

Samlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 136 2015

I distribution:
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda Rugg

Göteborg: Lisbeth Larsson

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius

München: Annegret Heitmann

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Tartu: Daniel Sävborg

Uppsala: Torsten Petterson, Johan Svedjedal

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Jon Viklund (uppsatser) och Andreas Hedberg (recensioner)

Biträdande redaktör: Ljubica Miočević

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Svenska Akademien och Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2016 och för recensioner 1 september 2016. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978–91–87666–35–3

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2016

Den illustrerade boken?

Intermedialitet, struktur och metod i Folke Dahlbergs

Den berusade båten

AV MATS JANSSON

Författaren och bildkonstnären Folke Dahlberg (1912–1966) debuterade i bokform 1948 med *Cartesiansk dykare*, ett verk som innehåller både texter och teckningar som hade tillkommit redan under 1930-talet. Dahlberg publicerade sammanlagt tolv böcker inkluderande ett dikturval, bland dem sju diktsamlingar och fyra prosaböcker. Beteckningen 'diktsamling' blir emellertid, som vi skall upptäcka, i några fall problematisk. Många av böckerna hade Dahlberg försett med egna illustrationer och han hade gjort omslagsbilder till alla utom en. Prosaböckerna har av Dahlbergs biograf Anders Weidar karaktäriserats som "självbiografiska landskapsskildringar" samtidigt som han framhåller att de är någonting mycket mer mångfacetterat än rena landskapsskildringar.¹ De representeras av titlar som *Vättern* (1949), *Tiveden* (1952), *Göta kanal* (1954) och *Leva vid Vättern* (1958).

Trots den senkomna bokdebuten vid 36 års ålder var Dahlberg ett välbekant namn i konstnärliga och litterära modernistkretsar redan under 1930-talet.² Dahlbergs särpublicerade dikter kunde läsas i den surrealistinspirerade tidskriften *Karavan* 1935, som blev hans debutforum, och han publicerade sig vidare under 40-talet i tidskrifterna *Konstvärlden* 1941 och *Horisont* 1944 samt i Lyriksamfundets tidskrift *Poesi* 1948.³ Han anlätades bland annat som illustratör till diktsamlingar av Johannes Edfelt och Bertil Malmberg på 1940-talet. Gunnar Ekelöf skrev uppskattande om Dahlbergs lyrik och prosa i recensioner mot slutet av 40- och början av 50-talet och Otto G. Carlsson entusiastiskt om hans teckningar 1941.⁴

Som bildkonstnär deltog Dahlberg med sina teckningar på olika samlingsutställningar vid slutet av 30- och början av 40-talet. Våren 1945 hade han separatutställning på Louis Hahnes konstsalong i Stockholm, och den blev, som Anders Weidar har framhållit, en stor konstnärlig och kommersiell framgång.⁵ Framförallt kom han som bildkonstnär att ägna sig åt teckning, i en mycket personlig, surrealistinfluerad stil.⁶ Bildkonstens motivvärld är maritim: sjö och hav, båtar, strandlandskap, vrakgods; ibland anar man en realistisk resonansbotten, ofta möter betraktaren visionära, sällsamt exotiska landskap.

Dahlberg arbetade med flera olika tekniker. I sina teckningar från senare delen av 30-talet och fram genom 40-talet utvecklade han den så kallade pointillistiska tekniken eller punktteckningen, där bildmotiven arbetas fram medelst myriader minimala punkter. Flera av sina mest framstående teckningar skapade han under denna period, bland annat de exotiska landskapsmotiven. Efter debuten i bokform 1948 blev Dahlberg så småningom allt mindre produktiv som bildkonstnär till förmån för skrivandet. Hans tidiga teckningar var fristående verk som efterhand infogades i hans böcker, medan han senare skapade bilder som var direkt avsedda att fungera som bokillustrationer.⁷ Syftet med föreliggande artikel är att med utgångspunkt i begreppet illustration diskutera intermedialitet, form och struktur, metod samt innebörd i Folke Dahlbergs *Den berusade båten* (1950).

Illustration?

Folke Dahlbergs andra bok *Den berusade båten* är utan tvivel den märkligaste i hans författarskap. Den består av texter och bilder som tillkommit under en lång period från ungefär mitten av 1930-talet fram till 40-talets slut. Ett trettioital av Dahlbergs punkt-teckningar från utställningen på Louis Hahnes salong reproduceras i boken tillsammans med ett tiotal nya streckteckningar, en senare teknik hos Dahlberg som avlöste pointillismen.⁸ Anders Weidar uppger att det inledningsvis fanns tankar på att Gunnar Ekelöf eller Erik Lindegren skulle skriva något till bilderna, men att förlaget avstyrat och att Dahlberg först därefter plockat ihop egna texter.⁹

Den berusade båten består av poesi, prosalyrik, en episk dikt, en fackprosatext och bilder. Den har på titelbladet tillägget: ”Med illustrationer av författaren”. Samma upplysning meddelas för övrigt på titelbladet till diktsamlingen *Lustvandrare utan trädgård* (1953) som innehåller 8 stycken reproducerade teckningar. Sammanlagt innehåller *Den berusade båten* 38 sådana ”illustrationer”.¹⁰ Även debutboken *Cartesiansk dykare* består av en blandning av textsorter: prosan dominerar här i form av noveller och ett långt romanliknande parti, men även några dikter har fått plats.¹¹ Ett antal vinjetter och sex teckningar ingår. Samtliga teckningar återanvänds i *Den berusade båten*.

Vad betyder begreppet ”illustration” på titelbladet till *Den berusade båten* och hur informativt är det egentligen i detta sammanhang? En konstvetenskaplig lexikalisk definition slår fast att en illustration är en bild som har framställts för att ackompanjera en tryckt text, till exempel en bok eller en annons i en tidning, med syfte att förstärka innebörden i eller förhöja effekten av texten. Definitionen tillägger att ett bildkonstverk som ursprungligen har skapats för ett annat syfte även kan användas som illustration om det skulle passa till innehållet i den aktuella texten. Lexikondefinitionen på-

pekar också, att konst som uppträder tillsammans med en text men inte är specifikt relaterad till denna snarare utgör dekoration än illustration.¹²

Den bild som i huvudsak är illustrerande skulle alltså ha en referentiell funktion i förhållande till texten, men det är naturligtvis möjligt att tänka sig att en sådan illustrerande bild samtidigt kan ha en dekorativ funktion om den också samverkar visuellt och formmässigt med själva boksidans eller uppslagets layout. Ju mer illustrationens dekorativa funktion träder i förgrunden och ju mer den avlägsnar sig från sin referentiella funktion desto mer fristående visavi texten kan den uppfattas. Omvänt skulle man med Jon Lykke kunna tala om ”starka” illustrationer i sådana fall där bilden utmanar och problematiserar texten eller förstärker spänningar i densamma och i läsarens möte med den.¹³

David Bland har i sin historik över bokillustrationen påpekat, att verklig illustration aldrig kan vara någonting annat ett beroende och alltså ett i någon mening underordnat konstnärligt uttryck.¹⁴ Illustrationen är med andra ord en villkorad konstform ur genetisk synvinkel. I förhållande till *Den berusade båten* måste man konstatera att Dahlbergs bilder som framgått inte har skapats med syfte att i konkret och deskriptiv mening referera till i boken ingående texter och att man därför knappast kunde benämna dem ”illustrationer” i snäv mening. Redan det att teckningarna har förekommit i *Cartesiansk dykare* är förstås ett kronologiskt argument mot att beteckna dem som ”illustrationer” i *Den berusade båten*.

Om *Den berusade båten* betraktas som en konstnärlig helhet bestående av text och bild där det är den samlade och samverkande effekten av dessa som skapar mening i verket som det föreligger, så blir emellertid frågan om prioritet och ordningsföljd mellan bild och text i genetiskt kausal bemärkelse av underordnat intresse. Det synsättet skulle också innebära att det är i läsningen och betraktandet, det vill säga i mottagarens meningsskapande tillägnelse som text–bildrelationen görs produktiv.

Struktur, form, genre

I *Den berusade båten* utnyttjas bokmediets layoutmässiga resurser på ett konsekvent sätt. Dubbeluppslagen är organiserade så att vänstersidornas övre del utgörs av ett tomrum eller en grafisk lucka som ofta upptar mer än halva sidan. Texten är placerad därunder. Med detta grafiska arrangemang korresponderar högersidorna där bilderna är placerade på sidornas övre del. Dahlbergs bilder återges med något undantag i samma storlek boken igenom och upptar ungefär halva sidan med ett motsvarande tomrum inunder. Bildsidorna saknar paginering varför tomrummet under bilden blir fullständigt. Sammantaget innebär detta att dubbelsuppslagen struktureras av två diagonala fält: tomrum–tomrum; text–bild och enskilda siduppslag av vertikala tomrum–

text; bild–tomrum. Detta medför att *Den berusade båten* som helhet präglas av en påfallande symmetri i den visuella och layoutmässiga kompositionen.

Boken som helhet är organiserad i tre avdelningar av vilka den första inleds med att på franska citera hela Rimbauds långa ungdomsdikt ”Le Bateau ivre”. Därefter följer 23 ”illustrationer” i form av teckningar med sidoställda texter, vilka omväxlande kan vara poesi eller prosapoesi eller prosa. Vid ett tillfälle är det fråga om fackprosa som citeras ur en medicinsk handbok, vid ett annat är prosatexten författad på engelska. Texterna i första avdelningen varierar således vad gäller genre men är alla korta, ofta begränsade till ett uppslag. Gemensamt för samtliga texter utom tre i *Den berusade båten* är att de till skillnad från bilderna saknar titel. Två av dikterna har försetts med efterställda dateringar inom parentes: 1935 respektive 1936, vilket med tanke på bokens utgivningsår 1950 antyder att de texter som ingår kan ha tillkommit under en förhållandevis lång tidsperiod.

Den andra avdelningen har en helt annan struktur och består av en enda lång berättande dikt i jagform som har titeln ”Eldorado”. Avdelning två i boken skiljer sig dessutom från övriga genom att den helt saknar bilder. Här bryts således den regelbundna text–bildrytmisering som präglar läsningen av föregående och efterföljande avdelningar.

Den tredje avdelningen är strukturerad som den första. Här finner vi femton ”illustrationer” med ackompanjerande texter av samma slag som i avdelning ett, det vill säga korta dikter och prosatexter. Sist i denna avdelning står prosatexten ”Den försejade dödsrunan”, alltså en av de tre texter som har försetts med egen titel i boken. Genom sin placering sist i boken och via sin titel och tematik – den blickar melankoliskt tillbaka på ett svunnet liv och en förfluten tid – kan den uppfattas som en epilog till boken som helhet.

Den berusade båten är således ett svårbestämbart verk vad gäller genre. Det är uppenbart att den inte kan kallas för diktsamling i bemärkelsen ’samling av texter på vers’. Att dess genretillhörighet är svårgripbar framgår också av bibliotekens klassifikationssystem enligt vilket den registreras både under Hc.03 ’poesi’ och Hc.016 ’noveller’, även om den inte innehåller några noveller. En mer rättvisande men också mer oprecis beteckning vore helt enkelt ’textsamling’, vilket emellertid skulle utelämna de många bilderna. Kanske bör den hellre beskrivas som en intermedial bok innehållande såväl bilder som texter på vers – det vill säga poesi mestadels på fri vers men där en jambisk grundrytm hörs i den långa episka dikten – och prosa. Prosan kan vara prosalyrik och vid ett tillfälle fack- eller sakprosa. Många av prosatexterna är korthuggna, påminnande om fragment.

Intermediala aspekter

Dahlbergs *Den berusade båten* aktualiserar alltså frågor om relationer mellan konstarter, medier och teckensystem. För att närmare beskriva verkets särprägel krävs således ett intermedialt resonemang.¹⁵ Låt oss först notera att Dahlberg själv har kommenterat frågan om konstarternas relationer i sitt eget författarskap. I en intervju i *Dagens Nyheter* 1952 förklarade han att det ”är sällan bild och text kommer till sida vid sida”. Dahlberg, som här förvisso inte talar om *Den berusade båten*, uttrycker det så att ”texten till mina bilder är ännu inte skriven och mina dikter är fortfarande inte illustrerade. Om det inträffat att bild och text korresponderar, så beror det helt enkelt på att de har ett gemensamt formkrav”. Dahlberg ”tilldelar texten den viktigaste rollen, bilden ska underordna sig talet. Men teckningen ska inte slaviskt översätta, kanske inte ens illustrera, dess uppgift är att ackompanjera”. Han tillstår avslutningsvis att ”[o]m i något sällsynt fall text och bild ingår symbios, då bugar man sig för resultatet”.¹⁶ Man noterar att Dahlbergs uttalande pekar bort från entydiga kausalrelationer mellan bild och text, och inte heller förefaller begreppet ”illustration” direkt tillämpligt på de bild–textförhållanden Dahlberg har i åtanke, som här kanske snarast gäller de tidiga landskapsböckerna. Dahlberg har emellertid också uttalat sig specifikt om *Den berusade båten* i en annan tidningsintervju från 1954 och i existentiell bemärkelse kallat den för en ”sammanfattning av en livssituation” och genremässigt karakteriserat den som ”en bilderbok med stödtexter”, vilket tycks ge prioritet åt bilden i relationen mellan text och bild.¹⁷

Med utgångspunkt i Dahlbergs principiellt intressanta uttalanden om text–bildrelationer kan vi utveckla och nyansera resonemanget.¹⁸ Texter och bilder framställs i *Den berusade båten* sida vid sida på samma dubbeluppslag, vilket innebär att betraktaren/läsaren samtidigt möter text och bild. Teckensystemen samexisterar således men är också visuellt och grafiskt åtskilda och uppträder alltså även som enskilda medieuttryck. Aron Kibédi Varga har emellertid i sin taxonomi över text–bildrelationer påpekat att även om text och bild uppträder samtidigt behöver det inte innebära att de också har skapats samtidigt.¹⁹ Produktion och reception måste hållas isär. Ur receptionssynpunkt är texter och bilder i *Den berusade båten* samtidiga, men ur produktionssynpunkt är det tydligtvis så att texter och bilder har tillkommit under en lång tidsperiod och i någon mening oberoende av varandra för att i efterhand sammanföras i ett och samma verk. Om vi ser närmare, vad är detta för typ av samexistens?

Ett av de senare försöken att systematisera det intermediala fältet har gjorts av Claus Clüver. Han utgår från Hans Lunds tredade interartiella ramverk som består av grundkategorierna kombination, integration och transformation, varvid Folke Dahlbergs ”illustrerade” verk skulle falla under kategorin kombination.²⁰ I enlighet med Clüvers modifiering av denna modell i semiotisk riktning kan vi nu hänföra Dahlbergs

verk till det som benämns en multimedial diskurs. Denna utmärks av att vara uppbyggd av både åtskilda och sammanfogade medieuttryck och ur ett läsarperspektiv av samtidig reception. I den illustrerade boken står bild och text i ett förhållande av ”juxtaposition”, enligt Clüver. Han åskådliggör relationen på följande sätt: ”image | text”.²¹ Clüvers schematisering är otvivelaktigt användbar för att övergripande strukturera det intermediala fältet och för att vi skall kunna inränga *Den berusade båten* i detta, men den räcker inte för att komma åt de specifika betingelserna för meningsskapande vid receptionen av det enskilda verket.

Clüvers terminologi gör det också angeläget att påminna om att en inflytelserik teoretiker som W.J.T. Mitchell skiljer mellan tre olika sätt att relatera de aktuella begreppen till varandra: ”image/text” som betecknar en problematisk klyfta eller spricka i den enskilda visuella eller verbala representationen, medan ”imagetext” avser sammansatta, syntetiska verk som kombinerar bild och text. Mitchell reserverar ”image-text” med bindestreck för att beteckna relationer mellan det visuella och det verbala.²² Frågan är vad dessa begreppskonstellationer får för betydelse i Dahlbergs sammanhang. En kort jämförelse med en annan tecknande författare är instruktiv.

Med hänvisning bland annat till William Blakes teckningar till *Songs of Innocence and Experience* betonar Mitchell att komparation i sig själv inte är en nödvändig procedur vid studiet av ”image-text”-relationer.²³ Det är nödvändigt att ta hänsyn till hela spektrat av relationer mellan medier, och relationer kan inbegripa annat än likhet, överensstämmelse, analogi. Skillnad är lika viktig som likhet, antagonism lika avgörande som samarbete eller dissonans, och splittring lika intressant som harmoni och sammansmältning, hävdar Mitchell.²⁴

I Blakes illuminerade böcker, som både påminner om men också på avgörande vis skiljer sig från Dahlbergs ’illustrerade’ bok, spelar frågan om ”image-text”-förbindelsen en viktig roll, framhåller Mitchell. Blake konstruerar ”image-text”-kombinationer i sitt verk som sträcker sig från det helt åtskilda – illustrationer som inte har någon textuell referens – till den helt syntetiserade identifikationen av verbal och visuell kod, som således innebär att åtskillnaden mellan skrivande och tecknande bryter samman.²⁵ Ett sådant sammanfall sker aldrig i *Den berusade båten*, där arbetsfördelningen mellan bild och text är entydigare, men där själva sammanställningen av det ena mediet med det andra ändå aktualiserar frågor om underordning och samordning.

Mitchells grundläggande poäng är emellertid att hela ”image/text”-problemet inte bara är något som konstrueras *mellan* konstarter, medier eller andra former av representation, utan att det är ett oundvikligt problem *inom* de enskilda konsterna och medierna. Han kan därför hävda att alla konstarter egentligen är sammansatta eller blandade konstarter, ”all media are mixed media” vilka kombinerar olika koder, diskursiva konventioner, sinnesbestämda och kognitiva metoder.²⁶

Den berusade båten är ett blandat medium vars texter och teckningar såsom ”image-texts” redan i sig själva är orena eller heterogena medieuttryck.²⁷ En ingång till studiet av ”text in painting” kan vi till exempel finna via teckningarnas titlar.²⁸ Bildens textualitet kan nämligen aktualiseras med valet av titel: Vilka typer av titlar har Dahlbergs teckningar? Vilka relationer upprättar dessa i institutionellt och tolkningsmässigt avseende?

I *Den berusade båten* stöter vi på bildtitlar som *Ur Divina Commedia*, *Bateau ivre*, *Ur Purgatorium*, *Beatrice*, *Bateau ivre II*, *Ur saga*. Bildens textualitet aktualiseras således inte bara genom bildtiteln i egenskap av text, utan genom att titlarna dessutom refererar till bestämda litterära verk och i ett fall till en muntlig och litterär genre. Textualiteten i bilden är närvarande på två nivåer. Titeln som text denoterar rent konkret annan text i form av skönlitterära verk. Dessa texter och verk är dessutom närvarande och transformerade som visuella motiv på teckningarna. Titlarnas funktion är i dessa fall tematisk. De anger det ämne som bilden framställer med sina ikoniska tecken. I ett fall betecknar titeln – *Beatrice* – inte ett verk eller en genre utan en litterär karaktär, vars textuella universum således är indirekt närvarande i den aktuella bilden som porträtterar en kvinna i halvfigur med naken överkropp.

Mot bakgrund av dessa intermediala komplikationer måste vi också fråga oss vilka konsekvenserna blir för själva tillägnelsen eller receptionen av verket. I semiotiskt avseende utmärks *Den berusade båten* av en blandning av ikoniska och symboliska (konventionella) tecken. Ikoniska tecken förhåller sig till det betecknade genom likhet, vilket innebär att tecknet är en avbildning av det föremål som betecknas. Symboliska tecken har som bekant inget direkt förhållande till det som de betecknar. Förhållandet mellan bokstäverna som symboliska tecken och det betecknande bygger på konvention eller överenskommelse mellan språkbrukare. Med semiotisk terminologi kan vi således konstatera att *Den berusade båten* samtidigt kommunicerar via två olika teckensystem, det ikoniska och det symboliska, vilket präglar receptionen och tillägnelsen. Symboliska tecken avkodas ofta men inte alltid linjärt, det vill säga textens symboliska tecken läses och avkodas i en sekventiell räkka. Tillägnelsen av ikoniska tecken är mestadels icke-linjär, även om detta teckensystem nog så ofta ’läses’ och avkodas i en tidslig process.

I *Den berusade båten* interfolierar Dahlbergs teckningar en följd av olika texttyper på vers och prosa. Bilderna och texterna är som sådana både synliga genom att vi helt enkelt uppfattar dem med synsinn och läsbara genom att vi tolkar deras teckensystem. Teckningarna kommer i sin ikonicitet att momentant hejda tillägnelseprocessen som betingas av den sekventiella avkodningen av ordens symboliska tecken. På så vis rytmiseras tillägnelsen i ett mönster av temporal inbromsning och temporalt flöde. Bilderna är närvarande i sin egen rätt som självtillräckliga konstverk, men står på nå-

got sätt också i relation till texten, eller snarare *ställs* i en sådan relation av den mottagande läsaren/betraktaren. Bilderna kan i detta förstärka, förskjuta, motsäga, underminera eller rentav negligera texten liksom texten bilden, genom en oändlig variation av relationer som man kan undersöka rent pragmatiskt.

”Le Bateau ivre” som epigraf

Läsarens/betraktarens blick fångas först av omslaget på Folke Dahlbergs bok, som på ett säregt sätt drar uppmärksamheten till sig. Man ser en teckning av en egenartad båt med slappt hängande segel och under denna står titeln *Den berusade båten*. Dahlbergs bok har med andra ord adopterat sin titel från en annan författares verk: Rimbauds ”Le Bateau ivre”.²⁹ Dahlberg har således inte skapat titeln till sitt eget verk, men måste förstås uppfattas som ansvarig för valet av titel, vilket uppenbarligen även har sanktionerats av förlaget. Ändå reses frågan om vem som är avsändaren: är det Dahlberg eller Rimbaud eller Dahlberg *via* Rimbaud? Med denna direktöversättning av Rimbauds titel förmedlas intrycket att Dahlberg ikläder sig Rimbauds författarpersona. Titeln som sådan har en denoterande funktion. Den identifierar det aktuella verket – hela verket. Vi måste som läsare således uppfatta titeln *Den berusade båten* som relevant inte bara för Rimbauds franska dikt som citeras i Dahlbergs bok utan givetvis även för övriga texter och – märk väl – bilder vilka konstituerar verket som helhet.

Gunnar Ekelöf hade låtit sin diktsamling *Dedikation* (1934) inledas med ett kort motto från Rimbauds siarbrev i svensk översättning. Liksom Ekelöf åberopar Dahlberg Rimbaud, men skiljer sig samtidigt markant från Ekelöf genom att citera en hel och lång dikt av Rimbaud och dessutom på originalspråket. Det är därför rimligt att fråga sig vilken status Rimbauds dikt har i detta sammanhang.

Uppenbarligen har Dahlberg rent strukturellt uppfattat den som en integrerad del i boken, eftersom den inordnas i den första avdelningen efter den romerska siffran I. Den har alltså inte placerats som en fristående text före denna avdelning. Men eftersom det är en dikt av en annan författare som dessutom citeras på originalspråk är den naturligtvis i en mening ändå separerad från övriga texter i boken. Rimbauds dikt skulle i den dahlbergiska kontexten kunna sägas fungera som epigraf (’inskrift’, ’påskrift’), vilken här etablerar en åtskillnad mellan avsändaren av själva huvudtexten (författaren Dahlberg) och avsändaren av epigrafen (författaren Rimbaud).³⁰ Principiellt är epigrafens funktion att kommentera den text som följer efter den, vars innebörd den indirekt specificerar och framhäver. Rimbauds ”Le Bateau ivre” pekar således fram emot ett motiviskt och tematiskt stråk som kan följas i Dahlbergs texter och teckningar i boken.

Vid sidan av detta får man också räkna med en mer renodlad epigrafeffekt; den är i sig själv ett tecken som konnoterar beläsenhet och intellektualitet. Dessutom torde

epigrafens exklusiva tilltal på franska innebära att den potentiella läsekretsen av *Den berusade båten* insnåvas markant, vilket författare och förläggare sannolikt varit medvetna om men uppenbarligen bortsett ifrån. Generellt är det så att författaren med epigrafen väljer sina litterära förfäder och därmed också inmutar sin egen plats i traditionen. Genom att Dahlberg på så vis väljer att liera sig med ett av de stora namnen i den symbolistiska och postsymbolistiska traditionen tillförs hans eget verk ett visst estetiskt värde och en litteraturhistorisk stamtavla.

Själva narrativet i Rimbauds dikt kan parafraseras på följande sätt. På den bokstavliga nivån berättar "Le Bateau ivre" om en båts äventyrliga färder och de känslor som ackompanjerar dessa. Den förmänskligade båten redogör i första person för hur den har befriats från sin trältjänst som lastfartyg och nu glider med tidvattnet nerför floderna. Därefter kastas den omkring under tio dagar av upprörda vågor på det öppna havet. Dessa äventyr till havs återberättas med extatiskt jubel och med en oinskränkt känsla av frihet. Jaget säger sig bada i "le Poème / De la mer" och återger sina visionära syner: det har faktiskt sett vad andra människor endast har trott att de såg! Det gränslösa havet korresponderar med den helt fria poetiska ingivelse som kan frambesvärja vad som helst och som formar diktaren under det han själv skapar sin vision. Men de äventyr och fantastiska syner som varar i månader leder till att en känsla av trötthet infinner sig. Det jag som utsatts för dessa kraftansträngningar längtar tillbaka till sin ursprungliga tillvaro. Båten vill undslippa känslostormarna genom att sjunka till botten med splittrad köl. Det enda hav som slutligen lockar det talande jaget är det grunda vatten där ett barn leker med en pappersbåt i skymningen, ty jaget har inte längre styrkan eller modet att återuppta sin visionära resa. Berättelsens progression går således från frigörelse över ohämmat äventyr till desillusion.

Många uttolkare har läst dikten som en allegori: havet är dikten, dikten är havet. Havet förhåller sig till båten så som dikten till poeten. Man har sagt att skeendet reflekterar Rimbauds egen lyriska utvecklingsgång. En plötslig avfärd mot ett obestämt men djupt åtrått mål följs av en eufori där allt är ren härlighet, vilket slutligen vänds till en stillsammare om än stark glädje, som om den ursprungliga impulsen har förbrukats eller mattats. Slutligen infinner sig omöjligheten att fortsätta och nödvändigheten att återvända till ett liv man egentligen inte vill ha och som inte betyder någonting.³¹

I såväl texter som på teckningar gör Dahlberg bruk av motivet 'diktens skepp'. Han inordnar sig här i en ärevördig symbolistisk poesitradition med representanter som Baudelaires dikt "Voyage", Mallarmés "Brise marine", Rimbauds "Le Bateau ivre" eller Yeats' "Sailing to Byzantium". Diktarna använder sig ofta av skeppet som symbol när de beger sig ut på färd mot fantasins riken. Det inte minst betydelsefulla hos Dahlberg är att vi på hans teckningar ofta möter det förlista, strandade eller allmänt sjöodugliga skeppet: *Färd med gammalt fartyg*, *Haverist*, *Komposition med fartyg*, *Is*, *Fartyg efter*

storm. Den sistnämnda bilden förekommer både som omslagsbild och som sista teckning i boken. *Den berusade båten* formar således ur bildkonstnärlig synvinkel en cirkelkomposition genom att avslutningsvis återvända till sin början. Det visuella motivet på denna bild anknyter till den aspekt av Rimbauds metapoetiska dikt där fartyget efter att ha tömt sina krafter på ett stormigt hav enbart önskar sjunka till botten med splittrad köl.

På så vis kommer Dahlbergs teckningar att ge uttryck för ett tvivel på eller en kritik av en konstens och litteraturens fria flykt mot fantasins riken. Likväl är havsfärden såsom lyckad och lycklig seglats gestaltad litterärt i en av bokens texter, som jag återkommer till, vilken därmed framstår som en motvikt till det orfiska haveri som fartygsbilderna representerar.³² Det är den starka och livliga rörelsen som är utmärkande för den maritima tillvaron i Rimbauds dikt. Dahlbergs havs- och fartygsbilder präglas tvärtom av lugn, stiltje och i ett fall fastfrusenhet (*Is*), vilket implicerar en väntan på uppbrott och rörelse genom att komma loss ur isens fjättrande grepp.

Allegorisering

Förutom på den motiviska nivån uppstår en förbindelse mellan Rimbauds "Le Bateau ivre" och Dahlbergs texter i *Den berusade båten* på en konstnärligt metodisk nivå, nämligen i det allegoriska framställningssättet, vilket vi bör skilja från allegori som genre. Som litterär genre är allegorin emellertid indirekt närvarande genom bildkonsten. Tre av de illustrerande teckningarna i boken refererar som framgått till Dantes *Divina Commedia*, ett av den västerländska litteraturens mest välkända exempel på en genomförd allegori i traditionell bemärkelse. Jag återkommer längre fram till dessa teckningar. Dantes närvaro låter oss också betona den avgörande skillnaden mellan en sådan klassisk genreförståelse av allegori och de moderna tillämpningarna av allegori hos Rimbaud och Dahlberg. Enligt den klassiska definitionen av allegori är det en framställning som säger en sak och betyder eller menar en annan. Vi har att göra med två åtskilda betydelsenivåer, en bokstavlig eller konkret och en figurativ eller abstrakt där den senare nivån skulle friläggas vid tolkning för att textens egentliga innebörd skulle framträda.³³ Hos Dahlberg är det förstås inte fråga om en sådan vertikal hierarkisering eller sträng åtskillnad mellan skilda betydelsenivåer. Man kan tillägga att i den utsträckning en framställning är allegorisk har den en benägenhet att antyda sin egen metaforiska karaktär och att följaktligen påvisa den riktning i vilken den själv bör tolkas.

Det finns i flera texter i *Den berusade båten* ett allegoriserande drag som innebär att de kommenterar sig själva och sin egen utsaga eller villkoren för denna. Jag föredrar därför att tala om ett allegoriskt modus eller framställningssätt som gör sig gällande i

vissa texter i *Den berusade båten*. Det innebär att dessa texter utmärks av en självreflexion genom vilken de signalerar sin egen allegoriska status och läsart. Det allegoriska i Dahlbergs texter skall alltså inte uppfattas i strikt vertikal bemärkelse, utan uppenbaras snarare horisontellt i och genom själva läsprocessen.³⁴ Det konkreta och det figurativa samverkar i texten. En sådan allegoriserande tendens ger sig tillkänna redan i det första korta prosastycket:

Fartygsbilderna har förvandlats och skjutits åt sidan – tonnaget här i hamnen är så överväldigande påtagligt, och min vattenlängtan skyggar för skeppsbyggarnas realism. Någon gång kan jag hitta ett ornamenterat roder på någon liten holländsk fraktbåt, men skepparen och besättningsmännen tycks skämmas över denna smålöjliga utsmyckning. Nu är fartygen animaliska bukar och stuvade efter tabeller lika sarakrogarnas matsedlar: Bonepowder i säckar, spec. v. 0,79; Horsehair i balar, kubikfot per ton 175, spec. v. 0,2; Creosote, Sago, Tran, Nafta, Lump, Copra, Järnvägsräls, Cikoria och Klorkalk.

Verklighetsfrakter har dödat sjödrömmen. Nitnaglarna liknar klungor av övermålade vägglöss. Jag ser klerkerna med sina fuktiga anteckningsblock och skeppshandlarnas skamfilade båtar kappas ut till redde när ett fartyg siktas ... som loppor i långa dyningar, hoppande mot order.

Kvällarna i hamnen med de sömnlösa fyrarnas blinkningar, sneda iskalla regnmassor, jämmer och skrik vid kajerna när små svarta skonare rullar och friholtarna splittras ...

Hur stilla sjön än ligger, hur engelsk söndagen än är: propellerslagen oroar mina lättjefulla vilande figurer som imponeras av export och import och av sjömännens livslånga jumpande från däck till däck. Figurerna bleks ut av sina dåliga samveten och jag kommer aldrig att få syn på dem igen i min regnvåta kikare. (12–14)

Dahlbergs text etablerar en motsatsställning mellan begreppsparen bild–påtaglighet, längtan–realism, dröm–verklighet. Språket är konkret och sakligt beskrivande och relaterat till en igenkännbar maritim verklighet: hamn, båtar, sjömän, en blinkande fyr. Ett berättarjag betraktar och beskriver detta sceneri och redogör för sin känslomässiga reaktion när det hör ljuden och ser arbetet i hamnen. Ett skeende som innebär att 'bild' och 'längtan' har kommit att trängas undan till förmån för 'påtaglighet' och "realism". Ett tillstånd av brist och saknad karakteriserar inledningsvis jagets belägenhet. Ställvis kan detta avhjälpas genom att jaget upptäcker ett "ornamenterat roder", vilket emellertid enbart uppfattas som en löjeväckande "utsmyckning" av dem som arbetar till sjöss. Avståndet mellan det jag som uppskattande förhåller sig till bildkonsten (ornamenteringen) och dem som arbetar i 'verkligheten' – skeppsbyggare, skeppare, sjömän – och som förknippas med "realism" och skepsis är påtagligt, varvid "realism" således också kan läsas som beteckning för en estetik: "Verklighetsfrakter har dödat sjödrömmen", konstaterar textens berättarjag. Detta i motsats till fraktfartyget i inledningen av Rimbauds "Le Bateau ivre" som befrias ur denna sin trältjänstgöring för att bege sig ut på

sitt havsäventyr. Teckningen *Kolonnad* ackompanjerar den aktuella prosatexten. En bild där de antika kolonnerna i förgrunden är dekorerade med segel och rep som virats runt dem. Vid kajkanten bakom ligger en båt och en sprucken galjonsfigur – en bildkonstnärlig ornamentering av samma slag som texten omnämner – blickar ensam mot betraktaren.

Men inte bara bilden som bildkonst aktualiseras i Dahlbergs text. Den litterära gestaltningen utnyttjar även det poetiska bildspråket. Den exakta och matematiskt precisa uppräknningen av skeppslast kombineras med ett antal språkliga bilder, vilket ställer själva det konstnärliga skapandets funktion i centrum, det vill säga poetens förmåga att via bilden etablera jämförelser mellan skilda verklighetselement för att på så vis få läsaren att 'se' någonting nytt: de välfyllda fartygsskroven som mätta djur, skrovsidans nitnaglar som vägglöss, fartygen som hoppande loppor i vågorna. Det jag som avslutningsvis ser sina figurer blekna bort i sin kikare tycks samtidigt se bakåt i tiden. Att döma av skeppslastens innehåll och de klerker som figurerar med sina anteckningsblock placeras sceneriet i en historiskt avlägsen tid.

Det avslutande stycket talar om "figurer" som gradvis försvinner ur jagets synfält och "bleks ut". På samma sätt som i styckets inledning är det verkligheten som gör sig påmind och inkräktar på jagets skapande verksamhet. Där var det bilderna som gled undan, här är det figurerna som tonar bort. Textens dubbelhet yttrar sig på det viset att villkoren för konstnärligt skapande ventileras i en realistisk beskrivning av en hamnmiljö. Den allegoriserande tendensen innebär alltså att det maritima sceneriet används för att samtidigt tala om någonting annat. Texten talar *om* vad den i allegoriserande bemärkelse talar om och kommenterar på så vis den egna utsagan.

Ett innebördsdigert ord i den citerade texten är "vattenlängtan", en längtan som återkommer och varierar i en senare text. I dikten "O du som bor vid havet, se min torra hand" (34) är det inte fråga om verklighetens hav, utan snarare ett hav inom jaget självt genom att det uttryckligen hänvisas till "något hav inom mig". Jaget ber om tecken från "skepp som seglat länge / med äventyrets stävar ständigt bortåtvända –", ett poetiskt äventyr som också Rimbaud gestaltade med sin allegoriska havsfärd i "Le Bateau ivre". Hos Dahlberg längtar detta diktjag, som tycks ha konstnärliga ambitioner, efter att få höra "en röst / som sjunger i ett lastrums katedral", ett uttryck för konstnärligt skapande inte bara i musikalisk bemärkelse utan även figurativt i poetiskt och bildkonstnärligt avseende. Mot den konstnärliga inspirationens avlägsna hav som längtansfullt skimrar i fjärran står ett torrt, ofruktbart och kringskuret här och nu. Den motstående bilden korresponderar med denna tematik. Teckningens titel är *Fartyg vid okänd kust* (35) och den framställer i motsats till många andra fartygsbilder i *Den berusade båten* ett någorlunda sjödugligt skepp. I vår allegoriska läsning är det på väg någonstans på det längtans hav som den aktuella texten åberopar.

På ett ställe i *Den berusade båten* framträder ett talande jag som i metonymiska ordalag beklagar avsaknaden av en båt: ”Skall jag fästa min logg vid nyckelbenet och simma rätt ut? Varför har jag ingen pendlande mast, ingen vattenreflekterande segelduk, inget bomullsskot som sliter sönder handen. En genomlyst våg, och en droppe blått vatten dinglande vid örsnibben!” (52) Det är som om jaget i rimbaudsk anda identifierar sig med den frånvarande båten, det vill säga jaget strävar att frambesvärja denna med språkets hjälp.³⁵ Och den framträder verkligen för jagets blick: ”Jag sträcker loggens kopparlina över snödrivorna och ser ett daggvätt däck ljusna en sommarmorgon, flyter in i en skogig vik och stannar där tills spindelvävar klätt in vant och relingar i mörker ... lyssnar till regnfåglaorna och till en människa ... lyssnar till en människa i en skogig vik. Och så har jag gömt mig för det hårda ljuset en stund och sett sommaren en stund, sett skymningen hemlighetsfullare än någonsin och sett själva svalkan i ett lågmält samtal om aftonen.” (52) Den korta texten beskriver således ett förlopp. Från ett inledande tillstånd av brist och saknad i vinterlandskapet glider jaget i symbios med båt, hav och natur in i sommaren där en harmonisk stillhet råder, där syn- och hörsel-förnimmelser klarnar och blir distinkta, där det poetiska skapandet väcks till liv i det att jaget med en symbolistisk synestesi säger sig ha ”sett själva svalkan i ett lågmält samtal om aftonen” (52).

En sådan allegorisk seglats gestaltas utförligare i en senare prosatext i boken:

När vi seglar in i vattenmörkret, som är av annan art än landmörkret, ser jag silhuetterna av era hopkrupna kroppar vid masten. En vit filt ligger utbredd över benen, och från min utsiktspunkt, rorsmans toft, ser jag i er nomadernas trygghet och jag ser er så tack vare sommarens mildhet.

Blomdoften flyter i stråk ur klyftorna mellan granklädda urbergshorstar och vi tycker oss kunna se bakom genomskinlig granit trädgårdarnas tysta vithet och en bofasts blodlösa hand fara över pannan i åldringens sommarförvirring: till vilket land har jag kommit?

Vinden glömmer att andas. Timmarnas skärpa är diamantens som ristar vita raketbanor på den glasblå himlen. Det är vår stilla glädjes tecken i nattens rymd. Det är i den legendariska natten vi färdas: älvorna är verkliga och en gammal föreställningsvärld har återlösts, som sagans konungahus ur djurriket. De groteska träden som konfererar på en udde, vars vikar ligger kantade med skrovligt silver, bugar sig oändligt sakta för vårt vatenekipage och vi besvarar hälsningen med all den hövlighet världen borde använda sig av inbördes. Så uppslukas vi av mörkret och på avstånd, som ständigt förstoras, ser vi hur träden åter vänder sig mot varandra och fortsätter sitt lidelsefria samtal utan att kommentera oss som växte fram ur havet ... och återtogs. (104)

Den nattliga seglatsen öppnar gradvis för mötet med en annan verklighet. Från och med andra stycket skärps jagets sinnesförnimmelser och i en räkka analogier förs olika

sinnesområden samman: ”trädgårdarnas tysta vithet” är en genitivmetafor där syn- och hörselförnimmelser förblandas och den initierar den besjälning av naturen som följer i nästa stycke där ”[v]inden glömmer att andas”, ”de groteska träden [...] konfererar” och ”bugar sig” och ”fortsätter sitt lidelsefria samtal”. Denna form av besjälning grundar sig på en analogi mellan mänskligt och icke-mänskligt, naturen blir ett levande och aktivt mänskligt väsen förknippat med i första hand jagets hörsel förnimmelser: tystnad, andning, konfererande, samtalande.

Denna poetiska gestaltning av verkligheten korresponderar med att det är en ”sagens” värld som kallas fram, den gamla folktrons värld där ”älvorna är verkliga”, det vill säga den värld där naturen i hög grad kunde uppfattas just som ett levande väsen. Det är en tid och värld som Dahlberg i *Den berusade båten* också har aktualiserat på teckningen *Ur saga* (101), som föreställer en ung man med lätt androgyna drag som att döma av klädseln förefaller höra hemma i en obestämbart medeltid eller renässans, eller med titeln på teckningen *Medeltid* (15), vars visuella motiv på ett påfallande sätt legerar en surrealismens tid- och platslöshet med ett staffage som tycks härröra från äldre historisk tid.

På motsvarande sätt som i den tidigare texten (52) blir jaget och båtens passagerare ett med vattnets element – ”växte fram ur havet ... och återtogs” (104). Här återfinner vi dessutom tanken på kretsloppet, födelsen ur havet och återvändandet till detta ursprungliga element, som jag skall återkomma till. Det är jagets symbios med natur och vatten om natten som frigör dess skapande ingivelse och öppnar en annan föreställningsvärld: ”till vilket land har jag kommit?” Den allegoriserande tendensen visar sig genom att texten beskriver en seglats som samtidigt är en färd mot sagans värld och mot jagets kontakt med inbillningskraften. Bildspråket har både en verklighetsbeskrivande funktion och är samtidigt ett indirekt uttryck för att jagets kreativa ingivelse har förlöst.

Den sista texten i del I av *Den berusade återknyter* återkopplar konkret till sceneriet i det första prosastycket i avdelningen. Vi är tillbaka i samma hamnmiljö. Ett diktjag vandrar längs kajerna och ser fartyg lastas, lossa, komma och gå. I strukturellt hänseende utgör den första avdelningen i boken en cirkelkomposition. En passus ur avdelningens sista text lyder:

Som en drunknande, ännu med bägge fötterna på kajens fodermjölsspill, och inte ett ögonblick inställd på utplåning, ser jag hamnkranarna svänga i nattskiftet för att lossa en 9000-tonnare. Som en drunknande ... Världen har blivit liten, resan avlägsen och lusten tunn. Varför jag stannar under magasinsbyggnadens korrugerade plåttak vet jag inte. Synen av det lysande fartyget binder mig inte, men jag längtar efter en liknelse (längtar och trängtar efter en liknelse) som skulle försvara och motivera min hamntimme. Jag vet:

mot natthimlen kan hamnkranarna likna hästhuvuden som sänker sina mular mot fartygens stålkrubbor och i en frustning sprutar ut den exotiska födan på kajen, men liknelsen räcker inte. (56)

Omgiven av väldiga fartyg och stora kranar bekänner jaget en sinande skaparlust och brist på konstnärlig inspiration. I kreativ vanmakt ber det därför om poetisk ingivelse. Jaget prövar sin gestaltande förmåga med en liknelse som levandegör de döda stålkonstruktionerna i hamnen, men förkastar självkritiskt den utprovade liknelsen, kanske för att den inte på ett adekvat sätt förmår fånga verkligheten. Texten värderar kritiskt den egna poetiska utsagan vilken blir ett mått på jagets bristfälliga skaparförmåga.

Detta berättarjag ger sålunda uttryck för sitt starka konstnärliga skapandebehov genom sitt begär efter liknelsen. Denna metapoetiska tematik varierar i en annan av texterna, men där antyds att ett sådant skapandebehov också kan utgöra ett plågsamt tvång. På ett ställe i *Den berusade båten* möter läsaren/betraktaren överraskande nog ett kort dramalikhande fragment på engelska. Det inleds med en fråga utan avsändare, kanske ställs den av berättaren eller av en närvarande men anonym lyssnare till de efterföljande replikerna. Texten alluderar på ett välkänt drama och dess uppställning påminner om ett dramatiskt fragment med repliker yttrade av en kvinna, ”Sylvia Masson”:

Have you read Spinoza?

Sylvia Masson

I am going to the island of Tresco ...

Sylvia Masson

Trigorin says: there are such things as fixed ideas, when a man thinks day and night for instance, of nothing but the moon ...

Sylvia Masson

I am a chronographer of our days and nights together and have cried over such a sadly illuminated metamorphosis, as this chronology has shown it to be. Well, we shall not complain ...

Sylvia Masson. (36)

Kvinnan talar i två av replikerna i egen person: ”I am”. I den tredje återger hon en annan persons replik i tredje person. Yttrandet är ett citat ur Anton Tjeckovs drama *Måsen* (1895) och är hämtat ur den framgångsrike författaren Trigorins långa monolog om tvånget, kravet och förväntningarna på ett ständigt konstnärligt skapande. Den i Dahlbergs fragment citerade raden följs i Tjeckovs drama av Trigorins bekännelse: ”Well, I’m a bit moonstruck too, haunted day and night by this writing obsession. I must write, I must”.³⁶ I *Den berusade båten* kommer Tjeckovcitaten således att korre-

spondera med den metapoetiska tematik som introducerades via Rimbauds ”Le Bateau ivre”. Dessutom har vi observerat att tanken på skapandets krav och förväntningar – vad Trigorin beskriver som en besatthet att skapa – varieras i Dahlbergs citerade textpassage (56) om den starka längtan efter en tillfredsställande liknelse, vilket innefattar både tvånget att skapa och kravet på det rätta konstnärliga uttrycket.

Den engelska texten korresponderar på flera plan med teckningen *Grekiskt fönster* (37) som reproduceras på högersidan. Anders Weidar har ur ett biografiskt perspektiv klargjort att den avporträtterade kvinnan på *Grekiskt fönster* återgår på Sylvia Green, en ung engelska som Dahlberg träffade på Mallorca under sin vistelse där 1933.³⁷ Att texten på motstående sida är på engelska stärker förstås sambandet mellan text och bild ur det biografiska perspektivet.

Bilden är ett kvinnoporträtt i halvfigur. Kvinnan sitter framför ett fönster med en frändragen gardin och genom fönstret ser hon mot ett öde hav med horisontlinje och en hög himmel. I förgrunden en bladväxt, vilket på så vis skänker ett visst djup åt bildrummet. Kvinnan återges i vänsterprofil, och om vi tar dubbeluppslagets layout i beaktande har hon alltså ansiktet vänt mot texten och replikerna på motstående sida. Genom denna positionering av kvinnofiguren och med dubbeluppslaget som spatial helhet relateras text och bild på ett osökt sätt till varandra. Samtidigt som text och bild ur såväl ett biografiskt som spatialt perspektiv korresponderar med varandra uppstår en kontrasteffekt mellan den ensamma, kontemplativa, *tysta* kvinnofiguren och det *tal* och de repliker som gestaltas i texten. Texten kompletterar bilden; den *utsäger* vad bildmediet givet kvalifikationerna hos dess teckensystem inte kan utsäga.

Drömmandet och den akvatiska fantasin

Drömmandets betydelse för det konstnärliga skapandet framskymtar i en text i avdelning III: ”vakande och sovande med sinande drömmar i skymningen som leder oss i en väldig förrådkammare. Vi bländas på nytt av ett helt annat lands bilder och bleker dem i morgonljuset, förlorar dem under dagen.” (94) Detta drömmande i skymningen öppnar kanalen till en annan verklighet, det undermedvetnas ”förrådkammare” där ”bilder” stiger fram för medvetandet. Detta kreativa drömmande, med surrealistiskt och djuppsykologiskt ursprung,³⁸ fogas samman med grundelementet vatten som hela tiden är närvarande i *Den berusade båten*, på det aktuella dubbeluppslaget i form av den abstrakta teckningen med titeln *Vattenfrukt*.

Redan i bokens första text talar jaget, som vi har noterat, om sin undanträngda ”vattenlängtan” (12) och om att ”sjödrömmen” har omintetgjorts och i en efterföljande dikt om det ”hav som i min längtan skimrar” (34). Innebörden av detta dahlbergiska begär efter vatten kan belysas med Gaston Bachelards *L’Eau et les rêves* (1942) som bi-

drar till förståelsen av det litterära skapandets psykologi i *Den berusade båten*. Det poetiska drömmandet görs beständigt när det tar form i ett skrivet verk och där finner ett materiellt stoff. Denna materiella fantasi är en föreställningsförmåga som Bachelard sammanlänkar med vattnet som ett av grundelementen.³⁹ Han benämner denna särskilda föreställningsförmåga ”*det akvatiska psyket*”, en term som inte skall fattas i någon sträng psykoanalytisk mening.⁴⁰ Den riktar emellertid uppmärksamheten mot de elementära och ursprungliga erfarenheter som de många litterära och bildkonstnärliga gestaltningarna av vatten och hav uttrycker i *Den berusade båten*. Vattnet är ett urelement som där blir estetiskt meningsfullt.

I det litterärt gestaltade drömmandet är vattnet en ambivalent symbol: det är livets grundförutsättning men också dödens element. I *Den berusade båten* kommer drömmandet om döden till uttryck i döden-genom-vattenmotivet. Detta är en särskild sorts död som möjliggör en förening med grundelementets tillflyktsort.⁴¹ Jaget hos Dahlberg erinrar sig ”en havsdöd så ödslig och naken att den kan påminna om våra liv när marken är förlorad” (20). Dahlberg kan rentav låta redovisa de fysiologiska symptomen på ”döden genom vatten” (22) när han infogar ett citat ur *Rättsmedicinsk handbok*.⁴² Denna medicinska redogörelse både kompletterar och kontrasterar mot det poetiska drömmandet genom att erinra om döden genom vatten som fysiologisk realitet. Vattnet får med andra ord en tragisk lockelse i det citerade stycket, med dragning av dödsfantasi.

Denna akvatiska fantasi tar sig vidare uttryck i drunkningsmotivet, som Dahlberg för övrigt kunde finna gestaltat av Rimbaud i ”*Le Bateau ivre*”, där de drunknade i döden flyter bort under fortsatt drömmande: ”Sedan dess badar jag i Havets Poesi / som ångar av stjärnor, mjölkigt vit och opak, / där drunknade sjömän tankfullt flyter förbi / mot azurgröna djup; som spillror efter vrak”.⁴³ I *Den berusade båten* karakteriserar jaget sin existentiella belägenhet och konstnärliga strävan som ”mer instinkt än behov ... en instinkt med den drunknandes armar och uthållighet” (29). I ett senare prosastycke som med maritim figuration aktualiserar skapandets problematik beskriver jaget sig upprepade gånger ”[s]om en drunknande [...] [s]om en drunknande” (56). En annan av texterna gestaltar två människors kvava inomhustillvaro i ett tryckande varmt klimat som ett drunknande på torra land: ”Vi upplever drunkningsdöden, andnöden och uppgivelsen i havets motsats – i den torra vinden från Afrika, vinden som hjärtlöst kallas vinden från havet.” (82) När jaget ligger i sin säng på det klubbiga lakanet associerar det figurativt till hav och drunknande: lakanet är ”ett segel på vilket jag sjunker medan händerna envist håller mig kvar vid de hårda ornamenten”. Döden-genom-vatten innebär emellertid också, som Bachelard påpekar med hänvisning till Jung, en möjlighet till återfödelse i havets moderssköte. Det är en aspekt som antyds hos Dahlberg, dock utan att utförligt gestaltas. Under den seglats på havet som jag tidigare uppmärk-

sammade i avsnittet om allegori beskriver jaget sällskapets närvaro ombord i termer av födelse och död: vi ”som växte fram ur havet ... och återtog” (104). Vattnet är en flertydig symbol som rymmer tillvarons ytterpunkter.

Eftersom det finns så starka band mellan vattnet och drömmandet om döden, så bör man enligt Bachelard inte förvånas över att vattnet för många framstår som det främsta melankoliska elementet. Han formulerar det som att vattnet är ”det element som sprider melankoli”.⁴⁴ Förvisso är det så att melankolin får sitt litterära uttryck i *Den berusade båten*.

Melankolin

Ett utmärkande drag för jagets psykologiska tillstånd i *Den berusade båten* är melankolin, vilket redan Gunnar Ekelöf hade fäst sig vid i sin recension av boken 1950, där han fann ”melankolikern Dahlberg” särskilt intressant i sin förfinade tankeflykt.⁴⁵ Några av melankolins mest karaktäristiska sidor är, enligt Espen Hammer, att melankolikern upplever sig som djupt isolerad från den övriga världen, att känslor av desillusion och besvikelse spelar en viktig roll, att jaget tappar intresse för världen, att en bestämd tidsuppfattning – det döda eller oavbrutna nuet – gör sig gällande.⁴⁶ Hos Dahlberg länkas dessutom melankolin till konstnärligt skapande.

I ett av fragmenten ger sig melankolins uttryck tillkänna i jagets självvransakande monolog:

I regnskymningen har jag stått vid fönstret och bara stirrat ut med ögon vidöppna som medaljonger. Jag har tänkt på åren som gått och känt en sval värk i strupen. Du fanns hos mig en stund, lika ogripbar som jag själv, och nu som många gånger under vintern tvingas jag att upplösa alla tankar på det kommande för att med konturlöshetens hjälp skapa en förtröstan som är mer magi och svartkonst än religiositet. [...] Du måste förstå att jag är allvarligt stängd inom mig. (29)

Känslan av förlust och isolering är påfallande. Varken tanken på det förflutna eller framtiden uppfattas som påfallande trösterik eller hoppingivande. Jaget blickar med smärta tillbaka på den korta stund av mänsklig gemenskap som det förflutna trots allt har inneburit. Det tvingas avstå från att tänka på framtiden för att i nuet likt en trollkarl, det vill säga skapande konstnär, besvärja tillvaron med estetiska medel. Melankolin förbinds med konstnärligt skapande, vilket tycks fylla en terapeutisk funktion. Melankolins årstid är vinter, och årstidens kyla karakteriserar jagets tillvaro i en senare text i *Den berusade båten*: ”hela den frusna uppenbarelse som är jag – glämlig och nära ledan.” (50) Jagets kroppsliga frusenhet sammanlänkas således med dess melankoliska sinnestillstånd.

Vi läser på ett annat ställe hur livstillvaron töms på mening: ”Du skall leva beklämd, tabuerad, stillsam och utan hägringens guldgrund. Du skall leva, säger man – och menar något annat än du gör ...” (18). Detta icke-liv och melankoliska utanförskap förknippas med en känsla av förlust: ”utan hägringens guldgrund”, där hägringen, som aktualiserar synsinnet, är den bildkonstnärliga visionen, den åtrådda som här fattas den tilltalade. Denna besvikelse eller beklämning kan hos Dahlberg stegras till en förnim-melse av sorg, vilken kombineras med melankolins särskilda färglöshet,⁴⁷ en gråhet som sveper in tillvaron:

En grå beklämning följer mig
och över mig har tvekan spänt
sitt lätta nät – spindelväven
gömmer mitt i stjärnan sorgen
ruvande och stilla, alltid levande
och vaksam som en spindel när jag rör
händerna i flykt från verkligheten. (44)

Återigen kan melankolin förknippas med konstnärens verksamhet. Det jag som ”rör / händerna i flykt från verkligheten” är sysselsatt med bildkonstnärligt skapande i en eller annan form. Jaget tycker sig på ett annat ställe höra ”pråmars våta råmanden vid regngrå sandstenskajer” (32), med en formulering som effektfullt utnyttjar språkets poetiska funktion. Assonansen är utstuderad och bildspråket levandegör och bestifierar pråmarna i form av råmande djur. Och detta maritima sceneri är insvept i melankolins regngrå dis. I en efterföljande dikt framstår denna gråa färglöshet som ett signum för melankolikerns uppfattning av tillvaron:

Här vandrar dagarna förbi
ur färglöshetens källor stigna
och burna bort ...
I andra trakter kan de blända och förströ,
här är de grå som regnen
och lika mjuka disas de och vika
förflyktigas som imman på ett glas.
Ett dygn är lik en konstlös vas
fylld med enbart blad. (46)

Här och nu uppfattas tidens gång som en monoton parad i grått – i kontrast till den färgsprakande tillvaron på annat håll. Typiskt för melankolikerns tidsuppfattning är just att tiden framträder som en succession av meningslösa ögonblick.⁴⁸ Melankolins tid saknar egentligt framåtskridande och målinriktning.

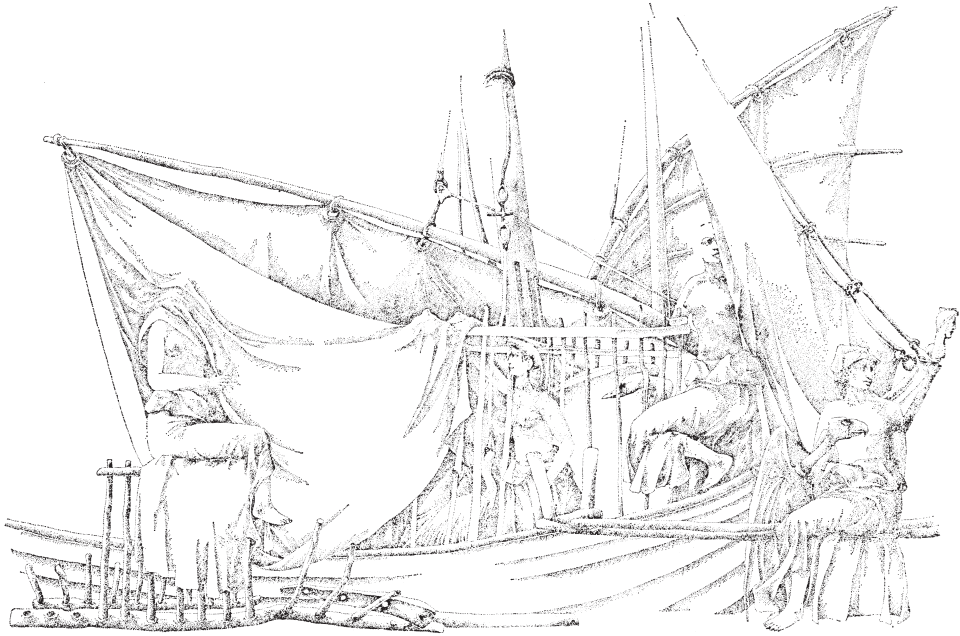
I en annan dikt gestaltar orden den visuella sinneserfarenhet som är bildkonstnärrens:

Sneda gråblå stormskyar, tuschgrå hängande moln
 över sovande några i regndagens häftiga skymning,
 antennernas vita porslin och hamnens dymning –
 alla ljusets remnor i skymningens dukar
 slocknar till natt som fuktig grafit på silke.
 [---]
 Tystnaden spinner ett sprött nät
 och ensamheten sätter en mjuk ärrig huva över rummet. (48)

Melankolikern som skapande konstnär framträder här i sin ensamhet och instängdhet och melankolins grå färg är det medel med vilket han ger verkligheten form och uttryck. Texten fungerar således även som en metakommentar till de teckningar som i gråskala ackompanjerar texterna i *Den berusade båten*.

Den känsla av ensamhet, instängdhet och tystnad som präglar melankolikerns tillvaro i texterna finner sin bildkonstnärliga motsvarighet på Dahlbergs gråskimrande teckningar, till exempel *Hamnbild* och *Vinterträd*, som båda framställer grupper av människor. Men man förknippar vanligtvis inte det sociala kollektivet med melankolins sinnestillstånd. På *Vinterträd* (41) sitter en samling människor under kala och avlödade träd. Ett klassicistiskt drag utmärker sceneriet genom att figurerna lutar sig mot och sitter på arkitraver uppburna av antikliknande kolonner. Men trots att det är fråga om en grupp av människor ger teckningen intryck av ödslighet, statiskhet och existentiell isolering genom att var och en sitter ensam insvept i sin mantel. På motsvarande sätt framträder gruppen av kvinnor på *Hamnbild* (99). Halvnakna och draperade i mantlar sitter de likt klassicistiska statyer som passagerare på ett fartyg, men var och en vänd åt sitt håll och slutna i sig själv. Statuariska figurer låsta i sina positioner utan ansats att bryta den ensamhet och tystnad som är signifikativa för melankolikerns kontemplativa sinnestillstånd. Skeppet med hängande segel ligger stilla, vilket accentuerar den passivitet som präglar melankolikerns inre tillstånd. Samtidigt blickar några av figurerna ut ur bildrummet och tycks ge uttryck för en längtan bortom gränserna, bort från denna bundenhet i tid och rum.

Upptagen med sitt eget inre tillstånd framstår melankolikern som hämmad i sin mellanmänskliga kommunikation – ”Du måste förstå att jag är allvarligt stängd inom mig.” (29) – men kompenserar via sitt konstskapande som vi noterat. *Hamnbild* och *Vinterträd* gestaltar ensamheten i kollektivet. Färg, komposition och innehåll samverkar i att uttrycka en melankolins grundupplevelse. Så läst kommer det klassicistiska formspråket i sin konkretion att ge uttryck för ett abstrakt känslotillstånd.



Hamnbild, tusch, 1944. © Folke Dahlberg Sällskapet.

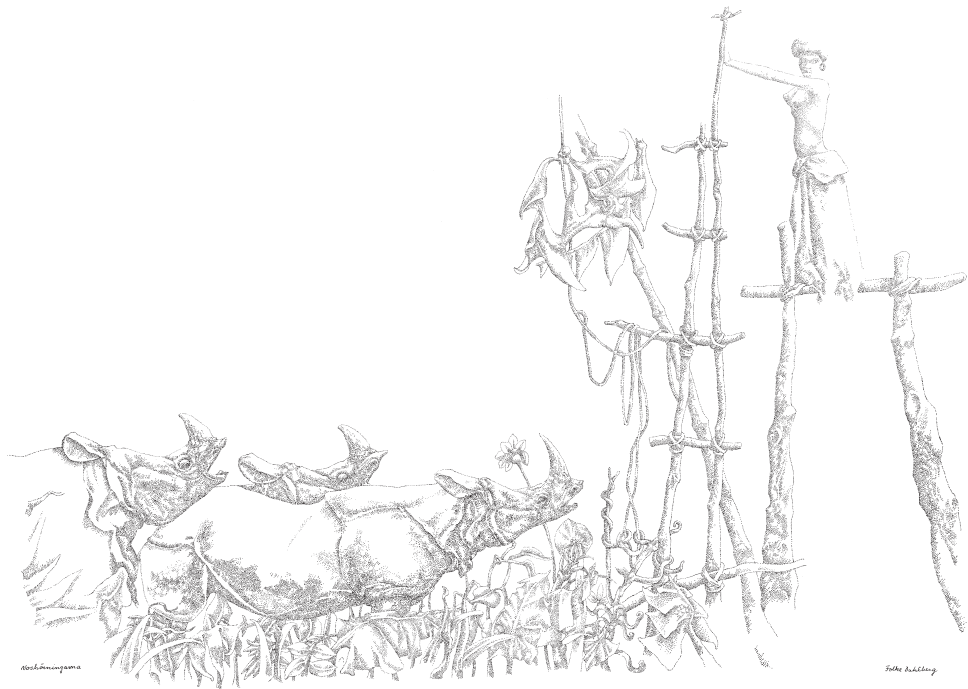
Är melankolin ett sinnestillstånd som kan övervinnas? Det melankoliska jaget frågar sig på ett ställe hur det skall kunna ”komma ur denna likgiltighetens trollcirkel” (110), dock utan att omedelbart formulera något svar. Jaget har emellertid möjligheten att frammana en motvikt genom att vända blicken bort från melankolins här och nu. Ett typiskt drag för melankolikern är nämligen, påpekar Hammer, att denne riktar blicken bakåt och värderar sitt liv i förhållande till ett idealiserat förflutet.⁴⁹ Hos Dahlberg varierar såväl tanken på förgänglighet och åldrande som föreställningen om en svunnen sommar, vilken i det perspektivet tonar fram som ett förflutet ideal. Jaget inser vemodsfyllt: ”I gammal dyning under lövträdkusten / försvinner mina år bland ax och vallmo” (50), och konstaterar vidare nostalgiskt: ”ju äldre seglarn blir / ju kortare blir sommaren och färden – / oändligt länge varade vår ungdoms kryssning.” (54) Den sista texten i boken – ”Den försenade dödsrunan” – mynnar i själva verket ut i en sådan erinran om ett förflutet lyckotillstånd:⁵⁰ ”Du skall uppsöka den förvildade nakna bersån en vinterdag. Fotavtrycken i vattning snö skildrar en misströstans vandring och helomvändning. Sommaren kan aldrig ersättas och vintern blundar med sitt slöa öga för vår barnsliga längtan att få delta i jordens lycka.” (109) Den kalla årstidens melankoliska svårmod (figurativt uttryckt genom att vintern besjålas och ges mänsklig förmåga) ger upphov till en längtan efter lycka som är förknippad med den förlo-

rade sommaren. Återigen står melankolikerns missmod i nuet i kontrast till en annan, frånvarande men åtrådd tillvaro. Men det är insikten om kroppens oundvikliga förfall, att den intellektuella kapaciteten likaledes vittrar ner och att skaparkraften sinar som trots allt plågar det melankoliska jaget: ”ändå har de i tiden bergtagna ingen möjlighet att försvara sig mot de svåraste fienderna: minnets begynnande oelasticitet, observerandets och fabulerandets förfall.” (94) Det vill säga, bildkonstnären och författarens båda verksamheter – dem som vi möter i *Den berusade båten*.

Primitivismen

I *Den berusade båten* har en rad teckningar hämtat sina motiv ur den västerländska litteraturen hos Rimbaud och Dante. Dessa skulle kulturellt och motiviskt kunna kontrasteras med de teckningar som framställer afrikanska naturmiljöer: *Strandarkad*, *Afrikansk flod*, *Djungelfloden*, *Djungelgräns*, *Noshörningarna*, *Afrikanska sköldar* och *Flodbild*.⁵¹ Den primitivism som här kommer till uttryck hos Dahlberg handlar snarare om att en primitivistisk motivfär tas i bruk än om användningen av en primitivistisk stil. De afrikanska motiven framställer människan i ett ursprungligt sammanhang i naturen och bortom den västerländska civilisationen. Det är en bildvärld som präglas av påfallande stillhet och tystnad, men som i några fall ger uttryck för stark känsloladdning i gestaltningar av sexualitetens undertryckta och undermedvetna drifter.⁵² På det planet uppstår en förbindelse mellan kvinnofiguren på teckningen *Beatrice*, som i all sin eteriska skörhet också framstår som erotiserat objekt, och det erotiska begäret som tematiseras via den primitivistiska motivfären, men där med annan kraft och delvis andra implikationer.

På ett av dubbeluppslagen samverkar text och bild i en sådan sublimering av driftsimpulserna. Teckningen *Noshörningarna* (81) visar tre noshörningar som i djurisk brunst brölar mot en halvnaken kvinnofigur som står uppklätrad på en vajande träställning. Den korresponderande texten är inte någon genomförd bildbeskrivning men har ett ekfrastiskt drag: ”Du skrev till mig till sist. Därför kommer jag att kyssa dig någon gång när du inte väntar det. Min längtan efter dig är en exaltation fastklamrad vid toppen av ett bambutor. Cyklonerna, vindstötarna, gnagarna ... Ja, men denna vajande luftiga minaret är byggd på botten av en gruva och förankrad vid horisonterna.” (80) Text och bild korresponderar i sin framställning av en relation mellan man och kvinna där det manliga jaget ger uttryck för en stark sexuell åtrå, en erotisk aggressivitet, som särskilt kommer till uttryck i bildmotivet. Kvinnan på träställningen på teckningen *Noshörningarna* är i sin nakenhet framställd som kroppslig, sexuellt åtrådd, rentav hotad varelse och hon är i detta besläktad med andra framställningar av kvinnan i *Den berusade båten*. *Gamträden* (53) framställer på motsvarande sätt sexualiteten i dess djuriska



Noshörningarna, tusch, 1945. © Folke Dahlberg Sällskapet.

aspekt. Teckningen visar några kvinnor i stilla poser som omges av kala avlödade träd på vilka vesselliknade djur klättrar och där vassa gamklor växer fram ur grenarna. I bilden kombineras hotfullhet och sårbarhet och med kvinnan som den utsatta. Man kan jämföra med *Skogen och tystnaden* (97) där de halvnakna kvinnorna är organiskt sammanvuxna med omgivande träd och vegetation i en på så vis erotiserad naturmiljö, ett slags primitivistiskt urtillstånd med människa och natur i symbios. Dahlbergs primitivistiska bildmotiv på *Noshörningarna* och *Gamträden* uttrycker alltså inte någon glädjefylld livsbejakelse, utan framställer det erotiska som någonting animalt skrämmande.

Men Dahlbergs primitivistiska motiv bär också på andra innebörder. Jag dröjer avslutningsvis vid sidorna 16–19. Här löper texten över två dubbeluppslag, vilket innebär att en och samma text sammanställs med två olika bilder. Teckningarna har titlarna *Strandarkad* och *Ormbunkssömn*. De framställer båda i en surrealistinspirerad stil ett strandsceneri; den förstnämnda med en grupp kvinnor i förgrunden mot bakgrund av ett ödsligt hav markerat med en låg horisontlinje; den sista med en ensam kvinna i förgrunden liggande på en brits av lätt böjda slakor och med ett tomt hav i bakgrunden. Båda dessa bildrum befolkas av människor och djurliknande gestalter.

Den aktuella textens modus är hortativt, tematiken existentiell och strukturen anaforisk. Ett ”du” tilltalas och uppmanas i ett antal parallella verbalkonstruktioner ändra



Strandarkad, tusch, 1944. © Folke Dahlberg Sällskapet.

sitt liv och inrätta det på ett annat och önskvärt sätt. Den aktuella tillvaro som beskrivs präglas av brist, tomhet, längtan och flyktbegär. Ett textparti beskriver en tillvaro där ”vi står fjättrade med olyckliga ögon, med en ständig längtan efter allt utom liv och död – en tillvaro utanför liv och död: bara inte död och inte detta liv” (16). Formuleringen riktar läsarens/betraktarens blick mot dubbeluppslagets teckning *Strandarkad* – för att använda textens ord en tropisk zon som befolkas av afrikanska kvinnor surrealistiskt sammanvuxna med en träkonstruktion som är behängd med djurliknande kroppar och andra primitivistiska attribut. En av kvinnogestalterna kan rentav uppfattas vara fjättrad vid en påle. Men mot denna fastlåsthet kontrasterar kvinnans blick som är vänd ut ur bildrummet, som om hon längtande ser mot en annan tillvaro. Den hållningen ger också den sittande kvinnofiguren vid hennes sida uttryck för genom att hon på motsvarande sätt ser ut ur bildrummet, här mot den långt bort liggande horisontlinjen och vad som kan finnas bortom denna. Text och bild samspelar således. Texten beskriver en hotfull och tropisk naturmiljö med ”köttätande växter, med fallgropar, tigerfällor och en liten blåsig utsikt rätt upp i djungelgläntan där blicken möter de skrämmande löven och en varm opålitlig himmel”, vilken harmonierar med det primitivistiska natursceneri som bilden gestaltar. Men det är givetvis varken i text eller bild fråga om konkreta beskrivningar av bestämda platser utan om en surrealistisk tid- och platslöshet i generell bemärkelse.

Teckningen *Ormbunkssömn* (19) som ackompanjerar det textparti som fortsätter på sidan 18 framställer en sovande kvinnofigur med bröst som blottas under det lakansliknande tygsjok som delvis skyler hennes kropp. Bilden rymmer både erotisk lockelse och hot. Den sovandes oskuldsfullhet och skyddslöshet kontrasterar mot den erotiska hotfullhet som representeras av den orm som slingrar fram ur fotändan på britsens träställning. Bildmotivet anknyter således till den erotiskt laddade primitivism som har gestaltats på andra teckningar. På ett annat plan relaterar bilden till det motstående textparti som avslutas: ”Så har du gömt dig en stund i ett lättfattligt äventyr och måste återvända till en verklighet utan nåd. Ingen ber dig visserligen slå upp ögonen, men utan detta äventyr omkommer du som ständigt blind [...]” (18) Ordet sömn i teckningens titel och kvinnofigurens slutna ögon korresponderar med texten. Kvinnogestaltens slutna ögon antyder att hennes medvetande är inriktat mot en inre tillvaro och verklighet, i kontrast till den vakna ”verklighet utan nåd” som duet i texten måste återvända till. Den sovande kvinnan ser för sin inre syn och det är denna sinneserfarenhet och detta inre skådande som verkligen gör människan seende, eller med textpassagens ord: ”utan detta äventyr omkommer du som ständigt blind [...]” Det konstens äventyr som också Rimbaud hade gestaltat med sin allegoriska havsfärd.

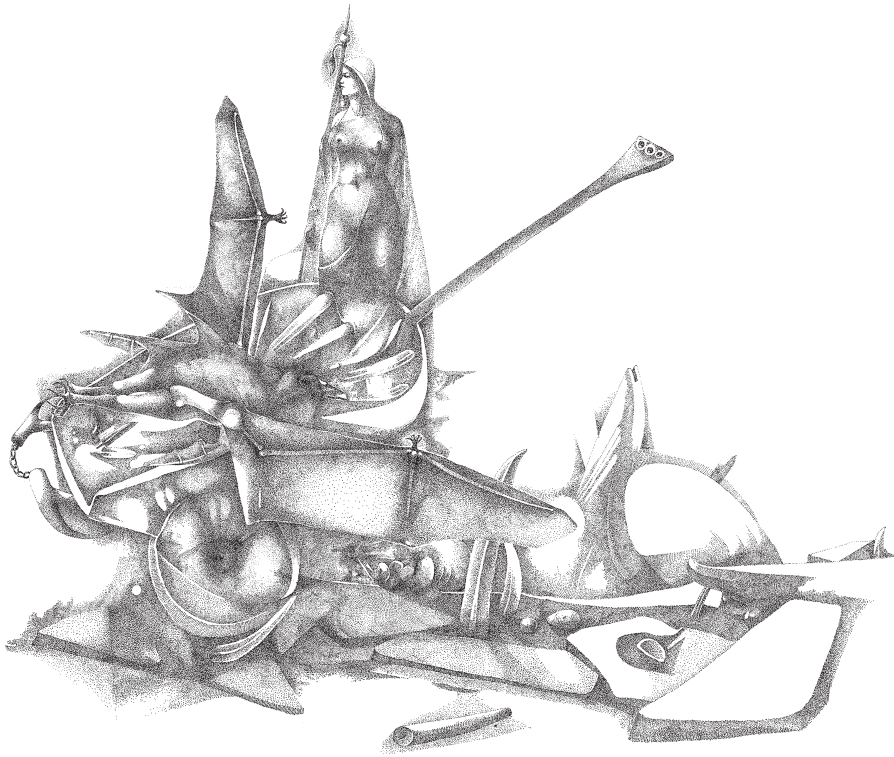
Dantemotiven

Tre av teckningarna i *Den berusade båten* anknyter således till Dantes *Divina Commedia* och mer precist till Dante och Beatrice: *Ur Divina Commedia*, *Ur Purgatorium* och *Beatrice*. Men det är i första hand inte den andliga kärleken till Beatrice som Dahlberg framställer i sina bilder. Hans Danteteckningar saknar explicita tecken för tillvarons religiöst metafysiska dimensioner.

Dubbeluppslaget på sidorna 30–31 är sammanlänkat på det tematiska planet. Teckningen har titeln *Ur Divina Commedia*. Aktörerna i den korta prosatexten är ett aktivt och talande, sannolikt manligt ”jag” och ett tilltalat, sannolikt kvinnligt ”du”, som för ögonblicket ligger försänkt i sömn. Jaget riktar sig i en inre monolog (”inte ens min tanke väcker dig”) till sin kvinnliga motpart och tolkar deras kärleksförhållande, dess förutsättningar, möjligheter och konsekvenser. Via det konsekventa du-tilltalet tar texten formen av en apostrof. Dahlbergs teckning korresponderar med texten på så vis att den framställer två figurer, en man och en kvinna i lätt renässansartad eller medeltida klädsel som givet teckningens titel skulle kunna associeras till Dante och Beatrice. Så som Dante genom sin kärlek är förbunden med Beatrice, så gestaltar texten en kärleksrelation mellan man och kvinna. Jaget vänder sig till den sovande kvinnan och det perspektiv som ges på deras historia är således konsekvent det manliga talande jagets, som dock gör sig till tolk för det tysta kvinnliga duets känsloliv: ”Så ville du älska mig [...]”

(30) En betydelsebärande skillnad mellan text och bild har att göra med perspektivet. Textens berättarperspektiv innebär att det talande jaget riktar sig till den sovande kvinnan under det att han *ser* på henne. Bildens visuella perspektiv framställer de två protagonisterna porträtterade *en face*. De ser inte på varandra som om de etablerade kontakt eller försökte tala med varandra. Samtidigt är de förbundna med varandra genom att ljusa och gråskimrande former och sjok flyter ut och upplöser gränsen mellan deras kroppar. Man och kvinna framträder som både förenade och åtskilda från varandra.

I höger nederkant på den teckning som har titeln *Ur Purgatorium* (39) har Dahlberg för hand skrivit ”ur Purgatorio XXXII.112”. Den aktuella passagen hos Dante beskriver förvandlingen av en triumfvagn; vanligtvis tolkas skeendet som en allegori över kyrkans öden från äldsta tid fram till påvestolens överflyttning till Avignon.⁵³ Alldeles innan vi kommer till de rader som Dahlberg hänvisar till har Beatrice uppmanat Dante att rikta sin blick mot vagnen för att kunna skriva ner vad som händer vid sin hemkomst. Det första Dante får se är en stor örn som störtar från skyn ”och vagnen slog han till med all sin styrka / så att den krängde som ett skepp i stormen, vräkt än av styrbords, än av babords vågor”, varpå Dante ser ”örnen sänka sig mot vagnens inre / och



ur Purgatorio XXXII. 112.

Folke Dahlberg 1938

Ur Purgatorium, tusch, 1938. © Folke Dahlberg Sällskapet.

lämna det helt täckt med fjädrar”.⁵⁴ Därefter angrips vagnen även underifrån när mar-ken öppnar sig och släpper fram ”en drake / som stack sin svans rakt upp och in i vagnen”.⁵⁵ Flera ikoniska element på Dahlbergs teckning tycks återgå på den allegoriska beskrivningen av den angripna triumfvagnen hos Dante. Dahlbergs teckning avslöjar konturerna av en triumfvagn med kaross, tistelstång och hjul. En örn- och drakliknande fågel med klor på vingfenorna förefaller ha störtat i karossen där det ligger stora fågelfjädrar. I karossen står en naken kvinnogestalt som kan associeras till Beatrice. Teckningen kan alltså inte beskrivas som en fristående surrealistisk vision, eftersom dess ikoniska tecken relaterar till, framställer och tolkar ett bestämt skeende i *Divina Commedia*. Teckningen har inget semantiskt samband med Dahlbergs text på motstående sida.

Som visuellt motiv anknyter kvinnofiguren på *Ur Purgatorium* till kvinnogestalten på teckningen *Beatrice* (43), som visar en kvinna i halvfigur med naken överkropp. Hon framstår i all sin skira luftighet också som begärsobjekt för den manliga blicken. Dantes vägvisare Beatrice som var föremål för hans andliga kärlek framträder hos Dahlberg också som tecken för kroppslig åtrå. Det motstående korta prosastycket beskriver utan att direkt relatera till bilden konturerna av en erotisk situation: ”en kvinna som lämnar oss i skymningen under den blå festen medan cellon i rummet intill sjunker in mot skötet och tystnar.” (42)

Dahlbergs tre visuella tolkningar av Dantes *Divina Commedia* skiljer sig dessutom intressant nog från varandra. *Beatrice* och *Ur Divina Commedia* kan inte hänföras till någon speciell episod eller något bestämt ögonblick i det medeltida eposet. De är visuella tolkningar av karaktärens utseende och fysiologi, en form av (fiktiva) porträtt om man så vill. *Ur Purgatorium* relaterar däremot till ett särskilt ögonblick i narrationen, vilket Dahlberg tydligtvis uppfattat som en kulminationspunkt i sång 32 i Skärselden. Man skulle kunna säga att Dahlbergs teckning därmed åskådliggör Lessings teori om det pregnantas ögonblicket som ett bildkonstens signum.

Dessa teckningar med motiv ur Dantes *Divina Commedia* är principiellt intressanta också i det taxonomiska sammanhanget. Om vi med Kibédi Varga betecknar förhållandet mellan text (*Divina Commedia*) och bild (Dahlbergs Dantebilder) som en sekundär relation där text och bild inte uppträder samtidigt utan följer efter varandra och där texten föregår bilden som i detta fall, så är det fråga om en *illustration*.⁵⁶ Alla manifestationer av efterföljande, sekundära relationer inbegriper olika former av tolkning. Det kan givetvis aldrig vara fråga om en exakt översättning av ett medium till ett annat, eftersom olika former av val och bedömningar alltid ingår.

Jag vill därför avslutningsvis återknyta till mitt inledande resonemang i denna artikel för att modifiera detta. Om vi således tidigare har påstått att *Den berusade båten* inte innehåller några illustrationer i snäv mening, behöver vi nu justera detta påstå-

ende eftersom Dantebilderna trots allt kunde kallas fristående illustrationer och visuella tolkningar av en frånvarande text, frånvarande i konkret bemärkelse, men närvarande i figurativ bemärkelse *som* bild.

NOTER

- 1 Anders Weidar, *Jag vill vara en kommentar. En bok om Folke Dahlberg och hans livsdokument*, Karlsborg 2004, s. 22.
- 2 För uppgifter om Dahlbergs tidiga litterära och konstnärliga verksamhet hänvisar jag generellt till Weidar 2004. Jonas Modig har i sin inledning ”Förlusten som konstnärlig landvinning – om Folke Dahlbergs dikter” till dikturvalet i Folke Dahlberg, *Öarna som bar mig länge*, Karlsborg 2009, karakteriserat Dahlbergs utvecklingsgång som lyriker från bokdebuten 1948 med *Cartesiansk dykare* och tiden fram till den sista diktsamlingen *Havet slutet* (1966). Se även Jonas Modigs överblickande presentation av hela författarskapet i ”Varje punkt är en form”, *Biblis*, 49, 2010, s. 15–33. Tack till Jonas Modig för konstruktiva synpunkter på min artikel.
- 3 Folke Dahlberg, ”Domingo”, ”Resa i karmin”, *Karavan*, 1935:2, s. 69–72; ”Dessa nätter”, *Konstvärlden*, 1941:19–20, s. 423; ”Strandtröskel”, *Horisont*, 1944, s. 5–9; ”Regnmånad”, *Poesi*, 1948:1, s. 49–53; ”El Dorado”, *Poesi*, 1950:1, s. 45–48.
- 4 Carlsund uppger sig i denna samlingsrecension ha blivit djupt gripen av Dahlbergs konst, som han värderar mycket högt också i ett internationellt perspektiv. Dahlbergs teckningar ”äro självständiga, av andra surrealisterna opåverkade konceptioner i en stil, som skulle få Salvador Dalís gloria hos mondäna Fifth Avenue-highbrows att blekna” (Otto G. Carlsund, ”Närkeskonst”, *Konstvärlden*, 17, 1941, s. 359–361, här: s. 361).
- 5 Anders Weidar, ”Biografiska notiser och citat om Folke Dahlberg och hans bildvärld”, i *Mot något land. En ingång till Folke Dahlbergs bildvärld*, red. Jan Hemmel och Johan Dahlberg, Karlsborg 2008, opag.
- 6 Flera kommentatorer har framhållit Dahlbergs självständighet som bildkonstnär i förhållande till surrealismen. Anders Weidar har vänt sig mot att ensidigt etikettera Dahlberg som surrealist. Punktteckningarna från 30- och 40-talen kan visserligen ge uttryck för drömartat stilla tillstånd och ge sken av att legera olika verklighetselement, men hos Dahlberg finns, framhåller Weidar, en mycket stark närvaro av ”platsens ande”, med förankring i Dahlbergs vardagliga tillvaro vid och på vattnet, vilket vore otänkbart för den i konkret bemärkelse platslösa surrealismen. (Weidar 2004, s. 115 ff.) Konsthistorikerna Kristian Romare och Sven Sandström framhåller att Dahlbergs kontakt med surrealismen vid 30-talets mitt blev avgörande för hans formspråk. Men de påpekar att även om den drömartade stillheten och förvandlingen och fragmenteringen av verklighetens former blir väsentliga element i Dahlbergs konst, så innehåller den också andra inslag: en klassicitet och naturdyrkan som förstärks med åren, ett naturlandskap som har sin biografiska förankring i Dahlbergs hembygd runt Vättern med dess skärgård, båtar och vatten. (Kristian

Romare och Sven Sandström, *Folke Dahlberg*, Stockholm 1962, opag.) Se även Stig Lindblom som betonar självständigheten i Dahlbergs art av surrealism i förf:s 60-poänguppsats ”Folke Dahlberg och hans bilder”, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 1987, s. 70 f. Dahlberg uttalade sig själv om surrealismen i principiellt avseende. I ett opublicerat föredrag som citeras av Weidar och Lindblom framgår att Dahlberg kunde ansluta sig till vissa aspekter av surrealismen, medan han tog avstånd från andra. Dahlberg ställer sig bakom surrealismens krav på ”absolut frihet för konstnären att hämta nya värden, estetiska och moraliska, ur det undermedvetnas drifter, drömmar och hallucinationer” och uppskattar dess ”konvulsiviska skönhet, som inte får tänkas i rörelse utan hejdad mitt i rörelsen, likt ett ögonblick som i sig rymmer all tid”. Dahlberg tar däremot avstånd från ”den bretonska passiva automatismen” med särskild hänvisning till bildkonsten. Mot Bretons passiva automatism ställer Dahlberg i sitt opublicerade föredrag i stället Dalis aktiva skapande, vad denne har kallat för den ”paranoisk-kritiska aktiviteten”. (Lindblom 1987, s. 66 f.; Weidar 2008, opag.)

- 7 Analyser och karaktäristiker av Dahlberg som bildkonstnär och tecknare presenteras i Lindblom 1987. I Romare och Sandström 1962 tolkas Dahlbergs teckningskonst. Se även Hemmel och Dahlberg 2008, med reproducerade bilder från Dahlbergs hela karriär och ackompanjerande kommentar av Jan Hemmel. Senast har Jonas Ellerström karaktäriserat utvecklingsgången i Dahlbergs konstnärskap i ”Upptäcktsfärden genom ögonblicken. Om Folke Dahlbergs bildvärld”, i *Livsbilder. Folke Dahlberg 1912–1966–2012* (Folke Dahlberg Sällskapets skriftserie 9), Karlsborg 2012, s. 7–26.
- 8 Weidar 2004, s. 20 f.; Weidar 2008, opag.; Modig 2009, s. XIV; Lindblom 1987, s. 141.
- 9 Anders Weidar, ”Sjöns ansikte. Om Folke Dahlberg och Vättern”, i *Livsbilder. Folke Dahlberg 1912–1966–2012*, s. 27–43, här: s. 28.
- 10 I Andreas Bergs historik över svensk illustration under 1930- och 40-talen räknas Folke Dahlberg till en av surrealisterna i svensk illustrationskonst. Till dessa surrealistinfluerade illustratörer, som ofta själva var verksamma som författare, räknar Berg förutom Folke Dahlberg även Stig Åsberg, Max Walter Svanberg, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg, Peter Weiss och Gösta Kriland. Se *Svensk illustration – en visuell historia 1900–2000*, red. Andreas Berg och Sara Teleman, Malmö 2013, s. 133–155. – Sidhänvisning till Folke Dahlberg, *Den berusade båten*, Stockholm 1950, ges direkt i texten.
- 11 Om tillkomsten av *Cartesiansk dykare* och särskilt romanpartiet ”Sluten kust”, se Weidars informativa efterord till nytugåvan av *Sluten kust* (Anders Weidar, ”Efterord”, i Folke Dahlberg, *Sluten kust*, Karlsborg 2011, s. 155–190). Man kan notera att Johannes Edfelt i sitt förord till *Cartesiansk dykare*, Stockholm 1948, s. 8, ägnar Dahlbergs teckningar det största intresset och bland annat begrundar Dahlbergs egenartade surrealism: ”Hur skall man egentligen etikettera detta konstskapande? Inte är det vanlig surrealism, inte är det automatism. Snarast är det ett fantasifullt ordande av ett irrationellt bildinnehåll, en medveten dirigerad av de nyckfulla impulsernas flöden.”
- 12 Ralph Meyer, *Dictionary of Art Terms and Techniques*, London 1969, s. 201.
- 13 ”Begrepet illustration kan bety prydd eller utsmykning. [...] Bildene blir vakre digresjoner, små visuelle avbrekk i tekstlesningen som forblir det primære. [– – –] Men illustration

kan också bety upplysning eller förklaring. [...] Med en slik begrepsfortolkning blir bildet et supplement til teksten, en utdypning av tekstens 'mening'. Slik får de bildbaserte uttrykkene en mer aktiv rolle, men likevel ikke noen stor betydning i tekstens totalitet. I mange tilfeller stopper nok illustrasjonene ved en av disse to virkemåtene. I verste fall kan illustrasjonene være så tilfeldige og intetsigende at de blir meningsløse og malplasserte elementer i verbalteksten. Men skal illustrasjonen nå utover dette, kreves bilder som tilfører teksten noe nytt, og gjennom å være til stede utdyper det som allerede er der. Bilder som utfordrer, problematiserer, skaper og forsterker spenninger i teksten, og i leserens møte med denne – slike bilder vil jeg kalle *sterke* illustrasjoner." (Jon Lykke, *I møte mellom ord og bilde*, Kristiansand 2000, s. 53.)

- 14 David Bland, *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, London 1969, s. 19. Wendy Steiner har å sin sida beskrivit den illustrerade texten som ett allkonstverk i romantisk anda där medierna blandas, varvid också de semiotiska systemens skiljaktighet blir tydlig: "The illustrated text is a *Gesamtkunstwerk*, a mixture of artistic media epitomized in Wagnerian opera. The *Gesamtkunstwerk* is a gesture toward semiotic repleteness, combining several kinds of sign types having them comment on each other. Yet in the case of illustration, this seeming realization of the speaking picture is as much a failure – a mere sense of *cum pictura poesis*, as Wimsatt put it – since the connection of the two semiotic mechanisms is so uneasy." (Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago & London 1982, s. 144 f.)
- 15 Irina O. Rajewska definierar 'intermedialitet' i dess bredaste betydelse på följande sätt: "'intermediality' refers to relations between media, to medial interactions and interferences. Hence, 'intermediality' can be said to serve first and foremost as a flexible generic term 'that can be applied, in a broad sense, to *any* phenomenon involving more than one medium', and thus to any phenomenon that – as indicated by the prefix *inter* – in some way takes place between media. Accordingly, the crossing of media borders has been defined as a founding category of intermediality." Denna definition är så bred att den tenderar att bli urvattnad, påpekar Rajewska, och framhåller att själva problematiseringen av föreställningen om avgränsbara, enskilda medier också har inneburit att begreppet *intermedialitet* i denna okvalificerade mening har kommit att ifrågasättas. Rajewska väljer således att diskutera intermedialitet i insnävad bemärkelse som en kritisk kategori för konkret analys av enskilda mediala konfigurationer. Folke Dahlbergs *Den berusade båten* skulle därvidlag utgöra exempel på intermedial praktik som i denna avgränsade bemärkelse kunde hänföras till företeelsen "media combination", inom vilken Rajewska även innefattar former för "multi-media, mixed-media and intermedia". (Irina O. Rajewska, "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality", i *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström, Basingstoke 2010, s. 51–68, här: 51 f., 55.)
- 16 Perpetua, "Illustratören: Folke Dahlberg", *Dagens Nyheter* 27.2.1952.
- 17 Lunis, "Göta Kanal i bokform till hösten av Tivedens o. Vätterns skildrare", *Falköpings Tidning* 25.2.1954. Tack till Anders Weidar som har upplyst om denna artikel.
- 18 Mot bakgrund av Dahlbergs återopade uttalanden om ord–bildrelationer kan det vara befogat med ett kort metodiskt förtydligande vad gäller min egen analys. Undersöknings-

objektet i denna artikel utgörs av boken *Den berusade båten* som materiellt objekt. Huruvida författarens konstnärliga intentioner i vid mening helt eller delvis eller inte alls har realiserats är av underordnad betydelse. Det är verket så som det föreligger som verk för läsaren/betraktaren/analytikern som är föremål för mitt intresse.

- 19 Aron Kibédi Varga, "Kriterier för beskrivning av ord/bild-relationer", i *I musernas tjänst. Studier i konstarternas relationer*, red. Ulla-Britta Lagerroth et al., Stockholm/Stehag 1993, s. 105–123, här: s. 109.
- 20 Lunds begreppstriad har utsatts för kritisk omprövning av intermedialitetsforskare som Lars Elleström och Jörgen Bruhn. Elleström har utvecklat en semiotisk modell för mediers modaliteter där han presenterar ett antal grundläggande analyskategorier: "kombination och integration" respektive "mediering och transformation". Det finns klara reminiscenser av Lunds verkkategorier i dessa analyskategorier. En avgörande skillnad är, förutom att det naturligtvis är en väsentlig skillnad mellan att kategorisera verk och analysera perspektiv, att jag ser kombination och integration som ett sammanhängande begreppspar med endast gradvisa skillnader betingade av modala förutsättningar. Även mediering och transformation ser jag som ett sammanhängande begreppspar, där transformation bara utgör en modalt sett mer avancerad mediering. En annan avgörande skillnad är att mina analyskategorier kommer åt mediala egenskaper som *alla* medier har. Lunds verkkategorier tenderar snarare att sortera ut vissa föregivet udda verktyper." (Lars Elleström, *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*, Möklinta 2011, s. 45; jfr Elleström, "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", i *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, s. 11–48, här: s. 28.) Jörgen Bruhn ansluter sig till Elleströms av Mitchell inspirerade intermediala synsätt i sin artikel "Heteromediality". Prefixet 'hetero' avser enligt Bruhn att varje text i sig självt är av "internal mixed character" och detta i kontrast till innebörden av prefixet 'inter' som signalerar "media transgressing borders". Följaktligen definierar Bruhn 'heteromedialitet' som "the existence of several medial modalities in all conceivable texts." Begreppet 'intermedialitet' reserverar han för "one particular subgenre of heteromediality, characterized by the traces of more than one medium (either in combination, transformation or integration following Lund)". Lunds begreppsräcka har enligt Bruhn bristen att den implicit förutsätter att "there exist media and art forms that are 'un-intermedial'". I sin förståelse av 'heteromedialitet' utgår Bruhn således från Mitchells postulat att "all media are mixed media". (Jörgen Bruhn, "Heteromediality", i *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, s. 225–236, här: s. 230, 234.)
- 21 Claus Clüver, "Intermediality and Interart Studies", i *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, red. Jens Arvidson et al., Lund 2007, s. 19–38, här: s. 26.
- 22 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, s. 89.
- 23 Den bästa motvikten mot hävdvunna komparativa metoder är enligt Mitchell att insistera på bokstavlighet och materialitet. I stället för att jämföra den ena eller andra romanen med den ena eller andra målningen är det förnuftigare att börja med faktiska sammanställningar av ord och bilder i till exempel illustrerade texter eller blandade medier som film eller teater.

- Här finner man en konkret uppsättning av empiriskt givna förutsättningar, en "image-text"-struktur som svarar mot förhärskande konventioner eller motståndet mot sådana, vilket bestämmer relationen mellan visuell och verbal erfarenhet. De avgörande frågorna i sådana "image-text"-sammanhang är inte vad som är skillnaden eller likheten mellan ord och bilder, utan vilken skillnad gör skillnaderna och likheterna? Det vill säga, varför har det betydelse hur ord och bilder har sammanställts, förenats eller separerats? (Ibid., s. 90.)
- 24 Ibid., s. 91.
- 25 Ibid., s. 91.
- 26 Ibid., s. 94 f.
- 27 I förordet till *Vättenår*, Stockholm 1963, s. 7, som är ett urval av Dahlbergs dikter och teckningar, har Stig Carlson en 'intermedial' formulering *avant la lettre*: "Han skriver sina teckningar och ritar sina dikter – allt är synteser av en livshållning där det förutsättningslösa, antitetiska greppet dominerar."
- 28 Mitchell 1994, s. 98.
- 29 Rimbauds närvaro i Dahlbergs bok har tidigare uppmärksammats i essäer av Thomas Kjellgren och Lars-Håkan Svensson. Se Kjellgren, "Från ö till ö – några punkter i Folke Dahlbergs författarskap", *Kalejdoskop*, 1982:3, s. 13–19, här: s. 16, samt Svensson, "Ingen människa är en ö", *Kalejdoskop*, 1982:3, s. 26–31, här: s. 27 ff.
- 30 Med Genettes terminologi är det frågan om en 'allografisk' sådan till skillnad från en 'autografisk' (skapad av författaren till huvudtexten). Se Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge 1997 [1987], s. 150–153.
- 31 W.M. Frohock, *Rimbaud's Poetic Practice. Image and Theme in the Major Poems*, Cambridge, Mass., 1963, s. 94–114, här: s. 94 f., 99, 107. Graham Robb har i sin förteckning över de många skiftande tolkningsmodellerna av "Le Bateau ivre" bland andra listat den allegoriska. Graham Robb, *Rimbaud*, New York & London 2000, s. 104.
- 32 Ingemar Algulin ägnar Dahlberg ett avsnitt (s. 446–449) i *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm 1977, och han uppfattar *Den berusade båten* som signifikativ för den existentiellt reduktiva tematik som utmärker denna reträtt.
- 33 Deborah L. Madsen har sammanfattat den klassiska uppfattningen av allegori på följande sätt: "In classical usage, the term referred to a style of interpretation that imported to a text some external or extrinsic meaning; the text was assumed to operate as a kind of code, concealing a systematic analogy with some external discourse, often a philosophical discourse. This idea of allegory as a rhetorical substitute for, or encoding of, an extrinsic discourse is even now among the most popular definitions of allegory – that allegory 'means one thing and says another', is a common explanation of the operations of allegory." (Deborah L. Madsen, *Rereading Allegory. Defining the Genre*, New York 1994, s. 2 f.)
- 34 Det komplicerade allegoribegreppet lånar sig naturligtvis inte till någon entydig definition och bland andra Maureen Quilligan har i *The Language of Allegory* ifrågasatt den klassiska definitionen av allegori. Det 'andra' som avses med förledet *allos* är inte något som befinner sig ovanför orden i texten. Det betecknar snarare något annat i den bemärkelsen att ord äger en inneboende polysemi. Allegori innebär således enligt Quilligan att språket

- kan beteckna olika saker på en och samma gång, att ett och samma ord kan betyda olika saker samtidigt. Den konventionella förståelsen av allegori som en skillnad mellan bokstavlig och metaforisk betydelse, att allegorin inte betyder det den säger att den betyder, uppfattas av Quilligan som missvisande av praktiska skäl. Hon vänder sig mot en förståelse av allegorin såsom en åtskillnad i betydelsenivåer och påpekar att all läsning fortgår linjärt i en process ord för ord. Allegorin fungerar därför horisontellt snarare än vertikalt, hävdar Quilligan. Mening tillväxer successivt på så vis att man genomkorsar och länkar samman den verbala ytan långt innan det är rimligt att tala om någon annan nivå bortom den bokstavliga. (Maureen Quilligan, *The Language of Allegory. Defining the Genre*, Ithaca & London 1979, s. 26–28.) Jag hänvisar även till Caroline Haux avhandling *Framkallning. Skrift, konsumtion och sexualitet i Karin Boyes Astarte och Henry Parlands Sönder*, Göteborg & Stockholm 2013, s. 49 ff., där begreppet ”allegorisering” förekommer.
- 35 En förvandling som Ragnar von Holten tidigare har uppmärksammat i ”Ur Folke Dahlbergs bildvärld”, *Kalejdoskop*, 1982:3, s. 20–25, här: s. 20.
- 36 *The Oxford Chekhov*, vol. II, *Platonov – Ivanov – The Seagull*, övers. och utg. Ronald Hingley, London 1967, s. 255.
- 37 Weidar 2011, s. 155–157. Jfr Lindblom 1987, s. 22. Texten på följande uppslag i *Den berusade båten* (s. 38) är en dialog mellan ”Antonia”, som enligt Weidar är Sylvia Greens alter ego, och ett jag och den anknyter således till föregående text i boken (s. 36) ur ett biografiskt perspektiv.
- 38 I Dahlbergs debutorgan den surrealistinspirerade tidskriften *Karavan* hade André Breton i sin ”Les Vases communicants” talat för drömmen och verkligheten som kommunicerande kärl. Den tredje delen av Bretons teoretiserande text omkring surrealismen översattes av Dahlbergs konstnärskollega Otto G. Carlsund i *Karavan*, 1935:4, s. 51–61. Artur Lundkvist framhöll i *Ikarus’ flykt* att för Breton blev ”drömmen, det omedvetna, den i mörker väntande inre världen [...] den sanna poesins såväl som det spontana livets hemvist”. Breton uppfattade människan som ”den ohjälplige drömmaren’ ständigt otillfredsställd med sitt vardagsöde”. Lundkvist pekade också på Jungs aktualitet vid denna konstnärliga erövring av det okända. (Artur Lundkvist, *Ikarus’ flykt*, Stockholm 1965 [1939], s. 99, 103.) Det finns såväl estetiska som litteraturhistoriska skäl att anta, att Dahlbergs användning av ordet ’dröm’ har beröringspunkter med denna poetologiska tradition inom högmmodernismen.
- 39 Gaston Bachelard, *Vattnet och drömmarna. Essä över den materiella fantasin*, övers. Marianne Lindström, Hägersten 1991 [1942], s. 24. Kate Larson har aktualiserat Bachelard i en essä som behandlar ensamhet, landskap och plats hos bland andra Folke Dahlberg. Hon diskuterar inte *Den berusade båten*. (Kate Larson, ”På avigsidan av tiden”, i *Stiglöshet. 3 essäer om uppmärksamhetens former*, Babis Carabaidis et al., Stockholm 2014, s. 11–72, här: 44 f., 53, 59 f.)
- 40 Bachelard 1991, s. 26.
- 41 *Ibid.*, s. 85.
- 42 Citatet är hämtat ur Einar Sjövall, *Kompendium till Föreläsningar i Rättsmedicin*, Lund 1938, s. 61 f.

- 43 Rimbaud, *Samlade skrifter*, övers. Elias Wraak, Malmö 2013, s. 252 f. Jfr Bachelard 1991, s. 117. I den modernistiska traditionen traderade T.S. Eliot med *The Waste Land* motivet vidare, också där i form av en drunknad sjöman i avdelningen "Death by Water" där Phlebas "the drowned Phoenician Sailor" bärs av havets dyningar.
- 44 Bachelard 1991, s. 125.
- 45 Gunnar Ekelöf, *Skrifter 7. Blandade kort och annan essäistik*, Stockholm 1991–1993, s. 234.
- 46 Espen Hammer, *Melankoli. En filosofisk essä*, Göteborg 2006 [2004], s. 35. Jag använder begreppet 'melankoli' i modern bemärkelse som beteckning på ett mentalt fenomen som gestaltas konstnärligt hos Dahlberg, såväl i texter som på teckningar. Enligt äldre uppfattningar sågs som bekant kroppsvätskornas balans och obalans som orsak till vissa sjukliga sinnestillstånd. Det fysiologiska och själsliga sidoställdes. För mycket svart galla ansågs till exempel framkalla tungsinne (melankoli) hos människan. Härom se Kjersti Bale, *Om melankoli*, Oslo 1997, del 1, "Den sorte gallens temperament".
- 47 Hammer 2006, s. 42.
- 48 Ibid., s. 96.
- 49 Ibid., s. 31.
- 50 Anders Weidar har kommenterat textens biografiska bakgrund i sitt efterord till nytgåvan av Folke Dahlbergs *Vättern*, Karlsborg 2006, s. 138 f. Weidar framhåller också, att trots att texten inspirerats av publicisten Joel Haugards bortgång finns det ingenting i den som ger vid handen att texten handlar om denne redaktör för Askersunds tidning. Detta i enlighet, upplyser Weidar, med vad Dahlberg kallade "den opersonliga attityden". (En formulering som leder tankarna till T.S. Eliots "impersonal theory of poetry" som utvecklas i hans essä "Tradition and the Individual Talent".)
- 51 Jonas Ellerström påpekar att några av dessa teckningar har hämtat sina motiv från Henry M. Stanleys *I det mörkaste Afrika*. Se Ellerström 2012, s. 16. Jfr Romare och Sandström 1962, opag., vilka upplyser att teckningarna med afrikanska motiv kan ha inspirerats av Stanleys *Genom de svartas världsdel*, som Dahlberg uppges ha bläddrat i tillsammans med Otto G. Carlsund.
- 52 Dahlbergs intresse för surrealismen låter sig naturligt förena med primitivismen. Robert Goldwater utpekar tre aspekter av surrealismens konst som kan kallas primitivistisk: surrealismerna vidareförde en antirationell tradition som gav fritt uttryck för det undermedvetna och som skulle återge den civiliserade människan styrkan i hennes primitiva instinktliv; de såg sig själva som pionjärer (med några få betydelsefulla föregångare) i sitt konstnärliga utforskande av det undermedvetnas sfär; surrealismerna ansåg att de arbetade med det grundläggande i den mänskliga naturen som psykologin hade avslöjat. (Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York 1967, s. 216–224, här: s. 217 f.)
- 53 Dante Alighieri, *Den gudomliga komedin*, övers. och komm. Ingvar Björkesson, Stockholm 1983, s. 487.
- 54 Ibid., s. 115–117, 126–127.
- 55 Ibid., s. 132.
- 56 Kibédi Varga 1993, s. 115 f.

ABSTRACT

Mats Jansson, Department of Literature, History of Ideas and Religion, University of Gothenburg

The Illustrated Book? Intermediality, Structure and Method in Folke Dahlberg's *Den berusade båten* [The Drunken Boat] (Den illustrerade boken? Intermedialitet, struktur och metod i Folke Dahlbergs *Den berusade båten*)

This article focuses Folke Dahlberg's second book *Den berusade båten* (1950), the most remarkable in his entire *oeuvre* in the way and to the extent that it combines different media and literary genres. It contains 38 reproduced drawings by Dahlberg, the title page informing the reader: "With illustrations by the author". *Den berusade båten* not only includes texts and drawings, the incorporated texts furthermore represent various genres: prose, poetry, prose-poetry, one narrative poem, even a quotation from a medical handbook. In fact, the book begins by quoting in French Rimbaud's poem "Le Bateau ivre" in its entirety. *Den berusade båten* thus challenges and transgresses boundaries of several kinds. In my article I problematize the concept of 'illustration', arguing for its relevance only in connection with the three drawings related to Dante's *Divine Comedy*. I also discuss the structure and form of the book and address the question of intermediality, in particular the consequences it has for the reading of *Den berusade båten*. Furthermore, I consider allegorization to be its dominant poetic method. In this an influence from Rimbaud's poem manifests itself. The article also discusses the notion of poetic dreaming as it is combined with the omnipresent water and its symbolic meaning in *Den berusade båten*. I finally bring in the concepts 'melancholy' and 'primitivism' in order to lay bare thematic features expressed both in Dahlberg's texts and in his pictures.

Keywords: intermediality, illustration, allegorization, melancholy, primitivism