister. Om BS mer konsekvent hade satt in sitt undersökningsobjekt i ett större institutionellt sammanhang hade resultaten än tydligare kunnat belysa den svensk-amerikanska och den etniska litteraturens funktion i ett mångkulturellt samhälle. BS har varit väl försiktig i sina resonemang, men hon har i sitt arbete lagt grunden till säkra slutsatser. Kommande etnicitetsforskning kommer att ha glädje av BS:s analys av en av de viktigaste och mest tongivande kulturmanifestationerna i Svensk-Amerika. Som BS visat blir bilden inte fullständig utan litteraturen.

Anna Williams

Jan Arnald: *Genrernas tyranni. Den genreöverskridande linjen i Artur Lundkvists författarskap*. Aiolos, Stockholm 1995.

Jan Arnald inleder sin avhandling *Genrernas tyranni. Den genreöverskridande linjen i Artur Lundkvists författarskap* med ett motto hämtat ur Artur Lundkvists *Sett i det strömmande vattnet* från 1978 om en härskare som låter bygga ett palats i formen av en ros. När man äntligen lyckats uppföra palatset är det omöjligt att omfatta med blicken och »klart se att det är likt en utslagen ros». Men när människorna själva lärt sig flyga upptäcker de: »En dröm som varit alltför väldig för sin tid har äntligen kommit till sin rätt, uppfattbar, förverkligad.» I slutet av sin avhandling återkommer Arnald till denna scen, nu använd som en bild för Lundkvists författarskap (s. 280).

Hur lär då Arnald Lundkvistläsarna att flyga? Avhandlingen består av fyra avsnitt; det första, »En bok utan gränser», behandlar Lundkvists utgångspunkt 1938, de tre följande utgör analyser med *Eldtema* (1939), *Malinga* (1952) respektive den s.k. Tetralogin (1978–84) i centrum.

Arnalds forskning stöder sig gärna på Lundkvistcitat, kanske ett försök, även om detta icke utsäges, att förstå Lundkvist bättre än denne förstått sig själv. Avhandlingen börjar diplomatiskt med ett citat ur *Skrivet mot kvällen* (1980) om »en bok som jag läst någon gång och glömt bort». Denna bok kan Lundkvists jag icke finna och icke vara utan. »Slutligen inser jag att den enda utvägen är att jag själv börjar skriva denna bok, återskapa den undan för undan, mer eller mindre ur det omedvetna, ur mitt begär efter den, min allt intensivare föreställning om den, också om den kanske aldrig har funnits» (s. 11).

Med hjälp av ytterligare ett antal citat visar avhandlingsförfattaren att »övertvinnande av 'genrernas tyranni', ett genombrytande av de olika litteraturformernas gränser» (s. 14) är väsentligt för Artur Lundkvist. »Jag skall skriva om allt», säger Lundkvist. Synnerligt in-

tresse tilldrar sig ett planerat genreöverskridande verk »Dynamisk symfoni»: »En bok utan gränser [...] där man ingenting berättar, bara öser ut ur sin själ, galna idéer, osammanhängande lyrik: ett slags fritt brev till människorna» (s. 14). Redan Kjell Espmark citerar ett Lundkvistuttalande om »Dynamisk symfoni» i ett brev till Stina Aronson på slutsidorna i *Livsdyrkaren Artur Lundkvist* (1964).

Men än viktigare för Arnalds Lundkvist är att bryta skrivkrampen. Det handlar om »att finna ett skrivsätt som öppnar skaparkällan, om att träda i närkontakt med den egna skrivakten» (s. 14). »Dynamisk symfoni» representerar både gränslöshet (»En bok utan gränser») och ramverk (»ram för korta saker»). Arnald antar, vilket nedan diskuteras, att den imaginära bok som jaget trollbinds av, den bok som han aldrig läst, som aldrig funnits, men som alstrar ett begär, skulle vara just »Dynamisk symfoni».

»Dynamisk symfoni» är Lundkvists »första verkligt genreöverskridande vision» (s. 22). Arnald betonar att Lundkvist vill nå livsresultat, inte i första hand »isolerade estetiska resultat» (s. 15). Lundkvist blir med åren mera distinkt. Ett Lundkvistcitat från 1945 stöder tanken att han nu genom att skriva om världen skriver fram sig själv. Lundkvist tar således avstånd från den självbiografiska skriften; i stället handlar det om en text så sann »att liv och dikt, fantasi och text, konvergerar och skiljelinjen mellan dem blir så tunn att den nästan raderas ut». »[J]ag biktar mig inte, jag diktar mig» citerar Arnald åtskilliga gånger (först på s. 16).

I analysen av *Eldtema* arbetar Arnald med retoriska begrepp, i huvudsak hämtade ur Heinrich Lausbergs *Elemente der Rhetorik*, men han beaktar även förhållandet till frazerska tankar om initiationsriten, en 'rite de passage', som diktarrollens och mänskighetens rituella metamorfos. Vid analysen av *Malinga* står däremot relationen till den andre i centrum. Metoden varierar alltså. Diakront tenderar Jan Arnalds Lundkvist att inskriva sig i en struktur från *arche* till *telos*, från Ursprung (»Dynamisk symfoni») till Mål (Tetralogin).

I kapitel I:II följer en kort forskningsöversikt. Den tidigare forskningen om Lundkvist är koncentrerad till den första delen av författarskapet fram till *Sirensång* 1937. De viktigaste insatserna har Kjell Espmark gjort i *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man* (1964) och *Själen i bild* 1960 samt i »Misströstan och vision», en BLM-essä om *Nattens broar* och *Sirensång* från 1960, där författaren studerar hur drömskrift övergår i mytskrift. Dessutom noteras insatser av Michael Löfgren, Ingemar Moberg, Magnus Eriksson, Ulf Olsson, Mikael van Reis samt bland de äldre Jöran Mjöberg (i *Samlaren* 1954). utanför det akademiska området finner vi t.ex. Carl-Eric Nordbergs studie *Det skapande ögat*. Dessutom beaktas fyra artikelsamlingar av Lundkvist själv. Arnald drar liksom tidigare Espmark nytta av en korrespondens mellan den unge Lundkvist och den 14 år äldre författarinnan Stina Aronson.

1 april 1930 lämnar Lundkvist Stockholm för Paris och efter 40 dagar har han inköpt James Joyces *Ulysses*. Arnald suggererar att Lundkvist, efter att ha arbetat med prosabitarna i *Jordisk prosa* och blivit färdig 22

maj 1930, parallellt med läsningen av *Ulysses* skulle ha koncipierat »Dynamisk symfoni», »en bok utan gränser». I brevens »Dynamisk symfoni» återfinnes Joyces stream-of-consciousness-teknik. Motsättningen mellan de två lundkvistcitaten »jag skall skriva om allt» och »jag förstår inte varför jag inte kan skriva något» är tydlig. Lundkvist formulerar själv varför det blir en blockering: »jag är så ohyggligt medveten».

Lundkvist får tag i ett 400-sidigt nummer av Eugene Jolas *Transition*: »Här finns verkligen idéer, nya idéer» (s. 25). »Dynamisk symfoni» blir alltså dels »ett rakt ösande ur själen», dels en sorts »ram för korta saker» (s. 26). Sista gången »Dynamisk symfoni» nämns är den 3 juli 1930. Arnald diskuterar varför projektet avföres. Förutom biografiska orsaker kan nämnas att Jolas avfärdade romanformen till förmån för scenariorformen. Intressantast är tanken att »Dynamisk symfoni» betraktades som ett »orimligt ideal» (s. 27), men icke desto mindre handhas Tetralogin av Jan Arnald som en sen, i stycken förverkligad, motsvarighet till »Dynamisk symfoni».

*Eldtema* är en 102-sidig bok bestående av 42 kortprosatexter, en inledande versdikt och ett motto. Arnald ser den som avslutningen på Lundkvists 30-tal. Efter-som Espmark behandlat skiljelinjen mellan *Nattens broar* 1936 och *Sirensång* 1937, koncentrerar sig Arnald på skiljelinjen *Sirensång/Eldtema*, vilken framför allt rör genren, dvs. övergången till prosadikt.

En mycket insiktsfull recension (i *Svenska Pressen*, Helsingfors, av Eugène Napoleon Tigerstedt) talar om »en inre enhet, som kommer den att i sin helhet te sig som en stor symfoni i ord, där samma temata ständigt återvända och förenas med varandra i en konstfull och motsättningsfull harmoni» (s. 31). Arnald följer prosadiktens historia i författarskapet och nämner under komparationen Carl Sandburg, Sherwood Anderson samt framför allt Sigmund Freud och dennes *Drömydning*. Lundkvist planerade nämligen redan 1932 att pröva »sitt undermedvetnas resurser».

Bland de yttre inspirationskällorna betonas i synnerhet Rimbauds *Une saison en enfer* och *Illuminations*. Lundkvist talar själv om Rimbauds »magiska» ordkonst, liksom han nämner Saint-John Perse *Anabase*. Carl-Eric Nordberg har vidare framhållit Lautréamonts *Les Chants de Maldoror* och Audens *The Orators*. Affiniteten här skulle röra rening-genom-grymhet respektive identitetsproblematiken. Det närmare förhållandet till inspirationskällorna diskuteras tyvärr inte i en komparativ analys.

Under våren 1939 träffade Lundkvist Erik Lindegren och i samtal aktualiserades, förutom Auden, William Faulkner. Hos T.S. Eliot har Lundkvist funnit stöd för struktureringen av egna diktsamlingar. I *Eldtema* handlar det dock inte som tidigare om »en primitiv kultur» utan om »samtidskulturen sedd genom mytens arkaiska filter» (s. 36).

Enligt Lindegren ger essäsamlingen *Ikarus' flykt* utkommen 1939 »varje konstnär ett specifikt förhållningssätt till förkrigssituationen» (s. 36). Lindegren talar om »ett sista desperat försök att släcka skogsbranden genom att göra upp en motel» (ibid.). Arnald läser nu (liksom redan Tigerstedt) *Ikarus' flykt* som *Eldtemas*

programskrift, men han uppmärksammar även att Lindegren har konstaterat att porträttligheten med originaldiktarna kan diskuteras (ibid.). Varje författare får för Lundkvist representera »en möjlig attityd» (s. 55). *Ikarus' flykt* blir därmed ett »modernt skräck- och mysteriespel, en »antimoralitet», där konstnärernas inställningar markerar alternativens estetik (s. 55).

*Eldtemas* form är knuten till en basal fatalism återfunnen hos Faulkner. Picasso är i *Ikarus' flykt* samtidskonstnären »lämnad ensam i sin värld» (s. 36). I »Henry Miller och myten om den skapande döden» sägs att Miller bejakade »den förestående världs-katastrofen, som en rening i eld eller en förnyande apokalyps». Denna fasaväckande rening i eld ser nu Jan Arnald som *Eldtemas* grundrörelse. Men hos Lundkvist vändes döden mot döden i det Arnald kallar en homeopatisk struktur. Andra influenser som styr åt samma håll är D.H. Lawrence, Michael Fraenkel och Frazer. Fraenkel talar om att »den universella dödsprocessen först och främst måste göras medveten, accepteras». I *Ikarus' flykt* återfinner vi även liv-genom-död-tanken, döden som diktarens egen självofferrörelse (s. 37). *Eldtema* är för Arnald också »en djupmytisk kortprosasvit», en jakt på en mycket specifik textart, som förmår vända ut och in på nuet och placera ett mytiskt-arkaiskt raster framför såväl diktarens som läsarens ögon i en rite-de-passage-rörelse.

Arnald refererar inför sin analys av *Eldtema* till Gérard Genette och dennes bok om paratexter (s. 39), dvs. de trösklar läsare måste ta sig över för att komma in i själva texten. Paratexterna säges formulera en väg in i texten.

Den första paratextuella tröskeln är titeln. Från Lundkvists debutsamling *Glöd* 1928 flammnar nu glöden upp till eld och medvetandegöres som konstprodukt, d.v.s. bildar ett tema (s. 40). Vidare nämnes omslaget och försättsteckningen av Esaias Thorén »omslagetets fyra eldfåglar binds ihop av ett slags band vars ändar sammanfogats, ett band som slakt, vågformat, träs in och ut mellan fåglarnas flammor» (s. 41). Teckningen av en kentaur och en minotaur i korsställd relation talar om vad texten handlar om: djuret som människa och människan som djur.

En tredje paratext är en dikt av Artur Lundkvist själv: »Vid denna strand är vattnet ännu mycket blont» som citeras och analyseras in extenso. Jan Arnald ser den lundkvistska idyllen som »redan från början tillkämpad», då en »undertext» skaver mot idyllen – det hotfulla omnämnes.

Arnald studerar gärna skiftande fiktionsgrader (se s. 45). I första strofen i »Vid denna strand» talas om metaforiska fiskar: »Dagarna blänker som fiskar under blekblå nät». I fjärde strofen har de blivit bokstavliga »Vi fruktar fångsten som tynger våra nät». I strof 3 återfinner vi »en svävning mellan olika figurationsgrader». Arnald använder begrepp av olika kategori och ursprung; han talar om »drömlig prekognition» och »långdragen konditional konstruktion» i ett nog alltför subtilt svävande mellan psykologi och retorik. Genom att lyfta fram en konditional satsfogning finner Arnald vid ett tillfälle att »parataxstrukturens tid» är till ända och vi beger oss mot *Eldtemas* mer associativa prosa.

En förväntad analys av komplexet paratax/hypotax, som icke synes mig helt klart, uteblir tyvärr.

Tidsangivelsen »augusti 1938» ger en tydlig referens till Förkrigsverige. Att Arnald vill dra linjen vidare till partidagarna i Nürnberg., Chamberlains Tysklandsresa och annekteringen av sudetlandet senare under hösten är däremot, återigen, problematiskt.

En femte paratext är ett motto, hämtat ur *Havamal*: »Jag vet att jag hang / i höga trädet / nio hela nätter, / genomborrad av spjut, / given åt Oden, / själv given mig själv» (s. 53). Texttydelsen är hämtad ur en svensk översättning av Frazers *Den gyllene grenen*, vilken Arnald använder för att visa att Lundkvist framgångsrikt tillämpar ett slags Eliots »stöldteknik». (Varför Arnald senare associerar till Bruno K. Öijer i samband med »Havamal» har jag dock svårt att förstå.) Detta lilla motto får via Frazer åkalla tolv teman ur *Ikarus' flykt*: myten, magin, tidens relativitet, metamorfosen, motsatsproblematiken, självidentiteten, människans mellanläge mellan djur och gud, makten, självoffret, religionsförenandet, diktarrollen och nattligheten (s. 56). Oden i trädet indikerar ett självoffer (offrandet av jaget för att nå en magisk skrift) som blir centralt i *Eldtema* (s. 59).

Arnald söker den punkt där Lundkvist »vränger myten ut och in och börjar skriva inifrån den, applicera myten på samtiden» (s. 39). Det gäller för Lundkvist att nå en glömd urtid, då »ordens sinnebilder och tankens schematan tog form» (s. 40). På uppstigningen i *Sirensång* svarar *Eldtema* »Själv given dig själv ska du träda ut ur dig själv för att leva allt levandes liv». I *Eldtema* störtar Orfeus nedför och »gör ett radikalt försök att sjunga upp mänskligheten ur dödsriket» (ibid.).

Efter analysen av paratexterna följer en diskussion av de fyra första prosatexterna i *Eldtema*, vilka enligt Arnald uppvisar en initial koherens (s. 59). Riter och myter, ofta hämtade från Frazer, blir till ett collage av urbilder. Märkligt är att Frazerberoendet, så starkt i de tre första prosatexterna, abrupt försvinner i den fjärde. Arnalds tes är att Lundkvist borrar sig ner genom de frazerska myterna för att erövra deras seende och se på nuet inifrån myten. Hos Lundkvist (i motsats till T.S. Eliot) innebär frazerillusionerna ett stadium, en tröskel att ta sig över. För att tala med Lindegren: »den moderna tillvaron ses i ljuset av en nomadiserande namnlös myt och får därigenom en stark prägel av återupprepningens och de elementära livsvillkorens evighet» (s. 61).

Prosatext 1 sönderfaller i två partier, ett frazerianskt collage av urbilder och ett jungianskt resonerande parti. Det första ordet är »Heimarmene», den fatalistiska personifikationen av världsodet. Dikten inledes av varförfrågor och en rörelse tecknas med hjälp av tre 'jag'; ett aktivt skapande, ett som minns dunkelt och ett passivt betraktande (s. 62–63). Framåtpekande i avhandlingen är att »den andre» diskuteras, i början enligt Arnald en Zorroliknande gestalt. Här anföres Freuds diskussion av det omedvetna och Rimbauds »Je est un autre», liksom Bretons »medjag» i *Les Vases communicants* och en okänd talande »någon» i Ekelöfs prosatext »Solnedgången». Av de olika typer av död som konsta-

teras är den skapande döden speciellt viktig; den kan knytas till Odentematiken. Skalden vandrar som en Dante genom helvetet och dömes till döden genom eld. Men nedstigningen hos Lundkvist sker inte i tiden utan i »den relativa verkligheten bortom tid och rum» enligt programmet i *Ikarus' flykt* (s. 69).

I Prosatext 4 bär det eventuella nu som skönjes en skugga av »föregripande eller rekapitulation». Cirkulariteten är definitiv och Arnald föreslår att man kan tala om »en världshistoria» komplett med skapelseberättelse och apokalyps (s. 89). Den tid som texten skriver fram kan bara bestämmas ex negativo. (Arnald använder tyvärr den felaktiga formen »ex negativa» bl.a. på s. 41.) De tre förekomsterna i texten av formuleringen »lemmar och stjärkar» motsvaras av tre stadier: det onämnbare absolut förflutna, själva tillblivelsestadiet och det initiala människostadiet. Här återknyter Arnald till tanken om *Eldtema* som »moteld anlagd av diktaren» (s. 91).

Vi har nu hunnit till sidan 21 i *Eldtema* och det som erövrats enligt avhandlingsförfattaren är ett nytt texttillstånd, kallat Den Mörka Nattens Text, »en ram för korta saker». Texttillståndet präglas av instabilitet. Textuellt handlar det om textbinding, figuration, melantextlig progression och tematik, dvs. hur satsen och meningar fogas till varandra, hur figurationsnivåer växlar, hur texter avlöser varandra och hur med Tigerstedts ord »samma temata ständigt återvända» (s. 92). Arnald gör en analys av myten och Lundkvists mytiska tänkande och för en värdefull diskussion av stenens metamorfoser (s. 86).

I den vidare diskussionen av »Den Mörka Nattens Text» associerar avhandlingsförfattaren till Lévi-Strauss distinktion bricoleur/ingenjör. Det finns ett begär som stretar emot bricoleurens metamorfoser i *Eldtema* och som skapar textens höjtryck (s. 101). Detta begär uppgår i ett generellt begär.

I de nio sista texterna (fr.o.m. s. 85) i *Eldtema* börjar så en uppstigning ur Den Mörka Nattens Text, ur »det tidsupphävida klaustrofobiska tillstånd som utgör lejonparten av *Eldtema*» (s. 106). Ett Du apostroferas i näst sista prosabiten. Ett Du som så vitt jag förstär också är läsaren, vilket nog kunde ha diskuterats närmare.

»Du» träder in genom porten här i slutet och kommer kanske upp »genom elden» precis i början, vid mänsklighetens ursprung» (s. 110). Den sista texten har mycket riktigt »en utopisk turnering». Jan Arnald vill betrakta texten så att en kvinnlig nödvändighetsgudom, en hos Lundkvist onämnd Ananke har slungat sig tillbaka till den första prosatextens manliga världsödesgudom Heimarmene. Central är här en tanke som gott mera energiskt kunde ha associerats till Rilke än till romantikerna, nämligen att »Skapelsen väntar sin förlösning genom människan», eller med Lundkvists ord: »Själv given dig själv ska du träda ut ur dig själv för att leva allt levandes liv» (s. 111).

*Malinga* är en multigenre, »Jag vill skriva om mig själv genom att skriva om världen». Dess bildspel »utspelar sig mot en bildlös botten i en sorts vag insikt i bildspråkets förgänglighet» (s. 117). Arnald visar hur skrällen par excellence i Lundkvists universum är att »fångas». En undflyende rörelse präglar *Malinga*. Av

vikt är kanske det typiskt lundkvistska att oförmågan att nå fram inte uteslutande är avhängig av målets undflyende från jaget (som hos t.ex. Stagnelius) utan även av jagets undflyende från målet. Centralt för Arnalds Lundkvist är att »meningen alltid finns någon annanstans» (s. 119).

I diskussionen av *Malinga* tar avhandlingsförfattaren stor hänsyn till recensionerna, både de positiva (flera betonar t.ex. i likhet med Jörn Donner resan; Arnald talar om »en internalisering av resestrukturen») och de negativa som beskriver boken som »fyllnadsgods» och »en osorterad manuskriptbunt» (Daniel Hjort fann att *Malinga* »tycks ha tillkommit därför att skrivbordslådan blivit alltför fullproppad av manuskript»). Ett grundmönster, förutom tanken »jag biktar mig inte, jag diktar mig» hos Lundkvist är »utbrytningsprocessen», ett slags armyt.

I avsnittet III:II (s. 122 ff.) arbetar Arnald plötsligt med biografiska förklaringar. Han nämner att Lundkvist deltar i en rituell dans i Afrika 1933, härleder avsnittet »Den första staden» till en Köpenhamnsvistelse 1925 (just denna text skrevs 1943) och andra texter relateras till Lundkvists barndom som ett slags självbiografisk tillbakablick ofta innehållande fragment av besvikelse.

Speciellt intresserar sig Arnald nu för »den andre», d.v.s. med Artur Lundkvists ord »En annan varelse fanns gömd inom mig. Jag visste inte vem han var, men han måste väl också vara jag» (s. 123). Den andre är en utopisk version av jaget, ibland kopplad till Freuds idealjag, »främlingen inom mig» (ibid.). Arnalds försök att visa att denna skiktning mellan jaget och den andre aktiverar begäret synes mig övertygande. Likaså vittnar det om insikt att notera att det »i själva alternerandet» mellan de olika polerna finns ett insisterande på en mening som inte kan fångas (s. 127).

Analysen av *Malinga* är ytterst beroende av existensialismen, Lacan och Levinas: diktningen ses som ett »aldrig fullgånget förhållande mellan jaget och världen» (s. 139). Betydelsen av det indiska framhäves. På sidan 160 hävdas att Lundkvist lånar konturerna av Malingas geografi från Margaret Mead, för att därav skapa en sorts ironisk anabasis-rörelse med blinkning åt Perse.

Tetralogin är de 761 kortprosatexterna i *Sett i det strömmande vattnet* (1978), *Skrivet mot kvällen* (1980), *Sinnebilder* (1982) och *Färdas i drömmen och föreställningen* (1984) (775 sidor). Detta är den självständiga texten par excellence (s. 17). Tetralogin är en »ny typ av prosaböcker som efterträder romanformen, med gestaltning och berättande ersatt av närbildsströmmar, associationsräckor och fri inregistrering av intryck» (s. 224). Lundkvists texter blir allt mer en ekokammare för de 12.000 böcker han läst fram till 1976. Centralt för Lundkvist är nu också att producera en ny läsart, »ett sätt att läsa som skiljer texten från vanlig prosa» (s. 203).

I princip är Arnalds försök att tillämpa Lindegrens yttrande om *Ikarus' flykt* på den sene Lundkvists litterära hänvisningar lyckat. Även den sene Lundkvist tilldelar världslitteraturens mästare roller i sin egen föreställningsvärld. Pablo Neruda blir diktens gigant, fadern. Sedan Lundkvist lärt känna den nya romanen

(med dess nya verklighetskänsla) nyåret 1958 på Gran Canaria får Robbe-Grillet stå som alstringsprocessens egen diktare, medan Claude Simon blir associationernas och överklivningarnas mästare. Ponge står för dikter om vardagliga småsaker och metapoesi och Raymond Roussel blir ordens ingenjör som uppenbar klyftan mellan ord och ting. Octavio Paz blir den upphörliga alstringprincipen, Borges den intellektualiserande moderatorn och Cortázar förskjutningarnas mästare, visionären som söker sin vision (s. 233 f.).

En central tanke hos Arnald är att knyta genreproblematiken till jagfrågan: »Alltid när jagfrågan med alla sina konnotationer involveras sker något väsentligt med genren» (s. 216). Lundkvist skriver vidare på en enda bok (s. 228) och kommer allt närmare sin egen skapandeakt (s. 231).

Vad gäller formalier saknas en viktig not till Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* (s. 130). Likaså saknas Kants verk i litteraturförteckningen. Principen att inte uppta enbart omnämnda verk i litteraturförteckningen är otillfredsställande. Enstaka stavfel finns: det skall stå Sylvia (inte Silvia) Plath (s. 246). Kay Glans nämnes på sidan 23, inte på sidan 22. Problemet med *Genernas tyranni* är dock inte i första hand dess egen akribi. Det är källorna som brister. Vad gäller Carl-Eric Nordbergs bok ville man gärna veta vad dennes hänvisningar till Butler eller Lautréamont har för stöd. Det är att beklaga att Arnald inte diskuterar det nordbergiska verkets problematiska natur.

Redan i Tigerstedts recension 1939 angives Perse som möjlig inspirationskälla till *Eldtema*. Redan Tigerstedt ser att »Var enskild bild för sig är lätt att förstå och högst åskådlig: det är bildernas sammanställning som förvirrar och förbryllar.» Det framsynta hos Tigerstedt är att han trots att han är negativ till tankegodset uppskattar diktkonsten hos Lundkvist: »Även den som inte hyser den ringaste sympati för Artur Lundkvists livssyn, måste medge att den inspirerat honom till sköna dikter» (*Svenska Pressen*, 11.11.1939).

De stilistiska tveksamheter jag funnit hos Arnald är tyvärr inte så få. Avhandlingen börjar: »Mot slutet av sin häpnadsväckande diktarbana sammanfattar Artur Lundkvist» (s. 13). »Häpnadsväckande»? Metaforiken är vildvuxen och säregna effekter uppstår om man söker visualisera bilderna. På sidan 40 säges texten genomgå »så att säga ett elddop». Ett ytterligare exempel är: »i ingenmansland mellan 'ännu' och 'redan' löper dikten vidare, i ett flammande tillstånd av upphävd tid» (s. 48). Ett annat exempel att hänvisa till lyder: »den apokalyps vid vars rand händelsekedjan lyfts ut ur inledningsdikten för att hängas upp i ett tillstånd utanför tidsflödet» (s. 68).

En mening på sidan 268 börjar besynnerligt: »Jag ska först fokusera två avsnitt ur *Sett i det strömmande vattnet*, eftersom det är där den nymornade och glimtvis framträdande visionen hos denne visionär som söker sin vision oftast framträder, det första där Lundkvist är någonting på spåren, där han lyckas arbeta sig in i skriftens trollkrets och låta sig föras med på dess vingar, det andra där han skriver vidare trots en viss tomgång, trots att motståndet är i full verksamhet; [...]

dialektik av lätthet och vända». Upprepningen vision/visionär/vision synes mig oskön, att vara »någonting» på spåren är ett för vagt uttryck och formuleringen »arbete sig in i skriftens trollkrets» må passera så länge man inte omedelbart förser den (= skriften eller trollkretsen?) med vingar. Ordet »otgång» ter sig som ännu ett stilbrott och hur lätthet och vända kan stå i ett dialektiskt förhållande till varandra torde de flesta ha svårt att se. Hur kan ett tankstreck ses som ett »sublimitetens tecken» (s. 119)? Då och då möter vi vardagliga formuleringar som »nästmåsta text» (s. 273).

En egendomlighet inträder när det talas om semikolonets diffusa status. Semikolonet i grekiskan motsvarar som bekant vårt eget frågetecken, men kan man därför säga att dess »frågekaraktär blir dess skugga»? Är det verkligen adekvat att framhålla: »Det snitt som klyver kentauren läggs av det sista semikolonet; människan hamnar på ena sidan djuret på den andra» (s. 64).

Formuleringen »Diktaren har, likt den bästa av barnsköterskor, botat mjölkstockningen, gått the milky way och fått hela universum att flöda av mjölk» (s. 87) förvånar mig. På samma ställe har jag också i sak svårt att se den angivna implicita publikaspekten.

Arnalds avhandling har sin klara styrka i de kapitel som utgör närläsningar av texter. Arnald är lyhörd för Lundkvist, men analyserna är så begreppstäta att de blir svårlästa (de är knappast pedagogiska), och oerhört många av de komplicerade termerna borde ha utretts. Jag nämner bara tre begrepp som exempel: »degradering» (s. 268 f.), »textalstringsart» samt »stasning» (s. 271, 272). Vändningarna »presens-kaos» och »imperfekt-frid» (s. 78) tycks mig svåra att försvara. De preciosa satserna blir ibland så missledande eller besynnerliga att de fördunklar innehållet, t.ex. »skriftens eget spårinne som alstrar sin egen röda tråd» (s. 263).

Jan Arnald gör gällande att »*Genrernas tyranni* är den första Lundkvistavhandlingen som sträcker sig över hela författarskapet» (s. 18). Detta är falsk varudeklaration. Den innehåller tre näranalyser och snabba översikter däremellan. Icke desto mindre anser jag att avhandlingen griper över olyckligt mycket. Den bär egentligen två oförlösta böcker inom sig. Jan Arnald framvisar ibland paralleller mellan *Eldtema* och *Sirensång*, t.ex. kvinnan med kopparbarmen (s. 77) och läsaren frågar sig varför parallellerna inte mera utnyttjats till en helhetsgenomgång av strukturen i de båda verken. Att *Eldtema* behandlas så summariskt, när avhandlingsförfattaren verkligen kommit ned till Den Mörka Nattens Text, är en besvikelse. Den andra möjliga boken skulle självfallet vara en analys av Tetralogin.

Sidorna 146–152 innefattar en ytlig översikt, där Jan Arnald tycks vilja konkurrera med Erik Hjalmar Linder, över författarskapet mellan *Eldtema* och *Malinga*. Den borde ha strukits ned till förslagsvis en sida. Samma problem stöter vi på i tetralogikapitlet, där hälften av de 80 sidorna bildar ett slags prelidium. På sidan 200 börjar Jan Arnald diskutera genren i *Spegel för dag och natt* och ägnar sedan en halv till en fjärdedels sida åt varje verk fram till sidan 203. Detta nyttjar föga, när

analysen ändå av utrymmesskäl inte kan nå vetenskapligt djup och vetenskaplig skärpa.

Arnald anger inga skäl varför just Dynamisk symfoni-projektet skulle vara det som åsyftas i *Skrevet mot kvällen* (s. 15). Han är här alltför kategorisk och argumenterar inte när han skriver: »Det faktum att en oskriven bok från ungdomen kan återkomma ett halvsekel senare i en diktares föreställningsvärld antyder att den träffat en livsnerv, att något absolut grundläggande har vidrörts» (ibid.). På sidan 16 skriver han att Lundkvist tangerar »en möjlighet att etablera en processuell skrivart» i »Dynamisk Symfoni». Men varför måste »Dynamisk Symfoni» därför bilda grunden för Arnalds läsning (s. 17)? På sidan 31 f. säges *Eldtema* återknäta »till det uppror mot de bjudna genererna som Dynamisk Symfoni inledde». På sidan 199 dras »Dynamisk Symfoni» t.o.m. in i resonemanget om tetralogin och på sidan 237 talas om denna förlorade bok »med klara drag av Dynamisk symfoni». Avhandlingsförfattaren borde ha motiverat varför ett blott i ungdomsbreven omnämnt verk tilldelas denna roll.

Det förekommer ingen egentlig teoridiskussion eller hänvisning till sådan i boken, mer än snabba åberopanden av Genette eller Paul de Man. Det förklaras på följande sätt: »Det teoretiska rotsystem som likväl givetvis finns har att göra med textnärläsa av olika grad och art» (s. 19). Hur? Eftersom texterna är olika måste läsarten variera? Varför? Än mer väsentligt med tanke på Arnalds titel är frågan vad genre egentligen är. Hänvisning till internationell diskussion om begreppet saknas tyvärr.

Arnalds textteori är tyvärr inte så genomtänkt som han vill ge sken av. På sidan 47 heter det »'Uppflammar' är det sista direkta rörelseverbet – jag vill påstå: *den sista händelsen* i dikten: efter den är alla händelser *textuella*». Är inte också 'upplammar' en textuell händelse? Vad är text? Att tiden stannar är något rent fenomenellt, som *skildras* i texten. Texten berättar om framskridande, heter det på sidan 20. Det talas om »en text som jagar en annan text». Hur kan en text vilja vara urmyt? Hur kan en text vilja vara jaget? Hur kan en text vara själva skapandeakten? Alla dessa frågor reses redan i Arnalds första kapitel.

Det är inte fel att skriva om Lundkvist som »en generernas överskridare» utifrån poetens egna uttalanden, men metoden borde ha kompletterats. Lundkvist talar om »en ny typ av prosaböcker som efterträder romanformen». Han förefaller vilja åstadkomma det som Rimbaud och Lautréamont redan uppnått på 1800-talet.

Arnald skriver på sidan 19 att det »finns inga handskrifter» eftersom Lundkvist älskar skrivmaskinen, men det måtte väl ändå finnas otröckta maskinskrivna ark, liksom korrektur i förlagsarkivet? En diskussion efterlyses.

Problematiskt finner jag Jan Arnalds sätt att helt utan åskådliga exempel teckna 30-talets litteraturhistoriska utveckling: »från automatism till drömdiktning, från drömdiktning till mytdiktning». »Det är de mytisk-episka visionerna i *Sirensång* som naturligt för över Lundkvist till prosadikterna i *Eldtema*.» Jag citerar ett avsnitt på sidan 33: »När prosadikten alltså återkommer i Lundkvists författarskap har den bakom sig 1) de tidiga

prosadiaternas episodisk-narrativa karaktär (1926–30) 2) den indirekta kopplingen till *Dynamisk symfoni* (1930) 3) den freudska drömlögen i 'Drömboksblad' (1932) samt 4) blandningen av drömlög och automatik i 'Drömtexter' (1935). När dessa potentialer möter den ur sina ramar växande versdikten aktiveras de. *Eldtemas* prosadiktgenre är utpräglat instabil vad gäller textbindingen; den pendlar mellan den narrativa och den automatiska polen. Återkopplingen till prosadikten innebär en nyförlöst textuell frihet, ett fritt kombinerande av tidigare, mer renodlade bruk av genren.» Detta kunde fungera som en slutsats dragen med hjälp av empiriska exempel. Isolerat ser avsnittet ut som ren spekulat.

Arnald ställer frågan varför surrealismen sökte sig in i Lundkvists författarskap via just prosadikten. Hans svar är att Lundkvist mötte surrealismen via prosadikten, att den surrealism han översatt i *Karavan* var på prosa, att han publicerade Gunnar Ekelöfs Rimbaudöversättning, och till sist att prosan generellt var förknippad med experimentverksamhet. I synnerhet det fjärde skälet, att prosan (i motsats till poesin?) skulle vara förknippad med experimentverksamhet ter sig besynnerligt, medan de övriga tre är banala.

Det är med en viss besvikelse man noterar att avhandlingsförfattaren inte ens associerar till Mallarmés tankar om *Le Livre* i fråga om Lundkvists av allkonstverktanken präglade projekt (däremot tror jag Almquist och Wagner är ganska ovidkommande). Det vore fullt möjligt att se en spänning mellan just föreställningen om den absoluta boken och resultatet i ett vidare modernistiskt perspektiv.

Arnald ser ett glapp mellan Lundkvists eliotinspireerade kommentarer om konstverkets ontologiska status och »en referentiell avbildande konstsyn» som man finner på Esaias Thoréns omslag, men så vitt jag kan se är även texterna i mångt och mycket bundna av en referentiell surrealism. Jag kan ingalunda förstå varför de thorénska illustrationerna skulle placera in Lundkvist i »ett konkretionens, uttryckets och referentialitetens sammanhang» (s. 42) och måste stå i motsats till Lundkvists insikt att dikten har sin verkliga existens mellan dikt och läsare?

I avhandlingen nämnes flera teoretiker. Jag instämmer i parallellerna med Bataille, men undrar om flickslakten hos Lundkvist bör betraktas som chockterapi i den analyserade texten (s. 88). Arnald bortser från diktarens uppenbara partiella identifikation med det kvinnliga (i syfte att genom en simultan uppgång i modern/jungfrun nå ut över sig själv). Likaså vore den individuella diktarens undergång som skildras i dikten värd en reflexion.

Arnald nämner också Derrida. Han skriver »I nästan derridanska ordalag menar Lundkvist att man måste 'upphöra att betrakta skriftspråket som den ensidigt beroende parten'» (s. 221 f.). Detta är ingen Derrida-idé utan en mycket vanlig tanke i språkforskningen redan när *De la Grammatologie* utkom 1967. Derrida är långt ifrån den ende som framhäver skriften. Derridas insats består i att han hittar ett spänningsfält just i en text som hävdar talets primat, nämligen Saussures.

Begäret i lacansk tradition blir viktigt i synnerhet i analysen av *Malinga*. Det är omotiverat att hänvisa till Jurgen Reeder för att referera lacanska tankegångar om hur begäret förskjutes i en inre rörelse (s. 120 och s. 229). På sidan 232 refereras att det omedvetna subjektet framstår »som den diskursiva apparaten själv». Lundkvist säges komma nära »denna begärets och skaparkraftens källa». Lundkvist har »som Jurgen Reeder, insett att 'människan [inte finner] sin subjektivitet genom introspektion i jagets inre värld av bilder och fantasmer' – däremot kan man använda denna 'inre värld'» (s. 230). Jurgen Reeder är, som bekant, varken den förste eller siste som insett att introspektion inte leder till att människan finner sin subjektivitet. Ibland saknas dessvärre originalcitatet från Lacan (t.ex. på s. 119).

Jag tror att en genomförd begärsanalys avsevärt skulle ha förbättrat boken. På sidan 17 betraktas skrivkrampen som en mänsklig kramp, vilket kunde ha utretts. Ytterst intressant är diskussionen om begäret på sidan 101. Arnalds avhandling skulle ha vunnit mycket på att närmare relateras till Paul de Man-citatet på sidan 101, som alltså visar på »det *begär* som stretar emot *bricoleurens* metamorfoser i *Eldtema*». Ett sådant begär kunde ha knutit de ibland disparta avsnitten samman, i synnerhet i kombination med Lacans tankar om att »det som nuet alstrar är ju [...] just *bristen*» (s. 102). Detta är ett mycket intelligentare förslag till Lundkvisttolkning än den tidskritiska »moteldsteorin» som finns hos Nordberg och ibland även hos Arnald.

Med utgångspunkt i denna *brist* (Lundkvist har inte riktigt varit poet; inte riktigt roman- eller novellförfattare) kunde en annan och nog mera helgjuten bok ha skrivits. Likaså kunde tanken om skriften som befrielse på sidan 210 ha utvecklats.

Bruket av säregna retoriska termer är som nämnts vidlyftigt, t.ex. av pysma, s. 45–46, en frågehoppning där frågorna kräver olika svar. De två slutstroforna av »Vid denna strand» läses som en lång figur med protasis och apodosis (modell: *zwar/aber* eller *wenn/dann*) – hos Lundkvist *Men/Må*. Arnald borde emellertid ha följt Heinrich Lausberg och aviserat den välkända figuren antites. Är läsningen av »Må vatten upplamma» som förtätad paradox, *synaeceosis*, verkligen lyckad? Hur kan en paratext »augusti 1938» göra hela dikten till »en enorm trop» (s. 52)? Arnald utvinner dock en hel del ur de mindre besynnerliga av de retoriska termerna, t.ex. paralleller och kiasm.

Problemet är att Arnald har stora svårigheter, inte med att hitta stilfigurer, utan med att bedöma relevansen av dem. Varför använder han inte Lausbergs hela apparat (*Handbuch der Rhetorik*) utan nöjer sig med att plocka ett antal figurer? För att över huvud taget göra dem relevanta fordras någon form av *tolkningsteori*, vilket är just vad som saknas här.

Termen trikolon, använd på sidan 611 och framåt, torde vara överprecis, i synnerhet som författaren tvingas tala om »trikolonartade figurer». Termen »geminatio», dubblerad meningsinledning (»Ett fångtorn, ett fångtorn»), återkommer förvisso ofta i *Eldtema*. Paronomasin »Brinnen, bleka minnen» visar hur en plötslig pluralböjning, *Eldtemas* enda, alstras av spelet

med »minnen». På sidan 277 förstår jag inte hur den retoriska figuren »geminatio» liksom ploké, kyklos, isokolon, kiasm och anafor i sig kan fungera som förskjutande. Hur kan det vara fråga om repetition, 'gjentagelse' i ordets mer radikala, kierkegaardska bemärkelse? Läsaren efterlyser åter hermeneutisk reflexion över hur retorik övergår i filosofi?

Det finns hos Arnald en alldeles onödig tendens, i synnerhet i Malingakapitlet, att dra in ovidkommande ting som möjligen kunde ha flyttats ned till notplats. Malingakapitlet är över huvud taget ostrukturerat (recensionsmaterialet dyker upp två gånger etc.) och först mitt i kapitlet har vi nått fram till verket självt. Vi har då fått en längre exposé över doppelgängermotivets historia från Jean Paul och framåt, som naturligtvis kan ge de oinvigde ett lärt intryck. En del återfinnes i Aglaja Hildenbrock *Das andere Ich* och det allra mesta i sedvanliga litteraturrexika. Dylika smycken är oäkta.

På sidan 154 inledes en lång exposé över den fiktiva resan från Odysseen och framåt. Vi konfronteras med Plinius Naturalhistoria, Lianos, Marianus Campella, Adam av Bremen, Christian Reuter, Alphonse Daudet etc. Men de enda författare Arnald verkligen lyckas relatera Lundkvist till är de välkända Samuel »Erehwon» Butler och Jonathan Swift. Det hade varit värdefullt att få Lundkvists satir belyst i förhållande till dessa båda (om nu Malinga är en satir). Arnald tycker att skildringen av kulturelitens fest i samband med Norman Mailers senaste bok i *Färdas mot drömmen och verkligheten* kan passera som 'satir' (s. 247), men i så fall blir nog termen väl harmlös.

På sidan 44, i samband med analysen av *Eldtema*s inledningsdikt, talas om Ernst Robert Curtius och hans diskussion av ett topos som 'locus amoenus', ett idealandskap där allting är ljusst, vackert, stilla, harmoniskt, välvilligt och tidlöst. Men hos Lundkvist befinner vi oss vid en strand, »Dagarna blänker som fiskar», och en rök skönjes vid horisonten. Det är ingalunda fråga om stereotypen 'locus amoenus' med äng eller lund, en lind, en källa, en fågel etc. Är det fråga om en retorisk kliché bör denna nog efterlysas hos t.ex. Perse. Däremot är en korrekt tillämpad kliché (»anadysis», dvs. havsgudinnans uppstigande) mot slutet av dikten mera intressant: Afroditemytan införes, men man kunde just här ha vunnit poänger genom att ytterligare betona mytiska samband. Men varför markerar klichén det oskrivbara för Arnald (s. 51)?

I motsats till avhandlingsförfattaren tror jag att *Eldtema* vore utmärkt för en tematisk studie just eftersom metamorfosen *föregår* elementen eld och vatten. Metamorfosen i form av skrivart tycks dessutom »föregå» metamorfosen som motiv.

Beträffande eken hos Lundkvist gäller följande: Hur många mytiska linjer vi än hittar via Vergilius och Frazer till järneken, så står det dessvärre »ek» och inte »järnek» hos Lundkvist – det finns ingen underförstådd järnek i texten (vilket Arnald hävdar) som kan sägas generera »järnvind» och »ekar». För att påstå något dylikt måste vi ha en teori som t.ex. Riffaterres (s. 76) för att motivera. Men det allra bästa torde vara att låta eken förbli just en ek.

Applikationen av Frazer är dock i princip invändningsfri. Lundkvists allusioner på *Den Gyllene Grenen* undgår ingen. Den gyllene grenens dubbla lockelse är uppenbar: den positiva vergilianska nyckeln till dödsriket, den negativa nyckeln till makt i Dianakultens Nemi. Grenen associeras även metonymiskt till den mistel som dödar Balder, då den, naturligtvis med Frazer som stöd, anses tillhöra en mistelbärande ek. Däremot förklaras inte den exakta roll Ruth Benedicts och Margaret Meads antropologi spelar i *Malinga*? Jan Arnald skriver på sidan 174 »Liksom Frazer försvann ur *Eldtema* försvinner nu Mead och Benedict ur 'Malinga'». Hur långt är analogin med Frazer relevant?

Diskussionen av teman i Tetralogin blir något diffus, eftersom motiven inte utskiljes från temata. Vi finner ett nostalgiskt annalkande till naturen, ödslighet, elementen samt främlingskap. Människans väsen är oförmåga och förlust. Vi tangerar i Tetralogin en sfär där vi nalkas det osägbara med resonemang kring minnet, döden och Gud – så långt rör sig Arnald bland teman, liksom när han senare diskuterar undanglidandet. Men samtidigt diskuteras »fågel- och flygplanstemana» – otvetydiga *motiv*.

Vad gäller Den Mörka Nattens Text bryter avhandlingsförfattaren ny mark, trots att bevisen för påståendet att Den Mörka Nattens Text skulle ha sugit in i det mytiska och magiska tänkandet »ända in i textens minsta beståndsdelar» (s. 106) uteblir. Invändningarna här rör detaljer. På sidan 93 säges att mimesis i Den Mörka Nattens Text inte längre är den självklara grundfigurationen: »det går inte längre att följa en basal bokstavlighet, inget otvetydigt 'sakled' som 'bildled' efter 'bildled' illustrerar.» Men så vitt jag förstår Arnald har ju detta knappast heller varit möjligt i de fyra inledningstexterna!

I analysen av *Malinga* borde författaren tydligare ha diskuterat motsatsparet allegori/ickeallegori, eftersom det sällan är fråga om »distinkt översättbarhet» hos Lundkvist. Läsaren frågar sig snarast vid läsningen av Arnalds bok om inte nivådiffusionen är det normala. Hur kan avsnitten i *Malinga* 15–18 sägas vara fullständigt sidoordnade? Är verkligen Lundkvists första pol någonsin metaforisk? En mening ur *Malinga* avsnittet är i akut behov av förklaring: »Men den grad av godtycke som nu råder och som resulterar i detta vindför-våg-drivande är inte hållbar i längden, texten tycks medveten om det: fullständig frihet är ingen frihet alls» (s. 169).

Avhandlingsförfattaren vill knyta »Den Mörka Nattens Text» till filmens rytmik. (Efter *Sirensång* kommer Lundkvist i aktiv kontakt med filmen, då han är filmkrönikör i *Ord och Bild* från 1937.) Lundkvist skriver om »nya dimensionsförhållanden», »ett nytt slags filmpoesi» etc. Tyvärr lyckas aldrig Arnald påvisa direkta filmremiscenser ens i *Eldtema*. I formuleringen »en händelseföljd konstrueras av en god regissör i en serie rytmiska sekvenser med en viss beräknad helhetsverkan» (s. 95) torde »regissör» mycket väl kunna utbytas mot »epiker» eller »dramatiker». Ännu märkligare är att Arnald menar att återkopplingen till filmen innebär en indirekt återkoppling till »Dynamisk Symfoni» – detta har ju inget stöd alls i Lundkvists text. Att

t.ex. Sacha Guitrys *Jag är en falskspelare* kan uppvisa analogier med *Eldtema* är inte otroligt, men det är avhandlingsförfattarens sak att påvisa detta.

Avhandlingsförfattarens resonemang om centrifugalt och centripetalt i Den Mörka Nattens Text är intressant, men han drar alltför stor växel på det antitetiska o-, som i osägbara, oerhörda, ouppnåeliga, okända, omedvetna. Jag tror inte att de orden annat än mycket långsökt visar fram en »ordens nattsida» och jag accepterar definitivt inte följande påstående: »Dessa 'o'-n bänder mot språkets gränser och tvingar fram konturerna av ett utomspråkligt Limbo, där själarna irrar utanför språkligheten men heller inte kan få ro i språklöshetens absoluta stillhet». (s. 105) För mig antyder alltför många klichéartade o-n knappast en flyktig och ogripbar hemlighetsfull text, utan snarast en statisk, litet fantasilös och ganska banal sådan.

Ibland kan Arnald tyckas onödigt devot. En längre komparation mellan Lundkvists s.k. afolyrism och Ramon Gomes de la Sernas greguerias, om än baserad på Carl-Eric Nordberg och René Väsques Díaz, leder tyvärr inte längre än till vissa tematiska snarare än strukturella indikationer. Efter att ha noterat att vissa av afolyrismerna är poänglösa, medan greguerian ständigt är inre sammanhållen och fylld av finurliga kombinationer, betraktar Arnald lundkvisttexten som »vidgning av den befintliga genren» och omvandling av den »så att den ska kunna inbegripa mer, alltid mer» (s. 184 ff.). Tyder det verkligen på större spännvidd att stryka poängerna?

Avsnittet om stenens metamorfoser (s. 98 f.) är det enda (men i och för sig goda) motivanalys exempel vi får ur Den Mörka Nattens Text. Arnald påstår att stenens metamorfoser tvärs igenom boken bara är en i en överväldigande mängd likartade rörelser och omkastningar i *Eldtema* (s. 99). Författaren borde nog ha gått igenom två, tre eller fyra till och diskuterat den eventuella musikaliska tematiken.

Vari består det musikaliska i Tetralogin? Lundkvist talar själv på baksidestexten till *Sett i det strömmande vattnet* om »prosa-symfoni» och »komposition». Lundkvist har, vad gäller musikens roll i Ekelöfs diktning, urskiilt två former av musikalitet, dels »ett imiterande av musikens rytmer, klanger», dels »ett kompositions-sätt, en temaföring, som har likhet med musikens, med ledmotiv som skyttar, återkommer, förenas, en art av rörelser inom ordmaterialet» (s. 221). Analogt förhåller det sig med arkitekturen. På sidan 225 talas om »medveten arkitektonisk komposition» utan att vi får en närmare analys. På sidan 238 diskuteras symfonins sonatform och temafragment och »illusionen av polyfoni». Varken Lundkvist eller Arnald preciserar de interartiella aspekterna närmare än att musiken säges stå »som förebild för flöde och metamorfos» (s. 239).

På en rad punkter efterlyser man förklaringar. Jag har svårt att se renässans-cogitos framträdande just på sidan 47. Hur kan Genettes »Seuils» ändra karaktär och bli Benjamins »Schwellen» (s. 60)? Vilken roll har Emanuel Levinas spelat för Lundkvist (s. 136)?

Arnalds tolkning av titeln *Ikarus' flykt* kan diskuteras. Formuleringen »det stolta flygandet mot solen uppblandat flyendet från Minotaurus» befinner sig på

gränsen till det översubtila; det är ju i huvudsak flygandet som är aktuellt (s. 47). Hos Ovidius är det dessutom Minos som spärrat in Daidalos i labyrinten (som straff). Låt mig bidra med upplysningen att Minotaurus som på sid. 71 blir solens personifikation ju är barnbarn till solen. Pasiphae är solens dotter.

Ytterligare en skiljelinje mellan *Sirensång* och *Eldtema* (förutom förstelnad samtid, determinism, mångfacetterad död och homeopati) bildas av intresset för romantiken. Mellan de båda diktsamlingarna säges Lundkvist ha studerat Hölderlin, Stagnelius och Novalis. Arnalds bevisföring ter sig dock underlig – det var ju redan 1934 som Artur Lundkvist fick »*Wladimir den store* uppläst för sig på finlandssvenska» och upplevde den »som ett egendomligt skönt och gripande diktverk» (s. 39). Kanske kunde man i en not också förvänta sig en kommentar till den uppenbara överdriften att C.J.L. Almqvist gärna ville framstå som det omedvetna naturgeniet eller att Stagnelius berömda »Makten att begära/TVånget att försaka» tolkas och integreras av Lundkvist. Associationerna till Friedrich Schlegel på sidan 240 och 241 är svärförståeliga. Schlegel häcklas ju ibland för att hans *Lucinde* blott skulle vara en matt avglans av programmet i det 116:e Atheneumfragmentet, men i *Lucinde* förekommer betydligt flera genrer än i Lundkvists tetralogi.

Könsaspekterna i slutet på Malingaanalysen kan diskuteras. Det talas om en kvinna som i drömmen känner igen en rad döda kvinnor hon själv skulle ha kunnat vara, de liv hon skulle ha kunnat leva. Arnald tolkar att »djupborrandet ner i det kvinnliga slutar i det manliga» (s. 188). I *Malinga* skildras hur Gertrude Stein knådar »ordens deg» (s. 190 f.), men om hennes sexualitet, från vilken mannen skulle vara utesluten, står det ingenting om hos Lundkvist.

Textanalyserna i Tetralogin (som omfattar fjärde avsnittets sista del) utgör bokens andra höjdpunkt. Att avhandlingsförfattaren kallar *Sett i det strömmande vattnet* för en genres förstadium, *Skrivet mot kvällen* för en genres mogna och mest storartade frukt, *Sinnesbilder* för formen som har blivit »Form» och *Färdas i drömmen och föreställningen* till en genres poststadium (s. 254) får man överse med (Vico kan ha stått på kurslistan), men hans uppdelning av tetralogin i subgenrer är ytterst märklig: »barndomsskildring, rese-skildring, historieskildring, essä, essä-dikt, ekfras, ickeestetisk ekfras, scen, motmyt, kvasantropologi, satir, civilisationskritisk pamflett, allegori, drömtext, parekbasis-text, studie, katalog, fris, afolyrism» (s. 243, kursivering och citationstecken borttagna). Genrediskussionen blir lätt absurd och författaren borde nog likt Lars Nylander i *Prosadikt och modernitet* ha begränsat sig till att tala om prosadikten som »en litterär form som författare lockats till just för dess avsaknad av genrebestämning». Flera beteckningar, kanske i synnerhet »scen», är vaga och mångtydiga och tycks bara motiverade av ett behov att klassificera allt. Arnald jämför dock essäerna i tetralogin med ursprungliga tidskriftsessäer i en intressant genomgång som kunde ha gjorts mer detaljerad (s. 245).

Det fenomen Arnald kallar den abrupta övergången mellan text och värld och texten som materialiseras är

problematiskt. Är detta något annat än ett stilistiskt manér hos Lundkvist? Att något imaginärt eller figurerat konkret träder in i det bokstavligen rummet är ju en följd av den surrealistiska retoriken. Det är nog också för djärvt att tala om ordleken som ett tema (stelnade metaforer, talesätt av typen »ingen skulle vilja kröka ett hår på hans huvud, förresten är han skallig»).

Av uppenbar relevans och hög kvalitet är Arnalds iakttagelser av hur en text föder nästa i övergångarna i tetralogin; han talar om en metamorfosisk och metonymisk rörelse av förskjutning, association, smitta, ledtrådar, spår, baserad på rumslik närhetsrelation. Övergången kan vara antitetisk, en likhetsövergång, genren kan bibehållas men temat växla, temat bibehållas medan genren växlar, huvudtema bli bitema etc. (s. 257 f.). En viss utförlighet hade varit befogad, kanske flera detaljer, ungefär som i analysen av avgrunden (s. 264) i följande kapitel.

Man kan i Tetralogin skönja ett »tvivel på det egna projektet» (s. 267). När Lundkvist inte vill nå fram strävar han efter att nå fram, och när han vill nå fram strävar han efter att inte nå fram. Tetralogin blir kvar som en ruin, »lämningarna av ett storartat monument över modernismens inneboende motsättningar» (s. 268). Centralt belägen är även »den klyfta i jaget som är skapandeaktens urkälla» (s. 271).

I samband med Lundkvists 80-årsdag 1986 angav Kjell Espmark orsakerna till att yngre litteraturforskare gärna undvek Lundkvist: »Artur Lundkvists väldiga produktion [...] verkar fullständigt förlamande på de unga begåvningarna som inom ramen för en fyraårig utbildning för doktorsexamen skall åstadkomma en avhandling på cirka två och ett halvt år. Ingen vågar sig på de premisserna ut på det lika avskräckande som spännande området.»

Jan Arnald har alltså vågat och trots ganska grava teoretiska brister, vilka det är fakultetsopponentens uppgift att påtala, och en beklaglig fallenhet för preciositet har han lyckats finna kärnan i den sene Lundkvists textproduktion.

Roland Lysell

Ulf Lindberg: *Rockens text. Ord, musik och mening*. Brutus Östling Bokförlag Symposion, Sthlm/Stehag 1995.

Rocklåtar av artister som Bruce Springsteen eller Madonna sprids till millioner lyssnare över hela världen. Och det man lyssnar på är inte bara musiken utan också texterna. Texterna tycks faktiskt vara särskilt betydelsefulla: det är, menar forskarna, med ordens hjälp som lyssnarna kommer ihåg låtarna. Särskilt för ungdomar har rocktexter en långt större betydelse än vanlig lyrik. Ändå hör det till ovnligheterna att litteraturforskare ger sig i kast med dem.

Varför är det så? Jo, dels handlar det om populärlitteratur, dels om sjungna texter. Både dessa forskningsprojekt ligger långt ute i den traditionella litteraturforskningens periferi. Ännu ovanligare är det att man kombinerar dem. Ulf Lindbergs avhandling *Rockens text. Ord, musik och mening* är därför ett pionjärbete

inom svensk litteraturforskning. Så vitt jag kan se är den ganska unik även internationellt sett. Det är framför allt musikforskarna som har ägnat sig åt rockmusiken, inte litteraturforskarna. Och i de textanalyser som gjorts har man oftast isolerat texterna från framförandet, gärna i tematiska innehållsgenomgångar utförda på ett stort textmaterial. Det finns inget större arbete som på det här sättet ställer ett antal enskilda rocklåtar i centrum och analyserar det intrikata samspelet mellan text och musik med hjälp av en acancerad teoretisk apparat – och dessutom undersöker hur låtarna tolkas av ett antal lyssnare.

Men författaren kunde ha varit lite generösare mot sina föregångare. Den svenska rockforskningen behandlas mycket knapphändigt. I den inledande forskningsöversikten nämns bara några musikforskare från Göteborg i en not. Per-Erik Brolinson och Holger Larsen, som förutom sin gemensamma doktorsavhandling (*...rock...and roll I–II*, 1981) givit ut ytterligare tre böcker om rock, omtalas inte alls. Deras senare böcker finns inte ens med i litteraturförteckningen.

Den ende litteraturvetare som nämns är Lars Lönnroth, som i *Den dubbla scenen* (1978) analyserade en låt av ABBA. Att även andra insatser gjorts förbigås med tystnad. Olle Thörnvalls *Svensk rocklyrik* (1981), en litteraturvetenskaplig analys av fyra rocklåtar som starkt påminner om Ulf Lindbergs egen, saknas t.o.m. i litteraturförteckningen. Här finns inte heller vare sig Erling Bjurströms ambitiösa textanalytiska undersökning *Det populärmusikaliska budskapet 1955–1977* (1983) eller t.ex. Hillevi Ganetz' olika analyser av Eva Dahlgrens texter (bl.a. i Fornäs m.fl., red., *Ungdomskultur i Sverige*, 1994).

Avhandlingens syfte är att undersöka »hur texten bidrar till att ge en rocklåt mening» (s. 12). Författaren driver vissa teser. Den viktigaste är den som han valt att återge på bokens baksida: att rocklyssnandet är fragmentariskt. Vi uppfattar bara lösryckta fraser av texterna. Men dessa fungerar i sin tur som »meningsgestalter» – det vi hör blir en synekdoke som representerar låtens helhet (s. 62).

Boken är indelad i tre huvudavdelningar. I den första, som har teoretisk karaktär, vill författaren introducera läsaren i den typ av text/musikanalys som kommer att tillämpas i analyserna. I det första kapitlet diskuteras frågor som »Hur viktig är texten i rock?», »Hur fungerar text och musik tillsammans?» och »Vad utmärker rocktexter?». I det andra kapitlet förankras analysen av rocklåtar i psykoanalytisk teori med hjälp av begreppet »förförelse». Kapitlen innehåller också några analyser: dels diskuteras The Doors »Hello, I love you», dels analyseras två hårdrockslåtar: King diamonds »A mansion in the darkness» och Metallicas »Sad but true».

Bokens huvuddel ägnas åt en serie närläsningar. Fyra olika rocklåtar får var sitt kapitel: Bruce Springsteens »The river», Public Enemys »Rebel without a pause», Docenternas »Solglasögon» och The Supremes »Where did our love go». Därefter avslutas boken med en kortare tredje avdelning där författaren konfronterar sina tolkningar med dem som åtta intervjuade rockfans har gjort i intervjuer.