



LUND UNIVERSITY

Vänskapens pris

Litteraturvetenskapliga studier

Björck, Staffan

1995

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Björck, S. (1995). *Vänskapens pris: Litteraturvetenskapliga studier*. (Absalon; Vol. 7). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Staffan Björck
Vänskapens pris

ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Vänskapens pris

Staffan Björck

ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Helgonabacken 12

223 62 LUND

□ Staffan Björck och

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1995

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Peter Luthersson, Anders Mortensen, Anders Palm, Per Rydén, Johan Stenström, Rolf Yrlid, Jenny Westerström.

Omslag: Johan Laserna

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522

ISBN 91-88396-07-X

Tryck: Reprocentralen vid Lunds universitet

LUND 1995

Innehåll

<i>Förord</i>	7
I	
<i>Fredman som conférencier: En synpunkt på Bellmans konstnärskap</i>	11
<i>Nattens Gud – på blanka dagen! Några flyktigheter om den evige Bellman</i>	24
<i>Tegnér's eftermäle</i>	40
<i>Chronsough – Fridas vän – A:lfr-d V:stl-nd: Släktmärken och särdrag</i>	47
<i>Kring "Yrkesvisorna" hos Nils Ferlin</i>	61
II	
<i>Den första svenska bokfloden: Om 1800-talets romanserier och lånebibliotek</i>	71
<i>Tvåhundra års litteraturhistoria i svensk-akademisk förkortning och fördröjning</i>	84
<i>Skalden och den gyllene lyran</i>	98
<i>Litteratör, skriftställare och lyriker – ett och annat om de litterära yrkesorden</i>	107
<i>Historia i tidningsnamnen</i>	117
<i>Historien – närvarande eller frånvarande: Om det offentliga och det privata minnet på Runebergs tid och nu</i>	125
III	
<i>Diktaren som dikt: Strövtåg med en metafor</i>	151
<i>Att glömmas och att glömma: Ett tema hos Heidenstam och Lagerkvist</i>	162
<i>Strövtåg i diktens skugga</i>	174
<i>Skåning i arvsföljden: Anders Österling</i>	186

IV

<i>I marginalen till Hemsöborna</i>	205
<i>Farmor hos Hjalmar Bergman – en praktgumma eller en elak råtta?</i>	219
<i>Några hållpunkter i Barabbas</i>	236

V

<i>Vänskapens pris: En episod från Ernst Ahlgrens sista levnadsår</i>	247
<i>Noter</i>	293
<i>Efterord</i>	297

Vänskapens pris är på samma sätt som författarens tidigare *Karl XII:s stövelar* och *Löjligen familjerna* en tematiskt ordnad samling av tidigare publicerade essayer från skilda litterära forskningsfält. Författaren har inför denna utgivning gjort vissa smärre ändringar i några av texterna, men avstått från mer genomgripande omarbetningar. Boken är uppdelad i fem avdelningar. I den första, som har en monografisk inriktning, figurerar några av den svenska poesins mästare. Avdelning två innehåller ett antal litteraturhistoriska översikter. I avdelning tre har några texter med komparativ inriktning samlats, medan avdelning fyra utgörs av romanläsningar i nykritisk anda. En längre biografiskt inriktad studie avslutar volymen.

I

Fredman som conférencier

En synpunkt på Bellmans konstnärskap

Både i sin livshållning och sitt konstnärskap är Bellman en av de mest svårgripbara bland våra stora diktare; hittills har ingen samlande formel gjort honom rättvisa. Den gamla bilden av den robuste "holländske" realisten är givetvis otillräcklig liksom den mera nyanserade av en genial impressionist. Levertins teckning av livsnjutaren med melankoli och ångest bultande på bakdörren har alltför många drag av självporträtt för att tillfredsställa. Nils Afzelius belysning av den medvetne artisten, vars produkter är genomträngda av tidens konstmedvetande, dess stiliserande tendenser och dess böjelse för en mytologisk och emblematiske utstyrelse har varit mycket välgörande, men till en totalbild återstår ännu mycket. Det är denna situation som rättfärdigar varje nytt närmande, också ett blygsamt försök att fixera epistlarnas genremässiga ställning.

Det står ju numera klart, att man måste göra en omsorgsfull boskillnad mellan Bellman och Fredman. De får inte förväxlas, den bildade, konstmedvetne diktaren och den lurviga figur han skapar. De hör till olika världar. Men kanske är det för närvarande en risk för att man går alltför radikalt fram och gör distansen alltför vid mellan Bellman vid skrivplånet och livsfären i hans dikt. Är det t.ex. så säkert, att Fredmansdikten från första stund var litteratur såsom den är för oss som sitter överksamma och läser dikterna eller hör dem sjungas? Kan man inte, bör man inte, tänka sig ett äldre stadium, då epistlarna har haft en direkt, sällskaplig funktion? Sångaren har då inkarnerat Fredman, och hans publik har gjort sig till ett med Fredmansgalleriets kumpaner — såvida de inte ett kort tag till och med var identiska med dem — och har dansat, druckit och älskat på festmarskalken Fredmans bud. På det viset kunde man förklara en tidig (av P.J. Höppener brukad) speglosa mot Bellman såsom "källaracteuren". Mycket snart flyttade i varje fall föredragningen uppåt i samhället, det framgår av många samtida vittnesbörd, åhörarna blev alltmer städade och alltmer passiva och drog sig ut ur fiktionen. Det blev nu Bellmans sak att ensam återskapa hela

ensemblen och alla situationerna. Då ville det till att ha texter fylliga nog att skapa illusion åt alla sinnen. Ännu kännbarare blev denna fordran sedan också Bellman, epistlarnas oförlikneliga tolk, var borta.

Inte vet jag om det har gått till så; det ovanstående är ett klumpigt försök att bli klok på hur en ny konstform växt fram. Alltför ofta uppfattas epistlarnas teknik som en självklarhet (vilket väl till stor del är musikens fel eller förtjänst). Men den är så litet självklar, att den tvärtom — om jag har rätt för mig — betecknar något fullkomligt nytt i världslitteraturen, en ditills oprövad art, vars innebörd det inte *kan* vara någon överloppsgärning att fundera över.

Det nya i episteldiktningen ligger i Fredmansfiguren själv och den roll han spelar, på en gång vänd mot sina egna vänner inom fiktionen och mot oss senfödda. Men innan jag kommer in på detta hans dubbla conférencierskap, vill jag stryka under, att det finns flera grupper av epistlar, där Fredman inte är i farten som speaker utan har andra uppgifter.

En sådan kategori är monologerna, de dikter där Fredman är solist utan kör. Har han åhörare så är de tysta, passiva, ovidkommande. Hit hör de stora rulsepoemen ”Charon i luren tutar” (ep. 79) eller ”Ack du min moder” (ep. 23) eller den mera koncentrerade ep. 27 ”Gubben är gammal”. Det var länge sedan Fredman skötte sin syssla som urmakare, men ännu rör sig hans fantasi i urbilder: klockan går, och snart är hans timma slagen.

Gubben är gammal, urverket dras,
Visaren visar, timman ilar.
Döden sitt timglas har ställt vid mitt glas,
Kring buteljen strött sina pilar.
Törstig jag skådar min stjärna och sol.
Vandringsman, hör nu min basfiol.
Movitz, din tjänare vilar.

Klaraste sköte, ljuvliga barm!
Sorgligt de blommors liv föröddes,
Som gav min far, til min sveda och harm,
Vällust i den säng där jag föddes.
Men båda sova. Gutår i förtret!
Sjung, *Movitz*, sjung om hur ögat gret
Vid de Cypresser som ströddes.

Raglande skugga, brusiger min,
Skapad att Bacchus gå till handa;
Bläddriger tunga av brännvin och vin.
Känn där far min, känn där hans anda!
Fröja och Bacchus gav kring den ett sken.
Movitz lät bland mina fäders ben
Detta mitt stoft få sig blanda.

De tre nu nämnda epistlarna ger utan tvekan den djupaste livsbelysning som samlingen bjuder. Fredman visar sig under galghumorn som en tänkande och kännande människa, en *hel* människa, medan de övrigas register är smalt och grovt. Det är i Fredmans monologer i fall som de nämnda eller andra gånger mer fragmentariskt så som i de tre första stroferna av ep. 54 "Aldrig en Iris", det är där de livsfilosofiska inslagen bor men också den stora lyriska tonen. Att det är mer poesi i de fåtaliga helt sena epistlarna än i de äldre, hänger strukturellt samman just med att Fredman får meditera och sjunga ostört, så som sker i "Vila vid denna källa".

En annan grupp är den som berättar om något som har passerat och gör det i imperfektum, det förflutnas tidsform. Epistlarna 28, 36, 44, 45 och 78 är karakteristiska exempel på den typen. Det kan vara någon av kumpanerna som på Fredmans undran redogör för en händelse. "Tjänare, Mollberg, hur är det fatt?", frågar Fredman i ep. 45, och så rapporterar Mollberg i preteritum om det ödesdigra besöket på källaren Rostock, där han råkade i slagsmål med skoffickaren.

Då Fredman själv skall berätta om något som timat, är det påfallande hur svårt han har att hålla dessa förflutna händelser på det förflutnas avstånd. Ideligen växer de in i nuet eller omvänt. Man ser det, om man noggrant läser t.ex. den förtrollande musikepisteln 51 om konserten på Tre Byttor en kväll efter dansen. Texten uppe i varje strof är som sig bör hållen i imperfektum: *Movitz* blås-*te*, tonerna *föll* som ärter ur hans flöjt, *Mollberg* spel-*te* på sin basfiol. Men den sista biten av var strof upptar tillrop i nuet: hör, blås, kom och dansa, och dessa appeller riktas just till dem som deltog i konserten för en tid sedan. Vad är då och vad är nu? Själva tidskänslan vacklar. Jag får nöja mig med att citera ett par strofer:

Movitz blåste en konsert
På Tre Byttor en afton se'n balen var
sluten.

Varje ton liksom en ärt
Den föll så kullrig och rulla ur truten.
Först höll *Bergen* en harang,
Se'n söng *Ulla* ett par utav Filtzens duetter.
Vid ett ackompanjemang
Utav två flöjter och sex klarinetter.
Hör, båd' folk och fä,
Orphei oboe!
Låt oss vara glada, barn,
Och klappa systrarna var på sitt knä.

Mollberg satt uppå sin stol,
Jämt med fingren han drillar och flög som
hin håken;
På sin stora basfiol
Han spelte solo och surra med stråken.
Bravo, hör en fantasi
Ur B-moll, ur G-dur, en arpeggio, jag
tackar!
Hurra, hurra och slå i!
Vi skola dansa och slåss som polackar!
Blås nu, *Movitz*, gällt!
Bravo, det var snällt!
Bravo, bra, bravissimo!
Hej, lät oss leva vällustigt och sällt!

Som synes: nuet tränger sig fram och bryter igenom. Så går det överallt, och utan konkurrens härskar det närvarande i den nu återstående, ojämförligt största gruppen av epistlar. Det är scener som spelar *här* och *nu* med presens och imperativ som tidsformer. I sin enklaste typ innehåller de egentligen bara en rad eggande tillrop och uppmaningar. Det är ju sälls-kapsvisans självklara grundform, som den hade långt före Bellman: hej, låt oss äta, dricka, sjunga, dansa, famnas... Aposteln Fredmans budskap till de sina var från början av denna enkla form. Jag citerar första strofen ur ep. 14, byggd över treklängen musik, kärlek, dryckjom:

Hör, I Orphei Drängar,
Stämman edra strängar;
Knäppen alla — — —
Till Apollos pris!
I som til exempel
Uti Fröjas Tempel
Nederfalla, — — —

Följen er caprice.
I som prøven gammalt öl, gutår!
Eder önskas fuktigt silverhår — — —
Och en strupa som förmår.

Ur Fredmans behov av en publik som lyssnar och reagerar utvecklas så mera komplicerade fiktioner. Meningsskiftet kan bli en huvudsak i dikten. Det finns t.ex. en hel liten grupp sånger, där Fredman resonerar med Mollberg och en krogvärd om vad Mollberg ska företa sig som kurir resp. hur han skött uppdraget. En annan gång är Mollberg dansinstruktör, en tredje gång försöker Mutter på Tuppen få igång samtal med Movitz. Vid andra tillfällen (så i ep. 33 och 59) får vi ett stim av anonyma repliker, en akustisk motsvarighet till folkvimlet på en tavla av någon gammal holländare eller Bellmans samtida, engelsmannen Hogarth, vars konst han var förtrogen med.

Här måste jag skjuta in en erinran om vad som tekniskt sett är huvudskillnaden mellan den dramatiska och den episka diktformen. I den förra, på teatern, träder diktens gestalter i egen person utan all förmedling fram inför våra sinnen här och nu. I den episka dikten däremot är det ju en berättare som med sina ord och ofta även sina kommentarer förmedlar till oss kunskaper om någonting som har passerat. Låt mig illustrera detta med hjälp av ett diktverk som av sin författare har presenterats både i romanform och i en scenisk variant. På teatern ser vi Markurell stå där och gnugga händerna, och vi hör inte bara hans ord utan också deras tonfall och klang. I romanen måste samma replik följas av ett meddelande från berättaren, t.ex. så här: ”...svarade Markurell skrockande, medan han belåtet gned de rödhåriga händerna.”

Hur är det nu med *Fredmans epistlar* och skeendet i dem, är det dramatik eller epik? Själva deras händelsefyllda nu-karaktär inbjuder ju till att uppfatta dem som små skådespel med ett brokigt myller av figurer agerande inför våra ögon och öron. Den danske teaterdiktaren och estetikern J.L. Heiberg kallade också epistlarna för ”vaudeviller udenfor Theatret”. Men i den karakteristiken är det senare ledet lika betydelsefullt som det förra. Om man försöker foga in epistlarna ibland de sångspel, divertissementer, operas comiques och liknande arter av teaterdikt som särskilt det franska 1700-talet åstadkom, så är det ändå dömt att misslyckas.

För det första skulle inget teateruppförande någonsin kunna återskapa helhetsverkan av de 82 epistlarna, känslan av att det är ett helt dionysiskt samhälles historia vi upplever. Men dessutom har en rad av styckena var för sig egenskaper som gör dem omöjliga på scenen, t.ex. båtfärderna i ”Solen glimmar” eller ”Blåsen nu alla”. Vidare skulle det vara omöjligt i huvudmassan av epistlarna att frilägga olika sångpartier, redan därför att en av figurerna är så totalt dominerande, att vi oftast ser och hör de andra bara via honom. Det är förstås Fredman själv. Det är hans roll och dess innebörd som gör epistlarna till en art alldeles för sig, en sammansmältning av berättelse och dramatisk gestaltning som är unik.

Låt oss nu ta ett praktiskt exempel på Fredman som conférencier. Jag hämtar det ur ep. 13 som börjar vad vi kan kalla dramatiskt, med en replikväxling utan några sägeord:

Nå, ä nu alla församlade här,
Eric Bergström och brodren *Pehr*,
Benjamin Schwalbe? — *Oui, mon frère*,
Vi ä alla här.

Så går det vidare med ett reportage om hur det kommer vagnar och chaiser och den ena efter den andra i festsällskapet gör sin entré. Hör nu nästa strof och lägg märke till, hur Fredman talar ömsom *till* den sist anlände fader Berg, ömsom *om* honom:

Ödmjuka tjänare, si fader *Berg!*
Valdthorn av mässing med bulor och ärg.
Kors hur han svettas båd' olja och mærg!
Si god dag, bror *Berg*.

Här i ep. 13 är Fredman festmarskalken, och det är en önskeroll för honom. Också vid alla andra tillfällen är han rastlöst angelägen om att kumpanerna skall vara med på noterna, se, höra, uppfatta allt. Se, min Bror hur — Lyssna, Movitz — Mamsell Ulla, märk, mamsell! Fredman har ögonen med sig, ingenting undgår honom, ingenting får undgå någon annan. Det är en mycket karakteristisk situation i ep. 38, där Fredman står vid gatukanten och bevittnar processionen på väg till korpral Bomans grav, att han ger en skrapa åt en gumma bredvid som inte observerar att Mollberg i spetsen för musiken hälsar på henne: ”Nicka åt Mollberg, ser Mutter inte hur han nickar!”

Speakern pekar och undervisar och frågar själv. Det händer att Bellman gör en poäng just av conférencierns praktiska bekymmer, t.ex. med att få en utpekning rätt uppfattad. Det finns ett förtjusande exempel på den saken i ep. 49:3. Men jag tillåter mig i stället att citera vad som kallas Fredmans testamente nr 150. Här förstoras med en sorts maniakalisk envetenhet just detta enda komiska verkningsmedel:

Gissa, vad den gumman heter,
Som i krogdörrn står så feter,
Hon, med stubben snäv och kort,
Som nu vände näsan bort...
Inte den...nej, den till venster,
Hon som står och tvättar fenster...
Kära hjärtans, dit, min vän...
Inte den...nej inte den...
Nå, jag tror, ni är förryckter!
Ser ni inte — *är* ni nykter...
Dit, för tunnor tusan fan!
Den der kärngen där på plan,
Hon, som nös...den där, som nyser,
Hon, som skubbar sig och fryser...
Inte den, som står vid karln...
Dit jag pekar, kära barn!
Är ni rasande i synen?
Hon med svarta ögonbrynen —
Stå ej där och ögat välv...
Skäms och stå nu där med skammen!
”Åh, jasanya, den där madamen...
Herre Gud...*Mor Maja* själv!”

Då pekandet såsom här i denna farsartade variant, kombineras med frågan ”vem (vad) är det?”, är Bellman i själva verket arvtagare till en klassisk teknik, som ger författaren tillfälle till utförliga beskrivningar. Ett praktexempel har vi redan i Iliadens tredje sång, där Priamos från Trojas murar bevittnar den grekiska härens uppmarsch och frågar Helena: vem är den ståtliga mannen där, som ser så och så ut? Jo, det är Odysseus etc. Mindre heroiska prov erbjuder ep:a 53, 64 och 68; jag citerar några rader ur nr 9:

Hör, fader *Berg*, säg du vad hon heter,
hon där vid skänken vindögd och feter!
Gumman på Thermopoljum,
Hon är det, ja ta mig fan.

En del av Bellmans geni ligger i att Fredmans conférencierroll så osökt tycks betingad av det som hans omgivning behöver eller tål. Den kommer på det sättet i allmänhet att verka helt otvungen. Men synar man en del av texterna på närmare håll, så frågar man sig ändå, om Fredmans språksamhet alltid kan ha varit lika naturlig för hans kumpaner som den verkar för oss. I ep. 62 får vi en bred, detaljrik redogörelse för motiven på Hoffbros målningar i krogen Gröna Lund — men varför skulle de övriga balgästerna upplysas om detta; de hade ju ögon att se med själva. Eller begrunda några strofer ur ep. 55, som handlar om Mollberg som kägelspelare hos Faggens vid Hammarby tull en sommarafton 1770:

Så ser han ut mitt bland de strålar
Solen sprider i sin nedergång:
Duven och lång;
Håret med nålar
Bär en hatt båd' trind och trång,
Som med Cordon
Glimmar och prålar
Mellan klotets mörka språng.

Rocken är blå, uppslagen vita,
Halsen bär svart bindel utav taft!
Fåfångt med kraft
Skjortan frånsлита,
Den är bykt i Bacchi saft;
Slå vad, han haft
Kimrök och krita
Till mustasch och stövelskaft.

[---]

Pipan i mun, slanten vid foten,
Hatten bakfram. *Mollberg*, du har rätt.
Vik din manschett,
Vältra fram kloten,
Sedan maka käglorna tätt.
Klotet gick rätt;
Skål hela roten,
Som nu svärmar på vår slätt!

För vilka är det som Fredman här docerar? Behöver verkligen de andra kägelspelarna all denna undervisning? Naturligtvis inte. En så minutiös pre-

sentation av hjälten i uppsyn, åtbörder och framför allt klädedräkt — garderoben är ju ett favoritkapitel hos Bellman — alla dessa detaljer kan inte vara avsedda för publiken *inne* i stycket, utan för den *därutanför*, inte för Fredmans lyssnare utan för Bellmans dåtida och sentida lyssnare och läsare.

Jag erinrar om det som vi kom överens om nyss: det bärande intrycket av *Fredmans epistlar* är dramatiskt, vi har att göra med folk som agerar, som ropar och dansar och spelar på ett nu-plan. Då Fredman ger dem uppfordringar, tillrättavisningar och förklaringar är han en av dem. Men fastän de är dramatiska, är dessa diktskapelser inte alls avsedda att uppföras på någon teater. De skall sjungas av en enda person, han som föreställer Fredman. I bästa fall har sångaren dramatiska talanger — det hade Bellman själv. Han kunde efter vad hans samtida omvittnat, på ett utomordentligt sätt härma Fredmansfigurernas rörelser och tal och till och med de olika instrumentens klanger. Han var en sannskyldig enmansteater. Men alla är inte det, och förresten kan inte ens den skickligaste illusionist ersätta hela den sceniska uppsättningen, dekoren och dräkterna. Alla de synintryck som teaterbesökaren mottar och som dramaläsaren får föreställa sig med hjälp av scenanvisningar, hela det stoffet matas in i Fredmans conférencierroll.

Från den andra sidan sett kan Fredman karakteriseras som en sorts *berättare i presens* — han talar om vad som händer och hur saker och ting ser ut *just nu*. Detta är något ytterst ovanligt och avvikande. All ordinär episkildrar sådant som har inträffat: det var en gång...jag gick igår... Det finns några få speciella situationer i världslitteraturen, där någon verkligen berättar för andra om det som sker i det närvarande ögonblicket. I Shakespeares *King Lear* talar Edgar om för sin vandringskamrat var de går, hur vägen är beskaffad, vad de har framför sig. Varför gör han det? Jo, den andre, den gamle Gloster, är blind. Av samma skäl får den åldrande Morannal i *Kung Fjalar* nöja sig med vad Oihonna rapporterar från sin utsiktspunkt, om den just pågående drabbningen. En spanare i ett torn eller vid ett fönster ser mer än de som står nedanför eller sitter inne i rummet. Han är deras ombud, lånar dem sina ögon och berättar för dem om det som just händer. Så i Bibelns berättelse om hur Jehu nalkas Jisreel, så i Strindbergs *Påsk*.

Alla dessa situationer har alltså det gemensamt, att någon ger upplysningar om vad som sker i det närvarande ögonblicket, därför att lyssnaren

av något skäl inte ser eller hör lika mycket som den som för ordet. Det finns en modern berättare, som upplever just den situationen och i mycket, mycket större skala än någonsin några äldre kolleger i världslitteraturen. Jag tänker på radioreportern. Han berättar om vad som just händer, och hans berättelse uppfattas alldeles samtidigt av folk som är hundratals mil borta.

Något av det allra väsentligaste i Fredmans roll tror jag man fångar med att uppfatta honom som en sorts radioreporter av unik talang. Han deltar i en fest eller en utfärd med en mikrofon dold i spetsmanschetten. Han är själen i sällskapet, dess givna medelpunkt, spiritus rector, en festmarskalk utan like. Han är oavbrutet i gång, frågar, ropar och anvisar. Han får svar av sina vänner, och livliga dialogscener eller kaotiska sorl av röster uppfångas i mikrofonen. Men denna lysande sällskapsmänniska, som förstår att skapa fest omkring sig, är också den ambitiöse reportern med en känsla av ansvar mot alla dem som inte får vara med. De hör stemmet och känner stämningen. Men de ser inget. Då berättar han för dem i sin mikrofon om allt möjligt som hans snabba öga fångar, han berättar så målande och frodigt, att de fjärran lyssnarna — inte bara på 200 mils utan också på 200 års avstånd — tycker sig uppleva hela festtyran. Och han berättar samtidigt så listigt, att hans vänner omkring honom tror, att det bara är för dem han talar.

Lägg därtill, att denne reporter är en utsökt känslig iakttagare av former och färger, skuggor och dagrar och en lyriker, vars livskänsla svänger från luftigt, nyckfullt rokokolynne till tung, bristfärdig lidelse. Minns också, att han är sin tidsålders ypperste verskonstnär, och att hela hans väsen är genomdränkt av musik. Det är Fredman, det är Bellman.

Det genremässigt betydelsefulla är alltså, att Fredman på ett så bokstavligt sätt förenar den episka och den dramatiska verkningsformen. Inte bara så, att det berättas i somliga epistlar och ageras i andra eller på ännu närmre håll. Legeringen sker i varje rad, den innehåller diktens själva väsen. Figurerna rör sig på en nuscen, frammanade av en gestalt som på en gång är deras medaktör, deras impresario och deras hävdatecknare. Som ingen före honom har Bellman aktiviserat de beskrivande och berättande elementen och gjort dem till en del av fiktionen själv. Och så omvänt: som ingen har han lyckats att ge det dramatiska nuets form åt en i kronologisk ordning fortlöpande krönika över en sluten figurvärlds öden.

Till sist en anmärkning om Bellmans egen ställning till Fredmansfiktionen. Jag vill erinra om vad han säger om sin hjälte i det företal som skrevs till den projekterade upplagan några år in på 1770-talet. Här hävdar han med parodisk högtidlighet, att det är endast tack vare Fredman som fader Berg och de övriga kumpanerna går till odödligheten — ”hur ären I alle blevne namnkunnige genom den glans vår Fredmans vänskap behagat låna Eder”. Det heter vidare om epistlarna att de är — märk ordet — ”samman-skrivne under dess (Fredmans) motgång till tröst och hugsvalelse för hans vänner och nu efter hans död sorgfälligt ihopsökte och samlade”. Här framhärdar Bellman som synes ännu under bannet av den bibelparodiska föresatsen. Epistlar, brev *skrives*. Men i själva verket finns det inte någon litterär form, som Fredmansdiktningen står så fjärran som just brevet. Så till vida är ”Fredmans *sånger*” en långt adekvatare titel.

Bellman förfäktar sålunda här med fingerat allvar Fredmans ställning som auctor, men, frågar man sig, händer det ändå inte att skalden själv sticker fram vid sidan av sin ställföreträdare?

Jag tänker då inte på de i *Fredmans sånger* mångfaldiga tillfällen, där Bellman nödtorftigt omdöper dikter som från början saknar varje samband med Fredmansvärlden. Inte heller avser jag de fall där man kan skönja hur bellmanska erfarenheter smusslas in i epistlarna. Afzelius påpekar t.ex. hur de stycken som handlar om Movitz som målare uppenbarligen är inspirerade av Bellmans umgänge med bröderna Martin. Men något fiktionsbrott är det ännu inte fråga om. Det skulle däremot inträffa, om Fredman plötsligt såges utifrån och omtalades i tredje person utan att det är någon av gestalterna omkring honom som för ordet. Hur är det i ep. 77: ”Klang! Gamla Fredman vill fukta sin aska”? Nej, det är alltjämt Fredman som talar: på barns och gubbars vis kallar han sig själv vid namn! Samma fall har vi i ep. 63 Något helt annat är det däremot med ingressen till ep. 11: ”Hej! sade Fredman var gång han hörde valdthorn börja skråla och spelmän såg.” Vad som sedan följer är en helt vanlig scenisk-dramatisk krogepistel med Fredman som conférencier och utfärdare av appeller till höger och till vänster. Enligt Olof Byström har stycket tillkommit mellan 1768 och 1770 och ligger alltså i början av epistelproduktionen. Själv kan jag inte motstå att i upptakten till ep. 11 se ett minne av ett förhistoriskt eller ett alternativt stadium i Fredmansdiktens utveckling, då ännu den enskilda dikten måste till-

rättaläggas och klädas in av författaren. Bellman vågar liksom ännu inte släppa fram Fredman att uppträda helt och hållet självständigt utan håller alltjämt ett grepp på honom. Det är Bellman, inte Fredman, som för ordet i denna första rad med dess imperfektum och dess introduktion av Fredman i tredje person: ”Hej! sade Fredman var gång han hörde valdthorn börja skråla.”

Sedan tillkommer under 70- och 80-talen den stora massan av epistlar i Fredmans namn, och efter flera fåfänga ansatser är tiden äntligen inne för en publicering i tryck. Under själva utredigeringen 1790 skrivs som bekant den dikt som Leopold hade den ojämförliga lyckan att få sig dedicerad: ”Vila vid denna källa”. Den strof som är den sista i ep. 82 är därmed också den sista i hela samlingen. Här hör man återigen Fredmans namn:

Äntlig i detta gröna
Får du mitt sista avsked röna;
Ulla! farväl min sköna.
Vid alla instrumenters ljud.
Fredman ser i minuten
Sig till naturens skuld förbruten,
Clotho ren ur surtouten
Avklippt en knapp vid Charons bud.
Kom hjärtats Gud
Att Fröjas ätt belöna
Med Bacchi skrud.
Äntlig i detta gröna
Stod *Ulla* sista gången brud.
Den sista gången brud.

Pronomenet ”mitt” i andra raden upplyser om vem som för ordet: det är Fredman själv. Men då hans namn kommer strax därefter överfalles man av undran. Vad har Fredman för anledning att just här omtala sig själv i tredje person? Låt oss besinna, hur intensivt uppbrottsstämningen markeras i denna strof: sista avsked — Clotho som Charons ombud — äntlig — sista gången, sista gången. Själva tempusvalet förtätar denna atmosfär av slutakt och ridåfall. Episteln är efter vanligheten hållen i presens och så även sista strofen ända fram till allra sista raderna, som får det obönhörligt förflutnas tidsform: *stod Ulla* sista gången brud. Har vi inte här ett sent motstycke till den tidiga episteln ”Hej! sade Fredman”? Vi var den gången med om fiktionens världens tillblivelse: skaparen, diktaren, sågs ännu bakom sitt verk

med handen på det. Nu syns och hörs han åter, denna gång för att sluta dörren till Bacchi och Fredmans tempel. Den som ska dö är inte ”jag” utan *han* – *Fredman*. Diktaren tar farväl av den gestalt som varit själen i en hel skapad värld, en värld som dör med honom.

(1964)

Nattens Gud — på blanka dagen! Några flyktigheter om den evige Bellman

Till att levandeförklara Bellman behövs det inget övernaturligt mod. Hans dikt blommar redan på tredje seklet, och det betyder att de allvarligaste överlevnadskriserna är passerade. Nej-sägare och belackare har han alltid haft i sitt följe, men vad den argaste av dem tog sig för, inte var det att dödförklara honom. Nej, det som Strindberg retade sig på var tvärtom att Bellmans livskraft var så skrämmande, skrymmande stark. Den nya dikten hade svårt att göra sig hörd genom all Bellmanssången.

I detta sista ord ligger en viktig fingervisning: det är på sångens vingar som Bellman flyger vidare genom svenska folkets historia. En mycket stor del av hans icke melodiburna verk ligger kvar på marken och bereder uteslutande historiskt intresse, litteratur- och kulturhistoriskt. Huvuddelen av hans poesi var tillfällesdikt, avfattad på olika förekomna anledningar och av lika flyktig aktualitet som dessa händelser själva. De seriösa dramatiska styckena saknar å sin sida den häftiga puls som är så karakteristisk för epistlarna. De känns rent ut sagt släpiga. Långt rörligare och originellare är ordenskapiteln, vilkas betydelse för epistelfiktionens uppkomst framhävts av den nyare forskningen (Lönnroth, Kurt Johannesson). De omvittnar i särklass tydligt hur upptagen Bellman var av det ceremoniella inslaget i samtidskulturen. Men deras parodiska funktion har lett till en så monoman fixering vid berusningsakten, dess förberedelse och verkningar, att en stor del av läsvärdet äventyras, i vart fall för en nykter publik.

Det var sannerligen inget godtyckligt urval som Bellman med vännernas hjälp presenterade i de båda volymerna 1790 och -91. Så gott som allt av hans hand som bestått och skall bestå, återfinnes bland epistlarna och i andra hand sångerna. Men också här finns åtskilligt som man kan mista, stycken där varken den lyriska stämningstonen eller den scenisk-humoristiska svikten håller hela vägen utan där appellerna till dryckjom och spel, till dans och älskog i det oändliga upprepas som vers- och melodifyllnad.

Birger Sjöbergs och Evert Taubes fall visar att det ännu in på vår egen tid och i konkurrens med världsschlager som propagerats av stora, effektiva medier, varit möjligt för svenska lyriska texter att med stöd av egna melodier vinna varaktigt fäste i folkmedvetandet. Fredmanspoesin spreds länge såsom skillingvisor avsedda för sång. Det finns i denna produktion både fler olika dikter och fler olika tryck av Bellman än av någon annan till namnet känd poet. Odel ensam passerar honom i den senare kolumnen, nämligen med ett 90-tal tryck av Sinclairsvisan. Bellman togs sedan tidigt och framgångsrikt om hand av skolsången och höll en têteplats dels strax före sekelskiftet, dels kring mitten av vårt sekel. Fjäriln vingad har förekommit i ett 60-tal olika skolsångböcker (Netterstad). De flesta som har någon förtrogenhet med Bellmans poesi har förmodligen vunnit den via musiken. Det gäller i samma grad gamla och unga, lärda och olärda, att de sjunger honom eller hör honom sjungas med samma behag och tar emot honom med hela kroppen, inte bara med hörselsinnet. Bellmansmusiken förenar Gunnar Ekelöf och grundskolebarnet men också mottagare av olika nationaliteter och kulturer. Trubadurer i England och i bägge de tyska staterna sjunger Bellman, och i danska och norska skolor hör han självklart hemma på sångrepertoaren. Det finns inga vittnesbörd om att Rilke lärde känna Bellman under sin Sverigevistelse 1904, men när den danskfödda skådespelerskan och konstnärshustrun Ida Junghanns sjöng epistlar för honom på sommaren 1915 i München gjorde det ett häftigt intryck på honom, som kan avläsas i deras brevväxling. I ett ode som finns i två versioner från september månad detta det andra krigsåret anropar Rilke ivrigt sin svenske diktbroder: Mir töne, Bellman... Her mit dem Leben, Bellman! Har, frågar han, någon annan så som denne på en hand balanserat sommarns hela tyngd: Glück, Überfülle und Verzicht sind schwer.

Det är inte helt överraskande att det också är folk av det ickesvenska ursprunget, alltså sådana som nalkats Bellman från melodisidan, som har fullgjort de största insatserna i utforskningen av Bellmansmusiken och förhållandet mellan text och ton: Torben Krogh, Richard Engländer och senast James Massengale. Det framgår av den sistnämndes undersökning (i svenskspråkig version: *Systerligt förente*, 1979) att den nämnda relationen är betydligt mer komplicerad och subtil än vad den ordinäre svenske litteraturforskaren haft för sig, t.ex. den som alldeles nyss talade lättsinnigt om

språkligt fyllnadsgods. Säkert återstår på detta område ännu många finesser att lyfta fram. Dessvärre förblir väl oåtkomliga de friheter som föredragaren Bellman själv torde ha tillåtit sig både gentemot de texter och de toner han kanoniserat.

Den endräkt som alltifrån början och oavsett växlande åldrar, nationaliteter, lynnesarter och intellektuella ambitioner härskat kring Bellmansmusiken, har inte lika unisont gällt livskänslan i verket. Här grenar sig stråken, och den väg som under 1800-talet lades till rätta ad usum delphini och överlag för gemensamt bruk, ledde fram till en mycket städad och belevad poet, han som hade skrivit de sena friluftsstyckena, lokaliserade till ett blont och svalt Mälardalsskåp. Det kunde ännu långt fram på detta århundrade hända att man utslöt den sjunde strofen ur ep 80, Liksom en herdinna, såsom mindre lämplig för gymnasisternas obefästa sinnen. Den Bellmansbild som så kultiverades har sin ikonografiska motsvarighet i Per Kraffts soignerade lutsångare med röd väst i Gripsholmssamlingen. Men det är ett paradmåleri, och det har undan för undan blivit naturligare att vilja se poeten med vännerna Elias Martins och Sergels oförvillade blickar, utan idealisering. När samma synsätt tillämpas på dikten själv, betyder det att alternativet Dahl efterträder alternativet Berg — utan varje bimening om högt och lågt på den konstnärliga marklinjen. Då den ännu knappt 30-åriga Yngve Berg i senare hälften av 10-talet utförde sina Fredmansillustrationer med ett utomordentligt sinne för boksidans möjligheter och önskinningar, eftersträvade han en älskvärd och samtidigt distinkt rokokoton. Det är ett omisskännligt drag i Bellmansvärlden, och kanske skall det en gång på nytt komma i förgrunden. Men Peter Dahls riktmärke har varit ett annat: det tunga, oregerliga, vilda, som också finns i Fredmanslynnnet. Denna hållning iakttas konsekvent genom hela den ofantliga bildsviten, som eljest är så rikt varierad i komposition och kolorit. Det betyder i sin tur, att Dahls tolkning är den måleriska pendanten till Cornelis Vreeswijks sångliga, där de rosslande och sludriga, av livsnjutning och dödsångest förbrända, tonfallen är bärande. Också hos Fred Åkerström som arbetade med Bellman mer allsidigt och disciplinerat, är grundstämningen besk och totalt oglamorös. Tre stora artister på samma front!

För att fortsätta med de traditionella stilschablonerna kan man påstå att det sena 1900-talet har mindre gemensamt med det förbindliga rokokolyn-

net än med barockens patetik, där motsättningarna står oförmedlade mot varandra. Det betyder rum också för det orgiastiska draget hos Fredmansfigurerna, det ohämmade, utmanande livsnjutarväsendet: supa, dricka och ha sin flicka är vad sancte Fredman lär.

En av diktens funktioner har alltid varit att gestalta de ambitioner och önskedrömmar som läsaren-lyssnaren inte själv har kunnat förverkliga. Furst Mysjkin är i den meningen en ställföreträdande lidare. Både den kristna förkrosselsen och den sekulariserade skuldkänslan har skapat sig en rad litterära inkarnationer medan det (av skäl som inte är någon gåta för idé- och sentimentshistorien) har varit tunnsått med ställföreträdande livsnjutare av det stora, segerrika formatet. Inte heller Fredmans hedonism är ju osvikligt hållfast; tvärtom uttrycker monologerna i ep. 23 och 79 i sin kärna ett livshat som knappt har något motstycke på svenskt språk. Det har t.o.m. förekommit (I.G. Eriksson) ett sätt att läsa Fredmans avskedsord till mor Maja Myra, då hans livsminut lutade till sin förvandling, så, att den av sin Gud övergivne på Golgata kors träder fram för blicken:

Huvud på axeln hänger,
Kroppen sig framåt lutar,
Nacken den slår och slänger.
Men — — —

För många i kretsen av Bellmans beundrare alltifrån Atterbom har det ju varit förtvivlan i dessa och liknande stycken (Gubben är gammal, Drick ur ditt glas etc.) som givit den vilda uppsluppenheten där den råder, dess kontrapunktiska motivering. Ruelsen får legitimera orgien. Det är först mot nattens svärta som dagens ljus manifesterar sig, eller för den delen omvänt. Det är först i sitt grannskap med Chaos som Gud blir synlig.

Nattens Gud — på blanka dagen! Det är Diktonius' försök att fånga en bit av den bellmanska paradoxen.

Däremot svarar det till en elementär psykologisk erfarenhet utan alla absurda inslag, att önskedrömmen, utopin blir åtråvärdare ju längre bort den står från vardagens verklighet. Det är därför ingen motsägelse att hävda att resonansen för den totala Bellman och därmed också för den orgiastiska, den peterdahlska, och den vreeswijkska, är större i vår tid än på länge och detta av två helt olika skäl.

Det ena ligger i den förbluffande likheten mellan vår egen tid och Bellmans, det andra i den lika avgörande olikheten. Det usla statsfinansiella läget, partimeriterna i centrum och diskussionsfrihet, kannstöperi och mygel i periferin, fläckvis en skrämmande mänsklig misär mitt i relativt välstånd, allsköns kollektiva uppbåd med musiken som motor — det finns på punkt efter punkt paralleller mellan den sena frihetstiden och nuet. Sven Delblanc har pekat ut flera av dem i den inspirerade hyllning till Bellman och dennes sentida pånyttfödare i färg och form, med vilken han inleder Peter Dahls epistelupplaga.

Men ännu mer påtagligt är att flertalet vuxna medborgare i 1980-talets Sverige är inskruvade i ett detaljadministrerat, ekonomisk-socialt livsmönster som statsmakterna väl eftersträvade redan för 225 år sedan men ännu inte hade kontrollmöjligheter nog att realisera. Det ger, detta mönster, så liten handlingsfrihet, att just därför behovet ständigt växer av en litterär eskapism, en imaginär utbrytning, ett fantasins alibi. Fredmanspoesin fyller — endels — detta behov. Även om hans moral skulle tillåta det, kan den ordinäre medborgaren varken av medicinska eller ekonomiska skäl tänka sig att själv praktisera den totala utlevelsen, men att sjunga eller höra sjungas om den, det står honom till buds:

Nymfer och friskt Calas,
Vällust i blod och glas,
Sömniga ögon, friskt hjärta, Fioler, Sång och Bas
Hvar Epistel innebär
Och lär.

Denna innebörd och denna lärdom frambärs bl.a. på det sättet att ett maximum av intryck och uttryck inmänges i varje enhet tid och rum. Man kan säga att Bellmans universum regeras av vad en gammal fysikalisk idé kallade horror vacui, avskyn för det tomma. I ep. 12 möter oss denna fasa för tomrummet i sin egentligaste form, nämligen inför det tomma rummet. ”Gråt, Fader Berg, och spela”, lyder upptakten. Berg skall klämma fram elegiska toner på sin oboe till minnet av Gröna Lunds svunna härlighet före det stora slagsmålet som ödelagt krogens inredning:

Märk denna stora stuga
Du full af Flickor mins,
Är nu så tom, att knapt en enda fluga
Uti taket fins.

De följande stroforna fortsätter den sorgliga inventeringen av allt som saknas i detta rum, vars golvtiljor darrat under mäktigt stampande fötter. Allt är borta: bord och bänkar, glas och skänkar och folk i ring. Tomheten växer till det översvinnliga. Med en intim lokalisering (visserligen uppmuntrad av rimordet) manas så bilden av Fader Berg under den lyckliga tiden fram:

Där förr du stod till vänster,
och på ditt Valdthorn gol,
Nu synes bara sönderslagna fönster
och en gammal stol.

Nu är det inte längre larmande trumpeter som i festlig abandon sticks ut genom fönstren utan gardin- och tapettrasor som fläktar sorgmodigt. Det lönar inte längre att spana efter de välsituerade kunder som brukat komma åkande, nej, ”fåfängt ser man Hästar, Vagnar och Carreter vid hvar knut”. Det är en galopperande brist på hästar och åkdon.

Också det negativa, också det man *inte* ser, sporrar alltså poetens verbala iver. I det sista exemplet är det dessutom fråga om en extremt lång, över två versrader löpande musikalisk fras som måste fyllas. Varje strof slutar med en sådan kadens. — Det är överflödigt att demonstrera i vilken grad särskilt krogscenerna är uppbyggda efter den maximala trängselns och maximala rörelsens principer. Det får aldrig och ingenstans bli tyst eller glest eller färglöst ett enda ögonblick och inte stå stilla. Till festmarskalken Fredmans uppgifter hör att vaka över att tempot aldrig mattas och olusten kan sticka fram. Om begreppet ”hälligång” hade varit lanserat i Fredmans dagar skulle han ha förkroppsligat det. Det oavlåtliga stojet, med vin och spel och dans, bildar den ljudvall som skyddar mot ledan och skräcken. I ensamhetens tillstånd är Fredmansfigurerna utlämnade åt dessa förödande makter. All livsglädje upplever de i grupp, ibland i par men aldrig i singularis. Ensamheten som något poetiskt fruktbart når först romantiken fram till. I de senare epistlarna håller aktörerna gärna till i det fria men alltid med mat och dryck inom nära räckhåll. Naturkänslan underhålls säkrast med dessa agremanger, finner frukostföljet i ep. 82, och detsamma har otaliga sällskap till fots, i båt, i bil konstaterat sedan dess under avsjungande av Bellmansmelodier. Ingen Waldeinsamkeit lockar Mollberg då han rider genom Brännkyrkoskogarna för att båda till begravningskalas efter mutter på Wismar. Det är bara olustigt att färdas därborta ensam. Epistlarnas rätta

livsform är den kollektiva och monologen aldrig annat än tungsinnets, ruel-sens och livsäcklets medium, aldrig den ljusa, fridsamma betraktelsens.

Principen horror vacui kan iakttas tvärs genom alla genrer hos Bellman, inte minst i ordenskapitlen. Ett hanterligare åskådningsexempel erbjuder ep. 34 om elden i Kolmätargränd; en procession finns det förresten också där. Sin underbara höjdpunkt når denna epistel först i den näst sista av de elva stroferna. Då stiger Mowitz ut ur sin brinnande boning med basfiolen på ryggen, ”en Aeneas lik vid Troja”, dvs. i ungefär samma predikament som hjälten hos Vergilius, då han kånkar ut sin åldrade far Anchises ur ett Troja i ruiner. Det är fråga om en originalbild hos Bellman, en unik liknelse ad hoc av helt annan lyskraft än då strax dessförinnan rättsvårdens företrädare som övervakar släckningsarbetet får sin värdighet markerad av ”Themis mantlar och peruker”. Detta är standardiserade emblem, låt vara metaforiskt uppfriskade av sin belägenhet i rännstenen. Men sedan är det den hyperboliska hopningen som härjar, då den hemlöse måste släpa inte bara på basfiolen och — om halsen — tre andra instrument utan även på den stora läderstolen. I stället för att själv erbjuda ett handtag kaxar Fredman på den olycklige att ”akta dyna, fot och karm”. Dessutom ska han trä armen genom valthornet och komma ihåg hovtången!

Innan Fredman sålunda äntligen har nått fram till själva branden som signalerats redan i överskriften, är hälften av dikten avverkad. Den har registrerat allsköns aktiviteter som pågår oberörda av elden och släckningsarbetet. De första stroferna handlar om både människor och djur i rörelse: käringar slåss om någon dyrbarhet, hundar tjuter vid anblicken av en katt i en ruta, en nymf i skinnkarpus vållar slagsmål, en kärra med drank står angjord mot en vägg, en gesäll ligger redlös i sina spyor... allt detta noterar Fredman bokstavligen en passant, det har ingen förbindelse med själva brandscenen. Man får i tankarna den flamländska folklivsskildringen utan något givet centrum men med en mängd enskilda scenerier likvärdigt grupperade bredvid varandra. Ännu Hogarth arbetade med liknande kompositioner i sina gatubilder från London, med vilka Bellman var förtrogen.

Liksom i flera andra epistlar reser sig i nr 34 frågan hur de olika verklighetsplanen ska förlikas. Den förhärskande tidsformen är presens, Fredman gör ett livfullt reportage om vad man ser och hör under en vandring genom Kolmätargränd den aktuella natten. Det problematiska är de sällskapliga

inviterna som förefaller så egendomligt malplacerade. ”Skylra, marsch och flaskan töm, / Stjäl och göm, / Marsch i plutoner, / stör de skönas midnattsdröm”, ropar Fredman till brandmanskapet som kommer marscherande. Att det söps i samband med eldsvådor och särskilt i skämtvisor om eldsvådor, är inget att förvåna sig över, och kanske stals det också vid sådana tillfällen liksom från strandade skutor, men att Fredman direkt skulle uppmana släckningsmanskapet att ta för sig och att gömma undan tjuvgodset, det är ändå förbryllande. En följande strof slutar i en smattrande nominalstil, alltså med en lång rad substantiv: ”Här bor Mowitz, kors hvad buller. / Brand-Signal och Bajonett, / Menuett, / Tjufvar, patruller, / Jungfru-röster, klarinetten.” Vad har menuetten och klarinetten för någon uppgift här utom att rimma med varandra, frågar man sig. Tillfället verkar ovanligt illa valt för dans och spel. Och i nästa strof apostroferar Fredman vännen Mowitz så kärvänligt: ”Skål, min bror, af hjertans grund”, varefter han på sitt vanliga conferencier-manér förevisar honom för publiken i tredje person ungefär så klen och dödsmärkt som han framstår i ep. 30 Drick ur ditt glas. Dryckesappellen under brandkvällen upprepas, nu kompletterad med en uppmaning till Mowitz att tälja sig litet tobak: ”Drick, förtär, / klingom tillsammans, / En bit tuggbuss åt dig skär.” Är det verkligen tid för Mowitz att karva tobak, då lågorna redan i nästa strof sveder skruven på basfiolen? Det är det förstås inte, men hur skall man då uppfatta passager av det här slaget? Det finns den möjligheten att sådana sällskapsappeller skall förläggas till ett annat tidsskikt, nämligen då Kolmästarepisteln ”spelas upp” i efterhand i ett glatt lag med andra agerande i Fredmans kumpanernas ställe eller av Bellman solo på hans enmansteater under 80—90-talen. Han kan då ha varit i behov av några läskande klunkar och har kanske redan i texten försäkrat sig om denna förmån.

Men det troligaste är att detta slag av motsägelser mellan de berättade händelsernas egen scen och den scen på vilken de återberättas, att dessa motsägelser inte alls har besvärat Bellman om han ens har varit medveten om dem. Att förloppet skulle vara alltigenom trovärdigt har förmodligen varit mindre angeläget för honom än att intrycken ryckt med sig åhörarna (läsarna) genom sin brokighet och flimrande snabba växling.

Det måste myllra vilt av färger och former, alla sorters klanger och röster måste ljuda för att han skulle vara nöjd. Kägelspelet hos Faggens i ep. 55 är

inte i sig självt så händelserikt, men i gengäld bjuder Bellman på ett ytterst växlingsrikt väder: nedgående sol, blix, norrsken, slagregn och regnbåge ”med ett gyllne prål”, som förtjänat ännu mer uppmärksamhet med tanke på att en regnbåge i månsken är något lika sensationellt som Nackas näktergal då den sjunger ”högt i sky”.

Nej, realist var inte Bellman i den meningen att han begärde av sig att varje stycke innanför den eventuella mytologiska skruden skulle ge ett sceneri eller ett händelseförlopp som var empiriskt trovärdigt eller ens möjligt. Varken han själv eller hans publik kan ha skådat en bukett av blåsippor, narcisser, jasminer och lövkojor, alltså av växter som varken blommor samtidigt eller är formatmässigt förenliga. Men inte bara i ep. 56 finns den buketten utan också i ordenskapitlet för Tilas (det är en lättnad när man då och då kommer på en poet av så flödande ingivelse med att upprepa sig). I Bellmans generösa regim har alltså skapelsens alla varieteter sin plats intill varandra, med eller mot naturläran.

Om skaldens respekt för denna är måttlig, är däremot hans sinnen i en otrolig grad skärpta för frappanta detaljer i den mänskliga apparitionen eller miljön. Det är bl.a. denna iakttagelseskärpa som kommer hans skildring att kännas så vital. Först Strindberg skulle prestera något jämförligt. Jag väljer ett par exempel ur en och samma epistel, nr 77, som avhandlar ett mellanhavande mellan Fredman och en kofferdikapten. Båda är intresserade av jungfru Sofia på krogen Lokatten. Kapten har lägrat henne femton gånger, får vi veta. Fredman för ordet, och vi anar hans yviga gester i de von oben utpekande pronomina: ”det där snau-skeppet Jungfru Maria”, ”den dära Capten vid sin flaska”. Han berättar för krogflickorna att den tjocka kapten med svart peruk och brandgula strumpor har lockbeten åt dem i sin kajuta: tre, fyra mösstyg med spetsar och band. Fredman har tidigt på aftonen börjat ”fukta sin aska”, och så småningom har både syn och hörsel drunknat i stånkan. ”Men till att säga hvad sort som jag söp, / Det kan jag just intet säga”, tillägger han med en präktig anakolut. Kaptenen ogillar både ord och gärningar hos sin rival. Han går lös på honom med käpp och stol, och kvällen ändas snöpligt för Fredman som inlett den så pampigt. Den första strofen är glansfull, och Axel Romdahl kallade den ”ett skimrande månskensstycke, en Aert van der Neer”. Men karakteristiskt

för Bellman är det att det majestätiska skimret av silver och guld får bryta sig mot tvättmadamernas attiralj:

Klang mina Flickor! se skyarna glimma,
Stjernorna försilfra båd vatten och land,
Månan i molnet sin guldgula dimma
Kastar öfver klappträ'n och såar vid strand;
Lokatten lyser med tassar och klor,
Skylten på stången, den knarkar och hviner,
Och guldgramanen uppå Kröger-Mor,
Glittrar kring Mössan och skiner.

En länge lysande snilleblixst är den femte versraden. Stolt stiger lokatten med sina tre daktyler på respektive c, d och e upp mot det krönande f:t, och innan krögarmors guldträns etablerar den visuella parallellen, inpassas strofens akustiska element. Om någon före Bellman lagt märke till detta gnisslande i gångjärnet, har han i varje fall inte använt det till poesi. Ljudet i fråga har i en senare strof spritt sig till skeppet, där ”stora Masten den knarkar”. Men det märkligaste på däck är varken masten eller birfilaren eller den hickande tullmannen, ”besökaren”, som valt en underlig tid på dygnet för sin visitation. Det är den fångslade björnen och särskilt hans kedja, ty ”Månan i länkarna ljust fördelar”. Det är en observation och en formulering av mirakulös finess; den återkommer då juvelen ”blixtrar” i fingereringen på en potentat i Kungsträdgården som håller hattbrättet över ögonen till skydd mot solen (ep. 37) eller ”ger strålar” när ”lilla Ullas vackra hand” rör sig under kortspelet på Klubben (ep. 42). Också enklare metaller reflekterar: ”Tennknappar glimma” i Fader Bergs nattrock i ep. 53. I samma veva noterar Fredman godmodigt en liten oregelbässighet i vännens klädsel:

En Sko har mässing till spänne, och en
Bär ett spänne utaf tenn.

Det är, tillägger jag för ordningens skull, inte bara de olika sinnena som vart för sig är oavlåtligt alert och språkligt produktivt, de hämtar också analogier från varandra. Ööverträffat genom tiderna är det synestetiska fynd som görs strax i början av den stora musikepisteln 51 där Mowitz på sin klarinett blåser en Concert och

Hvarje ton liksom en ärt
Den föll så kullrig och rulla ur truten.

Man undrar om inte de många med rundade läppar frambragta u-ljuden ytterligare skall tjäna att åskådliggöra kulformen på tonerna.

Andra gånger är det tiden och rummet som byter gracer, så i ännu en av de centrala musik- och festepistlarna, ”Fader Bergström, stäm upp och klinga”, nr 63 med den betydelsefulla överskriften ”Diktad mitt i veckan”. Här förkunnas trösterikt att det är

Långt till Måndan, I raska Bröder,
Likså långt som från Norr till Söder.

Tidsfristen känns lika betryggande lång vare sig det är kompassens väderstreck eller (med ett förslag av Olle Byström) Stockholms stadsdelar som avses.

Som om det skulle behövas någon ytterligare påminnelse om *rim*-konstnären Bellman citerar jag till sist slutfallet på ep. 20 där skalden, följsam som alltid mot melodin, får anledning att lyfta fram och förädla ett av våra vanligaste och slitnaste förstärkningsord:

Vinet i mit tycke
Mycke
Kärlek öfvergår.

Om själva detta tycke kan smaken växla men knappast om att det formulerats med en svåröverträfflig kvickhet.

Så kan man fortsätta att samla på enskildheter som vittnar om Bellmans enastående uppfinningsförmåga. Men när allt kommer omkring är det dock först om man tar några steg bakåt och ser Fredmansvärlden som helhet och på sin plats i den svenska människoskildringens annaler som man till fullo inser vilken hisnande bragd denne poet har utfört.

Han har alltså personligen och genom hörsägner gjort sig förtrogen med en samling mer eller mindre förkomna figurer i samhällets utkanter, sådana som det aldrig varit fråga om att poesin skulle befatta sig med. Dem och deras ömkliga tillvaro har han transsubstantierat till sånger där de i kraft av vis comica tilldelas en egen autonom verklighet utanför vardagens slit och mödor, ovan förfallets jämngråa tristess. Han förlänar dessa sina nya ska-

pelser en övernaturlig musikalitet, ett förfinat sinne för naturens skönhet och gratie och en förmåga av utlevelse och vällust in Baccho et Venere som gett dem rollen av benådade livsnjutare på de mångas vägnar. Men han har också skänkt dem gåvan och förpliktelsen att ge ord och klagoton åt en skala av djupt allvarsamma livsstämningar — fast strimmade av komik! — alltifrån melankoli och svårmodig resignation till en skärande hopplöshet och ångest.

Bellman tvang redan sin estetiskt högdragna samtid bl.a. i Oxenstiernas och Kellgrens skepnader att kapitulera och ge upp den på sociala och moraliska betänkligheter grundade kritiken och förstå att här hade den svenska dikten lagt under sig helt nya områden av människors liv och erfarenhet, lycka och elände, nu sjöng och blänkte det i vårt språk så att det var en fest bara att lyssna.

Men är detta mer än litteratur-*historia*, passerade milstolpar och vägskaäl? Många historiskt betydelsefulla insatser är ju sådana att litteraturen tillvaratar dem blott för att sedan gå vidare till nya erövringar. Javisst, men Bellman har i sin art aldrig fått någon överman. Det bästa i hans poesi klingar för oss lika oöverträffat friskt som för 1760- eller 70- eller 80-talens människor. Jag tror som sagt att Sven Delblanc har rätt i att vi kanske kan lyssna fördomsfriare på Bellman än vad somliga skeden kunnat eller velat som ligger mellan hans tid och vår.

*

Det tillhörde instruktionen för denna kria, att den borde demonstrera tesen om det levande i Bellmans poesi på någon enskild text eller några texter. Därav har ingenting blivit. Det är inte lockande att upprepa vad andra redan sagt ofta och bättre. Utväljaren intalar sig därför i det längsta att han ska upptäcka något förbisett snilleverk att foga till de kända och kära. Detta har ännu en gång visat sig ogörligt. De yppersta Fredmansdikterna *är* otvivelaktigt väl inarbetade i vårt medvetande. Särskilt gäller detta om den stora gruppen friluftsscenerier, utfärdsreportage o.d. Också en rad krogepistlar, bräddade av musik och dans ingår numera i det kanoniska urvalet.

Ytterligare en central grupp är rulsemonologerna, och det vore frestande att slå ett slag för den epistel som följer på nummer 23, där Fredman

smädar sina föräldrar för att de för sin snöda njutnings skull skaffat honom till världen. ”Kära Syster! / Mig nu lyster / Med dig tala förr’n jag dör”, så börjar nästa, en avskedssång liksom Charon i Luren tutar men med en långt enklare, nästan asketisk inscenering. Det finns också ett undangömt sidostycke till nr 30 Drick ur ditt glas, där Fredman förbereder Mowitz på dödens entré. Det gör han nämligen också i ep. 32, där vännen i en detaljerad liknelse jämförs med ett rankigt och illa faret skepp, som det snart är ute med. Dock: ”Änglarna berga själen uti en slup.” Detta stycke har en helt egen fysiologi som gör det märkligt, men det finns bräckor i fiktionens logik som är påfallande svåra att komma till rätta med.

Privilegiet att få trycka av en hel dikt ägnar jag därför ep. 65 som också varit föga uppmärksammas. Den ligger i utkanten av den grupp av erotiska elegier som lyfts fram av Åke Janzons insiktsfulla och kärleksfulla betraktelser. De centrala numren är här ep. 7 Fram med Bas-Fiolen, 43 Värm mer öl i kannan samt 72 Glimmande Nymph. I alla dessa är Fredman själv den manlige huvudaktören liksom i ep. 35 med dess klagan över Anna Gretas obeständighet. Men det är Mowitz’ fästmö som begråtes i ep. 52 Mowitz, mitt hjerta blöder och Mollbergs väninna, Mor Maja på Förgyllda Bägaren som begravs i ep. 56 Se Mollberg med Svart Råck och Flor. Ännu mer tempererade är de känslor som välver sig i ep. 65 ”Om Styrmans-Dottren Gretgens död på Fabriken”.

Mowitz med flor om armen, hålt!
I en mörkblå kolt,
Kommer han så stolt.
Svart väst, gröna byxor, nå!
Gult gehäng, hå hå!
Och Stöfletter på!
Hvarfrån kommer du nu *Mowitz*? ditt öga det blöder.
Gevär! — Ifrån Grafölgåln på Söder.

Jag stått i fyra timar jämt,
Skuffat mot och klämt,
Korsgeväret skämt,
Krögarn i Grafölgåln, den hund,
Far på Gröna Lund,
Slog en tand ur mund.
Se på när jag talar, tändren de skallra i truten.
Gapa! Oxeltanden är utbruten.

Hvad harm! mit öga går i gråt;
Uppå denna stråt,
Såg jag Charons båt,
En Nymph uti Fröjas gård
Döden, grym och hård,
Lämnar i hans vård.
Gretgen ned på Kläds-fabriken; du Hanne ju kände,
Gutår' är en ängel nu, min frände.

Gretgen, ach! hon til svepning har
Fina Bolster-var;
Täckt sin slöja drar.
Dess hand för en frisk Tulpan;
Skada at dess blan
Lukta litet tran.
Nattyg, Klippingshandskar, Fransar dess vålnad utsira
Kärlek bryter vid dess ben sin spira.

Min Nymph, hon skull' förlofvad bli;
Fästman står, lät si,
Vid Artilleri.
Capten heter, vänta, hör;
Det oss lika gör,
Gretgen ändå dör.
En Nymph, vacker, hur jag Hanne för ögat nu vänder,
Högt bröst, kullrig länd, och hvita händer.

Den eld som utaf Himlens hand
Gör naturens band
I båd våg och land,
Brann här; se i vår clenod,
Se i detta blod
Fröjas ärestod.
Hon kall! lät oss alla varma i hjertat nu vara;
Vid glas vi vår sorgesång förklara.

Upptakten är den karakteristiskt fredmanska: ett anrop till någon av kumpanerna, i detta fall Mowitz, som sedan utförligt karakteriseras till gångart, fysiskt skick och — först och främst — klädedräkt. Han har varit ordningsman vid gravölet med sorgflor kring armen, mörkblå uniformsjacka och gult gehäng, jojag tackar. Vördigheten markeras också av korsgeväret, en sorts lans, en bardisan. Gillet har inte gått alldeles fredligt till. Som Nils Afzelius påpekat inträffar det förbluffande ofta slagsmål i epistlarna, och

nu har krögaren på Gröna Lund klippt till Mowitz, så att denne fått ett sår vid ögat och förlorat en tand.

Men det är ändå den mindre sorgen, fast det är den som avhandlas först! Den större gäller Gretgen som döden har överantvardat till Charon. Namnformen Gretgen-Gretchen kan tyda på att flickan som visserligen var styrmansdotter, tillhörde den tyska invandrarstam som lockades till de nyanlagda fabrikerna på Söder — flera av dessa bedrev just klädesindustri — och som ofta for illa där. Både arbets- och bostadsförhållandena var miserabla, och lungsoten härjade. Någon social indignation skall man inte vänta hos Bellman, och epistelns överskrift är nog inte heller att förstå så dramatiskt att lilla Greta omkommit eller eljest avlidit på själva fabriken. Grupperingen av satsdelarna är densamma som i raden om Mollbergs olycksaliga harpspel på Rostock, då han spelade ”Drottningens Pålska i Pålen, G dur”. Bestämningen ”på fabriken” hör inte till ”död” utan till flickan. Hon var ”Gretgen på Fabriken” för dem som kände henne. Mowitz erinrar Fredman om att det har också han gjort. Hon kallas ”En Nymph uti Fröjas gård”, vilket ger besked om att arbetet i fabriken inte upptog all hennes aktivitet. Men väl tack vare sina textila sysslor får den döda en präktig svepning. I handen håller hon en tulpan.

Skada att dess blan
lukta litet tran,

tillägger Mowitz. Kanske hade någon av dem som klätt liket råkat spilla ut litet härsken tranolja. Afzelius föreslår att odören skall antyda Gretgens marina börd. Denna koppling är möjlig, men estetiska skäl har säkert varit avgörande, nämligen att skapa en stämningsbrytning. Den rörande atmosfären kring den döda flickan måste kryddas med en burlesk effekt. Birger Sjöberg, också han fascinerad av bleka dödens minut, arbetar med diskreta medel men i samma syfte att balansera sentimentaliteten: frackarna doftar alla av malpapper.

Nästa strof visar en annan sida av Bellmans mästerskap, då den tar fasta på den talandes bryderi. Mowitz ska berätta om Gretgens fästman men kommer inte ihåg vid vems kompani han tjänstgör, och tappar tråden. Antagligen är det Fredman som avbryter med att det är egalt var fästmannen är kommenderad. Gretchen är ändå förlorad. Men det kan också vara Mo-

witz själv som ursäktar sig. I förbigående sagt är det först i 1900-talets berättarteknik som det börjat förekomma att läsaren själv får avgöra vem den ena och andra repliken tillhör. De friheter Bellman flitigt tar sig i detta avseende är unika i samtiden och för hundra år framåt. Särskilt långt drivs maneriet i prosaingresserna till ep. 33 och 59, där många anonymt deltagande käftar i munnen på varandra. I detta smatter av repliker råder en horror vacui i ljudrummet.

Så fortsätter den talande, om det nu är Mowitz eller Fredman, med en bild av den bortgångnas fysiska behag. Han liksom vrider henne runt inför sin inre, uppskattande blick, som Sergel vände skulpturen på sin kavalett. Omedelbart krönes så dikten av sin sista strof med den sköna apoteosen över flickan som dött. Här finns mitt i talet om eld en svalka, ett slags distans som låter förstå att varken Mowitz eller Fredman är så berörd av detta dödsfall som av Charlottes död (i ep. 52) eller av Anna Gretas otrohet (i ep. 35). Där svallar ännu lidelsen: ”Aj, när jag tänker uppå hennes hy / och ögonens brinnande lekar, / hjertat af ängslan så tungt som ett bly / vill från buteljerna fly.” Men flyktingen infångas den gången och flaskan skall segra också här i ep. 65. Gretgen prisas såsom vittne om den kärlek som förenar människor både till lands och vatten — här om någonsin är det väl skäl att påminna sig styrmannens roll. Gretgen, ”vår clenod” förhärligade själv kärleksgudinnan med sitt liv och blod. Och då hon nu är *kall*, gäller det för dem som är kvar att bevara hjärtana *varma*. Ordleken är halsbrytande men den leder logiskt till glaset, som syftet var.

(1986)

Tegnér's eftermäle

1800-talet ägnar de stora vetenskapliga, konstnärliga, litterära namnen en dyrkan som numera bara har någon motsvarighet inom idrotten och nöjesfabrikationen, där berömmelsen dessutom är grymt kortvarig: det hör till förbrukningsprocessens lagar. Eftersom massmedia ännu för 100 år sedan bara är svagt utvecklade, är personförgudningen inte alls så uppfinningsrik och mångsidig eller så öronbedövande som nu, men de uttryck den tar sig med minnesdagar, medaljer, bildstoder och publikationer av olika slag, är ändå effektiva inom de skikt den når. "Runebergskulten" kallade Yrjö Hirn en lärorik undersökning av hur Johan Ludvig Runeberg undan för undan etablerades i det finländska folkmedvetandet, och motsvarande studier skulle säkert löna sig hos oss, kanske bäst på Bellman och Fröding.

En ihållande sorg utbröt då de stora gick bort; under flera år framåt avsatte den litterära uttryck i tidningar och tidskrifter, akademiers och sälls-kaps årshandlingar och mängder av tillfällestryck. I en sista omgång återkommer denna klagan sedan i en antologi med verser och tal från sorgearbetets år. Fullt så grundligt går det inte alltid till, men det gör det under senare delen av 1860-talet, då en viss Sven August Hollander redigerar fyra hyllnings- eller minnesskrifter av detta slag, nämligen över Wallin död 1839), Tegnér (död 1846), Geijer och Franzén (båda döda 1847). Sorgemarskalken själv, Hollander, var i 50-årsåldern då han samlade sina minnesböcker.

Alla de fyra digra volymerna är upplagda efter samma mall, med dels uppvaktningar i tal och dikt från den bortgångnes livstid, dels motsvarande hyllningar — nu behängda med sorgflor — efter dödsfallet. Det är i våra ögon ett orimligt påhitt, detta att samla just de officiösa, kanske panegyriska åtbörderna. Nästan varje kritiskt tonfall förbjuder sig självt i dessa sammanhang. Det är så gott som idel ljus utan skuggor, idel rosor utan taggar. Det gäller att forma och vidmakthålla mänskliga idealbilder värdiga att ställa upp i det kristna tempel där det rätta, sanna och sköna ska dyrkas under fosterländska former.

Minnes- och ärestoder skapas inte bara i ord, även i marmor och brons. 1800-talet börjar att resa statyer också över andliga stormän långt nedanför tronen. En tidig ansats är J.N. Byströms byst av Bellman som invigdes på Djurgården med en stor folkfest den 28 juli 1829, den sommardag som alltsedan dess firats som Bellman-dagen. Tegnér, riksdagsman i Stockholm just då, var med vid detta märkliga tillfälle, vars minne han 7 år senare frammanar i akademisången 1836:

I Djurgårdsekar, susen vänligt över
den störste sångarns bild som Norden bar,

I Tegnér's fall väcktes det omedelbart efter hans bortgång förslag om en nationalinsamling för att bekosta en bildstod. Uppdraget gick till C.G. Qvarnström, och sedan 1865 står Tegnér i helfigur utanför Akademiska föreningens byggnad i Lund, skrudad i en vidlyftig prästkappa eller skaldepantel. Mindre av utanverk, mer av karakterisering är det i Geijers myndiga bronsfigur utanför universitetet i Uppsala, John Börjessons verk, tillkommet i mitten av 1800-talet. Björnson lär både vara och förbli ensam bland nordiska diktare om att stå staty redan i livstiden.

Gäller det att ta ett stickprov på den sortens hyllningsoffer som vår vän Hollander samlade ihop fyra gånger om, tycker jag det är naturligtast att välja Tegnérvolymen med tanke på de många allvarliga komplikationer i Tegnér's människosort och konstnärskap som borde ha kommit fram. Hur såg man på honom i hans livstid och då han skildes hädan i november 1846?

Något som är frapperande i eftermälet därför att det har fallit bort ur vår bedömning är att man oavlåtligt refererar till skaldens europeiska ryktbarhet. Talarna eller minnessångarna klättrar gärna upp och ner i en steg där pinnarna ger utsikter över olika och olika vidsträckta livsområden. Från ett steg prisar man vännernas vän, från ett annat ämbetsmannen och kyrkole-daren, som hela Växjö stift sörjer, från ett tredje läraren och tänkaren som talade till allt folket och från ett fjärde diktaren, till vilken hela Europa för att inte säga hela världen alltjämt lyssnar.

Det hopas vittnesbörd om hur han lästes på de mest oväntade håll. Den trogne Böttiger, svärson och snart efterträdare i akademien berättar ett poetiskt reseminne från Neapelbukten, där en okänd man ses sitta försänkt i en

lektyr som helt tar honom fången: det ser man både på hans ansikte och hans kroppsrörelser. Det framkommer sedan att vad han läste var: *Frithiofs saga*. Agardh, Tegnér's vän och kollega ända från Lundatiden, nöjer sig inte med mindre än påståendet att Homeros nu har fått sin like eller överman.

Det är förstås i allmänhet medvetna överdrifter när man hävdar Tegnér's universella berömmelse och mäter hans insats med de pretentiösaste av jämförelser. Men det är oemotsägligt att Tegnér under några decennier kring seklets mitt hade profeter både i den engelsk- och den fransktalande världen och att man lyssnade särskilt tidigt och tacksamt i de tyska länderna. *Frithiofs saga* tolkades flera gånger, och då Tegnér's flitigaste översättare, Gottlieb Mohnike, år 1840 gav ut en volym med *Sämtliche Gedichte* i tysk tolkning fanns där en rad dikter som ännu inte var tillgängliga för svenska läsare inom en enda boks pärmar utan låg spridda i tidningar och tidskrifter och tillfällestryck.

Vad som gjorde Frithiof till en internationell figur, är ju att han är så nationell, anses vara så kolossalt nordisk och svensk. Ett gemensamt motiv för alla de sörjande 1846 är just Tegnér's svenskhet. Nationalitetsmedvetandet är hela 1800-talet igenom en av de stora, progressiva idéerna i Europa som uppsuger också många gammalfosterländska stämningar. Konservativa och radikala förenas vid Tegnér's död om den patriotiska sorgen.

En annan sak som Hollanders vittnen är eniga om är att kärleken till Tegnér's dikt inte är förbehållen de bildades och utbildades krets utan går djupt ner i folkets led, detta inte minst tack vare Crusells tonsättningar. Peter Wieselgren återger upplevelser från gästgiverier och skjutskvarter, där förbönderna överbjuder varandra i förtrogenhet med den tegnér'ska poesin.

Denna popularitet är återigen knuten till *Frithiofs saga*. Frithiof nämns i varenda hyllning, kort som lång. Oftast är ingen annan dikt eller diktgestalt på tal. Det är frapperande att redan 1821, då Wallin vill deklarerera sin samkänsla med Franzén och Tegnér genom att tillägna dem en samling "Vitterhetsförsök", redan då kallar han Tegnér för Frithiofs skald fast det vid det laget bara förelåg en handfull romanser publicerade: hela sviten kommer ut först 1825. Men redan de första smakproven i *Iduna* är nog för att förankra Tegnér's ryktbarhet just i detta verk. Närmast det i popularitet kommer en annan berättande dikt, "Axel", och sedan "Nattvardsbarnen". Hos Hollander är det eljest sällan tal om några andra enskilda dikter, t.ex. de romantis-

ka av typen ”Skidbladner” eller ”Träden” eller ”Skaldens morgonpsalm”. Jo, ”Stjernasången” nämns rätt ofta, kanske därför att den med framgång hade tonsatts. De stora promotionsdikterna, epilogen 1820 och prologen 1829 är det tyst om liksom om akademisången 1836. ”Mjältsjukan” omtalas aldrig. Av ”Sång till solen” — Dig jag sjunger en sång / du högt strålande sol — gör en namnlös beundrare i *Aftonbladet* ett mindre smakfullt bruk genom att aptera den till en hyllning åt skalden själv:

Dig jag sjunger en sång,
Esaias Tegnér.

Uttalet av dopnamnet *Esaias* fyrstavigt är nu ingen metrisk nödfallsutväg just för den här solsångaren. Det är väl belagt i en äldre tradition.

Tegnér's litterära berömmelse vilar alltså huvudsakligen på hans berättande verk, i synnerhet på *Frithiofs saga*, vars poetiska glans inte heller någon modern människa som läser med öppna och mottagliga sinnen kan göra sig blind eller döv för. När man tänker på hur torftig den svenska människoskildringen varit *före* Tegnér förstår man också denna diktcykels epokgörande historiska roll. Men mellan oss nu och detta diktverk ligger å andra sidan halvtannat sekel av berättande *prosa*, och vi kan inte som Tegnér's samtid se *Frithiofs saga* som en unik, i alla dimensioner oöverträfflig skapelse. I vårt medvetande skymmer ju rentav brevskrivaren Tegnér ofta berättaren eller står i vart fall i jämbredd med honom.

Hur taxeras då breven i eftermälet, breven där det halsbrytande raljeriet och spänningen mellan bittert människoförakt och distansens jämvikt så ohöljt går i dagen? Svaret är att det inte alls är tal om dem. Visserligen åberopas de då och då som källskrifter, och det är viktigt nog, men det var inte många av minnestalarna som hade tillfälle eller förstånd att göra det, så som Carl August Hagberg — Shakespeareöversättaren — gjorde då han talade på Lundaakademins vägnar. Han var son till Tegnér's vän, Carl Peter Hagberg, som slutade som pastor primarius i Stockholm. Han dog i början av 40-talet och sedan dess har tydligen sonen Carl August haft tillgång till hans brevsamling och plockar nu primörer ur den. Men eljest var breven vid detta lag otillgängliga fyndigheter, spridda över landet, fast åtskilliga av dem gått ur hand i hand i mottagarens vänkrets. På 70-talet utger sonsonen och biblioteksmannen Elof Tegnér tre band efterlämnade skrifter. Det

är nu som brevskrivaren blev bekant och Brandes inspireras till sin friska nyteckning av Tegnér's drag, "ett litteraturpsykologiskt studium", som han själv kallade det. Ändå hade Elof Tegnér efter tidens sed uteslutit en mängd ömtåliga ställen vid sin redigering, förintande sarkasmer om namngivna personer och frispråkiga yttranden i moraliska och teologiska ämnen. Det är först under de senaste decennierna som Tegnér'samfundet genom Nils Palmborg gett oss en fullständig och o censurerad upplaga av Tegnér's brev.

Mätta med mästarens mått kommer flertalet minnestalare såväl som minnespoeter hos Hollander till korta. Men det är påfallande hur mycket tradigare, mer tomt retoriska verserna är än talen. Bara då och då finns det någon godbit att ta vara på, som då en poet schasar på brevduvan:

Med ditt sorgbref under vingen,
snabb, du ryktets dufva, far
och förkunna jorderingen
vad som sången mistat har!

En annan gång målas detaljerat den uppståndelse som den svenske sångardrotten vållar då han anländer till Valhall. Asarna bankar på sköldarna och skäggig Tor kastar ifrån sig hammaren för att kunna omfamna den nykomne.

Men nyfiket nu emellan
tränger sig af mör ett tåg.
Former, hvälfda så, blott sällan
bland Hejmskringlas mör du såg.

Sådana pekoralets höjder når prosatalarna sällan. Först i raden kommer på enkla kronologiska grunder officianten i Växjö domkyrka. Det är Christopher Isak Heurlin som varit Tegnér's förtrogne redan som deltagare i Härberges-kotteriet i Lund. Han var smålänning och hade delat sina mödor mellan Växjö stift och stora politiska uppgifter i riksdagen och vid kungens rådsbord. Nu var han självskriven att bli Tegnér's efterträdare på Östrabo.

I hans ögon är Tegnér den ojämförlige i alla sina roller. Det är bara "den torftiga medelmåttan, den blekgula afunden och det skadelystna klandringsbegäret" som kan finna några fläckar i solen. Talaren är beredd att bortförklara all kritik, och här — i själva domkyrkan — drar han till med en försäkran att "Fromhet var hufvuddraget i hans karaktär, grundtonen i

hela hans väsende.” Om Heurlin själv har aldrig något sådant påståtts, och nu råkar man också i tvivel antingen om hans goda omdöme eller hans uppriktighet. Då man fortsätter genom Hollanders galleri och kommer allt längre från den akuta sorgens fordringar vid graven, från den tvångsmässiga idealiseringen, blir bilden rörligare och mer nyanserad. Det gäller redan Geijers minnesgård vid en sammankomst i Stockholm så tidigt som i december 1846. En ärlig karakteristik växer fram ur det stycke självbiografi som talaren gestaltar, ungdomsminnen från ett Värmland där det brytes ny bygd i det gamla landskapet. Här hade de två först mötts, nästan helt jämnåriga: Geijer både föddes och dog ett år efter Tegnér. De hade ideligen kommit i dispyt under sina vandringar, säger minnestalaren. Tegnér utredde ingenting med logiska argument utan med sprakande infall, och när Geijer begärde en rejäl slutledning vände sig den andre bort för att äta lingon eller iaktta en ekorres rörelser. Hans tankar liknade solstrålens väg genom löven och allt vad han sade *blänkte*. Färgskimret är ju också det unika med hans poesi, menar Geijer. ”En större mästare i det poetiska luftperspektivet har väl aldrig funnits.” Det är citat. ”Det närvarande var hans liv och lust”, men det kom en tid då nuet blev honom förhatligt. Geijer hade själv 8-9 år tidigare lämnat det i politiken konservativa lägret och gett sig ut på sin riskfyllda seglats ensam i bräcklig farkost. Tegnér's utveckling var den motsatta, och Geijer summerar med en djupsinnig formulering som blivit klassisk: ”föryngringsprocessen i historien var honom förborgad.”

Geijers minnesbilder står i särklass genom att vara så olika alla dessa som tecknar den bortgångne som en halvgud eller en idealmänniska. Men det finns snillrika tonfall och skarpsinniga tankegångar också på andra håll, t.ex. hos Carl August Hagberg som kommer med det antiromantiska perspektivet på Tegnér som en son av det sena 1700-talet, vilket framställs som en tid av nytändning. ”Det blev klart, det blev friskt, det blev rent i luften och denna klarhet speglade sig i diktens våg. Skalden var ingen främling i den sköna världen, ingen eremit i skogen, ingen botövande broder med tagelskjorta och gissel.” Här finns redan uppslaget till den grundsyn som Brandes varierar i sin tegnérbok 30 år senare. Snilleblixtar saknas heller inte hos Peter Wieselgren, vars bildfantasi kan påminna om Tegnér's egen. Nu finns dennes poesi på diktens himmel, och liksom varje astronom måste veta allt om en stjärna som Herschel upptäckt och varje lärd måste

känna till åtminstone det väsentliga om den nya stjärnan och varje bildad åtminstone hennes namn och plats, så måste också estetikern och den humanistiskt lärde och alla bildade världen över i fortsättningen ha motsvarande insikter om Tegnér.

Wieselgren ser redan nya konstellationer av andligt skapande människor växa fram, för honom pågår världsandens experiment oavbrutet, men annars finns det överallt hos Hollander ett tankemotiv som gör sig gällande redan vid Tegnér's bortgång men växer i styrka under 1847, då både Geijer och Franzén men också Hans Järta faller ifrån, snart följda av Berzelius. Det är en känsla om inte av världsskymning så av att den stora tiden är slut, att skuggan tätar över landskapet, att en hel epok går i graven osv. Det där är en standardreaktion: att varje bortgången representerar något mer än sig själv, och när dödsfallen kommer tätt är det nog en extra lockelse att överlasta deras symboliska betydelse. När hädangångna så småningom får sina efterträdare t.ex. i Svenska akademien, ligger det nära till för dessa att fortsätta samma melankoliska självömkan: företrädarna var stora ljusgestalter, nu kommer vi stackars dvärgar.

Det är lätt att göra rationella invändningar mot detta perspektiv, t.ex. att det då Tegnér och Franzén gick i graven var länge sedan någon av dem gjort någon betydelsefull insats i dikten. Eller att det är skevt att identifiera litteraturen med några enskilda lyriker. Almqvist fanns ju kvar fullt verksam, och Fredrika Bremer och andra bar den realistiska romanen vidare, men det ville man bara inte låtsas om och heller inte om att en av de stora poeterna från seklets början fortsatte att vårda den romantiska estetikern — Atterbom, alltså.

Så kan man resonera, men i någon mån sker det mot bättre förstånd. Ser man på den *mänskliga* scenförändringen, kan man inte bestrida, att det verkligen är ett tidsskifte som celebreras av S.A. Hollander och hans kör av gråtare.

(1982)

Chronschough — Fridas vän — A:lfr-d V:stl-nd Släktmärken och särdrag

De här tre figurerna — vad är det som förenar och som skiljer dem? Hur nära släkt är de? Bröder kan de inte gärna vara redan på grund av kronologiska hinder. De två delarna av skollärarnas memoarer kom 1897 och 1904, medan den namnlöse som sjunger *Fridas visor* gör det fullt hörbart först 1922; i *Stockholms Dagblad* 1906—07 var hans drag mycket otydligare, fast han då stoltserade med ett individuellt dopnamn, Carl-Victor. Slutligen Alfred Vestlund: han hade producerat sig i *Grönköpings Veckoblad* redan i slutet av 10-talet, men med de karaktärsdrag vi känner ställer han upp först något årtionde senare, och hans alstring pågår sedan till mitten av 30-talet. Hans odödliga samling *Guldregn* publiceras 1935.

Bakom de tre står respektive hallänningen August Bondeson med årtalen 1854—1906, vänersborgaren Birger Sjöberg och alingsåsaren Nils Hasselskog, båda bara 44 år gamla då de rycks bort 1929 och 1936. Det är osäkert hur stort nummer man skall göra av denna omständighet att alla tre är västsvenskar. De små västgötastäderna skilde sig väl till social struktur, sällskapskultur och självvärdering inte så mycket från sina likar på andra håll i landet, eller har det funnits mer av inbördes raljeri västsvenska människor emellan än andra? I varje fall är det sannolikt att Fredrek på Ransätts och Frödings gestaltskapande och deras landsmålsdikt på vers och prosa redan av språkliga skäl starkare slog an just på våra tre författare än på många av deras kolleger i öst och syd och nord. Alla tre genomgår de ett skede som poeter på dialekt. Också en fiktionskaraktär som Agust Kallson kan ha talat till dem.

En fjärde västsvensk skribent har i sin tur attraherats av alla de tre nämnda, och det kan inte vara någon tillfällighet. August Peterson skrev de grundläggande verken både om Sjöberg och Hasselskog, och han var vid sin död upptagen av förarbetena till ett verk om Bondeson; uppgiften fullföljdes sedan av Albert Sandklef. Hos August Peterson fanns det både

djupsinne och naivitet. Han var själsfrände till de tre diktarna men hade också i sig embryot till en likhet med deras gestalter.

Hasselskog, den siste av de tre, har redan som barn upplevt och älskat Chronsoughs memoarer; de har följt honom livet ut. Han blev också en stor beundrare av Fridapoesin. Sjöberg använde Bondesonmelodier då och då i sin äldsta diktning, han åberopar någon gång memoarerna i sina kåserier, och i *Kvartetten* för han in en figur av släktttycke med Chronsough, folkskolläraren Holmén som är den seriöse vägledaren på dygdens stig åt Timglasets olycksalige son, alkoholisten Albin. Några trådar från Hasselskogs Vestlundspoesi till Fridadiktningen är inte gärna tänkbara, men det kan noteras att *Fridas bok* då den först uppenbarade sig verkligen blev förknippad med Grönköping. Det sker i Erik Lindorms värderingsmässigt mycket ambivalenta recension i *Social-Demokraten* (3 jan. 1923), fast egentligen blott i titeln som har lydelsen ”Grönköpings sångare”. Lindorm betonar i själva verket avståndet mellan Sjöberg och den värld av människor och känslor han skildrar; det har knappast föresvävat Lindorm att Sjöberg skulle spela rollen av någon Vestlund. Denna figur fanns som sagt redan, kreerad av Oscar Rydqvist-Åbergson.

Så mycket om några yttre beröringspunkter mellan de tre författarskapen.

Till själva sin mänskliga anläggning tycks de här tre författarna alla ha varit vänliga, godlynta, sällskapliga personer med sinne för glada skämt, kamratskoj och practical jokes. Ingen av dem sökte sig frivilligt till några litterära kretsar, tycks tvärtom ha skyggat för sådana. De kan ses förenade av en sorts amatörskap. Och då är inte det avgörande att de hade andra borgerliga näringsfång att passa, Bondeson som läkare i Göteborg, Sjöberg som journalist i Helsingborg, Hasselskog som folkskollärare i Göteborg med hemmet i Mölndal. Detta är ingenting anmärkningsvärt, Bo Bergman skötte punktligt sin syssla på posten under alla år, men vi uppfattar honom ändå inte som amatör då han skriver vers. Det är fråga om något mer svårbestämbart; att ingen av de tre på länge hade känslan att författarskapet var deras rätta, självklara verksamhet. De närmar sig dikten så att säga indirekt eller i andra hand. Redan jagfiktionen är ett sätt att distansera sig från det skrivna.

Särskilt i Sjöbergs fall är förhållandet till dikten och dess renommé tidigt tvetydigt och förblir det. Under alla åren från succén med Frida och till sin död grubblade han över ryktbarheten och dess sanna respektive oäkta rötter. Mest sysselsatte honom de inslag i kritiken som förlade Fridapoesin till Grönköping eller kallade *Kriser och kransar* för pekoral. Han adlade motivet i den dikt i *Minnen från jorden* där han slår sällskap med konditor Ofvandahl, en annan diktskrivare som inte heller någonsin blev professionell i poetfacket. Ofvandahls namn är kuriöst nog ett av de få samtida litterära som figurerar i texterna. Birger Sjöberg var ingen stor bokläsare, och den oskolades trauma har säkert hållit honom tillbaka från att söka kontakter: med all rätt har Wizelius (i Sjöberg-sällskapets årsbok 1969) pekat på autodidaktkomplexets betydelse för hans vacklande självkänsla. Att han skulle ha sökt sig någon förtrogen bland kollegerna på parnassen är ungefär lika orimligt i Sjöbergs fall som det är närliggande för flertalet samtida poeter i t.ex. Stockholm eller Lund som lätt fann vägen till kottier av likatänkande och -sinnade.

Men något jämförligt med Sjöberg gäller faktiskt både om Bondeson och om Hasselskog. Inte minst slår det en vid läsningen av den sistnämndes biografi, vilken outsider i det litterära han alltid tycks ha förblivit. Hans chef i *Veckobladet* Hasse Z. förstår otvivelaktigt hans värde för tidningen och utnyttjar honom flitigt men blir aldrig ens så förtrogen med honom att titlarna får falla.

Ändå är det i *ordet* som alla dessa tre har sitt viktigaste redskap, det är dit deras fantasi först och sist knyter sig, och ordglädjen är deras största glädje. I deras verbala utrustning ingår också i rikaste mått förmågan att avlyssna och återskapa olika språkliga uttrycksformer, begåvning kort sagt för stilimitation och stilparodi. Det finns gott om vittnesbörd vilka triumfer de alla firade i vänkretsen genom denna talang. Bondeson tränade sitt öra för det karakteristiska just i en människas språkton, då han tecknade upp folkloristiskt material. I Sandklefs bok redovisas de allt strängare krav han ställde på sig själv då det gällde troheten i noteringarna. I romanen märks hans osvikliga stilsinne inte bara i den säkerhet med vilken han återger huvudpersonens kuriala framställningssätt utan också i de inlagda brev och övriga dokument som tillhör helt olika stilplan, alla genialt träffade.

Sjöberg brukade redan i ungdomen roa sin omgivning som imitator. I tonåringens bidrag till arbetarpartiets skämttidning *Karbasen* (se sällskapets bok 1974) excellerar han i skickligt fångad västgötadialekt, och i *Kvartetten* ställer författaren upp en hel bataljon av folk med språkvanor som är påfallande antingen i ordval, syntax eller uttal: tant Klara yttrar sig i ordstäv, notischefen med fantasirika nybildningar, Pensionatskurken i latinska talesätt, fru Åvik f. Tabell med hörbara skiljetecken, lilla Mussy med ett efterslag efter vokalerna: nue, dåe, joe, folkskollärare Holmén — som sagt — à la Chronschough själv och ingenjör Planertz à la utredning. Vad slutligen Hasselskogs verksamhet angår, är den ju i sin helhet en parodi eller komisk pastisch, framför allt på tidningssvenskan.

Det först och främst sammanhållande för den släktkrets som nu är aktuell är ju att också den manifesterar sig språkligt: Chronschough, Fridas vän och Vestlund är alla tre jag-författare som tecknar ner sina memoarer respektive sjunger visor eller skriver dikter i bladet. Redan i denna litterära aktivitet skiljer de sig från den stora flocken av komiska figurer i vår litteratur, men de har naturligtvis själva ytterligare en del anförvanter. Albertina Boman, sekreterare enligt uppfattning i cenaklet *Vattendroppen* hos Martin Koch är en, skolläraren och riksdagsmannen Johannes Bengtzén är en annan. Det kan tilläggas att dennes upphovsman, Karl Hjalmar Lundgren, under en period på 1910-talet flitigt medverkade i *Grönköpings Veckoblad*. Innan vi begrundar några för våra egna tre skribenter gemensamma språkdrag kan det emellertid vara skäl att se på ett par släktmärken utanför den språkliga sfären.

Ett sådant tycks mig vara det restlösa uppgåendet i den lokala miljön och det sätt varpå denna värld tas som alldeles självklar. Chronschough uppfattar med en fullkomlig aningslöshet Glimminge och Göteborg som centralorterna i tillvaron och Vestlund på samma sätt Grönköping. Fridas vän gör sina fantasiturer i olika riktningar, t.o.m. ut i världsrymden, men sin hemhörighet i Lilla Paris ifrågasätter han för den skull aldrig, och det är helt givet att staden skall se ut som den gör, sången därom redogör för mänskliga grundfakta. Samma obegränsade lojalitet ägnas sedan auktoriteterna inom denna miljö, i Chronschoughs fall lärarna på seminariet och prostens hemma i socknen, för Fridas väns del främst Rådman och i Grönköping hela ensemblen av ståndspersoner med borgmästare Sjöqvist i toppen.

På sin plats i detta slutna och orubbliga system kan var och en av våra tre skriftställare utveckla en tämligen massiv självkänsla, i sina olika avtoningar ett betydelsefullt släktdrag. När det gäller Chronschoughs auktoritetstro, ådagalagd både uppåt och nedåt, kan man diskutera hur mycket av konstellationen som är en specifik produkt av hans tidsålder eller hur mycket som hör hans yrkestyp till — om detta senare har det stått heta strider: är Chronschough med sin kult av rättstavningsläran menad att föreställa den typiske folkskolläraren av sin årgång, och är bilden i så fall lik? Men även efter eventuella avräkningar av det slaget återstår tillräckligt mycket som är det enskilda exemplaret John Chronschoughs egendom. Han vet sig kallad till något stort, och detta självförtroende sviker honom egentligen aldrig, även om de erotiska motgångarna sätter honom i skakning. Tydligast spelar han ut sin överlägsenhet mot de mindre framgångsrika kamraterna på seminariet ("Nu har du dabbat dig!"). Hans kärlek till modern är djup och innerlig (liksom också Vestlunds tycks vara), men han försummar aldrig att påminna om hur högt över henne han står i intellektuellt avseende:

Ehuru min moder på grund av bristande bildning naturligtvis ej var mäktig att fullt uppfatta och uppskatta vikten och värdet av varje siffra i mitt betyg, så förstod hon dock till fullo, att det var något extra utmärkt, i synnerhet då jag omtalade för henne, att det var det bästa i klassen. Med översvallande moderlig känsla omfamnade hon mig tacksamt gång på gång och under strömmar av glädjetårar erinrade hon åter om sin dröm. Att jag var stolt och lycklig över den glädje som jag sålunda beredde min ömma moder, faller av sig självt.

Chronschough är alltså mäktigt övertygad om sin överlägsenhet, men hans tankar cirklar ändå inte på långt när så behagsjukt kring det egna jaget som Vestlunds. Denne briljerar rentav med sin ödmjukhet. Det är bara den som kan förmå honom att tacka nej till Nobelpriset för denna gång: han står över till nästa år. Då han en morgon länge grubblat över varför åskan stört honom i hans sömn, slår honom förklaringen blixtnögt: det är för att dikten därom skulle bli skriven. Med ett sådant metapoetiskt tänkesätt kan han alltid vara nöjd med sig själv: "jag önskar jag vore en Fjæstad, om ej jag fått bli den jag är", deklarerar han inför snölandskapet. Också som erotiker är han övertygad om sin oemotståndlighet, och då han är på väg att själv äta upp årets sista plommon i närvaro av fröken X finner han att:

Er kärlek, se'n den dag Ni vart förbländad,
är som ett plommon läckert formfulländad.
Och i Ert väsen — hör och minns det gärna —
bor djupast sett en viss poetisk kärna.

Das also war der Pflaume Kern!

Hos Fridas vän är den självgoda förnumstigheten oändligt mycket svagare, men den finns där i alla fall som ett stråkdrag av löjlig dryghet i en atmosfär där grundstämningen visserligen är en helt annan. Liksom i de båda andra fallen förekommer det ett mästrande von oben av den del av omgivningen som låter sig mästras, nämligen lilla okunniga Frida. Överlägsenheten utvecklas liksom hos Chronschough ifrån lärdomens tinnar. Sedan kristendomsläraryn under seminarietiden hastigt oskadliggjort en liten attack av tvivel, fortlever Chronschough såsom religiös idealist av traditionellt snitt, och det sticker inte fram någon gudlös evolutionism hos honom ens då han håller föredrag om naturvetenskapernas nytta, tvärtom är det just den utlärt naturkunnige som uppstämmer Guds lov.

Fridas vän är så mycket mer avancerad i sitt tänkande som avståndet i tiden från Chronschough till honom anvisar. På grundvalen av sitt studium av tidningsartiklar och uppslagsverk företräder han en positivistisk visdom som söker ”de naturliga förklaringarna” också till de romantiska inslagen i tillvaron, till molnen, till snöflingan, till kindens rodnad, till kyssen och kärlekens längtan. Och: ”Frågar Frida mig om stjärnor klara, vill jag svara: jordar äro de ej silverbloss.” I tredje boken får man veta, att han t.o.m. anser sig vara ateist. Innehållet i Fridas väns och Chronschoughs åskådning skiljer sig alltså markant, men något gemensamt är docerandet, den förnumstiga tvärsäkerheten, bristen på skepsis. Den är ett släktdrag som ju för övrigt förenar de båda med Erasmus Montanus, en av ättens patriarker.

Och nu till de språkdräkter som de tre skribenterna har klätt sina skapelser i. Det är givet att de skiljer sig starkt: Chronschoughs syfte med sitt långa prosaverk är ju ett helt annat än Vestlunds eller Fridas väns med deras verser, och Birger Sjöberg har i sin tur inte alls haft samma genomförda parodiska avsikt som Hasselskog. Denne sistnämnde har gjort den yppersta pastisch på pekoralet som finns i svensk litteratur. I vanliga äkta pekoral kommer poängerna oändligt mycket glesare, ofta åtskilda av ökenartat tråkiga och intresslösa partier. Hos Vestlund är däremot varje rad, nästan varje glosa på ett lysande sätt tillvaratagen i det löjligas tjänst.

Uppkomsten av det pekorala intrycket har Hans Ruin analyserat i en djupsinnig studie som ingår i samlingen *Det finns ett leende*. Vad han framhåller som avgörande är den fullkomliga oemotsvarigheten mellan pretention och realitet: de faddaste reflexioner eller notiser iföres pompös meter eller praktfulla metaforer, trivial teknik framställes i högromantisk vokabulär osv.. Bristen på stilmedvetande går ända ner i det enskilda uttrycket som i en sådan sammanställning som ”Febi puss”. Ett av Hasselskogs käraste pekoraliseringgrepp är den felaktiga ordvalören, missuppfattningen — ofta i kontaminationens form — eller den omedvetna förvrängningen. ”Ack mor, där omkring mig bland rosor och blad / du ömhänt och ömfotad går” — här har ord som ”ömsint”, ”rundhänt” och ”snabbfotad” på ett fattalt sätt blandats bort.

Det finns inte anledning att dröja vid detta hos Vestlund så frekventa grepp, det förekommer nämligen inte hos de två andra i deras mogna författarskap (däremot stack det fram i Sjöbergs visor i seklets början). Chronschough skriver nästan helt korrekt, lojaliteten mot grammatik och lexikon och rättstavningslära är a och o i hans författarskap. Men han föredrar alltid äldre och omständligare uttryckssätt framför dem som kan verka ”lätta”. Denna hans arkaiserande dragning har påvisats redan av Gustaf Cederschiöld (i *Språk i språket II*, Verdandis småskrifter 164, 1909). Det finns alltså även i Chronschoughs fall goda skäl att tillämpa Ruins tes om oemotsvarigheten mellan den formella pretentionen och innehållets vikt. Själva den gravallvarlighet varmed Chronschough bokför alla sina förehavanden är skrattretande. Han har en djup vördnad för den skriftliga kulturen och är formligen stolt över att han talar som en bok. Just denna läroboksstil — i och för sig som sagt alldeles oklanderlig — blir komisk då den appliceras på hans privata förtretligheter. Men det är en mätare på den säkra balansen i Bondesons människoskildring att han avstår från att på folkkomikens manér göra sig lustig över Chronschoughs lärdomssnobberi t.ex. genom att låta honom behandla utländska ord fel. Det finns påfallande få sådana tillfällen. T.o.m. de latinska citaten brukar vara riktiga. Men på ett allvarssammare sätt avslöjande är skollärarens upplysning om vad han behöver dessa fraser till. De bidrar, konstaterar han, ”till att förhöja konversationens behag i det de framkalla de obildades beundran och även de högt bildades aktning”.

Hos prosaskribenten Chronschough är kurialstilen konsekvent genomförd, men då den dyker upp i poesin, Fridas väns eller Vestlunds, är den ägnad att vålla stilbrytningar. I en handbok är det helt normalt att tala om E.A. Karlfeldt, men det blir groteskt då Vestlund i en dikt skall referera till *Hösthorn* och sjunger om den dystra höst ”som E.A. Karlfeldt kallar vår”. Den omvända ordföljden (”Tror jag det blir en essay”) och den eviga prepositionen ”å” i stället för ”på” är grepp ur samma stilrepertoar. Men ”å” kan dyka upp också hos Fridas vän, t.ex. då han minns hur han gnolade om fjärilen på Haga för ”Frida som satt rosig lugn och syende å toften med en guldgul ådring på”. Den där scenen i båten ställer förresten fram ett sådant tillfälle då vännen diskret men tydligt visar överlägsenheten i sin poetiska sensibilitet. ”Jag stilla log”, men tydligen visste jag bättre om Bellman än lilla Frida som kallade den diktarn ekivåk. Andra ekon av svenskan i familjeboken eller *Allers* är notisen om den lilla lärkan ”så svår att observera” eller om spanjorskans längtan efter kyssar, ”betecknande för folkets temperament”, kanske också den beskäftiga försäkringen ”Utan tvivel brann på min kind en låga. / Utom all fråga! / Utan tvivel bankade hjärtat då”. Och nu ett strofiskt prov:

Hör du trummors åska,
som tränger genom sus och porl
av vattnet uti sundet?
— Är det operan ”Toska”?...
Ah, hör nu strilar som ett sorl
av stråkdrag sammanbundet!

Vem frågar, är det Fridas vän eller Alfred Vestlund? Vems är den vaga, lösa beskrivningen och mitt i den det unkna rimmet åska-Tosca med sin talminglans? Det är rader som liksom känns ovärdiga båda, inte tillräckligt bevingade för den ene, inte tillräckligt befängda för den andre, de faller inom släktskapens döda vinkel. (De står dock i *Fridas andra bok*, i *Vinden* nyanserar som har ett så sinnrikt och genuint sjöbergskt uppslag; kanske ska det till-läggas att det litet hasarderade, ungefärliga i målningen av ljudkulissen har anor från Bellman).

Men à propos Bellman, det är inte hos Fridas vän och än mindre hos Chronschough som det intima förhållandet till klassikerna faller i ögonen utan hos Alfred Vestlund, som oförtrutet imiterar Runeberg, Snoilsky, 90-

talisterna och åtskilliga andra. Oftast går det så till att han med sina sneda och vinda steg följer en enskild dikt rad för rad, strof för strof, men andra gånger puzzlar han samman sina skapelser av fragment från olika klassiska ställen i vår poesi:

Jag torgför ej i allmänhet min längtan
att solkas ner av svarta morianer.
Dock känner jag i vinterns tid en trängtan,
att dölja den finns icke mera planer.
Jag längtar vår, jag längtar var jag går etc.

Här hörs alltså vanställda ekon av Snoilskys *Noli me tangere*, av den frödingske Celadons klagovisa och av Heidenstams *Jag längtar hem*. Men eftersom Vestlund i denna släktkrets är ensam också om plagiatorsrollen finns den ingen anledning att vidare vända örat just mot dessa tongångar hos honom, så mycket mindre som de sorgfälligt avlyssnats av Carl Fehrman i boken *Poesi och parodi*. Möjligen är det tveksamt om verkliga Haselskog med Vestlund som bulvan är ute efter klassikerna i så stor utsträckning som Fehrman förmodar. Den effekt som nås genom en narraktig plagiering, som gör det sublima platt, det originella banalt, det kvicka dumt, den effekten kan vara sitt eget mål utan att den bittersta drift med förlagan vare sig avses eller uppnås.

Att Fridas vän är så lyckligt oberörd av den poetiska traditionen äventyrar å andra sidan den jämförelse som August Peterson företar mellan På Richelieus tid och Prinsessan talar i radio. Han finner att ”blandningen av komik och poesi” är ungefär likvärdig i båda. Men hur kan man tycka det? Fridas vän ger ett alldeles självständigt uttryck åt sin demoniskt färgrika historieromantik med Dumas som källa, under det att den dikt som tolkar Vestlunds aktuella beundran för kungahuset slaviskt ansluter sig till Snoilskys *Kung Erik* och därmed når en ursinnig litteraturhistorisk komik som helt saknas i det andra fallet. Båda dikterna är lysande mästerverk, men de arbetar med totalt olika medel.

Vad som hittills sagts kan summeras så här: våra tre vänner, den gravitetske folkskolläraren — Fridas romantiskt hänryckte vän — varuhusexpediten med de yviga laterna, de är mycket skilda individualiteter men samtidigt visar de uppenbara släktdrag. De förenas av sin respektfulla värn för den lokala miljön och dess gudomligt eller borgerligt sanktio-

nerade ordning. I detta system är de själva inplacerade och deras självförtroende vilar på den roll de känner sig fylla med den äran. De är alla tre utpräglade egocentriker. Den ene vet sig i kunskaper och moraliskt allvar högt höjd över de flesta i sin omgivning. Hos den tredje är samma bastanta självsäkerhet grundad på den föregivna poetiska kallelsen och den manliga styrkan. Den mellerste, Fridas vän, är långt mindre säker, han ansätts av olika mänskliga anfäktelser, men han omfattar och han förfäktar sin positivistiska livsåskådning utan några tvivel. Ytterligare förenas de tre av att alla vara litterärt verksamma, muntligt eller skriftligt, av att spela sin roll med ord. De har alla tre ett intimt förhållande till kurialstilen, Chronsough är helt dess fånge medan Vestlund vacklar: hans patentlyriska ansträngningar för en ojämn kamp mot den själsliga och språkliga trivialiteten. Sångerna till Frida är däremot i sin språkton bara lätt färgade av vännens ivriga läsning av t.ex. populärvetenskaplig litteratur.

Det återstår ett försök att provisoriskt bestämma förhållandet mellan författaren och den jag-person han ställer på benen i sin dikt, förhållandet mellan Bondeson och Chronsough, mellan Sjöberg och Fridas vän, mellan Hasselskog och Vestlund. Som bekant har det litterära fiktionsarbetet alltsedan romantiken undan för undan subjektiverats: diktarna ser sig allt oftare i färd med en oavlåtlig självrannsakan eller självbestämning, och litteraturforskarna följer dem i spåren för att frilägga de trådar som förbinder diktarjaget med böckernas personer, miljöer och teman. Denna förklarings-tendens hos kritik eller vetenskap har sedan en god tid nått också våra tre relationer. Härvid gör utan tvivel Chronsough och Vestlund starkast motstånd, de kan alltjämt framstå som konturfasta, objektiva storheter, skurna i ett alltför hårt virke för att luckras upp av den psykologiska subjektiveringens syror. Med Fridas vän är det annorlunda. Det har alltid varit tydligt att han står sin upphovsman långt närmare än de andra två sina. Han är bara lätt karikerad, bara så långt förd åt det naivt förnumstiga hållet att den legering av banalt och högpoetiskt kan uppkomma som är Fridadiktningens alldeles unika bidrag till vår poesi.

En rad av Fridas väns erfarenheter återfinns ju i Birger Sjöbergs egen biografi, så upplevelsen av småstaden och av rymden — jag erinrar om den gemensamma kult av Flammarion som Bengt Sandegård så evident utrett (i Sjöberg-sällskapets årsbok 1962). Mot slutet av 10-talet tycks Sjöberg änt-

ligen ha kommit över den erotiska katastrofen 1907, som förlamat både poeten och vänersborgaren i honom. Nu börjar han på nytt trevande leta sig tillbaka till barndoms- och ungdomsmiljön — det kan man i visserligen glesa och otydliga drag följa i breven till Augusta Hedström som publicerades i Sjöberg-sällskapets årsbok 1974. Men det är naturligt, kanske nödvändigt för den mogne mannen-sångaren att skjuta framför sig Fridas unge tillbedjare. Det ger honom själv en sorts distans, vid behov milt ironisk, till den kärlek han besjunger.

I eget namn kunde han inte heller helhjärtat ge sig hän åt Fridavärlden såsom den i stort sett orörda idyllen i livsföring och tänkande. Sprängningen av idyllen skulle ju med explosiv kraft dokumenteras bara några år senare, och Axberger har visat att undermineringen börjat långt tidigare. Livets förhärkelseprocess, mötet med kriget, med den moderna tekniken och med de ekonomiska och moraliska skakningarna hade gjort diktaren själv vidöppet seende. Han behövde ett öga utan skärva till att blicka omkring sig med bevarad oskuld. Så för han in Fridas vän, för vilken Lilla Paris med dess stadsbild, dess sociala hierarki och dess stillsamt spinnande familjelycka under väggbonaden är en aldrig på fullt allvar ifrågasatt ordning. Fridas vän är den omedvetna, omisstänksamt naiva poeten, Sjöberg själv snarare den medvetna naivisten med tvesynen på samma sätt som i hans samtid målare som Hilding Linnquist och Eric Hallström; Ulf Lindes synpunkter i hans replik till August Brunius (i sällskapets bok 1966) tycks mig rätt oemotsägliga.

Men det må upprepas, att det inte alls alltid är något distinkt avstånd mellan författaren Sjöberg och jag-figuren i hans bok. Den unge är inte alltigenom självkritisk och reflekterad. De har del i samma sensibilitet och samma estetik. Autodidaktdraget koncentrerar och kursiverar Birger Sjöberg hos Fridas vän, men som redan sagts; det finns kvar hos honom själv livet ut. Det tycks, som hade man att räkna med en bred zon med glidande gränser, där man inte rätt vet vem det är som talar, där man inte kan vara säker på om barnsligheten respektive djupsinnet tillhör det ena eller andra jaget.

Hasselskog arbetar med ett mycket skarpare karikatyriskt stift än vad Sjöberg gör, identiteten med figuren går i hans fall inte tillnärmelsevis lika långt. Ändå finns det också här dolda förbindelser mellan författaren och

den talande/skrivande gestalten i hans verk, alltså mellan Hasselskog och Vestlund. Det visar sig *negativt* på det viset att tonfall ur Hasselskogs egen ungdomslyrik föres över på Vestlund och förmedlas av honom: därmed utlämnas de åt vårt löje. Författaren, den primära upphovsmannen, låter sin sentimentalitet, sin fosterländskhet, sin svaghet för frasen schavottera. Han objektiverar narraktiga eller moraliskt tvivelaktiga sidor av sig själv, och det måste tilläggas, att brännverkan i en sådan reningsprocess också kan sprida sig till läsaren.

Nu går emellertid August Peterson i sin monografi ytterligare ett långt steg och hävdar att Vestlund också i det *positiva* står närmare Hasselskog än vad vi tänkt oss, att han i själva verket för fram en del som Hasselskog gillar och är solidarisk med. Det är en riskabel teori, eftersom den tillför Vestlunds alstring en komplikation som är så att säga onaturlig och som mottagaren inte kan bemästra. Vad som är fullt möjligt är däremot att Hasselskog i stunder då han eftersträvade en löjlig effekt oavsiktligt kom att göra något djupsinnigt eller patetiskt. Det är i så fall en situation analog med poeternas i *Camera obscura*, som ofrivilligt nådde poetiska värden mitt i den avsedda parodin.

Vestlund tröstar de andligt ringa i landet med några rader kalkerade på Rydbergs Kantat:

Ja, fram ock du som fått till börda
en, andligt sett, mer blygsam del,
och vet, att även du skall skörda
vad rätt du tänkt, fast det var fel.

Här tar jag för givet att Hasselskog med den vestlundska själv motsägelsen har syftat till en grotesk och ändå enkelbottnad komik. Men för ett semantiskt betraktelsesätt upplöser sig den löjligen paradoxen och lämnar rum för en meningsfull erinran om att det logiskt rätt tänkta kan visa sig psykologiskt helt oacceptabelt eller att det juridiskt-legalt riktiga kan vara moraliskt oförsvarligt osv.. ”Vad rätt du tänkt, fast det var fel” — det är en sats värd all begrundan, men Vestlund själv deltar inte i denna eftertanke.

Eller ett fall av helt annan art, Vestlunds poetiska ingivelse då han året 1932 passerar Stora torget just då man är i färd med att klä majstången:

Det står i vart människohjärta
en naken midsommarstång
och tigger — säg hör du — med smärta
om grönska och blommors fång.

O, giv då med brinnande vilja
det skönsta i blomväg du har:
häng Sångens rosa och lilja,
en liederkrans kring envar!

Naturligtvis är också denna dikt från Hasselskogs sida tänkt som ett skoj: Vestlund utställer ännu en gång sin självbelåtenhet, då han åtar sig att svara för grönskan med sina eländiga diktkransar. Och själva idén, att placera majstången, detta jättehöga och grovt påtagliga föremål, till på köpet en artefakt, i det arma människohjärtat! Hans Ruin fördömer bilden just med den sortens argument, men fråga är om den ändå inte — ”djupast sett” — rymmer en poetisk tanke. Det är frestande att vid sidan av Vestlunds skapelse lägga en dikt ur Runebergs idyll och epigram-svit:

Törne, du min syskonplanta,
svept i vinterns is försmås du,
höljd av taggar hatas du.
Men jag tänker: kommer våren
slår du ut i blad och rosor,
och en växt ej finns på jorden,
ljuv och älskad såsom du.
O, hur mången törnestängel
står ej naken i naturen
som behövde kärlek blott,
blott en solblick av ett hjärta
för att kläda sig i rosor
och vart väsens glädje bli.

Vestlunds dikt tycks om ock i förvriden form variera något av samma idé som Runebergs gör. Mot Hasselskogs vilja är det kanske till och med möjligt att vinna ut poesi ur de enkla, banala kärlekstakterna:

Torka din tår, och låt snyftningarna vara!
Se dig i din spegel, och var åter glad!
Kvinnans små moln äro till att låta fara...
Luta dig blott trygg emot mitt skulderblad!

Här kan man nästan få för sig att Vestlund för ett ögonblick dubblar Fridas vän. Åter det beskyddande manliga overseendet av 1800-talstyp. Bakom våra expediter skymtar bankdirektören Torvald Helmers solida gestalt.

Men sådant är dock undantag. I stort sett tycks distansen vara tydlig mellan Hasselskog och den pekoralpastisch som Vestlund får svara för. Om driften med den uppblåsta, braskande eller sentimentala dumheten drabbar motsvarande tendenser hos Hasselskogs ungdomsjag, så förblir den ändå en skoningslös drift. Klart är att också något allmänmänskligt utsätts för löjjet. Och att det oförmodat kan titta fram en Vestlund också hos våra högt vördade poeter, det har Hans Ruin med all tydlighet ådagalagt.

Subjektiviseringen av Chronschough inleddes redan på 1920-talet av Olle Holmberg som konstaterade att Bondeson hade lagt in egna barnomsupplevelser och även senare biografiska reaktioner i bilden av skolläraren och hans öden. Sedan dess har andra forskare, framför allt Edvin Peterson och Lars Freeman gått vidare på detta spår. (För litteraturhänvisningar se Sandklefs bok). Den förre har med material ur Bondesons arkiv kunnat avslöja, att några av de pekoralistiska poem som Chronschough offentligt framför och är så stolt över, i själva verket författats av den unge Bondeson utan varje parodisk bitanke. Slutsatsen blir alltså densamma som i de båda andra exemplen, att det är sig själv eller ett av sina jag som karikatyristen tar i kragen och håller upp för löjjet. Men sammanfallet är ändå bara punktuellt. På det hela taget är Chronschough en alldeles autonom, plastiskt fristående person vid sidan av Bondeson.

Framställningens stora format ger bilden av denna person en helt annan fyllighet och konkretion än någon av de andra. Det blir heller inte bara fråga om en frodig satir utan om en intim, personlig livsskildring. För varje ny läsning växer Chronschough ut över de förutsättningar med vilka han så länge identifierats. Han är inte bara seminaristen och viktigpettern från 70-80-talen och heller inte bara företrädaren för det normbundna samhällets auktoritetskult, på en gång officiant och offer. Han är också för evigt den som vet för litet för att våga tvivla på det han vet. Med allt detta står han för en hel sida av det mänskliga, en sida i vilken de flesta av oss har någon del. Skiljelinjen går mellan dem som känner sin delaktighet och dem som inte gör det. SAT SAPIENTI, skulle Chronschough här utbrista.

(1975)

Kring "Yrkesvisorna" hos Nils Ferlin

Under 1920-talet utbildades i svensk press det sympatiska bruket att poeter och tecknare sammanträffade i spalterna. Den illustrerade dagsversen som fortlevat i decennier, är det stora exemplet på detta. Då Nils Ferlin skrev aktuella verskrönikor i *Idun* under de första krigsåren, bidrog Per Beckman med teckningar, men enligt Häggquist hade det redan på 20-talet förekommit att Ferlin och artisten Harald Hammer tillsammans figurerat i några Göteborgs-tidningar. Yrkesvisorna går i själva verket tillbaka på ett liknande estetisk-journalistiskt samarbete. Flera år före utgivningen i bokform 1944 hade nämligen Ferlin publicerat dem i *Folket i Bild* med Robert Högfeldt vid ritstiftet. Företaget omtalas av Jan Smidt i en studie över *Folket i Bild* (i *Veckopressen i Sverige. Analyser och perspektiv*, ett samlingsverk som Avd. för pressforskning vid Litt.vet.inst. i Lund gav ut 1979) men har inte mycket berörts i Ferlin-sammanhang.

Något poetiskt storverk är ju vissamlingen ingalunda, men i tidningen var det gemensamma resultatet av ord och bild betydligt mer lyckat än i boken, och man kan undra varför förlaget genomdrev att Högfeldt byttes ut mot Ossian Elgström. Denne hade tidigare utfört en rad illustrationsarbeten åt Bonniers, bl.a. till Fredrik Ströms samlingar av ordspråk och ordstäv. Han hade också fått en rad egna arbeten utgivna av förlaget, bl.a. sitt storlaget fantasifulla edda-verk. Det troliga är väl att Bonniers hade någon fordran på Elgström som denne fick avbetala genom att rita till yrkesvisorna. Uppgiften har inte inspirerat honom, och flera av teckningarna är förbluffande klena, rent ut sagt ledsamma. Eftersom de dessutom är allmänt tillgängliga i boken från 1944 skall intresset i fortsättningen huvudsakligen knytas till den undangömda produktionen av yrkesvisor i *FiB* 1939.

NF hade redan ofta lämnat bidrag till *FiB*, både i kåseriform och på vers. Han hade bl.a. skrivit texterna till en av Gösta Bjelkebo ritad barnserie om Lars och Lisa i Stockholm; den utgavs av Lindqvists förlag 1937. RH tycks däremot icke tidigare ha medverkat i tidningen. Med stora bokstäver kungöres det nu i nr 4 1939, att han nästa vecka skall börja medarbeta med en serie "gubbar". I sällskap har han NF, "vår populäraste skald", som "rim-

saltat de roliga Högfeldt-teckningarna". Mycket riktigt bjuder nr 5 på Sotaren och ett löfte om att "Nästa Högfeldt kommer i nr 7". Varannan vecka året ut uppenbarar sig sedan paret RH-NF på s 15 i tidningen.

ROBERT HÖGFELDT:

KYPAREN



Att denna yngling har svikt i benen och skulle göra sej skäppt på scenen en attraktion för en variety, det torde läsaren genast se.

Kan vi ej dagligdags konstatera hur det är svårare att balansera? Men denna gosse är en jonglör som vi får buga oss artig för.

Man kunde önska att världens stora allmoget hjälpte sig styra vara. Då slog de inte — i rus och rot, så många dyrbara ring i kras.

NILS FERLIN

Ska man nu av det sätt på vilket marknadsföringen sker, dra slutsatsen att det är Högfeldt som spelar första fiolen i ensemblen? Var det han som hade mest att säga till om då yrkeslistan och så småningom sceneriet för det enskilda numret fastställdes? Och var det han som från gång till gång gjorde det första utspelet, så att NF alltid skaldade till en bild av RH? Eller tillgick det ibland? ofta? alltid? precis tvärtom eller under fortlöpande överläggningar? Är man nyfiken på villkoren för estetiskt skapande är detta inga likgiltiga frågor, men de tycks omöjliga att få slutgiltigt besvarade. Högfeldts maka som stod honom mycket nära i arbetet kan lika litet som Ivar Öhman i *FiB* erinra sig gången i proceduren, och vem kan begära det på nära halvseklats avstånd? Resultatet självt tillåter bara sällan några slutsatser om vem av parterna som varit först med sitt förslag. När det gäller Hembiträdet hör vi dock poeten tolka en förelagd bild:

En karl blir kär först när han är mätt,
om jag begriper herr Högfeldt rätt.

ROBERT HÖGFELDT:

FORSKNINGSRESANDEN



Jag blev så trött att i städer driva,
jag ville ut till det primitiva.
Men vart jag vankar och vart jag går
där har kulturen satt sina spår.

Nyss tog jag fel på den här personen:
Han tillhör klart civilisationen
fast han är naken och syns rätt vild;
Men har ett ex. av Folket i Bild!

Naturligtvis möter inget hinder
att han har lånat det av Bolinder.
Men mäktig snopen jag blev ändå,
det må man alla inte undra på.

NILS FERLIN.

I balanskonstnären-Kyparens fall verkar det också troligast att det är RH som är först ute och NF som förevisar bilden för läsaren och gör en storpolitisk tillämpning. Ett skoj inne i skojet värt att begrunda bjuder Forskningsresanden på. Denne anträffar mitt i djungeln en naken neger som sitter utanför kralen och högläser ur *Folket i Bild* för de sina. Numrets omslag pryds tillfälligtvis av just den forskningsresandes anlete som på bilden kommer störtande fram ur djungeln och som är den som för ordet i NF:s verser. Ett påhitt som detta ligger bestämt mer för RH:s leklynne än för NF:s, men säker kan man inte vara. Synen av tidningsnumret i den svarte mannens hand kommenteras av den i versen talande med att det inte finns något direkt "hinder för att han (negern) lånat det av Bolinder". Reflexionen är så mycket mer välfunnen som den celebre jorden-runt-fararen under den gångna vintern hade skrivit resereportage just i *FiB*. Återkommen till fosterlandet hälsades han med blommor av tidningens redaktör enligt ett foto i samma nummer där yrkesserien startar. När det omsider blev aktuellt med bokutgivning av NF:s verser på annat förlag var det förstås inte längre på sin plats att påminna om *FiB*:s afrikanska spridning. Men NF ville inte avstå från den bolinderska poängen, utan hans text framkastar nu att det väl inte fanns något hinder att den ordenstrissa som Ossian Elgströms neger ståtar med, har lånats av Bolinder!

Detta med den sannolika ordningsföljden mellan bild och ord i tillblivelsen är inte det enda som tyder på att NF kanske aldrig varit primärt och helhjärtat intresserad av detta projekt eller belåten med dess resultat. Ett annat tecken ser jag däri att han inte lägger någon kärlek eller ambition i namnet på boken 1944. *Yrkesvisor* — hur torrt och trivialt i jämförelse med de originella och karaktärsfulla titlarna på alla de stora, "egna" samlingarna!

Vidare besynnerligheten att varenda en av dessa bortåt två dussin texter är avfattad på den enkla, ytterst regelbundna fyrradiga strof som lättast känns igen från Apladalen vid Värnamo. Saken är på tal i boken, i en deklamation på s 4: "Samtliga i denna volym föreliggande visor går — har textförfattaren upptäckt — att sjunga efter den gamla melodien 'I Apladalen i Värnamo'". Naturligtvis är det inte fråga om någon sen och oförmodad upptäckt av förf. även om det till att börja med kan ha varit ofrivilligt som han föll in i Värnamo-trallen. Redan i förbindelse med några av de första visorna i *FiB*-trycket hänvisas öppet till detta melodimönster. Inne i en text ekar dessutom själva signaturnamnet, nämligen i Tidningsredaktörens anatema över alla skribenter som belägrar honom, "den ene mer än den andre galen/från Vilhelmina och Apladalen".

Att det mekaniskt upprepade metriskaschemat skapar en känsla av monoton i är säkert många läsares intryck. Men det givna musikaliska underlaget kan väl också upplevas som en styrka. NF själv kände sig kanske därmed förankrad i skillingtryckets pålitliga folktycke.

Det är onödigt att dröja vid de icke så få ställen där man besväras av litterära eller språkliga vårdslösheter som är sällsynta i de delar av produktionen som NF verkligen satsade på. Låt oss i stället begrunda själva ämnesbehandlingen. Vad är att säga om yrkesurvalet i den mån nu NF påverkade det? Har det något genuint ferlinskt i sig? Kärnan bildas förstås av de klassiska hantverken som alltid varit med och som figurerat t.ex. i kortspelet *Löjligen familjerna* — målaren, snickaren, skomakaren, skraddaren, sotaren, smeden, kopparslagaren, och några till. Perukmakaren och slaktaren saknas och likaså bryggaren, trots att NF hörde till dennes trogna avnämare. Varifrån rekryteras då återstoden av samlingen? Något medvetet närmande till LO-kollektivet, såsom troligen flera i tidningsledningen skulle ha önskat, kan inte förmärkas. Däremot är det viktigt att kvinnorna blivit representerade på yrkesmarknaden, utom av hembiträdet också av konst-

närsmodellen, skollärarinnan och tvätterskan. Denna sistnämnda har avlockat RH en frodig och festlig bild och NF en något mindre saftig moralkaka. Fabrikernas pulver är nog bra, men

Det bästa tvättmedlet heter flit,
det gör den svartaste krage vit.

En förhoppning att något av de nytilkomna yrkena skulle spegla NF:s egna brokiga erfarenheter gäckas. Skådespelaren får t.o.m bryta versrytmen för att berätta om hur han glatt västgötapubliken med Hamlet-frågan förnedrad till simpel vits "Vara eller inte Vara". Tidningsredaktören fångas som jag redan nämnt i en för yrket föga representativ situation, där han tar ställning till ett manuskriptanbud utifrån. Det är just besökarens roll som NF själv upplevt, supplikantens. Här har Ossian varit framme på egen hand: antagligen på pin kiv har han givit den manuskriptpacke som skrivaren räcker fram inte någon poetisk titel utan "Om Gynekologiens nackdelar".



Vill man finna något omisskännligt ferlinskt drag i urvalet av nya yrken, så ligger det i att flera av dem är udda, marginella, med bara en handfull utövare. Så äventyrsförfattaren, konstnärsmodellen, trädgårdseleven, pantlå-naren och forskningsresanden. Modellen klagar över tunga bördor och onaturliga poser och vädjar till vår mänskliga medkänsla, då hon som slut-ord använder rörelseverbet "gå" i betydelsen sluta, lämna in:

Jag är en människa bland genier
och en modell på akademier.
Där får jag sitta, där får jag stå.
När jag blir gammal så får jag gå.

För RH har uppgiften varit välbehaglig: ett myller av löjliga genier med solkiga vita rockar och höjda penslar församlade kring motivet som vänder ryggen åt läsaren och balanserar en jättelik kruka på ena axeln. För flickans rosiga hull har tryckeriets sparsamma färgresurser mästertligt tillvaratagits. Elgströms ateljéscen är långt mindre engagerad resp engagerande.

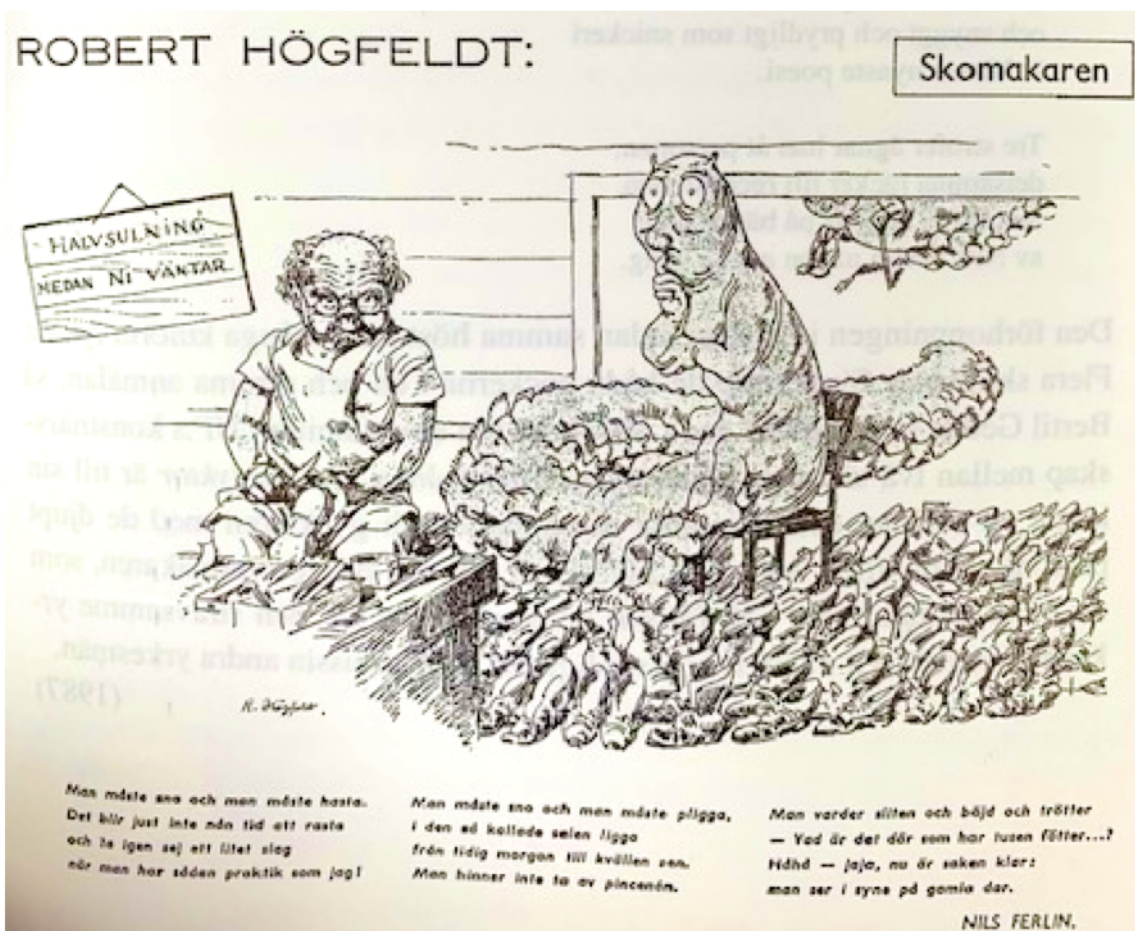
Äventyrsförfattaren bygger både i text och bild framgångsrikt på idén om en kontrast mellan å ena sidan berättarens smak för det rafflande på tavlor och i de egna böckerna och å andra sidan hans jovialiska privatperson med en skön filt om benen och en thekopp i näven. Artisterna är denna gång väl samstämda, men Ossian kniper en extra poäng. Omärkligt både för NF och mannen i filten har fönstret öppnats och tre bovar med pistol och kofot står färdiga att bereda författaren ett handgripligt äventyr.

Yrkesvisan är ingen omfångsrik genre i svensk poesi, men den har anor tillbaka åtminstone till Bellman som ger den hunsade hårfrisören röst ("Stackars Pelle, som måste krusa och kamma"). I 1800-talets tradition är skrytvisan en omhuldad typ ("af alla handtwerk i denna werld, är smedens dock det förnämsta"). En annan är förnöjsamhetens fromma suck ("Mitt nät, min ekstock, min koja, är hvad af lyckan jag begär"). Nidvisan riktad mot enskilda misshagliga yrkesmän här eller där kan räknas som en tredje grupp.

Nils Ferlins yrkesvisor har som synes ingenting gemensamt med någon av dessa vistryper. Hos honom möter man inte någon yrkesman i helfigur som presenteras eller själv presenterar sig under utövande av sin verksamhet. Poeten och hans tecknarkollegor är ute för att roa med en anekdot, en

lustig historia, en humoristiskt fattad situation, i vilken någon yrkesman agerar.

Med förlov sagt lyckas det inte alltid så väl. Men i skomakarens fall har alla de tre inblandade något att komma med. RH:s mästare ser en jättelik tusenfoting ringla ner i verkstan med krav på att enligt väggreklamen få alla sina 500 par skor halvslade medan han väntar. NF ställer diagnosen: mästare har för mycket att göra, vidundret är en produkt av hans överhettade inbillning, han ser i syne! Utan att texten ändras kan sedan Ossian Elgström lansera en helt ny bildidé: i sitt utmattade tillstånd lyfter mästare blicken mot källarlokalens fönster och fasar ett ögonblick inför skräcksynen av alla mer eller mindre trasiga skodon som vimlar på trottoaren. Tänk, när han ska laga dem alla!



Yrkesvisorna i bokform på hösten 1944 framkallade inga långa recensioner men många, och i stort sett var mottagandet välvilligt. Övrigt prisade en rad anmälare också Ossian Elgströms teckningar såsom fyndiga och väl stämnda till texterna; föregångaren RH nämndes ingenstans. I ett par socialdemokratiska tidningar, bl.a. *Östergötlands Folkblad* (1 dec) satte sign Rayo (Conny Johansson) sitt kritiska omdöme på Apladalens vers. Den plumpa insinuationen i andra raden visade sig såtillvida korrekt som det var just året därpå som NF förenade sig med Henny Lönquist:

Ferlin har skrivit en bok om yrken
för att få hop'et till bröllopsfyren.
Om vart och ett han har gjort en drill,
som Osse Elgström har ritat till.

På detta versmåttet går de alla
för det är trevligt och lätt att tralla,
och snyggt och prydligt som snickeri
är Nisses nyaste poesi.

Tre strofer ägnar han åt personen;
detsamma räcker till recensionen.
Sen får vi hoppas på bättre sång
av Nils Ferlin någon annan gång.

Den förhoppningen infriades redan samma höst med många kulörta lyktor. Flera skribenter förde ihop de båda böckerna i en och samma anmälan, så Bertil Gedda i *Ny Tid* (12 dec). Han talar om en spänning i NF:s konstnärskap mellan två sidor av hans väsen. *Med många kulörta lyktor* är till sin kärna ett verk av den ensamme drömmaren och gycklaren med de djupt personliga tonfallen. Men lika mycket är NF den flitige versmakaren, som tar emot beställningar och fullgör leveranser. Nu har den strävsamme yrkesmannen skrivit muntert och vänligt om ett par dussin andra yrkesmän.

(1987)

II

Den första svenska bokfloden

Om 1800-talets romanserier och lånbibliotek

1

Små romanbäckar med sina källor nere i Europa började rissla över den steniga svenska marken redan för bortåt 700 år sedan. Medeltidens romanserier var på vers, och många handlade om det ädla riddarlivets strapatser. Tre översattes från olika europeiska språk till svenska strax i början av 1300-talet, de s.k. *Eufemiavisorna*. Men *Don Quijote*, den bok i vilken riddarromanen övervinner sig själv, den fick svensken i tvåhundra år läsa direkt på spanska eller tolkad till något annat främmande språk. Försvenskad blev den inte förrän 1818. Också av de stora engelska 1700-talsromanerna är översättningarna rätt glesa, rätt sena och rätt bristfälliga.

Den första koncentrerade springfloden inträffar kring sekelskiftet 1800, då en mängd tyska rövarromaner och känslösamma familjehistorier översattes. August Lafontaine, som absolut inte ska förväxlas med den franske fabeldiktaren, får på några decennier flera dussin tårdrypande berättelser överförda till vårt språk. Frampå 1820-talet är det Walter Scotts tur. Hans adliga person och storartade berättarkonst gör mycket för att höja roman-genrens anseende Europa runt. På 1830-talet stiger så romanfloden i en ny våg.

Alldeles i början av decenniet hade Lars Johan Hierta startat vår första moderna tidning, *Aftonbladet*. Sverige var ju mycket lite urbaniserat ända in på 1900-talet, men städerna hade i alla fall börjat röra på sig, under intryck av den europeiska handel som kommit igång efter Napoleon-tidens skakningar. Det var till tredje ståndet, till städernas borgerskap och löntagare som *Aftonbladet* i första hand vände sig, och initiativet fick snart svarigheter på andra håll i landet: det grundas tidningar i mängd.

*

Det nyväckta läsintresset räckte för mera än tidningarna, och Hierta — hos vilken en demokratisk bildningsiver förenades med dristig merkantil före-

tagsamhet — var inte sen att sätta in en ny stöt. På hösten 1833 gav han signalen till den första romanproduktionen i stor skala i Sverige. Med en annons i *Aftonbladet* den 29 augusti inbjöd han nämligen till subskription på *Läsebibliotheket af den nyaste utländska litteraturen i svensk öfversättning*. Efter utländskt mönster var företaget byggt på häftesutgivning och åtnjöt därmed den portofrihet som helt nyligen hade beviljats varje periodisk skrift mot att i stället en relativt måttlig stämpelskatt erlades för papperet. Hierta kunde på så sätt kraftigt förbilliga distributionen till landsorten, medan paketposten kännbart belastade den reguljära bokhandelsvolymen. Abonnenten band sig för hela årgången och betalade sedan undan för undan som häftena kom ut, i regel en gång i veckan. Arrangemanget gav förläggaren en avsevärd trygghet och andrum att planera på längre sikt. Genom den realistiska kalkylen fick han också möjlighet att sätta ett lägre pris på sin vara än han skulle gjort om han hade tryckt en upplaga på vinst och förlust. Hiertas idé togs upp av flera andra förläggare. Redan 1835 började Niklas Hans Thomson med *Kabinettsbibliotheket af den nyaste litteraturen*, som löpte till 1846, och det året satte Albert Bonnier i gång med något som han kallade *Europeiska följetongen* och fortsatte i något växlande former även under växlande namn (efter 1871 *Nya följetongen*) ända till 1910, alltså i hela 64 år. Här skulle så småningom ges ut Flaubert och Zola, Tolstoj och Tjechov, Hardy, Wilde och Thomas Mann jämte rader av nu förgätna massfabrikanter, men jag uppmärksammar i det följande seriernas öden bara till ett stycke efter sekelmitten. Redan under deras första tre decennier växlar häftesutgivningen naturligtvis en del i täthet, det samma gör trycket, från tid till tid och mellan de olika företagen, men i regel hann man med 8—10 titlar om året. I sitt läsebibliotek publicerade Hierta alltså hundratal volymer, innan han tröttnade och lade ner sin serie. Han skyllde då bl.a på att stämpelavgiften hade fördubblats.

Hierta drev sin utgivning i nära förbindelse med tidningsverksamheten. Han använde samma pressar, och folk kunde helt familjärt skicka sina prenumerationssedlar till *Aftonbladets* redaktion. Också kunde han spela med inflytande material så att han använde somligt på tidningens följetongsavdelning och annat i läsebiblioteket — han behärskade båda. Av hans brevväxling får man intrycket att han rätt länge själv valde de verk som skulle ingå i serien, men det behövdes förstås medarbetare både till att slå ner på

det rätta stoffet och sedan till att försvenska det. En drivande kraft härvidlag liksom i tidningens skötsel var Vendela Hebbe, som stod Hierta nära i många avseenden. Ett annat pålitligt stöd hade han i lexikografen A.F. Dalin. Thomson anlidade bland andra rådgivare bibliotekarien A.I. Arwidsson, utgivaren av *Svenska fornsånger*, medan Albert Bonnier gav magister Gustaf Thomée åtskilligt av ansvaret för *Europeiska följetongen*.

Både Hierta och de övriga förläggarna av romanserier hävdade att de gjorde publiken stora tjänster genom att snabbt servera ett gott urval utländsk romanlitteratur, väl översatt och till påfallande låga priser. Hur förhåller sig nu dessa olika försäljningsargument till den kritik som drabbade skillinglitteraturen (så kallad därför att varje häfte kostade bara några skillingar eller i varje fall långt under riksdalern som den ordinära bokvolymen brukade betinga)?

Att det fr.o.m. 1830- och 40-talen kom att finnas tillgång i landet till en kolossalt mycket större stock av skönlitterär prosa än tidigare är alldeles obestriddigt. Mera tveksamt är det med kvaliteten på romanserierna. Den ligger inte över sig högt, och nivån kan inte sägas stiga — snarare tvärtom. Det kommer utan tvivel en mängd förstklassiga saker men också en hel del rent skräp. Vad som från början till slut karakteriserar den här sortens utgivning är att det satsas så enormt på de säkra korten. Av en pålitlig författare ger man inte ut 2—3 eller 4—5 böcker utan 12—15 eller fler ändå, många av dem dessutom ändlöst utdragna i band efter band. En sådan trumf är t.ex. under 1840-talet Eugène Sue med hans gruvliga, av sensationella inslag drypande Paris-skildringar. En annan är engelsmannen Lytton Bulwer som bedårar alla med briljanta familjeromaner, historiska romaner, brottmålsromaner, sederomaner, mysteriösa romaner osv — han bemästrar alla genrer. Balzac finns med i utgivningen, men det sprids mycket mycket fler verk av Sue eller av Dumas. Ledande engelska 40-talsförfattare som Thackeray, George Eliot och Mrs. Gaskell är väl representerade, för att inte tala om Dickens, men *Wuthering Heights* (*Svindlande höjder*) översätts inte under hela seklet, och alla de nämnda ställs i skuggan av nu totalt bortglömda storheter som G.P.R. James och Mary Braddon.

Populärförläggarna fick ofta höra att de inte var stränga nog i sitt urval utan rättade sig efter en enklare smak. Det är utan tvivel fallet. De ville vinna en ny publik åt boken och lyckades också. Men det är påfallande att just

nu den frågeställning på allvar tas upp till debatt som sedan oavslutligt kommer tillbaka i massmediernas historia. Om man har anlagt en kommunikationskanal som har utsikter att nå fram till en större krets av mottagare, vilken politik är då den sundaste: att bjuda ett hårt sovrat urval, i förhoppning att också de mindre tränade så småningom ska kunna och vilja ta emot det? Eller att sätta anspråken lågt åtminstone för en god del av utbudet, i syfte att inte från början skrämja bort någon? I 1830-talsdiskussionen förfäktades den kulturkonservativa ståndpunkten bl.a av *Svenska Minerva*, där den talangfulle J.C. Askelöf förde pennan (så 13 och 20 febr 1838). De första årgångarna av *Läsebibliotheket* fick vidlyftiga, i stort sett välvilliga recensioner i *Svenska Litteraturföreningens Tidning* av J.E. Rydqvist 1834 (ss 689, 737 och 790) och av C.J. Lénström 1835 (s. 433 och 465). Hierta försvarade själv vid flera tillfällen sin utgivningspolitik i *Aftonbladets* spalter, så 28 nov 1835 samt 14 och 22 febr 1838. Flera av de här nämnda diskussionsinläggen har tidigare uppmärksammats av Leif Kihlberg i hans grundläggande Hierta-monografi (1968, s 281).

*

Men en invändning, som har varit underkastad historisk förändring och därför kanske känns intressantare, gällde romanflodens källor. I underrubriken på sin serie framhävde Hierta att det var frågan om utländsk litteratur i översättning. I sitt prospekt i *Aftonbladet* den 29 aug 1833 hävdade han också att bland olika förlagsartiklar just den utländska vitterheten var i särklass klen företrädd i vårt land. Inskränkningen till icke-svensk dikt föll efter några år bort ur seriens rubrik, men därmed signalerades inte någon genomgripande förändring: de svenska originalbidragen i serien är fåtaliga, det mesta hämtas utifrån, varvid (som Kihlberg konstaterat, s 142) det franska och engelska stoffet väger ungefär jämnt. Det tyska kommer ännu långt i efterhand men tar skadan igen i Albert Bonniers utgivning på 70- och 80-talen. Nå, detta att Hiertas publik inte hotades av någon nationell isolering utan fick kontakt med vad som tilldrog sig på den europeiska arenan, var väl bara ett hälsotecken? Det låter säga sig, men man ska inte tänka att det var enbart av övernationell idealitet som förläggarna föredrog att arbeta med den utländska litteraturen. Ett icke oviktigt skäl var att den fick man fritt — så när som på översättningsarvodet, som att döma av Bonniers res-

kontra på 50-talet tycks ha legat på omkr 5 rdr arket. Ett enkelt originalarbete kunde honoreras med det fyr- eller femdubbla. Fortfarande enligt Bonniers reskontra har faktiskt förlaget redan på 60-talet betalat en del franska författare för översättningsrätten, men i princip är det ännu fritt fram.

Det dröjde nämligen länge innan den internationella författarrätten på allvar lagfästes. Detta skedde först 1886 med Bernkonventionen (som Sverige genant nog inte biträdde förrän 1904). Hierta och de övriga förläggarna fick alltså höra av kritiken att de lämnade den svenska dikten i sticket, till förmån för inkomstbringande utländsk bråte. Hierta försvarade sig med att dock folk som Almqvist, Fredrika Bremer, Sophie von Knorring och Emilie Flygare-Carlén eller Pehr Sparre hävdade sitt författarskap just under läsebibliotekets epok. Thomson kunde ha ännu bättre samvete, eftersom hans serie på allvar stod öppen också för svenska författare: där debuterade i själva verket Emilie Flygare-Carlén med sin roman *Valdemar Klein* 1838. Det är eljest svårt att avgöra om den väldiga romanimporten verkat mer eggande eller mer hämmande på de inhemska författarna. Några vittnesbörd ska framläggas i slutet av artikeln. Det är fullt möjligt att den svenska återväxten skulle varit mindre spinkig om förläggarna haft mera omsorg om den och inte varit så upptagna av de lättvunna framgångarna med utländska succéförfattare.

Ett i det här sammanhanget intressant resonemang gällande den andra parten, publiken, möter man i Georg Scheutz' tidning *Spegeln* (25 jan och 15 febr 1838). Först målas det upp en livfull scen från en boklåda, där folk av olika kategorier frågar efter de senaste häftena av de olika romanbiblioteken och kommenterar dem. Men de slutsatser som bokhandlaren själv eller skribenten drar är ungefär följande: bokläsandet var tidigare ett status-tecken för fint folk; nu har nya skaror lagt sig till med vanan att läsa, och det är utmärkt. För deras kassor och smak är den häftesvis översatta underhållningslitteraturen väl avpassad. Men för att markera sitt övertag, bygga sig en ny status, har "de förnäma" samtidigt övergått till att läsa utländsk litteratur på originalspråket. Den goda svenska litteraturen svikes alltså numera både från den ena och den andra sidan!

*

Men tillbaka till förläggaren. Vad denne än kunde stöta på under sin jakt efter översättningsobjekt på kontinenten, så var det som sagt inga svåra ekonomiska hinder. Men väl kunde han råka ut för risken att bli kullsprungen av någon konkurrent. Därför brukade han i god tid basuna ut sina avsikter att införa den eller den franska eller engelska nyheten i sin serie. En sådan förhandsannons kunde han placera i de förlagsmeddelanden som följde med de subskriberade häftena och som ibland växte ut till hela små litterära tidskrifter. Emellertid hjälpte det inte alltid att skrika tidigt och skrika högt. Det finns flera exempel på dubbla översättningar och publiceringar av en och samma bok ungefär samtidigt. För att ge kunderna känslan av rykande aktualitet och på samma gång hålla rivalerna stängna tog man sig för att publicera den svenska versionen medan den franska eller engelska ännu löpte, vare sig det nu var i häftesform eller som följetong i en tidning. Den svenske boktryckaren låg alltså hack i häl på sin kollega i London eller Paris, och då skulle ändå översättaren hinna göra sitt. Det är värt att konstatera att både Hierta och Thomson lovade sina kunder alster av den *nyaste* litteraturen. De såväl som Albert Bonnier infriade verkligen den utfästelsen. Frågan är om *nyhetsvärdet* någonsin spelats ut så ohämmat på bokmarknaden som under det här skedet: hela Paris talar just nu om *De sju dödssynderna* av Sue. Skynda Er att abonnera på den samtidigt utkommande svenska upplagan!

En följd av brådskan vid försvenskningen och av lågprisambitionen var att det kunde bli si och så med översättningarnas halt. Kritiken tog givetvis fasta på de miserabla fallen, som dock efter mitt intryck är i avgjord minoritet. En malör som man länge gottade sig åt hade drabbat en översättning från franskan, visserligen inte i Läsebibliotheket utan i *Aftonbladets* följetong. Där kunde man en dag läsa om en man som utsatts för en så våldsam kroppsansträngning att ögonen stod ut ur huvudet som på en storhertig. Det lät ju lite påfallande, men förklaringen kom då en konkurrenttidning påpekade att det franska ordet *grand-duc* inte bara betyder storhertig utan också uv eller hornuggla. Hierta var naturligtvis oskyldig till denna fadäs, men det räddade honom inte från att en tid själv gå under spenamnet Storhertigen.

*

Nå, priset då, kan man säga att det var billigt att fiska i den nya romanfloden? Vad man vågar påstå är att det relativt sett var förmånligt, jämfört alltså med ett enstaka napp i bokhandeln. Hierta påstod att en bok som ingick i *Läsebibliotheket* i regel såldes för 1/3 eller 1/4 av det pris som den skulle ha betingat ensam för sig själv i bokhandeln, och av en del kontroller att döma är uppgiften någorlunda riktig. I början fick man en hel årgång på det enklare papperet för 4 rdr banco, och dess 6—8 titlar skulle säkert normalt kostat 10—12 rdr eller mera. Men om man i stället använde sina 4 rdr på torget så kunde man det året släpa hem 9—10 kg oxkött eller 1 tunna (150 l) potatis. Böcker var fortfarande ingen billig förnödenhet i jämförelse med de fysiska livsmedlen, men billigare genom Hiertas initiativ än vad de varit förut. Det var också många som lyssnade till hans locktoner. På hösten 1835 talar han i tidningen om att *Läsebibliotheket* har närmare 4.000 abonnenter och siffran stiger ytterligare — till viss grämlse för konkurrenterna. Thomsons bekymmer för sin serie kan man avläsa bl.a i hans brev till vännen-poeten Nicander (KB). Den 13 jan. 1837 berättar han att hans subskribentstock som varit uppe i 2.300 nu knappt når 1.000 medan ”Lasse Hjertas” publik bara växer.

2

Vad fanns det då för möjligheter att förse sig med läsning utan att bli abonnent hos Hierta, Thomson, Albert Bonnier eller någon av de andra häftesutgivarna? En förbilligande utväg var givetvis att flera personer slog sig samman om en prenumeration. En annan var att man i stället för häftesläsning läskade sig med den dagliga episka dos som tidningarna erbjöd genom följetongsromanen. Det var just under 1840-talet som detta inslag i litteraturförsörjningen sköt fart för att bestå i gott och väl ett sekel. Redan 1850 löper det en fortsättningsberättelse i 57 av landets 78 dagstidningar, enligt vad Ingemar Oscarsson konstaterar i en undersökning av följetongen i Sverige.

En annan faktor att räkna med vid läshungerns stillande är lånbiblioteken. Boksamlingar hos enskilda, i klostren, vid universiteten, sådant har ju alltid varit något självklart. En förening, ett sällskap har också kunnat sätta upp bibliotek för sina medlemmars räkning. (Ett vackert exempel har Bengt Utterström utforskat i Karlskrona, där det i slutet av 1700-talet växte fram ett läsesällskap som i sin tur fick till stånd ett lånebibliotek. Det är i

sin helhet bevarat och upptar omkr 9.000 band.) Socknen-församlingen blev under 1800-talet basen för en mängd försök på bibliotekssidan, och det är ju här vi kan söka rötterna till vårt nuvarande folkbiblioteksväsen.

*

Men det finns en annan biblioteksform som i förhållande till sin betydelse är för lite uppmärksammas: det kommersiella lånbiblioteket, där man fick låna böcker mot en föreskriven avgift. Ett särskilt intresse har denna bibliotekstyp i det avseendet att den mer troget än andra speglar den verkliga smaken hos kunderna. Sockenbibliotekens sammansättning är i stor utsträckning bestämd av vad präst, lärare och ståndspersoner i trakten ansåg vara god litteratur som folket borde läsa. De som drev biblioteksverksamhet som levebröd hade inte råd att hålla sig med några moraliska eller estetiska normer utan inköpte helt enkelt sådan litteratur som de med stöd av sin erfarenhet kunde räkna med att besökarna ville låna.

Vi har enstaka inrättningar av det här slaget redan under andra hälften av 1700-talet. C.M. Carlander, som samlat en mängd notiser härom i sitt bokhistoriska jätteverk, pekar på boktryckaren Lars Salvius som en pionjär i branschen på 1750-talet. Kring sekelskiftet arbetar en viss J.G. Björnståhl, och hans kataloger uppvisar en rikt förgrenad rörelse med filialer på ett par orter och bokförmedling till ännu flera. Men väsentligen hör den privata, avgiftsbelagda bokutlåningen 1800-talet till. Att kartlägga dess utbredning blir det inte tal om här, och inte är det så lätt heller: företagen byter ägare och byter lokaler, och man kan inte vara riktigt säker på vad som är nya och vad som är övertagna verksamheter. Men att det tidvis kunnat finnas 30—40 lånbibliotek samtidigt i en stad av Stockholms format är tydligt. Nygrundningar motiveras ibland med att det inte förut funnits något bibliotek i just den aktuella stadsdelen. Inte sällan drevs lånebiblioteket i förbindelse med bokhandel, såsom i det autentiska fall som Blanche romantiserat i berättelsen *Albergs boklåda*. Ytterligare en tredje verksamhet under samma firma förenade Albert Bonniers äldre bror Adolf under några år på 30-talet: han var på en gång förläggare, bokhandlare och lånbibliotekarie.

*

Vad man har att arbeta med om man vill skaffa sig en bild av lånbibliotekens funktion, är tyvärr bara katalogerna. Det har förstås också förts någon sorts utlåningsjournaler, men inga sådana tycks vara bevarade i något offentligt arkiv. Tryckta kataloger finns det däremot i mängder, både från Stockholm och övriga städer. Många är rätt primitivt uppställda, med böckerna numrerade alltefter som de inköpts, men andra är ordentligt systematiserade, i enstaka fall helt föredömligt med tryckår och tryckort osv. Det man kan fastställa med hjälp av katalogerna är sådant som bibliotekens totala omfång, vilka litterära avdelningar som favoriserades och hur urvalet såg ut inom respektive avdelning. Man kan också i gynnsamma fall avläsa hur snabb nyanskaffningen varit.

Och så får man naturligtvis besked om utlåningsvillkoren, som är rätt enhetliga. Man betalade inte för det enskilda lånet utan för rätten att ha en eller flera böcker till låns under viss tid. Tilläggstaxorna sjönk proportionellt ju fler böcker och ju längre tid man band sig för. Om det nu t.ex 1850 kostade 10 rdr per år för en bok, så kan det låta mycket. Det året höll man sig med *Aftonbladet* varje vardag för 11 rdr, och abonnemang på någon av romanserierna kostade 7–8 rdr. Då fick man också behålla dyrgriparna. Men om nu någon verkligen hade råd och lust att lägga 10 rdr på bordet i lånbiblioteket, då hade han å andra sidan skaffat sig outtömliga läschanser. Han fick nämligen byta bok så ofta han ville — upp till en gång om dagen! Det betyder att han teoretiskt hade möjligheten att läsa så där 340–350 böcker om året för sina 10 rdr.

Bibliotekens storlek varierar enormt. Det största, det s.k. Kjellmanska, gällde kring senaste sekelskiftet för att ha 45.000 volymer, och det är möjligt: många enskilda titlar räknar ett otal band. Auktionskatalogen 1859 över det värdefulla Wiborgska biblioteket (grundlagt redan i början av 1800-talet) uppger siffran 18.000 volymer. Genomsnittet torde ligga på 3–4.000, och det finns också firmor som bara har några hundra volymer att komma med — men då avstod de naturligtvis i regel från den dyrbara service som låg i tryckta kataloger.

Den utan all jämförelse mest omhuldade litteraturkategorin är skönlitteraturen skriven på svenska eller tolkad till detta språk. Många bibliotek ägnar sig enbart åt denna gren, men i förvånansvärt många fall erbjuds också romaner på franska, engelska eller tyska. En ledstjärna för lånbibliotekens

ägare har alldeles tydligt varit att hålla sitt bokbestånd aktuellt. I flera kataloger reklameras det med att all svenskspråkig skönlitteratur, både i original och översättning, automatiskt införlivas med biblioteket alltefter som den utkommer. I en katalog från Ebba Engquists lånebibliotek på Hornsgatan från slutet av 1880-talet finner man sålunda en nästan komplett uppsättning av t.ex. Strindbergs, Geijerstams, Ernst Ahlgrens och Anne-Charlotte Lefflers skrifter. Fröken Engquist har alltså inte haft några fördomar mot den nya litteraturen, och folk på Söder hade tydligen smak för den, eftersom hon köpte den så regelbundet för sina låntagares räkning.

Det som biblioteken en gång väl hade anskaffat fick naturligtvis stå kvar på hyllorna så länge det inte var nerslitet och så länge det fanns plats. Likaledes fick det stå kvar i katalogerna. Därför är det inte lika lätt att studera förbrukningen av beståndet som förnyelsen av det; man kan inte avläsa hur en författare gradvis försvinner ur blickpunkten. Men att accenten i lånetrafiken alltid ligger på de senaste decenniernas utgivning, det är knappt att ta fel på. Att hitta några böcker tryckta på 1700-talet i en lånebibliotekskatalog efter 1850 är mycket ovanligt — och detta även om man spejar över hela fältet, också utanför den vittra zonen.

*

1800-talets lånebibliotek erbjöd alltså snabbt, ofta i flera exemplar, all färsk svenskspråkig berättande litteratur, men hur var det med den utländska? Här har *vi* verkligen ingen anledning att sätta oss på höga hästar. Bokhandeln har under vårt sekel inte varit så förfärligt ivrig att på eget initiativ ta hem mer kostsam litteratur från utlandet, därför att den inte har returrätt på sådana varor. Folkbiblioteken å sin sida har ju inte känt något egentligt ansvar för den icke-svenska litteraturen, eftersom den större delen av deras kundrets länge varit enbart svensk-läsande. Jag undrar om inte i själva verket de litterära kommunikationerna var livligare ett sekel tillbaka än vad de är nu, i varje fall om de sätts i relation till det allmänna läsandet. (Något ligger det kanske också i *Spegelns* publiksociologiska fundering.) Hur som helst är det märkvärdigt att se hur välförsedda flera av de kommersiella lånebiblioteken är också med skönlitteratur på franska, engelska och tyska. Kärnan är förstås samma typ av böcker som översätts i romanserierna. Walter Scott och Dumas, Dickens och Eugène Sue utbreder sig också i ori-

ginal, och nya generationer av flitiga fabrikanter troppar upp. Men också mer exklusiva författare finns ofta på plats, och kvickt nog. Redan på 1850-talet erbjuder man Emily Brontës länge oöversatta *Wuthering Heights*; med Stendhal och Baudelaire förhåller det sig på liknande sätt. Och Balzac, som översätts rätt sparsamt till att börja med, finns i stora mängder på franska i lånbiblioteken.

*

En märkvärdighet är att biblioteken i massor av fall blandar in ett tredje språk, alltså ett annat än originalspråket respektive svenskan. Man bjuder ut t.ex. Walter Scott och Fredrika Bremer på tyska, Sue eller H.C. Andersen på engelska, Bulwer eller Dickens på franska. Man kunde således hos Flo-dins låna en bok som hette *La cabane de l'Oncle Tom*, den som vi kallar *Onkel Toms stuga*, eller hos Grönbergers *Der Letzte der Mohikanen*, Coopers indianbok på tyska. Dessa båda verk fanns alltså dels i engelsk originaldräkt, dels i svensk översättning men dessutom på franska och tyska. Vad är tanken bakom detta? Är de europeiska kolonierna i Stockholm vid 1800-talets mitt så stora eller resandeströmmen utifrån så livlig, att det verkligen lönade sig för de affärsdrivande biblioteken att uppmärksamma denna kundkrets? I så fall borde man sluta att betrakta 1800-talets Stockholm som någon isolerad provinsort i marginalen av Europa. Men det är väl inte möjligt att immigranterna har varit så många och så läslystna.

En annan förklaring är att en del personer drog sig för att läsa romaner på svenska; det var inte fint nog. Franska var alltså det egentliga litteraturspråket för åtskilliga med en äldre uppfostran, och även ganska enkla alster adlades i deras ögon av att vara avfattade på detta tungomål eller översatta dit. Kanske förhöll det sig så att tolkningarna av låt oss säga Walter Scotts romaner till franska var mera lyckade än de notoriskt skrala svenska översättningarna. Men — och här kommer en tredje förklaring — det är dessutom möjligt att man var ute i ärendet att lära sig språk och ville förena det nyttiga och det nöjsamma genom romanläsning på det främmande språket. Om man nu älskade Fredrika Bremer så blev mödan med att lära sig tyska lindrad av att det var hennes böcker man sysslade med — för säkerhets skull kunde man ju ha det svenska originalet bredvid den tyska översättningen.

Hur ser nu, kan man till slut undra, 1800-talet genomsnittliga romanläsare ut? Vem var det som lördagen den 8 aug. 1846 grep efter häfte 32 i den löpande årgången av Läsebibliotheket? Det häftet innehöll början av *De tre musketörerna. Historisk roman af Alex Dumas*. För vem var det G.A. Ljungholms lånbibliotek på Mäster Samuelsgatan 41 enligt 1873 års katalog ställde upp med 67 titlar på franska av Xavier de Montepin, flertalet i tre band eller mer? Vad gjorde den fjärde samlingen av Kabinettsbibliotheket 1839 för intryck på abonnenten med sina verk av Emilie Flygare-Carlén, Georges Sand, E.Howard, Carl Bernhard, R.F. Williams, N.H. Thomson och Thomasine Gyllembourg-Ehrensverd?

Den sortens frågor måste man med grämlse lämna obesvarade, då som sagt inga lånejournaler finns bevarade, inte heller några prenumerantförteckningar. Allra minst finns något material i behåll som kan ge en mätare på vad lektyren betydde för läsarens personlighetsutveckling. Att de flesta i den nya publiken bodde i städerna och att många var kvinnor kan man förmoda. Somliga var skolpojkar, det framgår av Jo Jolins minnen liksom av bokhandelsinteriören i *Spegeln*. Där betonas också läsekretsens sociala breddning. En piga prisar Spindlers berättelse om klostret vid Marienzell, en kusk som varit sjöman tycker om Marryat. Men att de bildade och/eller välsituerade skulle ha ratat romanseriernas frestelser är knappast sant. Motsatsen framgår av Fredrika Bremers eller Sophie von Knorrings scener ur de övre klassernas liv. Att författare av olika generationer som Almqvist och Viktor Rydberg tagit starka intryck t.ex. av de franska sensationsromanerna är välbekant, och en C.F. Ridderstad snarast kalkerade Eugène Sue i sina *Stockholms-Mysterier*. Ett vittnesbörd på högre nivå är det som avlägges av Fredrika Bremer efter en av hennes norska vintrar, den då hon arbetade med *Grannarne*. Så här skriver hon den 16 april 1836 till sin förtrogne Böklin om livet i grevinnan Sommerfelts hus:

Vi ha tillbragt våra aftnar i vinter med läsbibliotheket. Jag syr under det att Grnan S. läser, och denna läsning af en mängd olika men goda romanförfattare ... har varit mig nyttigare tror jag än några Esthetiska föreläsningar kunnat vara. Jag har derigenom bättre lärt att inse min plats.

Fredrika Bremer blev själv ett stort namn inte bara för svensk utan också för tysk publik, det märkte Tegnér då han reste genom Nordtyskland på vårintern 1841. Det var nog bl.a. bekantskapen med Fredrikas person och

författarskap som förde Tegnér till en ökad förståelse för romanen, vars konstform länge varit så främmande för hans klassiska estetik. Han berördes djupt av Bulwers ockulta *Zanoni* som Hierta gav ut i *Läsbibliotheket* 1842, och avhandlar den i sin korrespondens med Fredrika Bremer. På hösten samma år har han i ett brev till Franzén några djuptänkta ord om hur romanen svarar till hela tidsutvecklingen med dess gynnande av det privata och intima (det "husliga") på bekostnad av den heroiska gesten och det representativa (det "yttre"). Det är alltså denna nya tidsanda som speglar sig i romanfloden och som får sitt hemvist i lånbiblioteket.

Hvad skulle poesien vara, om den icke är brännpunkten af sin tid, dess seder och tänkesätt? I stället för Epos med sitt hjeltelif ha vi Idyllen och Romanen med sina hjeltar ur det enskilda lifvet. All poesi är nu huslig och ej sämre derföre. Vi hålla oss ej som Grekerna till det yttre utan det inre af lifvet.

(1972)

Tvåhundra års litteraturhistoria i svensk-akademisk förkortning och fördröjning

Sveriges litteraturhistoria är dess akademisters — har man rätt att parafrasera Geijers ord om kungarnas roll i vår rikshistoria på det viset? Nej, det har man inte, av många skäl. Men ändå kan man plötsligt få för sig att arvsföljden på en enda akademiplats ger en sorts sammandrag av våra litterära hävder från det gustavianska året 1786 då akademien instiftades och till nu. Det var en reflexion jag gjorde i somras i samband med Pär Lagerkvists bortgång, då det nämligen omtalades vilka som före honom hade suttit på den nu tomma stolen nr 8. (Stol kallas det i sittplatsernas höga estetik: kungen har sin *tron*, vikingen sitt *säte*, ministern sin *taburett*, riksdagsmannen sin *bänk*, den franske akademisten sin *fauteuil*, hans svenska kollega som sagt sin enkla *stol*).

Men innan jag förevisar den korta innehavarlängden till stol 8, kan det vara lämpligt med några ord om akademiens uppgifter och den anda i vilken de löses. Enligt Gustaf III:s stadgar skall den ”arbeta uppå svenska språkets renhet, styrka och höghet så i vetenskaper som i skaldekonsten och vältaligheten”. I sitt programtal menade kungen att det fanns tre kategorier som borde vara särskilt intresserade av detta mål och ur vilka medlemmarna därför borde rekryteras. Nämligen med moderna ord sagt för det första författarna, för det andra kritiker och vetenskapsmän, för det tredje folk som i rikets höga ämbeten och i ett fordrande umgänge utvecklat sin språkliga smak och lärt sig lägga sina ord väl.

Det förnämsta uttrycket för akademiens språkvårdande verksamhet är utom dess ordlista det jätteverk som heter *Svenska akademiens ordbok* som registrerar och klassificerar vårt ordförråd på historisk sikt. Det kom igång mot slutet av förra seklet och har nu, i det senaste digra bandet som bär nummer 26, hunnit fram till ”skrä-”. Arbetet har som sagt akademien till huvudman och finansiär, men det utföres helt självständigt av en vetenskaplig redaktion i Lund.

Det åligger också akademien att hålla fram och hålla vid liv kulturarvet i en vidare mening än den rent språkliga. Det sker bl.a. i en serie minnes-teckningar av större format. Därtill kommer det successivt växande porträttgalleri som uppstår genom att varje nyvald ledamot tecknar bilden av sin företrädare. Vidare har akademien en hel del pengar att förvalta till anslag, stipendier och pris. Det rör sig om flera hundra tusen kronor årligen. Längre var en rad pris knutna till tävlingar av olika slag, men de är nu slo-pade. Ett pris alldeles i särklass och på egen stat är förstås Nobelpriset, som har medfört akademiens enda men så mycket mer prestigeladdade interna-tionella åtagande. Det utdelades första gången 1901.

Det är — allt detta — inga oväsentliga uppgifter, men det kan väl sägas att de alla handlar om att stadfästa och befästa mer än om att experimentera och söka nya vägar. Mot detta svarar i sin tur den långsamma omsättningen av medlemskader. Att man väljes på livstid är redan det tillräckligt för att göra akademien till en väsentligen återhållande kraft i det litterära livet. Att få dö unga beviljas inte diktare och andra snillen i större utsträckning än andra, och medelåldern i akademien stiger i kapp med medellivslängden i nationen. Man kan heller inte vänta av åldrande akademister att de ska förbli eller — än mindre — bli fördomsfria och positivt inställda till nya sig-naler i högre grad än vad andra äldre personer är. Detta med frisinnat och elasticiteten kan ingen statistik yttra sig om, men väl kan man utröna ge-nomsnittsåldern vid några valda tidpunkter, liksom hur unga eller rättare sagt hur gamla medlemmarna har varit just vid invalet. Jag har räknat ut det där för vart trettionde år. Medan kretsen i ett par etapper fullbildades 1786-87, sattes det in en rad personer under 40 år, fast också några som var 70 el-ler däröver. 1790 var genomsnittsåldern på hela gruppen 47 år. Redan 1820 hade det talet stigit till 56, och det fortsätter att stiga. 1850 är medelåldern 59 och detsamma 1880. 1910 är den 66, 1940: 69, 1970: 70 år. Invalsåldern har likaledes stigit, vilket inte är självklart om än naturligt, nämligen om snillevalet går efter en kvalificerad kördning. 1850 hade medlemmarna i medeltal varit 46 vid invalet, 1910 och 1970 är motsvarande siffra 54.

Akademien kompletterar ju sig själv (vartill ska komma den kunglige beskyddarens godkännande). Hur argumenteringen inom denna lilla väljar-kår löpte under det första århundradet vet vi ganska bra, inte av de fåmål-da protokollen men av medlemmarnas inbördes brevväxling. Alltid har en del

av dem bott utanför huvudstaden — förresten tidvis så många så fjärran från och med så bristfälliga resvägar till Stockholm, att arbetssammanträdena kom att bli mycket sparsamt besökta. När det nalkades ett inval utbröt emellertid en livlig korrespondens mellan kollegerna och framför allt mellan sekreteraren och dem; det var till honom de skickade sina valsedlar. Sådana samlade gestalter på sekreterartjänsten som Rosenstein (tillsatt av Gustaf III), Beskow, Wirsén, Karlfeldt och Österling, säkerligen f.n. också Gierow, har varit givna medelpunkter för opinionsbildningen. I sitt stora arbete om akademiens historia har Schück flitigt botaniserat i dessa brev — av diskretionsskäl går han emellertid inte över sekelgränsen. Numera har telefonen sedan länge starkt inskränkt tillkomsten av sådant källmaterial.

Vad som spelar in i diskussionen är förstås i första hand en värdering av de olika kandidaternas kvaliteter. Men ofta modifieras den allmänna värderingen av speciella hänsyn till vad akademien just i det aktuella läget anses sakna och behöver: kanske en ny representant för den tredje kategorin bland dem som Gustaf III pekat ut, ”de blå” som de ofta kallades förr i världen för sitt blåa adliga blod och sitt blåa serafimerband. (Denna ämbetsmannakategori har krympt ofantligt i takt med demokratiseringen; Hammarskjöld, far och son, hörde dit, nu företräds den av en hög jurist ensam — naturligtvis värdefull för akademien som jurist — presidenten Petré). Eller är det lämpligt med en talesman för den andliga vältaligheten: för närvarande finns det ingen sådan i kretsen. Eller behövs det en språkman för ordboksarbetet: just nu hyser akademien tre nordister. Inom författargruppen kan man sedan göra distinktioner efter t.ex. genrer och estetiska program. Nu bör det vara en lyriker, nu en realist etc.

I korrespondensen finner man i det sammanhanget ofta hänvisningar till kritiken, till allmänhetens krav och liknande. Vidare tas det naturligtvis hänsyn till hur en kandidat kan förmodas falla in i ensemblen: är han samarbets- och sällskapsvänlig eller riskerar vi ideliga gräl? Det är tydligt att det ytterligare fördröjde Atterboms inval att han i början av 1830-talet tog sig för att skriva en stor kritisk studie över Leopold. Det ansågs oridderligt eftersom Leopold var död, men det hade naturligtvis inte varit fördelaktigare om Leopold levat och själv kunnat motarbeta invalet.

Uppenbart har åtskillig hänsyn brukat tas till företrädarens person och önsknings. Vem av de tänkbara gillade eller ogillade han varmest, vem har

bäst förutsättningar att teckna hans minne? I ett sådant resonemang är som synes kontinuitetstanken helt dominerande, förnyelsen har bara en smal chans. På dessa personliga grunder har onekligen beskedliga, oförargliga figurer kunnat gynnas framför snillrika men excentriska, oberäkneliga, kanske aggressiva.

Å andra sidan har man ibland intrycket att akademien följt den alldeles motsatta taktiken och sagt sig, att det bästa sättet att få bukt med en svår opponent kan vara att lura över honom på den egna sidan: det är t.ex. kloklare att inom akademien ha tillgång till Artur Lundkvists enorma förtroget med aktuell icke-nordisk litteratur än att år efter år uppleva att denna beläsenhet bildar underlag för kritik av Nobelvalet. Tegnér arbetade på motsvarande sätt då han plaiderade för Geijers inval. Själv önskade han detta av positiva skäl därför att han insåg den andres genialitet, men inför dem som gruvade sig för Geijers filosofiska och estetiska radikalism hävdade Tegnér, att just denna radikalism lättast oskadliggjordes genom att man hade mannen inom akademiens väggar.

Detta med akademien som en sorts steriliseringsinstitut är förstås en livsfarlig tendens, ägnad att sprida djup skepsis mot allt vad sådana officiella inrättningar heter. En parallell farhåga har ju ofta avhört mot de stora stående belöningarna av Nobelprisets typ, vare sig på den vetenskapliga eller den litterära sidan, nämligen att de inte sporrar och stimulerar mottagarna utan förlamar dem, kanske förvandlar dem till passiva dekorationer. Laxness har ju nyligen förkunnat att det fanns mycket mer intresse för hans böcker innan han blev Nobelpristagare än därefter. Detta sista tror jag inte kan vara sant men väl en del av det föregående. Ändå kan man inte förbise att Nobelpriset betyder åtskillig prestige för litteraturen som helhet, inte bara för pristagaren och hans förlag. Det sätter för ett ögonblick litteraturen i centrum för den offentliga uppmärksamheten, visserligen i en ytlig mening men *kanske* med betydelsefulla efterverkningar.

Ett av argumenten mot Svenska akademien genom tiderna är att så många snillen aldrig kommit innanför dess murar. För att nu bara se till diktarna gäller det ju Bellman och Lenngren, Thorild och Stagnelius, Almquist och Strindberg, Fröding, Söderberg, Ekelund, Hjalmar Bergman, Moberg, Walter Ljungquist, Lo-Johansson, Ahlin och många andra förtjänta. Skälen växlar från direkta avböjanden eller hätska fördömanden av akade-

mien till svår kroppslig eller andlig ohälsa och tidig död. Med tanke på vilket krångligt släkte de stora diktarna ofta har utgjort är det kanske egentligen lika anmärkningsvärt att ändå så många av dem återfinns i rullorna. Ibland bildar, tycks det mig, successionen av betydande och obetydliga författare ovanligt tänkvärda mönster. Det gäller just om stol 8 med dess rekordartat korta innehavarelängd. Så här ser den ut, med levnadsåren inom parentes och invalsåret till vänster.

- 1786 Oxenstierna, Johan Gabriel (1750/1818), greve, ämbetsman, skald.
- 1818 Tegnér, Esaias (1782/1846), biskop, skald.
- 1847 Böttiger, Lars Fredric Carl Wilhelm (1807/78), skald, språkforskare, litteraturhistoriker.
- 1879 af Wirsén, Carl David (1842/1912), författare.
- 1912 von Heidenstam, Carl Gustaf Verner (1859/1940), författare.
- 1940 Lagerkvist, Pär Fabian (1891/1974), författare.

De sex som prytt stolen under sammanlagt 188 år har alltså i genomsnitt suttit där 31 år. Avvikelserna är faktiskt obetydliga. Den längsta perioden är Lagerkvists med 34, den kortaste Tegnér och Heidenstams med 28. Den sistnämnde var hela 53 år då han valdes in och även Lagerkvist var uppe i åren, 49. Men de levde länge, blev båda över 80 år gamla, medan Oxenstierna och Tegnér som bägge var 36-åringar vid sitt inval hann sitta i laget en mansålder, trots att de bröt upp redan 68 respektive 64 år gamla.

Oxenstierna ingick redan i den allra första uppsättningen av Gustaf III:s akademi, och det gjorde han med mångfaldig rätt. Hans släktnamn har eller hade en mäktig klang i svensk historia, och det var ett viktigt skäl för Gustaf III redan det. Han var dessutom själv hög ämbetsman, riksråd och kanslipresident om ock med kringskuret inflytande. Men först och främst var Oxenstierna en framstående medlem av den gustavianska sångarskolan med särskilt fint sinne för årets och dygnets skiften. Fullt dokumenterad har hans plats i den europeiska förromantikens utveckling blivit först i våra dagar då de tidiga och frälska versionerna av hans *Skördarne* och *Dagens stunder* äntligen getts ut, vilket vi kan tacka Holger Frykenstedt för. Oxenstierna omarbetade länge och grundligt allt vad han skrev till större klassicistisk fulländning men därmed, tyvärr, också till högre grad av rationell, syrefattig förtunning och förstelning. I själva sitt anslag visar hans diktning

ändå framåt, och kanske med undantag för Kellgren var han den av gustavianerna för vilken den romantiska generationen bevarade störst aktning. Han överlevde rätt länge sig själv både som ämbetsman och sångare men bevarade sin sensibla mänsklighet — det finns sena dagböcker och brev som utsökt gestaltar en vek, resignerad livsstämning.

I akademien spelade han ingen stor roll, bodde långa tider fjärran Stockholm på sitt älskade Skenäs, det gyllenborgska stamgodset i Vingåker. De starka namnen under 10-talet var Leopold, Adlerbeth och Rosenstein, alla med från början, den första en ganska ortodox representant för den gustavianska litteratursynen, de två senare avgjort liberalare. I den fortgående om-sättningen av medlemskadern är det egentligen två val som innebär ansatser till en förnyelse på den litterära kanten, nämligen valen av Franzén (1809) och Wallin. Den senare invaldes 1810 mot Leopolds protester; enligt dem var han opålitlig. Franzén och Wallin blev i sin tur vid det ena tillfället efter det andra talesmän för ett ännu radikalare yrkande: Tegnér. Född 1782 hade denne börjat publicera sina första dikter redan i 20-årsåldern och var således ingen novis längre. Akademien hade själv prisbelönt honom för *Svea*, men också vid det tillfället hade Leopold varit kritisk, bl.a. inför det offensiva Finlandsprogrammet. Inte var han heller nöjd med fördelningen av skuggor och dagrar i den rundmålning av det litterära tillståndet som Tegnér passade på att ge i sitt stora tal vid reformationsminnet 1817.

Efter flera misslyckade försök kunde Tegnér-falangen trumfa igenom sin kandidat, då det gällde att kora efterträdare till den 1818 bortgångne Oxenstierna. Därmed var Leopolds välde brutet, och romantiken hade tagit inträde i Svenska akademien: den vältaliga prosan steg till en dittills okänd fantasiens flykt i minnestalet över Oxenstierna. Utan tvivel är Tegnér den nya tidens man, tyskt skolad och genomträngd av den nya estetiken i sin syn på diktens konst. Men i detta bevarar han ändå mycket av det gustavianska bildningsidealet: den mer klara än djupa syftningen, misstron mot dunkel spekulation och i viss mån redan mot lärdomen, böjelsen för briljanta vändningar och ögonblickets verkningsfulla geste.

Den *radikala* romantiken är det inte som stiger in med Tegnér, och han öppnar inte heller vägen för den. Han börjar visserligen genast en kampanj för jämnåringen från Värmland, Geijer, och 1824 är dennes stund äntligen kommen. Men sedan dröjer det länge. Ling släpps inte in förrän tio år sena-

re, 1834, och först efter Lings död, 1839, är turen kommen till Atterbom. Det är en upprörande men karakteristisk försening. Atterbom hade ställt sig mitt på den litterära scenen redan trettio år tidigare, hållit sig kvar där länge och försvarat sin plats med *Lycksalighetens ö*. Nu — 1839 — var han snarast på väg ut i litteratur-*historiens* kulisser, till de gamla siarna och skalderna, och först nu anses han mogen för akademien! Det ligger heller ingen uppbygglig symbolik i att just Tegnér är med om att styra över ett akademipris 1822 från Erik Johan Stagnelius till en botanikprofessor i Lund för en skrift om en resa till Lappland. Starkare känsla än så hade inte Tegnér för den högromantiska poesiens värde, och vid nästa utdelning var Stagnelius definitivt ur räkningen.

Med alla lynneskast och med överdrivet många offer åt vänskapen är det ändå stora linjer över Tegnérns insatser i akademien. Det yppersta provet är sången till 50-årsjubiléet, den räcker egentligen ensam till för att rättfärdiga institutionens hela tillvaro. Men Tegnér kan visa oförfärad fantasikraft också i sina invalsförslag. Tidigt plaiderar han för Runeberg, och en annan av hans kandidater är Fredrika Bremer. Båda dessa skulle på ett oförlitligt sätt ha höjt akademiens anseende inte bara i Sverige utan också på andra håll i Europa. Det allvarligaste försöket med Runeberg göres efter Tegnérns bortgång 1846, då man alldeles riktigt konstaterade, att han var den enda som kunde avlösa Tegnér på samma nivå. (Almqvist då? Honom har tydligen Det-går-an-striden en gång för alla satt utom räkningen.) Valet av Runeberg stupade till sist på kungligt veto, naturligtvis dikterat inte av litterära men av statspolitiska överväganden: Runeberg var dock ryske kejsarens undersåte.

När det nu inte kunde bli fråga om en jämbördig efterträdare till Tegnér, slog man in på den diametralt motsatta linjen, där kvalitetskillnaden var så klar att varje, för den nyvalde generande, jämförelse tycktes utesluten. Carl Wilhelm Böttiger var Tegnérns svärson och en hans favorit i livstiden, vilket också åberopades till hans förmån. Det fanns hävd för sådan nepotism. Ett par år tidigare hade man valt in Franzéns måg, Grafström, och om den obetydliga filologen och skolmannen Enberg som blev Rosensteins efterföljare 1824, glunkades det att han var företrädarens naturlige son. I varje fall hade Rosenstein länge tagit sig an honom, och detta anfördes som merit för Enberg.

Mycket tätt inpå Tegnér dog också tre andra framstående akademister: Geijer, Hans Järta (en av drivkrafterna bakom den svenska regeringsformen 1809) och Franzén.

Det är tydligt att deras försvinnande upplevs som en stor och genomgripande scenförändring. De bortgångna tänkes tydligen förkroppsliga den stora 10- och 20-talsdikten och göra det livet ut. Nu först avslutas denna epok, fast de nyss döda inte på långa tider givit några väsentliga bidrag till litteraturen. Elias Fries, en fint humanistiskt bildad botaniker efterträder Geijer och inleder raden av minnestal över de fyra bortgångna. Han talar om dem som en lysande stjärnbild på minnets himmel vid sidan av den gustavianska — det är akademisångens metaforik. Men så söker sig hans bildspråk till det egna arbetsfältet. Nu är det höst, och efter en kort blomning är det tid för den nordiska naturen att vila. Vi skördar vad de bortgångna sått, fast ”de stora snillegåfvorna ej gått i arf till oss, ett yngre släkte”. Den nuvarande tiden, säger Fries året före det stormiga 1848, är för lugn och njutningslysten för att människor av det stora formatet skall utveckla sig. Böttiger talar sedan i alldeles liknande ordalag om att den rika tiden är slut och stjärnorna slocknade. Man minns dem som gått bort och föraktar dem som kommit i deras ställe.

Vi möter alltså en stark mindervärdeskänsla hos de nytillträdande, de upplever sig som epigoner och med rätta. De är sena arvtagare till den romantiska rörelse som Tegnér gjorde bofast i akademien. 1830- och 40-talens ansatser till en litterär förnyelse i annan riktning än den romantiska spirar utanför akademien och betraktas ganska förstrött av den. Jag tänker på de realistiska framstötarna hos journalister som Palmær, Crusenstolpe eller Orvar Odd, hos stockholmskildraren Blanche och först och främst hos Almqvist och de kvinnliga tecknarna ur vardagslivet, Fredrika Bremer, Sophie von Knorring och andra. De läses flitigt men konkurrensen är enorm, hela den europeiska romanlitteraturen väller vid det här laget in över landet i de många subskriptionsserierna. För den svenska prosans del blir det dåligt både med mognaden och med återväxten. Strax före Strindbergs framträdande är det enastående fattigt över hela det litterära fältet, också i romanens plantering som en gång såg så lovande ut. Akademien tycks hela tiden bevara den klassiska reservationen mot samtidsromanen såsom en tämligen suspekt genre. Frågan är om den på akademiskt håll ac-

cepterades på allvar förrän med Siwertz' inval 1932, alltså mer än 50 år efter dess genombrott med *Röda rummet*.

Vad som under 1840–70-talen florerar i akademien liksom t.ex. inom undervisningen är epigonkulturen, och den företräds utan geni men med fin smak av Böttiger. Efter sin äldste företrädare Oxenstierna lyfter han den sydländska bildningens arv, efter Tegnér kvickheten och den aristokratiska elegansen. Men allt har miniatyrens format.

Då Böttiger dör 1878, året före *Röda rummet*, var som sig bör Rydberg och Snoilsky redan på plats i akademien. Det fanns då verkligen inte mycket att ta till på det vittra fältet där både epigonkulturen och de realistiska nyodlingarna förtvinade. Begåvningarna tycktes ha övergivit litteraturen. Att till Böttigers efterträdare kalla Carl David af Wirsén var den gången helt i sin ordning.

Själv lyckas Wirsén att i sitt minnestal ge en sorts dramatisk ödesstämning också åt detta skifte, nämligen då han kallar Böttiger den siste av sångens och skönhetens gullålder etc. Nu avslutas, heter det, ”eftersommaren av vår vittra era, med den nu bortgångne slocknar en lång och vacker dag”. Återigen identifieras tydligen hela epoker och strömningar med en enskild persons biografi. Böttiger fick, tänker man sig, en sorts invigning av Tegnér, och han hade stått i personlig kontakt med Uppsalaromantikerna. Så länge han lever anses den romantisk-klassiska perioden bestå, då han är död är den för alltid avslutad. Detta är både i ena och andra ledet en tvivelaktig konstruktion, och Viktor Rydberg kunde också i sitt direktörstal till Wirsén försäkra, att Böttiger inte är den siste, eftersom Wirsén följer honom i spåren. Det klingar i mitt referat nästan som ett hån: epigonen Böttiger har i sin tur en epigon, Wirsén. Men så är det inte avsett, Viktor Rydberg var ingen raljör, allra minst vid ett tillfälle som detta. Vad han ville säga är att Wirsén i stort bygger på samma filosofiska och estetiska grundvalar som Böttiger och generationen före honom. Och så är det ju. Många av samtiden upplevda svalg fylls igen av den nivellerande kraften i det historiska perspektivet, medan vi å andra sidan på lagom distans uppdagar sättningar i berggrunden som inte registrerades då de inträffade. Vi ser ingen skarp gräns mellan Böttiger och Wirsén, tvärtom kan vi ha litet svårt att hålla isär deras lyriska profiler.

Skillnaden ligger snarare i deras litteraturpolitiska hållning. Böttiger var eller blev en fridens man utan maktbehov. I varje fall sedan han blivit sekreterare (1883) begagnar däremot Wirsén planmässigt akademien som forum för skoningslösa uppgörelser med alla litterära, vetenskapliga eller politiska strävanden som inspirerades av andra värderingar än hans egna idealistiska, kristligt och nationellt konservativa. Det är först nu, med Wirsén, som den samhällsbevarande oscariska hållningen hårdnar till aktiv intolerans. Det betyder att akademien bekämpar praktiskt taget all *ny* litteratur som kommer fram under 80- och 90-talet för att i stället söka upp bärare av den ändlöst förlängda senromantiska traditionen, söka upp dem antingen för att införliva dem med sin krets eller för att åtminstone prisbelöna och berömma dem.

Under ingen period har akademien dvalts så långt borta från den levande litteraturen som under 80- och 90-talen och ett stycke in på det nya seklet. De som befolkar inrättningen under denna period är — utom några beskedliga småpoeter och diverse ämbetsmän — en rad myndiga universitetsrepresentanter, historiker framför allt och teologer. Inga dåliga huvuden alls, fast vid valtillfällena examinerade först och främst efter de oscariska normerna. Man kan säga att det vid det här laget utbreder sig en professorskultur av tyskt snitt i Sverige, i nära allians med riksförvaltningen. Vad som obönhörligt hålls utanför vid akademivalen är den fria, skapande dikten. Den utvecklar sig under detta skede helt vid sidan av akademien och gör det med en långt större vitalitet än under 1830- och 40-talen.

De litterärt sinnades besvikelse och förakt vis à vis akademien kan man avläsa i den kvicka parodin 1886 på Tegnér's akademisång 50 år tidigare. Också de första Nobelvalen väckte våldsamt förbittring. I och för sig hade Wirsén flera kvalifikationer som ledare av Nobelarbetet: han var eminent språkkunnig och väl beläst i en rad moderna litteraturer. Men sina ideellt-moraliska glasögon behöll han på, och den fine, veke, numera aldrig läste efterparnassisten Sully Prudhomme fick det första priset i stället för Tolstoj eller Ibsen.

Med Rydberg borta 1895 (avlöst av en teologiprofessor, Waldemar Rudin) och Snoilsky död 1903 (avlöst av en historiemålare, Georg von Rosen, som emellertid tackade nej, varefter stolen tillföll historikern Harald Hjärne) är Wirsén den ende skönlitteräre författaren i akademien vid sidan av

de älskvärt obetydliga Gellerstedt och K.A. Melin. Nu kan Wirsén inte längre rida spärr mot det litterära skeendet: de två såsom ofarligast bedömda 90-talisterna väljs in, Karlfeldt först och så Per Hallström. Men inte förrän efter Wirséns död 1912 öppnas vägen för Heidenstam, snart följd av Selma Lagerlöf. Det sker heller inte utan missljud: med en karakteristisk lojalitet mot Wirséns minne motsätter sig en betydande falang Heidenstams inval. Med detta fullbordas emellertid ett epokskifte som är ännu mer markant än det som signalerades av Tegnér's inval. Det är förresten mer än en retorisk schablon att säga att Heidenstam lyfte arvet från Tegnér. Det finns en tydlig släktskap i själva själsläggningsen. Den lyriska exaltationen, poesins himmelfärd försiggår i båda fallen från en startplatta av ironi som gäller både det egna jaget och omvärlden. Kvickheten, det osökta behaget präglar både deras muntliga umgänge och deras brev. Men Heidenstams register är smalare, särskilt bildningsmässigt, och han fyller inte riktigt ut nationalskaldens mantel som man hängde på honom. I varje fall är det både ur akademiens och en vidare litterär synvinkel beklagligt att den scenförändring som hans inval betecknar är så grovt fördröjd till följd av Wirséns blockad. Nittitalismens regemente i akademien, bekräftad genom Karlfeldts val till sekreterare, etablerades först 15—20 år efter rörelsens segerrika genombrott, och i gengäld blir den på 1910-talet aktuella vägen av borgerlig prosaskildring i sin tur orepresenterad i akademien ända till 1932 då som nämnts Siwertz tar plats som den förste av tiotalisterna, långt om länge följd av Hellström och Wägner. Hjalmar Bergman hinner aldrig in i akademien och Ludvig Nordström ratas.

En väntetid på 20—25 år, — och då utgår jag snarare från genombrottet än från debuten — tycks vara det normala för 1900-talets diktare i den mån de alls hinner in i akademien. Avvikelserna från regeln går oftast i riktningen av ännu långvarigare köande. En Gyllensten ansågs överraskande tidigt invald (1966), men han hade i alla fall bortåt tjugo år och ett dussin böcker bakom sig som skönlitterär författare. Något motsvarande gäller Lars Forssell.

Det är påfallande att somliga liksom får vara ombud för en hel skara likvärdiga. Så Siwertz. Så Harry Martinson, den förste som nådde akademiens bord längs de fria bildningsvägarna, utan alla högre skolor (1949). Sedan dröjde det ett bra tag innan någon mer i den stora gruppen av själv-

lärdade trettitalister vann insteg, nämligen Eyvind Johnson (1956). På Nobel-festen gick de tillsammans. Hjalmar Gullbergs äldsta poetiska diktning var lagom traditionell och lagom chockerande för att föra in honom i den akademiska kretsen ”bara” 42 år gammal 1940. När Lagerkvist blev Heidenstams efterträdare samma år, hade han däremot i mer än ett kvartssekel verkat för en förnyelse av de litterära uttrycksformerna och av flera litterära genrer. Ändå fanns det alltså ett motstånd mot det som han stod för. Det samlades kring Gunnar Mascoll Silfverstolpes kandidatur. Lagerkvists inträde sätter åter en milstolpe i akademiens historia, nämligen så till vida att modernismen, sådan den såg ut i hans 10-talsdiktning, äntligen var accepterad också av den sena och officiösa instansen. I sina radikala former blev den först erkänd först med Ekelöfs och Lindegrens inval långt senare.

Det är i sin tur klart, att platsen i akademien och senare Nobelpriset förankrade Lagerkvists namn och hans sätt att skriva i det allmänna medvetandet på ett alldeles avgörande sätt. Därför kan jag påstå att det är litteraturhistoriska fakta det här kapitlet rör sig om, inte idel pseudohändelser som det ibland påstås.

Jag tänker inte spekulera om vem den diktare blir som efterträder Pär Lagerkvist, men redan med dennes frånfälle ser jag en ny symbolisk gräns dras. Jag tänker på att Lagerkvist trots att han länkade den poetiska gestaltningen i nya banor, ändå förenades med sina närmaste företrädare och flera fjärrare av själva synen på dikten och på dess plats i tillvaron, medan hans efterträdare, vem det än blir, lär se saken annorlunda. Jag undrar om inte Lagerkvist var den siste svenske diktare som i stor stil vidmakthöll den klassiska-romantiska tanken om diktaren som den ensamme, utkorade sjarren eller besvärjaren. Få har som han identifierat sig så helt med sina skapelser, ovillig att beträda någon plattform vid sidan av dem såsom kommentator till dem eller tyckare i tidsfrågorna. Bakom böckerna, bokstavligen på omslagets baksida, kunde man se hans allt vitare profethuvud, men det kom aldrig något annat budskap från detta huvud än böckernas ord. Hans diktning gav form åt grundkänslorna inför tillvaron, av ångest, av förstörelse, av utestängdhet, av hopp, av tillförsikt. Stora delar av den utspelas i en oprofan sfär som svarar till synen på dikten som en religiös handling. På samma plan kunde också Heidenstam röra sig, inte genomgående men under långa skeden t.ex. kring sekelskiftet. ”Jag är präst”, ropar

han i ett brev från 1906, och man kan läsa berättelserna i *Sankt Göran och Draken* som illustrationer till diktens sakrala funktion.

När Heidenstam sedan formar sin minnesteckning över Wirsén, gör han ingen hemlighet av sin motvilja mot företrädarens åsikter och sätt att driva dem. Men han vinnlägger sig samtidigt om att göra all tänkbar rättvisa åt Wirsén som lyriker. Han tillskriver honom också samma förmåga av gripenhet inför dikten som han själv var mäktig, och han nämner hans ”övertygelse om diktarens kall, som han ville giva prästerlig helgd.”

Det sökte väl inte Böttiger göra, men om diktarens undantagsställning var också han förvissad. Skalden besvärjer vindar och vågor,

Och, om än stormen växa skulle,
så tar han harpan i sin hand
och hoppar glad i diktens julle
och landar vid en stjärnas strand.

Att denna kosmonautiska bedrift försiggår just i en julle är stilenligt. Moderskeppet hette Skidbladner, den diktens underbara farkost som Tegnér bemannat och som oförskräckt seglar över land och hav tvärs genom historien in i evigheten. Hos Tegnér finns också eljest hur många vittnesbörd som helst just om diktarkallets höghet, dess enastående rang. Som t.ex. då han hälsar den skapande människan så här, med ord formade i anslutning till Oehlenschläger:

Du evighetens präst,
du världens medborgsman,
förkunna seklers sorg,
förkunna seklers glädje!

I mer bjudande ord kan inte diktens ansvar formuleras, och det har inte heller Oxenstierna gjort, men väckt av den tidiga romantiken som han var, har han ändå anat detta poetideal. Åtminstone menade Kellgren det i en dikt där han hyllade sångaren av *Dagens stunder* och där han redan själv tycks bebåda *Den nya Skapelsen, eller Inbildningens Verld*. Här är en av stroferna om det intryck som Johan Gabriel Oxenstierna, den förste innehavaren av stol 8, gjorde med sin poesi:

Djupt i vår själ hans stämma sänktes,
Stor blev förtrollarns verkning spord:
Åt menskjan nya sinnen skänktes
Och nya himlar och ny jord.

I de termerna kommer inte Pär Lagerkvists efterträdare, vem han eller hon än blir, att yttra sig om sin verksamhet. Det talas i dag i blygsammare ordalag om diktens uppgift än vad som skedde för 150 eller 100 eller bara 30 år sedan. Men vi behöver inte tvivla på att det finns en mission också för den nye innehavaren, så länge det finns ett språk att arbeta med och behövs ord för insikt, vilja och tro, för lycka och lidande.

(1974)

Skalden och den gyllene lyran

När Creutz ett stycke efter mitten av 1700-talet börjar sin långa dikt om ungdomspassionen, Atis och Camilla, så här:

Jag *sjunger* om den eld som plågar och förnöjer,
då han sin första makt i unga hjärtan röjer.

När Tegnér ett drygt halvsekel senare hyllar den åldrade Leopold och ser hur

...runt kring *sångarns* hjessa flamma
det gamla minnets facklor opp,

eller säger i ett tal till sin vän Agardh att nationalandans slumrande prinsessa, denna Törnrosa, skall väckas genom ”*sång* och forskning”. Och när så Snoilsky ännu 50 år längre fram drömmer om att forma en bägare duglig för ”tusenden som törsta efter *sång*”, vad betyder då i alla dessa fall talet om ”sjunga”, sångare” och ”sång”? Är det fråga om något med musik i, det som ordboken kallar ”en av rösten frambragt förening av ord och toner”? Det är det *inte*. Det är fråga om poesi, om diktning, vare sig det finns melodi till den eller inte. Man kan tryggt påstå att i långa tider, bortåt 200 år, sjunga, sång och sångare helt enkelt är standardord för den lyriska verksamheten. Det är särskilt påfallande att termen ”diktare” inte kommer riktigt i svang förrän in på vårt eget sekel och då efter tyskt och danskt mönster. Tidigare har det stått helt i skuggan för det höga ordet ”skald”, det ordinära ”poet” och — som sagt — över hela registret ”sångare”.

Jag ska ge ännu ett par exempel på bruket och välja dem så att de antyder några förklaringar till det här besynnerliga ordvalet att man tänkes sjunga en sång när man skriver dikt. Då Franzén hyllar sin landsman Creutz för den insats han gör i den poetiska förfiningens tjänst, så börjar han med att mana fram den nordiska fornålderns skalder, nå, det är snarast den keltiske barden som blivit aktuell genom *Ossians sånger*: han slår på harpan med blodstänkta fingrar, heter det: ”hemsk var denna sång, var blott

ett skri.” Det är i varje fall fråga om *en sjungen poesi* till ett stränginstrument, och så tänkes också den isländska eller norska ha varit funtad. Creutz’ insats är enligt Franzén att han tämjer den barbariska vildheten i denna sång och stämmer den nordiska harpan efter Orfei lyra. Själva upptakten till Atis och Camilla som jag började med är kalkerad på t.ex. Vergilius: ”Hör hur jag sjunger om dåd av hjälten som flydde från Troja.”

Nu vädjar Franzén till dem han kallar ”sångens yngre söner” att följa i Creutz’ spår, och till dem som lystrade hörde Tegnér. Ingen har så oreserverat som han antagit detta språkbruk: ”Jag Svea sjungit, jag har Frithiof sjungit” heter det i en tillbakablick, och även det allt annat än sångbara alexandrinpartiet i Svea tänkes sjunget till ackompagnement av harpa. Långt om länge övergår ju detta retoriska avsnitt i ett mer exalterat med växlande rytmer. Signalen till stämmingsbytet är denna:

En Gudom fattar mig. Det bor en Gud i sången.

I poesien alltså, det bor en gud i det diktade ordet. Den guden är för Tegnér Apollon som han också kallar för ”sångens, ljusets fader” och som i egenkap av solgud tar honom med på sin himmelfärd. Därom handlar Skaldens morgonpsalm:

Andar viska i de svala lunder,
jag hör harpor, jag ser skaparns under.

Intill solsången står Stjärnsången som också den intoneras — till lyra — av en gud, som

griper i strängarnas gull.
Lyssna till ljuden!
Verlden af sången är full.

Den s.k. akademisången kallar sig mycket riktigt ”sång” den 5 april 1836 och erbjuder en enastående provkarta på musikaliska metaforer. Jag tycker redan den nakna statistiken gör intryck, då det visar sig att ordet ”sång” förekommer 9 gånger jämte en lång rad fall av sjunga, sångare, lyra, ton och klang och dessutom enstaka exempel på grundton, klangfull, melodi och sångargud, -fäder, -drag, -tempel, -rad och sångarskola.

I regel är det språkbruk som jag har givit några exempel på alldeles entydigt och okomplicerat: sång betyder en enskild dikt eller ett skaldskap eller poesien i allmänhet. Det är det vanliga. Men någon gång händer det att en poet tar fasta på själva det metaforiska inslaget i ordet. När Tegnér talade vid magisterpromotionen i Lund 1829 — det var det tillfället då han bekransade Oehlenschläger — hade hans äldre vän och beskyddare Anders Lidbeck just gått bort. Han var Lunds förste professor i estetik och Tegnér tackade honom för att han

tog mig i faderlig vård och lärde mig scalan till sången.

Det är en snillrik bild för de metriska grunderna till olika versmått. Snoilsky gör ett raffinerat bruk av dubbeltydigheten i begreppet ”sångare”, då han i sin Inledningssång hoppas att han kan få folk att lyssna,

fastän jag blott har en svag tenor.

Det var naturligt i studentsångens Uppsala att hålla reda på vad man hade för en ”stämma”. Då f.d. Uppsalastudenten Strindberg kallar en dikt i samlingen 1883 för Sångare! och inleder varje strof med detta lystringsord, återklingar säkert ropen från valborgsmässokvällen i Odinslund. Det finns också inne i dikten anknytningar till uppsaliensisk kvartettsång och liknande. Men det centrala i dikten är appellen inte till sångarkamraterna utan till diktarkollegerna att lägga bort de nattståndna idealistiska tonfallen och skriva för en ny tid med dess behov:

Vi sätten I ännu det sköna sken för det sanna?
Det sanna är fult, så länge sken är det sköna.
Det fula är sanning!

En sångare i betydelsen poet som lyssnade till det programmet och tog intryck av det var Fröding, och i Tiga och tala tar han på sig uppgiften att sjunga ut sin sorg och skräck som ”tolk för de tyste som lida, tiga och lida blott.” Det är orätt att tysta ner sin ångest, ty — heter det — ”att tiga är hos en sångare brott”. Denne Fröding, sångaren för de många, tolken för de tysta, var det som Heidenstam besjög — jag faller själv in i sång-mytologin — i sin dikt vid Frödings begravning 1910:

Sov, vår sångare, sov på din bår,
lyft av tusendes händer.

Innan vi går vidare är det skäl att erinra om att det finns ännu en annan släktgren bland de sjungande än sångaren-poeten och sångaren-tenoren (eller basen) nämligen sångaren med vingar, alias ”skogens skald”. Sångfågeln som en bild för poeten har klassiska anor och har också varit varmt omhuldad i *vår* litteraturhistoria. Febi svanor sjöng under barocken, och för romantikens del räcker det att erinra om näktergalens smäktande sång för rosen i *Lycksalighetens Ö*. Men det finns rimligtvis också kvinnliga sångfåglar, t.ex. i Amerika:

Skriftställarinnor samt skaldinnor af andra och tredje ordningen äro här legio. De sjunga, som fåglarne om våren. Der äro en mängd siskor, bofinkar, sparfvar, äfven en och annan trast, med djupa, tankrika toner, sköna fastän få. Men lärkans rika, ihållande sång, nektergalens fulla ingifvelse har jag ännu ej hört hos sångarinnorna här i landet. Och jag vet icke om denna rika artistiska ingifvelse tillhör kvinnliga naturer. Jag tror ej i allmänhet mycket om kvinnans förmåga som skapande konstnär.

Denna pessimistiska utsaga kommer inte från någon bonerad karl utan från — Fredrika Bremer, och hon är ju själv den bästa dementin på sin förmodan. Men här har jag inte behövt hennes vittnesbörd om kvinnan utan om fågeln som bildkälla för poesi=sång. Det är en metaforik som alltjämt är fruktsam. Jag erinrar om Erik Blombergs hisnande sköna dikt om människohjärtat som vill försvinna som lärkan och bli ingenting annat än sång. Eller en annan dikt som hyllar

den störste sångaren på denna jorden
som kommit för att skingra våra kval.
Jag hör musik och letar efter orden.
Sjung näktergal, min hemstads näktergal.

Hemstaden är alltså Malmö och fågelns mänskliga kollega Hjalmar Gullberg.

Den som letar efter det oskyldiga ordet sångarkung i Svenska Akademiens excerptsamling — själva ordboken har inte kommit dit ännu — skall ta god tid på sig. Ordet kan först och främst syfta på någon krönt monark som var omgiven av sångare, exempelvis Gustaf III, eller själv var sångare

som kung David med harpan, Davidsharpan. Sedan är det då den ypperste bland skalderna: Goethe kunde kallas sin tids sångarkung och Oehlenschläger sångarkungen i Norden. Men ordet har också brukats om deras kolleger på operascenen eller konserttribunen. En John Forsell fick titeln sångarkung. Och slutligen sångaren i busken. Stagnelius med sina minnen från Ölands klangfulla försommarkvällar kunde tala om "lundens sångarkung" och avse näktergalen.

Poesien — sångbar eller inte — kunde alltså långt fram i tiden kallas för sången. *Ur svenska sången* heter en auktoritativ antologi, inte alls någon sångbok, som litteraturhistorikern Karl Warburg gav ut 1883 i dess första upplaga, det kom fler. Ytterligare en musikalisk symbol har förlaget försett boken med, åtminstone på den pärm jag själv har den i, nämligen en lyra. Skalden-Sångaren trakterar gärna i den poetiska tradition vi nu sysslar med ett strängospel, allra oftast en lyra efter grekiskt mönster men i andra hand en harpa efter nordiskt. På långt avstånd följer sedan cittran och lutan.

De flesta av instrumentställena i vår poesi är mycket enkla och lättfattliga, skalden slår på strängarna, lyran ljuder, harpotonerna stiger mot rymden osv. Tegnér avvisar de melankoliska tonfallen:

Den gyllne lyran skall ej klinga
om kval dem själv jag diktat har,
ty skaldens sorger äro inga
och sångens himmel evigt klar.

Ett mera komplicerat fall är detta, där diktjaget i Stagnelius *Kärleken* överfalls av en dvala, silvertonerna från hans luta tystnar och han i en rosen-dröm möter sin himmelska syskonsjäl.

Och hon talte: hennes röst var tonen
av en cittra, som vid gudatronen,
öm, högtidlig, sitt adagio klingar
medan serafsharpan vilar sig.

Himlabruden sjunger alltså inte till cittra, utan hennes röst låter som en cittra. I Leopolds fall — då Tegnér skriver en gravdikt över honom — är där emot lyran identisk med hans diktkonst, och när Tegnér vill framhålla det absoluta jämnmättet, den klara, lugna balansen som det karakteristiska för Leopolds verk, gör han det med följande sällsamma tanke:

Sig sjelf han ägde mitt i Skaldeyran
och gömde oförtryckt sitt vattenpass i lyran.

Ytterligare ett exempel på hur kuriösa dessa metaforer av andra och tredje graden kan bli hämtar jag ur en dikt av Johan Nybom från 1848, då skandinavismen ställdes på prov och Sverige *inte* gav något officiellt stöd åt Danmark i dess konflikt med Preussen. Nybom frossade själv i krigsretorik, men i den här dikten, ”Så säga Sveriges studenter”, är han bekymrad över att Sverige ställer upp med för mycket vers och för litet vapen. I poetisk yra staplar han bild på bild:

Om alla strängar på den svenska luta
dock vore lika många svenska svärd,

då skulle det se annorlunda ut på Europas karta.

Att göra den grekiska lyran hemmastadd också bland Finlands skär har många skaldar vikt sitt liv åt — det ligger nära till hands att tänka på Emil Zilliacus och hans storartade tolkningar av klassisk poesi. Men den konkreta bilden hämtar jag från ett annat skaldskap, Arvid Mörnes, som alltid har haft furan som en av sina sinnebilder:

Tallarna på berget äro mina lyror
och stormen spelar på dem.
Skär och kobbar dåna. Vilsna fiskarbåtar
pejla tallarna och stäva hem.

Det här motivet som jag nu har utvecklat vitt och brett: den lyriska dikten såsom sång, poeten, skalden som sångare — är det inte bara eller blir det inte snart bara en kliché, en slaviskt iakttagen konvention, som på sitt mekaniska sätt vittnar om livskraften eller kanske snarare dödskraften i flera äldre traditioner, den från antiken med rhapsoderna som föredrog de homeriska och andra episka sångerna och de lyriska diktarna från t.ex. Melos och Lesbos som alla använde ett slags sångmässigt föredrag och ackompanjerade sig på ett stränginstrument, kitharan eller lyran. Vidare den keltiska traditionen och den nordiska med barden respektive skalden sjungande i gillesalen om hjältens bragder. Och slutligen den bibliska traditionen med de profetiska hymnerna och med Davids psalmer. Ensam av

dessa tre modeller åberopar ju Bibeln dock även en skriftlig hävd: som det står skrivet... enligt Skriftens ord.

Nu fanns det för t.ex. romantikernas del någonting som hade pånyttfött det gamla dikt- och diktaridealet, gett det en ny motivering. Det var spekulatjonen om musikens rangplats såsom den yppersta av konsterna, närmare det gudomliga än någon av de andra. ”Himlen vinns av kärlek och musik”, förkunnade Atterbom, och i sin diktning sysslar han också oavlåtligt med musiktolkningar och utsagor om musikens väsen. Detsamma gäller Geijer som också själv är kompositör. När man insisterar på att kalla sina dikter för sånger och sig själv för sångare gör man anspråk på en högre inspiration än den vanlige skribenten vid skrivbordet. Det bor en gud i sången, inte i den skrivna prosan där den släpar sig fram.

Varken Oehlenschläger eller hans bekransare Tegnér hängav sig åt den högre musikfilosofin, men de var övertygade om musikens och sångens företräden. Oehlenschläger riktigt grämde sig över att han inte som Homeros eller Brage eller Ossian kunde tända sinnena med sin egen sång:

Inderligt beklager jeg
At jeg selv kan ikke sjunge
Viserne ved Harpens Klang.
Egentlig en Digtertunge
Burde lyde dog i Sang.
Hvorfor dog vi ikke lære
Denne kunst, vi Skialde nu?

Som det nu är får man finna sig i att hjärtana förblir oberörda av ”et stumt og skrevet Ord”, suckar han (i sin Fynsrejse).

Några år tidigare — det var 1826 — tackar Tegnér i ett brev Bernhard Crusell för hans tonsättningar till *Frithiofs saga* och fortsätter:

Poésien blir i vårt land, och i allmänhet i vår tid, med varje dag mer och mer en blott *boklig* konst och förfelar därigenom sitt ursprungliga och rent populära ändamål. För att uppnå detta finnes intet annat medel än sång; skall Poésin ha, som den bör hafva, som den hade fordomdags, icke blott ett skenlif på bokhyllan utan ett verkligt lif på folkets läppar, i folkets hjärtan, så kan det endast ske genom Musik.

Mycket riktigt blev en hel del av *Frithiofs sagas* romanser och även andra Tegnérdikter örhängen för lång tid framåt. Massor av hans dikter har ton-

satts, ofta flera gånger om. Ännu 90-talisterna eller en Bo Bergman mötte kompositörer som gav ton åt deras poesi, Sjögren, Stenhammar, Peterson-Berger, Rangström och andra. Deras vers — tänk på Frödings — var också utpräglad sångbar, cantabel i rytm och välljud. Men det krävdes för dessa samskapelser av ord och ton en sorts sällskapskultur som sedan länge gått förlorad.

Naturligtvis hade Tegnér alldeles rätt då han redan för 150 år sedan förutsåg att lyriken var på väg att bli en läskonst för en-rummet från att ha varit en — visserligen i liten skala — social händelse. En dikt som man har läst högt eller sjungit har inte helt varit den individuella mottagarens ensak. Varje framstöt för visan, vare sig den föredrages av en trubadur eller bärs av unison sång, tillgodoser ett gemenskapsbehov, liksom psalmen och den andliga sången gör det till skillnad från vad som kallas den religiösa lyriken. Otivelaktigt har den stora utvecklingslinjen för den seriösa poesins del gått i den tysta, enskilda läsningens riktning. Prosaberättelsen var först ute med detta att vädja till *individ* och *via trycksvärtan*. Balzac och Dickens, Dostojevskij och Thomas Mann — vad de än må kallas: sångare är det inte.

Men också när det gäller 1900-talets lyriker och deras skapelser, blir det allt mindre naturligt att tala i sång-termer. Man kan göra det ännu om de utanförmänskliga storheterna. Det finns *Hatets sånger* och *Hjärtats sånger* och *Tystnadens sånger* bland diktsamlingarna från vårt sekel, liksom det finns *Sånger om samvetet och ödet*. Det sjunger i vindens växande vin, det sjunger i trädens kronor, och natten sjunger själv. Men för att nu ta ett par stora namn ur samtidsdikten: vi talar inte om Karl Vennbergs ”sånger” eller om hans ”sång”. Vi säger inte att Göran Sonnevi ”sjunger”. De är inte ”sångare”, någon av dessa, så som Tegnér eller Karlfeldt var det. De har i själva verket båda ett viktigt förhållande till musiken, men det är inte i första hand vokalmusiken, sången, som intresserar dem, lika litet som vokalmusiken tar sig an deras texter: deras texter är inte byggda så att de ägnar sig för romanssång, än mindre för gemensam sång. Den musik dessa poeter söker sig till är den symfoniska eller kanske oftare: kammarmusiken. Jag tror detta i allmänhet gäller poeterna av den modernistiska bekännelsen, och inte för inte finns det studier om vad som kallats för instrumental-lyriken hos Gunnar Ekelöf och hos Erik Lindegren.

Lindgren arbetade ofta ihop med sin generations ledande tonsättare Karl-Birger Blomdahl. Det skedde inte så mycket i den traditionella sångens tecken, de experimenterade med *nya* broar mellan konsterna. Om man — litet pretentiöst — talar om Lindgrens polyfona, flerstämmiga genomföring av motiven i en rad av sina dikter — typ Snöflöjt, Betraktelse eller De fem sinnenas dans — och omvänt om det *lyriska ton-språket* i Blomdahls mogna verk, antyder man att dikt och musik inte har upphört att egga varandra, även om det är länge sedan någon sångare slog an lyrans gyllene strängar.

(1982)

Litteratörer, skriftställare och lyriker — ett och annat om de litterära yrkesorden

Nils Palmborg har givit ut en rolig och tankeväckande bok om Lund i dikt, en kombination av litteraturhistorisk handbok och antologi och därmed fullföljare av en gammal tradition i vår lärdomshistoria. *Litteratörernas Lund* heter den, men enligt företalet tvekade Palmborg innan han föll för allitterationen som ändå så skönt klingar samman med Carl Fehrmans titel *Lärdomens Lund*. Onekligen har ”litteratör” en litet förringande biton som är obehörig när bidragen hämtas från Tegnér eller Gullberg eller Printz-Påhlson. Men den ger å andra sidan hemortsrätt åt en kåsör som Karl Benzön (alias dårdiktaren Bob) eller en strävsam pekoralist som Karl Krüger-Hansson, sedan gammalt en av utgivarens favoriter.

I sitt titelval har Palmborg ett ärorikt föredöme i Frans G. Bengtsson som 1929 kallade sin första prosabok för *Litteratörer och militärer*. Den inspirerade Böök till en understreckare i *SvD* som i sin tur inspirerade många till att stifta bekantskap med den nye essayisten. Artikeln finns lyckligtvis omtryckt i en av Rolf Arvidssons ovärderliga Böök-volymer, *Resa kring skånska parnassen*. Recensenten menar att F.G.B.:s titel är ”en lätt ironisk, halvt lyckande omskrivning av den titel som han bär i sitt hjärta men icke har velat prisge: Poeter och hjältar”. (Böök själv arbetade inte på det sättet, med understatement: en av hans främsta samlingar, den från 1910, heter emfatiskt just *Stridsmän och sångare*.)

Ordet ”litteratör” som alltså har osynliga men märkbara citationstecken kring sig både hos Bengtsson och Palmborg, är ett av de yrkesord som har sjunkit i rang. Tegnér kunde i ett brev 1818 skriva om gustavianen Adlerbeth som just gått ur tiden, att han ”både som Litteratör och Författare var Nationens prydnad”. Det första hedersordet får förmodas avse den bortgångnes insats som kännare och översättare av fransk men i synnerhet latinsk diktning. Man kan säga, att ordets utveckling i fortsättningen avspeglar den allt mindre exklusiva innebörden i termen ”litteratur”, vars ytterst snåriga historia utretts i en skrift med den nämnda titeln av littera-

tursociologen Bo Bennich-Björkman. Han har också några sidor om professionstermen; dess frekvens växer med tidningspressens roll.

Det är "litteratör" Arvid Falk i Röda rummet vill bli sedan han konstaterat statsmaskineriets kompletta tomgång. Hans nye beskyddare Struve inviger honom skadeglatt i de bedrövliga villkor han går till mötes: "Litteratören står utom samhället." Den trohjärtade Falk ser alltjämt ett idealistiskt skimmer omkring den ensamme samhällskritikern — litteratören, medan Struve inga illusioner har om den kår han tillhör.

Hovpoeten Filip Tammelin som ryckte ut med välmenande vers vid alla födelsedagar och andra familjefester i kungahuset och som var Svenska akademiens skyddsling under Wirséns regemente, är det kanske han som är den typiske litteratören? Nej, inte alls och allra minst i egna ögon. Han var till vardags man i staten, en anonym figurant av just det slag varav Arvid Falk mötte så många under sin korta bana i verken. Han var revisor i Kamrarrätten, och denna obestämbara syssla gav i motsats till uppdrag i dagspressen social status. Det är under titeln revisor Filip Tammelin skyltar i adresskalendern.

Om begreppet litteratör har deklinerat under 1800-talets lopp, så har "författare" hållit färgen, låt vara en ganska diskret färg. Författare har alltmer blivit det generella yrkesordet. Från början var det knutet till den enskilda produkten: skriftens författare, dess auctor, dess upphovsman. Alltjämt fungerar det som den närmaste omskrivningen för namnet: "författaren ägnar det sista kapitlet..."

Men ordet har redan tidigt kunnat brukas fristående, absolut, löst från det skrivna. I det storslagna manifest varmed Kellgren avslutar sina kommentarer till dikten "Man äger ej snille för det man är galen", talar han om det djupa moraliska och intellektuella ansvar som åvilar den som träder fram på den litterära vädjobanan. Den som vill göra det måste pröva sina bevekelsegrunder. "Unge författare", ropar Kellgren till honom, "vill du veta om din kallelse är sann eller ej, lägg handen på dit hjerta!"

Här och i allmänhet brukas det fristående ordet "författare" om dem som författar skönlitterära verk, inte läroböcker eller medicinska avhandlingar, inte tekniska promemorior eller politiska debattskrifter. *Inom* skönlitteraturens vida gränser är man däremot författare oavsett vilken genre man odlar, oavsett vilken kvalitetsnivå man når upp till. Författare är det neutrala, juri-

diskt gångbara ordet och självklart det som valdes då det på 1890-talet kom till stånd en facklig sammanslutning, numera Sveriges Författarförbund.

Om man önskar stickprov på terminologisk praxis för 100 år sedan, kan man bläddra i *Svenskt Litteraturllexikon* utgivet 1886 av Bernhard Meijer, fil dr och författare i olika branscher. Där är Cederborgh och Rydberg romanförfattare, Bremer och Flygare-Carlén romanförfattarinnor. Skribenter av andra sorteringen och de som odlar fler diktarter kallas vitterhetsidkare eller vittra författare. Till dem som företrädesvis skriver vers ska jag återkomma men dessförinnan nämna om Almqvist, att han presenteras som ”en af värdslitteraturens originellaste och mångsidigaste skriftställare”.

Detta ord hade dykt upp hos oss bara några decennier tidigare, givetvis med Tyskland som ursprungsland. Att det griper omkring sig mot seklets slut är väl just ett vittnesbörd om det tyska inflytandet över kultur och vetenskap i Sverige under den oscariska eran. ”Skriftställare” är ett utpräglat professionellt ord, och det ger inte det företräde för skönlitterär verksamhet som kommit att gälla ”författare”. I adresskalendern kommer man åt de yrkesuppgifter som de boende själva lämnat, nämligen till mantalslängden. Det visar sig då framemot sekelskiftet att det snarast är fler som med Strindberg, J.A., kallar sig ”skriftställare” än som med Söderberg, H.E.F., föredrar att heta ”författare”. Kanske har det förra ordet förmenats ge ett mer solitt borgerligt intryck än det senare som dock efterhand segrar i konkurrensen.

Numera hör väl ordet skriftställare i regel hemma på den komiska eller parodiska sidan, som då Kar de Mumma i sina kåserier låter kalla sig ”Herr Skriftställarn” och sätter ut denna titel i telefonkatalogen. Det är ett sofistikerat skämt. Man minns också med rörelse hur fotbollsvirtuosen Nacka Skoglund i de spökskrivna korrespondenserna från Italien brukade klaga över sina mödor med ”att ställa denna skriften”. En enda pennans man, Jan Myrdal, håller demonstrativt skriftställartiteln i ära och samlar från 1968 regelbundet sina mindre produkter under boktiteln *Skriftställning*.

Litteratörer, auktorer, författare, vitterhetsidkare, skriftställare, ja, men hur är det då med ”diktare”? Det är ju visserligen ingen neutral beteckning på ett näringsfång bland andra som man kan uppge till myndigheterna utan ett honnörsord som åsättes vissa högt kvalificerade skönlitterära författare. Men när Bernhard Meijer placerar ut sina etiketter, varför är inte Tegnér

och Stagnelius eller Viktor Rydberg diktare? Därför att denna glosa ännu för 100 år sedan faktiskt inte var riktigt hemmastadd i Sverige. Visserligen hade den existerat här redan under medeltiden och även vunnit insteg i bibelöversättningen 1541, enligt vad *Svenska Akademiens ordbok (SAOB)* meddelar. Men riktigt rotat sig hade den inte.

I Tyskland däremot var "Dichter" det stora, självklara ordet, i varje fall fr.o.m. Goethetiden, och "Digter" blir också tidigt dominerande i Danmark. Det finns en nyckelsituation från 1803, då esteten och filosofen Henrik Steffens, född i Norge av en dansk mor men utbildad i Tyskland och nära bekant med alla de romantiska förgrundsgestalterna där, när denne Steffens håller en föreläsningsserie vid universitetet i Köpenhamn som kan sägas introducera det romantiska tänkandet i Danmark. Till dem han inspirerade hörde Oehlenschläger: själva urmetallen till "Gullhornene" tillhandahölls av Steffens. Och när denne hörde den unge studenten föredra sin dikt ska han ha ropat: "Men De er jo virkelig en Digter!"

Det blev en sorts invigningsformel som flera gånger ekar i dansk diktning, som då Georg Brandes hälsar Drachmann efter att ha läst hans tidiga poesi eller hans bror Edvard välkomnar J.P. Jacobsen som poet. Då denne senare framträdde med sin stora roman om Fru Marie Grubbe sände Georg Brandes en entusiastisk anmälan till en svensk tidning. — Louise Vinge har erinrat om den i den ypperliga studie om Jacobsen och Sverige varmed hon bidrar till den stora minnesskriften *J.P. Jacobsens Spor* som kom ut till sekelminnet 1985.

När Brandes' uppsats i februari 1877 infördes i *Ny Illustrerad Tidning*, som då redigerades av den framstående biblioteksmannen och biografiske författaren Harald Wieselgren, skedde det under en överraskande rubrik: "Danmark har fått en ny skald". Det är en historisk roman som omtalas — varför då ordet skald?

Att den danske kritikern i sitt manuskript skulle ha använt det motsvarande danska ordet "Skiald" är fullkomligt uteslutet. Visserligen hade denna fornspråkets glosa på nytt varit levande under den nordiska renässansen i Danmark mot 1700-talets slut: Johannes Ewald använde den gärna. Men redan ett stycke in på nästa sekel är den på väg att försvinna ur bruket, och Georg Brandes som var lindrigt intresserad av det fornnordiska, skulle aldrig drömma om att fästa ett begrepp ur den sfären på en av "Det moderne

Gjennembruds Mænd”, dessa som gick i spetsen för litteraturens utveckling mot miljörealism, psykologisk analys, idédebatt och social medvetenhet. J.P. Jacobsen var ”en modern Digter”, han var minst av allt ”en gammel Skiald”.

Men Sverige var ännu inte moget för ordet diktare, i varje fall var inte Harald Wieselgren det. Hellre föll han då tillbaka på ordet skald som han tydligen inte ansåg förbehållet en versförfattare. *SAOB* har mycket riktigt ett exempel på ett sådant vidare bruk av ordet, men säkert kände tidningens läsare det långt mer naturligt då i ett senare nummer skaldetiteln fästes vid den just bortgångne C.W.A. Strandberg, Talis Qualis, frihetssångaren från 40-talet och översättaren av Byron till klingande stanzer. I Meijers litteraturllexikon är skald helt enkelt standardordet för dem som producerat sig i bunden form. Ibland tilläggs det något karakteriserande adjektiv såsom (om Bellman) humoristisk, (om Triewald) satirisk skald, Lenngren och Nordenflycht är skaldinnor.

Ordet skald hade av Stiernhielm återinförts i vårt språk och sedan dess aldrig varit helt försvunnet, det finns vid sidan av poet hela 1700-talet igenom, ibland t.o.m. som huvudordet. Så då Olof Bergklint, en poet av Gyllenborgs och Creutz' generation fast utan deras berömmelse, 1761 höll ett ”Tal om Skaldekonsten”, som kort därefter blev tryckt. Hans visdomsord gäller ömsevis skalder och poeter, fast bara de senare stavas med stor bokstav, antagligen såsom främmande ord. Bergklint har också ett enstaka exempel på diktare och då i bestämd pluralisform, ”diktarena”.

Under den gustavianska tiden överväger ”poet”, redan därför att man så gärna översätter franska texter som då har detta grundord. Poet-poeter är också ojämförligt mycket lättare att handskas med i rimställning än något konkurrerande ord. Lättheten gäller också den specifika estetiska vikten: poet behöver Leopold och hans kolleger aldrig dra sig för att kalla sig själva, ordet kan då som nu uttalas i en helt anspråkslös, ja, spefull ton. Med skald är det större pretention eller en annan sorts pretention: det ordet förekommer hos gustavianerna främst i heroiska sammanhang, där det också insmyger sig någon enstaka bard, bördig från Ossians dunkla sagovärld.

Sin centrala och så länge oomstridda plats får ordet skald under romantiken. När Geijer besjunger ”den siste skalden” har ordet sin tydligt historiska, götiska motivering. Så också i Stagnelius' tidiga epos ”Gunlög” som

tecknar ett fornnordiskt sångaröde. Den unge Hjalmar undfår sin poetiska utkorelse då han dricker den döde sångaren Kunsers blod som förvandlats till poetiskt mjöd. Det är ett sakrament som helgar honom: "Och skald var Hjalmar."

Fråga är om inte Stagnelius dessutom hade ett särskilt sinne för ordets fonetiska värden, dess sköna klang. Det händer att han ger det ett dubbelt eftertryck som i canzonen "Bland jordens vilda ätter". Den dikten begråter skönhetens undergång i en andelös värld: "Blott skalden, skalden quäder den gyllne tiden åter." När det är dags för Atterbom att namnge sitt stora litteraturhistoriska verk inställer sig också liksom självklart ordet för att bilda det tunga, mäktiga slutledet: *Svenska siare och skalder*.

Men ingen har som Tegnér förhärligat dikten just under skaldens namn. Skalden kallas "evighetens präst och världens medborgsman", han blir en av andens tre representanter på jorden, de andra båda är tänkaren och hjälten, hans morgonpsalm får ord av en naiv innerlighet och lyftning som är oöverträffade i vår poesi.

Ett namn, en titel finns det ändå som tävlar med "skald" om rangplatsen i Tegnér's estetiska hierarki. "Diktare" är det inte, det ordet har han knappast alls, inte heller är det "poet" som är ganska vanligt men oftare i brev och annan prosa än i den centrala lyriken. Nej, det som kan konkurrera med "skald" hör liksom lyran, harpan och klangen hemma i den stora musikaliska metaforkretsen, nämligen "sångaren".

Det ordet skall också seklet igenom hålla sig vid friskt liv. Både skald och sångare finns hos Fröding och de brukas likaså om honom, i Heidenstams gravsång: "Sov, vår sångare... Skald, stig genom nattens dörr."

Dessa båda och 90-talets övriga poeter, främst Levertin och Karlfeldt, kallade sig själva och kallades också av andra för skalder. Den av dem som var först ute fick riddarslaget av Snoilsky. När denne på våren 1888 hade läst *Vallfart och vandringsår* skrev han omedelbart ett brev där han gav uttryck åt sin förvåning över att han aldrig ens hört talas om Heidenstam förut. Nu är han glad att före de flesta andra "äga tillfredsställelsen att med namnet 'skald' hälsa Eder välkommen i vår litteratur. Skald är Ni — en verklig och ursprunglig." Detta är ett svenskt motstycke till Steffens-episoden i Danmark.

Vilken magisk kraft som tänktes bo i själva skaldenamnet, det framgår också av en boktitel från det nya seklets början. Språk- och skolmannen Nils Linder hade angripit Heidenstam för språkliga försyndelser som ansågs vanpryda hans poesi. Linder ville inte tolerera sådana avsteg från det normala som ”jag längtar marken, jag längtar stenarna där barn jag lekt.” Hans kritik uppkallade Heidenstams unge vapendragare Fredrik Böök till motangrepp i en broschyr som redan i titeln ville ställa en olympiskt upphöjd mästare mot en gnällig pedant. *Skald och skolmästare* — det blev namnet på motsatsparet.

Nu, i denna tid av estetisk högspänning är det äntligen dags för vårt språk att på allvar acceptera det samlande ordet diktare, som — närmast efter den danska förebilden — innesluter poeter och dramatiker såväl som berättare och andra prosakonstnärer. För att dokumentera det definitiva mottagandet räcker det med att visa på ett par representativa ställen från åren kring sekelskiftet, där ordet står fram i hög relief.

När Strindberg skall döpa den centrala, anonyma rollgestalten i *Ett drömspel*, den som diktar och drömmer, då tar han till ordet Diktaren. Gång på gång och med kapitäler inpräglar det sig i dramaläsarens medvetande, naturligtvis mindre eftertryckligt i teaterbesökarens. Några år tidigare, 1898, hade Levertin satt ett besläktat namn på en av sina yppersta essaysamlingar: *Diktare och drömmare*.

Dessa textbelägg förekommer inte i *SAOB*:s artikel ”Diktare”, som mot vanligheten innehåller ett resonerande parti, förmodligen avfattat av verkets högt respekterade medarbetare Sven Berg. Enligt denna framställning, som gått i press mot slutet av 1914, är ordet ”diktare” mer neutralt och mer färglöst än skald eller sångare. Man prisar knappast, heter det en författare såsom ”en verklig diktare” utan som ”en verklig skald”. Liksom poet hör diktare normalprosan till.

Den värdefulla positionsavläsning som skribenten i *SAOB* företog för trekvarts sekel sedan, är knappast längre giltig. Vad som har hänt är att ordet diktare övertagit flertalet av de funktioner som 1880-talets standardord skald ombesörjde; det är dessutom inte som skald förbehållet verskonsten. Emellertid är det inte så att ordet skald fallit offer för den språkliga inflationen, snarare har det undan för undan kommit att kännas för krävande för att användas om de samtida som skriver vers.

I en artikel om Anders Österling från 1919 heter det att han för egen del föredrar titeln poet framför skald, ”sannolikt såsom varande blygsammare”. Fråga är om inte 90-talsdiktarna var det sista släkte på vilket det kändes riktigt naturligt att fästa skaldenamnet, väl också på sådana direkta arvtagare som den Malmberg som skrev *Dikter vid gränsen*.

Hos autodidakterna kvardröjde kanske längre än hos andra en vördnad för Diktkonsten, ja, redan för Ordet, för dessa ord som de sent fått makt över. Artur Lundkvist berättar i sin memoarbok om sitt första möte med Harry Martinson, hur denne blev vittne till att Lundkvist lyckades sälja en dikt till en tidning. Då kom det en fråga från Martinson, litet burdust: ”Är du skald?” Ordet tycks oss för stort tilltaget. Man hade väntat: ”Är du poet?” eller ”Skriver du vers?” Säkert förklaras ordvalet just av den ödmjuka beundran som nyss nämndes.

Den stora processen genom seklet är eljest just nedskrivningen av poesins höga, gudomliga värde, vad Ingemar Algulin kallat den orfiska reträtten. Diktaren lade ner den helgade manteln och iförde sig en ordinär blazer eller tröja som gjorde hans skepnad till förväxling lik varje annan, trivial medborgare. Ordet skald kändes sammanvuxet med den klassisk-romantiska kostymen och övergavs därför samtidigt med den andaktsfulla synen på dikten.

Om nu skald undan för undan försvunnit eller försvinner ur vardagsbruket på grund av de krävande associationer som ordet för med sig, betyder det att andra termer utbredd eller utbreder sig inom den specifikt poetiska sektorn; ”diktare” ensam kan inte fylla hela den sfären. Ett av de begrepp som hävdade sig är poet. Dess renommé har växlat från tid till tid och från krets till krets. Som flera personbeteckningar av franskt ursprung eller där latinet invandrat via Frankrike, har denna glosa löpt risken att få en vulgär anstrykning i det folkliga bruket. En ”artist” har inte alltid uppfattats som en seriös konstnär, en ”aktör” inte alltid som en kvalificerad skådespelare, ”madam” har inte varit helt synonymt med fru. I 1800-talets skämtpress och andra komiska sammanhang har säkert poeten förekommit oftare än skalden.

Språkmannen Adolf Noreen uppfattade inte skalder och poeter som kvalitativt jämställda. Värmlänning som han var hade han ingenting till övers för de s.k. Stockholmsrimmen (resa-läsa) och det väckte hans harm att

”icke få poeter och äfven några skalder t ex framför allt Heidenstam och Levertin” förföll till detta oskick. Selma Lagerlöf som ibland anlidade sin landsmans och väns språkliga expertis gjorde dock inte samma rangskillingnad mellan de båda aktuella orden som han. Hon gav Gösta Berling ”en skalds djupa ögon” men låter omgivningen kalla honom poeten, fast han aldrig skrivit en enda versrad.

Inte heller Strindberg tycks sätta den ena kategorin över den andra. I en av sina berättelser från Fjärdingen och Svartbäcken i Uppsala handskas han mycket hårdhänt med två figurer som efter olika taktiker försöker göra intryck med den vers de skriver. Den ena kallas ”Skalden” och den andre ”Poeten”, men dessa namn liksom de roller de spelar förefaller helt utbytbara.

Den historietta där Hjalmar Söderberg berättar om ett möte på krog med en yngre, filosofiskt anlagd diktare som till de kring sittande ”skatteobjektens” apoplektiska förtrytelse med sin spatserkäpp prövar, om de är verkliga, denna tankeväckande historia har rubriken ”Skalder och folk”. Ett subjektivt experiment ger emellertid vid handen att det förra ledet kunde bytas mot ”poeter” utan att något tonskifte inträffade, nota bene i en sentida läsares öron.

Mitt intryck är att ordet ”poet” hela 1900-talet igenom har varit och är gångbart i alla stilarter. Om det är så, har en inte oväsentlig bidragande omständighet varit att ordet trots den bevarade franska accenten sedan länge är återförsäkrat i det engelska lånegodset.

Men det finns ännu ett antal yrkesord att notera, och det har att göra med den utpräglad lyrisk hållningen på det senaste seklets verskonst. Titlarna på Levertins och Karlfeldts versböcker signalerar denna vändning, och Hallströms debutbok talar redan på pärmen klartext: *Lyrik och fantasier*.

I finlandssvensk dikt sprider sig detta namnskick epidemiskt under 10- och 20-talen. Efter varandra döper Lybeck, Tegengren, Gripenberg, Mörne och Procopé var sin samling till just *Lyrik*. Det ligger snubblande nära till hands att kalla författare som skriver i den stilen för lyriker. I större skala har det dock inte skett förrän under de senaste decennierna och naturligtvis med stimulans från anglosachsiskt men också från tyskt håll.

Någon folklig spridning lär väl ordet lyriker aldrig få, därtill har det en för teknisk anstrykning. Men som fackterm och ett mer preciserat alterna-

tiv till poet gör det redan god tjänst. Och inte är det heller mer opoetiskt än att Rabbe Enckell givit det hemortsrätt i en av sina metapoetiska dikter, den som inleder den centrala 40-talssamlingen *Andedräkt av koppar*.

(1986)

Historia i tidningsnamnen

Roligast inom pressen som överallt eljest är förstås de namn som har en egen karaktär, de som sticker av ifrån den gråa normen. Man behöver inte vara politisk meningsfrände till *Norrskensflamman* för att fröjda sig åt detta festligt sprakande namn som dessutom fullföljer en lång pyroteknisk tradition på vänsterkanten, så smått förnimbar ännu i *M-L-Gnistan*. *Brand* hette den tidning som Hinke Bergegren gjorde ryktbar, Z. Höglunds *Stormklockan* hördes och sågs också vida omkring. Över huvud taget har de socialistiska tidningarna haft det djärvaste och mest iögonenfallande namnskicket. De har inte dragit sig för att bekänna färg. Det var ett avsteg från den linjen, då *Social-Demokraten* började kalla sig *Morgon-Tidningen*, men den spekulativen i neutralitet visade sig helt förfelad. Axel Danielsson visste vad han gjorde då han gav namn åt den nya socialdemokratiska tidningen i Malmö 1887: *Arbetet*. Den skulle bli motstycket till fransmännens *L'Oeuvre*. Andra skott på den stammen är *Arbetaren*, *Arbetarbladet*, *Arbetare-Kuriren*. Ett närliggande populärt grepp har det varit att kalla sig Folket eller någon sammansättning med Folk, t.ex. *Folkets Dagblad*, *Folkets röst*, *Folkviljan*, *Folkvänner*, också de med anor från Paris. Den radikale revolutionären Marat hade kallat sin tidning för *L'Ami du Peuple*, och Marat var Axel Danielssons pseudonym då han förrättade "Brandsyn" i sina berömda samhällskritiska krönikor.

En tredje namntyp som favoriserats inom arbetarrörelsens press är den utopiska som har velat rikta blicken mot en *Ny Dag* eller en *Ny Tid* eller det *Nya Samhället* som man drömt om i Sundsvall med omnejd alltifrån sekelskiftet. Vid uttalet förfuskas tyvärr andemeningen i dessa namn eftersom accenten i en titel eller en rubrik ofrånkomligt förläggs i huvudordet. Efter all logik skulle man ta fasta på det karaktärsbärande attributet i namnet och tala om NYA Samhället liksom om ÖSTRA Småland och SKÅNSKA Dagbladet, men den normala rytmen vill annorlunda och föreskriver det meningslösa eller åtminstone menlösa resultatet: Nya SAMhället, Östra SMÅland och Skånska DAGbladet.

En grupp av tidningsnamn som det är tomt efter är de som vittnar om tredje statsmaktens uppgift att bevaka statsledningens och myndigheternas åtgärder och skapa reformvilliga opinioner i olika samhällsfrågor. Namn som *Observer*, *Osservatore romano* eller *Guardian*, vaktaren över den enskildes rättigheter, är minnen av denna pressfilosofi, och vi har på vår botten haft många motsvarigheter: *Anmärkaren*, *Granskaren*, *Friskyttan* o.a. I Karlskrona kunde man för halvtannat sekel sedan i mer än ett decennium glädja sig åt en seriös nyhetstidning med ett så förföriskt namn som *Najaden*. Den som ville gå till botten med de kommunala frågorna kunde i denna sjöstad döpa sin tidning till *Dykaren*. Det gjorde mycket riktigt 1779 en person med det lämpliga namnet J.M. Båth, och i sin prenumerationsanmälan fastslog han att ”Sanning och Rättvisa ofta få sökas på ett ansenligt djup”.

Också sötvattnet kan förfriska: älven som plöjer sig fram genom bygden är en fin symbol för det levande ordet och *Ljusnan* ett så mycket bättre tidningsnamn som det också innehåller ordet för ljus, för upplysning. *Klaran* som gavs ut i Filipstad ännu kring sekelskiftet klarade sig inte i längden och inte heller *Fyris* i Uppsala blev långlivad.

Undergången drabbade omsider också *Dalpilen* i Falun, fast den borde kunnat hålla sig gående länge redan på det förträffliga namnet som tycktes stå för så mycket: pilsnabb hastighet i nyhetsförmedlingen, träffsäkerhet i det kritiska bågskyttet och så delaktighet i frihetstraditionen från Gustaf Vasa. (Snälltåget *Dalpilen* har visst stannat för gott.)

Bland alltjämt existerande tidningar är det väl *Barometern* i Kalmar som har det i särklass frappantaste namnet. När den s.k. Trädoktorn Jon Engström, läkare och manisk anläggare av sågverk, när han 1841 döpte sitt blad till *Barometern* var det väl i enlighet med ett liberalt europeiskt pressprogram: en tidning skulle regelbundet avläsa samhällsklimatet, den politiska vindstyrkan. Dock önskade sig Engström tydligen en mindre passiv och registrerande roll. Han ville gärna påverka den politiska väderleken, däri inte olik *Fäderneslandets* redaktörer genom tiderna!

En sak till à propos *Barometern*. Det är de som tillfälligt får bladet i sin hand som överraskas av namnet. Efter att ha vuxit upp med denna tidning kan jag försäkra att åtminstone då, för 60—70 år sedan, ingen kalmarbo någonsin reflekterade över det bisarra namnet på tidningen. Så är det på gott

och ont med alla namn vare sig på människor eller djur, på orter eller växter eller andra företeelser som man handskas med dagligen: Märkvärdigt snabbt och grundligt nöter vanan, det regelbundna bruket, ner häpnanden, positiv eller negativ. Hur många Falubor gladdes sig oavbrutet åt tidningsnamnet *Dalpilen* medan tid var?

Norrskensflamman, Nya Samhället, Dykaren, Ljusnan, Dalpilen och Barometern — festliga och färgstarka namn, åtminstone vid första mötet och begrundandet. Men de är alldeles udda i den stora namnfloran, alldeles olika det stora flertalet pressgrannar. I namnen på dessa senare ingår vanligen ett huvudord av typen tidning, (dag) blad, nyheter, som förses med någon bestämning av lokal art eller på annat vis kvalificerande. *Sundsvalls Tidning, Kristianstadsbladet, Hallands Nyheter, Vestmanlands Läns Tidning, Vetlanda-Posten, Gotlands Allehanda, Katrineholms-Kuriren* — så kan en lokal serie ta sig ut, och leden är genomgående utbytbara. Den temporala sviten som grundar sig på utgivningstiderna tillhör fr. a. storstadsområdena och har få variationer, Morgon-, Afton- och Kvälls-. Härtill kommer sedan ytterligare några udda specifikationer, exemplifierade av *Norrländska Socialdemokraten, Skånska Dagbladet, Nya Wermlands-Tidningen* och *Svenska Dagbladet* eller d:o *Morgonbladet*.

Mer spännande än så blir det mycket sällan, men för en historisk betraktelse är inte ens dessa välkända och glanslösa beteckningar helt intetsägande. Också sådana under mekaniskt bruk genom decennier och sekler nöta och nerslipade fragment har upplysningar att ge om ”masskommunikationens” innehåll och former i Västerlandets historia. Några av dessa relikter ska nu avpressas den innebörd som de ursprungligen ägde.

Tag ordet TIDNING. Det går tillbaka på Tidende som betyder nyhet eller underrättelse om det nyligen hända. Vår äldsta svenska, mycket blygsamma drake från 1640-talet hette just ORDINARII POSTTIJENDER, alltså de av den regelbundna posten befordrade nyheterna. Det var postmästaren i Stockholm som till att börja med hade uppdraget att redigera tidenderna från de europeiska krigsskådeplatserna. I Danmark lever alltjämt både ordet och betydelsen i tidningsnamnet *Berlingske Tidende*. Hos oss bestod pluralformen länge, även sedan ändelsen hade skiftat till -ing och -ning (jfr ty. Zeit-ung). Också det enskilda numret heter alltså långt fram i

tiden Post-tidningAR. Det bruket är konserverat i den konservativa tidning-EN Norrköpings Tidning-AR — så heter den alltjämt.

Tidender-tidningar-tidning. Basordet i vår presshistoria har alltså utvecklats ur ett ord för nyheter: nyhetsspridningen är kärnan i den utveckling massmedia genomgår. Dessa kommer också att sörja för en rad andra uppgifter: att sprida myndigheternas kungörelser och lämna legala civilrättsliga meddelanden, att upplysa om religiösa och kulturella evenemang, att skapa och stimulera kritiska åsikter i allmänna frågor, att ge litterär underhållning och svara för annonsering och reklam på varumarknaden. Då en tidning 1769 börjar kalla sig Dagligt ALLEHANDA markerar den redan med sin titel att den har bredare ambitioner än blotta nyhetstjänsten. Men att aptiten på nyheter alltjämt bestämmer inställningen kan man avläsa av det andfådda namnet på en Göteborgsavisa från 1770-talet: *Hwad Nytt? Hwad Nytt?* Till nyheterna som detta blad tillhandahöll hörde bl.a. de första dikterna av den unge Bengt Lidner!

*

De utomsvenska nyheterna övertog våra svenska tidningar länge rätt mekaniskt från sina kontinentala kollegor som anlände med postjakten över Östersjön och med postryttaren upp genom landet. Men en viktig källa var och blev dessutom de underrättelser som tidningens egna meddelare avfattade. KORRESPONDENTEN, brevskrivaren, är en figur som med all rätt har förekommit i tidningsnamnen, fast vi numera bara har kvar ett enda prov, *Östgöta Correspondenten* i Linköping, som startade 1838.

Vilken roll POSTEN spelade för nyhetsförmedlingen framgår inte bara av det officiella fallet *Post- och Inrikes Tidningar*.

Till posttrafiken knutna begrepp har också ofta fungerat som huvudled i tidningsnamnen, t.ex. *Washington Post* eller *Daily Mail*, där Mail snarast anspelar på postsäcken. Ett första rangens fall hos oss är *Stockholms Posten*, som var Kellgrens tidning och den ledande under decennierna kring 1800. Till formatet var den inte stor, 4 sidor med ungefär 20x15 cms yta, men väl till sin verkan. *Göteborgs-Posten*, *Smålandsposten* och *Östersunds-Posten* är moderna exempel på samma namntyp. Man kunde förstås också uppkalla tidningen efter den som förmedlade nyheten, postiljonen, budbäraren. Så då *Swenska Post-ryttaren* är i farten 1682—84. Den ro-

merska avisan *Il Messagero* är ett livskraftigare exempel. Men standardtermen har varit KURIREN, och han har färdats över hela världen med franskt eller engelskt uttal av Courier. Sedan ett 40-tal år bär Unescos månadsmagasin, spritt på 30 språk, detta namn, men Milanos *Corriere della Sera*, Kvällskuriren, är väl det ryktbaraste moderna fallet. Också i vår svenska massmedievärld är det allttjämt åtskilliga kurirer i omlopp, i Eskilstuna, Falun, Bohuslän, Västerbotten och på andra håll.

Liksom det gamla ordet tidender-tidning, så har som bekant också det nyare ordet NYHETER varit namnbildande, särskilt efter det att Rudolf Wall 1864 lanserade det svenska motstycket till *Daily News*, *Dagens Nyheter*. I fortsättningen har Halland, Södermanland, Arvika, Karlshamn, Skövde och andra orter fått sina egna nyheter och ibland hunnit förlora dem också.

Nyhetererna kom med posten, men de var dessförinnan tryckta på ett pappersblad som därmed hade blivit ett Newspaper. DAGBLADET är ett för denna dag, för i dag tryckt ark eller del av ett ark. Ordet har likhetspunkter med franskans JOURNAL, bildat av jour-dag med stöd av latinets diurnus-daglig. I svenskt språkbruk räknar vi ju som jour-nal-ister alla skrivande och / eller talande medarbetare i massmedierna. Det finns knappast f. n. någon ”journal” i den svenska dagspressen så som det gjorde t.ex. i början av 1800-talet då P.A. Wallmark redigerade *Allmänna Journalen* som bl.a. ett opponentorgan mot den litterära romantiken. De ”journaler” vi har på den svenska marknaden är vecko- eller månadsmagasin, vilket är litet paradoxalt med tanke på ordets etymologi. Korrektare ur den synvinkeln är lasarettens bruk av ordet ”journal” för de dagliga noteringarna av patientens hälsotillstånd.

För att papperet med nyhetererna ska förvandlas till ett dagblad måste det tryckas, gå genom PRESSEN. Det gör också böckerna under sin tekniska tillblivelse, men det är tidningarna som har lagt beslag på ordet för sin räkning. ”Pressen” har blivit den sammanfattande beteckningen på alla tidningsalster och mer än så, på hela den verksamhet som sysslar med tidningar och tidningsutgivning. ”Hela pressen mötte upp på Arlanda”. ”Den nya reproduktionstekniken har inneburit en omvälvning i pressen”. Men dessutom händer det att en enskild tidning bemäktigar sig presssymbolen för privat bruk. Ett blad i Stockholm för 100 år sedan kallade sig *Nya*

Pressen och en av de viktigaste svenskspråkiga tidningarna i Finland under mellankrigstiden hette *Svenska Pressen*. De monumentala exemplen i världspressen (det sammanfattande ordet igen!) är förstås *La Stampa* i Turin och *La Prensa* i Buenos Aires.

*

Till de grundläggande faktorerna i tidningsproduktionen hör vidare TELEGRAFEN. Dess roll i den moderna pressens dagliga tillblivelse är väl snarast större än postens. Postverket får försöka ta skadan igen i distributionsledet. *Daily Telegraph*, ett av de största och bästa engelska bladen, har faktiskt haft mer än en namne på olika håll i Sverige fast mindre ärofulla. Dock existerade *Skånska Telegrafen* i Ystad i hela 25 år. Då den grundades 1847 valde alltså redaktören Kullberg att dra uppmärksamheten till sig med ett så tekniskt avancerat namn som möjligt. Hans utspel måste ha klingat nästan chockerande modernt, fast det förstås bara var fråga om en symbolisk modernitet. Något praktiskt bruk av telegrafi var ju inte på länge aktuellt för Ystads del. Vad Kullberg gör affär av i sin prenumerationsanmälan är heller inte det tekniska vidundret i tidningsnamnet utan den omständigheten att en (nyhetsbärande) ångbåt från Tyskland når Ystad före någon annan svensk ort med tidning!

På samma tryckeri som det Kullberg anlidade hade det förut producerats andra tidningar, bl.a. en som haft boktryckaren Österberg själv som utgivare och *Skånska Mercurius* som namn. På ett både lustigt och lärorikt sätt möts här i samma lokal och under samma årtionde — 1840-talet — två motgående tendenser i det mänskliga umgängets och kommunicerandets historia: å ena sidan vill man förankra sig i traditionen och åberopa gamla trygga mönster. Å andra sidan vill man utnyttja en så modern teknik som möjligt och imponera med att åberopa den. *Mercurius* och telegrafan företräder dessa båda motsatta ytterligheter. Då Österberg fick fatt på *Mercurius* var denne sedan ett par århundraden en välkänd gestalt i svensk presshistoria, eftersom *Post-Tijdender* under ett skede på 1670-talet hade hetat just *Swenska Mercurius*. Liknande namn hade under 1700-talet förekommit på flera olika tidningar. *Mercurius* var hos romarna vägarnas och de vägfarandes skyddspatron, handelns och samfärdselns gud. Det var helt naturligt att han fick ansvaret för nyhetsförmedlingen också i de nya väst- och

nordeuropeiska nationerna, där latinet var den vetenskapliga bildningens universella språk och där man var ivrig att ge den nationella kulturen del i det klassiska arv som de nya statsbildningarna hade gemensamt, företrädesvis i dess latinska form. Romarnas Mercurius svarar till grekernas Hermes, och det finns faktiskt en svensk-språkig publikation från 1624 med lärda utländska nyheter som innehåll med titeln *Hermes Gothicus* (den götiske Hermes). Men det är en isolerad företeelse, och det är inte förrän en bit in på 1800-talet som Hermes återfinnes på en svensk tidskrift; i dagspressen har namnet aldrig fått fotfäste.

När 1670-talets Mercurius försågs med bestämningen Den swenske, ska det inte uppfattas som någon pretentiös nationalistisk demonstration. Vad man vill markera är att det nu finns en svensktalande nyhetsbärare vid sidan av fransmännens mercure och engelsmännens Mercury. På motsvarande sätt ville boktryckaren i Ystad med sin rubrik *Skånska Mercurius* tillkännage att han erbjöd en nyhetstidning, lätt åtkomlig för skånsk publik. Att den klassiska mytologin som så flitigt utnyttjades i dikten också gjordes hemmastadd i tidskrifts- och tidningsvärlden hos oss, har kanske Olof Dalin den största förtjänsten av. Då han överförde den europeiska moraldebatten och sedekritiken, känd särskilt från engelsmännens *Spectator*, till svensk botten skedde det i en flerårig tidskrift som väckte kolossalt uppseende. Den var uppkallad efter en antik jätte som var sedernas väktare och därför utrustad med hundra vaksamma ögon. *Then Swäniska Argus* kallade Dalin sin publikation som började utkomma 1732. Ännu hundra år senare var det möjligt att ge en viktig dagstidning i Stockholm, konservativ visserligen, ett så lärt och antikt klingande namn som *Svenska Minerva*; den gudomliga förebilden var romarnas motsvarighet till Pallas Athena.

Men för att bevittna det förmodligen allra sista tillfälle då en svensk dagstidning döps efter en antik gudomlighet får vi åter en gång söka oss till Ystad men nu till 1800-talets sista år. Bland de officierande märk Brantings blivande finansminister F.W. Thorsson. Det gäller nämligen den nystartade socialdemokratiska tidningen, och denna späda folkets röst uppkallas efter morgonrodnadens gudinna Aurora. Symboliken är solklar: det är det politiska framtidsriket, det nya seklets nya samhälle, som kastar sina första strålar framför sig. Hundra år tidigare hade de unga litterära romantikerna i Uppsala gått samman i vad de kallade Auroraförbundet. De såg sig själva

som ”morgonrodnadens stridsmän” och gav sin idétidning (1810—13) det högdragna grekiska namnet *Phosphoros — Ljusbäraren*. Nu för socialismens pionjärer i Ystad ett liknande heroiskt-utopiskt språk.

Men redan efter ett halvsekel dalar åter denna publicistiska sol. Kvar på valplatsen står *Ystads Allehanda*.

(1986)

Historien — närvarande eller frånvarande

Om det offentliga och det privata minnet på Runebergs tid och nu

Det finns av Runebergs hand en tidig programförklaring om hur historisk dikt ska vara beskaffad. Den har inte blivit mycket beaktad eftersom den ingår i en recension till vilken den vetenskapliga editionen ännu inte hunnit och som inte finns i normalupplagorna. Man får söka upp den i *Efterlemnade skrifter* (I, s. 306 f.). Den handlar om G.H. Mellins berättelse *Flickorna i Askersund*, som är förlagd till den karolinska tiden. Skalden åskådliggör sin tankegång med hjälp av en liknelse ur naturlivet som han utför med homerisk omsorg:

Likasom en nedkastad spån sakta och likformigt rör sig i det lugna vattnet ofvanom fallet, men, så snart den hunnit randen af detsamma, i hvar ögonblick byter rum och ställning, så visa sig äfven personer och seder i en stereotypisk hvila på de ställen, der de ännu icke trädt i beröring med statens och samhällslifvets större hvälfningar eller närmast sig de punkter hvarest sådana försiggå, då de deremot i dessas hvirfvel oupphörligt skifta och ombyta former.

Med dessa senare växlande gestalter skall, menar kritikern, dikten inte selsätta sig.

Man må icke för mycket vidsträckt yrka den sats, att snillet och talangen kan åter skapa en försvunnen verld och liksom uppväcka de döda. Har ett tidskick aldrig legat inom en författares synkrets, så kan han om detsamma ingen omedelbar föreställning ega, och den medelbara historiska bekantskapen med det samma, huru bristfällig, huru ytlig är ej den, ägande blott i några stela konturer de lefvande anletsdragens gröfsta och lättast ertappade nyanser.

Något annat är det ”då en aflägsen tid till sin inneboende anda i sjelfva verket icke dött, utan lefver qvar i den närvarande”. Då har diktaren denna historiska tid inom synhåll i sin egen samtid, och då kan resultatet bli lyckosamt.

Recensionen skrevs 1832, och det kan inte vara någon tillfällighet, att den i och med detta är jämnårig med *Älgskyttarna*. De citerade raderna ut-

för en sorts positionsbestämning också för Runeberg själv som poet. Vad han sysslade med under 1830-talet var ju just att i sin dikt spegla de breda, lugna vattenstråken högt ovanför fallet med dess virvlande skum. I sina tre finländska epos förhärsligar han lika många livsformer, ”i hvilka en aflägsen tid till sin inneboende anda i sjelfva verket lefver i det närvarande”. Han gör det i vers men med utnyttjande av ett av de mest inspirerande elementen i Walter Scotts romanform, den sorgfälliga och ändå frodiga miljörealismen. Särskilt blommar den som man minns i *Älgskyttarna*. Där ställs också den finske torparens trygga, organiskt mognade tillvaro i en dubbel kontrast som helt svarar mot programmet i recensionen. Den står i motsättning å ena sidan till den ytliga, personligt osanna stadscivilisationen, sådan tiggaren Aron mött den under sin olycksaliga vandring, å andra sidan till den kosmopolitiska existens som de kringresande handelsmännen företräder och vars bittra inslag den yviga komiken inte kan övertrumfa. Som en Ahasverus eller en flygande holländare ser Ontrus på Petrus’ djupt rotade, bördiga lycka:

Medan en annan från fädernebygd och bekanta och fränder
Skild, kringtågar försmådd, som den ouplösliga gåtan.

Hur liksom tidlöst, utanför varje annat historiskt sammanhang än ättens, bondelivet förflyter inser läsaren, då han försöker att kronologiskt placera *Älgskyttarna*. Det lyckas inte mycket bättre än med Graven i Perrho eller Molnets broder, eftersom alla referenser till ett utomlokalt skeende saknas, sånär som på att Petrus under förberedelserna till jakten råkar tala om de älgar som kunde tänkas falla för ”kungens gevär, om han någon gång reser i landet”. Därmed är storyn oförmodat tillbakaflyttad till svenska tiden. De episoder från ”kriget” som återberättas och som är av ungefär samma typ som senare i sägnerna, förskriver sig alltså från 1788, om inte från några ännu äldre krigiska mellanhavanden. Så slutet i sig själv tycks tillvaron i denna finska skogsbygd, att den egentligen inte beröres av ens ett genomgripande skifte i landets statsskick, dess politisk-rättsliga ställning. Petrus och Anna på Tjäderkulla liksom prästfamiljen i Hanna eller majorens husgård i Julkvällen har nog av sig och sitt. Om tankarna och känslorna rör sig utanför den närmaste kretsen av människor och uppgifter, löper de snarast längs tidsaxeln, bakåt mot det förgångna eller framåt mot de efterkomman-

de. Blickarna i sidled är glesa och förströdda och når kort väg t.o.m. för majoren som ändå har sin son indragen i ett storpolitiskt sammanhang eller en av dess konsekvenser, det rysk-turkiska kriget på 1820-talet. Hur mycket utanför socknen har existerat för bröderna Hane eller bonden Paavo? Vad betydde Europa och världen ens för Sandels och Döbeln eller för Runeberg själv?

Ett memento då man reser den sista frågan är den enorma ojämnheter som utmärkte informationstillgången för 150 år sedan jämförd med den i dag. Skillnaden ligger alltså inte bara i snabbheten, mängden och kvaliteten på de upplysningar som spreds utan också i att spridningsnätet var så utomordentligt glest och opålitligt. Den som levde i London eller någon av de kontinentala storstäderna, kunde om han hade de rätta personförbindelserna vara utomordentligt väl orienterad om hela det europeiska skeendet. Att händelserna blev bekanta först långt efter det att de inträffat, behövde inte upplevas som någon olägenhet, så länge detta dröjsmål var likformigt och man inte kände något snabbare alternativ. Lika komplett efter dåtidens standard som Parisjournalistens information kunde vara, lika totalt obefintlig var den däremot för bonden ute på den svenska eller finländska landsbygden, och det vare sig han ville det eller inte. Det är troligt att Napoleon under hela sin verksamhetstid var alldeles okänd — naturligtvis till utseendet men också till sin militära och politiska betydelse, kanske rentav till namnet, för den övervägande delen av Nordens befolkning. Ingen kan betvivla att det förhöll sig helt annorlunda för Hitlers vidkommande, alltså sedan tidningspressen och radion blivit väl etablerade. Det lär slutligen i detta nu knappast finnas någon normalt utrustad svensk över 10 år som inte känner igen Richard Nixon på fotografi och kan säga ett och annat om honom. Alltför många vet alltför mycket också om inferiora komparser i Watergateskandalen.

Men smalheten hos den offentliga, den gemensamma sektorn i våra förfäders tillvaro uteslöt inte bara världshändelserna. Med riksstyrelsen och dess organ hade man ringa eller ingen känning utöver de fiskaliska åtgärderna. Kungahusets medlemmar och deras ålderstal stod noterade i almanackan till tjänst för den läskunnige, och kungens egen bild fanns på mynten. Men dessa var inte i något dagligt bruk, och det dröjde till fram emot det senaste sekelskiftet innan de kungliga familjeporträtten kom upp i

stugorna. Vad som hänt utanför den egna bygden, kunde man på sin höjd uppsnappa rykten om av hantverkare och annat vandrande folk, likaså på kyrkbacken och kanske rentav inne i kyrkan då det samlades kollekt till dem som blivit husvilla vid den förhärjande eldsvådan i -stad eller drabbats av svält på grund av missväxten i norra -land. Inte ens om riket låg i krig, ja rentav den egna bygden var krigsskådeplats, behövde det alltid vara så kännbart för den enskilde. Flera av fänrikens sägner handlar om det ”lilla” kriget under vilket lantmännens liv fortgick, inte ostört men efter råd och lägenhet. Kriget var först och främst en affär för de indelta knektarna och deras officerare. Inte heller de såg ändå alltid så allvarligt på det. Därom finns det en egendomlig påminnelse i de alldeles oheroiska ansatser till en prosaskildring från senaste kriget som Runeberg offentliggjorde i *Helsingfors Morgonblad* 1836 och 1837. Den jovialiske, ur aktiv tjänst avgångne majoren A-sköld som har författarens stora sympatier föreslår brevlades sin son i fält att komma hem: ”Min kära Kalle, om du ledsnar vid affärerna är det väl inte värdt att sträfva och riskera lif och lemmar, utan sök dig ett hederligt löjtnantsafsked, så är det mycket bättre att lefva hemma.” Det totala kriget var ännu inte påtänkt!

Av rikshistorien hade man inte tillgång ens till de elementäraste fakta — det dröjde till långt efter sekelmitten 1850 innan folkskolan gjorde dem till var mans egendom, mer eller mindre väl tillvaratagen. Däremot fanns den egna släktens historia, som ofta också var gårdens eller ställets, bevarad i muntlig tradition och med sina data dokumenterade i familjebibeln. Gårdens öden indelades efter en intern kronologi: det området hägnades på farfarsfars tid, lillstugan byggde farbror Matts. Ägarebytena var anhalter i historien. Det mesta av det nu sagda har tillämpning bara på de besuttna, det är en allvarlig inskränkning. Dateringsgrunder i byns eller socknens utveckling var skiftena, missväxtår, epidemier, järnvägsbygget. I Hans Larssons *Hemmabyarna* som så varsamt tar pulsen på det sydsåkanska bondelivet, tidfästes de viktiga händelserna i deras förhållande till bygget av den nya kyrkan.

Skolans böcker och undervisning respektive tidningspressen berättar alltså mer eller mindre utförligt, mer eller mindre åskådligt, mer eller mindre trovärdigt om vad som har hänt respektive vad som händer på riksplanet. Men det är först under den sista tredjedelen av 1800-talet som detta

stoff når ut också till den publika periferin. Dessförinnan finns det ett vacuum, ett sug efter historisk och aktuell epik i en eller annan form. De ”historiska” visorna, t.ex. Sinclairsvisan, fyllde en sådan funktion; deras obestridliga propagandasyfte har först en sen eftervärld lagt huvudvikten vid. Skillingtrycken bidrog på liknande sätt till dagskrönikan. Fryxell och Starbäck eller Per Thomasson och flyhänta äventyrsmakare av J.O. Åbergs typ gav åter ett annat svar på ropet efter lätt tillgänglig berättande framställning, Runeberg med *Fänrik Ståls sägner* ännu ett tredje.

Vi fann skalden 1832 full av känsla för de genuina, stillastående livsformerna men lika full av skepsis mot uppgiften att teckna människor indragna i det historiska skeendets malström, i virveln. Hur var det med Runebergs historiska medvetenhet i trängre mening?

Han var inte oberörd av det svärmeri för barndomen som i varje fall sedan romantiken så ofta varit grodden till känslan för ett historiskt skeende i större enheter. Redan associationen till dikten *Svanen* ger en poetisk dignitet åt denna reflexion från 1838:

Såsom svanen i sitt klara sund, så behöfver menniskan ofta dyka ner i sin barndoms rena minnen för att få stoftet bortsköljdt från sin mannaålders verksamma lif.

Denna retrospektion finns inte mycket dokumenterad för Runebergs egen, privata räkning; makan vitsordar att han sällan talade om sitt barndomshem. Men i förinnerligad form möter motivet gestaltat i *Hanna*. Först under sitt besök i prästgården förstår den främmande studenten på allvar sin väns längtan efter ett liv i förening med naturen och alltet. Anblicken av den andres barndomsbygd öppnar ögonen:

Här visst ser jag den bok, på vars strålande sidor du läsit

Men om individens barndom sålunda haft sin erkända halt för Runeberg, kan inte detsamma sägas om folkets. Det kan misstänkas att samme skald vars poesi så länge varit den oomtvistade symbolen för sitt folks historiemedvetande, själv saknade ett djupare förhållande till detta förgångna. Det är knappast någon tillfällighet, att de tre historiskt riktade stroferna i *Vårt land* tillkommit efter dikten i övrigt. Den äldsta versionen var uteslutande ägnad landet och dess framtid. Någon yttre omständighet som inbjöd till

denna koncentration på den geografiska aspekten fanns det knappast. Det har tvärtom framhållits, att den ungerska nationalsång av Vörösmarty som gav en viktig impuls, för sin del snarast har tyngdpunkten i apoteosen av Ungerns förflutna. Det är inte nationalsångaren Runeberg som förnimmer det förflutnas närvaro i allt som är:

I hjältars aska gro de svenska skogar,
om äventyr från fordom sjunger vågen,
och Nordens himmel skrives full var kväll
med gyllne runor om de store döde.

Omsider blev den Tegnér som skrivit detta en främling i sin egen tid. Med Runeberg är det helt annorlunda. Han är inte vänd bort ifrån det närvarande, heller inte lidelsefullt upptagen av dess krusningar och brytningar, synes snarare med en sorts självklarhet vila i ett lugnt flöde så som han själv karakteriserat spånets tillvaro.

Det sätt på vilket Runeberg närmar sig kriget 1808—09 och uppgiften att berätta om det, bestyrker vad som nyss sades om förhållandena i det ”gamla” samhället: hur glest och slumpmässigt rikshändelserna blir kända och lagras i medvetandet hos gemene man utanför händelsernas brännpunkter. När första delen av sägnerna utarbetas ligger kriget inte ens 40 år tillbaka. För att nu göra ett tankeexperiment, alltjämt förlagt till Finland: hur skulle det ta sig ut om någon vid det här laget ville skriva om Lapporörelsen och då lanserade den fiktionen att han själv som ung på 1950-talet hört en äldre vän som var med på 30-talet berätta minnesbilder och teckna romantiserade porträtt av Kallio, Svinhufvud, Kosola osv., stoff som han nu för vidare. Exakt detta är ju vad som sker i sägnerna. Diktens jag leder oss tillbaka till sin ungdoms informatorstid, då han ska ha lyssnat till en gammal veteran från kriget. Om vi som man brukar göra fogar in denna situation i Runebergs egen biografi, kommer vi till hans konditioner i Saarijärvi och Ruovesi 1824—25, då skalden själv var en yngling i 20-årsåldern. Men vid det laget ligger kriget bara halvtannat årtionde tillbaka, och alltså behöver Stål sannerligen inte ha varit någon gubbe. I en sägen sådan som Fänrikens marknadsminne fördjupas dessutom avståndsverkan ännu mer, då gubben Stål berättar om hur han i sin tur har hört en ännu äldre kollega, den gamle granadören sjunga — som det heter — ”om höga minnen, dar

som strålat längesen, / hjältar gömda nu i graven, bragder halvförgätna re'n". Så här får den gamle skröplige sångaren ropa från sin trappa:

Finns här bland ett yngre släkte någon enda som var med,
då det ljöd: Till vapen männer, det är slut med landets fred!

På det viset, som en röst ur forntiden, den siste kämpens röst, skulle dock inte en krigsdeltagares stämma ha behövt ljuda så nära inpå händelserna som 15 år!

Ännu då samlingen kom ut 1848, då den unge informatorn hade blivit en 44-årig gymnasielektor, ännu då måste det ju i själva verket ha funnits hundratals välbevarade f.d. krigsdeltagare. Visserligen var de indelta knektarna oftare mogna män än ynglingar, men 30-åringar fanns det förstås gott om i kriget, och om de överlevde var de bara i 70-årsåldern, då den första samlingen låg i bokhandeln.

Nu skall visserligen hållas i minnet, att medellivslängden är lägre på Runebergs tid än i vår och att den gången också ålderstecknen framträdde tidigare och doldes mindre ängsligt än i vårt eget skede med dess kult av ungdom och ungdomlighet. En konsekvens av detta är att beteckningen gubbe (eller motsvarande) hos Runeberg tilldelas också personer som vi belevat skulle kalla "medelålders". Befallningsman, som uppvaktar Hanna gäller som "den gamle" och en annan gång "den åldrige herr". Han är, får man veta, 50 år gammal. 60-åringen Zacharias i *Älgskyttarna* får ömsom heta "den gamle", "den åldrige" och "gubben". Med tanke på dessa exempel, som lätt kunde flerfaldigas, kan man framkasta att Fänrik Stål kanske inte heller var så gammal till åren som det kan verka på Runebergs skildring. Men detta socialstatistiska resonemang missar förstås själva poängen i den litterära fiktionen.

Vi nödgas på nytt ställa frågan, varför Runeberg valt den indirekta berättelsens metod. Den omständigheten att författaren inte själv deltagit i kriget har inte brukat återhålla krigsskildrarna från att tala i eget namn: Homeros hade inte varit med om trojanska kriget. Att ögonvittnesmålet kan ge en framställning förhöjd auktoritet är ju dock väl känt, men det är faktiskt inte just i lägen där ett sådant behov gör sig kännbart, som skalden tar betäckning bakom Stål.

En annan faktor är att skalden själv får alibi då det gäller en del politiska och moraliska ställningstaganden: han tar inte själv i fullaste mening ansvaret för dem utan skjuter fänriken framför sig. Vidare ansluter som bekant skalden den episka situationen till en litterär urtyp: den unge oerfarne mannen initieras av den gamle vise, Telemachos av Mentor. I samma riktning har förmodligen ett av Runebergs svenska mönster verkat, nämligen Tegnér's *Axel*, som säges gå tillbaka på en berättelse som skalden som barn hört framställd av en då hundraårig karolin. Den som är road av det fiktiva läggspelet kan förvissa sig om att det går ut: gossen Esaias som kom till världen 1782 kan t.ex. i slutet av 80-talet ha fått Axels saga, ja, alltså fabelns konturer, återgivna av en gubbe född i början av 1690-talet. Med denna fiktion täckes ett drygt hundraårigt avstånd mellan de berättade händelsernas tid — t.ex. 1712 — och det definitiva berättandets tid, diktens egen tid, 1822. Det är i sammanhanget viktigt att Tegnér upplever det karolinska skedet som sänkt i ett avlägset fjärran, skilt från det närvarande bl.a. av en lång, för skalden misshaglig period, den vi kallar frihetstiden. Ord som saga och sagominne förekommer upprepade gånger i *Axel* och finns som bekant också i de andra dikter av Tegnér, som sänker perspektivet bakåt genom svensk historia, t.ex. i Karl XII-dikten, där det talas om hur det gamla *sago*-landet lyssnar till *sagan* om hjältekungen. Samma inslag finns i Geijers Karl XII-uppfattning.

Fråga är om inte Runeberg här fått en välkommen litterär sanktion av en önskan att förlänga distansen till 1808—09. Han hade inte tillgång till källor av annan art än de anekdotiska. Ett mödosamt insamlings- och forskningsarbete var utan varje lockelse för honom. Med den indirekta metod han valde, sköt han hela stoffet mycket längre ifrån sig utan att alls beröva sig den episodisk-anekdotiska formen; den fick tvärtom en ny och stark motivering. Med fänriksfiktionen och inte mindre med samlingens titel anslöt han till den genre som Franzén och Tegnér i sin tur varierat. Bakom glosan "sagner" tycker jag mig urskilja ungefär följande tanke: detta krig därborta i fjärran, som vi redan till större delen har glömt och som det kanske inte heller är opportunt att göra politik av — det stilriktiga vittnesbördet om det är muntliga sagner och sedan hjältesånger. Detta betyder inte att skalden fingerfärdigt breder någon clair obscure över händelser och ting som ligger för nära för att riktigt tåla det kritiska dagsljuset — det är vad

Almqvist gör t.ex. med operamaskeraden. De få hemlighetsfulla, skymningsgråa dikter som finns i samlingen — Molnets broder kommer först i tankarna — uppfattar man ju knappast som traderade från fänriken. I de fall där man gör det, är sikten klar, konturen skarp just som i sagan eller i träsnittet. Det är inte valörerna som bestämmer intrycket. Hornborg har framhållit hur den arkaisk-heroiska förenklingen har kommit de rätt futtiga krigsföretagen 1808—09 att växa och framstå i majestätisk skala. Också de mänskliga förhållningssätten skärpes och pointeras med denna teknik.

Som litterär figur visar ju Topelius' fältskär ett oförtydligt släkttyp med fänriken, men hans roll är ändå en annan som det kan vara lärorikt att ett ögonblick dröja vid. Topelius själv är född 1818, hans fältskär 1769 — det görs ju stort nummer av att han är till dagen jämngammal med Napoleon. Han tänkes berätta på äldre dar, omkring 1830. Boken själv kommer i flera volymer 1853—67, dikterad av kravet att den historiska romanen skall engagera läsaren: du skall leva med ”som stode du själf midt ibland dessa nu längesedan utkämpade strider, blödde i dem, segrade eller föll i dem...”. Man kan säga att dessa kriterier utprovas och pedagogiskt intensifieras genom ramberättelsen. I den mönstrar Topelius ett representativt urval av sin publik och låter det förete vissa tänkta standardreaktioner till vilka berättaren tar ställning. Campes återberättelse av Robinson-stoffet, pedagogiskt tillrättalagd för en grupp av unga lyssnare och interlokutörer, kan ha varit ett mönster. Den indirekta berättarfiktionen bevarar Topelius hela sin roman igenom, men det är att märka, att fältskären i motsats till Tegnér's karolin och Runeberg's fänrik inte själv har bevittnat eller varit nära det han berättar om, inte ens dess slutfas. Kanske för att inte konkurrera med sin vördade inhemske mästare avbryter sig Topelius långt före 1809, redan 1772, alltså ett 80-tal år före den tidpunkt då romanen började publiceras. Topelius andre och mer inflytelserike lärofader Walter Scott hade sökt stoffet för sin första roman ännu närmare sitt eget nu: *Waverley or 't is sixty years since*. Stora politiska och krigiska skeenden på relativt nära håll i tiden pågår ju också i *Krig och fred* och — ännu närmre — i *Vanity Fair*. Modellen är i båda fallen den av Scott praktiserade: förgrundsfigurerna, storyns ledande personal, är alla uppdiiktade, men de rör sig mot en autentisk militär och politisk fond.

Då det gäller att inringa tidskänslan i *Fänrik Ståls sägner* och inbördes värdera suggestionen från de fiktiva elementen respektive från de autentiska, är det kanske ännu lärorikare att se sig om ett ögonblick i diktens svensk-språkiga samtid. Det visar sig att det under 1830—50-talen skrivs en rad romaner med officiöst rikshistoriskt stoff från den gustavianska tiden eller Karl Johans-tiden, skeden som då verken publicerades inte behövde ligga längre bort än vad 30- eller 40—50-talen ligger från oss nu. Med det enda undantaget *Drottningens juvelsmycke* är det inte diktverk av första rangen, men detta upphäver inte det symptomatiska intresse som tillkommer dessa romaner om Gustaf III, Armfelt, Fersen och Fersenska mordet, Karl Johan, Magnus Brahe och andra, vilka skrivs av Ridderstad, Mellin, Kullberg eller Crusenstolpe. Denne siste kallade ett par volymer för *Karl Johan och svenskarna*, och han drev också sin halvvägs romantiserande porträttkonst ännu längre in i det aktuella, nämligen i de reportage med titeln *Ställningar och förhållanden*, som handlade om t.ex. pågående riksdagar och deras ledande figurer. Crusenstolpe ville — det säger han själv — skriva sin samtids historia, men i motsats till Balzac menade han att denna historia avgjordes på privata grunder av de i huvudstaden agerande offentliga personerna.

Ett annat opus där levande, öppet namngivna och karakteriserade personer på ett alldeles ogenerat sätt flyttas in i en kuriös fiktion, har till upphovsman prästen och litteratören G. H. Mellin. ”Sveriges sista strid” kom ut 1840 under beteckningen ”fantastiskt nattstycke” och avhandlar en utopisk uppgörelse i flera etapper med en länge segerrik rysk ockupationsmakt i Sverige. Författaren engagerar alla sina vänner — av vilka Gabriel Carlén tycks stå honom närmast — för olika heroiska uppgifter i befrielsekampen: Almquist t.ex. sprider skräck bland ryssarna med ett sågblad från Skällnora. Matthias Rosenblad är den ryska regimens handgångne man, Israel Hwasser dess ledande ideolog och Palmblad chef för censuren!

Samme Mellin hade också tagit upp till litterär behandling ett faktiskt mellanhavande med Ryssland, nämligen kriget 1808—09. Det skedde redan 1837, och berättelsen om Pavo Nissinen har också spelat en viss roll för Runeberg. Titelfiguren är givetvis fingerad, men man får fylliga porträtt av flera högre ryska officerare, och även en rad svenska skyltar med åtbör-

der och repliker, Falander, Sandels och framför andra G. F. Eek, vars memoarer varit en av Mellins huvudkällor.

Mot denna bakgrund är det alltså mindre överraskande, att Runeberg företar sig att göra saga och sägen av händelser som ligger bara på några decenniers håll och av personer som i några fall först nyligen gått ur tiden. Det är knappast för djärvt att med generell räckvidd påstå att den stoffmässiga gränsen för vad som var medgivet för fiktiv behandling var långt mer flytande för 150 än för 50 år sedan: dikten hade ett större och friare spelrum, i långt mindre grad övervakat av andra instanser. Härtill kommer att gränsen, i den mån den fanns, för 150 år sedan löpte mycket närmre nuet än vad den senare kom att göra.

Mellan dessa tidpunkter gör tidningspressen stora landvinningar, och den blir med stigande läskunnighet dagskrönikans självklara forum. Samtidigt marscherar den empiriska, källkritiska vetenskapen upp med allt tydligare krav på ansvaret för att alla kunskapsområden, däribland de som tillhör människans historiska utveckling, på ett betryggande sätt kartlägges. I samband härmed fördrives retoriken och den episka konstarten från en rad av de områden där den förut dels funnit sitt stoff dels agerat som nationens läromästare och fostrare. Stundom var det väl endast en pedagogisk, en förmedlande roll som dikten avträdde, t.ex. då insikterna om tingens natur och människans skapnad från att ha framburits i lärodiktens form flyttade över till den populärvetenskapliga skriften. Andra gånger var kompetensstriden allvarsammare, som mellan den människoforskning som romandiktaren och den som fackpsykologen utför.

Rivaliteten mellan historieforskaren och den akademiskt arbetande historieskrivaren å ena sidan och historiediktaren å den andra gick inte hos oss i dagen förrän långt in på 1800-talet. Under intryck av romantikens segerrika historiefilosofi och av Geijers auktoritet vinner det historiska studiet sin ställning hägnat av samma förtecken som den romantiska dikten. Under decennierna före eller kring sekelskiftet blomstrar den nationella historieforskningen och åtnjuter högsta renommé: vid något tillfälle sitter fem tjänstgörande eller f.d. historieprofessorer samtidigt i Svenska Akademien. Att det är just där de träffas vittnar naturligtvis indirekt om den Wirséniska regimens blockadpolitik gentemot den nya, skapande dikten. Men hos dessa historiker intygar det samtidigt en stark lojalitet mot det av romanti-

ken lanserade eller skapade kulturarvet. De medverkar till att inte bara historien utan också litteraturen vinner sin maktställning på den högre skolans schema. Men detta erkännande betyder inte att de ömmar för den historiska romanen eller kringliggande genrer, som i stället behandlas ganska snävt. Hjärnes hållning är här representativ.

Man kan säkert tala om en tyst överenskommelse i Scotts efterföljd och med varaktighet långt in i vår egen tid: det är historieforskningens och historieskrivningens sak att ta hand om alla sammanhang på nationell nivå för vilka det föreligger ett relevant historiskt källmaterial, följaktligen om alla offentliga personer och om alla Haupt- und Staatsactionen.

Därmed föll domen över en Crusenstolpes förehavanden. Dessa drabbades också av den paragraf i avtalet som föreskrev eller i vart fall tillrådde en frist på ett par mansåldrar innan ett stoff togs omhand av romandiktaren, detta av olika sorters mänskliga hänsyn. Regeln är jämförbar med det administrativa bruket att dra den normala åtkomstgränsen för arkivhandlingar 50 år efter händelserna själva.

De skönlitterära författarna tycks utan större smärta ha accepterat de restriktioner som sålunda ålades dem. Då Heidenstam efter *Karolinerna* sökte sig längre bakåt i svensk historia, var skälet bl.a. att folkungarnas tidevarv eller ännu äldre skeden var så pass svagt belysta av dokument och övriga lämningar, att lockelsen till fabulering just därför var större. För denna fabulering går å andra sidan inte heller kungar och deras vederlikar fria. De nu nämnda omständigheterna bidrar i sin tur till att Heidenstam lyckas vida bättre med de tidiga avsnitten av *Svenskarna och deras hövdingar* än med de sena.

Strindberg håller lika litet som Heidenstam händerna ifrån Sveriges kungar, och de hanteras med samma frihet som läromästaren Shakespeare tillåtit sig. Men väl godtar även Strindberg regeln om det historiska avståndet. Gustaf III är den siste i hans kungarad. Då Dramatiska teatern avböjde pjäsen om teatermonarken såsom historiskt ohållbar, röjer sig kontroversen mellan den historiska dikten och vetenskapen. Det kan här tilläggas, att Strindbergs svensk-historiska stycken haft relativt lättare att hävda sig inför andra publikationer än den svenska, just därför att en icke-svensk läsare eller teaterbesökare är omedveten om de friheter diktaren tagit sig gentemot de historiska källorna eller — om han uppmärksammar dem — inte låter dem

undergräva den estetiska upplevelsen. I och med att både den historiska bildningen och den rojalistiska övertygelsen försvagas hos den inhemska teaterpubliken, har också här hemma den ingångströskel sänkts, som Strindbergsverket (liksom varje annat estetiskt anbud) måste passera innan det har någon chans att bli godtaget.

Emellertid är varken Heidenstam eller den sene Strindberg representativa för 1900-talets historiediktare när det gäller det sociala urvalet av stoff. Den genomgripande demokratiseringen av detta är i det nu aktuella sammanhanget så mycket viktigare som den på ett avgörande sätt underlättat den historiska forskningens och den historiska fiktionens fredliga samexistens. Mindre till följd av något dekret från vetenskapens sida än av egen böjelse har de historiska berättarna vänt hövdingarna och de stora händelserna ryggen och sökt upp de enkla människorna i deras vardagstillvaro. Man kan rentav tala om en sorts arbetsfördelning, där dikten tidigare och resolutare valt att belysa det lilla livet i gammal tid, än vad den officiella historieskrivningen kunnat eller velat göra. En rad frontalkollisioner mellan t.ex. Vilhelm Moberg och den akademiska vetenskapen har kunnat undvikas just genom att parterna — i allmänhet — sysslats med olika sfärer av skeendet och ingendera känt sig direkt kränkt eller utmanad av den andras verksamhet.

Försöksvis kan man sålunda påstå, att en fiktiv behandling av offentliga personer ur landets nyare historia blivit allt ovanligare under senare delen av 1800-talet och förra hälften av 1900-talet och att händelser ur dagens eller gårdagens krönika sällan fiktionaliserats med bevarade äkta namn, lokaler, tidpunkter o.1. Självklart har det kunnat ske under en förklädnad, som kanske i så fall lika ofta varit ägnad att framhäva som att vilseleda. I vilket fall som helst har den tillgodosett spelets regler. För att välja illustrationer från en nivå som såväl ur litterär som ur journalistisk-historisk synpunkt är trestjärnig, erinrar jag om hur Tor Hedberg i *Johan Ulfstjerna* (1907) förhåller sig till Bobrikoff-attentatet tre år tidigare och hur Björnson med pjäsen *Paul Lange og Tora Parsberg* (1898) ger en version av den oleichterska tragedien (1888), vilken han inte själv stått helt utanför.

Jag har eljest ingen anledning att här gå in i nyckeldiktens eller det nära modellstudiets specifika problematik. Det ska bara antecknas, att ju längre ner i det s.k. folkdjupet som stoffet hämtas, ju längre den sociala demokra-

tiseringen av motivvalet drivits, dess mindre risk har det länge nog varit för komplikationer mellan författaren och de eventuellt porträtterade. Denna omständighet har såtillvida kommit den naturalistiska folklivsskildringen från 80-talet och framöver till godo som denna utan olägenheter kunnat lägga sina snitt ganska nära den empiriska verkligheten. Med stigande medvetenhet i alla samhällslager blir det emellertid alltmer osäkert för en författare att förlita sig på likgiltigheten eller maktlösheten hos den illiterata zonen av befolkningen. Processen häromåret mot Ing-Marie Eriksson för romanen *Märit* är en erinran om detta.

I takt med att den offentliga sektorns roll i medborgarens liv växt, har också samhällets minne, det gemensamma potentiella minnet blivit alltmer välförsett, medan däremot den enskildes minne, förlagt till släktsfären, har utarmats.

I arkiven vittnar redan gigantiska avlagringar om myndigheternas verksamhet i alla delar av samhället, och historieforskningen genomlyser undan för undan representativa delar av detta material med prioritering visserligen av den också på episka dokument rika politiska historien. De av forskningen nådda insikterna finns tillgängliga både i sitt originaltillstånd och i olika populariserade versioner, av vilka en serie är den för skolbruk tillrättalagda. Den materiella kulturen liksom den konstnärliga dokumenteras i muséerna, medan biblioteken erbjuder ett urval av den litteratur också från äldre skeden som anses hålla måttet. Sedan den mekaniska arkiveringen på fonografrulle, grammofonskiva, ljudband etc., respektive på daguerrotyp, fotografi, film osv. blev möjlig finns valda delar av 1800- och 1900-talets offentliga historia permanent speglade på detta oöverträffligt naturliga sätt.

Samtidigt kan man konstatera, att för den västerländska individen i gemmen nuet har smalnat och förhållandet till det förflutna blivit blekare, tunnare, mer abstrakt. Det är självklart att denna process har olika hastighet och styrka på skilda håll i världen, i olika befolkningsskikt och på växlande bildningsnivåer. Inte ens för vårt lands del är de följande reflexionerna mer än partiellt hållbara. Uppbrytningen av bondesamhället torde ha inneburit att numera blott en minoritet av vuxna svenskar lever i samma miljö där deras föräldrar levat och då i allmänhet i den traditionslösa stadsbygden. Ännu ovanligare är och fr.a. blir det med en kontinuitet som sträcker sig över ytterligare någon generation. Både den lokala och den mänskliga upp-

levelsen av ett kontinuum har därmed försvårats, fast man ska hålla i minnet att också den enskilde har fått ökade möjligheter att dokumentera sitt och släktens liv. I vilken grad sker det? Hur många underhåller t.ex. en tydlig och intim föreställning om sin farfars- och mormors-generation, stödd på sammanträffanden, brev, foton och andra handlingar. Hur mycket betyder på ett emotionellt plan den blomstrande släktforskningen?

Det är påfallande, att omflyttningar, omskolningar, yrkesbyten etc. inte omtalas enbart som beklagliga konsekvenser av ett näringsliv fullt av oförutsebara förändringar. De hälsas rentav som symboler för en mer dynamisk tillvaro där den enskilde ideligen har chansen att börja på nytt. Den tekniska omsättningen faller sedan in *sina* cesurer i livsrytmen: dags för ny bil (ny TV, ny tvättmaskin, ny rakapparat).

Om det individuella sammanhanget förnekas av en varumarknad i vilken produktion och förbrukning av nyheter är själva livsnerven, så ifrågasättes det samtidigt från ett helt annat håll, nämligen från gruppsolidariteten och den kollektiva ideologin: i jaget på dess plats i arvskedjan ser man ett potentiellt hot mot den sociala bindningen i sidled. Jag återkommer till detta.

Också om man skulle försöka att fixera t.ex. den västerländska mänsklighetens nu-upplevelse får man helt olika resultat alltefter vilket plan av mänsklig erfarenhet det gäller. För alla som förenas av den kristna livsuppfattningen börjar ett dramatiskt nu för 1975 år sedan. I historieböckerna förutsätts att en ny tid av en rad olika skäl drabbar Europas folk omkring 1500. Åter en annan gränzon som kan datera en sorts nu-känsla, löper genom senare delen av 1700-talet med franska revolutionen som tydligaste märke.

Så kunde jag gå vidare och lägga nya snitt, allt tätare: vid 1914, vid 1945, genom 60-talet och peka på politiska, vetenskapliga, tekniska evenemang som förändrat den mänskliga situationen och som i olika vinklar skärmar av oss från dem som levde före dessa gränstider. En global befolkningseruption åtföljd av svält i samma proportioner. I- och u-länderna inför det ömsesidiga hotet att tillintetgöra varandra. I västerns stater en demokratisering på alla områden som gör det nästan omöjligt för den unge och mycket tidsmedvetne att ens fatta karaktären av ett samhälle av äldre typ, det ståndsbundna. Uppbrytningen ideologiskt och efterhand även praktiskt av familjen som samhällslivets kärncell. Atomfysikens utveckling med

otroliga möjligheter och med frön till den totala undergången. Genombrottet av en interplanetarisk samfärdsel som sätter punkt för fantasiepoken Lycksalighetens ö och inleder verklighetsepoken Aniara. Automationen som gör människohjärnans medarbete överflödigt i en mängd funktioner, i vilka den genom hela historiens lopp har varit verksam. Inom språkforskning, filosofi, religionsvetenskap och många andra fack krafter i rörelse inställda på systematiska, a-historiska tänkesätt, på olika möjligheter bredvid varandra, inte efter varandra.

Vem invänder inte till detta, att det *alltid* har varit förändrande krafter i rörelse? Kommunikationerna har alltid varit under utveckling, om det än inte hände så mycket till lands mellan det att hjulet uppfanns och det att det sattes i förbindelse med ångkraften åtskilliga tusen år senare. Det har alltid funnits vetenskaper som ifrågasatte gällande tanke-system, även om det dröjde några hundra år innan Copernicus var överlag erkänd. Det har alltid möblerats om på världens karta. Det skedde t.ex. med all kraft i Runebergs barndom, såsom hans kollega Tegnér konstaterade:

Erövrare gå fram, som jordskalv, genom världen.
Europas gamla form ej längre hålla vill,
Den nya skapelsen med svärdet yxas till.
Vad troner störtas om! Vad riken sönderstyckas!

Geijers Odalbonde visste det också:

De väldige herrar med skri och med dån
slå riken och byar omkull;

Men han fortsätter med en kanske inte helt klädsam självuppskattning:

tyst bygga dem bonden och hans son,
som så uti blodbestänkt mull.

Även om man prisger den agitatoriska förenklingen i denna dualistiska syn, kvarstår, att det gamla samhället var så funtat att skakningarna både av militär, politisk, teknisk och vetenskaplig natur lämnade den stora massan av medborgare tämligen oberörd. Det är däri skillnaden ligger mellan då och nu.

Jag framställde nyss individen i det moderna samhället såsom avhistoriserad, utan självklara, ständigt underhållna förbindelser med det förgångna.

Men det är viktig att tillägga, att tidslig och rumslig aktualitet tycks betinga varandra. Samtidigt som vårt historiska *nu* upplevs som en allt smalare zon bakom vilken vidtar ett — för känslan — alltmer avlägset och främmande förflutet, samtidigt breddas vårt *här*. Samtidigt med att förbindelsetrådarna till hädanfarna generationer blir skörare och blekare, kommer de nu levande oss närmare, var de än finns på jorden, eftersom tekniken övervinner alla avstånd i rummet, inte i tiden. Den gemensamma nämnaren är självfallet just den moderna masscivilisationen. Det är ju inte bara så att vi över hela landet nyttjar samma bruksföremål, samma konfektion, samma skolundervisning eller åldringsvård och samma etermedia. Dessa urbana förmaner är sedan ungefär identiska över hela världen. Unga pojkar och flickor ser likadana ut i världens alla huvudstäder: samma snitt på hår, koftor och jeans. 20-åringen i Tensta eller Rosengård liknar i vanor och värderingar långt mer sina jämnåriga i Rio eller Peking och känner också mycket bättre till dem än sin farfar eller farmor som ung.

Vårt här är alltså inte längre identiskt med gården eller socknen eller staden, inte ens med landet eller överbegrepp sådana som Norden och Västeuropa. Ensittarväsendet, vare sig i stor eller liten skala, vare sig individuellt eller nationellt, blir allt omöjligare. Det finns inte längre — för att anknyta till Runebergs bild — några stilla vatten, knappt ens några bakvatten, allt och alla är delaktiga i samma strida flöde av politisk, vetenskaplig och teknisk föränderlighet. Alla lever lika utsatt, också om de bor i en avkrok av ett land som självt ligger i en avkrok av världen. Också diktens utveckling vittnar om detta. En folklivsskildring i *Älgskyttarnas* stil med den undan-gömnda, trygga, i sig vilande oföränderligheten som riktmärke är inte längre möjlig. Solidariteten blir en kraft som söker sig över alla gränser. Lidners snart tvåhundraåriga ord som kunnat klinga som en gråtmild fras har börjat fyllas med konkret innehåll:

På Nova Zemblas fjäll, i Ceylons brända dalar,
var helst en usling finns, är han min vän, min bror.

Den litteratur som svarar för denna expansion i sidled, är hos oss signerad av namn som Myrdal, Lidman, Wästberg och Lindqvist. Som bekant är det här fråga om varierande redovisningsformer som tar både fiktiva och dokumentära inslag i sin tjänst. Den viktiga insats i horisontutvidgningens tjänst

som en skara författare med utgångspunkter i ett skönlitterärt författarskap här gjort, har ju också blivit starkt uppmärksammas. Samtidigt pågår emellertid en annan gränsöverskridande framryckning, driven av ett nyväckt intresse hos dikten för dagens och gårdagens publika händelser och personer. Redan har en rad författare sagt upp den visserligen imaginära överenskommelse med historieforskningen av vilken de länge känt sig bundna.

Det första exempel jag pekar på är så till vida pedagogiskt valt som det hämtas från fänrik Ståls land och självt, i sitt sista avsnitt, når fram till ett krig som — då framställningen kom till — låg mindre än två decennier tillbaka i tiden. Genren är romanen, lika central för 1960-talet som den sångbara berättande dikten var det drygt 100 år tidigare. En tekniskt sett alldeles ordinär roman, som berättar om sina huvudpersoner med den allvetande författarens vanliga grepp, däribland ensamscener med tankereferat och inre monologer, kärleksscener med uppiktade repliker osv. Vi är alltså långt borta från det dokumentära tillvägagångssättet. Det anmärkningsvärda är nu att en av de båda mittfigurerna är kadetten, ryske generalen, finländske riksföreståndaren och marskalken Mannerheim. Den andra, proletärkvinnan Eva Maria Kynsilehto kallas Mormor, och utan att någonsin beröra varandra förs de bådas biografier växelvis framåt i det storstilade romanverk av Paavo Rintala som jag talar om.

Det hör till saken, att ljuset flödar rikast över privatpersonerna. Endast på deras plan är ju en sorts parallellisering av de båda livsödena möjlig och fruktbar, och det kan sägas att Rintala därmed ser sin uppgift ligga åtminstone delvis på ett annat avsnitt än den vetenskaplige biografen — i detta fall Stig Jägerskiöld — ser sin. En icke alldeles likgiltig iakttagelse är vidare att medan personerna i Mannerheims ryska omgivning presenteras under fulla namn — autentiska eller ej — så tilltar anonymiteten då vi kommer in på 1940-talet. Det är bergsrådet, presidenten, den långa generalen, den korta generalen osv. Detta är ett sätt att förebygga en veristisk kritik, ett annat sätt än det som nyckelromanen med sina fingerade namn väljer. Men även med dessa modifikationer kvarstår det som en häpnadsväckande djärvhet att förvandla Mannerheim till en romanfigur och handskas med honom som med en dylik. En motsvarighet till ett sådant tilltag har man svårt att föreställa sig bara några generationer tillbaka, det är inte jämförbart med Maurois' romantiserade biografier som sökte föremålen borta i engelsk roman-

tik eller romantisk politik (Shelley, Byron, Disraeli). Heller inte — på deras lägre plan — med en Irving Stones halvautentiska konstnärsromaner.

Naturligtvis är Rintalas grepp starkt problematiskt, nämligen på den filosofiska, kunskapsteoretiska sidan. Om en uppiktad person är författaren fri att påstå hur mycket eller hur litet och alldeles vad som helst, eftersom det inte sker med anspråk på att vara sant. Denna fria förfoganderätt skaffar sig också upphovsmannen till en nyckelroman genom att döpa om modellerna och maskera deras verklighet. Ett autentiskt mänskligt stoff däremot — vem råder över det sedan livet flytt? Forskningen ges av hävd detta tillträde, efter det att ”privatlivets helgd” fått sitt i form av en tidsfrist och under förutsättning av att den vetenskapliga kritikens regler tillgodoses. Dessa regler hejdar tidigt biografen. Vad kan han säga om föremålets ”inre värld”, om dess ”hemliga liv”, i den mån de inte sökt sig några bevarade avläsbara uttryck? Nu träder diktaren till och erbjuder sig att verbalisera Döbelns känslor kvällen efter slaget vid Juutas. Vem är det han talar om, är det generalmajoren Georg Carl von Döbeln 1758—1820 eller är det en efter honom uppkallad gestalt, en diktad: trotsig och ödmjuk som den skald som skapat hans bild?

Finns både den verklige marskalken Mannerheim och den uppiktade romanfiguren med samma namn inom Rintalas pärmar, eller har fiktionaliseringen skett från första stund och till hundra procent? Det är en fråga som kan försätta läsaren i en rätt plågsam osäkerhet om sina egna reaktioner. Litet av samma svindel återkommer inför ett distingerat rikssvenskt exempel, nämligen en bok av Ole Söderström från 1970, som öppet kallar sig ”en roman om Verner von Heidenstam”. Också i detta fall har gestaltaren framför allt sökt sig till delar av hjältens liv och verk som forskningen inte haft anledning att lägga under sin granskning. Det är den sene Heidenstam han huvudsakligen sysslar med, och det har behövts en annan diktares ömsinta, kongeniala förståelse för att ge möjliga, tänkbara ord åt själsrörelser som den åldrande inte själv mäktade artikulera. Det är denna uppgift Söderström närmat sig med stor kunnighet och stor känslighet: att dechiffrera det stumma språket hos sångaren som tystnat.

En helt annan typ av närmande mellan historieforskningen och fiktionen både i fråga om stoffval och metod praktiseras i de s.k. dokumentära romanerna, för vilka kanske Rolf Yrlids *Atombombstribunalen* är den mest ren-

odlade företrädaren. Mera svårdefinierade varianter erbjuder Enquists *Legionärerna* och Sundmans olika böcker om Andrée-expeditionen. I avvaktn på en bebådad studie från annat håll vill jag hänvisa till Peter Hallbergs viktiga kartläggningsförsök i denna tidskrifts årgång 1970 och till Marianne Thygesens bok om rapportgenren. Huruvida Yrlids och de övrigas verk är väsentligen romaner eller väsentligen autentiska collage eller väsentligen forskning och analys — det är ingen likgiltig etikettsfråga utan bestämmer i mycket läsarens hela förväntan och hela sätt att förhålla sig. Dessförinnan har det också bestämt författarens sätt att arbeta.

Även utan ett djupare studium av genren måste man väl ge de många kritiker rätt som bedömt böcker av detta slag som symptom på den traditionella epikens dilemma: kan vi längre stå till svars med att sitta och smäcka? De är alltså exempel bland andra på diktarnas stegrade misstro mot den egna verksamheten. Men det är bara genom den antiestetiska linsen som bilden blir så entydig. Ersätter man detta filter med ett annat, så finner man att den ”dokumentärt” inriktade ”romanen” lika väl kan definieras som ett försök att fiktionalisera historieskrivningen och uttrycker om inte en misstro mot den fackmässiga historieforskningen så en övertygelse att resultaten är förenklade och objektiviteten skenbar. Stoffet måste gestaltas annorlunda för att dess komplikation skall bli meningsfull.

Av ännu andra skäl än både Rintala och Söderström eller de dokumentära diktarna-undersökarna har t.ex. det yngre danska författargardet, Henrik Stangerups och Anders Bodelsens generation, löst sig från avtalet om diskretion inför de samtidas privatliv. För det i svenska ögon mest flagranta avsteget svarar Klaus Rifbjerg med sin pamflettroman *Marts 1970* där rader av folk ur den danska offentligheten figurerar i bisarrt fiktiva scener. Ett långt avsnitt handlar om en äventyrlig romans mellan kronprinsessan Margrethe och Olof Palme. En föregående svensk statsminister, nämligen Tage Erlander, deltog några år tidigare i en märklig nattlig fest i Sven Delblancs *Homunculus*.

I själva greppet om sina figurer påminner Rifbjerg i *Marts 1970* kanske mest om den politiska teatern. Uppbrottet från de litterära konventionerna har ju varit snabbare på scenen än på många andra håll av det litterära livet, vilket kan överraska med tanke på den konserverande tyngd som ligger i hela den teatrala apparaten. Men det är just denna som de många politiska

teatergrupperna kringgått. Något de på sina små primitiva scener med framgång knutit an till är däremot revyn och den politiska kabareten, som aldrig dragit sig för att leda upp dagens offentliga personer på tiljan och sätta in dem i parodiska, uppbyggda sammanhang. Brecht som tagit starka intryck av denna tradition har ju i sin tur på ett avgörande sätt befruktat en politisk agitatorisk teater. Verfremdungs-programmet som vill göra den lurande illusionen om intet har en lätt match då det är kända personer som säges förekomma i pjäsen, t.ex. Palme och Sträng i groteska uppträden i *Mäster Palm lever om*. Det är strax svårare då rollerna är klart fiktiva och kan inbjuda åskådaren till identifikation.

Från teatern till televisionen. Det kan löna sig att kasta en blick också på den, nämligen i dess roll att sätta i rörelse och aktivisera det som jag har kallat för det kollektiva minnet. TV når den stora publiken och når den med ett medium som inte stod rhapsoden, fältskären, vissångaren på marknaden eller Runeberg med sägnerna till buds. De fick alla nöja sig med en vädjan till åhörarnas eller läsarnas fantasi vare sig det var kriget om Troja eller om Finland de besjöng. Numera är det aldrig tal om något krig (från de senaste 50 åren) utan att öga och öra bombarderas med syner av rullande tanks och ljudet av briserande granater. TV-skärmen är historia pauperum, de i fantasien fattigas historiebok. Arkivfilmen eller i fatala fall den gamla stillbilden sörjer för anspråket på äkthet. De är på det dokumentära planet motsvarigheten till de autentiska texterna eller citaten i en collage-roman. Men de räcker sällan till för programskaparens alla behov. De ger miljö och atmosfär, de illustrerar kanske bakgrundsfaktorerna oöverträffligt väl. Men de djupare sammanhangen både i vad som synes ske och vad som sker, dem har kameran inte kommit åt. Den var med vid paraderna och de offentliga deklARATIONERNA men inte vid de avgörande besluten och alla de oförutsedda händelserna som förändrade skeendet. Mycket ankommer alltså på speakers framställning som inte alltid har något riktigt adekvat stöd av det bildmaterial som är förutsättningen för mediavalet.

Det är här frestelsen att lägga in spelscener uppenbarar sig och därmed övergången från ett dokumentärt tänkesätt till fiktion. Jag förbiser inte att det redan i tidigare faser varit fråga om en rad subjektiva ställningstaganden: vid valet mellan det autentiska material som tas med och det som uteslutes (och som i sin tur sällan tillkommit under någon sorts objektivitets-

bedömning!), vid klippningen och kombinationen av bilder, vid kopplingen av bild och talad text etc. Men redan då en skådespelarstämma utsäger en autentisk replik på ett av femtio möjliga sätt blir det fråga om en ny sorts ställningstagande mellan olika tolkningar. Ju mer professionellt gestaltade de uppdiktade scenerna är, dess längre har framställningen avvikit från den historiska analysen i riktning mot en styrande tolkning. På måfå nämner jag serierna om Enbomsaffären, Ivar Kreuger och Raoul Wallenberg som exempel på program i vilka fiktiva spelscener varit av stor, för helhetsintrycket kanske avgörande betydelse.

När dessa och motsvarande rekapitulationer av verkliga förlopp tillgripes spelscener är syftet säkert i allmänhet att fånga och fasthålla ett mottagarintresse förankrat i det mänskliga, att inte säga det privata. Tack vare detta grepp kan man vinna gehör för den mer pålitliga men mindre aptitliga information som växer fram ur mosaiken av intervjuer, reportagesnuttar, arkivfilmsekvenser och speakerutredningar. Att spelscenerna innehåller en färgläggning eller tolkning, vill förmodligen producenten inte medge. Det förrädiska är just att han också med de fiktiva partierna menar sig ge en neutral, objektiv gestaltning av det verkliga förloppet, som om detta vore möjligt. Givetvis är man långt borta från den medvetna, polemiska men genom sin avvikande genrekarakter lätt urskiljbara förvrängning som uppstår t.ex. då man i serien om arbetarklassens historia för in — som agitatoriska alternativ — tablåer ur befintliga politiska tendenspjäser. Men man gör inte i de förut diskuterade fallen klart för sig att mottagarens hållning inför en fiktiv framställning måste vara en annan än inför en dokumentär sådan eller ett reportage. Det är en betydande risk för förväxlingar om man lanserar dessa väsensskilda arter alltför tätt inpå varandra.

Det har sist av allt varit mitt ärende att söka sak med TV:s samtidshistoriska eller gårdagshistoriska program som jag ofta finner beundransvärt ambitiösa. Vad jag velat peka på såsom tänkvärt och föga beaktat, är att TV i den nämnda programtypen inte har kunnat undvara inslag av fiktiv berättelse, inte har kunnat avstå från att dikta över de autentiska personerna. Runeberg gjorde det med större frihet och större élan, det ska sägas, och han skulle väl heller aldrig drömt om att rubricera sin skildring av frukosten i Pardala by ”ett försök till rekonstruktion”. Men tillvägagångssättet är i

princip detsamma. Syftet och effekten likaså. (Det är säkrast att ännu en gång stryka under reservationen: i princip.)

För Runeberg då han målade upp sitt Sandels-porträtt fanns det ingen historisk källforskning att ta ställning till, han kunde/måste arbeta på fri hand, vägledt bara av anekdoternas bild. I de berörda TV-fallen kan man som jag föreslagit snarare tala om en pedagogisk eller psykologisk suppletering av det historiskt säkerställda eller stödda faktamaterialet.

Men det finns förstås också andra drivkrafter bakom ett ökat intresse för den historiska fiktionen. De har skymtat redan i det föregående, och somliga av dem diskuteras med en stimulerande fördomsfrihet både mot vetenskapen och mot skönlitteraturen av Jean Bolinder i *Studiekamraten* 1974:3. Han tar sin utgångspunkt i Jersilds respektive Grimbergs skildringar av Gustaf II Adolfs död. För att åter anknyta till Rintala gäller det om denne liksom om flera andra som har skrivit i romanform om finländsk 1900-tals-historia att de har velat ge en motbild mot den mera officiella synen på t.ex. händelserna 1917—18. En viss skepsis mot den akademiska historieforskningen liksom mot andra humanistiska grenar, bland dem litteraturvetenskapen gör sig gällande också hos oss. En gammal invändning är att den politiska historien och de offentliga instansernas åtgöranden prioriteras på bekostnad av ”folkets historia”.

Kritiken vänder sig också mot att stoffet inordnas i nationalstatliga kategorier vilket tänkes fastlåsa konservativa värderingar. De nya, livskraftiga horisontella bindningar som här ovan varit på tal gör aldrig halt vid de nationella gränserna. De kan å andra sidan sällan åberopa sig på någon egen historisk tradition. Att t.ex. den gränsöverskridande ungdomssolidariteten skulle förankras historiskt vore en uppenbar självmotsägelse. Den enda ”nya” gruppering för vilken en medveten återförsäkring i det förflutna ter sig naturlig och t.o.m. oumbärlig är den klassmässiga. En stor del av den nya historiekänsla som man kan tala om för närvarande, har ju också marxistiska förtecken.

En efter dessa riktlinjer orienterad historiesyn finner för litet näring i den traditionella historieforskningens församlade vetande, känner väl också sina egna teorier till viss grad dementerade eller motsagda. Den kan å andra sidan inte avvakta en mödosam omformulering av de vetenskapliga frågeställningarna, än mindre allt arbetet med att besvara de nya frågorna.

Den söker sig därför till en historieskrivning i romanform. Här finns ju också en lång och rik tradition att knyta an till, en historisk diktning som, visserligen i allmänhet utan stöd av marxistisk teori, skildrat dels den enskilde — trälen, skogsgångaren — i konflikt med samhället, dels grupperna, massorna i rörelse. Strindberg, Moberg, Fridegård, Lo-Johansson, Fridell, Sandgren, Gunnar Adolfsson och Sven Wernström... här är bakom alla variationer i social och politisk medvetenhet kontinuiteten obruten. Det behövs heller ingen siargåva för det förmodandet, att den historiska dikten kommer att röra sig allt livligare längs detta spår. Det är väl troligt att denna historietolkning mestadels betjänar sig av ett fiktivt persongalleri uppställt i relativt avlägsen tid, men det skulle inte förvåna om fikcionaliseringen stundom går ut också över gårdagens händelser och över offentliga personer. En ”socialistisk” författare känner ingen respekt för några avtal med ”borgerlig” historieforskning. Vad som kan hålla honom tillbaka är snarare betänkligheter födda av det faktum att diktens och forskningens (liksom t.ex. journalistikens) ”kunskap” både börjar och slutar på helt olika ställen.

(1975)

III

Diktaren som dikt Strövtåg med en metafor

Den 2 april 1938 stupade diktaren Gustaf Munch-Petersen 26 år gammal i det spanska inbördeskriget som frivillig på regeringssidan. Då budet nådde Danmark, tog Tom Kristensen till orda i *Politiken*:

*Til min ven,
digteren Gustaf Munch-Petersen,
der faldt som frivillig i Spanien*

Pludselig ser vi det hele.
God er en pludselig Død.
Pludselig ser vi, hvad halsløs,
tankeløs Ungdom betød.
Kort var din hastige Vej fra
Kroppen og Tanken til Ord.
Kortere endnu din Vej fra
Liv til den støvede Jord.

Ordene kom fra det Indre,
ingen af os kan forstaa.
Ingen Besindigheds Vægte
bærer dit Prosadigt paa.
Det, som du sagde, var Sandhed
samme Sekund, det blev til;
ikke et tænksomt: jeg tænker;
kun et halsløst: jeg vil.

Her skal vi andre nu vandre
gennem et Ælte af Kunst,
blive en kedelig Gældspost
uden Mæcenernes Gunst,
blive en Støvhob af Gloser
skrevet af Tvang og af Pligt,
medens du hviler, skudt ned, skudt ned,
dit Livs ubesindigste Digt.

Det är en tänkvärd dikt¹ i sig själv och för vad den har att säga både om den levande poeten och om den döde. Den är ett inlägg i den långa dialogen mellan konst och liv, mellan estetisk formulering och moralisk handling. Den tolkar en i sin plötslighet svidande insikt om sanningen i den livsform som bär det omedelbaras och oöverlagdas märke. Det fanns en rastlös otå- lighet hos Munch-Petersen i hans experimenterande med olika livsformer och uppehållsländer och i hans konstnärliga arbete med pensel och penna. Han prövade inte bara sitt modersmål svenskan och sitt fadersmål danskan för poetiskt bruk utan också engelskan. Som en av modernismens pionjärer i Danmark var han berörd av surrealismen och lyssnade oavslått till det omedvetnas och instinktens kommando.

Tom Kristensen tar fasta på det "halsløse" i den andres reaktionssätt. Han hade frigjort sig från reflexionens tyngder, vägen var ända till identitet kort mellan impuls och ord, mellan ord och handling. I blixtljuset från detta bråda liv och denna ännu brådare död, framstår den tillvaro "vi andre" är dömda till såsom hopplöst eländig. Den traditionella konsten visas reduce- rad till ett mekaniskt hantverk, som obönhörligt ändrar i ett deficit, om inte den ekonomiska respektive kritiska välviljan låter nåd gå före rätt. Men då- det som den fallne ensam var mäktig, det prisas dock till slut inte i moralis- ka termer, inte som konstföraktarens manliga steg upp ur den poetiska dyn. Det är en *estetisk apoteos* som Gustaf Munch-Petersen tillerkännes, då hans död säges ha varit hans "Livs ubesindigste Digt".

Med all intresserad respekt för poemet som helhet vill jag för dagen ta fasta just på bilden i slutraden och visa på några led i denna metafors histo- ria. Det blir en mycket gles och mycket ojämn citatsamling och därtill — utan sakliga skäl — hämtad bara från nordisk litteratur. Då det gäller ex- klusiva poetiska idéer av detta slag är det en ren tillfällighet vad som kom- mer i den enskilde läsarens väg. Är han som i det aktuella fallet sist av allt någon E.R. Curtius i lärdom, borde han inte fuska inom topiken. Men om inte annat kan en provisorisk redovisning uppfordra andra iakttagare till vittnesmål.

I Tom Kristensens dikt förutsättes en intim, till utbytbarhet gränsande närhet mellan biografisk-moralisk och estetisk existens. Jag föreställer mig att denna tankegång är en frukt av romantiken och att den i det väsentliga tillhör 1800-talet med dess kultiska vördnad för Människan med hennes

möjligheter att förverkliga sin storhet och för Konsten inklusive Dikten såsom just en av de högsta inkarnationerna av detta mänskliga. Det är inte sannolikt att någon variation av formeln ”diktaren själv en dikt” dvs. att diktarens liv eller död eller personlighet har en estetisk dignitet som eventuellt är överlägsen hans verbala, litterära skapelser, skulle uppenbara sig i den dag som är. Så har klimatet förändrat sig på de tre-fyra decennier som gått sedan Tom Kristensen skrev sin gravsång. Diktningen har ”avpoetiserats” och blivit ett kommunikationsmedel bland alla de andra. Poeten har lagt av eller blivit berövad prästkappan, profetmanteln, den dekorativt luggslitna kavajen, pestflaggan eller de övriga mer eller mindre fiktiva accessoarer som framhävde hans särställning. Han är en medmänniska och skattebetalare eller skattesmitare som varje annan. Om han alltjämt kan sägas likna sin poesi eller den honom, så beror det i sin tur på att det han skriver är så olikt vad som traditionellt kallats ”dikt”.

I själva verket är det väl möjligt att somliga av *Politikens* läsare i april 1938 chockerades av vad de uppfattade som estetens förhävelse: hur kan man kalla en moralisk handling så bortom alla verser som den att ge sitt liv för ett annat folks politiska frihet, hur kan man vilja kalla den för ”et digt”? Ännu mycket sannolikare skulle en sådan reaktion varit om situationen tänkes överflyttad till vårt nu. Men denna dom vilar på ett missförstånd. Tom Kristensen talar — här, denna gång — utifrån en kultursyn av romantiskt ursprung för vilken dikten är det allvarligaste av allt och från vilken det är naturligt och minst av allt något lättsinne att se varje ”digteren Gustaf Munch-Petersens” livsytring och även den allra sista såsom uttryck för hans osvikliga, djupmänskliga dvs. poetiska instinkt.

Härmed har jag lokaliserat det strövtåg som jag inbjuder till: det skall försiggå inom tidevarvet romantik-symbolism. Men det bör tilläggas att det finns närbesläktade metaforiska föreställningar som varit gångbara både före och efter det nu avgränsade skedet. Talar man om ”sista akten i Molières liv”, om ”Strindbergs eget livsdrama” eller om ”de roller Kaj Munk själv kreerade”, då för man vidare ett talesätt med anor ända från antiken: ”livet ett skådespel”. Om denna symbolik kunnat anses tillämplig på varje människa, så mycket mer just på dramatikern och allra mest på den dramatiker som också var skådespelare. Aldern och livskraften hos ”theatrum mundi” är givetvis ett vittnesbörd om scenens eller över huvud den drama-

tiska gestaltningens plats i mänsklighetens medvetande. Romanen eller dess föregångare har inte lika tidigt, grundligt och entydigt arbetats in i det självklara beståndet av estetiska föreställningsformer. Därför har den inte heller givit upphov till en lika lättfattlig metaforik som dramat. Än mindre gäller detta den lyriska dikten, vars särställning är principiell. En jämförelse mellan ett människoliv och ett drama eller en roman är naturlig så till vida att det i samtliga fallen utspelas ett eftervertannat av händelser. Förknippningen av människa och lyrisk dikt är vida djärvare, eftersom jämförelseleden ligger så långt ifrån varandra. Just därför är det också på formella grunder rimligt att denna metafor når sin blomstring under romantiken som så gärna arbetade med synestetiska och andra radikala bildverkningar.

Låt mig innan jag återvänder till Tom Kristensens bild för att följa den ett stycke bakåt i litteraturen, först ge några få exempel på andra associationer till eller från dikten än just från eller till diktaren själv och hans person. I utbytbarhetens idé ligger ju att trafiken är dubbelriktad: ”Kvinnan hon är lik en blomma, blomman hon är lik en kvinna”, fnyser gamle Damon i sitt förakt för den impotenta esteticismen (Heidenstam: Den nioåriga freden). Det är inte bara så att människan själv är, kan vara en dikt utan omvänt att dikten är, kan vara en människa. Tegnéér finner i tre olika texter att Luther, Karl XII och Gustaf III alla är sannskyldiga hjältedikter, medan å andra sidan den fornnordiska dikten är ”en half barbar [...] en hög gestalt med slagsvärd vid sin sida” etc.² Språken i dikten med detta namn karakteriseras nästan genomgående i mänskliga termer och en annan gång blir svenskan som bekant ”ett bortglömt barn som kom i samkväm sällan”. Liksom många ljusa, blåögda flickor genom tiderna har sagts vara lika folkvisor, så är Kai Hoffmann övertygad att ”Den danske Sang er en ung blond Pige, der gaar og nynner i Danmarks Hus”.³ Men det är mycket annat än människoväsen som förbindes med dikten, t.ex. ett stycke natur. För Orvar Odd är fjället ”en stenförvandlad drapa, en sedan forntid frusen eddadikt” — man erinrar sig här Leopolds drift med det romantiska metaforskandet. Francis Bull återger en älskvärt självironisk reflexion av Bjørnson på färd genom Gudbrandsdalen, vilken han finner vara ”som en fedrelandssang — med litt for mange vers!” ”Livet har du gjort mig til en dejlig sang”, säger Solveig till den förkrossade Per Gynt, och utan alla jämförelser för övrigt

har Nybom samma lyckliga föreställning om studentens tillvaro: i den är "var dag som en lyrisk dikt". Novalis fann att somliga krig ingenting annat är än "echte Dichtungen" — den moralisk-estetiska synen på krigarens offerdöd blir ju ett stort romantiskt motiv, hos oss välkänt från *Fänrik Ståls sägner* och Dexippos. — I en tidig, aldrig omtryckt dikt, Det mörka folket av Pär Lagerkvist berättar "jag" hur hans fåfänga strävan att gestalta den sociala protesten avbryts vid anblicken av arbetarna på väg hem från fabriken. Själv mäktar skalden bara

en fattig rad — — — Här tågar dikten fram!
— ett trasigt folk i skum och hopträngd gata —
se ordens glöd inunder sot och damm!
hör orden längta, längta — håna, hata!
och rytmen stiger väldig, tung och stark — — —

Han skäms för sina fraser och viskar till sig själv:

'Du narr och dåre! Detta folket är
ju självt en dikt, så stolt och röd som blodet
hos män som högt på egna armar bär
sin tro — en dikt åt viljan, mannen, modet,
en dityramb åt allt vad starkast finns
åt allt vad skönast, jusast jivits jorden — — —

Och monologen fortsätter i samma metaforiska spår ännu ett halvt dussin verser framåt.

Till denna brokiga svit av *poetiseringar* vill jag till sist lägga en som jag tror är unik åtminstone för sin tid och sitt språk. Den estetiska transsubstantiationen med utgångspunkt i diktverket försiggår här inte bakåt med poeten som föremål utan framåt med läsaren. Utsagan stammar från Almqvist och återfinns i "Om sättet att sluta stycken" (1835):

Många gamla saker har jag sett, som till uttrycken äro föga poetiska; bistra, torra. Men de stämma läsaren hemlighetsfullt till poesi, musik, piktur i hans egen värld, i *hans* inbillning. Läsaren dröjer här så mycket hellre, som han anser den världen för sin egen; och hon är ävenså till hälften. Han dröjer där så mycket längre, som han känner det hos sig oförmodat uppkomna än vidare kunna fortgå i uppfinningar, utan gräns. Han dröjer där med så mycket sannare tillfredsställelse, som han på detta sätt egentligen bildas — *han blir själv verket* — i stället att för ögonen hava ett redan bildat verk att betrakta. Han icke blott läser poesi — han blir poesi; och, såsom väckt till verksamhet i sin egen inbillnings värld, är han där även poet (Poi-

ätas, görare, frambringare). Efter detta skrivsätt äro författaren och hans läsare två samverkande faktorer till det arbete som utföres.[---]

Sin märkvärdigt ”moderna” syn på läsarens aktiva roll i kommunikationsakten fullföljer Almqvist med en erinran om att processen fortgår med nya generationer som deltagare. Verket skapas oavslåttligt på nytt ”så länge världen står”, och nya skaror av läsare ”blir poesi”. Det är en märklig tanke framförd under skaldekultens sekel.

I det följande vill jag med enstaka avsteg från föresatsen hålla mig till fall där det är diktaren själv som träder i stället för sitt verk. Alltjämt kan det som sålunda tilldelas estetisk potens variera: det kan vara fråga om diktarens liv, hans död, själva hans mänskliga väsen. Det är givet att det ligger en betydande skillnad i estetisk djärvhet mellan reflexionen att författaren NN:s livsöde självt har en litterär anstrykning och att författaren PP är en vandrande elegi.

Folk av Wildes, Georges och Heidenstams sort ville inkarnera sitt poetiska program i sina egna personer, sitt utseende, sin klädsel, sin livsföring. Med eller utan nietscheanska accenter blommar mot 1800-talets slut kulturen av undantagsmänniskan, vars personlighet är rikare och skönare än varje dess enskilda livsyttning. Ellen Key går bakom Robert Brownings och Elisabeth Barrett-Brownings diktverk till deras mänskliga naturer, sådana de fulländades i det inbördes samlivet. ”Deras kärleks underbara dikt skall lefva, oberörd af tiden”, slår hon fast i slutorden av sin studie över makarna Browning. Kärleken själv har en poetisk dignitet som är större än de poetiska uttrycken för den.

Ingen diktare har som Goethe lockat till betraktelser av detta slag. Det är i ett brev just till Ellen Key (10 maj 1890), som Heidenstam prisar ”Goethe, som utarbetar sitt eget jag till möjligaste grad af kroppslig och andlig öfverlägsenhet”. Detta är en huvudtanke också i Brandes’ stora monografi, där han — redan i inledningen — finner Goethe ”større som Aand end som Digter. Han er som Menneske overhovedet større end sit Livsværk, hvor stort det end er, ved de Eksempel paa Livsførelse han har givet.” I ett fall som Goethes besvärar inte heller svaga litterära produkter, eftersom de belyser människan och ”fordi Personligheden selv i Virkeligheden er det store Kunstværk”.⁴

Vi rör oss här på individualismens kungsväg. Den rikt och allsidigt utvecklade människan är en estetisk storhet liksom omvänt det av erfarenhet och reflexion bräddade diktverket kan tilldelas mänskliga egenskaper. Tankar av det slaget finns tidigt och på flera håll i Brandes' produktion, också i hans korrespondens med andra nordiska författare. Ibsen i sin tur utvecklar resonemanget i ett brev till Bjørnson den 4 augusti 1882:

Dine værker står i første række i litteraturhistorien og vil altid stå der. Men skulde jeg bestemme, hvad der engang burde indskrives på din mindestøtte, så vilde jeg vælge de ord: Hans liv var hans bedste digtning. Og det, i sin livsførelse at realisere sig selv, mener jeg er det højeste, et menneske kan nå til. Den opgave har vi allesammen; men de allerfleste forfusker den.

Det är klart att det vilar en skugga av reservation över detta dictum: hans, Ibsens diktning är dock större än den andres, eftersom han satt in allt på den, offrat livet för den, medan Bjørnson fört fram liv och dikt parallellt och därför inte kunnat nå det absoluta krönet. I sin positiva utformning står dock utsagan med full programmatisk tyngd mitt i den individualistiska människodyrkans historia. Att den säkert också uppskattades av adressaten kan man anta, eftersom den motsvarade dennes egna intentioner. Dessa avspeglar sig på ett frappant sätt i ett yttrande som Francis Bull traderat, i vilket skalden höres sucka över att han inte själv kunnat praktisera hela det livsprogram som hans dikt bär fram: ”Ja, jeg har skrevet Ja vi elsker, men han har levet den!” Han är Nansen, och den klassiska antitesen mellan sångaren och krigaren är alltså humaniserad på ett exemplariskt sätt. I fältherrens ställe träder upptäcksfararen, det vetenskapliga stordådets fullbordare. Men det ur den aktuella synpunkten viktiga är att den estetiska karaktären sprider sig från dikten till gärningen, vare sig denna som här gått *efter* dikten i tiden eller den gått *före* som i det traditionella fallet Akilles-Homeros.⁵

Det är just här alltför frestande att citera vår Peter Wieselgren, vars litteraturhistoria rymmer en så ofantlig, alldeles obeaktad skatt av originella kombinationer och formuleringar, många helt absurda, somliga geniala. Om 1600-talets svenskar heter det: ”Man lefde nu Epopéer och hann ej sjunga sådane. Vi böra ej undra derpå. Under vapenklängen vid Trojas murrar sjöng ingen Homer, och ingen Maro öfverröstade stormen, som jagade Aeneas skepp kring Medelhafvets kuster.” Här råkar Wieselgren polemise-

ra mot sig själv, i ett tidigare avsnitt av framställningen, där förledet ger alldeles samma estetiska valör åt den krigiska bragden: ”Vikingarna lefde poesi”. Men slutsatsen blir denna gång den något halsbrytande, att poesi i handling förutsätter också poesi i ord. ”Vikingarna lefde poesi, de kunde sålunda ej undgå att sjunga poesi”.⁶

På vandrigen bakåt genom 1800-talet står vi nu inför det nordiska diktareöde på vilket den existentiella metaforen varit tacksammast att applicera, nämligen Almqvists. Det sker åtminstone så tidigt som 1869 i en avhandling av Arvid Ahnfelt, där det heter att diktarens ”karakter såsom meniska var en trogen motbild af hans skaldelyne [...] Hans lif var ett nyromantiskt poem, skiftande i form, bristande i innehåll; [...]”

Kanske har denna idé framkastats tidigare på annat håll. I varje fall har det skett senare, ännu så sent som av Henry Olsson 1966, i *Törnrosens diktare*: ”Almqvists själsliga rörlighet är ju nästan skrämmande, och hans bisarraste dikt är i själva verket hans eget liv.” Att Almqvist själv, medveten som han var om den estetiska stiliseringen av sin livsföring, skulle bejaktat bildens karakteristik är väl inte uteslutet. Säkert har han känt till att det finns samtida analogier. För en av dem står hans blivande framgångsrike rival om Lundaprofessuren Carl August Hagberg i sina franska brev i *Skandia* 1836:

Ehuru mycken poesi än Chateaubriand nedlagt i sina skrifter, så är dock hans leverne den dikt, på vilken han använt den största omsorgen, inte utan beräkning på att synas, däruti inte olik de la Motte Fouqué.

Det är klart att brokiga, festliga eller äventyrliga levnadslopp framstår som särskilt litterära eller romanaktiga, en Villons, en Wivallius', en Byrons eller en Rimbauds. Det handfasta episka stoffet lockade Henrik Schück att ett par decennier efter den grundlärdade vetenskapliga biografien över Wivallius göra en populär sammanfattning, som han då gav titeln *En äventyrare. Verklighetsroman från det trettioåriga krigets tid* (1918). Analogin mellan den biografiska skildringens föremål och hjälten i en fingerad äventyrsroman är ju i ett fall som detta mycket lätt tillgänglig. Det finns emellertid, som vi redan har sett, mer raffinerade varianter av metaforen, nämligen då den intuitivt fångade gestaltkvaliteten hos diktverket identifieras med en motsvarande egenskap hos diktaren stadd i vila, icke tänkt som genomvandrande sitt mer eller mindre estetiska livsöde.

Ett subliment exempel på denna art finner man hos Atterbom då han i *Svenska siare och skalder* karakteriserar Creutz och Gyllenborg. Dömda efter strängaste måttstock är de inga

stora poeter; de blefvo blott fragmenter deraf. Men — hvad bättre och vida ovanligare är: de blefvo, i sina egna varelsers beskaffenhet, i sina personers vackra utveckling och fulländning *sköna poemer*. De *tänkte*, för det mesta, ej klyftigare än de klyftigaste af deras samtida; men de *kände* omätligt lifligare, djupare, sannare: deraf en lyftning som ej blott i utöfningen af deras konst ofta höjde dem till en rymd dit sjelfva läran knappast någonsin medföljde, utan framför allt gjorde dem personligen till mönsterbilder af en sann och värnadsvärd mensklighet. [---]⁶

Man kunde dröja länge vid denna text, så karakteristisk för upphovsman-
nens generösa, positiva hållning i sina litteraturhistoriska karakteristiker. Redan ordet ”fragment” begagnas på ett för honom själv och hela skedet typiskt sätt. Dualismen tänka-känna är väl ej originell, och det kan ifrågasättas om vare sig Creutz eller Gyllenborg verkligen utvecklade en emotionell begåvning av den spektakulära typ som Atterbom vill göra gällande. Den biografiska litteraturen bekräftar näppeligen den hänryckta bilden av deras mänskliga storhet. Men lika mycket. I Atterboms ögon är beskaffenheten av personerna mer värtalig än beskaffenheten av dikterna, och den positiva formeln för denna värdering blir att de båda diktarbröderna väl ej är stora poeter men stora poemer.

Atterbom har ytterligare minst en gång varit inne på samma metaforiska bana nämligen i sitt inträdestal i Svenska akademien som gällde P.H. Ling (1840). Han finner hos denne ett kämpalygne som gjorde hans levnad till en hjältedikt. Atterboms anspråk på en sådan är som väntat lägre än Tegnérs som hade förbehållit liknelsen mer storslagna öden: Luthers, Karl XII:s och Gustaf III:s. Att Ling sedan också *skrivit* hjältedikter framstår i minnetalet snarast såsom ett underordnat faktum, ett i förhållande till livsföringen med fäktkonst och gymnastik sekundärt fenomen.

Det är nu tid att fråga varifrån Atterbom och så många efter honom fått uppslaget att göra poeten själv till poesi. All bildning står på ofri grund till slutet, och det finns ju inget specifikt svenskt eller nordiskt i den metafor som vi har haft för ögonen. Med all sannolikhet är den hämtad utifrån och från ett håll till vilket svensk romantik står i notorisk skuld. Tegnér ger an-

visningar i ett par sena brev. Det ena är skrivet den 5 juli 1841 och riktat till Fredrika Bremer:

Jean Paul säger om Herder: Man sagt er war kein *Dichter*. Aber so war Er doch was besseres, er war ein Gedicht. Huru sant — både om honom och mig?⁷

Ett stycke in på nästa år, den 19 april 1842 och till Brinkman kommer samma reflexion åter fast denna gång driven längre i den självförnekande, anti-poetiska riktning som skalden så ofta beträder under sina båda sista årtionden:

Hvad Herder angår så säger Jean Paul träffande om honom: Man sagt, er war kein *Dichter*, wohl möglich, aber er war was besseres er war ein Gedicht. Kunde man säga så äfven om mig på min graf. Men det kan man ej; ty ursprungligen är jag en praktisk natur, för hvilken det poetiska endast är bisak.

Ännu en tredje gång och alltjämt i början av 40-talet återopas denna passage, nämligen i uppsatsen ”Om inspiration”.

Källan är Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) som avslutas med en hängiven hyllning till den just bortgångne Herder, vars sällsynta egenskaper utförligt framställles. Och så fortsätter resonemanget:

Noch hab' ich nicht das vollste Wort von Ihm gesagt, Jüngling. War er kein *Dichter* — was er zwar oft von sich selber glaubte, eben am Homerischen und Shakespeareschen Masstab stehend, oder auch von sehr berühmten andern Leuten — so war er bloss etwas besseres, nämlich ein *Gedicht*, ein indisch-griechisches Epos von irgend einem reinsten Gott gemacht. [---]⁸

Tanken fullföljes ytterligare och det heter i ett senare avsnitt att ”Herder war gleichsam nach dem Leben griechisch gedichtet”.

Tegnér's allusioner på Herderapoteosen hos Jean Paul är församlade i en sen klunga, först på 1840-talet, men att *Vorschule* spelat en viktig roll för de svenska romantikerna redan på 10-talet är välkänt. Jean Paul hörde ju också till de koryféer som Atterbom uppvaktade under sin europeiska resa, visserligen utan hänryckning över det personliga intryck han mottog.

En sista fråga som måste lämnas öppen är huruvida Jean Paul verkligen är den förste som formulerat metaforen ”diktaren själv en dikt” eller om den kan sägas ha varit gemensam egendom för den romantiska generationen. I varje fall måste Schlegels *Lucinde* nämnas — den kommer ett par år

före *Vorschule*. Hos målaren Julius förnyar kärleken både hans person och hans artisteri, och det heter nu med en turnering som väl inte är lika radikal som Jean Pauls men ligger helt på linje med den: "So ward ihm auch sein Leben zum Kunstwerk, ohne das er eigentlich wahrnahm, wie es geschah [---] Leicht und melodisch flossen ihnen die Jahre vorüber, wie ein schöner Gesang [---]"

(1974)

Att glömmas och att glömma

Ett tema hos Heidenstam och Lagerkvist

Också människor som har avstått från hoppet om odödlighet respektive uppståndelse — eller just de som har gjort det — sträcker sig efter någon sorts symbolisk förlängning av jordelivet. Man talar om att fortsätta i sina barn, ”leva vidare i släktet”. Man drömmer om att bevaras i mänsklighetens minne eller åtminstone i nationens och om också det är för mycket begärt i släktens annaler eller dock i några människors hågkomst deras tid ut. ”Olga är trofast, hon har lovat att titta till min grav så länge hon orkar”.

Härskarens och krigarens stordåd trumpetas ut av Fama och förhålligas i stoder av marmor och brons till påminnelse åt eftervärlden. Diktaren besvärjer samma eftervärld med monument som han anser aere perennius. Den rike knyter sitt namn till en minnesfond.

Men vem ber om glömska?

Det gör bl.a. några figurer i Heidenstams författarskap, och de är språkrör för sitt upphov lika mycket som de stora äresökarna är det. Först en snabb rundblick kring constellationen av krafter och viljor.

Ett fysiskt liv efter detta har Heidenstam knappast någonsin räknat med. Redan Hans Alienus i romanen konstaterar att den döde fadern inte kan infria löftet att ge sig till känna från andra sidan. I mera direkt form upprepas slutsatsen i det stycke i *Nya dikter* som heter ”Ensam på sjön”. Men där talar också om ett svar i lågor, hos stjärnorna:

Av evighet var jag ett med er,
och ett med vindar och vågor.

Nu finns det i författarskapet exempel på att denna samkänsla inte leder till övertygelsen om jagets utslocknande efter döden och totala uppgående i allt utan till tankar av spiritistiskt tycke. Bland de poetiska fragmenten i Tankar och utkast förekommer sålunda ett som handlar om hur ”två minnen möttes i rymdernas natt”, två som oräkneliga år tidigare delat hem, um-

bäranden och en fattig lycka. Sebastian heter mannen. Nu växlar de några sköna ord av ömhet och vemod och drivs så åter från varandra.

Mot denna gripande scen svarar på ett annat ställe i boken en rationell anmärkning som tycks avsiktligt menad att reducera de gamla dödas möte till en tankelek hos den levande: ”De äro döda, de två som älskade varann. Varför tänker du på dem? — Därför att min tanke på dem är det enda som ett ögonblick åter kan förena dem”.

Men grundidén från Sebastian-utkastet fanns redan i den sublimes dikten ”Om tusen år” som bars fram på inspirationsvågen 1907:

En dallring i en fjärran rymd, ett minne
av gården, som sken fram bland höga träd.
Vad hette jag? Vem var jag? Varför grät jag?
Förgätit har jag allt, och som en stormsång
allt brusar bort bland världarna, som rulla.

Det är en dikt av en annan dimension än det mesta i vår poesi, det slås man av vid varje nytt möte med den. Men den trotsar en närgående explikation. Den bärs av en kosmisk rörelse genom rymderna och seklerna som spolat bort det mesta av individualiteten och dess fästen i namn och känslor men — paradoxalt — skonat barndomsminnet av Olshammar som skymtar bland träden — vilket lysande fynd detta: ”sken fram”!

Det ska nämnas att det finns mindre heroiska eller patetiska motstycken till ”Om tusen år”, lokaliserade i lägre luftlager. Det gemensamma är det egendomliga tillståndet av halvmedvetenhet. Här en odaterad strof bland *Sista dikter*:

Låt min själ sig sakta blanda
med var doft kring dald och höjd.
Töcknigt liv och ändå anda,
sömn och ändå salig fröjd.

Så nästa nivå. Konstansen i det biologiska arvet är något som oavlåtligt sysselsätter Hans Alienus' far på hans ålderdom och fyller hans samtal med sonen. Också för den gamle diktaren själv är det ett stort tema, både teoretiskt och praktiskt: han spekulerade över det, och i kastanjerna gav han det anletsdrag och konkreta egenskaper. Släktkedjan är tidigt på tal också i na-

tionella sammanhang t.ex. i programdikten "Hemlandet" (1895) eller i "Sverige": "du land, där *våra fäder* sova under kyrkohällen".

Men i diktarens eget liv projiceras arvstanken hela tiden bakåt, aldrig framåt. Han var inte angelägen om att befolka jorden med barn som bar hans drag och tänkte hans tankar. Detta alternativ, "odödligheten i släktet" är på tal bl.a. i brevväxlingen med Strindberg men avvisas. Gullebarns födelse på våren 1892 eggade hans fantasi till den underbara sviten av sånger (om dem läs Ingvar Holms studie i *BLM* 1959), men något varaktigt intresse hade han inte till övers för Ellen Belfrages son. Varken i det första eller andra äktenskapet fick hustrun sin moderslängtan uppfylld av honom. Då hans tredje hustru nedkom på hösten 1904 och barnets liv måste offras för att moderns skulle räddas, berättar barnafadern brevledes om förloppet med en egendomlig, på en gång kylig och upphetsad detaljrikedom. Han står utanför. Den döde sonen är Gretas, han lägger själv ingen sorg i dagen, och försöket upprepas inte.

Hans eignaste barn som inte tål några av kött och blod bredvid sig är hans verk. Han skulle kunnat ta till Kellgrens förlossningsmetafor om Bellmans skapelser: "foster af sann ingifvelse, som, om jag så får säga, helgutne frambrustit ur en lågande bildnings sköte". I sina egna porträtt av konstnären i inspirationens grepp talar han samma språk:

Nej, inåt, endast inåt ser hans öga,
och världen finns för honom icke mer.
Och därför ville skalden gråta blod,
när han ej mäktar föda fram sin själ.
Men han vill kyssa varje rad, i vilken
han återser sin ande sann och hel.
I dessa rader lever han och rörs.
Odödligheten söker han, men märk,
sitt eget verks och ej sitt eget ryktes.
En konstnärs rätta namn, det är hans verk.

Citatet är hämtat ur "Namnlös och odödlig", denna dikt som handlar just om hur konstnären prisger sin egen roll, symboliserad av det inhuggna namnet, för att låta skapelsen ensam tala. Verket prisar mästaren, den namnlöse mästaren. Denna anonyma odödlighet utsträcker Heidenstam också till dem som deltagit i den kollektiva skapelseakten. Det är temat i

dikten om Nordens Jerusalem, då den mynnar ut i detta vittnesbörd från Visbys döda:

Som stenar stå varandra bi
att bära och att stöda,
vi lyfte skrin med pärlor i.
Som skärvor falla, svunno vi.
Vi voro endast bladen,
som ingen räknar höst och vår,
blott trädet lövas och består.
Det hette staden, staden!

I rak linje med detta ligger det nationella programmet: ”Vår bygd, vårt land, vårt hundramila hem, / väv av vårt liv din storhet och din lycka”! Under decennierna kring sekelskiftet är det inte minst en självhävdelse i nationellt format som upptar Heidenstam med sin spets i ”Åkallan och löftes” besvärjelse: ”Och intet folk får bli mer än du, / det är målet, vad helst det kostar”.

*

Det är nu tid att föra in alternativet till de tankar på evig fortvaro eller evig hågkomst som vi här mött. Det är nämligen karakteristiskt för den inbillningens logik som Heidenstam tillämpade, att han alltid löper linan ut i bägge dess riktningar och prövar motsatsen till den tanke eller känsla han omfattat. Särskilt *Dikter*, 1895, visar denna fruktbara spänning mellan polerna. Här finns dikter med utpräglat kollektivt engagemang, å ena sidan åt det destruktiva (”Barrikadsång”) eller det krigisk-heroiska hållet (”Den nioåriga freden”), och å andra sidan åt det pacifistisk-idylliska (”Sånger i kyrktornet”). Med sitt världsborgarpatos rivaliserar den dikten dessutom med de nationella tongångarna i samlingen. Andra dikter är utpräglat, tillspetsat individualistiska men i sin tur i helt olika riktningar: mot eremitens självförsjunkhet (”Djävulens frestelse”) eller övermänniskans aggressiva förakt (”Malatestas morgonsång”) eller den estetiska kontemplerationens allkänsla (”Morgonen”).

Vad det för stunden gäller är ett motsatspar som inte lika tydligt står fram i dagen men vars dialog i själva verket fortgår i bok efter bok utan motstycke hos någon svensk diktare. Behovet av en ojämförlig ryktbarhet, av odödlighet är överstämman, men i kontrapunktiskt förhållande till den

står den absoluta glömskan. För mindre går det inte av än de yttersta ändpunkterna på tankelinjen.

Vallfart och vandringsår, som både i en rad enskilda innehållsliga motiv och i hela det lyriska utspelet bärs upp av en så mäktig och segerrik självkänsla, rymmer som bekant också helt andra tongångar, förtätade i cykeln "Ensamhetens tankar": ödmjukhet, melankoli, tungsinne, behov av försoning. Här ställs också plötsligt förgätenhetens lycka fram, fast det sker i en språkligt så tvungen form, att strofen gjort ringa intryck. Framför allt är det tempusformen "hör" i sista raden av denna åttonde ensamma tanke som väcker undran:

Du söker ryktbarhet; för mig jag tror
ett större väl så helt att glömmas
att ingen hör mitt namn, ej ens min mor.

Detta kan ännu uppfattas som ett eko av den hopplöshet som kunde ansätta Heidenstam under alla de improduktiva utlandsåren i början och mitten av 80-talet: varför inte bara ge upp och låta sig sjunka i glömskans tysta vatten? Det blir annorlunda efter den lyckosamma debuten, då han har ett namn att försvara och mer än så. I sin faustiska självutveckling drivs Hans Alienus rastlöst vidare, och han förutser själv att denna hunger efter ryktbarhet kommer att förfölja honom livet ut: "Omättad ärelystnad blir en tagg i min svepning, blir den mörkaste skuggan över min sotbädd. Där finns ingen plåga så stor, att den ej blir en lättnad, om den bär ett världsrykte till lön. Men icke heller handklappningar båta, så länge min önskan kan bygga en fullkomlighet, bredvid vilken jag själv står som en vanför narr. Att bli en av de få, vilka människorna kalla gudomliga sändebud, må det ej åtrås av var och en, även om han dör på en risknipa i ett lider!"

Han lämnar den ena livsformen efter den andra bakom sig såsom otillräcklig och prövar till sist både kejsarens och guds roller. Men alltmedan äregirigheten driver honom till nya anhalter, bevarar han minnet av sitt möte med Pontius Pilatus, han som i sin absoluta skepsis vägrar att skriva något på vaxtavlan där livets mening skall formuleras. Han åtnöjer sig med små privata meningar och ber om nåden att slippa bli hågkommen och få sitt namn bevarat. "Unna mig glömskans ära".

Berättelsen om det svenska stormaktsväldets undergång, *Karolinerna*, handlar i sin helhet om detta att en storhet i politiska termer, makt, rike-

dom, inflytande byts i en storhet av moralisk art: offervilja, tålmod och solidaritet mitt i det gråa armodet. Fama intresserar sig inte för dessa sist nämnda kvaliteter. Ehrenstrahls allegoriska glorifiering av Karl XI (aktuell på Nationalmuseum just då detta skrives) kunde inte föras över på hans efterträdare, som spelade bort både arvet och de egna vinsterna. Lika litet kunde alla de emfatiska odödlighetsförsäkringar som Gunno Dahlstierna låter ständernas representanter utfärda vid kungabegravningen 1697 aktualiseras 1718. Också har Heidenstam ett helt annat erbjudande för den slagne och förödmjukade Karl XII:s räkning. Det framföres av hövdingen i sanningssägarnas brödraskap Num Eddaula till den svenska kungen under hans fångenskap i Timurtasch.

Num Eddaula och hans vänner vill inte ha något minnesmärke på sina gravar. Ingen skall minnas dem. ”Vad speglar skönare evighetens stilla storhet än glömskan?” Han är nu beredd att med sitt eget huvud plikta för sin frispråkiga kritik av sultanen, men för att samla mod till sin frivilliga död vill han först skåda sin hjälte, den svenske kungen. I samtalet med denne smyger Num Eddaula in den pacifistiska, antiheroiska förkunnelse som löpte ett stycke under ytan i 80- och 90-talens svenska kulturvärld, buren också av diktare som Strindberg (*Samvetskval*) och Fröding (*Gralstänk*). Om man säger till dig: döda inte, ty det är synd, stanna hemma och vakta skördarna i ditt rike, fast du inte blir berömd på det — har du *mod* att handla så? Du fruktade glömskan och ville att en evig stjärna skulle tändas över din grav. Men Gud ville annorlunda. Tag nu ditt öde och erkänn ditt nederlag. ”Har du mod att dö glömd?” Kungen letar fåfängt efter ett svar, men Grothusen vet bättre, vet att ödmjukheten ibland är förklädnad för högmodet och omvänt. ”Vem säger att det inte tarvas mod för att dö ihågkommen?” Num Eddaula accepterar invändningen om de många bottarna och maskerna. Vem är ren och sann innerst inne?

Han utvecklar också en annan tanke, nämligen att det största hotet mot den svenske kungens frihet är att Gud vill ge honom i händerna på hans beundrare narrarna. De längtar efter en narrhjalte och vill kora Karl XII till innehavare av den rollen. Det är, trots att tankegången utföres ganska brett, inte fullt klart vilken kategori diktaren avser med beteckningen narrarna — närmast i fråga kommer väl de aningslöst hejiga fosterlandsvänner som i Karl XII bara såg och ser den trohjärtade, modiga krigarkungen. Till den

komplikation som Heidenstams kungabild rymmer hör just detta att hans Karl XII lika väl som Alienusfiguren med spänd uppmärksamhet lyssnar också på den som visar honom ett annat mål än att bli ihågkommen (vare sig för sin storhets eller sin otillräcklighets skull), nämligen att bli glömd.

Det asketiska programmet har förespråkare också i *Folkungaträdet*, fr.a. broder Jakob. Den variant han liksom också andra röster i Heidenstams verk predikar kan sammanfattas i formeln ”orättvisans filosofi”. Den har beröring med alternativet ”glömmas”, men de båda sammanfaller naturligtvis inte.

*

Det är väl känt att Heidenstam livet igenom var mycket upptagen av döden, mest av allt kanske själva döendet och att vara nydöd, att tillbringa ”första natten i kyrkogården”, som en diktitel lyder. Många ställen både i det stoff han själv publicerat och i det han lämnat efter sig intygar detta. Men han sysslade också med döden som porten till glömskan och med det successiva glömmandet. Det sker i två sena dikter, tryckta respektive 1919 och 1934. Den förra, ”Tjänarinnans begravning” är en hyllning på runebergiska trokéer till en gammal kvinna, för vilken fattigklockan ljuder. Hon har levat i åttio år och tjänat i sjuttio. Änglar som bara den ser som har lika barnafromma ögon som den gamla, strör skymningsrosor på vägen. Och:

Vid det sista klockeslaget
de i kvällens sista fjärran
viskade ett namn som
då på jorden glömdes!

”Glömskans sång” är en dialog mellan klockan och en gammal mor som sedan länge ligger i sin trånga grav. ”Vem sjunger, vem sjunger du för?” frågar hon klockan. Svaret blir att det är över den gamlas egen son, som nu i sin tur slutat sin vandring.

Nu sänka de hans kista.
Din broder är han vorden.
Din son han var den sista,
som mindes dig på jorden.

Det är en tanke som hugger tag i en: med den gamle mannen själv slocknar också det sista minnet av hans mor. Men nästa tanke blir att detta ju — bortsett från insceneringen — måste vara en standardsituation i mänsklig-hetens historia. Vem ber om glömska? 99,9 procent av alla som levat, har inte alls behövt tigga om glömska. De har fått den alldeles till skänks, i rikt mått förr eller senare. Ryktbarhet — vi ska inte tala om en sådan som Alienus, Augustus eller Karl XII vann, bara om en som överhuvud upptecknades i legender och krönikor, ryktbarhet har kommit någon udda på tusendet eller tiotusendet till del. I det stationära bondesamhället har dessutom minnet av människor kunnat hållas levande i den muntliga traditionen under många generationer. I en uppsats i *Nordisk Tidskrift* 1975:1 diskuteras hur detta privata minne gått förlorat utan att förlusten helt uppvägs av det förhållandet att det offentliga minnet är rikhaltigare och lättare tillgängligt med hjälp av många medier, att mantalsskrivning och allsköns rullföring av enskilda människor är effektivare och att sedan länge nästan allt erinrande kan stödja sig på bilden, på fotografiet.

Jag gör här en ögla på tanketråden. Lika vanligt som minnesmotivet är i dikten, lika ovanligt är glömskan, glömmandet som tema och det är därför naturligt att nämna ett par variationer av glömskans sång som råkat komma i min väg, en svensk dikt och en ungersk prosaberättelse. Ebbe Lindes dikt ingår i *Bräsch*, den är hållen i jag-form och handlar om hur pojken Ebbe, tidigt död, så småningom försvinner ur de efterlevandes samtal. Dessas led glesnar, men ännu kan gamla kamrater minnas någon episod, kanske en skidtur på Brunnsviken...

Nanny var med... och Ebbe.
Så en språkstund flyktig frammanat
faller mitt namn för sista gången.
Sedan är allt borta.

Dikten är en ungdomsdikt, och den heter också *Ungdom*. Som tankeexperiment var den överspelad redan 1924 då den trycktes, och i mer än ett halvsekel har sedan "Ebbe" sört för att hans namn inte slocknar i första taget. Men som en vemodig erinran om de mycket unga döda och tidigt glömda står dikten kvar.

Berättelsen "När dog János Kovács?" av Lajos Zilahy lästes på svenska först i *All världens berättare* 1946 och återgavs sedan i Brodow-paketets

lärobok för årskurs 1. Som utg. där framhåller har historien sin styrka i den skrupulösa saklighet med vilken det bokföres hur reminiscenserna av den 1874 avlidne 35-årige snickargesällen en efter en upphör. Arbetsgivare, släkt och grannar dör, exerciskamrater nämner honom en sista gång, och för en kvinna som han älskat med glimmar hans ansikte till i hennes dödsstund. Kyrkoböckerna med hans namn brinner upp med prästens boställe, träkorset på hans grav blir stulet av en som behöver ved, och en advokat som går igenom ett dödsbo makulerar en räkning kvitterad med snickarens namn, och snart upplöses detta sista pappersfragment av regnet. ”Då upphörde för alltid, försvann för alltid från jorden snickargesällen János Kovács.”

*

Den totala glömskan, lyckan i att bli restlöst förgäten — det motivet finns också hos en annan svensk skald i detta sekel, och det ligger en sorts inre följdriktighet i att det är just hos Pär Lagerkvist man stöter på det. Mellan Heidenstam och hans efterträdare på stol 8 i Svenska akademien finns det en djup samhörighet som länge skymts av olikheterna i den mänskliga och sociala karaktären. Härtill kommer det förhållandet att en viktig del av Lagerkvists lyriska insats kan beskrivas just som en uppgörelse med den av Heidenstam inkarnerade 90-talstraditionen, både formellt och stoffligt. Men vad som nu framstår tydligt är att de båda som de sista i stor svensk dikt formade sina litterära identiteter efter antika och bibliska normer fjärran från tanken om författaren som en pliktrogen ”kulturarbetare” bland andra sådana. Hövdingen, siaren, profeten, den ensamme vandraren är de roller de fyller.

I själva den estetiska kallelsen till dessa uppgifter ingår det ett religiöst inslag liksom vice versa, och det finns på den grunden ett syskontycke mellan *Sibyllan* och sådana stycken av Heidenstam som Spåmannen eller Guds födelse, också de utspelade i Medelhavsmiljö och klassisk tid. Avsmaken för den materialistiska välståndskulten och dess habila poetiska motstycken är lika djup. Letandet efter en gud blir ett grundmotiv i båda författarskapen, som snarast växer i styrka. Men på båda hållen gestaltas det redan tidigt i visionen av en hel folkvandring till gudomens tron, nämligen i Jairi dotter respektive *Det eviga leendet*.

Den kosmiska poesi som bägge sysslar med under 10-talet och senare bär väl helt olika förtecken, i ena fallet en gammalmansaktig resignation och försonlighet, i det andra sårig förtvivlan och förnekelse, ångest. Fast olika upplevda är symbolerna likväl desamma: moln, stjärnor och öde rymder. I sin misstro mot det realistiska detaljknåpet söker sig båda mot en stor förenkling, och de lösgör sig också från det metriskä tvånget. Än en gång sagt är deras situationer helt olika. Lagerkvist begår ett häftigt traditionsbrott och prövar en egen, rytmiskt och metaforiskt lika våldsam uttryckskonst. Hos Heidenstam är det fråga om en radikal men följdriktig nedrustning av de stoffliga och poetiska accessoarer han rör sig med i sin 90-talspoesi. Men hur påfallande konvergensen är på lång sikt finner man om man — vilket förvisso inte kan ske här — lägger bredvid varandra Heidenstams *Sista dikter* och Lagerkvists *Aftonland*.

Jag finner det sålunda naturligt att det vid sidan av Heidenstam är just Lagerkvist som spelat ut glömsketemat. Båda har drivits av en väldig äregririghet i sitt poetiska skapande, båda har stått i stor, fattig ensamhet under stjärnorna.

Hos Lagerkvist är det inget betydande tema och knappast någonsin substantialiserat i episk eller dramatisk form. Det är i lyriken det går i dagen vid ett par, av flera decennier skilda tillfällen, nämligen i *Den lyckliges väg* (1921) och i *Aftonland* (1953).

Det är du som skall bliva den ypperste
ibland de namnlösa.
Ditt namn skall förgätas såsom ingens,
man skall inte veta att du levat.

Du skall bara tillhöra det härliga livet,
utöver det skall du icke vara.
När du kämpat till slut skall du segern ha vunnit.
Din kamp skall ingen behöva minnas.

Denna dikt i *Den lyckliges väg* är inte helt lätt att få grepp om, och den förtydligas inte — som ofta sker med de enskilda dikterna i Lagerkvists samlingar — av grannskapet. Närmast efter den läses ”Det kom ett brev” och närmast före ett stycke i rydbergsidealistisk anda som talar om hur varje dag på jorden förhärligas av någon människa ”med ädel gärning”. Före denna dikt står i sin tur bekännelsen om den brustna vandringsstaven och

det nya livet som en bofast, levande ibland andra. I de citerade stroforna är det tydligen tal om ett uppgående i det gemensamma livsverket, i ”det härliga livet”, som är mål nog i sig självt. Den enskildes slit skall inte bokföras, det går upp i helheten så till den grad att ”man skall inte veta att du levat”.

Den första strofen får sin egenart av den poetiska metod som Lagerkvist gör bruk av här som på en del andra håll och som vore värd en särskild undersökning. Det är paradoxen. Den kan ha formen av en ordlek, ett spel med verbala vikter: ”Vad är djupt som saknad? / Vad fyller hjärtat så som tomhet?” Men det kan också vara fråga om en konkret metafor som fylls med ett innehåll motsatt det traditionella, det väntade, som då han byter ut Charons gamla färja, dödsskeppet, mot ”livsbåten” eller förser sökarapparatens med en ny laddning, så att den inte längre sänder sökarljus utan ”sökarmörker”. I den nu aktuella dikten är det fråga om en logisk paradox, då han komparerar förgätenhetens grader. Glömd, glömdare, glömdast, och du tar priset: ditt namn skall förgätas såsom ingens. Det blir hederstecknet, liksom motsatsen varit det inom Fama-ideologin: ditt namn skall äras mera överallt och i ännu evigare tider än något annat.

De två dikter i *Aftonland* som jag vill peka på står nära början av samlingen, mitt för varandra (s. 12—13). De hör nära samman, fast talsituationerna växlar. I den första tilltalas ett du och erinras om sitt kommande öde som död, ja, som längesedan bortgången. Vem talar? Kanske en annan, kanske troligare duet självt i eftersinnandets stund.

En gång skall du vara en av dem som levat förlängesen.
Jorden skall minnas dig så som den minns gräset
och skogarna, det multnade lövet.
Så som myllan minns
och så som bergen minns vindarna.
Din frid skall vara oändlig så som havet.

Detta är alltså — sannolikt — en monolog fast i du-form. Den andra dikten är en otvetydig jag-monolog, och vem det är som håller den annonseras i en rubrik som denna dikt i motsats till flertalet i samlingen är utrustad med. Det är alltså en död som reflekterar över hur livet fortsätter med samma inslag som alltid bara utan just hans egen oro (”Blott jag har mitt brinnande hjärta...”).

Den döde

Allting finns, blott jag ej längre finnes,
allt är kvar, den lukt av regn i gräset
som jag minns och vindens sus i träden,
molnens flykt och mänskohjärtats oro.

Blott mitt hjärtas oro finns ej längre.

Dikterna i *Aftonland* förbinder sig rytmiskt med strofen ur *Den lyckliges väg*, men de har en annan ton med mindre av trotsig, paradoxal bravur. Den som dör sjunker tillbaka i det naturgivna liksom den själ som blandades ”med var doft kring dälld och höjd”. Och det biologiska allivet fortgår oberrört. Jordan minns inte det gräs som har vissnat bort, bergen minns inte de vindar som blåst färdigt. Förgäves anropar skalden i en annan dikt i *Aftonland* (s. 41) gudsgestalten som fanns före havet och vindarna, ensam före ensamheten: ”glöm inte mig”. Förgäves, ty

... hur skulle du kunna minnas mig.
Hur skulle havet kunna minnas havssnäcken
som det brusade igenom en gång.

Nej, havet har glömt, jorden har glömt. Men den döde vars hjärtas oro slutat att bulta bland andra hjärtan, han bevarar ändå — om ock fragmentariskt — människogåvan att minnas. Han minns som livets signalement barndomshuset bland höga trän och lukten av regn i gräset.

(1977)

Strövtåg i diktens skugga

”Skuggfiske” — ordet är Johannes Edfelts (i *Elden och klyftan*), men i det här snabba inledande notvarpet tillhör fiskevattnet Bertil Malmberg. Vad vi genast träffar på är fall där skuggan är en bild för intigheten, det väsenslösa. Likt läromästaren Rilke prövar Malmberg att vandra i väldiga parker och skumma alléer (som här i dikten *Parken*)

och veta, att allt är skugga
och fläktande sken
— sken och fläktande skugga
allt som mitt öga når.

Inte ens de tjockaste stenväggar har någon substans, ger något skydd (Städerna):

Man tror sig väl befast och menar
sig bärgad nog mot himlavalvets väder.
Men dimma äro dessa städer
och skugga, skugga dessa kvaderstenar.

Hos samma poet kan emellertid skuggan paradoxalt nog vara ett livstec-ken. Det är de levande, bara de levande som kastar skugga. I *Far och mor* begrundar han detta faktum att han är barnlös och inte skall föra arvet vidare. Hans släkt har vandrat genom länder och tider:

Omsider skall den skiljas ut ur ringen
av det som lever, det som hör och ser
— och icke hava någon rätt till tingen
och icke kasta någon skugga mer.

De döda kastar inga skuggor, men väl kan de själva kallas skuggor, och i en annan dikt (*Skuggan*) plågar honom samvetsskulden till den bortgångna — ”en frusen skugga” — då han ger den levande sin kärlek. Utstött och övergiven kan poeten också själv känna sig, utanför ljuset:

Drag mig ur rummets skugga
i lampans ljuskrets in.
Håll mig hårt och försäkra,
att jag är din.
Jag har så sällsamma tankar,
som icke passar här,
så bleka, så otillåtet
väsenslösa begär.

Och slutligen, mer för kuriositetens skull, några rader ur en tidig dikt från Malmbergs ogenerat estetiserande period. Iliaden kan ge den hemlöse ett hem, deklamerar poeten, Sappho och Alkaios kan försona honom med livets kval:

Då kan ingen sorg dig helt förhärja,
diktens återljus skall färga
allt som händer, med sin gyllne ro:
Ännu under dödens dystra skugga
rosor dugga,
gratier bo.

”Skugga” är ett tungt, rikt ord med ganska få fullvärdiga rim. Det som Malmberg prövar här med att rosor dugga i dödens skugga är kanske i prentiösaste laget. Edfelt har en dikt om hur sommaren dör bort: dagarna blir njugga, lång är ekens skugga. Bellman ensam vågar den groteska tankeförbindelsen:

Så vandre våre Store män
ur ljuset in i skuggan;
här ligger denne Riddaren
utaf förgyllda Suggan.

Min tanke är nu att stanna litet längre i några av de skuggvärldar som aktualiseras av Malmbergcitaten. Den optiska skuggan i naturen eller i människans rum. De bortgångna som skuggor och människorna som är skuggor redan i livet. Skuggan som en symbol för intigheten eller förgängelsen. Eller tvärtom som en avgjutning av något högre, något oåtkomligt.

Med detta snäva urval av skuggbilder är det många som kommer bort. T ex spelet på målarens duk mellan dagar och skuggor i olika färgtoner. Eller talesättet att man lever i skuggan av ett eller annat: i maktens skugga, i skuggan av en stövel, i skuggan av Mart. Det är ju titeln på Dagermans pjäs

om pojken Gabriel, hämmad och förlamad av att alltid mätas med måttet av Mart, den döde brodern som hyllas som hjälten och herren över alla svårigheter.

Den smala svarta skuggan — ett tecken också för tvekan, otillräckligheten, det obestämda hot som hindrar oss från att förverkliga vad vi ville och hoppades. T.S. Eliot har en drabbande formulering i femte satsen av *The Hollow Men*. Tre gånger med samma slutrad varieras på olika områden den fatala klyvnaden. Mönstret ligger fast från första strofen:

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow.

Ett kapitel borde också ha handlat om skuggan i den polisiära meningen av att hänga någon tätt i hämlarna, skugga honom. Uttrycket anspelar på dubbelgången. En fascinerande gåtfull gestaltning av det motivet är H.C. Andersens eventyr *Skyggen* om den lärde och fine mannen vars skugga lösgör sig från sin husbonde och med simpel förslagenhet tar loven av honom och byter roll med honom. Hur långt denna historia är en självuppgörelse där Andersen går till rätta med sin egen benägenhet att briljera med sekundära talanger eller den snarare satiriserar dem som kommer sig upp på att spegla, att imitera originalbegåvningarna, det är svårt att avgöra. Entydigt är inte heller Hjalmar Bergmans något besläktade marionettspel *En skugga*, fast det måste sägas personifiera dragkampen mellan ett högre och ett lägre jag.

Om det nu är någon som önskar de myllrande många och fantasieggande betydelseerna i ordet ”skugga” ordentligt uppsorterade, vill jag hänvisa till *Svenska Akademiens Ordbok*, detta jätteverk som ord för ord växt fram i skuggan av Helgonabackens almar i Lund. Den bortåt 50 spalter långa artikeln om ”skugga” som inleder band 27 är mästertlig, det kan man påstå utan att därmed kasta någon skugga över andra bidrag. Det är så mycket angelägnare att framhålla denna analys som dess författare själv hunnit gå till skuggorna; hans namn var John Svensson.

Det är sedan lärorikt att jämföra vår stora ordbok och tyskarnas, den som startades av Jacob och Wilhelm Grimm, dvs. bröderna Grimm med sagor-

na. När man läser om Schatten i Grimms ordbok, finner man att en mängd av beläggen, kanske de flesta, är hämtade ur tysk poesi och dessutom typografiskt uppställda som poesi. Bröderna fick sina livsavgörande intryck från den tyska romantiken och har sin värdering av litteraturen därifrån. Varje artikel om något, av tanke och känsla mättat, ord är därför en hel poetisk antologi. Något motsvarande kan man inte säga om vår ordbok, *SAOB*. De litterära beläggen får läsaren ställa upp med själv, och det är just vad jag är i färd med nu.

Det elementära fysikaliska fallet av skugga är ju att någon materia, ett moln, ett träd, en människokropp, en stol kommer i vägen för ljusstrålarna så att det uppstår en mörk utsparning i det ljusa. Solen är den eviga och från tid till tid oföränderliga ljuskällan, men inomhusskuggorna har förändrats och kanske blivit beskedligare. Så länge man redde sig med enstaka punktljus på nära håll, en torrvedssticka, en fackla, ett vaxljus, en enstaka lampa blev kontrasterna stora som i Malmbergs dikt om lampans ljuskrets och mörkret utanför. Skuggorna var djupa och svarta och kunde skrämma folk med stark fantasi och därtill kanske sjukt samvete som Shakespeares Richard III. Han bekänner själv att

nattens skuggor
med större fasa slagit Richards själ
än tiotusen verkliga soldater
i stål, anförda av den dumma
Richmond.

Det beskedliga allmänljus som vi vant oss vid också under den mörka tiden av dygnet skapar inte så skarpa motsättningar.

Skuggorna under solen är som bekant olika långa, olika tunga, olika rörliga både alltefter solens läge och den skymmande kroppens egen beskaffenhet. De är också mer eller mindre välkomna. När ”skugga” så ofta är ett positivt ord i Bibeln, hänger det självklart samman med att solhettan i Orienten är en plåga att skydda sig emot. Job har funnit att människan är lik trälen som flämtar efter skugga. Därför blir skuggan så ofta ett ord för tillflykt och skydd. Herren tar de trogna under sina vingars skugga eller i skuggan av sin hand. Men också i vårt bistra solfattiga klimat kan man uppleva den goda skuggan, den livgivande. Den har gett Hjalmar Gullberg

formeln för hans språkfilosofi. Kring skuggan, ordet och verkligheten, rundar sig denna centrala dikt i hans sista samling, *Ögon, läppar*:

Bara de riktiga orden,
orden med krona och fågel-
sång har en skugga som träden.

Svalkande skugga att sluta
ögonen i, medan kronan
sjunger de riktiga orden.

Hos Bellman är trädskuggan rörligare, flyktigare, men inte mindre vederkvikande:

Himmel! hvad denna Runden,
af friska Lofträn sammanbunden,
vidgar en plan i Lunden,
med strödda gångar och behag.
Ljufligt där löfven susa,
i svarta hvirflar grå och ljusa,
träden en skugga krusa,
inunder skyars fläkt och drag.

Och nu till en annan årstid och ett annat språk. Den utomordentlige danske poeten Emil Aarestrup (1800—1856) var förtrogen med en sällskapskultur som odlade pantomimen och skuggspelet. I *Paa Sneen* berättar han om den dyrkades vandring i månskenet över snön med den avundsvärda muffen runt händerna, med andedräkten som en silversky kring läpparna och snön sjungande under fötterna. Det är den andra halvan av dikten jag återger, stroferna 6—10. Över det mjuka snötäcket fladdrar flickans skugga:

Jeg saae den hastigt svæve
Over den glimmerhvide,
Ætherisk-rene Flade —
En anden ved dens side.

Det var min egen skygge!
Den skyndte sig utrolig —
Jeg havde aldrig seet den
Saa langstrakt og urolig.

Den nærmed sig forvirret —
Den lod — det er det Sande —
Sit eget sorte Væsen
Med dit sig kjælent blande

De svulmede — Canova
Ei bedre Grupper skabte —
Imellem blev de borte,
Naar Maanens Lys sig tabte.

Og kom igjen tilsyne
I Stillinger — o Lykke,
Mit Kjød og Blod maa savne,
Men opnaaes af min Skygge!

(Den italienske bildhuggaren Canova hade vunnit sin berömmelse just på den sensuella elegansen i sina erotiska skulpturgrupper.) Men. Långt fler än de goda eller glada eller rent av lättsinniga skuggorna i poesin är de tunga och allvarsamma, som då

skuggan faller så tjock, så tjock
som en fäll över ensamma leden.

Det är Geijers lilla kolargosse som råkar ut för det. Solen sjunker också hos Fröding:

Skuggan förlänges, förtätas och
skymmer,
snart över skogarna mörkret rår.

Slutet på dagen, slutet på sommaren, slutet på livet: tankeförbindelsen ligger nära till och återklingar ideligen i dikten. När Tegnér tar emot sin vän Agardh i Svenska Akademien är han själv inte mer än drygt 50 år gammal och Agardh inte ens det, men det är mycket tal om hur avlägsna de gemensamma ungdomsåren är, hur dödens nationalfärg, den vita, redan har satt sina märken i lockarna och hur hjärtat ligger i aska.

Så skön är dagen ej för oss som fordom
och ej så frisk, men sedan solen mognat
är det dock skönt att stå i aftonsvalkan
ibland de långa skuggorna och lyss
till fågelsången, äfvenväl från fordom.

Bortom de långa skuggorna vidtar skuggriket framför alla andra, de bortgångnas, de dödas domäner. *Pulvis et umbra* — damm och skugga — det är enligt Horatius' ord vad det blir av människan. Att hon förbleknar och förtunnas till sin egen skugga och som sådan fortlever i Hades, det är en föreställning som dikten har omhuldat i flera tusen år under intryck av Homeros' och Vergilius' berättelser om hur Odysseus respektive Æneas besöker underjorden. Med Vergilius som färdledare gör sedan Dante en mera grundlig utforskning av dödsriket.

Också i den svenska dikten är underjordens skuggor flitigt närvarande, i allmänhet frammanade i ädel värdighet, någon gång mera burleskt hanterade som av Fredman i ep 79, då han ser sig själv redan ombord på Charons färja:

Skuggorna hela bråten
skvalpa bak och fram.

Men oftare är tonarten denna:

Ädla skuggor, vördade fäder,
Sveriges hjältar och riddersmän!

Det är Kellgren i dramat *Gustaf Vasa*. Eller så här:

I höga skuggor, ädle sångarfäder,
jag lägger kransen på ert stoft i dag.
En efter annan bland oss alla träder
snart opp till eder uti stjärnstrött lag.

Det är Tegnér i Akademisången, och på liknande sätt låter det överallt i den romantiska poesin och genom hela 1800-talet. En historieforskare och historieskrivare som Geijer har ofta ärenden till de stora skuggorna, så också i den allvarstunga dikt han ger Uppsalastudenterna till deras firande av Karl XII-minnet på hundraårsdagen den 30 november 1818. I det djupa höstmörkret vandrar man vid fackelsken upp till Domkyrkan, sjungande:

Viken, tidens flyktiga minnen!
Stundens fröjder, bleknen, försvinnen!
Natten nedsteg på våra sinnen,
och för skuggorna är vår sång.
Hågkomst av de framfarna dagar,

som oss eldar och oss anklagar!
Gråa gäst som ej tid försvagar,
följe ditt allvar vår dunkla gång!

Jag går till andra änden av århundradet för ett sista stort exempel på skugg-effekter av det här slaget, nämligen Heidenstams Pilgrimens julsång om främlingskapet i samtiden och hemhörigheten i det förgångna. Dikten ingår i det stora romanverket *Hans Alienus*, som ännu en gång berättar om en vandring genom underjorden och skuggornas hem.

Skuggorna rörde min panna — och skönt
steg en fornvärld ur graven.
Ninives döttrar virade grönt
runt kring pilgrimsstaven.
Stjärnorna blossade
bibliskt klara.
Sakta susade strängospel.
Skuggornas krossade
underbara
skönhetsrike betog min själ.

Föreställningen om skuggornas, de dödas, bevarade livsmakt är den centrala genom hela dikten. Det är en positiv kraft, genom att den förmedlar upplevelsen av det förflutnas storhet och skönhet. Men också en negativ kraft: Skuggorna lägger sina händer över vandrarens ögon då han vill se runt omkring sig i sin egen samtid, skuggorna skjuter sig emellan honom och nuet. Fastän biologiskt sett en levande människa blir Hans Alienus liksom förskuggligad, han går som en gengångare bland sina samtida, främmande al-lestädes.

Detta öde, att vara en skugga redan i livstiden, kommer förstås framför allt på gamla människors lott. Men det är ingen funktion enbart av åldrandet. Genom hela den historiska processen har det gällt om otaliga individer, generationer, klasser och nationer att de bara förverkligat ett fåtal av sina möjligheter, att de alltså inte nått någon full realitet utan fört en sorts skuggexistens.

Här är vi nära en viktig tankegång hos Gunnar Ekelöf med rötter i österländsk mystik, läran om mikro- och makrokosmen, hur det levande vilar i ett större medvetande och detta i sin tur i ett ännu högre osv. De understa är

inte mer än skuggor, men de anar möjligheten av något annat. Vi är konungar över de tusen möjliga inom oss men själva undersåtar, fångna

i någon större varelse, vars jag och väsen
vi lika litet fattar som vår överman
sin överman. Av deras död och kärlek
har våra egna känslor fått en färgton.

Som när en väldig ångare passerar
långt ute, under horisonten, där den ligger
så aftonblank. — Och vi vet inte om den
förrän en svallvåg når till oss på stranden,
först en, så ännu en och många flera
som slår och brusar till dess allt har blivit
som förut — Allt är ändå annorlunda.

Så grips vi skuggor av en sällsam oro
när något säger oss att folk har färdats,
att några av de möjliga befriats.

”En värld är varje människa” så börjar denna djupt centrala dikt i Ekelöfs *Färjesång*. ”Vi skuggor” som befolkar dikten är ofullbordade, oförverkligade, men vi-de är inte renons på liv. Själva den oro som griper dem då de märker svallvågorna från ångaren är en existentiell signal, en påminnelse om att de t.o.m. i sitt skuggväsen är släkt med dem som befriats.

Med den formuleringen har jag velat slå en brygga till Platons idélära som han i sin dialog *Staten* gjort pedagogiskt tillgänglig genom bilden av dem som sitter kedjade i en grotta och endast kan avläsa vad som händer i det fria via de skuggbilder som detta skeende kastar mot innerväggen i grottan. Det är så människan har det ställt på jorden: vad hon ser omkring sig är bara otillräckliga avbilder, ett sken av de gudomliga urbilderna i idéernas värld.

Skuggan kan därmed bli sinnebilden på intigheten, det väsenslösa och provisoriska. Så då den tar plats bland barockdiktens förgänglighetsemblem: livet är en rök, en is, en pust, en skugga och alls intet. Som psalmen (nr 154) förkunnar,

Maskar vi äre
skuggor som försvinna,
stoft som förskingras.

Skuggor och stoft, umbræ et pulvis — det låter som ännu ett eko av Horatius, fast det snarare är från *Gamla testamentet* som den lutherska fromheten har hämtat tanken. Enligt Psaltarens ps 144 är en människa lik en fläkt, hennes dagar såsom en försvinnande skugga.

Men i stället för att framhäva det flyktiga och tomma, det intiga i skuggan som en bild för människolivet kan ju idealisten lyfta fram detta att skuggan ändå visar en sorts likhet, om också en fattig likhet, med föremålet självt. I samma Heidenstambok där det var så mycket tal om de bortgångnas skuggvärld — romanen *Hans Alienus* — finns det också en saga om skuggan på väggen. En av Jesu lärjungar har med en kolbit bevarat hans drag från kvällen förut, då han satt vid en eld på marken och hans skugga föll på muren bakom honom. I dagsljuset är det flera som passerar kolteckningen och smickrar sig med att den kanske föreställer just dem. En man hejdar sig i beundran för den ädla pannan och hållningen och drömmer om att likna bilden, men det är ju en omöjlig önskan. ”Då han stod där ödmjuk och tyst”; fortsätter berättelsen, ”var han så påfallande lik teckningen att alla vek tillbaka och viskande pekade på honom.” Men han försvinner därifrån utan att förstå anledningen till uppmärksamheten. ”Han liknade inte Kristus, vem skulle kunna göra det; han liknade endast hans skugga.”

Den skugga en person faller, den är i all sin väsenslöshet en oförytterlig del av honom själv, ett människotecken. Det har vi sett exempel på alltifrån Malmbergs dikt om att hans släkt skall upphöra att kasta skugga, dvs. dö ut. Sin skugga kan man inte fly bort ifrån, det inskräper flera ordstäv och talesätt. Likväl finns det en hel grupp av diktverk som handlar just om detta att göra sig av med sin skugga.

En munter variant är den som bland andra Theodor Körner berättar om Djävulen i Salamanca. I den gamla spanska universitetsstaden har fan regelbundet brukat ge välbesökta kurser i magi och trolldom och liknande och som arvode betingat sig att siste man i var kull ska försvärja sig åt honom. Nu är stunden kommen för en ny omgång att bryta upp, men då djävulen ska hugga den siste ropar denne att han har en efterman i hälarerna på sig, och så smiter han ut och lämnar sin skugga i sticket.

Det gör man inte ostraffat i de flesta gestaltningar av skuggtemat, t.ex. den som har Peter Schlemihl som hjälte. Denne faller för frestelsen att byta bort sin skugga mot en börs som oavbrutet producerar nya guldmynt. Den

är bra att ha, men i längden kan ägaren inte köpa sig fri från den misstro och fientlighet som möter honom så fort han lockas ut i solskenet och exponerar sitt lyte: att han saknar skugga. Schlemihl stöts ut ur den mänskliga gemenskapen; han är inte som andra. Det var väl inte författaren, Adalbert von Chassimo heller, han var t ex fransman till födsel och utbildning fast han levde bland tyskar och försökte skriva på deras språk. Själva namnet Schlemihl har han hämtat från ännu en tredje kategori av utanförstående. Det är jiddisch och betyder ungefär olycksfågeln, den som det alltid går gallet för.

Av en något yngre tysk-språkig romantiker, Friedrich Lenau, finns det en diktcykel på grundval av en folksaga som han påstår är nordisk. Flickan Anne gör sig av med sin skugga som ersättning för att hon slipper få sin skönhet ödelagd genom ett ändlöst barnafödande. Hon blir förstas grymt straffad av sin make och av sin egen ånger.

Den icke obekanta myten att kvinnan förverkligas först i moderskapet och den ytterligare varianten att ofruktsamheten symboliseras av bristen på skugga eller förlusten av skugga, detta dubbla tema har i sin tur Hugo von Hofmannsthal rikt och skönt varierat i sin berättelse *Die Frau ohne Schatten* som också fått skepnaden av opera. Richard Strauss skrev musik till den liksom till flera andra texter av Hofmannsthal. Verket uruppfördes 1919, men det var inte många år sedan det senast var aktuellt på Stockholmsscenen. Det är ett djupsinnigt stycke, en fyrkantskonflikt om att ta livet på allvar, inte bara sitt eget utan också andras och inte bara med skönheten som mål utan med godheten och de offer den kräver. Ofruktsamheten blir bara ett av de yttre motiven och skugglösheten det allra yttersta: det väsentliga, moraliska ärendet ligger djupare inne, oåtkomligt för en summering här. Dessbättre kan jag visa på att Hofmannsthals verk finns också på svenska i en upplaga som är ombesörjd av två poeter som inte bara är förtrogna kännare av tysk litteratur utan en sorts experter på skugga av olika digniteter. Översättningen är nämligen utförd av Johannes Edfelt, medan Bertil Malmberg har författat en inledning.

*

Så ändrar den här skuggpromenaden där den började, hos Edfelt och Malmberg. Någon sorts sammanfattning eller slutsats får ingen begära. Ett av

syftena med rapsodin har varit just att visa hur många och hur skilda föreställningar i samspel och motspel eller helt oberoende av varandra som kunnat utveckla sig ur detta enda frö: den mörka fläcken i det ljusa — skuggan.

Men jag ska sluta med att ge ordet åt den lyriska paradoxen. Den formuleras av Edith Södergran i en dikt som är så viktig att den gav hennes samling från 1920 dess namn, *Framtidens skugga*. Den skrevs liksom de andra i boken i den obotliga lungsjukdomens och dödens skugga, men den bärs upp av en översvinnlig tro på livet och ljuset. Skaldinnan gäckas suveränt med det motiv som jag har utvecklat så högtidligt, hon kastar med ett genialt grepp hela spelet, hela skuggspelet över ända.

Hennes generationskamrat i det radikala bildspråket Pär Lagerkvist kunde pröva samma sorts paradox, då han förvandlade Charons färja, dödskeppet, till "livsbåten" eller då han transformerade laddningen i krigsårens sökarljus, så att det i stället sändes "sökarmörker". Men hos Edith Södergran är det i motsatt riktning strömmen går. Hon vänder mörker till ljus, då hon pekar ut Framtidens skugga:

Jag anar dödens skugga.
Jag vet att våra öden ligga i hopar på nornornas bord.
Jag vet att icke en droppe regn sig suger i jorden
som icke är skriven i de eviga tidernas bok.
Jag vet så visst, som att solen går upp,
att jag aldrig skall skåda det andlösa
ögonblick, då hon står i zenit.

Framtiden kastar på mig sin saliga skugga;
den är ingenting annat än flödande sol:
genomborrade av ljus skall jag dö,
då jag trampat all slump med min fot,
skall jag leende vända mig bort ifrån livet.

(1981)

Skåning i arvsföljden

Anders Österling

När Svenska Akademien 1919 skulle välja efterträdare till skärgårdsdiktaren K.A. Melin som i mer än två decennier hade innehaft stol nr 13, var man förmodligen överens om att det också i fortsättningen borde sitta en poet på denna plats. Före Melin, som enligt Snoilsky var ”en liten duktig skald”, hade den tillhört översättaren av italiensk renässanspoesi C.A. Kullberg och före honom Bernhard Elis Malmström, som övertagit den efter Franzén. Men om vem som borde få den äran 1919 hade nog inte många någon bestämd mening. De sjuttons eller snarare sextons krets, ty också stol 12 hade genom Retzius’ frånfälle drabbats av vakans, bar ännu spår av Wirséns regim med dess skräck för den opålitliga diktens folk: församlingen var påfallande olyrisk.

Om poetisk och kritisk kompetens fick fälla utslaget, betyder det att valet avgjordes av herr Karlfeldt, tillika sekreterare, i förening med fröken Lagerlöf samt herrar Heidenstam och Hallström. De allvarligt påtänkta kandidaterna kan heller inte ha varit många. Ola Hanssons otidiga aggressivitet hade för länge sedan diskvalificerat honom, också hos dem som satte hans diktning högt. Ekelunds hållning mot Akademien var likaså avvisande, Vetterlund hade knappast någon förespråkare, heller inte Ossiannilsson. Asplund och de andra yngre stockholmsintimisterna torde ha avvisats såsom otillräckligt meriterade och Lagerkvists *Ångest* har ingen i laget uppskattat. Klart behöriga både till ålder och belevighet liksom till litterär förtjänst var Tor Hedberg och Bo Bergman som båda invaldes vid några av de närmaste tillfällena (1922 resp. 1925). Men 1919 har Akademien, och troligen på Karlfeldts tillskyndan, givit den avsevärt yngre Österling företrädet. Vad är det, kan man undra, som föranlett denna rangordning?

En rimlig gissning är att Karlfeldt framför allt annat kommit att uppskatta den skånske poetens versifikatoriska mångsidighet och briljans. Österling har under 1900-talets första decennier kvalificerat sig som Karlfeldts

närmaste arvtagare i sångarskrået. Jag utesluter inte att han rentav medvetet tävlat med den äldre mästaren då det gällt att ställa sig krävande metrisk uppgifter och genomföra dem.

Men det fanns och skulle allt oftare förstärkas andra förbindelselänkar mellan Karlfeldt och Österling.

*

Ej vet jag vad släktarv jag delar
med fädernas lantliga liv.
Jag hör bara vinden som spelar
i säden sitt minnesmotiv.
I mig vill den tystnade sången
stå upp till ett sista farväl
med brus av fioler i vången
och visor ur folkets själ.

Stäm upp från det hädangångna,
du livsmodets sjungande röst,
du låt som fick tiljan att bågna,
du klang ur befriade bröst!
På giljarvis vill jag rida
med blåklint i min hatt
att sångmöns möte förbida
i slättens daggsvala natt.

Detta är de två sista stroferna, nr 4 och 5, av en dikt som kallas "Låt från Vemmenhög", och jag urskiljer här en Karlfeldtston hos Österling som är starkare än vare sig förr eller senare. Det finns både i orden och i de rituella åthävor som är på tal, en litet gravitetisk högtidlighet som också Fridolin och hans skald gärna slår an. Liksom Karlfeldt försvarjer sig åt sin musa från Pungmakarbo eller stiger till häst som en kurir blåsande sitt horn (i "Tillägnet") rider hans skånska kollega blåklintsprydd på giljarefärd i hembygden, därmed trolös den sångmö, om inte av Pinden så av den romerska campagnan, som han så träget uppvaktat och alltjämt ofta skulle återvända till.

Rimsmeden på besök i Träslottet anförtror ju den vårögda fränkan att han ärvt av fädernas malm och tänker hamra vidare på den. Österling vill också ta vid efter fäderna och låta höra ett eko av fiolerna i vången. Här och på andra håll i sin minnespoesi hyllar han levnadsmodet i förfädrens gär-

ning. De har också varit mäktiga samma glada festhumör som Fridolin då han var full av det söta vin. Deras låt fick tiljorna i dansgolvet att bågna, och nu skall det, lovar poeten, åter ljuda visor ur folkets själ. Det är en märklig förbindelse som här utfärdas, märklig av två skäl. Det ena att det är ”ett sista farväl” som den utlovade sången sägs skola bjuda. Varför sista? Ett tänkbart svar på den frågan skall jag strax pröva. Det andra skälet: att den explicita utfästelsen aldrig infriades!

Det var i 1940 års samling som den utpräglade programdikten ”Låt från Vemmenhög” inflöt. Boken själv har titeln *Livets värde*, väl bl.a. med tanke på det nationella arv som blivit dyrbarare genom att hotas av kriget. Arvs-tanken och rotkänslan tillhörde om inte livets värde, så åtminstone dess värden och ingick som en självklarhet i beredskapspoesiens alla arter. Svårligen, för att inte säga omöjligt, kan de skånska dikter som bars fram i volymen från 1940 karakteriseras som ”visor ur folkets själ”, men kanske har verkligen skalden trott sig om något i den vägen, en mera aktiv folklig insats än som kom till stånd. Den nationella inspirationen sjönk, när det aktuella krigshotet tycktes dämpat, och i den närmast följande samlingen, den första från den nya fredsperioden, alltså *Årens flykt* (1947), är de folkliga anslagen ytterligare försvagade. Så mycket angelägnare är det att framhålla att *Livets värde* å andra sidan inte är den första fyndplatsen för det Karl-feldtsklingande Vemmenhögsackordet. Det ljuder långt tidigare i Anders Österlings dikt utan förbindelse med en sådan beredskapssituation som, krigsåret 1940, kan förläna det en viss opportunistisk anstrykning.

*

Jag börjar med att ta fasta på ett par strofer i det på en gång allvarstunga och burleska sagospelet på folkloristisk grund som heter *Bäckhästen* och som Bonniers utgav 1909 med en fantasieggande omslagsvinjett av Tora Vega Holmström. Till de många lyriska inslagen i stycket hör en ”Gårdens sång”, som avslutar det ”första upptåget” och som är en tungsint klagan över allt det som är förklunget och dött:

Mitt lif är hos de gamla under vårdarna,
jag är den mossigt svala dödens vän,
jag är den äldsta af de vita gårdarna
i detta härad som jag pryder än.

Som ängsligt spröda fågelpip från liderna
de förr så höga låtarna jag hör —
det fromma hjärtat från de gröna tiderna
med mina bjälkar multnar ner och dör!

Här ljuder inte bara de rika, från Karlfeldt välkända trestaviga rimmen utan också den ton av farväl som skulle prägla t.ex. ”I Fridolins spår”. Då Österling i den nyss citerade ”Låt från Vemmenhög” talade om ett sista farväl från den tystnade sången anspelar han kanske just på gårdens klagande sång i *Bäckahästen*. Men troligare är väl att han ser sig själv som den siste vårdaren av Vemmenhögsarvet, den som nu skall svara för den slutliga avskedssången. Och vem som invigt honom till denna poetiska missionskalleselse, kan man inte missta sig på.

I sina studier över stilväxlingar i tidig svensk 1900-talspoesi ställde Sten Malmström Österlings samling från 1917, *Idyllernas bok*, i 90-talets tecken och pekade, förmodligen inte som den förste, på en omisskännlig Karlfeldtsmarkör i inledningsraderna till ”Introduktion”:

Nu vill jag vara som en vårsalmist
och lova högt den levande naturen,
min flöjt är borrad av en lantlig kvist,
åt gröna krafter är min sång försvuren.

Det är också i denna samling som skalden för första gången skriver in namnet Vemmenhög i sin poetiska stamtavla. Det sker i dikten ”Häraderna” som är en versifierad katalog över Skånes gamla regionala enheter: var och en med sitt attribut, t.ex. det hästuppfödande Torna, Ingelstad med möllevingar, Ljunits med sädesbingar,

och nedåt Vemmenhög, där kalken bränns,
står ugnen altarlik mot havsblå gräns.
Där är min bygd, där levde mina fäder,
där bor den kärlek, varav minnet kväder.

Så slutar dikten som dock inte intar någon särställning i boken. Det är först i nästa samling, *De sju strängarna* (1922), som minnesmotivet utvecklas, nämligen i dikten ”Gården och dösen”, som innehåller en för att komma från denne skald ovanligt lakonisk men så mycket mer entydig trohetsförklaring till denna fläck på jorden:

Där har farfar grävt,
där har farmor vävt,
där är helig mull
för minnenas skull.

I själva verket hade dösen figurerat redan i *Årets visor* (1907) i den åttonde sommarsonetten, nämligen som ett hemlighetsfullt sommarminne men ännu utan förankring i släktsammanhanget. Nu, 15 år senare, liksom ursäktar sig skalden för denna försummelse:

Först åren förklara, vad arvet betyder,
den dolda gemenskap, vars lagar jag lyder,

heter det i den andra strofen, vars fortsättning dessvärre äventyras av några fatala rader. Till sist, medan åren ilar och ”svalorna flyga kring dösen som pilar”, summerar den tredje strofen den nya erfarenheten. Låt mig tillägga att vokalen i det första radslutet på sydsåkånskans vis är lång och därmed bildar ett äkta rim på vin.

Blott en stund var min
av den tid som flög
med svalornas vin
över Vemmenhög.
Men mitt väsen fick ton
av den bördiga ron,
och vart ödet mig bär,
min rot är där.

*

Olika sidor av den bortdöende, undergångsvigda eller redan förlorade livsform som de hyllar i sin dikt har både Karlfeldt och Österling förkroppsligat i konkreta gestalter, somliga av hög och ädel resning, andra med enkla, kanske burleska eller ömkliga drag. Förmodligen utan medveten avsikt har den yngre tagit intryck av spännvidden i denna variation. Klagosången över lantmannen som lämnar sitt blommande rike som dess herre och far, får sin djupa och bjudande klang av att gamle drängen, den nederste och siste i samma livsform, inte heller han blir bortglömd: asparna skall strö röda löv över hans viloplats, då han har somnat in för alltid. Gamle drängen i *Hösthorn* har sin motsvarighet hos Österling i ”Gammal herde” som

möter i *Jordens heder*. I båda fallen är det fråga om rolldikt, summariska självbiografier i jag-form med rum både för ungdomliga sparsamma fröjder, med kvinnor mest, och för nuets, ålderns tristess. Också det jambiska versmåttet har beröringspunkter, fast ingen av dikterna är avfattad på den femtaktiga, rimmade jambiska strof, som eljest båda poeterna gärna anlitar.

Det finns ännu en herdedikt hos Österling, redan i *Idyllernas bok* och alltså utanför Vemmenhösregistret. Med ett gammalt ord kallas figuren för ”hören”, och han får ett, snarast geijerskt, epitet: ”Den siste hören”. Om honom yttrar sig poeten i egendomligt högtidliga ordalag, han tänktes tala för/med sin hjord likt en Franciscus. Med en stilväxling nedåt lägre regioner påminnes det om hans drickakrus, och han betecknas som drönare. Men kurvan stiger igen och det föreslås att han predikar för sina fyrbenta åhörare ”som en apostel av Jerusalem” och känner sig alltmer upphöjd i sitt ringa värv:

Och bortom Falsterbo gick raka leden
till himmelsstadens purpurgyllne port.

Det är en nästan lika hedersam himmelsk befördran som då sankt Elia färdas genom Vintergatans gyllenträdsallé.

Den mest genuint skånska bland de österlingska porträttdikterna är den som ägnas Anna Hans Olofs (*Jordens heder*), hon som inte kan känna sig tillfreds hos maken på hans skiftade gård, sålänge hon måste umbära råkornas skrån som omgivit hennes barndom och ungdom i byn. Så kommer en flock och slår sig ner, och Anna gråter av glädje: äntligen hemma. Till slut, då hon somnar hän,

så brusade gårdens förmörkade trän
av råkornas klagande kör.

Nu lever hennes minne för råkornas skull, och de som hör stammen till, förstår henne. Till den bofasta kulturen hör trofastheten mot de gamla ljuden och de gamla dofterna.

En annan figur i *Jordens heder*, hämtad ur Gammalsverige, är Per Skotte, vandrande slöjdare, aldrig förstummad skvallerbärare och levnadskonstnär med frihet som sitt ögonmärke. Österling visar här på samma sätt som Karlfeldt i t.ex. Fridolindiktningen och ”En gammal rocksvarvare” sin för-

trogenhet med allmogekulturens rekvisita, här med den textila produktions redskap. Per Skotte var en överdängare på att slöjda skyttlar och skedar.

För lin och blågarn och skattefall
han visste de riktiga måtten.

Med den för båda poeterna gemensamma lusten att spegla dikternas teman också i metaforvalet formulerar Österling upplysningen om att Per Skotte inte hade långt kvar, så här:

Nu hade hans levnads skyttel till sist
dock trasslat in sig i väven.

Men han dog glad och många frågade sig med dödgravaren:

Hur kommer det sig att en arm spelevink
får lättare död än den rike?

Närmaste granne till Per Skotte i *Jordens heder* är Jöns Drösse. Tillnamnet-öknamnet är ett dialektord som anspelar på bärarens massiva bakdel som var en tillgång för honom som taktäckare. Hans ofantliga aptit var sakligt motiverad av att han bättre stod emot den vådliga blåsten på taket om han åt sig till styrsel. Någon högre lyftning utöver den som stegen svarar för, kan det inte bli tal om i porträttet av Jöns Drösse. Den slutliga heroisering som Runeberg ägnar den slöe trosskusken Spelt, får Jöns vara utan. Han förblir en enbart komisk figur, och det är väl inte givet att Karlfeldt skulle berett plats för honom i sitt galleri. Därtill behövs kanske en portion österlingsk flegma.

Jöns Drösse och hans komparser står alla under beskydd av Sankt Göran,

en riddersman till folkets värn,
för mig en barndomsvän.

I denna senare roll får han en egen dikt i Vemmenhögsserien och omtalas också på andra håll. Lille Anders som med sin familj jular hos farföräldrarna i Östra Torp har varit ute på en mörk och kuslig slädfärd en kväll men

sedan tryggt fallit i sömn på stugbänken, vaktad och värmd av Sankt Göran i gjutjärn på den stora ugnen:

Mot alla troll på has och huk
han höll sin hjältelans,
en relief från Örmo bruk
av mörk och bister glans,

får man veta. Liksom Karlfeldt förhärliigar Österling de vanda bohagstingen som kommer att framstå i också poetisk relief.

Den långa hembygdssviten som inleder *Jordens heder* och där vi just stannat vid några nummer avslutas med en dikt som också med tanke på placeringen fyndigt är rubricerad ”Till avsked” och som lika meningsfullt klingar ut i namnet Vemmenhög. Det är en minnesdikt över skaldens far, tidningsmannen och förläggaren Hans Österling, som hade gått bort 1925 och jordats i Malmö, fast det borde skett på någon av de i *Idyllernas bok* besjungna kyrkogårdarna, dessa där det vilar

ett folk av levande personer,
ehuru boende på undantaget,
[---]
Se — blott en kalkmur skiljer från varandra
en by för livet och en by för döden,
och vad den ena dock är lik den andra
med sol och lummighet och mänskoöden!

Avskedsdikten som är riktad till den avlidne i du-form vill knyta hans minne till släkten och bygden och den gamla livsformen utan att dölja att han gått sin egen väg. Du rycktes loss från den gemensamma roten, men du behöll till sista stund ditt första hem,

du lyddes genom pressens dån
till barndomslärkan hemifrån.

Släktgärningen med häst och plog blev inte Hans’:

Din fåra drogs av ödets nyck
i tidningsspaltens svarta tryck.

Här möter åter ett exempel på det av Karlfeldt omhuldade tematiska bildvalet. Men den lineära formationen till trots ger kombinationen plogfåra —

tryckspalt ingen lyckad metafor. Både journalistens och typografens arbete bedrivs — liksom läsarens — i sidled, tvärs över spalten och har en mycket avlägsen likhet med plöjarens eller såningsmannens.

I en senare strof som skall karaktärisera den åldrande med färglösa drag och veckad panna gör poeten en ny agrikulturell ansats:

Ditt huvud nu, med rätta trött,
av mödans plöjda fåror strött,
bär samma lugn i bleka drag
som bygden själv en vinterdag.

Inte heller dess strödda fåror tål noggrannare eftertanke. Det är inte troligt att Karlfeldt uppskattade ”Till avsked” även om han välsignade den bakomliggande ambitionen.

Med så mycket större glädje läste han säkert inledningsdikten till Vemmenhögscykeln. ”Hemmanet” heter den och handlar om hur pojken besökte sin farbror på den lilla vita släktgården, följde honom på hans söndagstur runt området:

Naturligt utbredd inom pilgrön gräns
låg ägovidden likt en släkturkund,

och lyssnade till hans undervisning om hur han tänkt och handlat med sin jord. Till slut ställer sig den till skald vuxne gossen frågan hur han själv brukat sin jord, sin ”lott i diktens stora land”.

*

Hit, till detta möte mellan barnets blick och den vuxnes oroliga självrannsakning, förlägger jag ett scherzo på samma material, ett broderi över en annan dikt i *Jordens heder*, nämligen ”Sången i Petri”. Jag inbillar mig att det är ett inflytande från Karlfeldt som förlänar denna komposition en humoristisk anstrykning och förjagar hotet från det sentimentala hållet.

Det är alltså fråga om skolgossars kommendering till gudstjänst: deras psalmsång från orgelläktarn svarar till en tioårings sinnesart, bestämd mindre av kyrkoårets rytm än av det biologiska årets men icke oberörd av den uråldriga kyrkobyggnadens egen högtidlighet. Ibland förnams en pust från epitaferna i dyster barock med påminnelsen om människohösten. Och då:

För brinnande livet, som fåglar i flock
vi sjöngo med skrämsel i bröstet.

Men

När vårsolen sken över Sundet igen,
blev psalmen en vårlitania:
vi prisade Himlen, men menade den,
som bara kan ses i det fria.

Österling är en bit över de 40 då *Jordens heder* kommer ut, och den mogne mannen kan ibland känna sig återförsatt till läktaren i Petri så som den ensamme, siste bland sjungande djäknar. Det är något patetiskt i det minnet, men den som håller känslospellet i schack är efter min tro Karlfeldt. Det sker med verbala medel. I varenda strof finns det någon passage som med en drastisk vändning stävjar patetiken. I första strofen är det de fyra sista raderna som står för denna vakthållning, med det parodiska greppet att vilja rimma på hemstadens namn och vidare med kerubernas epitet: deras röster är inte "höga" eller "klara" eller "rena". De har precis den antihögtidliga klangen: de är *gälla*. I nästa strof trivialiseras skickligt versernas ändlösa följe: av "skriande djäknar" hinkas de upp ur gårdsbrunnen i en evig serie:

Vi vevade verser med rytmiskt grepp
likt ämbar ur eviga brunnar.

Efter de skrämde fåglarnas ångestrop och vårens litania följer så den allra sista strofen, där den lille pojken och stadens frejdade skald låter höra ett änglalikt solo. Det oerhörda i den drömda situationen är på förhand mildrat av ett leende tack vare verbet för kamraternas strupar: de g o l o.

Halvtannat sekel hade gått efter Fredmans betraktelse i ep. 81 till grälmakar Löfberg, då hans maka begrovs vid lillklockans klämtning och storklockans dån och "vid de skrålande gossarnas bön". Men jag tror inte det är Bellman som väglett den skånske skalden till hans i sin dråplighet befriande ordval utan Karlfeldt. För att göra rättvisa åt det metodiska grepp som Österling genomför i "Sången i Petri" vill jag återge alla stroforna i deras samlade styrka:

På läktarn i Petri vid orgelns musik
vi prövade rösternas styrka.
När flögo sopranernas jublande skrik
så högt i en hisnande kyrka?
Ur orgelpreludiets dunder och svall
koralen steg upp som en palmö.
Med svällande strupar vi skötte vårt kall,
vi gälla keruber från Malmö.

Århundradens ekon i kalkade skepp
uppväcktes av tioårsmunnar.
Vi vevade verser med rytmiskt grepp
likt ämbar ur eviga brunnar.
Så fylldes i psalmen med ära och nit
det kristliga hopp, som beräknar,
att djävulen själv och hans horniga svit
skall flykta för skriande djäknar.

Men stundom blev Petri en isande grift
med lukt av förgängelsens bårar,
i släktepitafernas bleknade skrift
stod sanningen präntad med tårar.
Till mull skall du varda — i dyster barock
predikades människohösten.
För brinnande livet, som fåglar i flock
vi sjöngo med skrämsel i brösten.

När vårsolen sken över Sundet igen,
blev psalmen en vårlitania:
vi prisade Himlen, men menade den,
som bara kan ses i det fria.
Vi sjöngo likt fångar med trängtande håg
om allt som låg utanför muren,
om seglande båtar och kilande tåg
och söndagens liv i naturen.

Jag drömmer ibland, att det är som det var,
och åren för intet jag räknar:
på läktarn i Petri jag ännu står kvar,
den siste av sjungande djäknar.
Församlingen bidar. Men skingrad och stum
är kören av strupar, som golo.
Allena i heligt och skymmande rum
jag höjer mitt bävande solo.

*

Jag griper nu tillbaka till den tidigare berörda inledningsdikten till *Jordens heder*, ”Hemmanet”. I de första raderna talas det om en vandring över fälten,

där säden sjöd i vågor som ett hav...

Det är det finita verbet som är det poetiskt verksamma. Att säden böljar som havsvågor har man sett förut, men om den akustiska förstärkningen *s j ö d* är Österlings uppfinning, så är den ett snilledrag. Hur som helst är havsbilden topografiskt motiverad: Hemmesdynge och Östra Torp som är de i släktarvet centrala namnen är kustsocknar: de gyllne axen står mot havets blåa bård, och inte för inte löper en av de yppersta dikterna i samlingen fram ”På kustvägen”, och här förblandas elementen.

Långsamt rullar vagnen med två tysta män.
Vad som än har mistats, detta äges än:
nattens stillhet
och en vän.

Månens bleka skugga följer hästens trav.
Sädens varma susning domnar aldrig av.
Allting doftar
bröd och hav.

Utmed kusten kröker vägens smala rem,
skeppslanternor skymta mellan slättens hem.
Denna hembygd
tillhör dem.

Drömmar gå och komma, oron ebbar ut.
rotens djupa dragning återstår till slut
i en andlös
nattminut.

Skulle mullen skrämna deras mogna blod?
I den mörka famnen, under månens flod,
väntar vilan
god.

Denna dikt visar, att Österling inte för markens skull sviker havet, lika litet som omvänt. Efter *Jordens heder*, 1927, skipade han rättvisa med *Tonen från havet*, 1933. Det första ordet i den nya titeln är ju rentav bärare av det musikaliska element som är så väsentligt i detta skaldskap, försåvitt som

Musik har fyllt min dag till randen.

Redan bland hembygdsdikterna i *De sju strängarna* finns det några där skalden broderar över sin hemhörighet bland skeppare, fiskare och smugglare. ”Fiskeläget” och ”Interiör från ett skepparhus” kan väl också de fattas som en tribut till Karlfeldtslinjen: samma kärlek till det gamla och genuina fast nu överflyttad från bonde- eller bergsmanssläktens förgångna till de sjöfarande liv i land. ”Fiskeläget” har ett härligt svepande anslag, där det sista rimordet i oförargligt förbigående signalerar några på stället livsviktiga bruksföremål:

Det singlar en mås över Bedinge huk
och dyker bland spiggen och sväljer,
se, vattnet som yr om kalasarens buk
är klingande grönt som buteljer!

Tyvärr mörknar detta friska plein-air-måleri, och halvt omedvetet frammannar slutstrofen snarast något av de tusentals ledsamma oljetryck som ytterst går tillbaka på någon avlägsen flamländare:

Men krögaren tänder sin lampa i tak
till stilla bevis att man lever,
och tavlan får brunare holländsk smak
vid sjöskumsbloss och genever.

Mellan de citerade stroforna har det också någon gång hänt att Österling överskridit den gräns mot det storkarlsaktiga, patenterat präktiga som också Karlfeldt stundom kommer för nära:

De tjärade grejorna, döpta i salt,
dock alla detsamma förmåla —
på heder och tro bedyras av allt,
att havet förblir det rejäla.

”Interiör från ett skepparhus” tycks ha tillkommit så att skalden skickat ner sitt barndomsjag för att bespeja frändernas hem i Smyge: faster Hanna var gift med en tydligen måttligt avhållen skeppare,

och sömnigt hemmastadd, beredd att lära,
man såg sig om i sjökaptensens hus.

Här och där bidrar den vuxne med sitt sentida, rätt raljanta perspektiv:

Av kristlig sömnad saknades ej heller
en skylt med bibelspråket: ”Följ mig!”
Kom ej med marmor! Nämn ej eterneller!
Stramaljen ensam är evinnerlig.

Till poetens horisont och inte gossens hör också det kvicka infallet inför en gammal

järninramad spegel,
som hade skådat flera släktleds blod,
när kinden spändes som ett löddrigt segel
och kniven striglades i helgdagsmod.

Det svällande tvålvita seglet i skepparens hus — det är på nytt den tematis-
ka, yrkesförknippade metaforen.

Dikten slutar med en hyllning till Östersjön, och det är inte den enda i Österlings lyrik. Det finns i *Jordens heder* en lång dikt som har sitt namn efter detta innanhav och som ställer poetens hela biografi i dess tecken, så sant som varje vandring längs Skånes kuster förtonar ”i minnets bleka flygsand.”

Med många melodier
har världen fyllt mitt hjärta,
men Östersjön har mumlat
som underton i allt.
Jag känner mina rötter
med sugande styrka:
i baltiska väder
jag döptes till balt.

Möjligen finns det en motivering till detta språkbruk med dess emfas på ordet balt, en motivering utöver glosans klangstyrka och myndiga svar på

allt. Den skulle då ligga i den mäktiga, den festliga upplevelsen av Baltiska utställningen i Malmö 1914. Epitetet var den gången alls inte fixerat vid de s.k. Östersjöprovinserna utan just vid det gemensamma vatten som förenar alla länderna kring Östersjön.

Det kan förefalla som om själva utställningsarkitekturen gynnade den fjärde strofens panorama:

Med bruna koggars vimmel
kring bruna tegelgavlar
låg horisonten smyckad
av seglande gotik.
Med silverblanka sillen
som lyckans sköldemärke
från Ystad och till Danzig
var Östersjön sig lik.

En poetisk fantasi av detta slag som icke blockeras av de vanda upplevelseformernas normala barriärer utan där jord och hav, där tid och rum, där då och nu, där vila och rörelse befruktar varandra, ett sådant samspel får i ”Ales stenar” sitt mest suveräna exempel. I dessa fem strofer, som bildar en av de få svenska dikter där snart sagt varje rad bär fulländningens märke, förenas de tvenne lojaliteter som både härstamningen och livsmiljöerna ålagt Anders Österling.

Där kusten stupar mellan hav och himmel
har Ale rest ett jätteskepp av stenar,
skönt på sin plats, när axens ljusa vimmel
med blockens mörka stillhet sig förenar,
en saga lagd i lönn
vid brus av Östersjön,
som ensam vet, vad minnesmärket menar.

I sluten ordning dessa gråa hopar
stå vakt från hedenhös; och folket säger
att backen spökar — att den gnyr och ropar
i senhöstmörkret som ett krigiskt läger.
Ty mitt i bondens jord
har Ale gått ombord
på dödens skepp, det sista som han äger.

Storvulen handlingskraft behärskar kullen.
Järn mötte brons, när äventyret hände.

Sjökungens skepp, som sitter fast i mullen,
gör här sin långfärd intill tidens ände.
Det har blott sten till stäv
och moln till segelväv,
men är trots allt de fria skeppens frände.

En brigg på väg till Skagerak och Dover
i disigt fjärran glider tyst om knuten
av närmsta sten, och medan platsen sover
har seglaren tillryggalagt minuten.
I detta skådespel
vet ingen, vilken del
som just förflyter eller är förfluten.

Kring skepp och gravskepp glittrar böljeskummet
mångtusenårigt och mångtusenmila,
och tiden byter hälsningar med rummet
i seglens rörelse och blockens vila,
och marken strör sin blom
kring stentung ålderdom,
och lärkan slår, och Skånes somrar ila.

Karlfeldt skulle i en försonligare anda av fullbordan ha lagt sina ögon samman om han hade hunnit uppleva den dikten.

(1992)

IV

I marginalen till *Hemsöborna*

Strindberg skrev som bekant *Hemsöborna* på några sensommarveckor i Bayern 1887, och breven vittnar om hur mitt i den svåra äktenskapskrisen denna litterära uppgift förströr honom. Det kan man förstå. Stoffet var honom sedan länge känt och kärt, och hemlängtan till skärgården gav minnesbilderna en enastående sinnlig skärpa. ”Tänker på Stockholms skärgård så att det kryper i benen”, skrev han en gång i brev till Heidenstam (31 maj 1885). I all hans understrukna kosmopolitism var denna bok en garantise-del för hans bevarade svenskhet. Desto kuriösare är det att finna, att denna ursvenska bok inte är fri från germanismer. I några fall har de motsvarigheter i visst äldre inhemskt språkbruk, men man har dock större anledning att misstänka intryck från den aktuella tyska omgivningen. Carlsson ansträngde sig ”att göra storbonde” bl.a. genom att han ”drog en präktig ulltröja” (s. 138).¹ En annan gång heter det att han ”gjorde den medlidsamme samaritanen” (s. 135). Han ”sprang ledigt i byxorna”, då han vaknade (s. 22) och det hände ofta, att han ”bekom ett glas öl” (s. 50). Clara och Lotten vantrivs i sina ”dunkla klädningar” (s. 50), under det Norman känner sig missgynnad vid jakterna, ty han ”måste aldrig skjuta första skottet” (s. 43). Möjligen förklaras Strindbergs flitiga bruk av passivum med tyskt inflytande. Som danismer får man väl beteckna sådant som ”en rolig sömn” (s. 90), ”ett övergivet löje” (s. 70) och ”vara dus” (s. 61). Dessa många exempel som kunde flerfaldigas visar, att Strindbergs språkliga motståndskraft under miljöns tryck sviktade, men också en hel del inhemskt språklarv tyder på att det gick undan mer än vanligt vid nedskrivandet av *Hemsöborna*. Därtill kommer motsägelser, stilbrytningar, planlösa ryck i framställningen med flera skönhetsfel, som hade kunnat avhjälpas vid en överarbetning. Till stilbrytningarna hör t.ex., att Strindberg mitt i denna rykande raska berättelse faller in i den skrivbordspräglade föreläsartonen. I de seriösa biografierna i *Det nya riket*, *Tjänstekvinnans son*, *I havsbandet* m.fl. kan man lägga märke till en ständigt återkommande syntaktisk typ, nämligen en attributiv satsförkortning framdragen i meningens spets. Det är svårt att tänka

sig en uttrycksform, som gör ett mer intellektuellt och mindre muntligt intryck än denna, men det är just med hjälp av den, som Carlssons förflutna redovisas. Tre stycken i följd i början av kap. 3 inledes med en konstruktion av detta slag: ”Driven därjämte av ett begär att få se och känna alla sidor av mänsklig verksamhet, förblev han icke...” (s. 40). Bland exemplen på inre motsägelser i boken väljer jag Carlssons påstående i brevet till Ida, att han så väl erinrade sig hennes ankomst till Hemsö: ”det var när vi sådde vårrågen” (s. 77). I själva verket kom professorsfamiljen först vid midsommar, och detta minnesfel är säkert Strindbergs, ej Carlssons. Otillfredsställande är det för övrigt att sommargästerna — eller snarast deras hembiträden — får spela sådan roll under den första sommaren men i fortsättningen knappast märks alls.

Strindbergs brådska svarar emellertid väl mot bokens egen brådska. Det finns inget enskilt element i den strindbergiska stilen som rymmer så mycket av hans egenart som just det vansinniga tempot, som man kan avläsa ända ner i syntaxen: de korta asyndetiskt hopade satserna, som bäst illustreras av exemplet ”Braxen lekte, enen rykte etc.” (s. 40), alltför bekant för att behöva citeras. Täta tempusväxlingar forcerar ytterligare förloppet, såsom man kan iaktta på sidorna 126 eller 62. Slåtterscenen skiftar flera gånger mellan presens och imperfektum. Rubrikerna har däremot genomgående presens och ger, lästa i följd, ett sammandrag av hela historien. Typen är alltså: ”Drängen lägger trumf på bordet, blir herre på täppan och kröker till ungtupparna.” Denna rubrikstil tillhör sedan gammalt den humoristiska romanen; *I havsbandet* har bara asketiska nummer på kapitlen, och det är ingen tillfällighet.

I störst skala kan bokens tempo avläsas på kronologien. Ett sorgfälligt studium ger vid handen, att berättelsen omspannar tre år på några månader när. Att man har svårt att realisera för sig en så lång tidrymd är lätt att förklara. Det beror bl.a. på att Strindberg förbigår vintrarna och nöjer sig med impressionistiska svep i den här stilen: ”Så gick vintern sin tysta gång med skogshygge, notbygge och isfiske med mellanstick av kortspel och kaffe-halvor, ett och annat julkalas och alfågelskytte. Och så blev det vår igen...” (s. 102, jfr s. 145). Det är onekligen att göra halva året väl kort, men återhållsamheten är på sätt och vis tilltalande: Strindberg var inte förtrogen med vinterlivet i skärgården, och han drog konsekvenserna av denna sin

okunnighet. Det är alltså egentligen bara somrarna som är episkt effektiva i *Hemsöborna*. Den första kulminerar i slåttern och slätterfesten, den andra i bröllopet. Den tredje innehåller inget sådant kollektivt glansnummer och står därför mindre levande fram i ens hågkomst. Diktaren har redan tröttnat på sitt stoff, och ett sådant uppslag som den industriella exploateringen av Rågholmen blir bara till en övergående episod, vars betydelse för skeendet på Hemsö egentligen är plus minus noll.

Går man till de enskilda momenten av berättelsen och frågar, hur Strindberg får rotation på den, så kommer man till ett drag, som har sin motsvarighet i beskrivningen. Där smockar han duken full med en mängd små distinkta färgenheter, och på liknande sätt är hans berättelse en kedja av pärlor eller låt oss hellre säga kulor för att leda tanken bort från juvelerarbutiken, där Strindberg inte hör hemma. Tydligast är denna teknik i översikter sådana som den av hur Carlsson vinner och befäster sin ställning såsom den ledande på gården. En sådan process åskådliggöres genom en rad små konkreta notiser om Carlssons göranden. Eller ett annat exempel: På sidan 46 står Carlsson och betraktar den obebodda storstugan, och två sidor längre fram är Stockholmsherrskapet redan installerat. Då är ändå inte de mellanliggande skedena framställda enbart i sammanfattande referat utan i konkreta scener: en diskussion med gumman om lämpligheten av uthyrning, en rekognoscering från musikprofessorns sida samt ekonomisk uppgörelse, en tablå med Carlsson som triumfator förespeglade många nya fördelar med att ha sommargäster. Alla dessa moment på halvannan sida! Det betyder att det bara blir några få repliker på varje situation och att en mängd led i händelsekedjan suveränt utelämnats. Det sägs t.ex. inte med ett ord, att någon annons verkligen blev till, än mindre hur den lät.

Med hela detta febrila tempo sammanhänger det sedan, att också de själsliga förskjutningarna blir halsbrytande snabba. Sjätte kapitlet börjar med att visa hur Carlssons arbetsamhet avtar, sedan han anser sig ha räddat sitt på det torra genom giftermålet och den väntade successionen. Han ägnar sig nu helst åt allmänna bestyr, blir invald i kommunalnämnden, deltar i riksdagsmannaval med eftersläckningar och börjar dessutom intressera sig för fisket, under det att jordbruket läggs i träde av Rundqvist. Ett myller av uppgifter bestyrker på två sidor Carlssons nya inriktning. Desto häpnare blir man, då det visar sig, att hela denna expansion försiggått på ett par må-

nader, nämligen de som förflutit mellan bröllopet och hustruns nedkomst med ett dödfött foster. Denna händelse grusar Carlssons förhoppningar, nu gäller det för honom att ställa om sitt hus och tänka på morgondagen såsom undantagsgubbe. På nytt lägger han om sin kurs, lika radikalt som förra gången. — Det kan inte hjälpas, att dessa täta, genomgripande changemang redan socialt sett verkar orimliga i en så konservativ miljö som den vari Carlsson lever; där blir man inte kommunal pamp på några månader.

Huvudintrycket av berättarens egen framställning (det viktigaste elementet i *Hemsöborna*) är dess närhet intill stoffet. Att denna faller i ögonen, beror naturligtvis delvis därpå, att just skärgårdsbefolkningens tal- och tankevanor inte är Strindbergs egna, under det att han både förut och senare oftast valt sina motiv ur den medelklassvärld, dit han själv hörde. Enklast kan Strindbergs praxis i *Hemsöborna* uttryckas så, att han tar till sitt eget folkligaste röstläge och dessutom i sin berättelse mer eller mindre tätt anbringar dolda citat ur ortsbefolkningens ord- och uttrycksskatt: om någon på Hemsö skulle artikulerat ett yttrande eller en tanke om saken, skulle han använt det eller det uttrycket. Carlsson och den ”tiske” direktören Diethoff ackorderar om priset på Rågholmen. Direktören vill inte tala om vad han ska ha ön till, ”utan han upprepade än en gång sin fråga om vad holmen kostade och tog åt bröstfickan, där en tjock ansvällning, synlig genom klädet, antyde, att här fanns det moltum!” (s. 148). Det är berättaren som för ordet, men ”moltum” tillhör inte hans språk. Det stammar inte heller från någon hörbart uttalad replik. Närmast ser frasen ut som en form av erlebte Rede, denna blandtyp mellan direkt och indirekt anföring, vars kännetecknen är tredje person, tempus för förfluten tid, utelämnade säge- eller tänkeord men däremot bibehållna subjektiva egenheter från det talade eller tänkta ordet. Direktören skulle alltså med sin gest formulera sin självbelåtna tanke: här finns eller här har jag moltum. Men det lustiga är, att den rustika formen ”moltum” inte heller kan antas tillhöra den knivige tyske direktören utan i stället är Carlssons variant, som man förresten tidigare hört från hans mun (s. 12 och 36). Direktörens stumma antydning om sin goda ekonomi översattes till Carlssons vokabulär!

Ett frappant ”citat” har man redan på första sidan med ordet abeteket, som utan anföringstecken ingår i berättarens eget tal. Men hela denna uppräkningslista av Claras och Lottens sysslor: ”Och så skulle de... och så skulle

de...” är en fri parafras på deras uttryckssätt. *Om Clara* skulle gjort reda för deras program, skulle det låtit ungefär så: ”så ska vi på abeteket och hämta gråsalva åt grisen, och så ska vi...” I fortsättningen är det mera avgjort berättaren som har ordet, och de dialektala glosornas karaktär av lån blir därför tydligare: alfågeln gackar, vassen rasslar mot båtsudorna, tjärtunnan trullas i land etc. Men vad ska man säga om en passus som denna: ”En yr-vaken trut skrämde upp från sin kobbe och tutade liv i tärnor och måsar, som gjorde larm, värre än hin håle, och längst ut, där stjärnorna gingo ner i sjön, syntes ett rött och ett grönt ljus av en stor ångare, som släpade fram en lång rad runda ljus, utsläppta genom salongsventilerna” (s. 8). Ångaren som släpar sitt ljus — det är ett artistiskt uppfattningssätt som knappast någon av passagerarna i ekan är vuxen, men varifrån kommer kraftuttrycket? Är det berättarens eller är det Carlssons?

Efter dessa exempel på attraktion från vulgärspråket till berättarspråket är det mindre överraskande, att Strindberg gärna bibehåller de folkliga vändningarna i det indirekta referatet. Ett enda exempel på detta från en i övrigt ganska neutral redogörelse: ”Carlsson hade samma afton av hemkomna strömmingsfiskare fått höra, att både Gusten och pastorn hade setts styra ut till Norsten, och han drog därav den nog så riktiga slutsatsen, att något djävilstyg var i görningen” (s. 117). Berättarmässigt hade här en fras ur Strindbergs naturliga ordförråd varit väl så rimligt: ”...att några obehagliga planer höll på att ta form”, men han föredrar den saftigare formuleringen, som upptar Carlssons egen glosa för saken.

Om vi nu går ännu ett stycke längre bort från den självständiga berättaren i riktning mot den självständiga figuren, kommer vi till det område, som i modern epik täcks av erlebte Rede och diverse andra blandformer. Denna uttryckstyp kan stå i stället för replik (”Ock-ock-ock! han hade läst så många predikningar i sin dar hos advokatfiskalen, så det skulle inte felas”, s. 31), men dess viktigaste funktion är utan tvivel att göra tanke- eller känsloreferatet mera plastiskt och levande genom en form som bättre än författarresumén bevarar figurens individualitet men ändå inte — såsom senare den inre monologen — bryter sig ut ur den löpande framställningen. Typen uppnår sin första blomstring just under 80-talet, men det visar sig, att den är relativt ovanlig i *Hemsöborna*, och skälet är av intresse. I denna bok ligger det nämligen till så att vi endast tillfälligtvis besöker figurenas

inre, och då så sker, är det i allmänhet berättaren som gör ett resolut sammandrag av vad vederbörande tycker och tänker i den konkreta situationen. Han är deras förmyndare som inte ger dem och deras vilsna associationer några större friheter. Erlebte Rede har mycket högre frekvens i romanen *I havsbandet*, ty intendenten Borg står Strindberg närmre än någon i *Hemsöborna*. Några gånger förekommer erlebte Rede som nämnt i stället för direkt replik, men inte alls så ofta som i *Röda Rummet* eller *Giftas*.

Vi är nu framme vid det enda renodlat subjektiva uttrycket för figurerna i själva boken, nämligen repliken. Med rätta prisas den friska och frodiga dialogen i *Hemsöborna*, som ytterligare framhäves av de kuriösa, otroligt varierade anföringsorden: ”Inte kan jag gå sta så här som jag är och inte har några snygga kläder, slängde han ut sin rev” (s. 59). Denna detalj, ”de expressiva anföringsverben”, har studerats av Eva Wennerström (i samlingsverket *Svensk stil*). Strindberg når sitt syfte utan att ortodoxt iaktta talspråkets fordringar. Också formerna växlar, samma person står i samma stilart ömsom för ”sig” och för ”sej”, för ”ge’n” och för ”ge honom”. Predikatets numerusform kan skifta inom samma mening (”Sex kor som mjölkar är mer än tolv som svälta!” s. 27). En replik som följande synes innehålla helt motsatta tendenser: ”Ja, det ger jag hålen vad pojkarne ta sej te” (s. 58). Från vulgärspråket kommer eden och det folkliga ”te”, från skriftspråket genusmärket på pojkar-ne och det plurala predikatet.

Berättarattityden i *Hemsöborna* vilar på en paradox. Dess ena sida har vi här ovan funnit sträva att sluta hela framställningen så nära som möjligt till den folkliga förnimmelse- och uttryckssfären. Den andra sidan ligger däri, att Strindberg när helst han vill demonstrerar sitt avstånd från skärgårdsbefolkningen, sin överlägsenhet över den. Händelserna och människorna på Hemsö är inte ett stoff, bakom vilket diktaren rimligtvis kan eller vill försvinna. Han känner sig stå högt över det både socialt och mänskligt, och han visar det; vi såg det redan i att han gav så korta tyglar åt soliloquierna i boken. Det är också lärorikt att iaktta det ogenerade sätt, varpå han tillgodgjort sig den verklighet som i årtal omgivit familjen Strindberg på Kymmendö. Han brukade i regel ålägga sig ett kraftigare maskeringstvång, åtminstone då han inte var ute i polemiska avsikter. Men i det här fallet finner man t.ex., att den nödtorftiga vederdöpelsen (Bergh>Flod, Ericsson>Carlsson, Blomqvist>Rundqvist etc.) hejdat sig vid pigorna. De får behålla

sina autentiska namn, Clara och Lotten (Jirlow i *Fataburen* 1945, s. 24 och 38). Detta är tydligen den oscariske nyckelförfattarens situation: kungar och andra väldigheter får gå under egna namn, där lönar sig inga fiktioner, pigor och andra bottenkryp får också gå under egna namn, ty för deras del behöver man inte fjäska med några fiktioner. Signifikativt är det likaså, att hjältens förnamn, Johannes Edvard, bara nämns någon enstaka gång, i officiellt sammanhang. Han är eljest Carlsson för alla, ingenting annat. Ända ut i sägeorden kan man finna den instinktiva sociala värderingen bevarad hos Strindberg. Det heter ”svarte” om landsfolket men ”svarade” om den tyske professorn. Åter ett fall av attraktion!

Det är främst på två sätt, som berättaren framhäver avståndet mellan sig och folket på Hemsö. Det ena är, att han gärna skramlar med nycklarna till deras psykologiska och sociologiska gåtor. Jag återkommer till detta. Det andra är, att han utlämnar dem till löjet. Det mest iögonenfallande stället är Carlssons kärleksbrev till Ida. Om det får man visserligen så småningom veta, att mottagarinnan och hennes fästman haft roligt åt det, men det är uppenbarligen inte deras munterhet berättaren främst syftat till utan till be-låtenheten hos den stora publik, som gottade sig åt folkkomiken i litteraturen och på scenen. Strindberg bidrog också till den sistnämnda, då han dramatiserade *Hemsöborna* och därmed förgrovade en framställning, som svårligen tålde en renodling åt det hållet.

Också vid andra tillfällen är berättaren påfallande hårdhänt mot sin hjälte, såsom då Carlsson brett ut sig om sitt ärorika besök hos professorsfamiljen i staden. Det gäller nu att ställa den lögnaktiga relationen mot verklighetens bakgrund. Det hade naturligtvis inte varit omöjligt att få fram ett konkret vittnesbörd om saken, t.ex. från Ida. En modern berättare hade förmodligen givit sanningen i form av en skamsen, stumpvis frampressad inre monolog. Hur gör Strindberg? Han avbryter helt sonika Carlsson som sitter och skrävlar med hur angenämt han haft: ”Men nu var det i själva verket inte alls roligt och saken hade avlupit på ett helt annat sätt etc.” (s. 95). Helt annorledes oförarglig är spänningen med komisk utlösning, som Strindberg ett par gånger begagnar sig av, dels då Carlsson tror att Gusten planerar mord på honom men villebrådet är en morkulla (s. 37), dels då gumman Flod tror att det är sonens död Norman sitter och kommenterar, medan det i själva verket är en säl, som bragts om livet (s. 91 f.).

Carlsson är utan fråga bokens huvudperson ända från första stavelsen: ”Han kom som ett yrväder...” och till slutet. Det är med hans ögon vi upplever Hemsö, och det är hans ankomst och försvinnande som ger hela berättelsen dess gränspunkter. I de flesta scenerna är han deltagare men inte i alla. Berättaren är inte mer bunden vid honom, än att han kan överge honom t.ex. för att följa med Gusten och pastor Nordström ut till Norsten. En viktigare inskränkning i Carlssons episka roll är den, att hans ändalykt verkar som en nödfallsutväg. Den är ett tillfälligheternas spel, iscensatt för att berättaren blivit trött på sin historia och dess hjälte. Senare återvaknade hans intresse för Carlsson, och han övervägde att återföra honom till livet och fortsätta hans historia (s. 407 f. Jfr Lamm I, s. 397). Så litet engagerad i hans öde var han sålunda, att liv och död utdelades på måfå. Notisen om den tilltänkta fortsättningen hör över huvud taget till de ödesdigra litteraturhistoriska kunskaperna. Den urholkar slutscenen, som för den ovetande läsaren har över sig en viss karg höghet, ett intryck som ofta omvitnats. Till och med prästen Nordström får nu värdighet. Och så gällde hälsningen inte en omkommen utan en tillfälligt bortkommen! Uppenbarligen är det på miljö- och typskildring *Hemsöborna* lever, inte på sin dramatiska linje. Mycket riktigt har det heller inte varit Carlssons figur som allra först lockat Strindberg utan det stora etnografiska stoffet, skärgårdslivet som existensform. Det framgår av de äldsta breven om hans planer.

Det är säkert med rätta som Lamm (I, s. 383 ff.) förordar försiktighet gentemot Bööks uppslag att se en hel liten övermänniska i Carlsson. Denne är duktig och momentvis segerrik, men han är en tarvlig människa och en narr, det gör Strindberg aldrig någon hemlighet av. Som motvikt mot den depraverade stadsmänniskan är varken han eller de övriga på Hemsö något att sätta upp. Det finns en starkt påmålad symbolisk scen som gestaltar denna motsättning, och det är ångbåtens besök vid Hemsö brygga, då musikerns familj skall resa hem. Båten representerar stadscivilisationen, dess passagerare är av en annan sort än Carlsson, och innan den försvinner, har den till oigenkännlighet grumlat landets klara vatten med utslängt avskräde. Strindberg sparar inte på soporna. Carlsson uppfattar den bjärt illustrerade motsättningen, men hans partitagande bestämmes inte av positiva skäl. Han gör fåfänga försök att hävda sig i staden, och det är först i käns-

lan av sin underlägsenhet som han — resignerande — tar vad som bjuds i den primitivare miljön.

Men Carlssons omgivning är på intet sätt bättre än han. I hela den figurkrets, som uppträder i *Hemsöborna*, finns det ingen som i något läge låter leda sig av moraliska eller ideella motiv. Alla handlar av drift eller egoistisk beräkning. Det existerar i vår litteratur inte många mer cyniska romaner än denna muntra och friska skärgårdsberättelse. Här är naturalismen både illusionslös och indignationsfri. Det var med full rätt som *Hemsöborna* i studentämnet härom året konfronterades med *Jerusalem*: de båda böckerna är punkt för punkt olika, ty de bottenar i var sin livs- och människouppfattning. Det är nu inte den, som dessa sidor vill komma åt. Jag ska nöja mig med att peka på ett enda exempel, valt utanför den sfär av maktlystnad, snålhet, lättja och liderlighet, vari förgrundsfigurernas liv förflyter. Det är en passus ur epilogen till slätterkalaset:

...flöjande som en stut kom Kvarnöpojken med Fjällångsflickan, och just när hon stod högst uppe på gårdsgården, röd i hyn av dansen och med ett övergivet löje, som visade alla de vita tänderna, satte hon de höjda armarna i kors bakom nacken, som om hon ville falla, och med ett lössläppt flåsande skratt och spärrade näsborrar kastade hon sig handlöst ner i armarna på gossen, som tog emot henne med en lång kyss och bar henne in i mörkret (s. 70).

Det är kärleksförspelet utan andra inslag än fysiska. Denna naturalism är i princip mer avancerad än de grovheter som finns på andra ställen i boken och fanns i ännu större mängd i den ursprungliga versionen. De är plumpa och råa men på ett jovialiskt, i grunden oförargligt sätt. Strindberg har själv funnit den adekvata formeln för dessa partier, då han framhäver, att de är hållna i den holländska genremålningens maner (brev till Lundegård 31 okt. 1887, Lamm I, s. 392 och *SLT* 1938, s. 43). Onekligen: en sådan bildruta i bröllopfresken som pastor Nordström och musikprofessorn, bänkade på "husä" med rampbelysning från en lykta på golvet, för tanken mindre till den franska naturalismen än till Brueghels eller Jan Steens nederländska folklivsscener.

En intressant exponent för den moderna naturalismen hos Strindberg är den välbekanta presentationen av pastor Nordström. Där kan man nämligen punkt för punkt följa, hur den naturalistiske författaren bygger upp en karakteristik. Den första konfrontationen sker utomhus under suggestiva omständigheter. Med Carlssons sinnen möter vi pastorn, som svärjande och

grälände kommer klivande från båten en mörk och stormig kväll. Några hastiga impressioner av hans yttre kompletterar den första, bizarra bilden av själasörjaren. Men först då pastorn är under tak och den gamla gröngrå bojkavajen, fodrad med fårskinn, är avlyft, tar Strindberg på allvar itu med honom. Han börjar då med en sidas snabb exposé över de ekonomiska, sociala och moraliska faktorer som bestämt Nordströms utveckling från den nyordinerade, ganska fine kapellpredikanten till den rustika korsningen av bonde och sjöman trettio år senare. Denna process klarlägges i svepande drag men med en myndig auktoritet, för vilken inga mänskliga gåtor kvarstår. Tonen blir litet docerande och konstruktionerna långa, ty synpunkterna trängs. En enda mening omfattar femton rader. Efter några ord om den konkreta situationen, som lett pastorn till Hemsö denna kväll, ger sig berättaren därefter in på en analys av hans yttre uppenbarelse:

Den förr vita handen, som vänt bokblad i hela sin ungdom, var brun och barkig med gula leverfläckar av saltvatten och solbränna, hård och valkig av åror, skot och rorkult; naglarna voro halvättna, svartkantade av beröring med jord och redskap; öronens musslor igenväxta med hår och borrade med blyringar för fluss och flytningar; från ulltröjans påsydda skinnficka hängde en hårslinga som bar en urnyckel av någon gul metall med en karniol i; de våta ullstrumporna hade hål för stortån, som fötternas slingrande rörelser under bordet tycktes oavbrutet vilja skylla; tröjan var gulbrun under armarne av svett och byxhjulpen stod på glänt av brist på tillräckligt med knappar (s. 85).

Detta är ett etsande porträtt av misären, men det är intressant att se, hur föga pedantiskt Strindberg går till väga för att nå denna verkan. Ett par upplysningar om två kroppsdelar och så några klädnotiser — det räcker, men så är de också den ocensurerade produkten av en skarp och från iakttagelse. Av ansiktet har vi fått ett par drag tidigare, fångade av Carlsson i det ögonblick han först upptäckte pastorn. I den nya definitiva bilden behöver inte ansiktet vara med, ty naturalisten sluter med samma eller större säkerhet av andra fenomen än av själens spegel. Man kan se hela beskrivningen av pastor Nordströms yttre som ett exempel på en realism, vilken övervunnit det systematiska pedanteri som har ledsamheten till granne och i stället arbetar med några få symboliska detaljer. Men att Strindberg också känner andra typer av deskription skall vi strax övertyga oss om.

Efter studiet av Nordströms samhällstyp och hans yttre uppenbarelse går berättaren vidare med en längre scen, där pastorn praktiskt ådagalägger

sina egenskaper, den burdusa rättframheten, oandligheten, spritglädjen och sinnligheten (mera ohämmad i den ursprungliga versionen).

I större format arbetar analysen av Carlsson med alldeles samma element ehuru i annan ordning. Den samlande och tillbakablickande, sociologiskt grundade karakteristiken av Carlsson i förhållande till fiskarna kommer först i början av tredje kapitlet, då vi redan är väl bekanta med honom genom en rad scener, några tankereferat samt den summariska karakteristiken av hans yttre som förekommit i början av första kapitlet. — I förbigående må det anmärkas, att motsättningen mellan Carlsson och Gusten näppeligen såsom Jirlow gör gällande (*Fataburen* 1945, s. 34) är antitesen Odalbonden-Vikingen. Allra minst är den experimentlystne och påhittige men allt annat än uthållige Carlsson lik Geijers idealbonde.

Går vi från människoteckningen i *Hemsöborna* till miljöskildringen, finner vi som ett för flera olika element gemensamt drag Strindbergs strävan att ersätta den statiska beskrivningen med en mera rörlig. En första omsorg är därvid att inte alltid skildra i egen person utan skjuta en betraktare mellan sig och föremålen. Det är då angeläget att göra detta arrangemang till något mer än en rent formell manöver, och det har sällan lyckats bättre, än då vi lär känna Hemsö med Carlssons ögon. Carlsson är inte utskickad för att gå Strindberg till handa med sina sinnen, han har verkligen ärende till Hemsö, och såväl detta ärende som hans egen läggning gör det naturligt för honom att se sig om ordentligt, både då han första kvällen orienterar sig inomhus, och då han dagen därpå vandrar runt i environgerna utan och med ciceron. Att Carlsson själv är på rörlig fot, livar hela beskrivningen. Alldeles samma teknik använder Strindberg för övrigt i sin sista skärgårdsroman.

Nu kan det vara skäl att genast göra den reservationen, att berättaren Strindberg inte så restlöst underordnar sig Carlssons subjektiva synvinkel, som vad en modern skildrare i samma predikament sannolikt skulle ha gjort. Inventarieblicken, som strax skall exemplifieras, är främmande för den tillfällige betraktaren. I övrigt händer det, att Carlssons impressioner ömsom är för objektiva och neutrala, ömsom för litterära.² Men i stort sett kan man ändå säga, att berättaren till fromma för deskriptionens friskhet håller sig nära ledfiguren. En sekundär form av indirekt beskrivning ingår i Carlssons upplevelse av stugan,

när han mönstrade henne i det flammande skenet från spiseln, som korsade sig mot talgljusets i mässingsstaken och lyste i mahognychiffonjéns något suddiga polityr, speglade sig i väggklockans lackerade fodral och mässingspendel, gnistrade i silverinläggningarna på de långa fågelbössornas damascherade pipor och ritade upp de förgyllda bokstäverna på ryggarne av postillor, psalmböcker, almanackor och bondepraktikor (s. 11).

Med bistånd av eldslågan och sin verbala fantasi får berättaren fram en rad detaljer i interiören. Men åter kommer vi här på honom med att imitera sig själv: på alldeles samma sätt hade han i den berömda inledningen till *Röda Rummet* tagit solstrålarna och vinden till hjälp för att rita Stockholms konturer, fast han den gången gick ännu längre åt det antropomorfa hållet. Strålarna uppfattades som lekfulla väsen eller dirigerade solkatter i oavbruten rörelse.³

Strindbergs naturbeskrivning bevarar alltid förbindelselinjen åt det mänskliga hållet. Även då hans teoretiska föresatser var sammanbitet vetenskapliga, tyglades hans bildspråk aldrig av darwinismen. Det naturvetenskapliga kunnande, varmed *I havsbandet* är späckat, gestaltas företrädesvis med kulturmetaforer. Drivisen karakteriseras utförligt i arkitektoniska formler, och skeppsbyggnadskonst, heraldik, arkitektur och antropologi släpper alla till element i beskrivningen av ett enda av djuren i den långa fiskrevyn, nämligen tånglaken (SS 24, s. 38). — Men omvänt griper Strindberg till liknelser ur naturen, då han vill fånga och tämja det övermäktiga intrycket av en kulturprodukt sådan som Jakobs orgel i den lysande skildringen i *Skärgårdsliv*. För den fantasiberusade klockaren på Rånö blir orgelverket bland mycket annat ”bröstkorgen på en valfisk”, ”en gigantisk organism” och ”ett fjäll av stalaktiter” (SS 21, s. 216 ff.).

Ett med förmänskligandet à la Dickens besläktat drag hos beskrivaren Strindberg är hans förkärlek för den pittoreska grupperingen eller le beau désordre. Outhärdligt pretentiös blir denna ävlan i intendenten Borgs ”improviserade” måltid för fröken Maria ute på skäret. Bröllopgillet på Hemsö medger inte på långt när så raffinerade effekter, men Strindberg försitter inga tillfällen till aptitliga arrangemang: ”Den guldgula punschen sken som solstrålar genom det såpgröna glaset, och konjakens purpur lyste som kol-eld; de silverliknande tennkapslarne, som täckte korkarne, gnistrade som blanka tjugofyraskillingar” etc. (s. 118). Över huvud taget lägger Strindberg gärna rena färgplan bredvid varandra som i det bekanta tidskriftsmon-

taget eller flaggsymfonin i den sista skärgårdsromanen eller som i denna litet väl granna vy, vilken utbreder sig för Carlsson i giftasfunderingar: ”Det behövde ingen frestare stå bredvid och tigga om knäfall inför denna tavla, rosenfärgad av en sjunkande sols trolska strålar; där blåa vatten, gröna skogar, gula åkrar, röda stugor blandade till en regnbåge, som skulle dårat mindre skarpa förstånd än en bonddrängs” (s. 76).

Gammalt och nytt bröt sig oavbrutet hos människan och diktaren Strindberg; han visste det själv. Vi ska stanna inför en passage i inledningen till den stora slåtterscenen, som förefaller mig vara ett längdsnitt genom hela det senare 1800-talets stilutveckling:

Solen hade varit uppe en kvarts timme, men ännu ej hunnit över tallbackens toppar för att slicka daggen ur gräset; viken låg spegelblank infattad i den nu blekgrönskande vassen, där de nykläckta andungarna hördes pipa mellan de gamla ändernas snatter; trutarne fiskade löjor därnere, seglande, stora, vingbreda, snövit som kyrkans gipsänglar; i källareken hade skatorna vaknat och skvallrade och schattrade om de många skjortärmarne de sett nere på stugbacken; göken guckade i hagen, brånande, rasande som om begärens tid vore på slutet, när han skulle få se första hösåten; kornknarren arpade och snarpade nere i rågåkern; men på backen sprang rackan och fägnade gamla bekanta, och skjortärmar och lintygsremсор blänkte i solskenet, sträckte sig över kaffebordet, där koppar och fat, glas och kannor skramlade under det trakteringen pågick (s. 60 f).

Det första och sista intrycket är som vanligt med Strindberg: fart, färg, frodighet, alla sinnen i aktivitet, dynamisk berättelse, inte statisk beskrivning. Som ofta utföres skildringen i en andfådd rad av korta notiser, som till sist brytes av ett ”men...”, andra gånger av ett ”och...”; den extrema emfas, som därmed tillföres den närmast följande satsen, är sällan logiskt förtjänt. Låt oss nu se på några av de element, av vilka beskrivningen är uppbyggd. Först kommer de elementäraste villkoren, tiden på dygnet, väderleken, och denna ram fylls så med scener ur djurens liv. Meningen om skatorna är ett nytt exempel på förmänskligandet, här i sin allra beskedligaste, snarast signaturmässiga form. Endast det expressiva ordet schattra ger någon färg åt frasen. Gökens galande kommenteras i ohöljt naturalistisk anda, och en sorts fonetisk naturalism kan man tala om i de osköna men effektfulla onomatopoetiska vändningarna för kornknarren. Men så kommer den praktfulla, i sitt format litet överdrivna, nästan 90-talsmässiga kulturmetaforen för trutarne; det är kanske formellt endast vitheten hos gipsänglarna som frambesvärjes men i verkligheten också deras storvingade flykt.

Emellertid är det snart det mänskliga som illustreras med faunans hjälp. Skjortärmarna representerar med en präktig synekdoke slätterkarlarna i aktion, och det heter: ”två dussin vita skjortärmar i en kil som höstflyttande svanor, med liarne hæl i hæl, och efter i spridd ordning, som en flock fisktärnor, nyckfullt kastande, slängande, men ändock hållande tillsammans, kommo flickorna med sina härvar, var och en följande sin slätterkarl” (s. 61).

Men nu avbryts denna bildrika, spänstiga stil plötsligt av en katalog, tretton namn på olika blommor som faller för lien. Och detta fenomen står inte isolerat. Redan några sidor in i boken möter en liknande ramsa, upptagande beteckningarna på de persedlar som finns anbragta på och i närheten av sjöboden: ”vakare, fästor, draggar, sänkor, linor, långrevar, krok” osv. osv. Det är naturligtvis alldeles uteslutet, att den föga fiskevane Carlsson kan ha uppfattat alla dessa detaljer i förbigående och halvskymning. Längre fram kommer ett liknande inventarium från köket: tjugofem olika bruksföremål omtalas på tio rader (s. 17). Några sidor senare (s. 23) följer en lika smattrande uppräknings av invånarna i vinterkaret för salt fisk. *I havsbandet* rymmer motsvarande kataloger över fågel- och stenarter m.m.

Det är lockande att spekulera över syftet med dessa nakna förteckningar, då de uppträder i *Hemsöborna*. Man kommer till att själva massiviteten i beskrivningen, den täta uppmarschen av konkreta, exakta namn och termer, har berett Strindberg en sorts vällust. Den har tydligen emellanåt kunnat ge honom en ännu handgripligare stoffkänsla än de mer sparsamma men konstnärligt uppfattade föremålen. I denna glupande aptit hos somliga människor på verklighetens alla varieteter ligger utan tvivel en av naturalismens djupaste drivkrafter. Så är det väl också troligt, att författaren nere i Bayern varit stolt över sin minutiösa kännedom om fiskarlivets rekvisita. Med växtkatalogen tycks han slutligen ha haft det lilla bisyftet att chockera. Då förlaget utelämnat växten ”horletta”, tar Strindberg för givet, att det skett av pryderi och framhåller (s. 375 f), att namnet finns upptaget i Liljeblads flora. Den förtrytsamma hänvisningen till denna handbok från 1800-talets början kastar ett sista pikant ljus över naturalisten Strindbergs arbetsätt. Han botaniserar lika begärligt varhelst det finns något att plocka.

(1950)

Farmor hos Hjalmar Bergman

— en praktgumma eller en elak råtta?

1

Den Farmor som Hjalmar Bergman på hösten 1921 visade upp i fryntlig eller argsint konversation med Vår Herre, vann genast varma sympatier och hälsades som en praktgumma av äkta svenskt virke. Sextio år senare fick en Malmöföreställning av den på romanen byggda pjäsen erkännande för att "den krympte farmodern till den råtta som hon egentligen är".

Hur är ett sådant changemang möjligt? Mitt syfte med de följande sidorna är att ta denna "omvärdering" som ett testfall och söka urskilja några generaliserbara faktorer som har gjort sig gällande mellan de kritiska ställningstaganden som nämndes.

Till det avgörande hör att den fortsatta utvecklingen av Bergmans författarskap gav anledning att korrigera synen på kraftspelet i romanen. I samma riktning har den biografiska och litterära forskningen verkat. Härtill kommer det skred i människouppfattningen som har upplöst tron på den starka karaktären och beundran för den och slutgiltigt satt förmyndarmänniskan i stryckklass. Att de olika litterära medierna, här roman respektive teaterpjäs, inte har samma sorts grepp om stoffet, disponerar i sin tur för väsensskilda tolkningar av detta stoff. Det kan självfallet inte bli fråga om en systematisk genomgång av allt det nu nämnda, bara om några antydningar. Men först ett summariskt referat av *Farmor och Vår Herre*.

Romanens första halva ger en rapsodisk men heltäckande framställning av Farmors biografi och släkten Borcks därmed sammanvävda historia. Utan att författaren tar så allvarligt på denna fiktion tänkes bilden av Farmor och hennes regemente i det borckska huset växa fram ur hennes täta samspråk med Vår Herre.

Vi hör om hur den 16-åriga olärda knektdottern Agnes krossar sin sparbössa och lurar fadern då han vill ta de fattiga slantarna ifrån henne. Med dem som startkapital ger hon sig till stan, och det går henne väl i händer tack vare hennes idoga arbetsamhet och klipska förmåga att ta vara på sina

chanser. Hennes ”klara förstånd” blir ett nyckelord i hennes självvärdering. Hon avskriver den proletäre friaren Axelsson (som senare infogas som gårdskar och faktotum i det borckska etablissemanget), men hon lyckas också hålla från livet på sig arkitekten Grundholm, som hon är piga hos. Hon ställer det så för sig, att hon kommer i brudstol med köpman Borck, Jonathan Borck, som just har byggt sig ett pampigt hus efter Grundholms ritning, en förträfflig ritning utom på det viset att det har råkat bli över en stor, stekhet lokal utan dagsljus mitt i byggnaden: ett av husets största rum är kolmörkt.

Det är en bit in på 1860-talet som gården står färdig och Agnes, den blivande Farmor, är ännu helt ung. Hon bör vara född i början av 40-talet, och hennes 78-årsdag som fyller andra delen av romanen infaller senast 1920. (Utan auktorisation av Bergman har pjäsen en annan kronologi, både internt och historiskt).

Agnes är eller blir efterhand den dominerande gestalten i borckarnas värld. Jonathan har någon smärre epileptisk åkomma men är över huvud taget svag och hjälplös i många praktiska situationer. Han måste stagas upp, finner Agnes. I växande utsträckning tar hon del i firmans skötsel för att så småningom axla hela det merkantila ansvaret. En öm punkt hos maken är hans hjälpsamhet mot de otaliga fattiga eller äventyrliga släktingarna. Agnes måste gå emellan och hindra att han skriver på alla deras riskabla lån. Då han själv var i trångmål och hotades av konkurs efter det kostsamma husbygget hade släkten onekligen hjälpt honom, men det kan inte vara skäl nog för att hon och barnen ska behöva bli ruinerade decennier senare.

Bland barnen är äldste sonen Gabriel hennes favorit. Han har både charm och affärsbegåvning, och modern slösar med gåvor och fester till hans ära. Men det är ofattligt vad som tar åt honom då han börjar arbeta i firman: han återinsätter Jonathan i affärsledningen och lyssnar inte alls till Agnes. Han dör tidigt, Gabriel, men dessförinnan har han gjort en piga med barn, nämligen med Nathan, den förste som Agnes är Farmor till. Hon tar hand om pojken och uppfostrar honom tills hon för hans snatteriers och alla tokiga påhitts skull måste låta honom sticka i väg hemifrån, till Amerika.

Detta är i våldsamt förkortning innehållet i första och största delen av romanen, så gott som helt utelämnad vid dramatiseringen. Resten av roma-

nen och hela teaterpjäsen utspelas på Farmors födelsedag. Hennes kvarlevande barn samlas kring henne jämte några gamla anförvanter, spillror av den en gång så folkrika släkten. Barnen är i 40-50 årsåldern och representerar det borgerliga samhället på modesta nivåer. Ungkarlen August sköter utan talang eller framgång familjeföretagen, juristen Axel är borgmästare i någon avlägsen småstad och Frida majorska.

Borckska gården säljs denna samma dag, och Farmor fördelar köpeskillingen på sina arvingar. Frampå dagen dyker amerikafararen Nathan upp, föregången av många oroliga spekulationer; på omvägar har han annonserat sin ankomst. Till allmän förvåning är han inte alls den förkomna och hjälplösa dekisfigur man räknat med utan en elegant och ytterst välsituerad, helt oberoende gentleman. Han har, ska det visa sig, träffat vittgående anstalter för att återköpa huset och skänka det till Farmor. Så småningom utröner släkten att han är en framgångsrik clown, vars stora nummer är att vara stadd i dödsångest: då ser han så obeskrivligt komisk ut, att skrattet dånar under cirkuskupolen.

Det kommer under aftonens lopp till våldsamma uppträden mellan Farmor och barnen, som indignerade spelar ut sina minnesbilder av det förflutna mot moderns. Det är nu August, efter att ha hämtat mod ur ett punschglas på salongbordet och ett annat, mindre officiellt, bakom gardinen, förklarar att modern är en stor råtta som urholkar allt och alla omkring sig och gnager sig själv fet (s. 215). Häftigast blir uppgörelsen mellan Farmor och Nathan; han blir utan pardon körd ur huset. Först i allra sista scenen sker försoningen, och vid det laget har Farmor fått släppa till sitt klara förstånd.

2

I det snabba sammandraget nyss av romanens första halva höll jag mig avsiktligt tätt intill den relation som boken ger av det 60-åriga skeende under vilket Farmors och familjen Borcks öden var hoptvinnade. I vilken grad denna relation är märkt av Farmors egen medvetna eller omedvetna tillrättaläggning i efterhand, till den avgörande frågan kommer jag tillbaka.

I vart fall vann Farmor så gott som alla recensenterna på hösten 1921 för sin syn på sig själv och sin roll i händelseförloppet. Presskören har med stöd av förlagsarkivet avlyssnats av Johannes Edfelt. I Farmor-volymen, XVII av *Samlade Skrifter* (som jag anlitar), har han redovisat och delvis återgivit en rad av de viktigaste anmälningarna. Jag har läst lika många till

(i allt fjorton), som finns tillgängliga i klipparkivet vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund. Man häpnar över vittnesbördens mängd såväl som längd. Det är vid det här laget som antalet dagstidningar i landet är som störst, och enbart från det nu så pressglesa Göteborg finns det bevarade fyra recensioner av Hjalmar Bergmans nya roman. De identifierbara skribenterna bildar också en mycket reputerlig församling: Elis Andersson, Knut Barr, Birger Baeckström, Nils Erdmann, Torsten Fogelquist, Z. Höglund, Gotthard Johansson, Sven Söderman, Gustaf Ullman, Anders Österling.

Alla dessa är mer eller mindre entusiastiskt eniga om Farmors monumentala format. Hon är en ursvensk praktgumma, ömsom en knotig ek och en stadig fura eller skuren i äkta masur. Gärna får hon framstå som den enda av resning i en futtig och småsint omgivning. Med sin urkraft hämtad ur folkdjupet har hon gett nytt blod åt en gammal släkt på väg att degenerera. (Dock saknas urkraften helt hos avkomman!) Hennes sundhet är så mycket mer anmärkningsvärd som denne författare tidigare visat en dragning åt den förvridna och trasiga människosorten.

Detta är värderingar som faller naturligt in i 20-talets kritiska repertoar. Varhelst man kunde finna dem tog man fasta på dygder som kändes hållbara i efterkrigstidens moraliska påfrestningar. Gunnar Qvarnström som gjort en punktstudie i de kritiska honnörsorden 1925 kommer till att ordet "frisk" är det oftast brukade positiva betyget.¹ Det ingår mycket riktigt i vad Böök med ett karismatiskt ord kallade "svensk vardag". Hjalmar Bergmans värld är allmänt sett för bisarr för att passa under denna hedersbeteckning, och Böök råkar inte heller finnas bland dagsrecensenterna av Farmor-boken. Men hans kolleger dömer i allmänhet efter samma måttstock.

Det betyder att de ännu är helt oberörda av djuppsykologin och dess underminering av de borgerliga livsvärdena och av det klassiska karaktärsbegreppet. De spejar inte automatiskt efter några dubbla bottnar i individens självförsvär. De räknar det inte som en given sak att en auktoritär hållning hos föräldrar och andra myndighetspersoner kan ha livsfarliga konsekvenser. Den ideologikritiska observansen är ännu i långa tider framåt opåttänkt. Kritiker kåren kring 1920 mardrömde inte om att teatern ett halvt sekel senare skulle välja att hantera ett högsnänt moraliskt eller ideellt patos i äldre

diktverk på det sättet att man uppfattade det som ett utslag av neurotisk otillfredsställelse eller ett hysteriskt kompensationsbehov. Så med Brand eller Gregers Werle. De förutsåg heller inte att en klassisk, heroisk-nationell hållning kunde komma att framstå som så olustig i demokratins och fredens perspektiv att den lämpligast överlämnades åt parodin. Det är ju situationen för *Fänrik Ståls sägner* i nuet.

Farmors öde är onekligen mindre spektakulärt än de nu nämnda, men i någon mån är det dock en variant av samma behov att genomskåda och ifrågasätta. En viktig reservation är den att valet mellan huruvida Farmor "egentligen" är en praktgumma eller en elak råtta inte är mottagarens ensak. Frågan är om redan Bergman själv valt något av alternativen och hur han formulerat dem för läsaren. Men innan de frågorna ställs kan det vara lärorikt att begrunda några synpunkter som *saknas* i recensionerna 1921, därför att underliggande fakta ännu inte existerade eller var bekanta. På gott och ont lägger nytillkommande kunskap nya sidor till den bild som den första publiken gör sig av ett estetiskt verk. Det är inte bara mottagarsidans allmänna grundinställning som förändras utan också det enskilda verkets egenskaper.

3

I vår syn på verket *Farmor och Vår Herre* intar Nathan en central plats. Vi finner det självklart att han bär upp diktarrollen, inbillningsmänniskans roll i konflikt med den borgerliga, ekonomiskt kalkylerade ordningen.

På ett exemplariskt vis tycks oss paret Farmor och Nathan inkarnera kontrasterna i Tegnér's minnesdikt över svågern Olof Myhrman: "Det är och blir en annan makt, som styrer / förståndets män och fantasins martyrer". En så manhaftig person som den gamla frun med sitt klara förstånd gör sig bra i sällskapet, och i Nathans fall behövs det inga reservationer alls.

Till ett sådant synsätt finns det knappast minsta ansats i kritikskörden; Nathan skjutes åt sidan som en narraktig och rätt likgiltig figur. Förklaringen är den enkla, att samtiden inte hade det facit att tillgå som heter *Clownen Jac*. Genom att vi varken som läsare eller teaterbesökare uppfattar Nathan annat än med Jac som filter, kan vi inte undgå att märka vad som förenar honom med Hjalmar Bergman själv och ger honom en självklar dignitet.

Clowngestalten växte — det vet vi nu efteråt — oavslått i betydelse för Hjalmar Bergman under 20-talet, parallellt med att Chaplinfiguren fick en stegrad symbolisk laddning. Det ligger nära till hands att tänka på filmen *Circus* från 1928, där det är just i dödsångest för en uppskrämd åsna som Charlie har sina verkliga framgångar som gycklare, inte i sina metodiska ansträngningar. Han är en sorts Clown Skräck före Jac och på ett ännu mindre heroiskt underlag än denne. Bengt Forslund som sysslat med kopplingen Chaplin-*Clownen Jac* har fått bekräftat av Stina Bergman, att hennes make var mycket upptagen av den amerikanske komikern och hans verk. Hjalmar Bergman sörjde till och med för att Chaplin fick ett dedicerat exemplar av romanen om sin svenskfödde kollega.²

Gösta Ekman som blir Bergmans nära vän och medarbetare under 20-talet gestaltar också gycklaren i flera pjäser. Han speglar sitt konstnärskap i clownens liksom Hjalmar Bergman sitt. *Clownen Jac*, berättelsen, tillkommer som bekant på hösten 1930 och löper — parallellt med framväxten — som radioföljetong. Det sker efter avtal mellan Bergman och hans svåger Per Lindberg, vid det laget chef för radioteatern. Denne omtalar, att dikta- ren trots sitt eländiga fysiska skick insisterade på att själv läsa clownens katekes och genomförde det med en oerhörd kraftsamling. Det blev som ett testamente. När romanen kom ut var den helt logiskt tillägnad Gösta Ekman, vars sekreterare — fortfarande enligt Per Lindberg — har berättat att Ekman föll i gråt då han fick boken i sin hand.³ Sedan *Clownen Jac* blev till, har det stått klart med vilken estetisk högsänning clownsymbolen varit laddad för sin upphovsman. Denna vetskap påverkar retroaktivt vår syn på hela författarskapet, men 1921 satt man inte med alla dessa kort på hand.

Om recensenterna den gången inte varnade konflikten mellan praktisk handlingskraft och estetiskt skapande hade de så mycket mindre anledning att associera till ett tyskt exempel på *Verfall einer Familie*, alltså *Buddenbrooks* och andra gestaltningar hos Thomas Mann av temat borgaren och konstnären. Flera har framhållit hur dessa båda författarskap delvis utspelas inom samma kraftfält.⁴ Vid tiden för *Farmor* hade ju Thomas Manns böcker om temat funnits länge, men sin centrala plats i svenskt litterärt medvetande fick de först med Nobelpriset 1929. Den enda gång då det nämns en Mann i pressklippen 1921, är det fråga om bror Heinrich!

Jag insmyger här den reflexionen att olikheterna mellan *Farmor och Vår Herre* och *Buddenbrooks* knappast är mindre signifikanta än likheterna. Thomas Manns roman rullar fram genom flera fullvuxna generationer, och släkten hinner nå högborgerlighetens krön, innan upplösningen sätter in. Hela umgängestonen, hela sällskapskulturen är eller snarare blir långt mer distingerad i patricierhuset i Lübeck än i Jonathans skrytbygge, där atmosfären aldrig upphör att vara frostnupen. Spänningen mellan köpmannen och konstnären, mellan det borgerliga och det estetiska har en vildare, groteskare, mer karikatyrmässig utformning hos Hjalmar Bergman, där det lastas på knektdottern att företräda de borgerliga lasterna och dygderna, medan det blir — inte en diktare eller målare eller musiker utan — en clown som får stå för konstnärskapets storhet och lidande. Om man hör bort från klåparen Augusts miserabla fiolspel!

En annan komparation som inte heller kommer till stånd 1921 men denna gång *inom* författarskapet gäller Farmors släktskap med den långa raden av storartat duktiga och dominanta för att inte säga tyranniska kvinnor hos Bergman. Bland dem nämner jag först och främst titelfiguren i *Mor i Sutre* men också prostinnan Hyltenius i *Hans Nåds Testamente*, fru Gunhild på Hviskingeholm innan hon bryts ner, Rådmanskan i *Knutmässa marknad*, tante Rüttenschöld i *Markurells* och — senare i produktionen — titelfiguren i *Chefen fru Ingeborg*, på ett modernt och mer komplicerat vis.

Systerskapet med gästgivarhustrun i *Sutre* nämns inte i någon enda anmälan 1921; det skulle eljest ha givit tolkaren en fingervisning. Till de förenande egenskaperna hör den erotiska likgiltigheten för den äktenskapliga partnern och det kompenserande farliga, incestuösa strömdraget. Bindningen mellan mor i *Sutre* och hennes yngste son Daniel påminner om den som består mellan Farmor och hennes äldste, Gabriel. Ett förbud är hennes plötsliga ömhet mot Sanna-Borcks pojke, Sven, då den trulige skolgrabben förvandlats till en vacker ung man. Det tredje och mer sofisticerade fallet är fru Ingeborgs dunkla känslor för svärsonen de Lorche.

Naturligtvis finns det som överallt hos Hjalmar Bergman en "oäkting" på central plats också i Farmors hus. Lika litet som den lille Basilius, favoritbarnbarnet hos mor i *Sutre*, eller Jan Arnberg som anser sig död för människorna och i den egenskapen skriver sina memoarer, lika litet är — med Jans terminologi — Nathan "av denna världen". Det är inte minst i kraft av

det så konstituerade utanförskapet som Nathan förmår trotsa Farmor och bryta med den borgerliga livsformen. Han bygger sitt konstnärskap — bland annat — på oäktingens livsfruktan.

De här nämnda parallellerna mellan romanerna *Farmor och Vår Herre* och *Mor i Sutre* har utförligt diskuterats av Erik Hjalmar Linder i hans stora, allsidiga och skarpsinniga Farmor-kapitel i *Kärlek och fadershus farväl*.

Den härsklystnad som Farmor har gemensam med de övriga starka kvinnorna i Bergmans matriarkala värld sätts onekligen in på familjens ekonomiska trygghet och förkovran. Den i förmögenheten avläsbara framgången är gällande måttstock. Farmor har den ännu primitiva ekonomiska människans, den f. d. fattigas, vördnad för penningen själv, betalningsmedlet. Huset, gården, är hennes sparbössa. Det säger hon själv. När hon säljer huset som på gammaltestamentligt vis har varit tecknet för familjen: huset Borck bor i borckska huset, när hon gör sig av med gården är det en symbol för borgerlighetens undergång. Det betyder som sagt dessutom, att hon en sista gång krossar sin sparbössa. Då ska hon också ha kontanter i gengäld, så att hon kan dela ut sedelbuntar till barnen och få deras tack. I det ögonblicket känner hon åter sin makt. Det har alltid varit hennes lust och last att göra människor beroende av sig, och det har skett med penningens hjälp. Nathans första brott är att han nu tack vare sina amerikanska framgångar inte längre behöver henne och hennes pengar. Han kastar lättsinnigt de tusenlappar han får av henne upp i taket, och det sårar henne: så gör man inte med värdehandlingar. Det andra brottet är att han inte tjänar sin förmögenhet på hederligt vis: gyckel i manegen är lika litet som författarskap eller måleri ärligt arbete. Det tredje är att han drar nesa över sig själv och sin släkt då han inbjuder människor att skratta åt hans rädsla. Det är en skam, och för den kör hon bort honom ur huset.

Har denna Farmor drag av pappa Claes Bergman och Nathans känslor för henne drag av Hjalmar för sin far? Sådana intima frågor av biografisk eller psykologisk natur väcks självfallet inte i de samtida recensionerna, de är förbehållna eftervärlden, som av Linder inhämtar att den framgångsrike bankmannen i Örebro var en våldsam despot både i sina ömhetsbetygelser mot barnen och i sina fordringar på dem. Att ryckigheten, de häftiga kasten i en hel del traditionell uppfostran, visst inte bara inom borgerligheten, kunde verka neurosbildande fick den lille och den unge Hjalmar erfara.

I borckska huset är det stora mörka rummet, skamvrån, pedagogiskt centrum. Farmors regim har knäckt barnen, det var redan Bergmans mening, i vart fall är det vår. Den har tagit självständighet, livskraft, segervilja ifrån dem. Nathan har med sig från barndomen skräcken som inspirationskälla. ”Farmor kan tro, att jag har haft nytta av skamvrån!” ropar han muntert (s. 229), sedan han berättat om hur han försätter sig i en fruktbar ångest inför sina stora framträdanden. Något liknande hade kanske diktaren själv i ett galghumoristiskt ögonblick kunnat säga till sin far. Å andra sidan finns det i författarskapet utfall mot familjeinstitutionen av en våldsamt som inte står Strindbergs efter. Ett sådant ställe i *Jonas och Helen* faller inom de es-säistiska partier som ingen av bokens figurer kan göras direkt ansvarig för (SS XXIII, s. 196).

Till det biografiska sammanhanget hör ett brev, som var så mycket oåtkomligare för referenser 1921, som det då ännu var oskrivet. Det tillkom först året efter *Farmor* och var ställt till diktarens filosofiske rådgivare Hans Larsson. En ofta citerad passage i brevet handlar om de tre storartade verk som framkom slag i slag åren 1919-21, nämligen *Markurells i Wadköping*, *Herr von Hancken* och *Farmor och Vår Herre*. Dem alla vill diktaren kalla för avskedstaganden, nämligen ”I Markurell från kärlek och familjeliv, i von Hancken från ärelystnad och allehanda utopier, i *Farmor* från den borgerliga miljö, ur vilken jag utgått. Avsked i godo vill jag gärna hoppas — eljest intet värda vare sig för mig eller andra. Att jag grinar, betyder ingenting. Blyga och tafatta människor har det felet. Och fega!! Man får förlåta dem eller låta bli — någon ändring åstadkommes icke.”⁵

För själva eftertionaliseringen ger jag inte så mycket. Hjalmar Bergman hade en benägenhet att post festum vilja demonstrera planmässigheten i sitt författarskap. Flera tidigare verk hade ju om så skulle vara med långt bättre skäl kunnat kallas för gravskrifter och farväl, främst av alla *En döds memoarer*.

Men det är viktigt nog om Bergman velat varna sin korrespondent för att låta bedra sig av grinnet och grimaserna. Det är ju i *Markurells* som han för första gången i stor skala utvecklar den språksamma, jovialiskt turnerade berättarkommentaren och gör stormande lycka med den. Den är också ett viktigt inslag i Farmors historia.

Men, kan författaren ha menat: Hans Larsson får inte tro att hans lärjunge ha givit sig komiken i våld. Tvärtom är han — dödligt allvarlig — på uppbrott från de konventionella livsvärdena. I stigande grad har forskningen och kritiken tagit denna Bergmans vädjan ad notam och sökt sig ner till det upprörda djupskiktet också i verk där ytan är munter eller burlesk.⁶

4

Hur bitter och misantropisk under all festlig skämtan är då grundsynen i *Farmor och Vår Herre*? Har det varit Bergmans huvudsyfte att avslöja förtryckarens skoningslösa, för omgivningen förödande framfart i ett fall där despoten för att trygga sin samvetsfrid har kommenderat minnet att göra svart till vitt, mörker till ljus, oförrätter till välgärningar och tvärtom? Är inte Farmor en klok och duktig verklighetsmänniska med hårda nypor men gott hjärta? Är hon snarare ett rovdjur, en stor och grym råtta med omättlig aptit? Måste i så fall den första kritikerkörens entusiastiska hyllningar förklaras som ett utslag av slarvig och ytlig läsning, av förblindelse hos folk som inget hellre ville än bli förblindade av ”den gamla kärngummans” kostliga allurer?

Svaren är beroende av hur man fördelar ansvaret för den övervägande positiva bild av Farmor som växer fram ur första delen av romanen. I vilken grad är den bilden retuscherad av Farmor själv, och får läsaren någon möjlighet att urskilja vad som är hennes överlagringar?

En allmän karakteristik av berättarsituationen i bokens förra halva ser ut så här. Så till vida är gumman med sin subjektiva person borgen för relationen, som det då och då — fast glest — refereras till samtalen med Vår Herre, till hennes tonfall och åtbörder etc. Direkta vädjanden till partnern förekommer och ännu långt oftare glosor och vändningar ur Farmors individuella uttrycksförråd.

Men både författaren och läsaren glömmar för långa stunder fiktionen om kvällssamtalen. Grundelementet i berättarspråket är utan tvivel bokens eget, inte Farmors. Berättelsen är på ett påfallande sätt organiserad i kronologisk följd, som om Gud Fader varit så minnesslö att han behövde få Farmors hela historia rekapitulerad för sig. Hela rytmen i krönikan motsvarar den som råder i Bergmans senare böcker. De allmänna reflexionerna tillhör en sfär högt över Farmors horisont. Härtill kommer att det emellanåt redovisas omständigheter som inte på något naturligt sätt kan ha varit kända för

Farmor i den intima form vari de återges. ”Hur vet Farmor detta?” skulle varje läsare ha frågat sig, om han verkligen uppfattat sakframställningen såsom vilande enbart på Farmors — tvivelaktiga — auktoritet.

Om Bergman verkligen önskat en sådan läsning och om han samtidigt velat ge sin publik en hederlig chans att genomsåda Farmors falska bokföring borde han rimligtvis ha varit mycket försiktigare med sin egen berättarröst. Så som den nu ljuder tvärs igenom hela första delen av romanen tycker sig den vanlige läsaren ha rätt att ta de uppgifter som ges för kontanta och mena sig ha fått en tämligen trovärdig bild av Farmors och borckarnas öden, den gängse familjära historieskrivningens bild. Denne gemene bokläsare blir därför lika chockerad som Farmor själv när i andra delen av romanen motbilderna växer fram genom barnens och de gamla släktingarnas anklagelser. T.ex. i fråga om Jonathan. Låt gå för att han var pedantisk och överdrivet korrekt och prudentlig, men — får man nu höra — han var ändå allmänt respekterad i staden ända till dess Farmor började manövrera bort honom. Fadern var deras vän och bundsförvant mot hennes despotism, hävdar barnen, han smög sig in till Nathan i skamvrån för att trösta honom, han hade varit Gabriels verkliga förtrogne liksom han blev Nathans osv. ”Svåger Sunesson” och gamla Lova bidrar med att dementera Farmors version av sina mellanhavanden med borckarna. Alla hade velat henne väl och varit glada i henne, försäkrar dessa sagesmän. Men när hon slog in en kil mellan Jonathan och hans släkt, då inleddes huset Borcks undergång.

Vem har rätt? Relationen i första delen, som aldrig blir motsagd av Vår Herre och inte av någon annan instans? Eller de många rösterna på födelsedagen? Recensenterna 1921 samlar sig nästan mangrant — ja, någon kvinnlig stämman ljuder inte vid tillfället — kring Farmor, flera av dem tillrättavisar barnen för deras gläfsande, och Birger Baeckström skönjer i *Handelstidningen* konturerna av en Lear-tragedi: den ädla gamla, ansatt av de själviska, pockande barnen. Lyckligt omedveten om själva dilemmat kallar Elis Andersson i *Göteborgs-Posten* anklagelserna för ”så vansinniga som möjligt för oss som vet, vad som verkligen hänt. Allt som farmor talat om för Vår Herre i det trygga medvetandet, att hon gjort rätt, har under årens lopp förvandlats i deras ögon till ont och elakt. Och de berättar det så, att man förstår att de själva tror sig sitta inne med den rätta versionen”.

Elis Andersson som åtminstone i senare faser av sin kritikerbana skulle framstå som en mycket god läsare, är sålunda alldeles omisstänksam mot Farmors version och i gengäld förvissad om att barnens minnesbilder är falska. Han och gummans andra riddare är så indoktrinerade av den myndiga berättarrösten i första delen (berättarens, sufflerad av Farmor) att de inte tar på allvar, att hon själv böjer sig för barnens invändningar. ”Hon kände sig stukad” (s. 210), därför att hon inte längre kan vara säker på sitt minne utan blir otrygg och villrådig. Efter en stund i enrum ger hon upp sitt motstånd mot barnens påståenden. ”Hon gav dem inte rätt utan vidare; hon prövade och granskade. Men så småningom gav hon dem rätt. Hon måtte ha varit ett elakt stycke, eftersom alla människor hatade henne. — — — Hon hade varit hård mot Borckarna, hon hade pinat livet ur Jonathan, hon hade varit omänsklig mot Gabriel. Hon hade inte förstått det själv, inte helt och hållet. Men andra hade sett och förstått, barnen hade förstått. Nu visste till och med barnbarnen, vad hon var för slags människa. Och nu visste hon det själv” (s. 233).

Det är ett motsträvigt medgivande, inte utan ironier. Men det är ett medgivande. För läsarna 1921 tycks det emellertid snarast betyda, att de orättfärdiga angrepp som Farmor utsatts för har förvirrat hennes omdöme, fast hon fortfarande ”har rätt”.

Ingenting tyder på att berättaren vill inge oss misstro mot barnens uppgifter. De tycks samstämmiga, och de stöds också av andras vittnesbörd. Till slut övertygar de som vi sett också Farmor själv. Men det viktigaste resultatet av rättegången mot henne är väl snarast detta att samma saker kan se olika ut från olika sidor. När minne står mot minne, behöver inte nödvändigt det ena vara riktigt och det andra osant.⁷ Denna relativism tillämpas t.o.m. i fall som — skenbart — måste förhålla sig antingen si eller så. Tog Farmor hem den förut utackorderade lille Nathan trots fader Gabriels och farfar Jonathans protester, så som hon själv påstår? Eller var det tvärtom Gabriel och Jonathan som genomdrev saken mot hennes vilja — det hävdar Nathan och åberopar vad farfar och hans egen, nu döda mor sagt. Här vill inte de kvarlevande barnen ta ställning, de vill inte riskera att beslå de döda med lögn, heter det betydelsefullt, och saken lämnas öppen. I första kapitlet av *Clownen Jac* förekommer det en tredje version, nämligen i en tillbakablick som görs av den kloke och vidhjärtade patron Längsell,

Borckarnas frände, till läsarens och den unge Benbés tjänst. Bilden här stämmer bäst med Farmors, dock utan att på långt när sammanfalla med den!

Hjalmar Bergman älskar Farmor liksom han älskar sin far, han älskar henne, liksom Nathan gjorde, i trots av alla hennes despotiska fasoner. Ett av hans syften är att avhölja maktmänniskans omedvetna manipulationer med det förflutna, ett, delvis annat, att visa på minnesverksamhetens relativitet. Men hans sympatier för Farmor röjer sig genom hela första delen i den sprakande muntra berättartonen, och inte heller under de hårda konfrontationerna i andra delen tillåter han någon hetsning till döds i Strindbergs stil. Det är eljest klart att *Till Damaskus* och kammarspelen är föregångarna i vår litteratur då det gäller uppgörelsen med falska föreställningar och anspråk som ingår i vår verklighetsbild och vår syn på oss själva.

Zäta Höglund fastslog i sin helt korta men mycket erkännssamma recension i *Folkets Dagblad Politiken* att Farmor är ”kärngumma och satkärning på en gång”. Hjalmar Bergman accepterade denna dubbelhet av oförbrännelig dådkraft och ett förödande behov att härska, att göra alla beroende av sig. Aldrig skulle det ha fallit honom in att mena att den berusade August kom sanningen närmast i sin karakteristik av modern som en stor råtta. Det har väl strängt taget ingen annan heller menat förrän Bengt Jahnsson nått detta resultat i *Dagens Nyheter* den 22 februari 1981. Det är ingen tillfällighet att utgångspunkten var en föreställning av *pjäsen* om Farmor.

5

Varje mediebyte är en fråga om uppenbara förluster och osäkra vinster. I det här fallet är bytet näst intill katastrofalt. Det betyder nämligen att den första och största delen av romanen helt sonika slopas. Bara några fragment flyttas över till det parti av verket som dramatiseringen omfattar. Farmors bild av det förflutna och vår bild av Farmor blir på det sättet till ytterlighet beskuren och försvagad.

Har Bergman verkligen accepterat detta? Nej. Och just i den omständigheten att han inte själv företog eller tillskyndade någon transponering av romanen för scenen, däri finner jag en allvarlig tankeställare.

Denne författare var ju livet igenom starkt upptagen av teatern och furnerade den eller filmen med mängder av manuskript; kanske av arbetseko-

nomiska skäl skrev han pjäser och berättande verk varvtals. Den svenska teatertraditionen fanns personifierad tätt inpå honom i Stina Lindbergs gestalt, och när Per Lindberg på 20-talet blev teaterchef i Göteborg eller Stockholm eller vid radion, hade han ofta uppgifter eller chanser för svågern. För det nära samspelet mellan dessa båda kan jag hänvisa till framställningar av Per Lindberg själv och av Ulla-Britta Lagerroth.⁸

Som bekant finns det också påfallande dramatiska tillgångar i Bergmans berättelser: den drastiska replikkonsten eller karakteriseringen av figurernas mimik och plastik, t.ex. av de kroppsliga metamorfoser de genomgår i vredens eller skräckens eller förvåningens ögonblick. Ingen svensk berättare har som Bergman tagit överraskningen i sin tjänst. Ett färskt exempel är just den oväntade konfrontationen mellan Farmors och hennes barns minnen av det förflutna. E.Hj. Linder har preparerat fram elva olika överraskningseffekter under födelsedagens senare del.⁹

Inte oväsentligt är vidare att en rad av Bergmans prosaverk är underlagda en stark koncentration i tiden som alldeles motsvarar det klassiska teaterkravet på tidens enhet. Det gäller om *Knutmässo marknad* som om *Mori Sutre*, om *Markurells* som om *Farmor*, att den aktuella handlingen utspelas inom ett enda bräddfyllt dygn. Både andra och han själv upptäckte vilket härligt dramatiskt stoff berättelserna rymmer, och flera gånger tog han själv på sig att lyfta dem upp på scenen. Via Radioteatern nådde *Markurells* fram till Dramaten och den klassiska föreställningen med de Wahl. Gången var likartad med *Hans nåds testamente*, där dock ännu en fas sensationellt tidigt utprovades, nämligen då Victor Sjöström redan 1919 gjorde film av baron Roger.

Men historien om *Farmor* var aldrig ute på någon rundvandring kring medierna i Hjalmar Bergmans livstid och det trots sina likheter med *Markurells*: ett krumelurrikt myller, burleska situationer och en frodig berättartone. I presskritiken 1921 är det mycket riktigt flera som påpekar Bergmans teatermässiga aktion. Hans figurer utvecklar sig inte episkt utan dramatiskt, finner Nils Erdmann i *NDA*. En annan bedömare, som skriver i en icke identifierad tidning, tycker sig följa en häftigt snurrande film, vars bilder "beledsagas av förklarande dialoger som äro mustiga, slagfärdiga och burna av överdådigt humör". Här avses alltså den gängse stumfilmstekniken

med centrala repliker på interfolierade rutor. En tredje anmälare kallar Bergman för ”regissören”.

Varför ville då inte diktaren själv utföra en dramatisering av just detta stycke eller uppmuntra någon annan att försöka? Att varje överföring från ett medium till ett annat betyder allvarliga offer, det är som redan sagts ofrånkomligt. En ymnig filosofisk berättarkommentar går t.ex. ohjälpligt förlorad då berättaren försvinner och ingen av figureerna på scenen är vuxen att överta hans olympiska vishet. Denna olägenhet hade Bergman redan satt sig över i andra fall.

Det finns emellertid en extra svårighet just med *Farmor*. Det är riktigt och viktigt att romanen ryms inom ett dygn. Men det gäller bara nuhandlingen. Dygnet börjar med Farmors tillbakablick över 60 år av hennes egen och släktens historia, och hur skall detta väldiga, icke-presenta stoff hantteras på scenen? Det är förstås helt omöjligt att *där* ge Farmors ensidiga sampråk med Vår Herre ett proportionsvis lika ofantligt utrymme som i boken; det bleve en scenisk longör på ett par timmar. Eftersom ingen annan lösning erbjöd sig, avstod Hjalmar Bergman från att göra pjäs av *Farmor och Vår Herre*. Det framstod som en strukturell omöjlighet.

Jag tillägger här, att filmen respektive TV-spelet naturligtvis har helt andra resurser än teatern att i bild gestalta den långa historiska kavalkad som romanen ger text. Ett bekymmer för det fotografiska mediet blir det sken av objektivitet som häftar vid kamerabilden. Vad vi alla ser med våra egna ögon genom linsen, det uppfattar vi normalt såsom — inom fiktionens ram — ”sant”. Dock finns det ju vissa tekniker att markera den subjektiva karaktären på en filmsekvens (t.ex. en dröm, en vision, ett fragmentariskt barndomsminne). — Det har varslats om en TV-serie byggd på vår roman och med Karin Kavli i titelrollen. Det skall bli spännande att konstatera hur auktoritetsproblemet löses för tillbakablickens del, om denna gestaltas som en ordinär filmberättelse utan några reservationer eller tvärtom med ideliga påminnelser om dess subjektiva förankring eller på ännu något tredje sätt. Så mycket är på förhand klart, att förhistorien inte kan ges på samma sätt som i romanen, där berättaren ibland påminner oss om att den långa revyn är silad genom Farmors sinnen men lika ofta eller oftare själv tycks stå som sagesman, vilket gör oss mycket mindre benägna att misstänka att Farmors minne har diktat om det förflutna efter vad som passar henne.

Dramatiseringen för scenen skedde först långt efter Hjalmar Bergmans död, och den utfördes av hans engelske översättare Claude Napier i samarbete med sonen Alan, själv skådespelare.

De utverkade tillstånd hos Stina Bergman, som blev förtjust över dramatiseringen, därför att replikerna så nära följde romanen. Det var fru Bergman själv som översatte pjäsen till svenska och även sörjde för dess uppförande på olika scener i världen, först i Wien på våren 1940. Detta allt efter vad hon har berättat i en tidningsartikel.¹⁰ Hos oss har Farmors roll kreerats av bl.a. Maria Schildknecht, Tora Teje och Naima Wifstrand. I föreställningen i Malmö på våren 1981 spelade Agneta Prytz.

I pjäsen liksom i romanen är Farmor den dominerande gestalten men inte alls i samma grad. Det är möjligt för regissör och skådespelare att göra hennes motparter likvärdiga henne på ett helt annat sätt än i romanen. Naturligtvis går det också för sig att spela stycket så att sympatierna otvetydigt dras från härskarfiguren till det länge kuvade oppositionella lägret.

Eva Sköld och hennes ensemble gick fler steg i den riktningen än tidigare gestaltare, men jag påstår verkligen inte att de ville ha Farmor uppfattad som en råtta. Hos kritiker och publik rådde det ingalunda någon enighet om Bengt Jahnssons synsätt. Jag diskuterar för dagen inte denna fråga, hur väl eller illa hans analys svarar till den konkreta föreställning det gäller. Vad jag funderat över är hur Jahnssons kategoriska tolkning av titelfiguren, så diametralt olik de första mottagarnas bedömning, hur denna tolkning undan för undan har blivit möjlig. Vad är det som har hänt med mottagarna, vad är det som har hänt med verket?

Till det som mest förändrat verket hör, menar jag, det allvarliga ingrepp som medieskiftet innebär. Som ett sista exempel på hur mycket rikare i sin text romanen ovillkorligen är än den sceniska varianten, vill jag återge en viktig deklARATION som teaterbesökaren går miste om men bokläsaren får två gånger. Först och längst s. 112 på tal om Farmors förälskelse i Gabriel.

Gud är god mot dem, som älska. Han har tänkt på dem från begynnelsen. Han har skapat två världar: den ena för dem, som älska, den andra för de andra. Det finns vissa likheter dem emellan: man äter och dricker i båda, sover och vaknar, andas och pratar, gör goda affärer eller dåliga. Men olikheten är större. De älskandes värld är genomskinlig. Den är gjord av en kristallklar materia, som saknar namn. Den behöver intet namn, ty den har använts blott en enda gång: då Vår Herre skapade de älskandes värld. Den andra världen är som bekant gjord av diverse äm-

nen, som alla ha namn och alla användas till diverse ändamål. Det finns inte något ändamål i de älskandes värld, det har ingen betydelse, vad som är där och vad som sker där. Det betydelsefulla är, att alla ting och allting, stort och smått, tungt och lätt, grönt och grått genomskines och genomstrålas av ett klart sken. Det är inte en värld, det är kristallkupan kring en låga. Den har bara den betydelsen och den meningen, att den håller fjärilarna från elden och att den genomskines av dess sken. Det är elden, som betyder något. Då lågan slocknar, blir kristallkupan en jord av skilda ämnen skapad och till skilda bruk, stor och mäktig, fylld med betydelsefulla ting, tunga och trygga, tröga och tryckande.

Man är gjord för att plocka till sig och samla, man gömmer i boet alldeles som en ekorre, stoppar undan och bevarar. Sen burrar man upp sig och ser präktig ut, tänker på vad man har, och fetmar.

Andra gången nära slutet och nu i stark förkortning (s. 261). Nathan som har varit körd på porten gör ett nytt försök att försona Farmor och lyckas ta sig in, nu utstyrd som tiggare. Barnen skyndar till för att hejda detta pinsamma upptåg. De är fulla av samvetsqual och bekymmer för Farmors räkning. Men de glömmer en sak.

De glömde, att Gud är god mot dem, som älska. Han har sört för dem från begynnelsen. Han har skapat en värld blott för dem. Det är minsann inte alla som får komma dit. Och av några tar han en dryg tribut just vid gränsen. Han tar deras klara förstånd. Men det är inte så farligt som det låter. De äro lyckliga ändå. Det är inte så farligt.

Jag ger det långa citatet av tre skäl. Det första att det bärs av den lyriska ton som en del menar att Bergman inte förfogar över. Det andra att det visar i vilken värtalig grad han för ordet i första delen bakom ryggen eller över huvudet på Farmor. Det är han, inte hon, som står både för det lyriska och episka rusthållet och bestämmer villkoren. Det tredje att det säger något viktigt om Bergmans människosyn och hans syn på Farmor. Hon har kapaciteten att älska över och bortom allt förnuft, utanför alla reglementerade ordningar. Hon tillhör de utvalda.

Hon går inte under av sin kärlek så som fru Ingeborg och alla de unga älskande i Hjalmar Bergmans rike, som mals sönder av nödvändighetens kvarnstenar hanterade av de hårda och starka. Hon blir själv en av dessa: hon plockar till sig och samlar och fetmar. Men lågan är inte död fast den tynar. I kärleken till Nathan blossar den åter upp, och till sist är det den som räddar henne från domen.

(1982)

Några hållpunkter i *Barabbas*

Det finns i Pär Lagerkvists *Barabbas* egentligen inte något episkt skeende av det slag vi är vana vid att finna i en roman, detta trots att boken omspanner många decennier. Inte ens om scener, som i sig själva är starkt dramatiska, t.ex. den harmynta kvinnans stenande eller Sahaks korsfästning kan man säga, att de verksamt ingriper i ett fortgående händelseförlopp. Vad vi får del av är några själstillstånd och trevande själsliga rörelser framför allt hos titelfiguren. En mycket stor del av romanen försiggår helt enkelt inne i Barabbas' medvetande.

Ett av de vanligaste medlen i vår tid att återupptäcka det förflutna har varit att avidealisera det och leta sig fram till det mänskliga, det vardagliga, ja, det osköna under en långvarig förgyllning. Det finns inga helgon eller hjältar, i varje fall inte dygnet runt! Lagerkvist går ett stycke åt detta håll: det oestetiska över den harmyntas uppenbarelse framhäves med allt eftertryck, galiléen Petrus är en lantlig, litet bortkommen figur i huvudstaden, det rinner om näsan på Maria, Jesu moder, och Barabbas gör närgångna fysiska iakttagelser på den korsfäste rabbin. Men i stort sett, och det bör framhållas, är berättaren mycket diskret med denna förfulande tendens. Naturalismen och den moderniserande vardagligheten drivs varken i sak eller i (tanke- och tal-)språk — vartill jag återkommer — så långt som t.ex. i Eyvind Johnsons *Strändernas svall*, som i sitt återskapande av en halvt legendarisk gestalt är ett motstycke till Barabbas.

En delvis annan väg till historien är den antikvariska med dess språkliga motsvarighet i arkaiseringen och pastischen. Flera 90-talsverk liksom *Rid i natt!* och *Röde orm* av resp. Vilhelm Moberg och Frans G. Bengtsson kan föras på tal i det sammanhanget, och ett historiskt miljöstudium ligger ju bakom *Bödeln* och framför allt bakom *Dvärgen*. Här i *Barabbas* är emellertid sådan tidsfärg blott ytterst sparsamt anbragt. Detaljer som färgarens snören i öronen eller den skriftlärdes läderhylsor på pannan frapperar just därför, att de är så ensamstående och helheten i övrigt så föga påkostad i den vägen. Den tidstroga historiska uppsättningen har varit utan intresse

för Lagerkvist, har kanske rentav förnummits som ett hot mot det verkligt angelägna: att få fram det nakna, tidlöst mänskliga skeendet. De sparsamma stadsbilderna och torftiga interiörerna eller ökenlandskapet och gruvan — ingen av dessa fondbilder drar någon uppmärksamhet till sig. Häri ligger en djupt konstnärlig avsikt.

Det är bland bokens människor mycket få, som får en någotsånär klar eller tydlig yttre kontur, i regel arbetar berättaren blott med flyktiga antydningar. Egna namn har av förstaplansfigurerna bara två, Barabbas och Sahak; inte ens Bibelns Petrus eller Lazarus nämnes vid namn. (Namnet Sahak synes vara nybildat, kanske i viss anslutning till Isak, som betyder ”han som ler”. Eliahu, som den gamle rövaren heter, är den hebreiska formen för Elias.) De stiliserande beteckningarna av typen den feta, den harmynta, uppsyningsmannen, de andra rövarena etc. tillhör den expressionistiska teaterns teknik, odlad inte minst av den unge Pär Lagerkvist själv. Deklarationen ”Hur en människa ser ut betyder inte mycket” är ett påstående, som skulle varit otänkbart t.ex. i Hjalmar Bergmans generation, men det svarar till ett program, som uppgivit anspråket på yttre åskådlighet liksom på redovisningen av psykologiska orsaker och sammanhang. *Barabbas* är ingen psykologisk roman, lika litet som det är en tids- och miljöskildring eller ett handlingsrikt epos. Pär Lagerkvists grepp om ämnet sluter sig tätt intill Barabbas och hans värld. På ett exempellöst sätt föres därmed den religiösa problematiken ner till det elementärt mänskliga planet under allt vad intelligens, lärdom eller social prestige vill säga. Berättelsen håller sig alltså i ton och tanke intill den stoffliga sfären. Hur märker man det? Först och främst genom den utomordentligt enkla och flärdlösa stilen. Det finns knappt en enda glosa i boken eller en enda reflexion som är svårtillgänglig i rent språklig mening.

Berättaren analyserar inte Barabbas eller kommenterar hans person; han nöjer sig egentligen med att rapportera dennes förflyttningar samt vad han ser, vad han säger och vad han tänker. Några få avsteg från denna objektiva återhållsamhet kan man hitta, t.ex.: ”Som enkla människor har för vana lät han sina bekymmer ta sig rent kroppsliga uttryck.” Det är en reflexion uppifrån och utifrån.

Det finns också mitt inne i boken en besynnerlig motsägelse mellan olika anspråk hos berättaren. Han talar om olika traditioner, som uppkommit

om hur Barabbas tillbringat några mellanår av sitt liv. Ingen vet det med bestämdhet, och man får låta sig nöja med detta. Men kort dessförinnan har läsaren fått besked om att en viss ohygglig rövare, Eliahu, var Barabbas far, vilket varken han själv eller någon annan anade: ”Det visste ingen, kunde ingen veta.” Berättaren ensam har den gudomliga kunskapen, vilket ju i verkligheten alla diktare har, var och en i sin skapade värld. Det förbluffande är bara, att han så demonstrativt understryker sin allvetenhet i ena fallet men i det andra hänvisar till mer eller mindre bristfälliga källor för sitt vetande.

Pär Lagerkvist har inte valt att framställa hela skeendet ur Barabbas' egen synvinkel. Hade denne själv kunnat berätta sin historia, såsom t.ex. Dvärgen, Lars Hård eller Leo Kall (hos Lagerkvist själv, Fridegård resp. Karin Boye) gör? Knappast. Det är ju i verkligheten ingen historia han upplever, och för sina oklara, trevande tankar lär Barabbas själv aldrig ha kunnat eller velat finna ord. En annan, rimligare utväg hade varit, att berättaren själv fört ordet men hela tiden hållit sig enbart till vad Barabbas kan ha iakttagit eller tänkt. Vi skulle på det viset bli djupt förtrogna med Barabbas' inre värld men se allt annat och alla de andra figurerna utifrån, med hans blickar. Så har Lagerkvist inte förfarit; vi blir invigda i flera andra medvetanden än Barabbas', bl.a. den fetas, den harmyntas, Sahaks och uppsyningsmannens. Skälet är dubbelt. Å ena sidan en önskan hos berättaren att antyda, vilket intryck Barabbas gjorde på dem bland vilka han färdades. Den feta har en rad reflexioner om varför han uppför sig så och så, och hon improviserar plötsligt en extra psykologisk förklaring: han är besatt av Jesu ande. Å andra sidan behovet att ge egenvärde åt ett par andra själstillstånd än Barabbas'. Detta motiv gäller framför allt den harmynta och Sahak. I sin fullkomliga, trostrygga hängivenhet, sin tveklösa förvissning representerar de ett alternativ till Barabbas, och det är betydelsefullt, att berättaren låter oss nå dem inte bara via denne. Att vi föres i direkt kontakt med deras föreställningsvärld ger dem en sorts dignitet.

Varandra når figurerna, eller når inte, i inbördes samtal. De flesta av dessa är nedsmälta i berättarens referat. Men där dialogen återges, är det lärorikt att jämföra den med replikföringen hos Strindberg eller tiotalisterna och konstatera dess ordfattiga, trevande karaktär. Det bör här erinras om att

Lagerkvist också inom dramatiken förfäktat en talstil som vitt skiljer sig från den briljanta eller slagkraftiga dialog som eljest florerat på scenen.

Tankereferatet uppvisar naturligtvis i stort sett samma egenskaper, nämligen troheten mot det svagt artikulerade själsläget. Den grammatiska formen är gärna Erlebte Rede. Med talrika "citat" ur den direkta tanken förankras referatet i Barabbas' medvetande: småord som "väl" och "ju" hör till denna subjektiva repertoar, liksom vredesutbrott: "de där djävlar!"

Men det är kanske i själva verket viktigare att konstatera, hur relativt likgiltig Pär Lagerkvist tycks vara för den språkligt genuina effekten. Han vinnlägger sig inte om någon sorts autentisk råhet i ordvalet. Den korsfäste boven i Gullbergs dikt "Rosen och den obotfärdige rövaren" (i *Dödsmask och lustgård*) är fränare i sin vokabulär, och vill man finna ett någorlunda jämförligt exempel på virtuos slangpastisch, kan man välja den novell "Rymlingen" av Bo Setterlind (i *Ett underligt sällskap*), där en kis på sin fantastiska jargon berättar för en annan om Jesu lidande och död. Lika litet som åt miljönaturalism offerar Lagerkvist åt språknaturalism, ivrig som han är att inte skymma det väsentliga. Barabbas kan tänka med så valda ord som "medömkan", och det händer t.o.m. att han själv ger uppslag till den symboliska spekulation som eljest tillkommer dels berättaren, dels läsaren. När Lazarus bryter bröd med Barabbas, tycker denne, att han liksom får liksmak i munnen. "Vad betydde det väl att han åt så med honom? Vad var det för en hemlig innebörd i denna underliga måltid?" Det är onekligen en avancerad fråga för att stamma från Barabbas.

Det är ett mästarprov av Lagerkvist att stämma språket till denna följ-samma legendton, som på en gång verkar helt samhörig med de primitiva människorna i boken och tillåter belysningar och symboliska anvisningar, som går långt därutöver. En del av detta senare blir aktuellt, då jag i det följande prövar en karakteristik av Barabbasgestalten.

Barabbas är ensam. Han är helt enkelt Den ensamma människan, dels av utkorelse, dels av fri vilja. "Han ville alltid vara sig själv och inget annat", heter det med en vändning som för tanken till Peer Gynt, och denna hänsynslösa individualism markeras i alla lägen, grymmast i fadermordet, efter vilket han bär ett knivärr i ansiktet, ett motstycke till Kains märke. Eliahu var en fruktansvärd ogärningsman, men hans son är en ännu större, då han slår ihjäl sin far. Att dådet är en förbrytelse mot blodsbandet, står visserli-

gen inte klart för Barabbas själv. Han är vid tiden för dråpet lika okunnig om släktskapen med sitt offer som vad Oidipus är. Den symboliska skulden blir först läsaren underkunnig om men så mycket kraftigare. Också i den andra änden stympas Barabbas' släktkedja, då den harmynta föder honom en död son, förbannad i moderlivet liksom han själv varit förbannad av sin mor. Barabbas är biologiskt såväl som moraliskt en ensam människa. Av sina rövarkolleger är han länge respekterad men inte mer. Några vänskapsband länkar honom inte till dem. Den tjocka kvinnan är på det klara med att Barabbas söker henne enbart av kroppsligt begär, inte av någon djupare känsla: "Han brydde sig inte om någon. Det hade han aldrig gjort". Samma tomhet har präglat hans förhållande till den harmynta.

Barabbas' gåtfulla dragning till Kristusgestalten förmäler sig med ett alldeles oklart gemenskapsbehov, provocerat av budordet "älsken varandra", som dyker upp i hans medvetande ideligen, då hans tankar går till den döde på Golgata. Alltjämt värjer han sig mot att höra ihop med andra, men i strid med sin medvetna vilja dras han ändå till kristianerna i det dubbla syftet att höra mer om deras underlige mästare och att förnimma andra människors närhet. Driven av en märkvärdig impuls bär han liket av den harmynta kvinnan den långa vägen till det ställe, där hennes döda barn vilar. Han har inte kunnat älska henne i livet, men så gott han kan gör han henne den sista tjänsten: han mördar den som kastade första stenen och bär henne själv undan asgamarna till en grav i öknen. Älsken varandra! Märkligare är förhållandet till Sahak. Denne hyser en barnslig, kärleksfull vördnad för Barabbas, som sett Gud, och han vill inte frivilligt skiljas från kamraten. Barabbas däremot är — efter sitt tillfälliga, hastigt övergående besök i den restlösa tron — ensam också i förbundet med Sahak. Men han vill ha honom bredvid sig, också då han inte längre är fjättrad till honom. Den sista ensamhetsupplevelsen för Barabbas, efter katakombbesöket, är förenad med djup förtvivlan.

Barabbas' ensamhet är alltså fullt medveten för honom själv. Härutöver pointeras den mycket starkt av berättaren ända fram till slutbilden. De dömda vandrar två och två hopkedjade, men Barabbas blir över, går ensam för sig själv och korsfästes längst ut i raden. Ingen talar till honom, och slutligen är han ensam vid liv. Han lever och dör som en udda.

Barabbas är rädd för döden, och tanken på den upptar honom oavblåtligt. Då han träffar den återuppståndne Lazarus, sysselsätter han sig inte så mycket med undret självt. I stället frågar han den erfarne, hur dödsriket är beskaffat, och får veta, att det är ingenting: ”Men för den som har varit där är allting annat inte heller någonting.” Det är ett hemskt ord, och det får sitt speciella eftertryck av att Lazarus därefter äter en förbundsmåltid med honom, vilket de kristna aldrig har velat göra. Lazarus’ ansikte ser ut som en öken, och öknen, heter det ett par andra gånger, är som dödsriket. Också eljest användes denna föreställning metaforiskt. Gruvan kallas vid flera tillfällen för dödsriket, och det förundrar Barabbas, att de kristna obekymrat sammankommer i katakomberna: ”de fruktade inte döden, de hade besegrat den”, tänker han avundsjukt. Självt var han ”instängd i sig själv, i sitt eget dödsrike”. Om man ställer denna långt senare passus i förbindelse med Lazarus-episoden, skulle den kunna tolkas så, att Barabbas’ förtappelse låg i hans oförmåga att komma utanför jaget. Denna isolering var hans eget privata dödsrike som verkade till att ”ingenting annat var någonting” för honom.

På det sist åberopade stället och i dess grannskap användes ideligen ”mörkret” som synonym till döden. Det är emellertid inte den stående innebörden i begreppet, som är den mest hemlighetsfulla och mångskiftande symbolen i hela romanen, stundom tecknet för Guds frånvaro men någon gång också för hans närvaro, så att man kan få i tankarna raden i Karlfeldts Höstpsalm: ”Att gå i mörkret är att gå med dig.”

Att Barabbas’ öde, alltifrån den stund vi möter honom, är oupplösligt förbundet med Kristus, kan ingen betvivla. Ideligen går hans tankar tillbaka till Golgata: ”Om man beträdde denna osaliga och mäktiga plats så blev säkerligen någonting av en kvar där och man kunde tvingas tillbaka dit igen och då för att aldrig lämna den mer.” Barabbas får ju också samma död som Kristus: på korset. Självt kallar han sig i extasen, då han sätter eld på Rom, för ”den korsfästes förtappade broder från Golgata”. (I några bibelhandskrifter, som dock icke åberopas i romanen, förekommer namnformen Jesus Barabbas.) Den tjocka kvinnan föreslår, att Jesus då han dog skall ha blåst in sin ande i Barabbas, så ”att han själv var död men att den korsfäste levde i honom”. I en profant psykologisk mening kan också vi

säga om Barabbas, att han är *besatt* av Kristustanken; det är formeln för hans religiositet.

Själva den kristna försoningsdogmen utvecklas gång på gång för eller av Barabbas och får i hans fall den bokstavigaste av alla tillämpningar. Petrus talar om Jesu bestämmelse att "lida och dö oskyldig i vårt ställe. För det måste man ju medge att det är vi som är de skyldiga och inte han". Kristianerna ryggar tillbaka för Barabbas, ty "det var i hans ställe som Mästaren blev korsfäst". Att Jesus är i juridisk mening oskyldigt dömd och avrättad, det står från början klart för Barabbas själv, och han måste acceptera faktum: "Ja, han var sannerligen människan som Guds son hade dött för! Det var till honom och ingen annan som det hade sagts: Giv denne fri och korsfäst mig!"

Men Barabbas gör Människans motstånd mot Gud. Redan hos honom, på botten av det mänskliga, formas den trevande protesten mot tron, och om inte de fina termerna verkade inadekvata, kunde man tala om grodden till dels en intellektuell, dels en moralisk kritik. Barabbas begär empiriska vittnesbörd och är belåten, så länge mörker-upplevelsen på Golgata kan förklaras bort. Då den bestyrkes blir den något som följer och förföljer honom livet ut. Att han såg ett ljussken kring rabbin på borggården kan han däremot reducera till en optisk villa, eftersom han kom ut direkt från den svarta fängelsehålan. Han åberopar reservationslöst denna syn inför Sahak, liksom han gör den harmyntas vision vid Jesu grav — där han själv ingenting sett — till sin egen. Det är en lögn, av vänlighet och fri vilja. Men han kan inte frälsas av en tro, som är falsk, och han återvänder till sin otro, som är sann.

Barabbas gör motstånd också mot Jesu och hans lärjungars vilja till lidande: "Hur kan man vilja lida? Sådant är obegripligt och inger en nästan vämjelse när man tänker på det". Han protesterar också mot en Gud, som tillåter och önskar, att hans trogna marteras och dödas: hans egen son, den harmynta, Sahak. Redan hos Barabbas ljuder alltså, fast ännu hest och grumligt, skriet av förtvivlan över allt det blod som flutit för trons skull, för och emot Gud.

Så formar sig bilden av Barabbas, människosonen, född i förbannelse och själv brottsling, en ensam, från allt och alla avskuren grubblare med ett dunkelt behov av mänsklig gemenskap; delaktig i en värld av blodsutgju-

telse, hat och skamlöshet men med en hemlig vördnad för offret och för den makt som befaller: Älsken varandra!; hörsam mot sitt primitiva behov av sanning och redlighet men också med en förtärande längtan efter uppenbarelse. Hans märke är den eviga, otillfredsställda oron. Han kunde säga med en viss sentida svensk skald: "Ångest, ångest är min arvedel." Vid sidan av den ofrälste, mannen utan Gud, som är besatt av tanken på Gud, står de enkelt och självklart fromma, den harmynta och Sahak, som båda övervinner lidande och död, lyckliga i sin tro.

Man måste alltid hålla fast, att varje diktverk eller konstverk i viss mening är sig självt nog och slutet i sig. Det får inte uppfattas som en mer eller mindre välsorterad utställning av tendenser hos författaren själv eller i hans samtid. Men om man väl har detta klart för sig och låter allt studium vila i dikten själv, behöver man å andra sidan inte vara rädd för att också beröra dess relation till andra verk, såsom gång på gång föreslagits i denna uppsats.

Sedan man ordnat in *Barabbas* i raden av Pär Lagerkvists egna stora symbolskapelser (varvid kanske också Faust-dramat *De vises sten* bör nämnas, samt hans nästa roman *Sibyllan*), kan man härifrån gå vidare och exemplifiera, hur framför allt den antika och bibliska mytvärlden fortsatt att befrukta vår tids diktning (Eliot, Joyce, O'Neill, Claudel, Gide, Sartre, Anouilh, Thomas Mann). *Barabbas* kan också ställas bredvid andra stora försök inom romankonsten att gestalta den relationslösa ensamheten, t.ex. Kafkas *Processen* och Camus' *Främlingen*. En tredje linje förbinder den med en Faulkners, Steinbecks eller Caldwell's strävan att komma åt det primitiva, oartikulerade själslivet.

Men närmre till hands än dessa utblickar, som *Barabbas* kan ge anledning till, ligger förstås att erinra om hur centralt romanen står i sin diktares livsverk. Dess problematik mötte redan den pojke, som *Gäst hos verkligheten* handlar om: fromma föräldrars son, som möter den nya naturvetenskapliga livssynen och står "mellan trons livsvärde och de biologiska livslagarnas obeveklighet", såsom E.Hj. Linder formulerat det (i *Guds pennfäktare*). En tidig dikt sådan som På frälsningsarmén ger i annat manér porträttet av en liten småländsk syster till den harmynta, men *Barabbas*' egen röst hörs också någon gång i Pär Lagerkvists diktning t.ex. i de rader som avslutar den första dikten i *Vid lägereld*:

Jag tror på mörkret,
på människoland.

I hans senaste samling *Aftonland* finner man inte oväntat en rad lyriska variationer i jag-form på motiv ur Barabbas. Själva sceneriet är ibland det samma som i romanen: ”I ökenlandet, vid de dödas sjö / i ensamhetens månlandskap...”. Tolkningen av Barabbas såsom besatt av Jesu ande får sin bekräftelse: ”Jag är människan. Mig hände det fruktansvärda / att han blåste in sin egen själ i mig.” Eller en annan gång:

Den gud som inte finns,
det är han som tänder min själ i lågor.

Som gör min själ till ödemark,
till en rykande mark,
en svedjemark som ryker efter eld.

Till sist en dikt, också den ur *Aftonland*, om det privilegium, som sökaren Barabbas äger framför de troende:

Vad är djupt som saknad.
Vad fyller hjärtat så som tomhet.
Vad uppfyller själen så som längtan
efter något som inte finns,
som den vet inte finns.
Andra får ro hos dig.
Andra brinner i din eld, vilar i dina
lågande armar.
Men vad är deras lycka
mot min tomhet,
deras glödande förening med dig
mot min ensamhet.

(1959)

V

Vänskapens pris

En episod från Ernst Ahlgrens sista levnadsår

Bland de många, till dels fruktbara, till dels ödeläggande spänningarna i Victoria Benedictssons väsen finns också en rivalitet mellan behovet av ensamhet, absolut oavhängighet och behovet att ta och ge förtroenden och därmed binda människor vid sig. Ännu det sista året av hennes levnad uppvisar flera nya vänskaper av djupt ingripande natur. En av dessa har hittills inte berörts av forskningen annat än i förbigående eller omskrivande vändningar, nämligen den alliance à trois som en tid förenade Ernst Ahlgren, Axel Lundegård och den 23-åriga skånska herrgårdsflickan Anna Christenson.

Det tycks mig som om varje människointresse måste fascineras av det ovanliga psykologiska mönster som här formas och vars egenskaper rastlöst artikulerats av åtminstone två av parterna. Eftersom dessa två är professionella författare, som bedriver en sorts yrkesmässig bokföring av det känslospel i vilket de deltar, för att utnyttja erfarenheterna i sitt författarskap, har episoden också en litteraturpsykologisk innebörd. Härtill kommer att den i sin yttre utformning exponerar det speciella klimatet i 80-talets nordiska författarvärld.

Min plan för denna framställning är att först ett ögonblick dröja vid den tredje, hittills anonyma vinkeln i triangeln för att därefter låta dokumenten själva flöda, försedda blott med en knapphändig kommentar. Med några konkreta exempel visar jag sedan hur verklighetsmaterialet utnyttjats i de litterära bearbetningarna, främst i romanen *Modern*, och framhäver till slut några av de drag i Ernst Ahlgrens bild som tycks mig ha blivit tydligare genom de här sammanställda aktstyckena.

Jag använder i fortsättningen förkortningen AL för Axel Lundegård och avser med initialerna EA både förf. Ernst Ahlgren och postmästarfrun Victoria Benedictsson. Vederbörande kunde själv driva personlighetsklyvningen ganska långt och tala t.ex. om hur *hon*, fru Benedictsson, blandar sig i Ernst Ahlgrens framställning och korrigerar *honom*. Dock tror jag inte det

uppkommer några större olägenheter av att begagna EA som tecken för båda sidorna av personen.

Anna Christenson, som det faller sig naturligt att helt enkelt kalla Anna, var född 1865 och tillhörde en bondesläkt från Dalby, vars öden man kan följa i *Svenska slätkalendern 1936*. Särskilt i hennes egen generation kom familjen att sprida sina insatser också till andra områden av samhällslivet och utanför Skåne. Av hennes många syskon var en tandläkare och konstsamlare, en annan rådman och kommunalpolitiker, en tredje gymnastikdirektör etc. Fadern arrenderade i mer än 40 år det Ramelska godset Nygård i Gårdstånga norr om Lund och följdes i denna syssla av en av Annas bröder. Liksom syskonen gick Anna i skola i Lund och förestod sedan det folkrika skolhushållet. Under tiden bildade hon sig med fria biblioteksstudier och uppsökte också danska bildningskällor. Hon är på ett blygsamt plan en företrädare för den dansk-svenska litterära kultur som så frodigt blommar under decennierna kring sekelskiftet. En motsvarande bildningsgång beskriver i långt högre tempo hennes ett år äldre skolkamrat Mathilda Kruse (senare gift Malling) vars pseudonym Stella Kleve redan 1885 hade stått att läsa på den lilla romanen *Berta Funcke*. Flickornas bakgrund är mycket lika, och i bådars litterära och mänskliga utveckling ingick den nära, förtroendefulla kontakten med en något äldre manlig skånsk diktare, i Stella Kleves fall Ola Hansson, i Annas Axel Lundegård. Genom denne kom Anna i beröring med Strindberg och med Ernst Ahlgren. Hon råkade också en rad danska författare, Georg Brandes, Pontoppidan, Esman, Stuckenberg m.fl.; av dessa kontakter finns sporadiska spår i hennes kvarlåtenskap.

Sin definitiva inriktning fick Annas liv då hon på hösten 1888 flyttade till Stockholm och började medarbeta i *Aftonbladet*. Hon kom under denna period i vänskaplig förbindelse med bröderna af Geijerstam och deras familjer; Karls maka Matti var som bekant EA:s styvdotter, och henne kände Anna från våren 1888. Till vänkretsen hörde också Pelle Staaff och hennes närmaste förman, Georg Nordensvan. På sommaren 1891 gifte sig Anna med sin kollega Otto von Zweigbergk. Efter ett par gemensamma år i *Aftonbladet* och några i en Smålandstidning vann makarna samtidigt anställning i *Dagens Nyheter*. För den växande familjens skull lämnade Anna visserligen den aktiva tjänsten, då maken 1898 blev huvudredaktör vid tid-

ningen, men hon stod under hela hans liv vid hans sida som rådgivare, jäm- väl i praktiska, journalistiska frågor. Hon dog 1952.

Även en stor vänkrets tryggade sig gärna till Annas kloka och positiva, på en gång taktfulla och handlingskraftiga person. Emellertid tycks det vara först under hennes mogna liv som en sådan karakteristik blir helt giltig. Den är det inte, då det gäller den 23-åriga flickan som står mellan EA och AL på våren 1888 och som vi strax skall bli bekanta med. I den följande aktsamlingen utgöres kärnan av EA:s brev till Anna. Det är mottagarens son, generaldirektören Åke von Zweigbergk, som jämte sin maka — verksam i svärföräldrarnas gamla tidning — med stor älskvärdhet ställt dem till förfogande. Åke von Zweigbergk har också utarbetat en krönika om sin mors ungdomsliv, och ur den eller privata upplysningar från samma håll är flertalet personhistoriska notiser i det föregående hämtade.

Det har ansetts lämpligt att avtrycka de hittills okända breven från EA till Anna in extenso, under det att annat material kunnat citeras mera sparsamt. Särskilt gäller det EA:s brev till AL, hennes almanacksanteckningar och hennes ”Stora boken”, i den mån de utnyttjats och avtryckts i Lundegårds och Bööks välbekanta publikationer. Särskilt Lundegård har emellertid sorgfälligt uteslutit alla aktstycken som har beröring med Anna-episoden. Vidare har jag utnyttjat EA:s brev till fru Emilie Brandes, AL:s till EA, Ellen Keys till EA och till AL samt Annas och Ola Hanssons till Stella Kleve. Samtliga dessa korrespondenser finns på Lunds Universitetsbibliotek. EA:s brev till Gustaf och Nennie af Geijerstam tillhör Göteborgs Universitetsbibliotek, EA:s, AL:s och Annas till Ellen Key tillhör KB. De olika manuskripten till *Modern* ingår i EA-arkivet på LUB. Brevväxlingen mellan AL och Anna synes vara förstörd, likaså Annas part av korrespondensen mellan henne och EA. — Understrykningar i breven markeras vid avtrycken med kursivering.

*

Den 11 december 1887 som är en söndag, uppträder Anna för första gången i EA:s papper, närmare bestämt i en almanacksanteckning. EA som efter sin vana residerar på Leopolds hotell vid Hovedvagtsgade intill Kongens Nytorv, har tidigare under dagen sökts av dels Pontoppidan och AL i sällskap, dels Georg Brandes. På kvällen blir det ett stort restaurangsällskap på

Nimb: EA, AL, Strindberg, Esman, skådespelaren Olaf Poulsen och "frk Kristerson". EA:s sinnesjämvt är nu som under hela den tid hon har kvar att leva, mycket osäker. Den 13 dec. anser hon sig vara "på randen af sjelfmord", men hon vaktas av den trogne AL. Den 23 dec. berättar almanackan:

GB här på qvällen. Axel och lilla Kristensson kommo medan han var här. Jag blef så sjuk af rheumatism och ondt i hjertat. Vi firade "lille julafton".

Bägge kvinnorna tillbringar några av julhelgens dagar i Skåne men är snart tillbaka i Köpenhamn, där EA redan den 29 dec. får besök av Anna, vars Lundaadress hon också noterar i nästa års almanacka: "Liten, Adelgatan 6". På nyårsdagen planerar hon självmord, "men vi beslöto att först se till hur det kunde bli om Axel flyttade hit", dvs till hennes hotell. På natten till den 9 jan. verkställer hon det misslyckade försök med morfin varom AL utförligt berättat i sin bok "Några Strindbergsminnen". Utom långvariga fysiologiska sviter pinar henne i fortsättningen medvetandet, att hon nu måste tillgripa grymmare, plågsammare medel för att ha framgång. Sin grämlse över "frihetsmedlet" som inte dög, utgjuter hon bl.a. i brev till Geijerstam, som skaffat henne morfinet. Men det är inte så, att dödsplanerna ens i sitt akuta skick isolerar henne från vännerna och deras tillvaro. Redan den 14 jan. är hon ute på Nimb igen, nu med AL, Anna och skådespelarparet August Lindberg och hans maka, vilka denna vinter gasterade i Köpenhamn.

Dagen förut, den 13 jan., hade Anna som också bodde helt nära Kongens Nytorv, på Gothersgade 9, skrivit ett brev till Stella Kleve, fyllt av belåtenhet med den ryktbara omgivning, i vilken hon lever. Men sina egna känslor vill hon inte utlämna, medveten om deras föränderlighet. Det är denna insikt om svagheten eller svalheten i hennes engagemang, som omsider driver fram konflikten och ger den dess lösning. Så här lyder den förra och viktigare delen av brevet:

Kära Mathilda!

Då jag nu genast säger, att jag varit mycket upptagen den första delen af Januari, hoppas jag slippa ifrån vidare ursäkter för att jag dröjt att skriva till dig. Eller hur?

Det var riktigt hyggligt af dig att ta reda på mig. Jag reste en gång till Malmö enkom för att söka upp dig, men så var det någon bekant som snokade upp mig på

gatan och lade beslag på mig, och så blef det ingenting af. Hit kom jag i början af December och hade tänkt stanna här en vecka eller så omkr. Men jag är kvar här ännu och har ej alls klart för mig när jag kommer att resa härifrån. Juldagarne var jag hemma men gick i ängslan för att snö och is skulle hindra mig från att resa hit igen. Du, som också tycker om Kbhvn, kan förstå det.

För rästen är här ju så många svenskar inne, så man känner sig riktigt hemma-stadd. Så länge Strindberg med familj bodde borta på Leopolds hotell, var där en riktig liten svensk koloni. Ernst Ahlgren och Axel Lundegård bodde där förut, och då jag så kom dit upp, voro vi ju ett rätt stort sällskap. Nu är Strindberg, sorgligt nog, rest ut till Klampenborg igen. Nåja, han tog frun med sig, så man får ju tänka på ordspråket ”aldrig så ondt, så är det godt för något”.

Då jag var uppe hos Ernst Ahlgren i dag på f.m. såg jag fru Anne-Charlottes kort på bordet; hon besöker visst bara Kbhvn på genomresa till utlandet, och så passar hon väl på att tala lite med G. Brandes.

Jag önskar, jag kunde tala om något nytt och intressant härifrån, men du har antagligen reda på det mästa — inte sant? Således vet du att Herman Bang i morgon börjar föreläsa igen. Brandes, Pontoppidan, Esman — ja, jag antar de äro ungefär likadana som då du träffade dem.

Vi ha varit tillsamman en hel klunga ute på kaféer och restauranter åtskilliga kvällar. I synnerhet ha vi hemsökt Nimbs. När Strindberg kommer ut så där, blir han i ett öfverdådigt humör, och du kan nog tänka dig, att vi ej just haft ledsamt.

Om mig själf är egentligen ingenting att säga. Det är åtminstone ytterst svårt, emedan hvad som är sant i dag, kanske ej är det i morgon. Alltså — bäst att tiga.

I dag har den tunga vinterdimman, som oftast ligger öfver Kbhvn, lättat en smula, solen har tittat fram och man har sett någorlunda torra och rena gator. Fullt med folk öfver allt, på gator och i promenader. Ernst Ahlgren och jag förlängde vår vanliga morgonpromenad för att få andas in så mycket som möjligt af den rena luften.

Till brevets passus om att Stella Kleve själf kan tänka sig hur det är fatt med Brandes, Pontoppidan och Esman har mottagarinnan — förmodligen åtskilligt senare — fogat en förtrytsam anmärkning: ”Likt Anna C.: Hon visste säkert att jag inte kände dem”.

Den 29 jan. bekräftar EA i brev till Ellen Key, att hon är väl omhuldad av AL,

min käre kamrat och hans lilla svenska flicka; vi tre — Axel, Anna och jag intaga alla våra måltider tillhopa, och ingen skulle kunna vara ömmare mot mig än de. Åh, så bortskämd jag är af dem alla! ! !

Grodden till en kris kan väl anas redan i några följande rader i brevet: ”Jag är den näst närmaste för så många. Den närmaste? Aldrig.” Emellertid har familjelivet på tre man hand fortsatt hela februari månad till dess Anna bru-

tit upp från Köpenhamn, vilket skett den 25 febr. enligt en anteckning i EA:s almanacka. Från en söndag i slutet av mars, sannolikt den 25, möjligen redan den 18, emanerar ett brev från EA. Dess början har tydligen genom AL:s förvållande kommit på villovägar, men EA fortsätter på långa manuskriptremsor och försöker trösta Anna för de samvetsförebåelser hon gjort sig i brev till AL. Det som nu återges är sålunda EA:s första bevarade brev till Anna.

En sådan pojke! Att gå och skicka åstad min brefbörjan, afbruten, tror jag, midt i en mening eller midt i ett ord. Och det var mitt sista brefpappersark. Men det får bli dervid; jag kan ju få skriva till dig på manuskriptremsor och med min slarfvigaste stil? Det kan du tro jag är svag för. Jag finner det alltid vara sådant besvär att skriva på postpapper, jag tycker det vackra hvita papperet grinar så konventionellt emot en som ville det säga, skriva nu vackert och uttryck dig *comme il faut*. Tacka vill jag sådant här! Det säger: slarvva om du vill, kludda bara löst allt hvad pennan orkar löpa, var ogeneradt dig sjelf och ingenting annat. Strunt i det passande!

Det är söndag i dag. Jag har gått från middagsbordet lite tidigare än Axel och raspar nu löst medan jag väntar på honom. Elden småuttrar derborta i ugnen, hemtreflig och vänlig som en snäll liten gumma hvars ord man inte hör på, men hvars närvaro lugnar och värmer. Skymning är det inte nu — vi ha ju stora våren med långa dagar! — och jag sitter och skrifer vid dagsljus.

När jag kom hit i dag morse låg det på mitt skrifbord två öppna bref, men ingen menniska fans i rummet. Jag lyfte på brefven och lade dem igen. Nog förstod jag att de lågo der öppna just därför att jag hade tillåtelse att läsa, men i alla fall — — — !

Jag hade sett på stilen att det ena var från dig och det andra från Axels far.

Så gick jag ut i staden ett ärende, medan jag gick upp för trappan tänkte jag att så skulle Axel aldrig ha gjort, när han visste at han fick läsa, så läste han helt enkelt; hvarför skulle jag då icke göra som han! Helst jag brann af otålighet att få veta hvad fadern skref.

Ditt bref läste jag dernäst. Åh, du dumma lilla sönderplockade unge! Jag håller så af dig just för det du behöfver växa samman och bli hel och frisk och stark. Det var så intressant — ditt bref — och det fans ju icke ett ord deri, som min gamla ögon kunde profanera. Men jag fick sådan lust att predika för dig, inte som en moraliserande tante, utan som ett sådant der obestämbart ting, som jag är, — så der i skymning, på en chäslong och med ett hufvud mot min axel, ett litet blondt hufvud, som stödt sig mot den förr.

Jag är så dum sjelf, men jag kan ge så goda råd. Ja dum är jag, men sönderplockad är jag inte; jag har hållit på att bli det en gång, — det var tur för mig att jag hejdades i tide. Nu *är* jag åtminstone hel, och om hin håle tar mig så är det med rubb och stubb.

— — — —

Här afbröts jag af Axel, som kom från middagsbordet, stälde sig bredvid mig och läste hvad jag skrifvit.

”Hin håle *skall* inte ta dig”, sade han, och så satte vi oss att prata.

Nu äro lamporna tända och Axel har gått ut för att råka Edvard Brandes. Jag fortsätter der jag slöt.

Jo, det var råd jag ville ge dig. Låt din karaktär utveckla sig en smula i enlighet med din natur och alldeles enkelt. Du går med ett förstoringsglas och tittar på hvart enda litet nytt skott den slår, och förstoringsglasets brännpunkt faller på det skottets finaste blad, och der den faller blir det en torr fläck. Stackars mitt lilla barn, hur det plågar dig! Du blir så trött af alla dessa genom mikroskop förstorade små konflikter. Det är nog bra att du fritt talar om att så är, men det är inte bra att låta metoden bli till en outrotlig vana. Det är ditt samvete som är sjukt, du har fått allt för mycket af ”herr Tobiassons” sinnelag.

Du går och bråkar med att utröna om din tillgifvenhet är alldeles, alldeles äkta, du går och känner dig sjelf på pulsen med ängsliga frågor: håller jag af honom eller gör jag det inte, skall jag bli honom trogen i all evighet eller kan jag det inte?

Lär dig att betrakta den saken som ett öde, som en växt; något som utvecklar sig af sig sjelf din omtanke förutan, af sin egen inneboende natur och tusen gånger bättre än om all verdens beräkningar togos till hjälp. Man kan genom egna ansträngningar förkrympa eller döda den tillgifvenhet man ogillar, men att lägga någonting till dess växt, det är omöjligt, det blir bara sjelfbedrägeri, och sådant hämmar sig.

Jag tror så mycket på människans egna vilja och energi, men i en hjerteangelägenhet — der man icke vill förqväfva — der bör man vara fatalist. Innan ett förhållande slagit fasta rötter i sjelfva det verkliga lifvet bör man med både händer och fötter söka hålla sig fri från hvarje känsla af förpligtelse. Det är enda sättet att känna helt, med verkliga och icke konstlade känslor, det är enda sättet att bli säker på sig sjelf. — — — Inga skyldigheter! Det måste vara valspråket när två fria människor vilja komma underfund med om de älska hvarandra eller ej. — Med ”fria” menar jag två som icke äro bundna vid hvarandra genom de band, der skyldigheterna nödvändigtvis måste ta vid, därför att förhållandet vidgar sig utåt, till kontrahenternas ställning till sin omgifning.

Vet du hvarför du har så svårt att skriva till Axel? Derför att du bara vill ta inifrån, och der vill allt glida undan för dig; du har stirrat på dig sjelf tills du inte vet hvad som är sanning eller sjelfbedrägeri. Berätta struntsaker om lifvet i Lund, skrif om yttre ting, strunt, hvardagslif, utan all djupsinnighet, som om det bara vore en god vän du ville fördrifva en ledig stund för genom vänligt småprat. Var helt bekymmerslös. Tänk att allt som skall komma, kommer af sig sjelf, och att endast det som skapades till att *icke* dröja kvar kan dunsta bort.

Lugn, lugn och jemvigt vara! Bed ditt samvete inte lägga sin näsa i hvad som icke rör det.

Troligen reser jag hem långfredagen, men säkert är det inte.* Till Lund kommer jag först sedan jag ordnat allt i Hörby. Har du lust att skriva till mig så skrif annars intet svar. Hör du! Intet! Vännen E.A.

* *Tillagt i marg.:* Det kan också hända att jag reser påskafton, menar jag.

Den herr Tobiasson som det gärna alluderas på under EA:s sista år både av henne själv och andra, är huvudperson i den sista novellen av *Folkliv och småberättelser* (1887). Han är en förmögen ungtkarl av enkel stam, delad mellan sin mänskovänlighet, lusten att hjälpa fattiga och olyckliga med sina pengar och å andra sidan ängslan att synas sentimental, bli hållen för narr och utnyttjas.

EA åberopade gärna sin människokunskap, som dock inte i fallet Anna skulle visa sig osviktig. Hon gör det också i brev från Hörby till Ellen Key den 4 april, där hon vidare talar om hur öm AL är om henne både till kropp och själ och det utan en skynt av erotik.

Han är så uppfylld af sin unga lycka. Och vi äro alla tre alldeles som ett. Han har alltid dragit henne till mig. Jag har ingenting mistat, bara blifvit rikare än jag var, ty hon håller också af mig eller rättare: hon ägnar mig en fullkomlig afgudadyrkan.

Den 9 april får EA ett brev av sin dyrkerska; det fyller att döma av svarsbrevet inte riktig naturalistens anspråk på fyllighet och konkretion. — Profeten som givit Anna sitt porträtt är Georg Brandes och "min pys" styvdottern Matti. EA hade några dagar tidigare mottagit ett understöd av Svenska akademien.

Hörby d. 9 April 1888.

Kära Liten!

Tack för ditt bref. Jag är i så måtto en tacksam brefskrifvare, att jag nästan alltid svarar strax, så vida brefskrifvaren intresserar mig. Jag behöfver således icke sjunga den der utnötta visan om "lättja, tröghet att skrifva" etc. Tröghet är öfver hufvud taget en sak, som jag endast känner till namnet.

Det var roligt att du fick "profetens" porträtt; jag var så säker om att du skulle få det, ty han har den stora förtjensten att tala sanning — för det mesta. Hvad skref han? Det är inte långt, du kan därför gerna ge mig en afskrift.

Härmed mitt porträtt, så att den andra ramen på ditt skrifbord icke behöfver stå tom.

Jag visste icke ett ord om möjligheten att stipendiet till en del skulle komma att utgå från Sv. Akademien; jag trodde att det var helt och hållet enskildt, ty mig vederligen har det aldrig förr händt att en kvinlig författare blifvit delaktig af Akademiens understöd. Som det nu är, gläder det mig obeskrifligt, ty det skall alltid ge mig ett ökadt anseende i allmänhetens ögon, och det är just det man behöfver för att kunna göra sig hörd. Och ju mer man ger akt på mig, dess mindra fara för att i den närmaste framtiden bli hängd i tysthet; något, som du vet att jag *för mig* anser som det värsta i verlden.

Hvad sade du — ungefär — till Brandes i ditt brev? Du ser att jag är nyfiken; men det är rätt få människor jag är det på — numera.

Det gläder mig att du och Axel känner det tomt efter mig. Olyckligtvis är det en sak som alltid går öfver med tiden. Men jag får se till att friska upp tomheten emellanåt.

Till Lund kommer jag icke nu snart. Det är jag för sjuk och för trött till. Länge vill jag heller inte stanna; jag har nämligen föresatt mig att spara nu, för att ha någonting att lefva af till vintern. Men innan det blir sommar och innan terminen slutar kommer jag på några dagar för att träffa dig, för att se på staden samt för att orientera mig på biblioteket.

Jag har icke skrivvit en rad sedan jag kom hem, jag menar manuskriptrad — bref har jag skrivvit en hel mängd, mest rörande affärer. Jag sofver, äter, och min mesta tid tillbringar jag i trädgården, der jag går fram och tillbaka timvis utanför fönstren, med händerna i fickorna, dumt stirrande på himlen eller träden, och i tankarne sällskapande med mitt romanfolk. Allt annat fins nästan inte till för mig, — jo som någonting långt aflägsset, som någonting bakom mig, något som man känner en god, jemn värme af att tänka på ibland. Jag tänker ofta på dig och Axel och vår käre profet, som på kära vänner, som man inte sett på länge, men som man vet att man aldrig skall glömma, om man också aldrig får se dem mer. Jag menar lifvet är så underligt; man kan se en människa igen, snart nog, och ändå är han icke alls den man skildes ifrån.

Jag lefver inte här. Det är mitt arbete som lefver. Jag sjelf är liksom alldeles borta i det, — i min egen verld, bland mina egna människor; jag ser ned på dem med en medlidsam sinnesro, på all deras glädje och deras sorg. Och allt detta fast jag inte skrifer en rad! Men det kommer.

Du skall inte lägga bort att skriva bref, du skall tvärtom lära dig det. Du har ännu inte kommit till det stadiet, då man tycker att den emottagande vet det samma som man sjelf, så att antydningar kunna vara nog. Så säger du att du "arbetar", men det uttrycket är allt för obestämdt för att säga mig något, jag får ingen bild af det, intet konkret intryck. Jag kan liksom se dig sitta på biblioteket och läsa som på din kammare och skriva, och jag kan liksom antaga dig skriva på tidnings-upsatser som på anteckningar eller noveller.

— — — ? — —

Det dröjer nog mycket länge innan jag kan egna sex timmars dagligt arbete åt hvad det vara må. Men jag trifs med ensamheten och denna oafbrutna stillhet. Och mitt ljufva ingentinggöra tycks vara just hvad jag behöver.

Familjelif lefver jag just icke mycket. Endast en måltid (frukosten) intager jag med de andra, eljest är jag här nere hos mig sjelf i min folktomma flygelbyggnad eller vandrar i trädgården, och ingen tänker på att störa mig, när jag helst vill vara ensam. Om en veckas tid skall jag flytta. Men jag får två stora ljusa rum uppe i hufvudbyggnaden, mycket tarfliga, men enligt min egen smak, skilda från de andra samt med egen ingång från gatan. Så att nu är jag nöjd.

Är det fortfarande engelsk litteratur du läser på biblioteket? Och hvad?
Min pys ber helsa dig, och jag ber dig snart skriva.

Ernst Ahlgren.

Samma dag, den 9 april, skriver AL från Köpenhamn till EA, som han anropar med ”Min kära gosse!” Brevet andas en djup förstämning. Hans liv känns så tomt och meningslöst, sedan de båda kvinnorna brutit upp. EA svarar omgående, 10 april, med ett brev ur *sin* tomhet. Det ger starka uttryck åt hennes bundenhet vid AL men ännu starkare åt beroendet av Brandes: ”Hvart ord om honom gläder mig. Det är liksom om världen inte vore död så länge jag vet hvar han finns och hvad han tar sig till.” Emellertid har den konstnärliga uppladdningsprocess som så ingående och åskådligt skildrats i gårdagens brev till Anna redan bytts i aktiv produktivitet. Almanackan vittnar för den 10 april med ungefär motsvarande besked de följande dagarna: ”Skref hela dagen på *Den bergtagna* så det rök om pennan.”

I ett nytt brev till AL den 12 april kastar EA en blick tillbaka: ”När jag tänker på hur godt du, Liten och jag haft det tillhopa, då tycker jag nästan det är både vackert och roligt att lefva.” I de följande brev som byts är däremot Anna bara närvarande i periferin. EA talar den 15 april om den mognad och klarsyn hon vunnit och beklagar att *Den bergtagna* ej kommer att kunna tryckas, alltför personligt som detta ”aktstycke af mensklig sanning” är.

Det är mig omöjligt ännu att arbeta objektivt, skära nafvelbandet af mellan mig och mina figurer. När jag kan detta, då är jag fullkomligt återstald. Ännu är jag förhexad till ett stycke metall, på hvilket en historia blifvit ingraverad. Hur vidt skilda ämnen jag rör vid, är det alltid detta aftryck som kommer fram.

Också i *Modern* förblir (för att tala med Turgenjev) navelbandet oavslitet, fast det — med den andra bilden — måste sägas, att det är ett annat avtryck av verkligheten som framkommer än i *Den bergtagna*.

Den 14 april hade EA åter skrivit till Anna, pekat på hettan i sina engagemang, den ungdomliga livligheten i sitt sinne och på sin väg till kvinnorna via männen. Man kan erinra sig hur hon denna samma vår sökt sig också till Bertha Knudtzon som stått Brandes nära och till hans mor, som ägde sonens förtroende och kärlek. Det förutsattes i allmänhet att Georg Brandes mest för att förödmjuka EA paraderat med alla sin kvinnohistorier. I själva verket har EA haft ett intensivt behov att veta så mycket hon kunde nå om

de kvinnor som betytt något för de män som hon älskade eller som eljest angick henne.

Barn!

Jag är färdig att säga som du: jag kan icke lefva utan dig, åtminstone inte då annat än ett lif, som käns tomt. Jag vet mig aldrig ha erfarit något sådant gentemot en qvinlig varelse, — jo, Ellen Key, någonting liknande. Nej inte det. Jag kände att jag *måste* ha hennes förtrolighet, kosta hvad som helst! men den dagliga samvaron tänkte jag inte ens på. Jag döljer hvarken för dig eller för mig sjelf att detta är för Axels skull; jag kan nästan icke hålla af annat än män i första hand; i andra hand komma de kvinnor de älska, och andra kvinnor bryr jag mig inte om. Men hvad gör det, när min ”andra hands”-tillgifvenhet är mycket starkare än vanliga människors första hands! Ljumhet och halfhet fins nu en gång inte på min termometer. Jag kan längta ögonen ur hufvudet på mig efter de par människor jag trifs med, och jag kan inte fästa mig vid någon som inte hyllar min egen gudom: konsten, — literaturen borde jag säga, tydligare. Jag tror att jag för din egen och kanske också för Axels skull kunde önskat att du vore anlagd åt annat håll än detta själsmarterande, öfver allting kära, som man aldrig kommer ifrån sedan man läppjat derpå. Men mig skulle du då aldrig ha förstått så bra, kanske inte honom heller, och nu är det väl din olycka som vår, att inte kunna lefva utan kärlek och penna. Att du åtminstone inte kan lefva utan böcker och frisinnade människor, det är säkert, och det håller jag af dig för.

Kära Annie! ”Jag blir aldrig, aldrig lik andra människor”, det var min förtviflade klagan när jag var ung, och ju äldre jag blir, dess mindre lyckas jag i min sträfvan. Begäret att tala och handla efter mitt hufvud och inte efter andras är som en upprorisk häst, det gagnar hvarken med tyglar eller tilltal. Jag kan alltid hinna att göra större och mer ohjelpiga dumheter på en månad än andra menskor på tio års tid. Den välsignelsen följer med när man kommit till verlden med den gåfva, som kallas originalitet. Derfor bed bara att du inte måtte ha någon! Du kan bara se på mina bref som på ett exempel. Den som läser mina skulle svära på att du och jag äro jemnåriga. Se der hvad som är det harmliga. Jag *är* gammal, men tror du jag kan känna det i detta förbaskade rörliga, lifliga sinne! Jag får hänga en spegel i mitt arbetsrum enkommt för att se hur många rynkor jag har. Men det hjälper bara så till vida, att min yttre människa träter på den invärtes. Om det nyttar?! Jo jag tackar!

— — — — —

Ofvanstående skref jag innan jag fick ditt bref. Tack för båda afskrifterna; jag svärmar nu en gång för fakta.

Jag har icke läst ett enda nummer af Ny sv. tidskrift; der lär finnas något mer om mig, jag vet inte hvad.

Mot slutet af månaden har du mig nog i Lund på några dagar. Min resa är beroende af Axels och Pontoppidans. Jag skrifver till dig närmare så fort det blir bestämdt.

Din vän
E.A.

P.S. De första dagarna af Maj skall jag tillbringa i Kbhn för att träffa min väninna, Lilly Værn.

D. 14 Apr. 1888.

Den 18 april berättar AL i brev till Hörby att han har varit i Lund och funnit att Anna håller på att bli krasslig igen; det är väl vårens fel.

Och för öfrigt lappar hon på sig med en ny förälskelse eller rättare sagdt med två — — eller rättare: hon vet ingenting om sig sjelf, mer än att hon har ondt samvete, därför att vi två, hon och jag, voro så innerligen främmande för hvarandra i går.

Det gör AL ont om ”den lilla stackarn”, att hon går och känner sig bunden. Att de lever var sitt liv och så sällan träffas lär väl omintetgöra hela historien. AL lägger för sin del armarna i kors och avvaktar.

Den 19 inför EA i sin almanacka den enda glosan ”Konstnärsförtviflan”, men ett alldeles samtidigt brev till AL är lugnt och fattat. Ett gott stycke inne i texten finner man en kommentar till AL:s förtroenden:

Anna — — — Ja, det är så allmänt-menskligt både det ena och det andra. Och så samvetskravet att vara ”trogen”, därför att man låtit sig ryckas med af stämningarne, af omständigheternas lockelse, af allt som är oklart och omedvetet inom en sjelf! Om det som lefver inom en vet man aldrig något avgjordt och oåterkalleligt. Man känner hvad det är, man vet aldrig hvad det blir. I sådana saker är man därför antingen fatalist eller sjelfplågare.

Den psykologiska relativism och den förståelse som här ägnas Anna i hennes osäkerhet går också igenom ett brev till flickan själv som EA skriver nästa dag.

Hörby d. 20 April 1888.

Kära barn.

Innehållet af ditt bref var mig icke så oväntadt, ty jag hade några rader från Axel i går, deri han nämnde att ni känt er främmande för hvarandra. Han tyckte så synd om dig. Jag tycker synd om er båda. Men du skall för all del inte tro att mitt förhållande till dig kommer att bli beroende af ditt förhållande till Axel. Jag kom att intressera mig för dig uteslutande därför att han ville föra oss tillsamman, men du har sjelf vunnit mig under den tid vi lefde tillhoppa.

Nej, det är inte ”fånigt att jemra sig i bref”, när man skrifer till någon som hör på i medkänsla. Jag skulle råda dig att skriva riktigt långa bref till mig och säga hvad som ligger dig på hjertat. Ensamma, tysta grubblerier äro icke nyttiga.

Så fort jag genom Axels bref fick veta att du kände dig klen och sönderreflektad igen, beslöt jag att icke uppskjuta Lundaresan. Jag tänkte, att det nog kunde göra dig en liten smula godt att träffa en menniska, som du förut trifts så bra med; jag skref därför genast till Axel och sade att jag kommer till Kbhn och Lund i nästa vecka, men till dig ville jag ingenting skriva, emedan jag först ville vänta och se hvad du sjelf kunde ha lust att säga mig. När du längtar, som brefvet säger, så är det afgjort att jag kommer. Troligen blir det på Onsdag. Och så stannar jag till följande Tisdag, i fall jag kan trifvas qvar i Lund så länge. Kunde du skaffa mig ett tyst och bra arbetsrum, så vore det utmärkt.

Resan ställer jag så, att jag far härifrån med första tåg Tisdagen d. 24, och så direkt till Kbhn för att på qvällen gå på Brandes föreläsning. Har du inte lust att resa med?

Med första ångbåt eller med 3-båten reser jag tillbaka på Onsdagen, d.v.s. till Malmö-Lund.

Tisdagen d. 1 Maj skall jag åter vara i Kbhn, dels för B.s föreläsning, dels för att träffa frk. Wærn från Göteborg; med henne kommer jag att tillbringa några dagar i Kbhn. Hur många vet jag ej.

Axel är troligtvis icke i Kbhn på Tisdag, när jag kommer, och det blir mycket tomt att gå der ensam. På Onsdag d. 25 skulle han ju vara i Hörby och jag fruktar att han behöfver vara i Lund d. 24.

Skrif ett par rader igen till mig när du fått detta.

Grubbla inte öfver framtiden, och plåga dig inte med några sjelfanklagelser. I hjerteangelägenheter måste man vara delvis determinist, eljest kommer man aldrig till klarhet öfver sina känslor. Låt det växa eller låt det dö, men ersätt inte verkligheten med konst.

Jag trodde att frånvaron skulle verka stärkande på din tillgifvenhet. Men sådant kan man aldrig beräkna, åtminstone aldrig utan om man har en lång erfarenhet af personen i fråga.

Och nu farväl.

Din vän

E.A.

Den i brevet skisserade resplanen förverkligas, och den 24 april noterar EA i almanackan att hon sammanträffat med AL på båten till Köpenhamn, varifrån han nämnt att han skrivit till Anna. ”Jag fruktade att det var en återknuten [!]. Men sedan blef jag så glad. Åh, så glad.” Detta synes inte kunna betyda annat än att EA är nöjd med att de andra båda glidit ifrån varandra.

De närmaste dagarna följer händelserna slag i slag. Den 25 som är en onsdag rapporterar almanackan om återresa till Lund och ett långt samtal med Anna, som lämnat EA sina brev från AL till genomläsning. ”Hon är alldeles säker på att hon inte bryr sig om Axel, sade hon.”

Följande dag kommer AL på besök från Köpenhamn. EA:s almanacka:

Anna mötte honom vid tåget. Jag hade dukat frukost till tre, men hon sade, att hon icke ville stanna. Axel och jag frukosterade. Han ville inbilla sig att han tyckte det var treffligt. Så gick han till sina släktingar, och medan han var der kom Anna.

Så småningom sällade sig också AL till de båda men blott för att genast gå till tåget, dit Anna följde honom. I Malmö blir AL fördröjd några timmar och passar på att skriva ett brev till EA, vars ynkliga tonfall han själv ironiserar över. Han diktar i tankarna ett brev som han blir riktig rörd över:

Mammas gosse fryser. Mammas gosse är inte glad, har det inte riktigt bra. Derfor kommer han ihåg att han har en själsmamma som han kan komma till och vara sentimental hos — och som klappar hans själ på kinden och stryker sin hand genom dess långa obarberade hår...

Under tiden har Anna återvänt till EA:s rum, och mellan de båda kvinnorna utspinner sig ett avgörande samtal. Jag citerar ur det brev som EA omedelbart skriver till AL:

— — — — —

Anna har gått härifrån alldeles nyss. Jag hade bedt henne komma upp när hon ätit qvällsmat, och hon kom. Berättade först om hvad ni talat om på vägen till stationen och så om att du höll på att stanna för att få prata med henne, samt att det strandat på att fröken Fick satt der. Jag blef så ledsen åt att ni inte tänkt på att gå en omväg, komma upp till ”Store bror” och låta honom ta sig en promenad — som så många gånger — om ni hade något att tala med hvarandra om. Jag trodde att ni — — — — — om ni träffats så der riktigt igen — — — du förstår? Jag trodde att Anna gått och konstruerat upp det der andra bara och att när du nu var rest det verkliga bröt fram och gjorde sin rätt gällande. Jag märkte att hon gerna velat du skulle stannat, jag kunde icke förstå att det icke skulle finnas ångest och ånger och saknad och hela det der satans anhang, som välter upp i en när man på allvar varit i saxen och gjort ett försök att ”bita foten af”. Jag frågade henne. Nej, det var ingenting af det, men hon tycker det är roligt att höra dig tala, i synnerhet när jag är närvarande, men värmen saknar hon inte. Hon var också säker om att du inte skulle göra något försök att närma dig. Jag sade att jag ändå tror att Aprilväder inte är att lita på, stämningar komma och stämningar gå — — — ser du, en natur sådan som Annas, hvarken varm eller kall, den är mig så omöjlig att förstå *inifrån*, jag menar genom analogi med mitt eget väsende. Hon märkte min rent törstiga nyfikenhet, det att rent utifrån tränga in i en gåta, som jag inte kan släppa förr än jag löst den: frågan hurudan är en sådan qvinnas känsloverld. Jag var så nyfiken att jag tror jag skulle haft lust till vivisektion rakt af, om det bjudits, och om en yttre undersökning kunde ge mig det osynliga i händer: — tanken känslan. Hon förstod att det är derfor jag är nyfiken och jag tror att hon ville vara ärlig för att så att säga vetenskapligt göra mig en tjänst.

Hon lyckades verkligen öfvertyga mig om, att hon är ljum. Att hon är *kall* har jag icke ett ögonblick trott, hvarken här eller i Köbenhavn, det sade jag henne också i går. Och jag påminte henne om ett yttrande jag hade en viss qväll i Kbhn i din närvaro, då hon haft ett långt samtal med mig just angående kyla. Jag mins att jag kom att skratta, när jag tänkt på med hvilken troende menlös min jag hört på, och hur öfvertygad *du* var. Jag kunde inte låta bli att säga åt Anna: ”men mig går du inte ur och i med träskor på!” Jag saknade alla förutsättningar för att förstå ett sådant fenomen, och när jag märkte att hon icke var kall, så trodde jag hon måste vara varm. Rent ut: jag trodde att smekningar antingen måste attrahera eller repulsera. Att flirtationstemperaturen skulle kunna hålla sig alldeles oförändrad under dem, det trodde jag icke vara en möjlighet. Anna kom ihåg mitt yttrande.

Jag återkommer i mina slutbetraktelser till några moment i detta och de följande breven, som hör till de mest inspirerade i vår litteratur. Inspirationen är hat. Då EA förstod att Anna egentligen inte vändades under situationen, blev hon först glad och avspänd, men i hemlighet steg förbittringen mot den känslolösa, och nu på natten, då hon skriver, överger hon plötsligt brevpapper och brevstil, och orden på manuskriptremsorna flyger mörka och vilda:

Vet du allt det här verkar underligt på mig — en viss ängslan — Jag sade det till Anna i går. Jag är som en befästad stad, men den har vindbrygga och port.

Och hvem helst du öppnar porten för, kan tränga in i mitt lif. Du vet bäst om jag efter alla förra årets händelser — — — . Du förstår, det är en rent vidskeplig förnimmelse numera. Jag är ju herre att slå porten i lås midt för näsan på hvem jag vill, för dig med, om jag har lust. När du inte är ensam.

Detta med Anna har satt en skräck i mig. Jag tog emot henne med så öppna armar — — — hon har kommit mig så nära — — —

Spåkäringarna tala alltid om ”en mörk karl” och ”ett ljust fruntimmer” (svarta och röda kort i leken) Jag skall säga till min dörravårdare att hädanefter slå porten i för alla mörka karlar och ljusa fruntimmer.

Jag borde ha stängt min port i julas. Det hade varit bäst för er. Kanske detta kunde undvikits. Ni hade varit lemnade åt er sjelfva, och bohème hemmet (mitt) hade icke trollat fram överkliga känslor.

Ja. Men tidpunkten då gjorde att jag inte kunde. Hela besättningen var slagen i bojor och band, och den ende som var fri var bödeln, som skötte tortyren.

Detta kommer igen. Då vill store bror gå så fort han ser skynten af den nästa blonda närma sig vindbryggan. Och den nästa kommer snart.

Derför pratar jag så mycket; jag måste skynda mig. Om du vill ha flera sådana här bref, så måste du lofva mig att ge mig dem alla åter, när hon kommer — hon, som jag unnar dig, som jag önskar dig, men som jag aldrig släpper in i min fästning utan tappert försvar.

*

Agget mot henne skiner igenom på så många sätt. Jag kan inte hjälpa det, Axel, — — du är så mycket bättre än jag, du tänker så fint och vackert det kan inte jag; jag känner med dig och för dig — jag menar å dina vägnar, alldeles mot min vilja och *med min egen natur*. Obändigare än du någonsin kommer att känna något. Hvad skall du med en sådan kamrat som jag! Jag vet att du vill jag skall tänka vackert och tala vackert om henne. Jag vet att du tycker jag borde vara så ärlig emot henne ännu, att jag skulle visa henne detta bref. Det kan jag inte! Det vill jag inte!

Jag har gått här och tegat för att inte ett ord af mig skulle falla i stämningarnas vågskålar. Nu kan jag inte mer! Jag är inte god, jag är häftig. Om du fordrar att jag skall hålla af henne ännu, om det plågar dig att jag talar bittert, så låt mig gå hem till mitt arbete. Jag vill aldrig mer ha skyldighet att vara ärlig och uppriktig emot henne, aldrig att hon skall ha rätt att läsa mina bref. Alla hennes smekningar voro ingenting, ingenting, ingenting! Om hon varit din med hvarje tum af sin kropp, men om hon bara varit det helt, med både vilja och känsla — helt, — då, men nu var det nyfikenhet, bara nyfikenhet.

Jag *vill* inte vara ärlig emot henne, ty jag vill inte säga henne hur föraktlig hon är mig! Jag vet att jag sårar dig, och att jag kanske mister min bästa vän på kuppen, och ändå *kan* jag inte tåga, jag vill inte tåga; jag kan inte vara lugn, jag *kan* inte göra mig till hvita plåstret, jag är ond, elak, stygg, hvad du vill. Det är sant! — herre Gud, det är sant! Jag gör mig olycklig sjelf med det att jag aldrig kan vara lugn — att jag måste skrika ut och få luft — men jag kan inte gå och förstålla mig.

Så länge jag trodde hon höll af dig — nej, hvarför vara rädd för ordet! — älskade dig, så länge var hon mig kär; jag skulle velat göra allt, allt för henne. Jag vet inte hvad jag skulle ha velat ge henne. Mina ögon att leka med — tror jag. Jag gråter så jag kan knappt se mina bokstäfver. Jag kan i mitt lif aldrig bli en sådan trästock som hela verlden fordrar af mig och som jag kan se ut för de flesta.

Den qvinnan har kommit mig så nära — så förbannadt — jag menar så af hjertat eller af Gud eller af mitt inre förbannadt nära, och ordet måste fram:

jag hatar henne!

Jag kan vara i sällskap med henne som i dag, jag kan vara vänlig, ”god” och jemn emot henne, som jag är emot de flesta menniskor, men då är jag *falsk* emot henne, som jag varit det i dag, som jag varit det och är det mot de fleste menniskor.

Om du fordrar att jag skall vara sann emot henne, så välj mellan oss två. Då vill jag gå. Annars blir jag falsk mot er båda.

Och mot dig vill jag inte.

(”Gå” — jag menar inte dö — jag menar jag vill gå till mitt arbete. Ensam.)

Hon har kommit in i mitt lif, hon känner det finaste, vackraste i min själ, min tillgifvenhet för dig, hon har ett långt lif framför sig — hon skall kunna afhandla detta med alla sina fästmän.

Jag vet att jag är låg och oädel. Ja, ja, ja! Men får jag inte vara det så låt mig gå — bara gå, utan alla sentimentala fraser.

Hon har kommit in i mitt lif på en falsk lösen: hon sade att hon älskade den enda menniska jag — utom Ellen Key — verkligen håller af. Och hon har icke

älskat dig ett ögonblick. Kärlek kan dö, jag vet det, men han dör i kamp och vån-
da och i dödsryckningar och slitningar, eller också dör han af ett slag (ett dråp) el-
ler han dör af ålder. Men denna kärlek har aldrig funnits, därför kändes det inte en
ryckning, när hon låtsade att den dog. Den kärleken var en mannekin.

Hon har kommit in i mitt lif därför att jag mot mitt bättre vetande ansträngde
mig att se henne med *dina* ögon. Det var orätt af mig. Det var svaghet af mig. Just
då jag led så öfvermenschligt kunde jag inte mista den ende som stod mig nära.

Men nu är jag stark igen. Stark nog att vara ensam och ändå lefva.

Låt mig gå, ty jag kan inte förlåta henne.

Det är sårad fåfänga af mig, egoism. Jag vet det allt, allt. Men jag är en men-
niska, jag måste känna enligt *min* natur, inte efter "normalplanen".

Skrif, och skrif lugnt.

— — —

Jag har inte velat tro hennes ljumhet. Jag försäkrar dig att jag inte velat tro hen-
ne i qväll heller, men hon talar så lugnt, det märks inte en skiftning i röst eller mi-
ner, som förräder att hon döljer en rörelse. *Det har icke varit något*, säger hon.
Hon sade det i går innan hon såg dig, det är det samma i dag, sedan hon sett dig.

Ärlig är hon.

Nu, ja! Derför att hon är tillsamman med oss två.

Men hon har ingen karaktär.

Om du icke hatar mig för att jag säger det! Gerna, gerna. Det är naturligt.

Men jag kan inte förlåta henne.

[*Tillagt i marg.:*] Det är för *mig* sjelf jag inte kan förlåta henne. Med att smeka
dig sade hon mig en osanning. Hur har jag icke talat och undervisat och blottat
mig! Och hon tog allt, allt, bara på den räkningen att hon var din; inte på lek och
kurtis, utan på allvar; i arbete och verklighet, inte bara i skymningsfantasier.

Hon är bättre än jag: hon är inte elak och bitter som jag. Mitt förstånd säger
mig det, och hon är god och vänlig och hon håller kanske af mig på *sitt* sätt, med
5 graders värme. Jag lefver i det rum hon gjort trefligt för mig, jag tar emot, jag är
vänlig. Och ändå hatar jag. Låt mig gå!!

På morgonen den 27 april gör EA ett kort besök hos Anna; dess betydelse
avspeglas i almanackans ord: "Jag bröt med Anna". Nattbrevet ("luntan")
avsändes sedan till AL vid 12-tiden, varvid ytterligare en deklARATION tillfo-
gas, alltjämt präglad av akut raseri:

Fredags morgon.

Jag skickar luntan. Bäst att allt blir klart, hur det också skall gå. Jag kan inte läng-
re gå här och spela "god" och "högsint". Låt det braka itu mellan dig och mig, om
det inte tål vid törnen — schocken — menar jag. Jag *kan* inte bli from och mild:
när någon sårar mig så biter jag.

Jag har varit nere hos henne. Jag kunde icke uthärda att mitt porträtt skulle stå
på hennes bord: — en segertrofé i rang med profetens! Jag sade att jag gerna ville
ha det. Och jag fick det, — väl insvept i papper — — — som om jag skulle vilja
ge det porträttet åt någon! Och jag satt stel på chäslongen och sökte kufva mitt ra-

seri — och jag bet i små korta lågmälta satser, jag sade henne att det icke är för *din* skull jag harmas, utan att det är min egen sårade stolthet, som krymper sig under att ha låtit henne komma mig in på lifvet. Jag sade att jag vet jag är orättvis. Jag sade att jag gläder mig åt att detta käns. Jag hatar de menniskor, som ha oljefernissa i stället för hud, och på hvilka allt halkar af som vattendroppar. Jag har racehat till dem, och när jag vet att jag kan bita igenom fernissan, så hugger jag till. Jag såg att hon led. Hon sade nästan intet, hon stred emot tårar och hon var blek. Jag vet att du känner det som om jag gjort *dig* ondt och att du skall känna agg emot mig. Får gå! Jag skall aldrig ångra mig, jag känner intet medlidande. Om jag kunde rådbråka henne på sträckbänk, så skulle jag; det är enda sättet för henne att bli menniska.

Jag skall förfölja flirtationslusten och samlarvurmen så länge jag kan föra en penna, det må träffa hvem det vill! Och de första jag skall hudflänga äro dessa ”rena” *qvinnor*.

Jag är grof och du känner vedervilja för mig? Javäl. Känsligheten slår öfver. Jag har varit ”god” så länge. Nu kommer reaktionen.

Jag gick ifrån henne när jag sagt hvad jag ville och i förstugan slet jag sönder porträttet utan att taga det ur omslaget. Nu ligger det som aska i kakelugnen.

Jag sade henne att jag gifvit henne allt till skänks, bara öst det öfver henne för att icke vara snål och oädel. Vill hon ha det igen, så måste hon arbeta sig till det. Det vill hon naturligtvis inte, hon vill lägga händerna i knät och samla gåfvor i sitt förkläde. Och då är allt slut mellan oss. Jag känner att jag inte är kristen, ty inom mig tjuter det en odöpt koncert: ”öga för öga och tand för tand.”

Jag kan erkänna att jag gör henne orätt: jag hatar henne likafullt.

Hon är en profan, som kommit in i en hednings helgedom. Må vara att den profane handlade i god tro, utan att förstå att hans blickar kunde kränka. Hvad hjälper det hedningen! Den profane har *sett* hans gudabeläten och klenoder. För honom är det ett helgerån, begånget med eller utan afsigt.

Samma kulminationsdag den 27 april 1888 tillkommer ytterligare två relationer av vad som skett. Ovisst i vilket syfte har Anna själv givit sin bild därav. Det tycks inte vara fråga om någon välkontrollerad renskrift: pappret är enkla manuskriptremsor och handstilen bär prägeln av improvisation. Därför gör den lugna, lidelsefria tonen i detta dokument ett sådant intryck. Även om den i viss mån kan sägas rättfärdiga förebråelserna för likgiltighet och ljumhet, är det ändå häpnadsväckande att den unga kvinnan med sådan fattning förmår avlänka den andras hätska angrepp.

Den 27 April. Lund. — 88

Ernst kom till mig i dag på morgonen.

Hon ville ha sitt stora porträtt tillbaka. Jag förstod inte strax att det skulle vara en brytning mellan henne och mig, utan trodde, att det var något för Axels skull förbundet därmed.

Så sade hon mig rent ut att det pinade henne att jag hade kommit henne så nära, det ”att en mänska kommit mig nära och så kan gå igen”.

Hon misstrodde mig, sade hon. Hon afskyr mig, det ser jag. Jag är allt lågt och eländigt och uselt i världen — så är hennes tankegång.

Och det fastän jag är *densamma* som förr.

Hon var likasinnad i går, fastän hon ej visade det. Och jag satt där och talade med henne, som med den enda jag kunde tala med. Under tiden satt hon och gjorde sina iakttagelser, stadgade sin afsky. Författarenyfikenhet? Kanske? — men jag vet inte om det är riktig nobelt. Jag satt och teg. Det fans ju håller ingenting för mig att säga — efter detta.

Hon är kanske rättvis. Men jag tror inte någon har rätt att trampa på en annan för det denna inte är sådan som man själf eller inte går den väg man utstakat.

Skulle jag vara bunden därför att omständigheterna fört mig in på lifvet på en person, bunden att se som han ser.

Tack, jag går hellre min egen väg, om det också är i fördärf. Det rör *mig* och ingen annan hur jag ställer mitt lif.

Bryta med mig då hon fått hat till mig — det är naturligt att hon gör det. Det behöfs ingen motivering för hennes antipati. Men jag vill inte behandlas som ett kryp. Om hon anser mig så är en annan sak.

Jag älskar den jag *kan* och hvarken den hon eller jag vill.

Samtidigt inviger EA Georg Brandes' mor i triangeldramats förlopp med en utförlighet och ett anspråk på intresse för bekantas bekanta, som måste ha förvånat fru Emilie. Brevets ton vacklar mellan nedlåtenhet och friskt agg. I orden om ”min stackars gosse” och hans ruggiga och kalla tillvaro ekar AL:s modstulna brev från Malmö, som EA bör ha mottagit vid detta lag.

Ni har bestämdt hört talas om en ung flicka, som samman med Lundegård utgjorde min ”familj” i Köpenhamn. Jag kände henne icke förut, men då han sade att han fäst sig vid henne, tog jag naturligtvis emot henne med öppna armar. Efterhand som hon blef mera och mera bekant med honom tilltog också hennes böjelse i värme, och då han är en af mina älsta och bästa vänner blefvo hon och jag som mor och dotter; mitt arbetsrum var vår gemensamma salong, och hvarje dag knöt vår lilla familj fastare tillhoppa. Jag var så själaglad att se honom så lycklig. Hvar enda dag gjorde jag långa skymningspromenader för att de skulle få rå om hvarandra i ro, och då jag känner honom så väl, vet jag att han endast kan vinna på att visa sig enkelt och naturligt som den fina, tillvinnande natur han verkligen är. Med suckar och strida tårar skildes hon från honom och reste hem till Lund. Det hette att hon inte visste hur hon skulle ”kunna lefva” utan honom. Det vexlas en del bref, hon återtager sitt Lundalif med baler och flirtations och innan jag kom hit fick jag bref både från honom och henne att hon ”upptäckt” det hon icke brydde sig om honom. Och så var romanen slut. Men ovänner skulle de icke vara. Godt! Och jag skulle försöka vara lika vänlig mot henne som förut. Javisst; jag

ville försöka, och jag hade verkligen fäst mig vid henne. När jag kom hit till Lund voro hon och jag rätt mycket tillsammans de första dagarne, och hon berättade om allt, anförtrodde mig allt liksom förr, och ju mer jag hörde på, dess mer gick det upp för mig att hon halft medvetet gifvit honom alla sina ömhetsbetygelser och smekningar blott för att få. Hon har samlarvurm och hon svärmar för literära bekantskaper, ämnar bli författarinna och vill ha hjälp att slå sig fram. Fåfänga således! *Han* var en eröfring att göra, dubbelt eftersträfvansvärd därför att han var så liknöjd och kall i början; jag var en literär bekant, som det här hemma i Sverige nog kunde löna mödan att lägga an på.

Två goda exemplar i hennes samling!

Han tar saken lugnt och låtsar om ingenting, men jag vet att han aldrig varit så hårdt fästad vid någon människa som vid henne; jag vet hur detta smärtar honom och hvilken tomhet, som gapar emot honom nu. Hvad nyttar min vänskap och mitt deltagande! Han älskade henne "tout de bon".

I går var han här, och de åto middag hos mig båda, skulle spela "gamla vänner". När han rest och hon följt honom till tåget kom hon upp till mig igen och vi pratade hela qvällen så gladt som någonsin. Jag har aldrig sett henne så glad och upprymd: experimentet hade ju lyckats så bra, hon hade fått hvad hon ville och blifvit historien qvitt utan så mycket som ett ovänligt ord; alla brefven voro ren vinst, likaså G. B.s och mina kabinettsporträtter på hennes skrifbord. Hon var full af lustiga historier om allt som passerat under dagen, och hon narrade mig att skratta som en besatt åt det komiska i hela situationen, men under allt detta visste jag att min stackars gosse satt och skakade ensam i en jernvägskupé, med ett rugigt, kallt hotell till mål, och att han kände sig så innerligt död och tom invärtes. Mig trodde hon sig alltid ha i behåll, och hvad gjorde det så med honom! Och för hvart skratt hatade jag henne värre. Det föreföll mig som skulle han kunna höra dem alla. Och det finns intet på jorden jag afskyr så mycket som bleksjuka qvinnors dussinerotik; halfheten, ljumheten, snålhetsfuttigheten, — att leka små amouretter, banala som tummade kopparslantor; med ett ord: flirtation!

Hur det äcklade mig att se på henne! Och i dag gick jag ned och sade henne min mening, jag pepprade henne med sarkasmer tills hon vred sig som en mask. Det sved i mig för hvart ord jag såg henne blinka för, men jag har lofvat mig att den här leken inte skall ge henne oblandadt nöje. Jag har hållit af henne, därför fins det ingen måtta på bitterheten nu. Och om Ni visste hvilken finkänslig, trofast kamrat Axel varit mig närhelst jag haft det tungt; om Ni visste hur vi vuxit samman år efter år i både sorg och glädje, då skulle Ni förstå hur ursinnig jag blir, när någon gör honom något ondt, och hur bedröfvad jag blir när jag ser honom gå och grubbla i stället för att arbeta.

Dethär fruktar jag att han skall bita sig fast i, och så gå och spela skeptiker och ingenting göra. — Och hvad nyttar det om man är aldrig så rik invärtes, när man aldrig får någonting ut af det — inte något arbete, något resultat! — — — —

Till de många överraskningarna i denna på känslökast så rika fas av EA:s liv hör att den uppslitande brytningen med Anna inte hindrar henne från att fullgöra normala sociala förpliktelser. Redan på fredag är hon på middags-

bjudning och på lördagen, den 28, går hon på visiter och bedriver stor sightseeing i Lund, en stad som tycks ha varit henne betydligt mer obekant än Köpenhamn. Hon besöker bl.a. universitetet och universitetsbiblioteket och är förtjust. I brev till AL gör hon intressanta observationer om stadens karaktär, kommenterar vidare dagens läsning och annat arbete. I stället för att nu spinna vidare på uppgörelses scenen, går EA i tankarna ett par dar tillbaka till sin läsning av AL:s brev till Anna, där han visat både sina teatraliska och sina äkta egenskaper. Med en anknytning till mor-son-fraseologin i AL:s Malmöbrev heter det:

Stackars gosse! Mamma skrattar, men hon ser dig så sorgmodigt in i ögonen. Käre gosse! Och hon stryker din kind.

Det var så märkvärdigt att se bref efter bref, hur den teaterslitna Mefistofeleskappan glider af och hur du så till sist lägger den, stilla och enkelt, och hur du vågar bli en vanlig människa som vi andra, dum och naiv som vi andra; bara mer själsfin och skygg än de flesta. Mina farhågor voro öfverflödiga. Du hade varit sann, du är inte helt förkonstlad, leret har inte stelnat mer än mycket ytligt.

Inte blygs du inför mig? Hur många gånger har jag inte gråtit mitt ansigte vått och min nästipp röd i din närvaro, och du har torkat mina ögon som om jag vore ett enfaldigt barn bara, och jag har aldrig blygts öfver att söka min tröst hos mamma Axel!

Mina händer skola nog lära sig att taga lika lent som dina ha gjort. Var så inte ond öfver att jag måste brusa ut först!

Denna samma lördag får AL de ändlösa raseribreven från EA och besvarar dem omgående i en epistel som visserligen själv är enormt lång men som ändå må återges i sin helhet. Den tycks mig ha ett stort psykologiskt intresse och dessutom påfallande litterära värden. Flera av AL:s romaner kan man ju numera blott läsa som symptom på tidsströmningarna, och i de litterära vänskaperna med EA, med Strindberg, med Heidenstam spelade han genomgående andra fiolen, oftast med beundransvärd lojalitet och självförglömmelse. Därför är det angeläget att erinra om och dokumentera, vilken god skribent han faktiskt var. Skada blott, att hans kvickhet som brevskrivare inte mycket framträder just i denna korrespondens.

En del av de attityder till Anna som AL här intar eller säger sig inta, dementeras i nästa akt av dramat: AL är inte så oengagerad som han vill verka och skall inte prisge Anna på det trankila sätt som han här fintar. Men det milt gammalmansvisa, sentimentalt estetiserande efterhandsperspektiv för flickans räkning som han prövar i detta brev, kommer han ändå att falla

tillbaka på i brev till Ellen Key på hösten 1888, då historien med Anna är definitivt avslutad: det som hon upplevt med honom, initierad av honom skall en gång vara hennes vackraste minne osv.

Köbenhavn. Lördag.

Käre Ernst.

Jag fick ditt brev i dag på morgonen, och jag läste det liggande i min säng.

Tack! Jag känner din varmblodiga natur i hvarenda linje. Jag känner hur det biter och sliter i dig invärtes. Jag ser den kränkte hedningens förtviflan öfver främlingen som kommit in i hans helgedom med skorna på fötterna och låtit sina blickar fara öfver allt det han dyrkar — — för att sedan gå ut i verlden och kanske rycka på axlarna åt hans religion. Och jag förstår det så väl: du måste hata henne, främlingen. Ty du kan inte hata mig, som förde henne ditin för att tillfredsställa något, som kanske inte var annat än en nyck — — för att få klappa och smeka och kyssa henne några minuter.

Och så skulle *jag* bli sårad! Sårad öfver ett brev deri hvarje bokstaf andas din obändiga naturs blinda, gränslösa tillgifvenhet för mig, som aldrig gjort ett grand för att förtjena den — — bara sutit som ett beläte af trä och tagit emot det allt!

Nej, du, det vore alltför barockt. Det vore så idiotiskt, så kunde det ske, skulle jag skämmas som en hund öfver att ett enda ögonblick ha varit föremål för din vänskap. Men jag vet att det bara är i öfverilningen och hettan som du tror mig om det; och därför gör det mig inte ondt.

Tack för ditt brev. Om du var "god" och "högsint" skulle jag inte tro dig. Nu är du en människa, med ett hjerta som slår i feber och med två stora, svarta ögon som tindra i ett blekt ansigte. Hur skulle jag kunna känna agg? Hur skulle jag öfverhufvudtaget kunna känna annat än, att du vill mig väl. Och detta medvetande af att du med din mera omedelbara, varma och kärnsunda natur ger mig så mycket mer än du får, så mycket mer än jag förtjenar. Men jag känner det inte som skuld ändå. Och därför kan jag taga emot i oändlighet ända tills du en vacker dag upptäcker att också jag hör till den racen, som bara lägger händerna i kors och samlar gåfvor i förklädet.

Om jag inte förstod dig! Inte förstod hur grannt och fritt det är att du är sådan du enligt din natur måste vara; om jag inte såg hur uppfriskande vackert det är när åskbyn drager öfver slätten och blixtpå blixtpå slår ner och tänder gårdarne rundt omkring; om jag inte kunde uppskatta hur mycket af det, som är det bästa i ett människosinne, der döljer sig under vildens obändiga vrede och förtviflade smärta öfver denne främling, som sett hans gudabeläten och klenoder — — —

då skulle jag säga: Gå ensam hem till ditt arbete! Jag står så långt under dig. Jag har ingen rätt att vara med dig.

Nu känner jag med stolthet, att jag kan förstå dig; att det inte fins en skiftning i din natur som jag skulle vilja tumma på, inte en af dina individuella kantigheter, som jag ville slipa bort, om jag kunde det. Deri står jag öfver de fleste af massan — — och deri ligger det kanske att jag kan mottaga allt af dig utan skrupler, utan att det trycker mig som skuld.

Om du inte skrivit just så, som du skref — — jag skulle ha märkt att det var förställning och falskhet. *Det* skulle ha smärtat mig, *det* skulle ha sårat mig: att du icke trodde mig om att förstå dig — i allt. Men du kan inte såra mig. Jag vet inte den ting du inte skulle kunna säga till mig — — som jag inte skulle förstå. — —
— Nej, du skulle inte tiga. Tvärtom! Jag ber dig skriva om allt. Det smärtar mig inte, skär inte i mina stämningar — tvärtom. Det gör mig godt. Min författarnyfi-kenhet är större än allt annat; när jag hunnit till nedpå första sidan af det här brefvet, kände jag tårarne stiga mig i ögonen. Jag tog en spegel för att se, hur det tog sig ut!

Är det att vara bättre än du? Att tänka finare och vackrare? Hvad skall *du* med en kamrat som jag? — — Kunde jag snarare ha skäl att fråga. Jo, han skall förstå dig (kom jag att tänka på).

Jag vill hvarken att du ska tänka eller tala vackert om henne; jag vill att du skall tänka och tala som du känner. Hur skulle jag kunna fordra att du håller af henne? Hur kan man öfverhufvudtaget fordra något sådant? Är jag en bildningsfi-lister? som bara skroderar med frisinne och upplysning?

Nej, du, det *är* jag inte. Och det är därför jag har rätt att vara din vän. Och der-för kan jag vara din vän utan att jag i detta fall känner som du. Jag fordrar inte att du skall vara sann emot henne; bara att du är det emot mig. Att du förstår mig när jag känner, tänker och talar annorlunda än du — — förstår att du ändå kan säga mig allt, fast min natur är så olika din.

Du får inte skriva att du är "låg och oädel". Inte för annat än därför, att du gör mig det svårare att vara mig sjelf i detta fall. När jag är annorlunda än du, förefal-ler det mig då som om jag spelade en roll: den ädle, högsinte eller något dylikt. Och det är mig motbjudande. Jag behöfver ju inte predika för dig om den relativa betydelsen, som de der föraktfulla orden ha. Jag behöfver inte säga dig, att det att vara sann är så mycket, mycket mer...

Nej, du får inte gå — såvida du inte sjelf har lust. Jag har inte råd att mista en vän som du. Mins du, att jag sagt det en gång förr? Du kan vara öfvertygad om, att jag menade det, då som nu. Och ändå — — jag bad dig inte stanna, då jag såg hur du led. Det är jag stolt öfver. Jag skulle inte heller be dig stanna nu, ifall du kände att du måste gå —

fast jag är så oändligt mycket fattigare nu, än jag inbillade mig vara då. — —

Men jag röker min cigarett, helt lugnt, medan jag skrifer. Du gråter visst, du. Du kan känna så ungt och starkt och blodfullt — — jag är en gammal gubbe och allt hos mig är lika ljumt som det hos dig är varmt. Det är inte högsint eller ädelt; det är kanske inte heller "lågt och oädel". Det är bara i enlighet med min natur, sådan den nu är.

*

Du vet det nog: Jag ser henne i annat ljus än du. Jag är ett barn af samma tid som hon — de halfva känslornas tid — — jag står henne närmare, jag har lättare att förstå henne.

Jag är inte något får, och om jag inte biter, är det inte af fromhet. Men det gör mig så innerligt ondt om henne; och jag vill inte lägga sten på börda. Jag har ingen rätt att döma. Jag känner mig inte bättre än hon...

Åhjo, på sätt och vis. Jag vet, att jag gaf henne allt och att jag intet fick igen. Jag vet att det inte fans en tanke i mitt sinne, som jag skulle tvekat att delgifva henne; jag lade min själ naken i hennes händer. Jag kunde ha önskat att jag var en kristallkupa, att hon kunde ha sett hvarje skiftning i min komplicerade lifsmekanism. Hon tog det allt och jag märkte inte, att hon bara tog och tog — och intet gaf. Eller om hon gaf en smula någongång, gjorde hon det med en éclat, som om jag borde vara så tacksam, så tacksam för denna lilla smula...

Men just därför kan jag se tillbaka på allt utan en känsla af förebråelse, utan en skymt af blygsel. Och just därför gör det mig dess mer ondt om henne. Ty ser du, jag vet, att detta förhållande, som hon nu kanske tror sig vara kvitt för alltid, skall kasta en lång slagskugga öfver alla de närmaste åren af hennes lif. I alla de nya förbindelser hon kan komma att ingå, skall detta förhållande skimra i bakgrunden af hennes själ; och minnet skall adla och förgylla det än mer; och allt hvad hon ännu kan få af tillgifvenhet och ömhet hos en man, skall synas henne mindre fint, mindre glansfullt än detta minne, som hon inte kan bli kvitt. G. af G. har i sin berättelse "Ensam i Stockholm" några sentimentala men varmt kända ord om en förförd tjensteflicka. Du vet nog hvilka jag menar; och du kan läsa dem i hans bok. De handla om att han, som "förförde" henne, lyfte henne upp i en annan verld som hon aldrig drömt om; och han skildrar hvilket brott det var, ty gentemot detta, hon upplefvat, skulle hennes kommande lif te sig så skönhetstomt och trist.

Jag tror att det kommer att gå Anna på samma sätt. Jag lyfte henne ett ögonblick upp till mig, jag förde henne ut bland människor som kunde förstå henne; jag lärde henne hvad själens finhet och adel var jemfört med de gudabeläten inför hvilka de människor hon hittills umgåtts med, lågo på knä. Och du — det glömmet hon inte så snart! Hon glömmet inte den tid, då hon hade människor till hvilka hon kunnat betro sig och som aldrig skulle ha missförstått henne om hon också i många fall inte tänkte och kände som de.

Och hon skall läsa mina vackra bref, som jag inte vill taga ifrån henne — — och allt hvad hennes kommande förälskelses föremål kunna säga henne skall blekna emot dessa bref, i hvilka hon skall märka som en luftning af de finaste essencerna af en människosjäl. Och hon skall inte visa dem för någon — förrän många många år svunnit hän och det bästa i hennes natur så småningom gått förloradt. Hon skall bevara dem som något af det grannaste hon eger — — och när hon lider under nuets tomhet och lifvets meningslöshet, skall hon taga dem fram och läsa dem omigen och gråta...

Tror du, jag diktar? Ja, naturligtvis. Men jag tror på det sjelf, ännu så länge. Jag är inte blind; jag trodde ett ögonblick att jag kunnat väcka något af det, som aldrig funnits, till lif genom min forcerade kyla. Jag tror det inte längre. Men jag vill inte låta henne så handlöst glida bort. Jag tror att det mesta af hvad jag känt för henne, har värkt bort. Som hon gick der vid min sida på promenaden utanför Lund, var det som om hon inte var så ren som förut. Du vet hvad jag menar. Hennes hy och hennes hår — — det såg ut som om dam och smuts inte kunde bita på det förr; nu

satt håret i testar i nacken, det var inte så luftigt och silkesfint och förgylt af sol-sken, som jag tyckte det var förr.

Och jag vet att hon med tiden skall glida bort, så långt att mitt öga inte kan följa henne. Men inte nu strax. Jag kan inte låta bli att vara hennes vän. Tro inte att jag duperar mig sjelf. Der sitter nog kvar hos mig något af det der, som jag inte rätt visste, om det fans; men jag känner min makt att strypa det, att rycka det ut — hvarje den minsta lilla rottråd, om det behöfs. Och derfor kan jag vara hennes vän — någon tid — — tills mitt intresse för henne vissnar bort och dör en naturlig död.

Du finner det kanske mesigt, omanligt, alltför beskedligt... barnsligt, sangvinniskt, fantastiskt... men du kan vara öfvertygad om, att jag inte skall vara svag. Jag skall aldrig tigga, aldrig ge henne ett grand mer värme än hon ger mig. Men om det, så länge denna min stämning varar, skulle glimta fram hos henne något som jag kunde tro på bland allt det myckna som nu bryter sig inom henne... ja, då vet jag inte hur jag skulle handla. Om sig sjelf vet man i det hela taget ingenting — — af allt hvad som ligger doldt på djupet, af allt hvad som kämpar på det medvetnas tröskel för att få form och färg. Det har du sjelf sagt en gång; och det är sant. Ibland förefaller det mig, som var hon ingenting för mig, absolut ingenting, ibland... men det är kanske bara tomheten, som gör mig sentimental och gör att det känns som om något kved och klagade inom mig — — liksom ett öfvergifvet barn utsatts i mörker och kyla...

Så är det också det, att du gör henne orätt. Jag kan förstå din harm, jag kan förstå hur du känner det — hedningens kränkta religion. Och det är så naturligt att det slår öfver. Men det är orättvist, när du säger att det blott var flirtationslust och samlarvurm. Hon trodde ett ögonblick att hon höll af mig; och hon var glad deråt, som när man känner det blomma och spira och skjuta skott inom sig och tror att våren kommer. Men våren kom inte; det kom i stället Aprilväder och hagelskurar. Och när hon trodde sig märka, att det inte mer fans, var hon ärlig. Det kan jag inte låta bli att tycka om henne för.

Jag kunde skrifva så mycket, mycket mer; men det får vara slut nu. Jag vet inte om jag kommer att skrifva till henne ännu en sista gång. Hur som heldst, var säker på att jag ingenting gör, som jag skulle vilja dölja för dig — eller som jag skulle blygas att anförtro dig. — — — —

Jag träffade profeten i förmiddags i Vimmelskaftet. Jag såg honom inte, men han ropade mig an. ”Jag såg att ni var på min sista föreläsning i sällskap med fru Benedictson. Ett par dagar efter mottager jag en biljett från henne, daterad Lund. Är hon alltså rest?” — — Ja, hon reste i Onsdags. — — Han bad mig gå neråt med, han talade och jag hörde knappt på (det var litteratur — likgiltiga ämnen). Så med ens märkte han, att jag inte var med och tog afsked — abrupt. — — Med Edvard har jag gått tur i middag. Han berättade, att fröken Knutzen undrat om du var sjuk. — — Jag vet inte till hvem det var hon skulle ha sagt det. Det lät emellertid som om hon ansett det så otroligt att du inte satt på din plats första föreläsningen. Som om hon inte kunde fatta det på annat sätt, än att du måste vara sjuk. — — Au revoir! Axel

Klangbotten i AL:s brev bildar ju den tillgivenhet och beundran han hyser för sin författarvän, och dennas första reaktion är en djup och tacksam lätttnad för att den befarade brytningen uteblivit. ”Hvilket fint och vackert bref!” ropar almanackan för den 29 april som är en söndag — postgången fungerade och fungerade snabbt också på helgdagarna i dessa primitiva tider! EA hade varit beredd att dra sig tillbaka till den definitiva, ödsliga ensamheten.

Men hvilken djupare betydelse har icke mitt arbete fått för mig under denna dags ensamhet, då jag kände att det ensamt väger lika mycket som allt som är mig så att säga enskildt eller personligt kärt.

Jag har firat min söndag ensam och utan kyrka, men icke utan andakt.

Denna deklARATION står att läsa i det brev hon samma dag skriver till AL. Här förklarar hon också att hon värdesätter den ärliga konsekvens Anna ådagalagt utifrån sina förutsättningar. ”Det är hennes natur och icke hennes handlingssätt, som inger mig motvilja.” Påverkad av AL:s sätt att se på den unga flickans hållning är EA nu villig att i någon mån revidera sin egen straffdom över henne. I Annas brevlåda lägger hon sitt visitkort med dessa rader på baksidan:

Jag vill göra mig sjelf den rättvisan att säga, det jag inser att det icke blott var samlarvurmeri och flirtation af dig, utan en inbillad och genom bemödanden framkallad böjelse.

Jag vet, att det icke är ”svek”, jag känner blott att det gör ondt.

I det förut citerade brevet framhåller EA att hon finner det fullt rimligt att AL vill återknyta till Anna, men menar att han förmodligen inte har mycket att hämta. Perspektivet till en försoning mellan de yngre vännerna, från vilken hon måste vara utesluten på grund av våldsamheten i rupturen mellan henne och Anna, detta perspektiv plågar EA svårt under de följande veckorna. Under ett kort besök i Köpenhamn antecknar hon — den 3 maj — att AL inbjudit Anna att komma över på besök. ”Jag gick ensam som ett djur i sitt fängelse, alldeles på vanliga Köpenhamnsmanéret”, tillägger hon bittert. Den 7 maj skriver hon från Hörby till AL, att hon ideligen finner nya lönnlådor i sitt väsen. Två dagar senare visar henne almanackan i färd med att litterärt utnyttja det som hänt. För första gången noterar hon den 9 maj: ”Modren”. Samma dag utför AL i brev till Hörby en ny analys av kon-

flikten, Anna har besökt honom i Köpenhamn, talat och gråtit och klagat över att EA som hon litat så helt på inte förstår henne. AL vill arbeta och inte förlora sig i dissekerande. Han begär inte att EA skall tycka om Anna men inse hennes betydelse för honom; hans väsen har genom den unga flickans inflytande blivit mjukare och sensiblare, och han har i själva verket också kommit EA närmare.

EA får brevet den 10 maj, men det gläder henne inte utan fördjupar på nytt känslan av att stå utanför. Både denna och följande dag är almanackans anteckningar mycket beklämda. ”Åh, att vara intet, absolut intet, för dem man håller af!”

Pinad av sakernas tillstånd ger EA vika för ett förslag från sin Göteborgsväninna Cecilia Wærn om en gemensam resa till Paris. Den 18 maj lämnar hon Hörby och kommer till Köpenhamn, där hon har ett varmt men kortvarigt sammanträffande med AL. Följande dag uppenbarar sig också Anna: ”Stelt, jag kände mig alldeles främmande”, konstaterar almanackan. Den 20 tar hon avsked från AL, ”min käre, käre kamrat”, vars vänlighet följer henne som en solstrimma under den första resdagen. Men den slocknar, och den 22 finner hon att ”hela lifvet är mig endast tomhet — tomhet”. Djupt inne i bröstet känner hon en ”dof oläkelig förtviflan”. Men nästa dag är tongångarna åter vitala och aktiva: i ett brev från Reims den 23 maj till AL parallelliserar hon deras situationer, finner att bådats erotiska trevare avvisats av två som varit starkare än de och känt sig ha rätt att trampa på dem. Men nu ska bägge — hon och AL — bli starka och hävda sig med litterära storverk.

För detta program är mottagaren inte just i ögonblicket ägnad. Då Ola Hansson träffar honom och tillbringar en afton med honom finner han honom — enligt vad han den 2 juni berättar för Stella Kleve — osäker och famlande ehuru dock inte utan övermod. Ola Hansson pointerar, att Annas namn inte är på tal under hela samvaron. Men att det inte är ett avskrivet kapitel, därom vittnar med stor vältalighet ett brev från AL till EA skrivet följande dag, den 3 juni. Det är otvivelaktigt ett av de intressantaste dokumenten i hela sviten genom sin rika psykologiska instrumentation. Inte nog med att det är två olika stämmor som ljuder, mannens och kvinnans, därtill kommer att mannens rör sig i en rad olika tonlägen: först det lugna, ärliga tillbakavisandet av EA:s anspråk på bådats vägnar, så den upprörda rekon-

struktionen av hans sinnestillstånd sedan EA och Lilly Wærn rest och han skriver till Anna, stoltheten över vad han gjort för henne, bekännelsen av hans kärlek, den retoriska expositionen av hans vilda seglats i ensamheten. Och i bjärt kontrast mot denna prunkstil flickans stillsamma, asketiska tonfall, fyllda av en alldeles förbluffande moralisk värdighet. Den har också gjort ett häftigt intryck på AL: vi får både hans första, patetiska reaktioner och de senare, mera behärskade, då också det obligatoriska Ibsencitatet (från "Kongsemnerne") kommit på plats.

Kbhvn den 3 Juni.

Käre Ernst.

Jag har inte kunnat skrifva; kan det kanske inte ännu. Men jag skall försöka.

Tack för ditt bref. Du har rätt i så mycket af hvad du skrifver; men också ibland, när det griper dig för hårdt, blir du orättvis, som du vet. Som när du skrifver: "De tro båda, att vi blott äro två veka naturer, att trasa sönder för nöjes skull." Åhnej, du så är det inte. Låt oss inte ta allt ljuset för egen del och kasta skuggan öfver på de andre. När man ger sig i lek får man leken tåla. Och om man i en smal vändning skulle råka till att få ett öga stucket ut — — det är inte lekkamratens fel.

När ni hade rest, skref jag ett långt bref till Anna; och hela den stämning af bitterhet, som jag gått och burit på, fick luft i det brefvet. Jag skref, att jag måste slita det itu, att jag skämdes att stå bland de andre — — nej, jag kan inte referera. Det plågar mig — — det är därför jag inte kommit mig för att skrifva till dig. Jag har lidit under tvångkänslan, att detta måste du ha reda på allt — — men att det skulle bli förfärligt att ramsa det upp. Du förstår ju! Inte det, att du skulle veta det — — tvärtom det var mig en nödvändighet — men sjelfva akten, att skriftligt öfverflytta det. Jag vill hellre vänta till vi träffas, så får du allt i sammanhang.

Men jag kan visst inte låta bli ändå, att försöka säga dig skriftligen hvad som händt. Jo, mitt bref var långt och stolt. Jag visade henne allt hvad jag gett henne — — "Jag drog dig in i min krets och man tog emot dig som en jemnbörding. Du var en liten oerfaren flicka från landet och de voro män och kvinnor med berömda namn, af den högsta bildningsaristokrati Norden eger." — — "Jag går. Och med detsamma sluter jag porten igen till den verld, som blef din för ett ögonblick, därför att den var min." — — "För alla dem, som mötte dig med sympati, som kastade sin välvilja och sin vänskap öfver dig — blir du från och med den stunden en främmande menniska. Ty du sjelf var ingenting för dem. Allt hvad du var, var du genom mig." — —

"Jag kan inte hjälpa, att det låter som bitterhet — att det måhända är det. Detta är en uppgörelse. Jag måste säga dig allt det som jag i detta sista ögonblicks stämning känner som ett behof att få säga dig. Ty med detta bref stryker jag ett par grofva streck öfver en period af mitt lif, då jag var en bättre menniska än jag varit förr — än jag blir på mycket länge hädanefter. Och jag känner, ett oafvisligt behof att få peka på, hvad jag varit, hvad jag velat ge dig — — att framhålla det allt, så tydligt som möjligt, för att visa dig, hvad du ratat, hvad du kastat bort." Ja, du får

intet intryck af brefvet ändå. Enklast vore naturligtvis att skicka — det och de andra i serien, efter det du läste sist, i Lund (de höra alla ihop.) men jag kan inte skiljas vid dem.

Jag skref, att jag tror, jag borde ha tagit henne; att hon först då skulle ha kommit att älska mig. — —

”Ernst och Lilly reste i morse. Nu sliter jag af trådarna mellan mig och dig. Så blir jag ensam — så härligt ensam.

Och nu gapar mitt gamla lif emot mig. Jag kommer. Jag kommer. Låt mig bara kapa den sista trossen.

Seså, nu är det gjordt. Och nu drifver jag för vind och våg — men inte redlös, ty jag har säkrare lots ombord än de fleste andre. Och en gång i lifvet får du nog se mig segla upp med vind i seglen och flagga under gaffelnocken. Jag vet inte, hur du skall komma att känna det då. Jag vet bara att då är du intet för mig. Ty allt hvad du var, var du därför, att jag älskade dig.”

Jag slutade: ”Och så farväl — och farväl utan bitterhet. Och tack för lyckan du gaf mig — fast du intet gaf. Det var min egen illusion. Men tack ändå.”

Och så skickade jag alla hennes bref och bad att få mina i utbyte.

Hennes svar kom:

”Ditt bref kom inte oväntadt, jag visste att det inte skulle kunna fortgå såhär.

Då du sade ”Kom alltid till mig, när det går dig emot; jag är alltid din vän” visste jag, att du tänkte så då, men jag visste också, att du inte skulle tänka så länge.

Ernst skref en gång till mig.

”Detta” — det förändrade förhållandet mellan dig och mig — ”kommer ej att förändra mig gentemot dig. Jag började hålla af dig för hans skull, men du har vunnit mig sjelf.”

Hur det gick, vet du. Naturligtvis, det måste gå så.

Jag visste att du skulle begära dina bref tillbaka. En gång, då jag skulle börja att skriva af dem, kom det för mig, hur onödigt det var — du skulle ju ha dem igen.

Du skulle inte tro att du varit som en af ”de andre”. Aldrig, inte en minut — jag trodde du visste det.

Det är rätt: du slog upp portarna och visade mig all verdens härlighet. Och ”allt detta är ditt om du älskar mig.”

Tror du inte, jag ville?

Jag såg, hur det skulle bli sedan, men jag kunde inte, jag kunde inte — —

Det hade varit falt och uselt att göra det — bli din — ty det hade varit af beräkning.

Den kvällen i Köpenhamn, då du kom in på mitt rum — jag var så frestad att sälja mig då, sälja mig för att alltid få vara med dig och dina, lefva ert lif.

Och du trodde, jag höll af dig, men inte vågade.

Nej hade jag gjort det då, hade jag föraktat mig alltid, ty jag visste ju, att jag ej älskade dig.

Du tror inte jag vet, hvad jag stött från mig. Åhjo. Det var inte så långt ifrån, att jag hade köpt det med min kropp. Du hade märkt det sen — tror du du hade älskat mig ändå?

Jag skickar dina bref och Ernsts också. Det skulle se snålt ut att behålla hennes. Jag fick dem för din skull, jag har ingen rättighet till dem längre.

Jag vill gerna, att du skickar mig detta bref tillbaka.

Jag skall strykas ut ur ditt lif. Det kan inte ske, lika litet som jag kan stryka dig ut ur mitt.

”Den fläcken den blef, hur han lät förgylla
sin staf och släpet af guld var tungt,
ett moln på pannan, en färglös punkt
som ingen perla förmådde fylla.”

Farväl — och tack för allt du gaf mig. Inte det jag fick af andra för din skull — jag önskar jag aldrig fått det! — men det *du* gaf. Tack!

Anna Christenson”

Åh, du, så jag gret efter det brefvet! Och jag skref till henne — hvad mins jag inte, bara att jag tiggde att få behålla det, att jag skämdes för mig sjelf. Jag skref, att hon behöfde inte svara mig om jag fick behålla brefvet och — — — Om jag en gång gör något riktigt duktigt vill du då komma fram och trycka min hand. Eller om jag sjunker riktigt djupt eller håller på att dö — vill du då tillåta mig att kyssa din kjortelflik.”

Jag var högt uppe, som du kan se. Jag kan smila åt det sjelf efteråt, men jag vet att jag skulle göra detsamma om. ”Du var den bästa och intelligentaste och mest själsfina af alla unga kvinnor jag träffat.” — Ja, jag mins bara spridda fragmenter, brefvet skrefs i rykande fart och med rinnande ögon.

Sen har jag intet hört från henne. Men nu i kväll skrifver jag igen, ber henne säga mig när hon kommer hit och att jag får tala med henne då. Som vän. Ingenting annat begär jag. Bara att hon inte glider ut i mörkret, der min blick inte kan följa henne.

Jag vet inte hur det blir med mig i sommar. Kanske arbetar jag — i så fall har jag henne att tacka för det. ”Hon gaf mig sorgens gåfva” säger Jagtgejr. ”Hon svek mig”. Hon gaf mig sorgens gåfva på noblare sätt.

Jag vet ingenting om mig sjelf. Jag känner mig så fullständigt i omständigheternas våld. Och jag har inga akuta symptom — det gör inte ondt. Det bara käns så intensivt tomt — ibland. Men det gör mig godt. —

Helsa Lilly. Jag skrifver till henne ett par rader en af de närmaste darna och skickar legitimation från Kunstbladet.

Jag har skrifvit 3073 rader i Maj månad i morgonbladet, men anser det inte vara lifsgerning nog. Och andra anse det visst inte heller. — Jag skickar i morgon kritiker öfver dina ”Folklif”. — Jag har tänkt på: om jag skulle dö, hur gick det då med din sparbanksbok? Mina kreditorer tog den väl inte? — Det här är inte alls några sjelfmordsfantasier. Det bara föll mig in. Tänk på saken.

Kanske kan jag komma till er, när det lider mot jul.

AxL.

[*Tillagt i marg.:*] Åh, hvad det käns skönt att ha skrivvit till dig. Det är som en öfverstånden operation. Du förstår ju, att den *måste* ske — för min egen skull. Derfor att du måste vara med om allt — — det var bara smärtsamt att skriva det.

Diktцитatet i Annas brev stammar från poemet Kosmopoliten i *Vallfart och vandringsår*, där det berättas om prinsen av Kiva, som förlorat safiren i det silverband han bär kring pannan; lika tomt är det i skaldens sångarkrans efter en nordisk ädelsten: det vita landet, det vita landet. — Heidenstams debutbok hade kommit halvannan månad tidigare. Av andra källor vet vi, att den gjort starkt intryck på AL. I den adresslista som återfinnes i EA:s almanacka för 1888 förekommer också Heidenstams namn. Anna har tydligen delat intresset för den nya poeten.

Vilket det Morgonbladet är, i vilket AL så flitigt medarbetat, låter sig däremot ej omedelbart avgöra. Det existerade vid denna tid en dansk, en norsk och en svensk tidning med detta namn, och med tanke på den livliga litterära trafiken över gränserna då är ingen av dessa på förhand utesluten. Signerade eller signifikativa bidrag som otvetydigt utpekar AL, kan på ingetdera hållet påträffas. Den kortlivade Malmötidningen *Morgonbladet*, som redigerades av Bengt Lidforss' far, professor V.E. Lidforss, innehåller emellertid en del Köpenhamnsmaterial, teaterbrev, recensioner och politiska porträtt, som på ett avgörande sätt kan kombineras med uppgifter i AL:s korrespondens. Dödsrunan över EA den 24 juli rymmer också upplysningar och synpunkter som ger vid handen att förf. varit initierad. Det kan vidare noteras, att EA umgicks med familjen Lidforss och fick ciceronskap därifrån under sitt Lundabesök i april.

I ett mycket upplysande brev som Lilly Wærn skrev till Axel Lundegård några månader efter EA:s död (19 sept. 1888) framhåller hon som ett starkt intryck från EA:s sista Parismånad, att vännens väsen verkade rotlöst: stämningarna jagade varandra. EA:s egna brev och dagboksanteckningar bekräftar denna bild. Ena dagen djupt missmod, nästa högt livsmod, för att inte säga övermod. Den 5 juni skriver hon inspirerat till AL om Parisatmosfären med ”konstnärsliv, sommar, sol”. Här skulle hon kunna läkas. ”Det stora fria lifvet här är min verld”.

Från samma höjd sänker hon sig denna dag också till lilla Anna. Attityden är bestämd av fiktionen i *Modern* som hon samtidigt har under arbete och som hon ju också hänvisar till i slutet av brevet. Dock är den äldres in-

ställning knappast någonsin så beskyddande, så nedlåtande i den litterära versionen som här.

12, Rue Jacob. Paris d. 5 juni 1888.

Mitt kära barn!

Du har orätt, när du på förhand tror dig veta ”hur det skall gå”.

Dumma lilla barn, som ännu behöfver lära så mycket af det stora, starka härliga lifvet!

Du vet ingenting. Hvem af oss vet något! Det är det du har att lära.

Denna stora, härliga, välsignade stad har återgifvit mig jemvigten. Det är som om jag hade låtit lyfta mig af svala, salta vågor, tumlat mig i dem efter att vara öfveransträngd och sönderbråkad. Nu är jag hel och stark igen.

Jag hade lefvat så länge i små förhållanden, tills min stolthet hade blifvit liten och futtig som de. Här vet jag åter hvad jag är. Jag kan breda ut min famn emot dig utan att mista ett centigram av min ”värdighet”. Mina möjligheter äro lika unga och starka som någonsin. Jag behöfde bara dyka ned i det stora, fria lifvets stärkande vågor.

Skjut mig tillbaka, om du vill; du mister mycket dervid, och jag så litet. Jag skall vända åter till detta lif, som är mitt, och du skall stå på stranden, utan att kunna nå mig genom annat än en ansträngning, hvaraf du icke är mäktig: — ensam.

Och du vore en dåre, en half och fattig dåre, om du inte kastade dig i de armar, som bredas emot dig. De äro en moders. Jag *kan* vara mor, och en mor begär intet annat än tillit.

Jag kan skilja på dig och Axel nu. Om du gömmer ditt lilla dåraktiga hufvud vid mitt bröst, så innebär det inga förpligtelser emot honom. Jag *behöfver* icke dig; jag vet att jag kan vara dig till gagn. Genom honom hade du fått makt att slita i mig, du hade blifvit som jembördig med mig: du är det icke längre. Du är blott mitt lilla barn, och jag är modren. Ditt egensinne berör mig icke: jag är höjd deröfver, derför kan jag breda ut min famn emot dig och le.

Lilla barn! Jag är så mycket starkare än du. Jag är mognad och fast; du är liten och behöfver skydd. Du kommer förr eller senare, mer eller mindre sönderbråkad af det skoningslösa lifvet, som jag redan lärt mig brottas med.

Om du inte vill komma, så ler jag blott; barnet skall falla och slå sig och fälla bittra tårar, och så kommer det tillbaka, och mamma får lära det att gå fast och stadigt.

Du kan inte göra mig smärta längre. Derför ler jag och säger: kom!

Modren hukade sig ned för att synas liten som barnet sjelft, och så ville barnet inte komma.

Och modren skrattar, men i skrattet ligger det öfverseende.

Ja, kära Anna, så står det.

Jag har doppat mig ned i denna stora verldsstad; öppna armar ha tagit emot mig, och öppna armar skola taga emot mig igen. Jag känner att här är mitt hem, i detta fria, brokiga lif. Detta är min verld.

Hela småstadsatmosferens anstrykning af dam och qvafhet är som bortblåst. Jag är sund och glad och fri. Slut ögonen, lägg din hand i min, och jag skall steg för steg leda dig ut i denna värld; den stadga du inte har i dig sjelf skall du få från mig, för hans skull, som du en gång trodde dig älska. Eller jag skall — om du inte passar för detta lif — stödja dig der du vill stå qvar för att slå rötter.

Du är fri — barnet mitt! — Jag fordrar intet mer för honom. Jag är häftig, och jag kan vara orättvis, men småsint är jag aldrig. Minnet af hvad du *varit* för honom är mig nog; så hel och stark är min tillgifvenhet.

Du behöfver inte älska honom. Jag fordrar det inte längre. Det förflutna lefver i mitt arbete, endast i det närvarande lefver jag sjelf, och det närvarande är alltid nytt, alltid oväntadt, för den som har lifskraft nog att lefva.

Du är så sjuk, barnet mitt, och jag glömde ett ögonblick att du var det. Stackars barn! Och du trodde mamma var hård och elak, — att hennes tillgifvenhet endast räckte till för *en*.

Jag trodde det sjelf, så tungt hade den qvafva luften lagt sig öfver mitt bröst.

Som om man kunde hålla riktigt solskensvarmt af *ett* och låta allt annat stå i skuggan!

Jag kommer hem igen, snart. Jag har ensamt arbete att göra derhemma i Hörby, och du skall komma till mig. Jag frågar inte ens. Jag vet att du måste vilja. Jag skall hit igen, men först skall jag samla de mina omkring mig, och till dem hör du. För *hans* skull, som du inte behöfver älska. Du gjorde rätt i att inte med din kropp köpa dig tillträde till den stora, ljusa värld, till hvilken konstnärerna ha en hemlig nyckel. Det var bra gjordt. Du skall få se att du får en karaktär, den behöfver endast stöd och sol för att utvecklas.

Och nu till rent praktiska saker: Du har för svårt att vara människa, att uttrycka dig, att vara sann och fri. Det märks aldrig så, som i dina bref. Det ligger en liten kälkborgerlig försigtighet i botten. Bort med den!

Du tror att vi skola stötas af den svaga formen och le åt din naivitet, och så blir du tvungen. Mod att vara dig sjelf!

Skrif till mig och skrif strax. Släng småaktigheten åt sidan och var människa. Slut dig till mitt hjerta, just så innerligt som du har lust. Se dig om! Fins det *en* bland alla du känner, som har mer att ge än jag?

Stolta ord, men sanna. Du *måste* ge mig rätt.

Allt hvad det fans af bitterhet i mig har jag skrifvit bort i en novell, som jag kallar "Modren".

Tro inte att jag fordrar något för Axel. Du har varit honom kär; det är mig nog.

Skrif om allt till mig och ansträng dig för att finna ord. Och sen lefva vi tillsammans några sommardagar i Hörby; — inte Axel med. Bara du och jag och Matti.

Ännu en gång: skrif strax. Den svala nordiska sommarn och mitt ensamma arbete ropa mig hem. Om midsommar kommer jag nog. — För en kortare tid.

Adress:

M^{me} V. Benedictson.
12, Rue Jacob.

Paris.
Ernst Ahlgren.

Ett nytt brev till AL den 11 juni vittnar åter om hennes tacksamhet att äga en vän till vilken man kan anförtro allt. Men någon lust att leva har hon inte nu längre eller i varje fall ingen tro på möjligheten att kunna göra det. Arbetsförmågan är knäckt, det finns ingen sol eller glädje i det hon skriver. I tomheten ingår också saknaden efter Anna; EA känner sig som den tredje, utestängd.

Förut kände jag det som om vi alla tre hörde tillhopa.

Du kan inte göra dig en föreställning om, hur hon liksom vuxit fast i mig. Jag måste ha hållit förfärligt mycket af henne. Det har blifvit en förskräcklig tomhet. Jag hade gifvit henne så mycket, och det känns så godt att få ge.

Mins du en qväll på chäslongen? Ni två lågo framför mig med edra hufvuden mot mitt bröst, och jag med mina armar omkring er.

Det var lycka.

Gruppen på chaislongen symboliserar något mycket väsentligt i åttitalets romantik, och den gick också nästan oförändrad in i *Modern*. Saknaden efter hennes båda partners i denna lycka bidrar till att driva EA till uppbrott. Den 19 juni lämnar hon Paris och återvänder till Norden. Almanackan för den 21 meddelar, att AL funnit ”forcerad öfverlägsenhet” i hennes brev till Anna. ”Ingen menniska skulle efter att ha mottagit ett sådant bref komma till mig”. Flickan själv har EA tydligen inte träffat, fast hon just var på besök i Köpenhamn. För den 22 juni heter det i almanackan:

Axel kom och sade, att vi skulle äta frukost tidigare än bestämdt var. Jag hoppades att hon föreslagit — — — Hur gladt jag gjorde toilette! Men det vara bara vi två. Hon hade stämt möte med honom kl. 1. Och han hade inte haft mod att helt enkelt inställa frukosten. Medan hon var hos honom packade jag och reste.

Nämligen till Hörby, där de närmaste dagarnas anteckningar är dystra. Den 24 skriver hon på *Modern* och *Den bergtagna*. — ”Tomheten efter Axel och liten så förfärlig. Hela lifvet bara tomhet.” Nästa dag glädde henne ett brev från Anna som hon omgående besvarade, varefter omedelbart följde nytt brev från Anna och nytt svar från EA.

Hörby d. 25 Juni 1888.

Kära barn!

Ändtligen, i qväll, har jag fått ditt bref. Jag kunde icke uthärda att gå der i Köpenhamn och inte veta hvad du svarat mig. Jag visste ju ingenting af hvad du kunde ha sagt i brefvet, synnerligast som jag af Axels yttranden trodde mig kunna sluta,

att du helt och hållet missuppfattat mig. Äfven han hade läst mindre mellan rader-
na än jag skulle trott honom om.

Det är mitt fel. Jag skulle skrivit klarare och lugnare, jag var för upprörd; jag hade så länge stridt emot min längtan att helt enkelt be dig ta mig i famn utan alla förklaringar, när jag så skulle skriva blef striden mellan stoltheten och tillgifvenheten ännu hetare än någonsin. Hela brevet måste bära en prägel deraf. Deraf det forcerade, högmodiga — det der löjliga: att ”sätta sig på sina höga hästar”, som man eljest sällan plär skylla mig för.

Jag längtade efter dig. Jag ville göra första steget, men jag *kunde* inte vara mjukare. Det kostade redan mycket att skriva; jag har en så styf nacke.

Tack för ditt vackra lilla bref, det var mer än mina sturska ord förtjent. Men kanske kände min lilla tös att det under orden låg något annat: en erkemammas tillgifvenhet, som gråter och tigger att få sitt barn igen — ett barn att få förkela och hålla af.

Ditt bref är så vackert, det afväpnar all slagfärdighet. Hvem kunde tro att det var *så* du skref!

”Men jag håller ju af dig så gränslöst”, står der. Är det sant? Är det mer än ett infall, att du fäst dig vid mig?

Fråga Axel, om det är sant att jag är tviflare; om det dröjer länge innan jag tror att någon håller af mig.

Det fins inte en skymt af ”medlidande” hos mig, när jag ber dig komma. Jag *kan* undvara dig. Ja. Men jag har aldrig talat om till hvad pris. Jag har varit för stolt att nämna något om tomheten och saknaden.

Du behöfver inte heller mitt ”öfverseende”. Du har ju intet gjort, som jag har rätt att förebrå dig. Jag kunde inte döma rättvist, när det gälde att döma mellan dig och Axel. Min häftighet bröt genom alla dammar. Det händer mig sällan, mycket sällan, att så sker. Var inte rädd för mig. Den som har en stark tillgifvenhet har en stark indignation — — — men — — —

Åh, nej, nej! Låt mig slippa att sitta här och förklara med kalla, torra ord! Ett handslag, en blick, ett skratt, ett hjertligt famntag, se der hvad som slutar en så-danhär tvist bättre än alla förklaringar.

Jag kan inte tala bättre än genom att citera ditt eget bref: ”jag längtar in emot dig, längtar att få kasta mig i din famn, att få vara ditt barn, som du kan känna både sorg och glädje för.”

Jag vill inte du skall krypa, jag har aldrig ens i mina elakaste stunder velat det. Aldrig! Jag vill bara detta, som du säger i ditt bref.

Jag håller af dig för din egen skull. Jag tror det åtminstone. Jag vet bara att jag längtar, att det varit så tomt, att jag kom till Kbhn så hård och bitter, derfor att jag inte fått ett ord till svar på mitt bref, och derfor att jag hade föresatt mig att inte vara ”svag”.

Ett vänligt ord blott, och min styfhet är borta. Du har gjort mer än nog. Räck mig din hand. Om jag sagt ord som sårat och ord som varit orättvisa — och det *har* jag — så var det från början min ensidiga blinda tillgifvenhet, som slungade fram dem. jag håller hvarken på föräldraofelbarhet eller vänskapsofelbarhet, och jag tror mig inte vara karaktärsstark, om jag blott visar halsstarrighet.

Jag tror att jag gjort dig orätt. Förlåt mig.

Kom till mig fritt. Hur du sjelf vill, ensam eller inte ensam. Kom mig till mötes, om det är sant hvad du säger, att jag är något för dig — för min egen skull.

Du och jag måste göra upp detta ensamma, utan Axel som mellanhand, eljest blir allt bara löst och falskt.

Jag har varit mycket sjuk sedan jag kom hem. Det ligger nog en tyngd öfver brevets ton deraf, fäst dig ej dervid.

Bit inte för något vänligt ord, låt ingen konstlad styfhet stå emellan oss, låt allt växa upp enkelt och naturligt, hur det sjelf vill och kan. Jag kommer hvarken som den "äldre" eller som "modren" eller någonting annat uppstyldt; jag kommer som hvad du sjelf vill, därför att jag gerna vill vinna dig. Du *kan* göra mig glädje; jag hoppas att du inte måtte göra mig smärta mer. Att det stått i din makt har det förflutna visat. Allting tar så djupt i mig, och när jag blir hård är det alltid efter att ha blödt.

Försök att vara enkel och sann. Låt det bli slut på vår futtiga strid om hvem som "ger" mest eller hvem som "får" mest.

Här är min famn, värdera den hur högt eller hur lågt du vill. Kom fritt eller kom inte, gör som du vill. Du vet allt för väl att jag gläds om du kommer. Du har sett djupare in i mitt lif än mina närmaste, du har stått mig närmare än de; i mina okränkbaraste helgedomar har du gått som hemma, — om det kan finnas något gemensamt mellan oss, så måste du ju kunna förstå mig! Man säger att jag är så kall, — ja, därför att det är min natur att koncentrera.

Jag önskar att jag nu måtte ha uttryckt mig så, att du icke längre missförstår. Jag önskar att du ville svara strax och svara just så, som ditt eget sinnelag bjuder, och utan att kalla den skefögda eftertanken till råds. Enkelt och sant. Bara det.

Din tillgifne
Ernst.

Genom de från Anna citerade raderna omvittnas hennes alltjämt varma tillgivenhet för EA, ganska överraskande efter vad hon fått vara med om. EA:s eget kontaktbehov är tydligen mycket starkt, och hon bemödar sig att utplåna intrycket av det högmodiga 5 junibrevet dock utan att helt kunna kväva de mästrande tonfallen. En återknytning med Anna direkt är nu så mycket angelägnare för EA som den tydligen inte kan ske genom AL:s förmedling. Att bandet mellan dessa båda senare för ögonblicket slappnat, framgår tydligt av nästa brev till Anna, som EA skriver redan den 28.

Hörby d. 28 Juni 1888.

Min Liten!

Detta blir bara ett par rader. Jag är matt och halvesjuk och allt möjligt, därför kan det inte bli riktigt brev. Jag känner att det inte heller behöfs. Det är som om vi hade tagit hvarandra i famn och sett hvarandra in i ögonen. Och så vet jag att vi snart träffas, då kunna vi tala och tala och tala. Att skriva brev är för mig en så förskräcklig ansträngning.

Det skall bli så roligt att se dig här i mitt tarfliga, tysta, fria författarbo, der det ligger en sådan ro och stillhet öfver allting. Här kommer du att se mig i en för dig alldeles ny infattning. Detta är som att vara borta från verlden. Det verkar så underligt. Alltsamman har någonting af kyrkogård, jag menar så der af tystnad och glömska.

Vill du komma i början af Juli? Då reser vår gamle bort på en längre tid. Han är nog snäll och rar, men jag undviker alltid att vara der han är, jag känner på samma gång ett styng i samvetet öfver att jag gör så; jag pinas af ett medlidande närhelst jag ser honom gå der så stillsam och undfallande. Jag är inte hård nog att kunna se på en öfvervunnen motståndare; jag känner en reflexrörelse af hans känslor. Det gör att jag alltid är ledsen här, och det går väl något bort när han reser. Derfor vill jag helst att du kommer då.

Om du vet något om Axel, så skrif och berätta mig det. Jag vet att han var i Malmö i går, han telefonerade nämligen till sitt hem då. Jag är så rädd att han har affärsledsamheter, och jag kan inte låta bli att gå och tänka på det och grubbla öfver hur det är. Jag tänker att du träffar honom i dag innan du reser hem. Sjelf hann jag ju inte tala mycket med honom, när jag var i Kbhn: jag gick och var så nervös för ditt till Paris afsända bref, hvars möjliga innehåll jag bråkade sönder min hjerna på.

Vi ha allt bra mycket att tala om nu, du och jag. Hvad det skall bli kärt, mitt lilla barn, att få draga dig till mig!

När du kommer till ro på Nygård med din sjuka fot, så kan du väl skrifva långt till mig? Gör det!

Din

Ernst.

Nästa dag ett kort PS av praktisk natur:

Hörby d. 29 juni.

Kära Anna!

Jag såg af Politiken i går — sedan jag afsändt mitt bref — att tyskarne börja sitt gästspel på Onsdag, d. 4 Juli. Jag vill inte gerna gå miste om Romeo och Julia, som blir första representationen, derfor reser jag troligen in till Kbhn på *Onsdag morgon*. Om jag stannar kort eller länge kan jag inte afgöra, troligen blir det kort, ty jag står nog inte längre ut med att vara sent uppe om qvällarne.

Vill du komma hit innan Onsdag? Eller föredrager du att träffa mig i Kbhn, eller vill du vänta tills jag kommer hem igen?

Hasteligen

E.A.

Och så de sista raderna, från Köpenhamn:

Hovedvagtsgade 6

D. 5 Juli

Kära liten!

Jag känner mig fasligt matt och eländig, därför blir dethär egentligen inte något bref. Jag vill bara tacka dig för raderna och säga att jag längtar efter bref, eller — ännu mer — efter dig sjelf. Och jag undrar så mycket hur det är med din fot.

Ack den som inte vore så sjuk! Du, lilla barn, som också skall vara det! Det är sådan synd.

Egentligen skrifver jag för att du inte skall tro att min vänlighet och allt det der kunde vara blott en tillfällig stämning. Men det tror du nog inte.

Din vän

Ernst.

Dessa relativt intetsägande biljetter är de sista direkta vittnesbörden om den krisfyllda vänskapen mellan EA och Anna. Det är möjligt att de träffades ännu någon gång, i varje fall betraktade den kloka och goda Matti Benedictsson deras vänskap som helt återställd. Det framgår av ett brev till Anna som hon skrev den 29 juli, en vecka efter styvmoderns död. Hon skickade också en hårlock som hon tagit då hon sade farväl till den döda och lade vita näckrosor och gula rosor kring halsen med dess grymma blodspår. Det är naturligt att låta Mattis rörande vackra brev bilda epilogen till denna dokumentsvit.

Kära Anna!

Jag skrifver genast, i morgon vet jag icke om jag kan.

När jag läste ditt bref kom jag i en så våldsamt gråt och en hejdlös blodström kom af näsan, det lättade skönt och nu känner jag mig lugn igen. Det är så litet jag kunnat gråta förut. —

Först i fredags qväll kom jag hem, Axel följde mig. Han har varit så god emot mig under alla dessa dagar, men nu sedan han är rest och jag står ensam vid detta gapande svalg — synes det mig blifva allt mörkare, djupare och tommare — och jag vet icke hur jag skall komma upp ur det. Och ändå, ändå känner jag en ödmjuk tacksamhet öfver att hon äntligen fått den ro, som hon så länge sökt och sträfvat efter. I ett bref som hon skref till mig i fjor den 1 Juli och som sen legat i hennes gömmor (då var det på ett hår när att hon gjort det) skrifver hon:

”Glöm mig. Blif god, ödmjuk, lycklig. Helsa! *Helsa alla!*

Bed till Gud, om du känner behof af det. Karl och jag böra ej binda din tro. Om det fins en gud, kan han icke stöta mig bort, ty han måste vara kärleksfull och god — han skall se att jag icke i förmäthenhet burit hand på mig, utan att jag var så vek att jag icke kunde, icke kunde lefva. Sorg för alla de mina. Men sorg skulle kommit i alla fall. Lär dem glädjas, om blott jag dör.” —

Ja det är det hon vill att vi skola unna henne frid och ro, och det är ingen af hennes vänner som kan annat, fast det svider.

Kära Anna, hon höll så mycket af dig och var så glad åt att ni nu blifvit riktigt goda vänner igen som först. Hon talade så ofta och med sådan förtjusning om ert familjelif i vintras. — Förlåt att jag skrifver så lite, men jag kan icke mer. Det är underligt att lefva och känna sig död. Skrif om du kan.

Din Matti.

*

Den triangelhistoria som här återberättats med hjälp av autentiska repliker i brevform, utnyttjades också i fiktiva sammanhang. Den skymtar som en bi-handling (Louise-Lilly-Viggo) i *Den bergtagna*. Den har — kanske — givit någon impuls till Lundegårds framställningar, särskilt i romanen *Titania*, av hur kärleken benådar ett ovärdigt föremål. Men den är utan varje tvekan den viktigaste stoffkällan till det romanverk *Modern*, som EA hade under arbete de sista månaderna av sitt liv och som sedan enligt hennes önskan fullbordades av AL. Det utkom i bokhandeln i början av december 1888. Hur författarskapet fördelar sig mellan EA och AL skall inte här diskuteras. Ingrid af Schultén har sida för sida uppgjort boskillnaden mellan EA:s bevarade manuskript och det fullbordade verket; stora delar, särskilt mitt i boken, är helt nyskrivna av AL, som också fyllt ut EA:s framställning, där en sådan föreligger. Vad jag vill peka på är ett drag i författarnas arbetssätt som blir tydligt, då man går *bakom* manuskripten.

”’Modern’ är ju endast en dikt på verklighetens grundlag. Alla dess smådetaljer äro icke sanna”, deklarerar AL i ett brev till Ellen Key (den 14 jan. 1889), och karakteristiken är ovedersäglig i båda sina led. Fru Zimmermann som i långa tider levat på resor, slår sig omsider ner i Stockholm och söker kontakt med sin vuxne son, William, som är en ung radikal publicist, mycket reserverad mot moderns närmanden. Mödosamt erövrar hon hans förtroende, och de blir *kamrater* i skilda litterära bemödanden. Deras mänskliga relationer upptinas ännu mer av att en ung kvinna, Alma Hagberg, som William träffat på en badort, sluter sig till dem. I den lilla familjen är det fru Zimmermann och hennes son som är givande parter, men Alma vet att mjukt och följsamt ta emot de livsvärden som här räcks henne. Trångt borgerligt uppfostrad har hon tidigare varit utestängd från det fria konstnärslivets impulser. Då hon emellertid efter en lång Stockholmssejour återvänder till Skåne och William efter en tid uppsöker henne där, måste

han i sin rapport till modern konstatera, att deras möte varit svalt och tvunget. Modern reser omgående ner till Lund och det kommer till en svårartad scen mellan henne och flickan. Då senare förhållandet mellan William och Alma ser ut att kunna läkas, tar modern sitt parti och emigrerar slutgiltigt.

Bokens första avsnitt speglar i sammandrag den konfliktrika vänskapen mellan EA och AL, men vad som i vårt sammanhang mest intresserar är den fas som vidtar, då den unga kvinnan trätt in i konstellationen. Romanen följer i fråga om det psykologiska mönstrets förvandlingar från vaksamhet över harmoni till kris och katastrof mycket nära det förlopp som ovan rekonstruerats, men den utelämnar den sista akt, då de båda kvinnorna åter syns nå en *modus vivendi*. Med rätta framhöll AL, att flertalet detaljer i miljö och personteckning är diktade. Men den som tagit del av de bevarade dokumenten finner, att de på ett uppseendeväckande sätt återklingar i repliker och beskrivningar och i några fall har överförts till romantexten i full skala. Stora boken har släppt till en hel del stoff. Så tidigt som 1885 har EA blivit förtjust i ett stycke prosalyrik av AL och skrivit av det i sin arbetsbok. Under mellantiden har det varit publicerat med förf:s fulla namn, men det hindrar inte att det nu ryckes in i romanen såsom ”Lyrik av William Zimmermann”. Det visar sig vidare att flera av Williams brev till sin mor är kalkerade på AL:s autentiska epistlar till EA, men vad som är märkligare: det upprörda nattbrev som EA skrev efter samtalet med Anna på kvällen den 26 april, återfinnes till stora delar och nästan ordagrant bevarat i *Modern*. Och det är att märka, att detta tilltag inte är AL:s, det har skett redan i EA:s manuskript. Gången har alltså varit den, att det brev som EA i akut förbittring skrivit och skickat av, har hon några veckor senare återkrävt från mottagaren för att göra bruk av i ett litterärt sammanhang.

”Jag är författare, jag duger icke till annat, och jag är det ända ned i min varelses rötter”, ropar EA en gång i brev till maken (22 dec. 1885, här citerat efter Stora boken). Det finns få svenska diktare och ingen kvinnlig som uppvisar en så lidelsefull yrkeskänsla; EA står så fjärran det lenngrenska idealet för ett vittert fruntimmer som gärna är möjligt. Rapporter från hennes författarverkstad saknas sällan i breven eller dagboksanteckningarna, och AL ansätter hon oavlåtligt, ja, ännu i avskedsbrevet med maningar att vara flitig, att arbeta, att skriva, skriva. Själva grundvalen för deras vänskap

är ju kollegialiteten. Det är därför ordet *kamrat* blir den stora honnören, riddarslaget, med vilket hon dubbar AL och Geijerstam. Det vore plats för en undersökning om detta ords betydelsevalörer — jag tror inte det haft samma klang före 80-talet. Man får ju också gå tillbaka till Uppsalaromantikernas första år för att finna ett motstycke till den laganda och känsla av stridsgemenskap som gör sig gällande under 80-talet, också efter *Giftas*-processen.

Till de karakteristiska inslagen i tidens fysiologi hör, att man är så medveten om att man är medveten. AL snarast berömmar sig av att han framför spegeln studerar sina egna självsentimentala snyftningar. EA vidgår med en viss belåtenhet, att hon observerat typen Annas relationer med sådan yrkesmässig vetgirighet, att föremålet självt märkt det. Mycket riktigt talar Anna i sin redogörelse om hur EA satt och gjorde sina iakttagelser på henne. ”Författarnyfikenhet?”

Åter en uppgift för utforskningen av det litterära yrkesspråket är att fastställa, hur de olika naturvetenskaperna avlöser varandra som källor för diktarens bildspråk: analys-dissektion-vivisektion — det är en serie begrepp som alla förekommer i dessa dokument, väl under intryck från Strindberg och Ola Hansson. Då novellen ”Hjärnornas kamp” 1888 trycktes i den danska tidskriften *Ny jord*, hade den undertiteln ”Ur Vivisektioner, efter en läkares berättelser”, och i december 1887 då Strindberg umgicks med AL och EA, ville han — enligt vad som framgår av brev till Looström — ge ut en samling under den fysiologiska titeln. Med allt sitt motstånd mot Strindberg är EA således inte sämre elev, än att hon några månader senare förklarar sig ha haft lust att bedriva vivisektion på sin yngre rival.

Polemiken i *Fru Marianne* mot den viljeförlamade, av självanalys sönderfrätta Pål Sandells typ är ju ur en synpunkt sett en självuppgörelse från EA:s sida. Man ser det också i hennes sätt att hantera Anna. Hon vill förvandla henne till en sorts Marianne, samlad och saklig, men av brevet den 14 april framgår, att Anna funnit nyckeln till EA:s väsen på ett helt annat håll än i den kloka nykterheten, nämligen i sin böjelse för ”detta själsmarterande, öfver allting kära, som man aldrig kommer öfver sedan man läppjat derpå”.

EA förväxlar vid detta lag den unga flickans brist på engagemang med ett neurotiskt självplågeri. Då Anna under den dramatiska torsdagskvällen

tror, att anspråken på henne som Fylgia åt AL för tillfället är avkopplade i och med hans avfärd, känner hon sig lättad och munter och rycker ett tag EA med sig. Men så förstår denna, att hennes psykologiska skarpsyn svikit och att det inte är åt någon psykiskt befryndad hon givit sina förtroenden. Detta sitt eget misstag kan hon inte förlåta den andra, i förbittring reducerar hon henne till en ytlig skalpjägare, driven av samlarvurm och flirtationsdrift. Hon blir, kan man säga, en figur i Stella Kleves kvinnogalleri, som var EA så motbjudande. Ordet "flirtations", som SAOB belägger från en text av AL 1891, hade flera år tidigare stått som rubrik på Stella Kleves första novell, som Herman Bang publicerat i *Nationaltidende* och som sedan växte ut till 21-åringens debutbok *Berta Funcke*, 1885. Detta är naturligtvis ingen mogen bok men långt ifrån obegåvad, ett lovande anslag som inte mer än styckevis fullföljdes, närmast i *Alice Brandt*. Det finns i relationen mellan Anna och AL åtskilligt som erinrar om vad Stella Kleve berättat. I Bertas möte med en frigjord estetisk livssyn i den danske diktaren Niels Max' gestalt företecknas t.o.m. några erfarenheter som det stora 3 junibrevet från AL utvecklar: "Hvad han annars älskade hos Berta var hans eget verk i henne, hans eget naturel hos en ung, begåfvad qvinna — nu, med sin stora upprigtiga smärta, vann hon honom helt. I detta ögonblick älskade han henne som en *man* älskar."

Relationen mellan AL och Anna är ett normalt vänskapsförhållande mellan ung man och ung kvinna, från hans sida åtminstone tidvis starkt erotiskt mättat, från hennes alldeles passionslöst. Svårare är det att bli på det klara med arten av de band som förenade EA och AL och de båda kvinnorna inbördes. Här blott några banala reflexioner utifrån den övertygelsen att den sexuella komponenten i samlivet under det aktuella skedet var värdemässigt starkt underordnad i jämförelse med vad fallet är nu. Ett intimt vänskapsband mellan människor av olika kön behövde inte föras ut i, inte legitimeras med sexuella handlingar. EA är länge erotiskt fixerad vid Georg Brandes och beundrar också hans fysiska egenskaper, men då trots detta den sexuella föreningen inte är någon naturlig sak för henne, har denna attityd ett så starkt stöd i tidens värderingssystem också på frisinnat håll, att Tora Sandströms diagnos sexualhämning eller sexualskräck modifieras, utan att för den skull upphävas. Påfallande är vidare, att den mellanmänniska bevakningen av ansatser till sexuella avvikelser inte är lika uppfin-

ningsrik som i vår tid. Den förhöjda medvetenhet och yrkesmässiga känslokontroll, som ovan varit på tal, sträckte sig — utom hos Ola Hansson — knappt till den sexuella sfären; först djuppsykologin har lyft den i dagen.

Just den absoluta oskuld i vilken EA och AL levde i förhållande till varandra gjorde de hänsynslösa, för våra tänkesätt orimliga rollbyten möjliga, i vilka korrespondensen excellerar. Det elementära fallet är, att de båda uppfattar varandra som två manliga kamrater; ”bror”-skapet underlättas förstås av Victoria Benedictssons manliga pseudonym, som både hon själv och AL undantagslöst begagnar. En annan användbar relation är den mellan föräldrar och barn. Det är ju den fiktion som EA väljer i *Modern*. Den stärkes av den relativt stora ålderskillnaden mellan parterna: EA är 11 år äldre än AL, 15 år äldre än Anna, och hon har ju i många år övat sig i en modersroll mot ungdomar av den årgången, sina vuxna styvbarn. Den i kullen som stod henne närmast var den yngsta flickan Matti, och på henne överför hon stundom drömmen om en *son* som är henne värdig; hon talar då om Matti-pojken e.d.

Till och med i förhållandet till Brandes kunde EA:s moderskänslor komma i rörelse. I den av Böök återgivna intima dagboken kallar hon honom gång på gång för sitt stora barn, sitt bortskämda barn e.d. (se Böök, *VB och GB*, t.ex. ss. 110, 133, 152, 158), och också inför andra kunde rollfördelningen vara denna. I ett brev till Ellen Key den 4 april 1888 utvecklar hon vidlyftigt, hur Brandes inte längre står på höjden av sin förmåga, hur han lider av detta men föredrar att skylla på andra och anse sig förföljd. Och hon tillägger beskyddande: ”...mitt stackars oförståndiga lilla barn! — han bara drar sorg och ledsamhet och missräkningar ner öfver sig sjelf, och så tror han att det är alla vi andra som äro så lumpna och egoistiska och osanna mot honom.” — I romanen *Modern* ligger fru Zimmermanns äktenskap redan bakom henne. Sådant det skildras har det åtskilliga drag gemensamt med EA:s och Brandes’ samliv. Också här framhäves den kvinnliga partens moderskänslor.

Ännu naturligare än vis à vis Brandes måste det ha varit att någon gång applicera en mors bekymmer och förhoppningar på den väsentligt yngre AL. Det finns också åtskilliga vittnesbörd därom i Stora boken, och här i breven tar ju den ledsne pojken sin tillflykt till sin själsamma. Den gro-

teska motsättning hos EA mellan den moderliga och den maskulina ambitionen, som uttryckes i formeln ”mamma Ernst” (inte mamma Victoria) har inte besvärat kontrahenterna, lika litet som den analogt bildade skapelsen ”mamma Axel”, som ska trösta pojken Ernst. Här triumferar maskeringstekniken: den yngre manlige vännen agerar mor åt den äldre kvinnan, som då uppträder som ung pojke. Man observerar, att rollspelet aldrig hejdar sig vid det mer naturliga mellanläget, att man leker far och dotter. Det förhållandet är i EA:s föreställningsvärld blockerat.

I kontakten mellan EA och Anna finns såsom något primärt vad den förra själv pekar på, det hetsande intresset för de kvinnor som — med andra medel än hennes egna — attraherar de män som står henne nära. Behovet att inte lämnas utanför, att inneslutas i den känslövarme som en erotisk förbindelse sprider omkring sig, spelar här också in, i positiv form eller i negativ, som rivalitet. Men det är tydligt, att den elektriska strömmen mellan de båda kvinnorna från att ha gått via mannen allt oftare finner den direkta vägen. Det är här — i varje fall före kraschen i Lund — uppfostraren som får en lärjunge, profeten en troende, den äldre kvinnan en yngre att inviga.

Hos Anna kan man hela tiden räkna med en mycket stark känsla för EA som personlighet, som diktare, som en kvinnornas banérförare. Jag vill inte låta förmoda, att hon ens omedvetet brukade AL som ett redskap med vars hjälp hon kunde nå kontakt med idolen. Men man blir slagen av att hennes beundran — EA talar själv om dyrkan — var stark nog att överleva också de förödmjukelser som den unga kvinnan utsattes för från den äldres sida. Enligt vad Åke von Zweigbergk berättat, bestod denna känsla livet ut hos hans mor. På något sätt skaffade sig Anna ett nytt porträtt av EA efter det som så dramatiskt återkrävdes och förintades den stormiga fredagsmorgonen 27 april. Det stod sedan alltid på en hedersplats i hennes hem. På ett kompromisslöst sätt förblev Anna 80-talsidéerna trogen, och det var EA som förkroppsligade dem för henne.

En dag tio år efter EA:s bortgång har Anna anledning att skriva en sympatiförklaring till Ellen Key, som vid det laget var föremål för mycken oförstående kritik. Anna saknar inte själv invändningar, men hon skriver för att betona hur de båda förenas av bekymret över ”hurudana våra dagars kvinnor arta sig — småsinta, halfva i känslor och utveckling, ytliga, utsuddade som karaktärer”. Hon säger att hon blir *het* då hon tänker på detta

släkte. — Hör man inte här ekot av EA:s eget vredgade anatema över tidens bleksjuka, halvhjärtade kvinnor? Hon hade själv räknat Anna till dessa och bestraffat henne för ytlighet och *ljum*-het. Domen reviderades, men då den fälldes har den likväl haft ett visst sken för sig. Vad som är säkert är, att Anna på lång sikt visade sig som en rätt lärjunge, mäktig hetta i åsikter och beslutsamhet i handling.

Är med detta de väsentliga komponenterna i beröringen mellan EA och Anna redovisade? Därom är jag övertygad men anser det dock oriktigt att endast med tystnad förbigå en ytterligare synpunkt. Då den äldre kvinnan med den maskulina pseudonymen och den okvinnliga livsformen vill uppätta ett umgänge med den unga så att säga bakom ryggen på deras gemensamma manliga vän, måste man inte då anta att en trevande lesbisk tendens är i verksamhet? Frågan är nästan ofrånkomlig men kan enligt min tro besvaras avböjande. Det finns i den för oss något påfallande färgen på vänskapen mellan EA och Anna ingenting som strider mot samtidens känslövanor. I varje fall kan man utesluta, att här döljer sig en konflikt som bidragit till EA:s undergång. Det är inte troligt, att det krisartade förloppet av hennes sista vänskap med en ny människa i någon djupare mening påverkat hennes livs- och dödslinje.

Den avgörande drivkraften till EA:s frivilliga uppbrott är själva hennes beslut att dö. Bakom detta val stod i sin tur en rad motiv, som stödde varandra. Hon var tidvis utsatt för svåra kroppsliga lidanden, hjärtattacker och reumatiska besvär. Efter den sista uppgörelsen med postmästarn var hon i huvudsak hänvisad till inkomsterna på sitt författarskap och kände därför ofta en svår ekonomisk otrygghet. Hennes förbindelse med Georg Brandes hade berett henne många stunder av lycka men ännu fler av besvikelse och förödmjukelse. Hon förstod, att hon inte hade mer att vänta av honom än på sin höjd medkänsla, men förmådde ej göra sig fri från honom. Och slutligen: hon misströstade allt oftare om att i sitt litterära arbete kunna nå de resultat som ensamma kunde rättfärdiga hennes fortsatta existens. Bröderna Brandes' oförstående kyla inför *Fru Marianne*, ådagalagd genom Georgs omdöme i brev och genom Edwards recension i *Politiken* den 25 juni 1887, gav hennes förhoppningar som diktare svåra, kanske dödliga frostskador. Den självmordskris som skymtar i Mattis brev till Anna, fick sin

akuta tillspetsning just av chocken från läsningen av *Politiken*. Därom vittnar bl.a. några i sin metodiska förtvivlan skakande brev till Geijerstams.

Under sitt sista år levde EA i en oavlåtlig dödsberedskap. Hennes umgängesvän från den sista Parisvistelsen Lilly Wærn vitsordar i det redan nämnda brevet till Lundegård, att hon ständigt talade om döden. En viss periodicitet, kanske biologiskt betingad, finns det antagligen i planernas aktivisering respektive tillbakasjunkande, men beslutet ligger hela tiden tätt under de tillfälliga sorg- och glädjejämnena. Att hon tar vara på också de senare och inte upphör att tro på livets rikedom, det har klart framgått av de texter jag återgivit. Men ingenting rubbar längre hennes föresats. Hon behöver inte alls vara extremt ensam eller olycklig för att ta det yttersta steget, och omvänt kan ingen påminnelse om livets härlighet förmå henne att annat än tillfälligt avstå från det. Med obeveklig visshet nalkas hon sitt mål. Om hon inte hade nått det natten till den 22 juli 1888, skulle det ha skett någon vecka, någon månad, något år senare.

(1963)

Noter

I

Fredman som conférencier

Tidigare publicerad i Lars-Göran Eriksson (red.), *Kring Bellman* (1964).

Nattens Gud — på blanka dagen!

Tidigare publicerad i Bengt Landgren (red.), *Att välja sin samtid: Essäer om levande svensk litteratur från Birgitta till Karlfeldt* (1986).

Tegnér's eftermäle

Inslag i radions *Vårt att veta* P1 den 10/10 1982 under rubriken "Att begråta det stora minnet: S.A.Hollander och 1800-talets skaldekult".

Chronsough — Fridas vän — A:lfr-d V:stl-nd

Tidigare publicerad i Birger Sjöberg sällskapet: *Årsbok 1975: Psykiatri och reklam* (1975).

Kring "Yrkesvisorna" hos Nils Ferlin

Tidigare publicerad i *Post Restante* 2/1987.

II

Den första svenska bokfloden

Tidigare publicerad i *Studiekamraten* 4—5/1972.

Tvåhundra års litteraturhistoria

Tidigare publicerad i *Studiekamraten* 9—10/1974.

Skalden och den gyllene lyran

Tidigare publicerad i *Artes* 5/1982.

Litteratör, skriftställare och lyriker

Tidigare publicerad i *Bokvännen* 1/1986.

Historia i tidningsnamnen

Tidigare publicerad i *Studiekamraten* 6/1986.

Historien — närvarande eller frånvarande

Tidigare publicerad i *Nordisk Tidskrift* 1975.

III

Diktaren som dikt

Tidigare publicerad i *Svensk Litteraturtidskrift* 1/1974. Endast ett minimum av bibliografiska upplysningar har ansetts påkallat. 1. Ur *Digte i Døgnen* (1940). I saml. vol. *T. Kr. i poesi og prosa* (1954) meddelar utg. V. Øhlenschläger ett brev från T. Kr. där denne redogör för omständigheterna kring diktens tillblivelse. — Gustaf Munch-Petersens *Samlede Skrifter* finns i två vol. i Borgens billigbøger 74—75 (1967) med en värdefull inl. av Torben Brostrøm. 2. Om Luthers liv som hjältedikt i ref. talet, *SS* 3, s. 142, om Karl XII i Carl XII, ibm s. 68, och om Gustaf III i inträdestalet i *SvAk*, ibm s. 199. Närheten i tiden är frapperande. Om den fornnordiska sångens mänskliga drag i hälsningen

till Atterbom 1840, *SS* 9, s. 18. 3. Kai Hoffmanns dikt i *Danmarks Rige* (1941), här efter Billeskov Jansens stora antologi. — Sturzenbecker om fjället i Sulitelma, 1855, *Valda skrifter* I (1881), s. 436. — Bjørnson om Gudbrandsdalen enl. Bull: *Vildanden og andre essays* (1966), s. 99. — Nybom i Studentvisa, *Samlade dikter* III (1846), s. 115. — Novalis: Klingsohr dryftar dels naturen, dels kriget såsom poesi i början av kap. 8 av *Heinrich von Ofterdingen*. — Lagerkvist i *Stormklockan* 25 jan. 1913. — Almqvist i *SS* 7 = *Törnrosens bok* (duodesen) V—VII, s. 212 f. 4. Brandes deklarationer i inl. till Goetheboken. — Ibsenbrevet, *SV* XVII, s. 475 f. 5. Bull: *Vildanden*, s. 87. — Wieselgrencitaten ur *Sveriges sköna litt.* 3 (1835), s. 469, resp. 2 (1834), s. 84. — Ahnfelt cit. efter B. Rombergs forskningsöversikt i *SLT* 1966, s. 159. H. Olsson i *Törnrosens diktare. Den rike och den fattige*, s. 205. — Hagberg cit. efter *Fransk litteratur* 1836, utg. av Stellan Ahlström (1963), s. 39. 6. *Svenska siare och skalder* 3 (1844), s. 589. — Lingtalet 1840 t.ex. i *Minnesteckningar och tal* 2. Om Lings levnad såsom en hjältedikt, s. 30. 7. Tegner till Fredrika Bremer, *ET:s brev* X, s. 48, till Brinkman ibm s. 105. Hänvisningen till Jean Paul i inspirationsuppsatsen, *SS* 9, s. 305. 8. *SW*, Hist.-krit. Ausg. I:11, s. 429 — *Lucinde* i Krit. Fr. Schlegel-Ausg. I:V, s. 57. Louise Vinge har påmint mig om att tankegången finns i denna roman.

Att glömmas och att glömma

Tidigare publicerad i *Svensk Litteraturtidskrift* 1/1977.

Strövtåg i diktens skugga

Tidigare publicerad i *Studiekamraten* 3/1981.

Skåning i arvsföljden

Tidigare publicerad i Jöran Mjöberg (red.), Karlfeldt och 1900-talets klassiker: Elva uppsatser om tidiga 1900-talsdiktarens relationer till Karlfeldt och hans diktning (1992).

IV

I marginalen till *Hemsöborna*

Tidigare publicerad i Modersmålläraernas förening: Årsskrift 1950 (1950), Vägen till dikten: Valda uppsatser (1962) och Strindbergs språk och stil (1964). 1. Sidhänvisningarna till *Hemsöborna* avser utgåvan i *Samlade Skrifter*, Bd 21 (1923). 2. Om pastor Nordström och Gusten ute på skäret Norsten heter det: ”Och sittande på stenarne utanför boden sågo de solen gå ner och skymningen lägga sig som ett melonfärgat töcken över kobbar och vatten” (s. 114). Solnedgången är de båda fiskarnas, men färgvalören är Strindbergs. 3. Det litterära greppets anor har Göran Lindblad utrett, *August Strindberg som berättare*, s. 78 ff.

Farmor hos Hjalmar Bergman

Tidigare publicerad i *Svensk Litteraturtidskrift* 1/1982. 1. Gunnar Qvarnströms undersökning i *SLT* 1960, s. 172—184. Jfr SB om Världsklassiker och svensk vardag i *Fataburen* 1968 (ägnad 1920-talet), s. 115—128. 2. Bengt Forslund i *HBSÅ* (*Hjalmar Bergman-Samfundets Årsbok*) 1960 s. 85—93, Parallellen Chaplin-Clownen Jac har tidigare dragits av Erwin Leiser i *OoB* 1946/1 och av Lars Forssell i hans Chaplinbok. 3. Per Lindberg om *Clownen Jacs* tillblivelse i *Bakom masker* (1949), s. 123—152 och om Gösta Ekmans reaktion på födelsedagsgåvan i *G. E.* (1942) s. 84. 4. En specialstudie om Bergman och Thomas Mann av Hans Levander i *HBSÅ* 1973 s. 24—37. 5. Brevet till HL i *Brev*, 1964, utg. Joh. Edfelt, s. 159 f. Hela brevväxlingen i *HBSÅ* 1963 jämte en analys av förhållandet mellan HJB och HL av Sverker R. Ek och Reidar Ekner. 6. Om de mörka bottnarna under humorn i romanerna kring 1920 skrev tidigt Knut Jaensson i *Essayer* (1946), vidare Gunnar Tideström i *Samlaren* 1954, Hans Levander i 2 uppl. av

sin monogr. (1962), Gunnar Qvarnström i symbolundersökningen *I lejonets tecken* (1959) och om *Herr von Hancken* dens. i BLM 1964. Likaså om *Herr von Hancken* Maria Bergom-Larssons avhandling *Diktarens demaskering* (1970), även i HBSÅ 1970. 7. Den långa, viktiga passagen om minnet, dess opålitlighet å ena sidan, dess outhärlighet för jag-medvetandet å andra sidan finns på s. 207 och bör sammanhållas med motsvarande tankegång i själva upptakten till *Clownen Jac.* 8. PL:s Bergmanstudier finns samlade i *Bakom masker* (1949). Av UBL ett par uppsatser i HBSÅ 1978 resp. -80. 9. *Kärlek och fadershus* (1973) s. 268 ff. 10. Stina Bergmans art. i *Röster i Radio* 1956/1 i samband med en föreställning av radioteatern med Tora Teje. — I volymen *Perspektiv på prosa, Göteborgsstudier i litteraturvetenskap tillägnade Peter Hallberg och Nils Åke Sjöstedt*, har Birgitta Ahlmo-Nilsson med en vidlyftig narratologisk begreppsarsenal angripit *Farmor och Vår Herre*. Jag nödgas lämna denna intressanta undersökning utan beaktande, eftersom den föreligger först då min egen kria nått korrekturstadiet.

Några hållpunkter i *Barabbas*

Tidigare publicerad, som del av en längre uppsats med titeln "Ett och annat om prosastudiet på gymnasiet samt en inledning till 'Barabbas'", i *Aktuellt från SÖ* 1959. Denna skrift av flera bidragsgivare hade som direkt adress landets modersmåls lärare. På förf:s lott kom att ge några råd om prosastudiet i gymnasiet och uppsatsen inleddes med en rad övergripande förslag till ett litteratururval som exemplifierar t.ex. olika berättarperspektiv, olika tidsomfång och tempi, olika miljöer, sociala villkor och yrkeserfarenheter, olika sätt att komma åt människors livsvärderingar och tänkesätt osv. En huvudvikt i svensklärarens uppgift måste ligga i elevkontakten med det enskilda diktverket. Säkerligen ingick det i SÖ:s beställning en önskan om konkret tillämpning på ett nyare diktverk av några iakttagelser samlade i *Romanens formvärld*. Efter (här utelämnade) överväganden föll valet på Pär Lagerkvists några år tidigare utgivna *Barabbas*.

V

Vänskapens pris

Tidigare publicerad i *Svensk Litteraturtidskrift* 3/1963.

*

Ytterligare en rad uppsatser har varit på tal för omtryck i denna volym, men fått stå tillbaka av utrymmesskäl. Några nämnes här för den intresserade. *Studiekamraten* innehåller i årgång 1969 en essay om Hjalmar Söderbergs historiet "Oskicket", där bl.a. den berättelsen aktuella melodislingan ur "Konung för en dag" återges. Vidare finns i *Studiekamraten* 1976 en artikel om Albert Engströms porträtteckningar och hexamterdikter till samtida riksdagsmän. *Bokvännen* 1969 rymmer en essä om den danske lyrikern Frank Jæger samt en pastisch på en dikt av honom, och i *Bokvännen* 1991 finns en presentation av Knut Barrs märkliga bildverk *Arbetets söner* (1906). Ölands litteraturhistoria tecknas översiktligt i en landskapsmonografi av Sven Gillsäter & Sigvard Malmberg (1983), och "Gustafsson med muntascherna" får sin kåseristil analyserad i inledningen till Hadar Hessels postuma samling *Landskap — vandringar* (1986). Förf:s skolgång utspelades i Kalmar på 20- och 30-talen. Där om berättas i årsboken *Kalmar län* 1990.

Efterord

Staffan Björck och Carl Fehrman, båda födda 1915, var studiekamrater vid Olle Holmbergs forskarseminarium i Lund och disputerade i mitten av 40-talet på var sitt 90-talsämne. Kring 1960 återförenades de som professorer vid Litteraturvetenskapliga institutionen och samverkade där i en krets av kolleger och forskarstuderande fram till pensioneringen. Med sina forna medarbetare har de hela tiden haft bestående vänskapliga kontakter och efterhand knutit nya med yngre lärare och forskare i huset Absalon på Helgonabacken. Det är för oss alla en glädje att Staffan Björck och Carl Fehrman nu har velat bidra med var sin volym i vår skriftserie.

Vänner vid Litteraturvetenskapliga institutionen.

I serien

ABSALON

Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842-1889*, 1992.
3. Algot Werin. *Från ett seminarium kring hans liv och verk*, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, 1994.
7. Staffan Björck, *Vänskapens pris. Litteraturvetenskapliga studier*, 1995.