

Hadle Oftedal Andersen og Idar Stegane (red.)

Modernisme i nordisk lyrikk 1

© 2005 Forfattarane og Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet

Boka inngår som nr. 5 i serien *Nordica Helsingiensia*, ein publikasjonsserie ved Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet. Sara Nordlund er seriens redaktør.

Boka inngår som nr. 3 i underserien *Kultur og Kritikk i Norden*. Hadle Oftedal Andersen og Asger Albjerg er underseriens redaktørar.

Kontaktadresse:
Nordica, P.B. 24
00014 Helsingfors Universitet

Omslag: Sara Nordlund
Omslagsfoto: Yrjö Lintunen, ca. 1950.

Boka er sett med Garamond 9/11

Boka er utgitt med støtte frå Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Bergen.

Printed in Finland by
Yliopistopaino, Helsinki

ISBN 952-10-2851-3
ISSN 1795-4428

Innleiing
side 5-10

Per Erik Ljung
KONSTELLATIONER OCH KONSTRUKTIONER
Olav H. Hauge och Vilhelm Ekelund
side 11-24

Idar Stegane
TRE PIONERAR I NÖRDISK LYRIKK
Elmer Diktonius, Edith Södergran, Kristofer Uppdal
side 25-40

Unni Langås
MODERNISMENS KLIPPE — BELYST VED FIRE NÖRDISKE LYRIKERE
side 41-61

Eva-Britt Ståhl
EDITH SÖDERGRANS SVENSKA DÖTTRAR OCH SYSTRAR
Maria Wine, Katarina Frostenson, Elisabeth Rynell
side 62-81

Claus Falkenström
DANSK SURREALISME PÅ SVENSK
Om Gustaf Munch-Petersens *Solen finns* og Vilhelm
Bjerke-Petersens *Diamanter i askan*
side 82-105

Peter Stein Larsen
LYRIKKENS FORVANDLING
Lindegrens *mannen utan väg* som litteraturhistorisk cæsur
side 107-124

Louise Mørster
MODERNISMENS SPROGHOLDNING — MELLEM DESTRUCTION OG KONSTRUKTION
side 125-147

Sveinn Yngvi Egilsson
«THE WILD HAS NO WORDS»
The modern short lyric as a way of approaching
the wordless through images
side 148-170

Hadle Oftedal Andersen
FRÅ SVENSK HØGMODERNISME TIL NYNORSK BYGDEMODERNISME
side 171-192

Per Bäckström
KRAMA SPRÅKMATERIA — MANIPULERA VÄRLDEN
Det nordiska 60-talsavantgardets gränsöverskridanden
side 193-213

Medarbeidarar
side 214-215

INNLEIING

Denne boka er resultat av eit samarbeid i ei gruppe litteraturforskarar frå forskjellige land i Norden. Vi har alle ei interesse for lyrikk, og særleg finn vi den lyrikken som kan gå under fellesnemninga 'modernisme', utfordrande og interessant.

Meir enn andre litterære fenomen er den modernistiske lyrikken eit kunstslag som heller kryssar grenser enn han held seg innanfor visse nasjonar eller område. Dette heng saman med at heile grunnlaget for modernismen er den tekniske moderniseringa og mentale endringar knytte til industri, kommunikasjonar, urbanisering osv., og forsøka på å finne former og kriteria for adekvate kunstnarlege reaksjonar og svar på dette. Hos oss pågjekk dette frå slutten av 1800-talet, og modernismen gjorde «en forskel» som Per Stounbjerg skriv,¹ anten han kritisk søkte å finne alternative vegar som ekspresjonisme og avantgardisme eller oppglødd tiljubla utviklinga gjennom futurismen.

Ettersom den moderne utviklinga har teke noko ulike spor i dei forskjellige nordiske landa, har også modernismen slått ulikt inn. I samarbeidet i denne gruppa er vi opptekne både av det som liknar og det som er ulikt. Førebelts har vi funne slektskapar og likskapar som det i liten mon har vore peikt systematisk på hittil, så fascinerande at det har vorte nokså styrande for artiklane i denne boka.

Forholdet til lyrikk og andre impulsivande kulturuttrykk utanfor Norden varierer også. Det kan vere rimeleg å rekne med ein tidleg «symbolistisk» fase med tilknyting til fransk og tysk moderne tradisjon frå fransk symbolisme med Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé og Paul Verlaine, og frå tysk seit 1800-tal med Rainer Maria Rilke som sentralt namn med tilknyting også til nordisk litteratur. Den amerikanske tradisjonen frå Walt Whitman har også sin plass som bakgrunn.

I tillegg til J.P. Jacobsens arabesk dikt alt frå 1870-åra kan Sigbjørn Obstfelder reknast for ei sentral røyst heilt frå slutten av 1890-talet. Obstfelder var minst like godt kjend i Danmark som i Noreg, og han hadde også eit namn i Sverige. Reidar Ekner har gitt ei god innføring i Obstfelders forhold både til Baudelaire- og Rilke-tradisjonen og hans interskandinaviske plassering i kontakt med både svenske og særleg danske litterære miljø.²

Ekner er eksempel på ein nordisk forskar som ser ein forfattarskap i forhold til litteratur og litterære miljø i fleire nordiske land. Dette skjer også hos ein del andre, gjerne i mindre arbeid som Torben Brostrøms «Modernismens gennembrudd i nordisk litteratur».³ Samanhengen er elles europeisk, men lite nordisk, til dømes i standardverk som Kjell Espmark (1977, 1994) eller Erik A. Nielsen (1976).⁴ Tilknyting til det kontinentaleuropeiske hadde også ein austleg veg til det nordiske gjennom finlandssvenskane sin

geografiske nærleik til Russland og Baltikum. Det galdt ganske særleg i første omgang pioneren framfor nokon, Edith Södergran, som hadde gått på skule i St. Petersburg og kjende både russisk og ikkje minst tysk åndsliv, både Nietzsche og den nyskapande lyrikaren Else Lasker-Schüler.

Arbeida i denne boka har blitt til på den måten at dei forskjellige forskarane har teke for seg emne i forlenging av område dei allereie har arbeidt med eller iallfall interessert seg for. Arbeida ligg òg i forlenging av møte og samtalar eller også skriftleg kommunikasjon i gruppa.

Dei fleste av oss har det felles at vi arbeider ved institusjonar som har forsking og undervisning i nordisk litteratur som ansvarsområde. Dansk, norsk og svensk er så like språk at iallfall kortare tekstar kan lesast utan stort bry på originalspråket av folk som talar og skriv eitt av dei andre, dessutan av færøyningar og mange islendingar. Dette forholdet var truleg endå meir sjølvsagt tidleg på 1900-talet då norsk bokmål stod nærmare dansk, og engelsk enno ikkje hadde trengt unna dansk som første framandspråk på Island.

Denne nære språklege slektskapen set oss i ein unik situasjon og gjer det rimeleg å studere litteraturen vår under felles synsvinklar meir enn det hittil har vore gjort. Ein oppdagar nye ting, rørsler og kontaktar som ikkje har vore trekte fram. Nokre døme: I det finlandssvenske pionertidsskriftet *Ultra* (1922) interesserte dei seg for samtidig dansk avantgardisme. Edith Södergran, som dei svenske fyrtiotalistane, var djupt interessert i Vilhelm Ekelund og sende bøker og brev til han. Den islandske lyrikaren Sigríður Einars frá Munaðarnesi hadde omsetjingar av Obstfelders prosadikt i debutboka si, *Kveður í runni* (1930).⁵ Edith Södergran vart omtalt først i 1925 både i Danmark og Noreg, i Danmark etterkvart introdusert av den aktive danske kritikaren og forfattaren Tom Kristensen, i Noreg gjennom tidsskriftartiklar skrivne av finlandssvenskar. Ekte- og diktarparet Halldis Moren og Tarjei Vesaas spela ei rolle som nordiske formidlarar gjennom venskap med både danske, finlandssvenske og svenske forfattarar, og både Södergran og Karin Boye vart presenterte i tidsskiftet *Kvinnen og Tiden* (1945—1955), der Moren Vesaas var medlem av redaksjonsutvalet. Boye vart kjend og populær i Noreg gjennom ein opplesingsturné «i samband med svenska diktarveckan» 1939.⁶ Nordiske forfattarmøte både før og etter andre verdskriken og forfattarkurs i etterkrigstida frå 1950-åra førte til venskap og bokutveksling og gjensidig lesing mellom nordiske forfattarar, og under «modernismens tredje fase» mot slutten av 1960-åra som Hans-Jørgen Nielsen skreiv om (Nielsen 1968),⁷ kjende lyrikarane og tekstskrivarane i dei nordiske landa relativt godt til kvarandre. Møte og samanhengar av slikt slag vil vi sjølvsagt oppdage meir og meir av etter kvart som vi arbeider med stoffet. Per Erik Ljung legg i sin artikkel vekt på slike konstellasjonar og ordnar dei i typar i det han legg vekt på både synkrone og diakrone mønster.

Artiklane i denne boka er skrivne av forskarar med forskjellig bakgrunn og frå ulike generasjonar. Hovudinteressene peikar i fleire retningar i forhold til det vide feltet som kan kallast nordisk modernistisk lyrikk. Det einaste substansielle redaksjonelle kravet som er sett til artiklane, er at dei i emneval skal krysse minst ei nordisk landegrense. Redigeringsa er forsøksvis kronologisk, men sidan forfattarnamn frå ulike tidsrom kan vere involverte i same artikkel, er dette ikkje konsekvent gjennomført, men er meir som ei rettesnor.

Vilhelm Ekelund er eit namn som mange nordiske lyrikarar har vore opptekne av, frå Edith Södergran til Olav H. Hauge. Det er Hauges forhold til Ekelund som er utgangspunkt og hovudsak i Per Erik Ljungs artikkel, «Konstellationer och konstruktioner — Olav H. Hauge och Vilhelm Ekelund». Ljung gir sju døme på slike konstellasjonar og gjer så nærare greie for korleis dei unge norske forfattarane på 60-talet, den såkalla profilgruppa etter tidsskriftet *Profil*, brukte Hauge, og så Hauges bruk av Ekelund og dei svenske 40-talistane sin bruk av Ekelund; her er konstellasjonar av både synkron og diakron art.

I Idar Stegane sin artikkel om lyrikarane Elmer Diktonius, Edith Södergran og Kristofer Uppdal («Elmer Diktonius, Edith Södergran, Kristofer Uppdal. Tre pionerar i nordisk lyrikk») er konstellasjonen synkron, og det handlar om likskap i stoff og uttrykk mellom desse tre ekspresjonistane. Sjølv om det ikkje er nokon grunn til å tru at den norske Uppdal og dei to finlandssvenskane kjende til kvarandre, kan ein finne forbausande likskapar i livskjensler og bletspråk i ein kosmisk skrivemåte med dristig ekspanderande dimensjonar i eit uttrykk som kan setjast i samband både med ekspresjonismen frå Nietzsche og viktige vitalistiske livsimpulsar som Bergsons «élan vital» så vel som den allmenne sosiale og politiske tilstanden i tida, med første verdskrig og den russiske revolusjonen som ekstreme tilstandar.

Edith Södergrans framifrå pionerinnsats har fått følgjer hos mange forfattarar. Berg- eller steinformasjonar, klipper er privilegerte stader i modernismens lyriske landskap. Hos mange forfattarar har klippa status som åstad for dramatiske hendingar, men er også staden for refleksjon og poetisk skaping. I artikkelen «Modernismens klippe — belyst ved fire nordiske lyrikere» undersøkjer Unni Langås korleis dette motivet fungerer i dikt av Södergran og seinare hos tre andre nordiske lyrikarar: danske Bodil Beck, svenske Rut Hillarp og norske Astrid Hjertenæs Andersen. Gjennom detaljerte analysar viser ho kva klippebiletet har hatt å seie på ulik vis i dikta og forfattarskapane; ho set forfattarane i relasjon til kvarandre og peikar på dei sterke resonansane frå mytologisk og metafysisk tradisjon som er knytte til klippa. Langås meiner klippa er spesielt eigna som lyrisk motiv fordi den, i tillegg til denotativt å innebere noko hardt, varig og konturskarpt, har ein viktig funksjon som skilje — mellom då og no, nærvær og fråvær, kvinne og mann. Dette er staden der meining oppstår og blir borte, og han kan difor gi rom både for samanheng og for splitting.

Også i Eva-Britt Ståhls artikkel, «Edith Södergrans svenska döttrar och systrar. Maria Wine, Katarina Frostenson, Elisabeth Rynell», er Edith Södergran utgangspunktet for å drøfte dikt av yngre kvinner. Forholdet til den sterke føregangspoeten kjem til uttrykk på vidt ulike måtar: i stilistiske og strukturelle gjenspeglingar, i gjenkomande motiv, i tematiske og sjangerbestemte parallellar. Det lyriske eg-er si leiting etter eigen identitet blir stimulert av møtet med den metapoetisk medvitne diktinga til Södergran; døtrene og systrene frigjer seg frå førebiletet, heilt i Södergrans ånd.

I Claus Falkenstrøms artikkel, «Dansk surrealisme på svensk. Om Gustaf Munch-Petersens *Solen finns* og Vilhelm Bjerke-Petersens *Diamanter i askan*», er det tale om danske surrealistar som skriv kvar si diktsamling på svensk. Dei kjende seg begge misforståtte og isolerte i Danmark, og Sverige kunne opplevast både som eksil og heimstad på same tid. Falkenstrøm gjer greie for korleis tilknytinga til svensk surrealisme og nærslektta primitivisme pregar Munch-Petersen og Bjerke-Petersens lyrikk i 1930- og 1940-åra.

Kva får dei til å skrive på svensk? Er det ei naturleg forlenging av sosial og kulturell identifikasjon og eit forsøk på å skaffe seg karriere i Sverige? Eller er det snarare eit estetisk-kritisk tiltak der svensk kan tre fram som eit framandspråk og vere utgangspunkt for ei ny og meir frigjord dikting?

I artikkelen «Lyrikkens forvandling. Lindegrens *mannen utan våg* som litteraturhistorisk cæsur» undersøkjer Peter Stein Larsen korleis Erik Lindegren si samling av «söndersargade sonetter» etablerer eit poetisk særspråk som representerer eit avgjeraende brot med tidlegare skandinavisk lyrikk. Her har ein å gjera med eit verk som på ein unik måte skaper ein syntese av ulike drag frå den eksperimenterande diktinga frå første helvta av 1900-talet, og med ei diktsamling som på ein særleg måte har blitt ståande som norm og ideal for generasjonar av nordiske etterkrigslyrikarar.

Etter ei gjennomført lesing av sonett VII med inndraging av andre dikt i boka og andre dikt av Lindegren viser Stein Larsen eit heller tett samband mellom Lindegrens dikting og dansk lyrikk kring 1960, særleg hos Ivan Malinowski (i *Galgenfrist*, 1958) og Klaus Rifbjerg (i *Konfrontation*, 1960), men òg hos Per Højholt (i *Poeten hoved*, 1962).

Endå vidare i jamføring av nordiske modernistar går Louise Mørnster i artikkelen «Modernismens sprogholdning — mellom destruksjon og konstruksjon». Artikkelen handlar om den nordiske modernistiske lyrikkens forhold til språket. Ut frå analysar av dikt av Erik Lindegren, Paal Brekke, Tomas Tranströmer, Gunnar Björling og Gunnar Ekelöf viser ho korleis det innanfor denne lyrikken skjer ei problematisering av normalspråket. Men denne problematiseringa har ikkje berre ei nedbrytande, men også ei oppbyggjande side. Som analysane viser, går det ikkje berre for seg ein destruksjon av det vanlege språket og ikkje berre ei flukt inn i ei særeigen språkverd. Det er også eit forsøk på å inngi språket ein ny fylde og skape eit språk som opnar seg mot verda. Og der ein tidlegare har lagt vekt på dei negative eller verdsfiendslege aspekta ved modernistisk språkhaldning, kan artikkelen lesast som eit forsøk på å skape større merksemd kring denne positive etterstrevninga.

Tomas Tranströmer er det sentrale utgangspunktet for Sveinn Yngvi Egilsson i artikkelen «'The wild has no words'. The modern short lyric as a way of approaching the wordless through images». Sveinn Yngvi tematiserer det imagistiske kortdiktet hos dei tre islandske lyrikarane Snorri Hjartarson, Stefán Hörður Grímsson og Hannes Pétursson. Han ser parallelar til Tranströmers lyrikk hos desse tre. Og etter å ha greitt ut om imagismen hos den svenske poeten viser han og drøfter dikt av dei tre islandingane mellom symbolisme og imagisme og peikar også på samband med «imagistisk» dikting andre stader og til andre tider, så vel Edda-dikta som den japanske haikudiktinga. Med lesingane av desse dikta nærmar Sveinn Yngvi seg til å peike delvis i same retning som Louise Mørnster på at moderne dikt også kan vere konstruktive punkt i ein tradisjonelt modernistisk tom transcendens.

I artikkelen «Frå svensk høgmodernisme til nynorsk bygdemodernisme» av Hadle Oftedal Andersen er det norsk modernisme i 1950-åra som står sentralt. Målet hans er å kome vekk frå eit ofte einsidig fokus på den forma for modernisme som Paal Brekke og Erling Christie var eksponentar for, og som har tydelege referansar til T.S. Eliot og den svenske fyrtotalismen. Det var denne modernismen som vart diskutert nokså polemisk i Noreg, og det kan vere ein refleks av denne polemikken når ein framleis helst plasserer fokus der. Alternativet finn Andersen i eit vidare nordisk perspektiv, der ein jamsides

fyrtilalismen mellom anna finn dei kunstnarlege programma som ligg til grunn for det danske tidsskriftet *Heretica*, Rifbjergs konfrontasjonsmodernisme og Harry Martinsons *Aniara*-dikting. Frå dette perspektivet søker han seg så mot eit knippe norske 50-talslyrikarar ein ikkje har fått noko godt grep om med den meir avgrensa forståinga — Rolf Jacobsen, Tarjei Vesaas, Olav H. Hauge og Georg Johannesen — og argumenterer for at det med denne vidare orienteringa blir mogleg å sjå dei modernistiske kontekstane dei går inn i.

Endeleg studerer Per Bäckström det nordiske samarbeidet innanfor 60-talsavantgarden slik det viser seg hos Öyvind Fahlström, Åke Hodell og Per Højholt, i artikkelen «Krama språkmateria — manipulera världen. Det nordiska 60-talsavantgardets gränsöverskridanden». Gjennom ein næurstudie av tekst-lyd-komposisjonar som dei framførte, les han ut ein poetologi som er prega av avantgardens estetikk med si vekt på transnasjonale og tverrestetiske grenseoverskridningar. Han lyfter samtidig fram endå ei viktig grenseoverskridning, nemleg det at avantgardistar legg vekt på prosess og framføring meir enn sluttproduktet — verket. Desse tre grenseoverskridingane viser at vi må etablere eit nordisk perspektiv for å forstå denne vitale og eksperimenterande nyavantgardismen.

Og det er også ideen og føremålet med heile denne boka å vise korleis ein kan oppnå nye innsikter i den lyriske modernismen i Norden gjennom å legge opp til nordiske meir enn nasjonale perspektiv på fenomena.

Nettverket vil nytte høvet til å takka for støtte frå Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Bergen.

Bergen, november 2005
Idar Stegane

NOTER

¹ Per Stounbjerg: «Afsked med tilforladeligheden,» i Alvhild Dvergsdal (red.): *Nye tilbakeblikk. Artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*, LNU/Cappelen Akademisk forlag, Oslo 1998.

² Reidar Ekner: *En sällsam gemenskap, Baudelaire, Söderberg, Obstfelder, Rilke. Litteraturhistoriska essäer*, Norstedts, Stockholm 1967.

³ Torben Broström: «Modernismens gennembrud i nordisk litteratur,» i Asmund Lien (red.): *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem. Foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies*, Nordisk institutt, Universitetet i Trondheim, Trondheim 1991.

⁴ Kjell Espmark: *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*. 2. opplag, Norstedts, Stockholm 1994; Erik A. Nielsen: *Ideologihistorie*, bind III, *Modernismen i dansk lyrikk (1870–1970)*, Fremad, København 1976.

⁵ Jf. Helga Kress: *Stílka. Ljóð eftir íslenskar konur*, Bókmennatafræðistofnun Háskóla Íslands, Reykjavík 2001, 86–88.

⁶ Jf. Margit Abenius: *Drabbad av renhet. En bok om Karin Boyes liv och diktning*, Bonniers, Stockholm 1950, 313–315.

⁷ Hans-Jørgen Nielsen: «Efterskrift. Modernismens tredie fase,» i Nielsen (red.): *Eksempler. En generationsantologi*, Borgen, København 1968.

Per Erik Ljung

KONSTELLATIONER OCH KONSTRUKTIONER

OLAV H. HAUGE OCH VILHELM EKELUND

En profilerad och specifik situation träder fram så snart en viktig nordisk bok sätts i cirkulation utanför det allra mest lokala sammanhanget. Det slår en när man får en diktsamling av Olav H. Hauge (1908—1994) i dansk översättning i sin hand. *Dräber i østenvind* heter den, eller som det låter på nynorska, *Dropar i austavind*. Översättaren är Torben Brostrøm, den danska modernismens store kritiker. Boken kom ut 2004 och är den tolfte av de volymer som har givits ut i förlaget *Borgens Verdenslyrik fra det tyvende århundrede* sedan serien startade 1999, med Niels Frank och Erik Skyum Nielsen som redaktörer.¹

Det ger oss en intressant geografisk och kronologisk konstellation. Torben Brostrøm, Niels Frank och Erik Skyum-Nielsen 2004, aktualiseras en bok av Olav H. Hauge från 1966, som — på danska — lyfts in i den världslyrik från 1900-talet, som omfattar författare som Carlos Drummond de Andrade, Lyn Hejinian, Max Jacob, Henri Michaux, Pentti Saarikoski, Kurt Schwitters, Olga Sedakova, Gertrude Stein, Shuntaro Tanikawa, Giuseppe Ungaretti, Peter Waterhouse. Bland översättarna finns danska lyriker från skilda generationer och — förstår man av rapporterna från de stora dramatiska danska slagen kring «modernismekonstruktionen»² — från konkurrerande litteraturpolitiska grupperingar, t.ex. Peter Poulsen, Jørgen Sonne, Per Aage Brandt, Peter Laugesen, Annemette Kure Andersen och Lars Bukdahl.

Men «Verdenslyrik»? Hur ska det förstås? I den internationella diskussionen kring «World literature» laborerar man med minst fyra dimensioner i de begrepp som är i omlopp: (1) «archival», (2) «canonical», (3) «circulational» och (4) «formal».³ Det *kanoniska* begreppet är det som Goethe gav en kvalificerad civilisatorisk mening i mitten av 1800-talet, och som på ett eller annat sätt spökar bakom förlaget Borgens världslyriska projekt. Det rör sig om vår tids stora lyrik, utan inskränkta nationella begränsningar. För modernismentusiaster är väl också det *arkivariska* intresset legitimt: varje fynd av en tidigare okänd uzbekisk imagist eller introduktion av en lusofon modernism från de forna portugisiska kolonierna i Afrika är värd vår uppmärsamhet. Antalet antologier och översättningsvolymer växer oavbrutet i antal — och ofta är det just de specifika konstellationerna som är av störst intresse.⁴ Också en mer formalistisk *approach* är givande: finns det någon form av universella lyriska uttryck för mötet med moderniseringen i olika kulturer? En

sådan möjlighet antyddes redan i Hans Magnus Enzensbergers *Museum der modernen Poesie* 1960, där det talades om ett «*Weltsprache der modernen Poesie*».⁵ I Borgens världslyrik-projekt är det viktigaste kanske ändå den aspekt som man, efter impulser från David Damrosch och Franco Moretti, kan kalla för *circulatory*.⁶ Här görs en massa stor lyrik tillgänglig — översatt och introducerad — och blir därmed (nordisk) världslyrik. Frågan om den utifrån en eller annan snävare definition dessutom är *modernistisk* blir därmed relativt underordnad.

Det samma gäller Olav H. Hauge. Hans dikter är översatta till upp emot 30 språk. Ur snävt svensk synpunkt är det naturligtvis roligt att i författarens dagbok notera att han 1972 är mer nöjd med C.G. Bjurströms och Jean Quevals översättningar av några av hans dikter till franska, än med Robert Blys till engelska. «*Ypperleg! Framifrá! Dei gjeng på fransk, på engelsk gjeng dei ikkje!*», skriver han i dagboken (IV,70).⁷

I förlängningen ser vi en lång rad konstellationer.

(1) Torben Brostrøm, i den danska volymen från 2004, aktualiseringar Olav H. Hauge, med en diktsamling från 1966. Den danske 1960-tals-«modernisten» träder fram 2004 — och introducerar den på 60-talet nyblivne «modernisten» Hauge, som hade debuterat redan på 40-talet. Redan 1968 hade dock Brostrøm i ett norskt sammanhang sett hur Hauge med sin konkretion och enkelhet stack ut bland de äldre diktarna i antologin *Norsk lyrikk nå*.⁸

(2) Det ömsesidiga förhållandet mellan de unga norska 60-talspoaterna (Jan Erik Vold, Tor Obrestad, Einar Økland, Eldrid Lunden, Paal-Helge Haugen och de andra), som adopterade Hauge bland de sina — och å andra sidan Hauge som gärna lät sig tas upp bland dem, och till och med lät sig inspireras av dem.

(3) Ett delvis likartat fenomen, som jag strax återkommer till, kan vi se i Sverige — hur de svenska fyrtiotalmodernisterna (som ju i sin tur är så viktiga för de danska 60-talsmodernisterna) gör Vilhelm Ekelund (1880—1949) till en av sina viktigaste idoler. Det är Birgitta Holm som i sin avhandling om Gösta Oswald har formulerat det just så: vid sidan av Hölderlin, Rilke och Kafka är Ekelund en av 40-talets riktigt betydelsefulla förebilder.⁹ Att kärleken i hans fall var fullständigt obesvarad är en annan sak.

(4) Den norska 60-talsmodernismen — eller någon av de olika danska modernismerna — vilket förhållande hade man till sina samtida i Sverige? Letar man sig till helt olika modernistiska/avantgardistiska traditioner i de olika länderna?

(5) De svenska 60-talsmodernisterna — Göran Palm, Sonja Åkesson, Göran Sonnevi — vilket förhållande hade de till de 40-talistiska heroerna i Sverige, Erik Lindgren, Karl Vennberg, Werner Aspenström, Sven Alfons, till det som Göran Palm kallade «aristokratmodernismen»? Mats Jansson ger i sin nyutkomna bok om Sven Alfons en intressant inblick i hur Palm — som tio år tidigare hade hyllat Alfons som en av de intressantaste bland fyrtiotalisterna — just i en recension av Alfons *Ängelens bild* (1961) finner sitt kritiska koncept («ett kyligt drag av estetisk aristokrati»), som samtidigt, negativt, kommer att påverka Alfons själv i hans skapande.¹⁰

(6) Mitt i detta komplicerade nät av relationer och konstellationer dyker så Olav H. Hauges passionerade förhållande till Ekelund upp. För min egen del tedde det sig inledningsvis rätt sensationellt, innan jag blev klar över omfattningen och några av de personliga bevekelsegrunderna.

(7) Och om man vill göra det ännu mer komplicerat: vilket är Ekelunds förhållande till «modernismen» i det hela taget, om vi nu läter den inkludera inte bara norskt och danskt 60-tal och svensk 40-tal, utan läter den börja med Baudelaire och röra sig fram emot det finlandssvenska 20-talet. Vilka författare lade Ekelund överhuvud taget märke till? I vilken mening och när skulle han själv kunna betraktas som en «modernist»? Är han i själva verket «en av de första — och bästa — tyska expressionisterna, i ett annat, men besläkat språkmaterial», som Carl-Henning Wijkmark hävdar i en av sina briljanta Ekelundessäer i *Samtiden bakom oss* (2005).¹¹

Alla dessa relationer är naturligtvis av intresse i det nordiska sammanhanget, men det är framför allt den tredje och den sjätte jag kommer att kommentera en smula här.

Den sjunde är ett stort men delvis sorgligt kapitel; mycket tyder t.ex. på att Ekelund inte ens öppnade alla de dedikationsexemplar som Gunnar Björling sände till honom.¹² Konstellationerna (4) och (5) är viktiga för förståelsen av 60-talsavantgardet. I en lång rad fall korsar konstellationerna nationsgränserna; synkront som kontaktnät mellan enskilda författare, diakront som en fråga om förvaltning av arvet från poeter som Edith Södergran, Gunnar Björling eller Gunnars Ekelöf.

Vad ligger nu bakom Olav H. Hauges stora intresse för Ekelund, just när han är inne i den process som gör honom till en central gestalt i norsk modernism, d.v.s. i början av 60-talet? Privilegiet, för oss nordiska läsare, är ju att man kan söka svar i de fem volymer med Hauges dagböcker som är utgivna posthumt. Dagböckerna omfattar tiden 1924 till 1994; Hauge bestämmer sig när han är femton år för att skriva ned det som i liv, tanke och läsning är väsentligt för honom, och sedan gör han det, i 86 häften som gavs ut i lätt redigerat skick år 2000 på Det Norske Samlaget, med en instruktiv inledning av Atle Kittang.

Men jag vill starta lite tidigare än i 60-talet, i en anteckning från 1956, när Hauge är 48 år. «DU BLAR» börjar den (inledningarna är satta med versaler, så alla anteckningarna får en slags titel). Så fortsätter det:

Eg blar i gamle diktsamlingar. Hm, ja. Ting eg lika ein gong. Kor fæie dei diki er som ein ser att med glede! Merkeleg kor snart gamalt alt vert. Men Wergeland stend. Det røynleg gode stend. Men eg skynar diktarar som vil ei ny form. For ein gjer augo og tek til å spissa øyro nor ein kjem til nyare svensk lyrik, till Ekelöf og Vennberg og Lundquist [sic!] og slike karar. Her er noko nytt. Sjølv Paul la Cour verkar gamal sume tider. Og Uppdal som eg lika so godt. Ja, ikkje gamal, men merkeleg tung. Forresten har han urskogar og biletikedom og djupner, so han greider seg nok. (I,485)

Den tunge och beundrade danske «sensymbolisten» — så lät ju den norska terminologin, modellerad på den danska¹³ — la Cour ter sig redan gammal med sin poetik från 1948. Det nya finner Hauge hos poeter som delvis har trätt fram tidigare än la Cour: Gunnar Ekelöf, Artur Lundkvist, fyrtiotalisten Karl Vennberg «og slike karar». Det är faktiskt enda gången Vennberg nämns i Hauges dagböcker. Desto fler gånger förekommer Ekelund. Det går kanske inte att påstå att Ekelund är större hos Hauge än hos någon annan författare, flera av de stora svenska Ekelundforskarna är nämligen också författare. Nils Gösta Valdén är lyriker, Sven Lindqvist, Carl-Erik af Geijerstam och Carl-Göran

Ekerwald essäister. Men om Ekelunds position hos Hauge råder det inget tvivel: här får man gå till Goethe, Wergeland eller T.S. Eliot för att finna något liknande.

1968, 12 år senare, är Hauge 60 år och befinner sig mitt inne i en dynamisk period. Han har lagt *Dropar i austavind* (1966) bakom sig och samlar snart ihop sig till *Spør vinden* (1971). Omkring honom är det full politisk turbulens och han är redan omfamnad av de unga radikala poaterna — som i många fall blev ortodoxa AKP-kommunister, på ett sätt som var mindre vanligt hos oss i Sverige.¹⁴ På sin 60-årsdag fick han en festskrift, som snarast kan ses som ett manifest för den unga generationen, skriver Hadle Oftedal Andersen i *Poeten's andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge*.¹⁵ Han sägs nu både som den virtuose verspoeten och som en man av folket — på många sätt en förebild att se upp till. Bilden återkommer, men utan de ideologiska övertonerna, i en mild men färgstark version, när Claes Hylinger berättar om mötet med äppleodlaren Hauge i sina *Färdaminnen. Bland norska diktare, fiskare och bönder* (1973).¹⁶ Willy Dahls bidrag i festskriften hette «Europeeren fra Ulvik»; också den rubriken ger svenska associationer. Man kan komma att tänka på Ivar Harries berömda essä om Ola Hansson, «Europén från Hönsinge».¹⁷ Associationen är inte alltför långsökt — i båda fallen vill man betona universaliteten i motsättning till en viss lokal småaktighet i receptionen. I Hanssons fall, ännu tydligare än i Hauges, rör det sig om en författare som inte har passat in i de nationella modernismkonstruktionerna. Med sin egendomliga skånsk-franska «modernism», administrerad från Köpenhamn, Berlin och Büyükdere i Turkiet, hör han kanske snarare hemma i «världslitteraturen».

Medan de unga hyllar Hauge har han själv sin dagbok, där han mer ohämmat kan odla sin egen lojalitet mot komplexiteten.¹⁸ Så här skriver han 15 maj 1968:

Enzensbergers antologi: *Museum der modernen Lyrik* er ei skattekiste. Her er gode ting. Sat i heile går og las. Skuldehatt denne boki fyrr!

Møtet med Brecht — møtet med de ekstroverte mennesket, praktisk, handlande. Det er so mykje lettare, dette, enn å trenge inn, enn — slike som Rilke. Men Rilke, eg tregar at eg nokon gong har sagt noko ilt um den mannen! Han var no diktar då! Rett skal vera rett! Men eg kan lika Brecht òg.

Ekelund — kulturradikalar og aristokrat.

Medvit um eigi skaping, dette strikar Enzensberger hardt under, er vilkåret for den moderne lyrikk. Difor E.A. Poe. Enz. rekkjer elles spori til m.-lyriken attende til Novalis, ser eg. Merkjeleg nok nemner han ikkje Hölderlin, korleis det har seg. Venteleg fordi hans livssyn er framandt for hans tenkjemåte i dei fleste spursmål. (III,290)

Enzensberger — Rilke — Brecht — Ekelund! Ekelund är med hela tiden. Varför har han inte sagt något om Rilke, frågar sig Hauge i ett annat sammanhang. Det har han gjort, men det kunde ju inte Hauge veta: Inte förrän i den posthumt utgivna *Hemkomst och flykt* (1972) kan man se hur Ekelund i en tidig anteckning — med en av de längsta sammansättningarna den svenska litteraturen känner — under sin Berlin-tid föraktfullt talar om hur förmögna och aristokratiska ynglingar sitter runt om i de fornäma Tiergartenkvarteren och diktar sonetter om möbler och underbara smycken och hur de «svärma för den prästgårdsestetiskaknoddpräafealitiska Rainer Maria Rilke som också Ellen Key svärmar för».¹⁹ Och så svärmar de för Stefan George — «som är ett strå bättre». Men Brecht? Hauge läser Ekelund och kommer att tänka på Brecht! (II,719).

Att Hauge har hittat fram till Hans Magnus Enzensbergers *Museum der modernen Lyrik* är inte så underligt. Sådana muséer — antologier, introduktioner och översättningsvolymér — etableras ju hela tiden i modernismens olika faser. Poul Borums *Poetisk modernisme* (1966) är en annan sådan, den lästes runt omkring i hela Norden. Där hittade Hauge en annan udda svenska modernist, Birger Sjöberg, välkänd för sin precision och konkretion i bildspråket.²⁰ Konstellationerna görs ad hoc och i själva verket mer i ateljé- och verkstadsanda än i den museala nedfrysningens tjänst, som Enzensberger påpekar i sitt efterord.²¹ Så ser det också ut i Poul Borums «After Hand»-volym *Opfyldt forventning. Byggesten til en poetik* från 1984, där utgivaren Henrik Have ville statuera exempel i en praxis där avståndet i tid mellan tanke och fysiskt objekt (produkt) skulle minimeras; förebilden var det lilla californiska Black Sparrow Press.²² Intressant i ett nordiskt sammanhang är naturligtvis i vilken mån det utvecklas någon form av intern nordisk modernismkanon; just här sker det i alla fall inte alls. I själva verket är ju internationalismen ofta själva utgångspunkten. Det handlar inte om att skriva som man skriver i Paris eller New York, skriver Hagar Olsson i det tredje numret av *Quosegg* 1929, «men att vi skola skriva som hade vi ett Paris eller ett New York att erövra på finländsk botten».²³ Det gjorde de med besked: det var också de finlandssvenska avantgardisterna som var först ute med att estetiskt gestalta sina erfarenheter av *jazz*, som Frithjof Strauss har visat i sin i sammanhanget högst relevanta avhandling om «jazzdiskurser» i den skandinaviska 1900-talslitteraturerna.²⁴ I byggstenarna till Borums 80-talspoetik, det vill säga de 60 citaten (av 51 män och 1 kvinna) återfinns sex på svenska (av Ulf Linde, Gunnar Björling, Rabbe Enckell, Osvald Sirén, Ivan Augéli och Bengt Höglund); inga norska. Gunnar Qvarnströms *Moderna manifest* i fyra band 1973 är ett annat sådant museum, med texter från de stora europeiska -ismerna 1910–1925; av allt att döma var de oerhört betydelsefulla för det svenska 70-talsavantgarden kring Bruno K. Öijer.²⁵ Det samma gäller Gunnar Hardings olika lanseringar av amerikansk underground-poesi och rysk futurism och hans allmänna entusiasm, även i diktens form, för modernismens tidiga heroer.²⁶ Poesin som process är en annan av Enzensbergers bärande idéer —som han hävdar gentemot vetenskapens klassificeringar, gentemot *ägarna*. De moderna poeterna är överproducenter av kanon och listor, utan ände. Muséet är under ständig ombyggnad. När en poet som Peter Laugesens levererar sin «Kanon» i diktform i *Når engler bövser jazz* (1998) kan den te sig en aning förutsägbar:

Shakespeare
Joyce
Beckett
Artaud
Baudelaire
Mallarmé
Rimbaud
Hölderlin
Dostojevskij
Diderot
Faulkner
Dickinson
Benjamin
Brecht

Benn
Poe
Carroll
Williams
Pound²⁷

Men den får snart sin särskilda, personliga dynamik.

hvor læste jeg? Jeg læste Suzuki, Debord, Artaud. Dylan Thomas var lyd og Kerouac strøm. Finnegans Wake den kunstige urskov. Det var min første lejr i fremtidens vildmark. (167)

Länge dröjer det inte heller förrän de nordiska valfrändskaperna dyker upp hos Laugesen. Här är Gunnar Björling (161), plötsligt dyker jazzmusikern Lasse Gullin upp (212), och så — Vilhelm Ekelund (132). Litteraturhistoria kan skrivas på många olika sätt.

Konstellationer är också det som Hauge är ute efter. Liksom Ekelund i sina aforismer och essäer etablerar Hauge i sin dagbok en skrift med en speciell dramatik, där de omtalade författarna spelar ut mot varandra som inspirationskällor. Själva namnen laddas med innebördar och står för löftesrika, kreativa möjligheter. Det går an att säga att både Ekelund och Hauge diktar med namn, nästan som Bellman gör med mytologiska figurer.²⁸ För Hauges del sker det framför allt i dagboken, några gånger också i själva dikterna. Då tänker jag inte på översättningarna, som hos Hauge i ovanligt hög grad är att se som en del av författarskapet. *Dikt i umsetjing* är hans eget originella och storartade museum av valfrändskaper. «William Blake» och «Gérard de Nerval» finns som titlar i *Spør vinden* (1971), liksom kinesen T'ao Ch'ien naturligtvis. Så här låter den dikten i Christina Hellmans svenska översättning:

Kommer T'ao Ch'ien
på besök en dag, ska jag
visa honom mina körsbärsträd och aplar,
jag vill helst han ska komma om våren
när de står i blom. Efteråt ska vi sitta i skuggan
med ett glas cider, kanske kan jag visa honom
en dikt — om jag hittar någon han tycker om.
Drakarna som far över himlen med gift och rök efter sig
gled tytare på hans tid, och flera fåglar kvittrade.
Här finns ingenting han inte kan förstå.
Mer än förr har han lust att dra sig tillbaka
till en sådan trädgårdsvrå.
Men jag vet inte om han gör det med gott samvete.²⁹

Och så Brecht, som finns med, med en dikt som heter just så, i *Dropar i austavind*, och, inte minst, med 25 dikter i *Dikt i umsetjing*.

Bertolt Brecht var ein mangslungen kar.
Dramatikar, skodespelar, diktar.
Versiformi hans var tiltrøyvi,
ho stod på dørhella
som eit par tresko.

Hos Hauge ryms — i en annan ända — både modernisten Stephen Spender och östmarxisten Lukács. Tänk, säger han några år tidigare, 1964 sjunger på sista versen! «Eg har lese ein samtale Spender har havt med Lukács, den store tsjekiske [sic!] litteraturhistorikaren. Mange vituge ord der. Han er so gamaldags at han reknar med innhald, ikkje berre nye påfunn i segjemåte» (II,560). Det är inte bara att kliva över staketet och gå in i de nya trenderna. «Gammal diktare försöker sig som modernist», heter en dikt i *Dropar i austavind*, återigen i Christina Hellmans svenska översättning:

Även han fick lust att prova
de nya styltorna.
han har kommit sig upp
och kliver varsamt som en stork.
Underligt, så vidsynt han blev.
Han kan till och med räkna grannens får.³⁰

Liksom Robert Bly och Tomas Tranströmer skrev Hauge sedan också kring 1970 dikter som explicit grep in i tidens politiska sammanhang. «Det er ikkje berre soli og Vårherre som ser kva som skjer» heter en stor samtidsvisionär dikt i *Spør vinden*, där också amerikanernas närväro i Vietnam tränger sig på.

En annan märklig konstellation uppstår i november 1965. Hauge läser Stig Sjödins *Sofragment* (1949), med dess originella försök att omsätta det nya formspråket, i traditionen från Edgar Lee Masters och Elmer Diktonius, i en svit «Porträtt», där han i lyrisk form gestaltade sina erfarenheter från livet på ett valsverk, i stålproduktionen. Det gör ett äkta inttryck, skriver Hauge, som kommer att tänka på både Brecht och Edgar Lee Masters när han ska karakterisera teckningen av typer från fabriken. Så läser han en bok som heter *Øyeblikkets forvandlinger* av en viss Peter R. Holm, som han blir förtjust i. Här finns en enkel vardaglighet som han saknar i den nynorska lyriken. Och så — plötsligt och aforistiskt:

Mystikk är sjeldietikk, ikkje alle förstår det.
«Du har skapat dig ett barbariskt tungomål: men vi läsa ej bokstav, vi läsa ande».
*Ekelund*Jau eg merkar noko hjå han, noko som høyrdé dei store til: musikk, blenk
av humor, noko forsonande. Eg tenkjer på Brecht.
Har du hugsa på blomane, på hatlen, eiki og asken? Dei skulde havt eit ord, um
ikke nett song. Finntoppen skal eg skriva um.
Og dagane. Stundom har dei vore høge og ljose, Sjá, berre i dit eige gråvêr gjeng
du. Gryler. Det gode, rike hjartelaget, kvar er det? For du har òg gråte for verdi.
«Det första: tacksamhet mot dagen, d. ä. ljuset, fornuftén». Desse ordi støyte eg
på då eg slo upp «Båge och lyra» i stad.
Holm er fin. Det skal vake auga til å skriva som han gjer. (II,719)³¹

Glädjen att läsa en sådan passage är tredubbel. För det första är det ju ett stycke suverän litteraturkritik, man förundras över att det går att säga så mycket på en så liten yta. För det andra är det ju en häpnadsväckande — och tankeväckande — konstellation: Ekelund och Brecht. Och för det tredje är det en substansiell introduktion att ha med sig in i läsningen av de fornämliga översättningar av Brecht-dikter som återfinns i *Dikt i umsetjing*, som senast kom ut i en nyutgåva 2000.

I början av december 1964 blev Hauge «storglad!», skriver han (II,563). Han har fått tre böcker av Ekelund, *Passioner emellan*, *Lyra och Hades* och *Väst-Östligt* från Cappelen, via deras antikvariska katalog. Och så hade han börjat läsa Aukrusts *Solrenning* natten dessförinnan. Här går det undan ordentligt i dagboken -- det samtalas både med samtida kritiker och med Schopenhauer, när det gäller att komma ut ur fjorton dagars sur passivitet. Visst är steget långt mellan *Lyra och Hades* och Sartres *Äcklet*, som ligger på nattduksbordet. Och ändå, skriver Hauge, där finns en djävulsk glans i *Äcklet*, glimtar av upplevd vardag som Ekelund kanske skulle sätta pris på — han gick inte alltid på solljusa höjder, han heller. Nu är Hauge så inne i sin Ekelundläsning att han kan säga att Ekelund säger samma sak hela tiden! Det kan förstås som en aning av ambivalens i förhållande till Ekelund, men det var i och för sig en idé som Ekelund själv kunde omhulda: «En författares rikedom ligger icke i att han ständigt bjuder *något annat*. Den ligger i grunden i det motsatta: i stadigt genomförd linje», står det i en anteckning från 20-talet.³² Man läser gärna allt, säger Hauge. Ekelund är alltid stor: sjunger med samma näbb, om och om igen. Hauge går upp i varv. År du fågel följer du René Char, skriver han i september 1965. År ditt hjärta tungt av sorg, följer du Claudel. René Char följer Herakleitos, Emerson, Ekelund. Och Gud vet om inte René Char kände Ekelund. Hur länge gick du på solstrålen? frågar poeten (II,682). Dags, kanske, att ta mark och gå vidare.

Du måste ständigt ha
fast mark
under fötterna, något

att hålla dig i,
tanken vågar inte

släppa taget,
är som ett barn,
har ingen tillit, den

trevar alltid
efter stöd.
Du hänger inte

hattan på en
solstråle,
du lärde sent

att simma, har
misstro mot flyg
är inte trygg

annat än till fots.³³

Låt oss nu vända oss till det svenska 60-tal, som också det skymtar i Hauges dagböcker. Han är naturligtvis bekant med både Göran Sonnevi och Tomas Tranströmer. Läste inte Sonja Åkesson, Göran Palm, Göran Sonnevi och de andra Vilhelm Ekelund? Knappast, i den meningen att det skulle sätta spår i deras diktning. Stora Ekelundläsare, som också

är författare och växlar in sin läsning i sitt eget skrivande, trädde fram på 60- och 70-talen — Carl-Erik af Geijerstam, Sven Lindqvist, Carl-Göran Ekerwald har redan nämnts — men de är inga lyriska modernister. Sådana Ekelundläsare har det dock funnits förr, inte minst bland de finlandssvenska modernisterna. «Du vet att ingen diktare på svenska språk betytt så mycket som Vilhelm Ekelund för oss i Finland», skriver Rabbe Enckell i ett brev till Johannes Edfeldt 23 augusti 1949.³⁴ Edith Södergran skrev brev och sände några diktsamlingar till Ekelund och tycks ha fått ett vänligt svar. «Mitt innersta livsintresse, det som jag samlar mina skatter för, är organiserandet av jordens hjärna, detta andliga maktcentrum, som skall styra världen. Hör ni till groupe Clarté?» frågar hon Ekelund.³⁵ Elmer Diktonius låter mycket ekelundsk i den aforistiska *Min dikt* (1921). Björling — «den finske dáren», som Ekelund lär ha kallat honom en gång (och eventuellt inte menade så illa med, om Ekelöf sa Ekelund snarare att han inte ens var «vansinnig», som många hävdade på 30-talet, efter *sent på jorden*, han var snarare alltför beräknande) — som alltifrån *Vilande dag* (1922) öppet hyllade Ekelund.³⁶ Bland sentida svenska lyriker som läst Ekelund kan för övrigt också noteras Katarina Frostenson, som har skrivit inledningen till de samlade dikterna som nyligen har kommit ut i Svenska Akademins regi.³⁷

Höjdpunkten i de svenska lyrikernas Ekelundläsning kommer på 40-talet. Ekelund blev som sagt en av «fyrtiotalisternas idoler», som Birgitta Holm skriver i sin avhandling om Gösta Oswald.³⁸ I samband med Ekelunds begravning i september 1949 kulminerar kulten. I en artikel med rubriken «Fulländning» i *En bok om Vilhelm Ekelund* (1950) har Karl Vennberg skrivit om de unga diktarnas stora tacksamhet. «Han hade som ingen förstått dem från den tidiga ungdomens heta och töckniga uppvaknande», skriver Vennberg.³⁹ De har känt sig förstådda av Ekelund; det betyder ingalunda att han skulle ha *läst* och förstått dem. Det är svårt att tänka sig att Ekelund skulle ha engagerat sig i den «obegriphetsdebatt» som raserade kring poesin i mitten av 1940-talet. Däremot kunde fyrtiotalisterna finna argument och legitimera sitt «særsprog» (för att tala med Peter Stein Larsen) via Ekelund och hans vägran att anpassa sig till rådande diskurser.⁴⁰

Vennberg skriver vackert och införstått i boken till Ekelund och i några andra artiklar.⁴¹ Ändå kan man dröja lite vid det som kan förefalla förvånansvärt i detta möte. Utifrån sett kunde det egentligen vara lättare att kontrastera Vilhelm Ekelund och Karl Vennberg mot varandra.

Ekelund är ju knappast känd som en författare som lever med i sin tid — tvärtom kan man säga att han gjorde en särskild poäng av att han själv stod utanför, och att hans författarskap var *otidsenligt*, i Nietzsches mening av ordet. Nu kan man ju säga att en sådan insisterande markering av otidsenheten också är ett sätt av leva med i tiden; man lever med just i sin protest mot med-levandet. Det är en hållning som i modern estetisk teori har fått sin mest pregnanta formulering hos Theodor W. Adorno. Man kan slå upp en sida var som helst hos Ekelund för att få syn på just detta otidsenliga, som också sätter sig i hans högt egenartade skrift.⁴²

Helt annorlunda är det med Karl Vennberg. Till det märkliga och ofrånkomliga med honom hör just hans sätt att agera med i tiden. Mer öppet och drastiskt än andra svenska poeter har han — från början av 40-talet — gått in i den komplexa upplevelsen av samtidens och gett den tillspetsade uttryck.⁴³ Det var ett program som kunde tilltala de

danska 60-talsmodernisterna. Desto lägre i kurs stod det hos *Heretica*-gruppen, berättar Torben Brostrøm:

Det eneste dikt i *Heretica*, der blev presenteret af fyrtionalismen, var af Karl Vennberg. Det hedder »Fisketurén» og blev oversat til dansk: »Han ligger i båden og dricker nogle dråber Aalborg». Det var den enaste tillknytningspunkt til svensk modernisme: brændevinen — ellers kneb det veldigt med forståelsen. Martin A. Hansen var decideret imod denne uforståelige svenske digitning, så han holdt det altså også væk.⁴⁴

I en självbiografisk dikt som heter «Mitt 40-tal» i *Visa solen ditt ansikte* (1978) skriver Vennberg generöst om sina heroiska och mer mytomspunna generationskamrater: Erik Lindegren, Lars Ahlin, Gösta Oswald och andra. Om hur de alla hade sina personligheter, sina världar och sina idéer. Hans egen «levnads grumliga lera» låt bara tillfälligt ana en form — sen slets han iväg åt andra håll, skriver han:

Genom mig tycktes tiden bara flimra fram
i intryck som aldrig hann bli bilder,
och jag värjde mig med ironier
och med filosofier
som i jaget och tinget såg provisoriska fiktioner.⁴⁵

Nu tog väl också Vennbergs författarskap form, en alldelens speciell form som det fick just i sin öppenhet och genom detta tidens flimmer som inte alls är så *bara*. Samtiden tog sig in i dikten, inte bara som ämnen och kommentarer till skeenden år för år, utan som en puls och en ryckig nervositet som jag för egen del ibland har förknippat med de amerikanska beat-poaternas framåtlutande rytmer eller med filmer av John Cassavetes. Närvaron tar man aldrig fel på, även om poeten skulle sitta coolt tillbakalutad »med ett glas torr sherry / vid ett hörnbord på hôtel europa» i slutet av fyrtioalet,⁴⁶ eller om han ser hur seklet störtar samman några decennier senare. Och konstaterar: »inte är vi, / medborgare i kapitalets hänfulla imperium, / några bärare av 1900-talets befriande tanke».⁴⁷

Sättet att vara hemma i tiden — det må nu vara som skogshuggare i protest mot »privattungsinnets lilla möbelutställning» på fyrtioalet eller som »en seg jävel», en som varken regnet eller reumatismen på landet kan få bukt med (i en tänkt nekrolog från 70-talet⁴⁸) — är naturligtvis inte utan koketteri. Men det är kroniskt: vi har sannerligen att göra med en poet som är av denna världen. Man tar honom gärna på orden, när han talar om hur han önskar leva *vanligt*, hur han »vill vakna av att tidningen / dunsar ner i brevlådan / så att världen därute / kan överta mina mardrömmar».⁴⁹ Samhället, världen därute släpps helt osökt igenom — så som en naturlyriker i ett helt annat register kunde önska sig att gräs och fågelsång tar sig in i stroferna. Närvaron går inte att undfly, grundvillkoren för levandet är obarmhärtiga. Samma villkor gäller för de andra, vännerna, grannarna, de levande eller de försunna.

Men rösterna, sången, de glada skratten
och stekoset av abborrarna genom köksdörren.
Stryk bort alltsamman från min panna
innan det gör alltför ont.⁵⁰

Varför skulle nu en sådan författare bry sig om Vilhelm Ekelund? Redan några raders citat från Vennberg ger vid handen att det rör sig om en poesi som är uttalat «oren». Eller «otvättad», som Vennberg skriver i en presentation av Sonja Åkesson 1966.⁵¹ Valfrändskaperna och linjerna till och från andra diktare är nämligen många och ibland oväntade i de sexton samlingarna 1944–1990. De finns i två förnämligt redigerade volymer från 1993; tidigare hade Björn Håkansson samlat stora delar av Vennbergs kritik i *På mitt samvete* (1987). Man kan liksom i Hauges fall vandra kors och tvärs mellan texterna, hur anakronistiskt man vill.

År man ovan kan man följa poesi-redaktören Jan Olov Ulléns råd: läsa dikterna på jakt efter *aforismer*, knivskarpa och lättburna formler som man finner överallt i Vennbergs texter. Eller så gör man som Birgitta Trotzig och Agneta Pleijel i *Du är min landsflykt* (1990): Man följer Vennberg genom hans vidsträckta och mångfacetterade erotiska diktning. Kärleken, menar de, «minnet av den, dess bländningar och sken, dess svidande frånvaro eller återfödelse» är själva centrum i Vennbergs författarskap. Håkanssons tips är inte heller så dumma: med fördel kan man söka efter *poesin* i Vennbergs kritik; också i den skrivarten är han, som Hauge i sina dagböcker, en mästare på små ytor. — Det är som hos Ekelund, poesin blommor upp mitt i prosan/kritiken.

Formuleringsar till Vennbergs egen estetik kan man finna redan i hans tidiga artiklar. I en recension av Sven Alfons *Ensamhetens himmelhuva* (1942) talar han om hur man i samlingen finner «en utmanande formell vårdslöshet». Men det rör sig om en vårdslöshet som ofta döljer «den mest bitterrtydigt genomförda poetiska beräkning». ⁵² Är det inte så det fungerar hos Vennberg själv? Och hos Hauge ibland?

Ta en dikt som «Kan glädjen» i *Vårövning* från 1953, kanske en bagatell:

Kräv inte att glädjen ska visa stadig hållning
som Gränges eller Coca-Cola.
Vad vet vi om den? Att den plötsligt finns där
som skogslindens röda stipler.

Den faller tillbaka, väntar inte
medan du överbringar dina budskap?
Efteråt vaknar du till och förebrär den
att den inte har följt dig som en fägeldrill.

Men hur kan glädjen veta var du häller hus
mellan skymningens trötta diagonal
och de bleka uppdragsgivarna i gryningen?⁵³

Hur ska man läsa en sådan dikt? Just som en formellt vårdslös dikt — en sonett-torso, med sina två kvaderner och enda terzin och det avslutande frågetecknet? Kanske får man nöja sig med att stip(u)lera några egna glädjämnen, om man inte vet vad «stipler» är för något. Vi vet ju ändå vad det handlar om, hur «glädjen» bara plötsligt finns där. Men förebräelsen i sista strofen, var kommer den ifrån? Och vad gäller den? Uppmärksamheten, självmomsorgen, kanske.

Placeringen är klar — vi befinner oss mitt i kapitalets sekel, där till och med levnadskonstens tankar självklart och omärkligt infiltreras av nyttotänkandet. Börsmekanismerna, Gränges och Coca Cola, har gått in både som kulturellt slagg och som en

slags omedveten «logik» — också hos den som vill vara socialt medveten och aktivt gripa in. Hos den, Vennberg själv till exempel, som tror att man ena stunden kan överbringa mer eller mindre nödvändiga «budskap», blanda sig i debatten, ta ställning. Och att det sedan är lika lätt att gå tillbaka till några tänkta fri-zoner, fritidens eller kulturens; lätt att nå kontakt med den nödvändiga och djupt personliga inspirationen. Det ser ut som ett stycke ekelundsk samhälls- och själv-kritik.

Glädjen opererar på egen hand. Den har tydlichen inget att göra med det aktiva livets dagshandlingar, och inte heller med de nattliga utflykterna (ner i driften, i drömmen?). Men kanske är själva öppenheten, uppmärksamheten, ett «uppdrag» som varje morgon ges från gryningen, som möjligheter? Då handlar det om en form av disciplin, om krav man har att ställa till sig själv.

Läser man dikten så, så läser man den möjligen så därför att man vet att man har att göra med en poet som varit långt inne i tankegångar och klimat som han har mött hos Vilhelm Ekelund.

Så, det kan vara hög tid att återvända till Hauges komprimerade formel. Brecht, Rilke, Ekelund, det var så det stod i hans anteckning från maj 1968. «Ekelund — kulturradikalar og aristokrat», skriver Hauge. På raden står «kulturradikalar» till vänster och «aristokrat» till höger. Liksom «Brecht» till vänster och «Rilke» till höger. Skulle Ekelund vara en *syntes*? Det verkar inte rimligt. Jag uppfattar snarare Ekelund som en som vakar över hela dramat, en samvetets instans som Hauge ständigt återkommer till. Dessutom — kunde inte formeln, «kulturradikalar og aristokrat», vara en karakteristik av Hauge själv?

Kanske är det så att *Profil*-gruppen tar till sig, speglar sig i «kulturradikalar»-sidan, Brecht-sidan av Hauge, men ändå ser och beundrar «aristokrat»/«Rilke»- dimensionen? Medan de svenska 40-talisterna, i sin tur, framför allt förhåller sig till «aristokrat»- sidan hos *sin* «Hauge», d.v.s. Ekelund, med hans stränga konstnärmoral och hans konsekventa vägran att dras in i kulturmaskineriet. Däremot hade de svenska 60-talisterna just *inte* den önskan, att ställa sig utanför — tvärtom var många fullt upptagna med att, från de marginaliseringade outsider-positionerna, på olika sätt ta sig in i samhällsdebatten.

Mycket tyder på att de båda författarna arbetar utifrån en strängare antagonism än deras beundrare, visavi kulturen och livet, sådant det nu har kommit att te sig. De drivs snarare av en fundamental motsättning av den art som Nietzsche en gång formulerade som sitt mål, nämligen «att skapa fullständig fiendeskap mellan vår nuvarande kultur och antiken». ⁵⁴ Att Ekelund är en «kulturradikalar» av det slaget — «antiken» ska då inte förstås alltför bokstavligt — är det måhända Hauges stora lycka att ha sett.

NOTER

¹ Olav H. Hauge: *Dräber i østenvind*, oversat af Torben Brostrøm, Borgen, København 2004.

² Se Anne Borup m.fl. (red.): *Modernismen til debat*, Gyldendal/Syddansk Universitetsforlag, Odense 2005.

³ Stefan Helgesson: «Going Global: An Afterword,» i *Literary History: Towards a Global Perspective*, Vol. 3:II, *Literary Interactions in the Modern World*, de Gruyter, Berlin/New York 2006 (forthcoming).

⁴ Det ger Stefan Helgesson en rad exempel på i sin *Efter västerlandet. Texter om kulturell förändring*, Natur och Kultur, Stockholm 2004.

⁵ I nyutgåvan, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002, återfinns resonemanget i «Nachwort,» 773.

⁶ David Damrosch: *What is World Literature?* Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2003; Franco Moretti, «Conjectures on World Literature,» i *New Left Review* 1/2000.

⁷ Olav H. Hauge: *Dagbok 1924—1994*, band IV, Det Norske Samlaget, Oslo 2000. Referenser till dagboken ges löpande i texten.

⁸ I en recension i *Dagbladet* 20.12.1968; jfr. Knut Olav Åmås: *Mit liv var draum. Ein biografi om Olav H. Hauge*, Det Norske Samlaget, Oslo 2004, 386 f.

⁹ Jfr. Birgitta Holm: *Gösta Oswald. Hans liv och verk och hans förbindelse med det svenska 40-talet*, Bonniers, Stockholm 1969, 126—166.

¹⁰ Mats Jansson: *Den siste barden. Ord och bild hos Sven Alfons*, Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2005, 175 ff. resp. 18 f.

¹¹ Carl-Henning Wijkmark: *Samtiden bakom oss. Essäer och kommentarer 1992—2004*, Norstedts, Stockholm 2005, 119; själv har jag läst dikten «Vännerna» i *Elegier* (1903) som ett slags modernistisk experiment — i «Vilhelm Ekelunds sociologiska intermezzo,» i Anna Forssberg m.fl. (red.): *Skönhet men jämväl förfunkt. Festskrift till Sverker Göransson*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2001, 311—317.

¹² Se Carl-Erik af Geijerstams essä «Gunnar Björling och Vilhelm Ekelund,» i *Tankemötet. Essäer och porträtt*, Bonniers, Stockholm, 1992.

¹³ Jfr. min «Litteraturhistoria efter andra världskriget — några tendenser,» i Per Dahl og Torill Steinfeld (red.): *Videnskab og national opdragelse. Studier i nordisk litteraturhistorie*, del II, Nordiska ministerrådet, København 2001, 684 ff.

¹⁴ Vilket naturligtvis inte hindrar att själva 60- och 70-talskonstruktionen — med de postulerat enkelspåriga och politiskt hårdföra författarna — oavbrutet transporteras vidare, man talar om hur «ideologisk korrekthet» och «socialrealism» inte bara kunde finnas, utan till och med krävdes under perioden. Dessvärre meddelas aldrig, i samband med de djärva *Zeitgeist*-konstruktionerna eller decennieöversikterna, några exempel som kunde begripliggöra, alternativt göra tillgängligt för diskussion, vad resonemanget går ut på. Antologierna från perioden uppvisar en helt annan heterogenitet; och kritiker som Madeleine Gustavsson, Åke Janzon, Bengt Holmqvist och Leif Zern marscherade ingalunda skuldra vid skuldra.

¹⁵ Hadle Oftedal Andersen i *Poeten andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge*, Det Norske Samlaget, Oslo 2002, 185; jfr. Åmås 2004, 363 ff.

¹⁶ Boken kom ut på på Bonniers, Stockholm 1973 och kan sedan 2003 fås via Podium, Stockholm (Författares bokmaskin).

¹⁷ Ivar Harrie: *Orientering*, Bonniers, Stockholm 1932.

¹⁸ Jfr. Maurice Blanchots förmä�iga karakteristik av författardagboken i «Den väsentliga ensamheten,» i *Essäer*, urval och efterord Horace Engdahl, Propexus, Lund 1990, 52 f.

¹⁹ Vilhelm Ekelund: *Hemkomst och flykt*, Gleerup, Lund 1972, 37; om Ekelunds sammansättningar, se Mats Eeg-Olofsson: «Kreativ ordmekanik,» i Ingrid Schaar (red.): *Ett nytt språk. Essäer om ord och begrepp hos Vilhelm Ekelund*, Atlantis, Stockholm 2002.

²⁰ Det framgår av de emfatiska understrykningarna på s. 175—176 i hans eget exemplar av boken, som finns i biblioteket i hemmet i Ulvik.

²¹ Enzensberger 2002, 777.

²² Poul Borum: *Opfyldt forventning. Byggesten til en poetik*, Edition After Hand, Ringkøbing 15.10.1984

²³ Hagar Olsson: «Finländsk robinsonad,» i *Quosego* 3/1929, 130

²⁴ Frithjof Strauss: *Soundsinn.Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen*, Rombach, Freiburg im Breisgau 2003, 202 ff.

²⁵ Jfr. Per Bäckström: *aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematisken hos Bruno K. Öijer*, Ellerströms, Lund 2003, 121 f.

²⁶ Bäckström 2003, 119; se också de av Harding redigerade *Är vi långt från Montmartre? Apollinaire och hans epok i poesi, bild och dokument*, FIB:s Lyrikkubb, Stockholm 1995, Vortex. *Den våldiga virvel i London. Ezra Pound och hans epok 1908—1922*, FIB:s Lyrikkubb, Stockholm 1990 och diktsamlingen *Guillaume Apollinaires fantastiska liv*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1971.

²⁷ Peter Laugesen: *Når engler børser jazz*, Borgen, København 1998, 77.

²⁸ Det var Sven Lindqvist som först identifierade en viktig dimension i Ekelunds skrift som *citat-* och *namn-*konst, i sin avhandling *Dagbok och diktverk. En studie i Vilhelm Ekelunds Nordiskt och klassiskt*, Bonniers, Stockholm 1966, 384—394.

²⁹ Olav H. Hauge: *Använd inte sandpapper*, urval och översättning Chrsitina Hellman, Rabén & Sjögren, Stockholm 1985, 95.

³⁰ Hauge 1985, 85.

³¹ Varken Ekelund eller Hauge är särskilt noga med källhänvisningar, men det första citatet har han hämtat från Ekelunds *Väst-Östligt* (1925), 77; nystavningen (bokstaven) och förforskningen (fornufoten) i citatet från *Båge och lyra* (1911) är Hauges.

³² Ekelund 1972, 202.

³³ Från *Spor vinden* (1971), här efter Hauge 1985, 115; jfr. Jan Erik Volds fina observation i en artikel om Hauges översättningar, apropos en kärleksdikt av Robert Bly: «Likevel undres man om ikke en mann som René Char lå Hauge nærmere, med sin eksplosivitet, sin vedvarende konsentrasjon.» «Lynet varer länge for mig», «Gjendiktning er egne dikt.» *Dagbladet* 01.07.1983, omtryckt i Jan Erik Vold: *Under Hauges ord. Essays, samtaler, brev, fotos*, Det Norske Samlaget, Oslo 1994, 70.

³⁴ Jfr. Louise Ekelund: *Rabbe Enckell. Grashoppans och Orfeus diktar*, Ordfront förlag, Stockholm 1999, 170.

³⁵ Brevet återges av Algot Werin i *Vandring kring en sjö. Studier minnen betraktelser*, Gleerups, Lund 1967, 170 ff.

³⁶ af Geijerstam 1992, 23; jfr. Bernt Olsson: *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga*, Ellerströms, Lund 1995, 222 ff.

³⁷ Vilhelm Ekelund: *Samlade dikter I-II*, under redaktion av Jonas Ellerström och med inledning av Katarina Frostenson, Atlantis, Stockholm 2004.

³⁸ Jfr. ovan, not 9.

³⁹ Karl Vennberg: «Fulländning.» i Axel Forsström och K.A. Svensson (red.): *En bok om Vilhelm Ekelund*, Gleerups, Malmö 1950, 259 f.

⁴⁰ Jfr. Peter Stein Larsen: «Modernisme som strukturelt og funktionelt begreb.» i Anker Gemzøe og Peter Stein Larsen (red.): *Modernismens historie*, Akademisk Forlag, Ålborg 2003, 27.

⁴¹ Bl.a. «Mänsklighetens hemliga tecken.» i Allan Fagerström (red.): *Bekännare och förnekare*, Bonniers, Stockholm 1950 och en recension av Vilhelm Ekelunds *Plus salis*, i *Afton-Tidningen* 05.10.1945, omtryckt i Karl Vennberg: *På mitt samvete. Recensioner, essäer och tidskritik från fem decennier*, urval och förord Björn Häkansson, Författarförlaget, Stockholm 1987.

⁴² Jfr. Anders Johansson: *Avhandling i litteraturvetenskap. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter*, Glänta produktion, Göteborg 2003, 89—122.

⁴³ Jag bortser här från Peter Lutherssons egendomliga idé — i *Svensk litterär modernism. En stridsstudie*, Atlantis, Stockholm 2002 — att Vennberg från mitten av 40-talet och framåt, med sina 567 dikter, överhuvud taget inte är att betrakta som någon modernist, medan han eventuellt hade modernistiska «bevekelsegrunder» 1939 eller 1942, då han hade framträdd med några tyskvänliga dikter (325). Lutherssons «modernism» är nämligen konstruerad så att den framför allt rymmer aktivistister som dras till totalitära system med stor «förändringskapacitet» (203).

⁴⁴ I en diskussion med Anne-Marie Mai, se Borup m.fl. 2005, 212.

⁴⁵ Karl Vennberg: *Dikter. Nittonhundrasjuttioett — nittonhundranittio*, red. av Jan Olov Ullén, Bonniers, Stockholm 1993, 362.

⁴⁶ «Slutrapport om Sisyfos.» i *Fiskefärd* (1949); här efter Vennberg 1993, 121.

⁴⁷ Karl Vennberg: «När ett sekel störtar samman.» här efter Vennberg 1993, 546.

⁴⁸ Karl Vennberg: «Minnestavla.» här efter Vennberg 1993, 396.

⁴⁹ Karl Vennberg: «Dagligt liv.» här efter Vennberg 1993, 334.

⁵⁰ Karl Vennberg: «Besök.» här efter Vennberg 1993, 531.

⁵¹ *Aftonbladet* 14.4.1966, omtryckt i Vennberg 1987, 394—396.

⁵² *Arbetaren* 5.5.1943, omtryckt i Vennberg 1987, 33 ff.

⁵³ Karl Vennberg: *Dikter. Nittonhundrafyrtofyr — nittonhundrasextio*, red. Jan Olov Ullén, Bonniers, Stockholm 1993, 121.

⁵⁴ Friedrich Nietzsche: «Vi filologer.» i *Samlade skrifter*, band 2, *Otidsenliga betraktelser I—IV. Efterlämnade skrifter 1872—1875*, Brutus Östlings bokförlag, Stockholm/Stehag 2005, 308.

TRE PIONERAR I NORDISK LYRIKK

DIKTIONIUS, SÖDERGRAN, UPPDAL

I denne artikkelen skal eg drøfte nokre dikt av den norske forfattaren Kristofer Uppdal relaterte til dikt av dei finlandssvenske modernistpionerane Edith Södergran og Elmer Diktonius. Eg vil samanlikne dei tre forfattarane ut frå forholdet deira til ekspresjonismen. Uppdals ekspresjonisme er særleg understreka av Vigdis Ystad i doktoravhandlinga hennar om Uppdals lyrikk.¹ Ystad har også peikt på at Uppdal som lyrikar viser slektskap med dei finlandssvenske modernistane: «Skulle Uppdal stellast saman med kollegaer, måtte det vere med slike som dei finlandssvenske 'modernistane Edith Södergran og Elmer Diktonius eller dei tyske 'ekspresjonistiske' diktarane frå åra før første verdskrigen (Heym, Trakl).»²

EKSPRESJONISME

'Ekspresjonismen' er eit kunst- og litteraturomgrep som ikkje lèt seg innsirkle med få ord. Men nokre av hovuddraga viser seg høgst relevante i samband med desse tre lyrikarane. Avgjerande er subjektframstillinga og forholdet til naturen som biletmateriale. Det er ikkje tale om realistisk naturskildring med symbolske undertonar. Subjektet i tekstane skal først og fremst uttrykkje sitt eige indre. Eg-medvitet bruker naturen, skaper seg sitt eige naturbilete, tek naturen i bruk for å uttrykkje dette. Til det indre vesen hos ekspresjonistane høyrer liding og kvide, sorg og smerte som kan uttrykkjast mellom anna gjennom skrik og villdyrmotiv. Men villdyrmotivet kan også uttrykkje ekspresjonismens innslag av vitalistiske kjensler. Begge sidene av motivet er til dømes til stades i diktet «Jaguaren» av Diktonius.³ Det vitalistiske kan også vise seg i utprega erotiske dikt med dans- og songmotiv, hos Uppdal i diktet «Bloddrope-trall»,⁴ eller lys- og vokstermotiv, ikkje minst i mange dikt av Södergran.

Eit særmerkt innslag hos dei tidlege ekspresjonistane, ikkje minst hos desse tre, er ein utprega kosmisk biletbruk som ofte plasserer eget i høgare sfærar, ei biletskaping i slekt med Nietzsches Zarathustra-dikting⁵ og tankane hans om overmennesket.

NORSK MODERNISME

I den gjengse norske forståinga av lyrisk modernisme blir 1950-åra gjerne omtalte som modernismens tiår. I sentrum står Paal Brekke både som kritikar og lyrikar, og hans

omsetjing av *The Waste Land* (*Det golde landet og andre dikt*, 1949) av T.S. Eliot er eit høgdepunkt. Som forlauparar har ein rekna dei to diktsamlingane frå 1930-åra av Rolf Jacobsen (1907—1994), *Jord og jern* (1933) og *Vimmel* (1935) og dessutan Claes Gill (1910—1973) sine to samlingar, *Fragment av et magisk liv* (1939) og *Ord i jern* (1942). Om lyrikk frå før 1940-åra har ordet *modernisme* tradisjonelt vore lite brukt. Denne praksisen gjeld framleis som hovudsak i skulebøker og oversiktsverk, men det har vorte meir og meir vanleg å utvide perspektivet, både ved å trekke inn Obstfelder frå 1890-åra og sjá etter andre brot med den lyriske tradisjonen mellom Obstfelder og Jacobsen. To viktige namn er då Emil Boyson (1897—1979) og Aslaug Vaa (1883—1965). Men det namnet som står sterkest i denne nyare orienteringa, er Kristofer Uppdal (1878—1961). Dette synet på norsk modernisme er vel no endeleg slått fast i den nye boka *Norsk litterær modernisme* av Jon Brumo og Sissel Furuseth.⁶

KRISTOFER UPPDAL

Uppdal debuterte med to diktsamlingar i 1905 og gav ut seks samlingar fram til 1918. I 1919 og 1920 gav han så ut to diktbøker, *Elskhug og Altarelden*, som inneheld ein stor del av dikta frå dei seks tidlegare samlingane i meir eller mindre omarbeidd form og i tillegg ein del større og svært viktige dikt i forfattarskapen. Også etter 1920 gav Uppdal ut dikt, først dikt- og aforismesamlinga *Jotunbrunnen* (1925), og i 30-åra to bøker (*Galgberget*, 1930, og *Hagamannen*, 1939) som etter krigen i bearbeidd form skulle inngå i den store syklusen *Kulten I—III* (1947). Manuskriptet til det siste lyriske verket hans, *Æve-lengdn*, ligg på Nasjonalbiblioteket, men er aldri blitt utgitt.

Uppdal har elles vore mest kjend for romanserien *Dansen gjennom skuggeheimen* i ti band (1911—24), fleire av dei i omarbeidd form. Seinare er alle banda omarbeidde, men berre to av dei er utgivne etter den siste omarbeidingsa. Delar av romanserien finst også på dansk og svensk.

Uppdal var med andre ord ein forfattar som stendig kom tilbake til sine utgivne tekstar og gjorde mindre og større endringar, noko som kan vise at han var oppteken av det samla uttrykket: ikkje eit innhald i ei form på klassisk vis, men ei samangrodd poetisk ytring.

Uppdal var i mange år anleggsarbeidar, slusk, rallar og hadde ikkje mykje formell utdanning. Han gjekk ein vinter (1896) på Namdal folkehøghskule i Trøndelag, og vinteren 1900—1901 var han elev på Askov Højskole i Danmark. Neste vinter (1901—02) dreiv han sjølvstudium ved Deichmannske bibliotek og ved Universitetsbiblioteket i Kristiania (Oslo frå 1924). I 1913 gifte han seg med Bergljot Isabella Magnusson. Ho var også forfattar og gav med etternamnet Uppdal ut romanen *Byen* (1915). Dei nygifte drog på bryllaups- og studiereise til Tyskland og var der i åtte—ni månader 1913—14. Då krigen braut ut 1914, reiste det unge paret tilbake til Oslo og fekk seg eit lite hus i Asker, utanfor den dáverande byen.

Etter tysklandsopphaldet gjekk det for seg ei endring i Uppdals lyriske formspråk. Dette tok delvis til med diktsamlingane *Sno-rim* (1915) og *Solbløding* (1918). Men først dei to samlingane med mest bearbeidde dikt frå 1919 og 1920 gjer dette heilt tydeleg. Bearbeidingane viser at Uppdal i denne tida er oppteken med å avløyse ein metrisk tomgang på regelmessige verselinjer med friare og meir beinveges uttrykksfulle rytmebrot

og variasjonar i taktar og linjelengd. Eit døme kan vere endringane frå det tittellause innleiingsdikttet i *Solbløding* (1918) til diktet «Ved avgrunnen» i *Altarelden* (1920). Slik er første strofa i dei to versjonane:

Myrk og tung gaar Stormen over Sumars Tider,
merkjer Himmel-panna, som før solblaas lyste
og som skifte Farge, miste Glans, og styrdna
til ei sokkblaa, blygraas Maske — longo slokna.
Men der Stormen riv med sine Rovdyrtenner,
ryr ho sund den blygraas Maska — lik ein Daudskrott.
Og or Saar og stygge Op som et seg større,
blør det blekksvart, levra Blod i svarte Sjør.
(1918)⁷

Myrk og tung gaar stormen over sumars tider,
merkjer himmelpanna;
ho lyste solblaas,
men skifter farge, misser glans,
og styrdnar,
blir ei blygraas maske.
Og som stormen riv og slit med rovdyr-tenner
og den nifse maska rivnar sunder,
velter svarte levra blodet
ut or stygge saara.

(1920)

EKSPRESJONISMEN OG DEI TRE PIONERANE

Felles for Diktonius og Södergran er det sterkt ekspresjonistiske i formspråk og livskjensle. Dette er emne for større studiar av høvesvis Bill Romefors og Ernst Brunner.⁸ Hos begge diktarane er dette både uttala og elles lett påviseleg. Begge har dikt med namnet Nietzsche i tittelen, Södergran: «Vid Nietzsches grav» (*Septemberlyran* 1918) og Diktonius: «Nietzsche» (*Taggiga lågor* 1924). Hos Södergran er subjektet direkte knytt til Nietzsche, «här är ditt första barn i glädjetårar», og står fram med hennar vanlege suverenitet: «Dina barn sviker dig ej, / de kommer över jorden med gudasteg.» I diktet av Diktonius er Nietzsche omtala i tredje person, men diktsubjektet trer fram i språk og biletar når han skriv at mannen «på toppen / sparkade undan kryckorna / och flög / (med sina lama lemmar och / lidandekvarnstenarna kring halsen) högre än / alla piloter sammanslagna.»

Uppdals ekspresjonisme er ikkje så fyldig behandla, men det er mellom anna eit viktig tema i Vigdis Ystads avhandling. Hos Uppdal er forholdet til ekspresjonismen ikkje så endeframt, men står fram som like uunngåeleg. Han er eldre enn dei to andre og startar nærmast som autodidakt. Livsrøynslene hans er frå eit knallhardt fysisk arbeidsliv, men heile tida parallelt med ei glupande interesse for lesing og eit påtrengjande uttrykksbehov, ein sterkt subjektiv vilje til uttrykk, samstundes som han til dels saknar fagleg erfaring og tradisjon for korleis han kan uttrykkje seg litterært. I tida etter tysklandsoppfaldet er det om å gjere for han både å reparere mykje av det han alt har gjort, men endå meir å skrive ein type nye dikt ut frå den livskjensla som etter kvart utviklar seg hos han. Han gir lite eksplisitt uttrykk for tilknyting til ekspresjonismen, men det er ingen tvil om at det — medvite eller ikkje — er i denne sfæren han etter kvart høyrer til. Vigdis Ystad viser at

det er her han høyrer heime i si skriving og si utvikling mellom 1915 og 1925. Det er klart at han hadde kjennskap til Nietzsche, som på 1890-talet vart formidla delvis gjennom Ola Hansson av Uppdals eldre kollega Arne Garborg (Garborg sette om og skreiv forord til Hanssons 40 siders hefte, *Friedrich Nietzsche. Hans personlighet og hans system*, 1890, og han skreiv ein større artikkel om Nietzsche⁹ i det nye nynorsk tidsskriftet *Syn og Segn*, 1895). Uppdal skal ha lese Nietzsche for første gong vinteren 1901—02, og han hadde òg tidleg skaffa seg eit eksemplar av *Also sprach Zarathustra*, i følgje Ystad «[d]jen eneste bok av Nietzsche som vi med sikkerhet vet at Uppdal har lest».¹⁰ Eit konkret vitnemål om kjennskap til ekspresjonismen finst i det danske ekspresjonisttidsskriftet *Klingen*. Der har Uppdal eit dikt («I svarte natta», endra versjon med tittelen «I svartnatta», *Altarelden*, 1920) på trykk i 1919.¹¹ «For meg ser det ut som Uppdal må ha kjent ekspresjonistiske formkrav i lyrikken nokså godt,» skriv forfattaren Arnljot Eggen i 1965 (i ein avis kronikk om Kjell Espmarks *Livsdyrkaren Artur Lundkvist*, 1964).¹² I ei ny avhandling om Uppdals samtidige forfattarkollega Olav Duun peiker Heming Gujord på at Uppdal på veg sørover gir ei essayistisk skildring av København som viser ein «ekspresjonistisk ambivalens», fascinasjon og fråstøyting på same tid.¹³ Angstvisjonane framfor storbyen blir i dette essayet¹⁴ uttrykte i ein dyremetaforikk, knytt til fortidsuhyllege «sauros-dyr», ein metaforikk som kjem att i eit par av Uppdals mest typisk ekspresjonistiske dikt. Den siterte utsegna av Vigdis Ystad innleiingsvis står i eit etterord til diktutvalet *Isbergs kalden* (1978). Ho stiller han der saman med både dei finlandssvenske modernistane og med tyske ekspresjonistar. Ei liknande samanstilling gjer også Arnljot Eggen i artikkelen «Kristofer Uppdal som nyskapar i nordisk lyrikk»:¹⁵

Som dei [Södergran og Diktonius] er han ein nyskapar i form med same bakgrunn i tysk ekspresjonisme. Dei har alle tre motteke sterkt påverknad frå Nietzsche, og som Diktonius bruker Uppdal dei nietzscheanske overmenneske-teoriar på ei svært personleg måte: Det nye og kraftfulle menneske som skal omforme samfunnet, er for begge to proletaren. Som Södergran utviklar Uppdal biletet med stor spennvidd i tid og rom ut frå eit kosmisk medvit og kjem etter kvart til å sjå på lidning og motgang som ei positiv kraft. I sine unge år er han som Diktonius vitalist, livsdyrkar, og skaper biletet av ei flødande livskraft som strøymer gjennom «allheimen» og fyller «mannalivet» når det er på sitt høgdepunkt. Som hos Diktonius kan den filosofiske bakrunnen for dette minne om diktarfilosofen Henri Bergsons lære om *elan vital*.

Det finst ingen haldepunkt for å rekne med at Uppdal kjende til dei to finlandssvenske lyrikarane. Det strekar også Eggen under. Derimot held også han det for tvillaust at Uppdal fekk impulsar frå ekspressionismen og Tyskland; «impulsar frå tysk ekspressionisme slår tydeleg igjennom i hans eigen lyrikk». Det at den norske ekspressionisten ikkje kjende til dei to finlandssvenske og dei ikkje til han, gjer det ikkje mindre interessant å samanlikne. At situasjonen var slik, er også eit interessant moment i nordisk litteraturhistorie.

SLEKTSKAP PÅ FLEIRE PLAN

I det følgjande vil eg sjå på nokre motiviske og tematiske drag hos Uppdal og peike på parallellear hos dei to finlandssvenske. Stikkordmessig er det tale om forholdet til det som er stort, overmennesket, det guddomlege. Vidare vil eg ta opp villoymotivet, vitalisme

— det dionysiske / «élan vital», fridom og kunst(nar), liding, vanvit, og ideologiske og politiske haldningar.

Vi ser endeframt ein slektskap mellom dei tre lyrikarane i metaforikk og biletbruk, og mest slåande er den kosmiske orienteringa — særleg gjeld vel det Södergran og Uppdal. Uppdal-diktet «Sauros-skratt» gir oppslaget:

Nei eg dør ikkje.
Eg skal leva
all æva.

Høyre mine hornvenger,
dei kyngjer,
slamrar gjennom rømda.

Eg er ein flyg-sauros
Og hornvengene
når stjernemalmen.

Eg knyt mine venger.
Dei blir ein horn-kolb,
og slår og stangar
mot stjernekløkka,
til all verda kyngjer og ringjer.

Det var det eg visste,
eg hadde levd
i den fyrste grå skoddemorgon,
då alt var våt-rått og væte.

Eg var noko blautt, laust,
utan form,
som sukkane mine,
desse daud-geisp
som lyr, lik slurp under skorne.

Men upp or det våte, lause
steig ein sauros,
med hornvenger, steinvenger.

Eg kjende Stein og Hamrar voks
or det lause, blaute
i mi sjel
og breidde seg ut ryggen,
som fjell-tindar.

Ja no veit eg det.
Eg er ein sauros
som aldri dør.
Klørne mine krökjer seg,
røter seg
i det grå-våte, formlause
i Morgon-morgonen.

Og horntindane mine
lyfter seg
or natta
og det store myrkret
som renn ut frå alle tider.

Eg er ein sauros.
Og min skratt
er hornvengene sine dunkar
mot stjerneklokkune.

Diktet står i *Altarelden* (1920), men er datert til 1918. Subjektposisjonen er gitt til eit fortidsuhyre, ein flygande sauros. I tid grip diktet tilbake til framkoma av liv på jorda etter darwinsk forståing, til «Morgan-morgonen» «då alt var våt-rått og væte». Dette veldige subjektet fyller tida så lengelivet har vore til. Og det fyller framfor alt rømda, himmelrommet. Frå det blaute og formlause veks dyret seg hardt og veldig og fyller til slutt heile rommet i ein mektig klokkeklang; det er saurosen som skrattar, og skratten lyder når hornvengene hans slår i veggene på himmelrommet, «mot stjerneklokkune».

Skratt er på norsk til vanleg eit sterkare ord enn skratt på svensk. Men konteksten kan også gjøre sitt. Og det er iallfall freistande å sjå ein parallel til «stjärnskrattet» i Diktonius sitt programdikt «Jaguaren», førsteversjon i *Min dikt* (1921), endeleg versjon i *Hårda sångar* (1922). Den aktuelle passasjen i diktet er del IV:

Solfläckar dansar! —
vigt virvlar allt.
Med ett skutt
slungar sig jaguaren över
granarnas toppar —
hör stjärnskrattet i dess rytning! —
en blixtvolt i luften:
som en pil djupt i jordens bröst.

Både Diktonius og Uppdal kjende Nietszches Zarathustra, der låtten har sin 'poetikk': «Das Lachen sprach ich heilig». ¹⁶ Og Romefors siterer også ein aforisme av Diktonius fra 1921: «Jag var starkast när jag skrattade åt min svaghet» (55). Ein kosmisk ekspansjon (uttrykket lånt fra Romefors) kan vi observere i del IV av «Jaguaren». Hos Diktonius kjem den kosmiske identifikasjonen likevel tydelegare fram i andre dikt, til dømes i eit tittelauast dikt, «Vad jag är smutsig ...» (*Min dikt* 1921) der «gudarna går i min själ / och lämnar märken / av sina underbara nakna fötter» og «jag står ved ett stort träd / som nakent vrider sig / ur jordens mull mot himlen —», eit dikt som elles korresponderer med Södergrans «Gudarnas spår» (*Septemberlyran* 1918) i følgje Romefors (82). Men den suverene kosmiske eg-kjensla i Uppdals dikt som vi med Romefors kan kalle «lyrisk rymdvandring» (111) korresponderer tydelegare med andre dikt hos Södergran, til dømes «Visan från molnet» og «Ljusfälten» (begge i *Septemberlyran*, 1918) og «Till fots fick jag gå genom solsystemen» (*Rosenaltaret*, 1919). I tillegg til innleiingsorda og tittelen står dette: «Någonstans i rymden hänger mitt hjärta, / gnistor strömma ifrån det, skakande luften, / till andra måtlösa hjärtan.»

Identifikasjonen med det store villdyret «saurosen» står derimot nær «Jaguaren». Her kan også nemnast det mektige Uppdal-diktet «Isberget», der eg-subjektet er eit isberg som losnar langt i nord og fyller det nordlege universet der det skrid fram gjennom havet i svimlande overmenneskeleg suverenitet.

Eit anna Södergran-dikt som gjerne kan trekkjast inn her, er innleiingsdiktet til *Septemberlyran*, det mektige «Triumf att finnas till ...», der eget kjenner seg trygg som del av det uendelege:

Vad fruktar jag? Jag är en del utav oändligheten.
Jag är en del av alltets stora kraft,
en ensam värld innom miljoner världar,
en första gradens stjärna lik som flocknar sist.
Triumf att leva, triumf att andas, triumf att finnas till!
Triumf att känna tiden iskall rinna genom sina ådror
och höra nattens tysta flod
och stå på berget under solen.
Jag går på sol, jag står på sol,
jag vet av ingenting annat än sol.

Eget herskar over både rommet og tida. I andre avsnittet blir forholdet til tida meir tematisert. Tida er eit problem, noko vondt, ei freistarinne som eget må frigjere seg frå. Uppdals eg beherskar også tida i «Sauros-skratt», understreka med det einaste rimet i diktet: «Nei eg dør ikkje. / Eg skal leva / all æva». Ei tilsvarende tidsoppleving kjem også fram — alt i tittelen — på det store Uppdal-diktet «Hundrad-tusundår i ein minutt» (*Altarelden*), der han med endå større fascinasjon for urtidslivet enn i «Sauros-skratt», og mykje meir utbygt, etablerer eit hundretusenårig tidsspenn, som likevel berre er minuttar i æva. Og «Hundra-tusundår / er minuttar i mi sjel òg»; sjela og æva er likestilte i forhold til tid.

Vi finn altså ei rad dikt som vi kunne kalle kosmiske triumfdikt både hos Uppdal og dei to finlandssvenske. Romefors innleier kapitlet «Triumferande livskjensla» med eit avsnitt som han etter ei linje hos Diktonius har gitt tittelen «'På toppen av ett ögonblick»», som kan korrespondere med Uppdals «i ein minutt», frå det tittellause «Evigt lever jag ...» (*Min dikt*, 1921):

Evigt lever jag.
Om människa eller fixstjärna,
solsystem eller en martall
på en öde klippa vid havet,
är detsamma.
Samma kraft genomgår mig,
samma lust får mig att blomma,
samma stormar dödar mig,
kläder nya kläder på mitt innersta.
För mig finns ingen flugsmuts
eller Chimborazzo —
allt är i allt.
På toppen av ett ögonblick
står jag och skriker:
det är en fröjd att leva och förvandlas!

Det storlagde mot det kosmiske finst hos Uppdal i ei ganske stor mengd dikt som har fjellandskap, gjerne med is og snø, som berande symbol. Slikt har vi også hos dei to andre, apropos Zarathustra, men med deira geografiske bakgrunn og tilhald rimelegvis mindre enn hos han. Når Södergran har titlar som «Først vill jag bestiga Chimborazzo» og «På Himalayas trappor» (begge i *Rosenaltaret*), er det som titlane seier fjell som ho har eit fjernare forhold til, og det viser seg også i den til henne å vere lite engasjerte eller iallfall neddempa stemninga i dikta. I staden får stundom skildringar av skyer («Visan frå molnet») eller tre fungere som uttrykk for det høge eller det som dreg eller peikar oppover, t.d. ønsket i «Jag» (*Dikter*, 1916) om å «komma upp för de hala stammarna» opp i kronene, «der vill jag sitta och speja ut / efter röken ur mitt hemlands skorstenar.»

HAVET SOM SYMBOL

Vender vi oss mot havet som stort symbol, finn vi det samanlikneleg hos alle tre. Uppdal har i første delen av den firedelte *Altarelden* det svært ekspansive diktet «Havet» som er skrive i klassiske terzinar. Det passar kanskje mindre inn her, men det gjer derimot havet som del av landskapet i mange sterke vinterdikt, mellom anna ei rekje sonettar i tredje delen som heiter «Nordlyse-landet». I denne delen er «Isberget», der havet er isfjellet sitt vesentlege element. Sonettane som delvis er skrivne til personar, viser stridberre vinterlandskap, der fjelltoppane mot himmelen dannar kosmiske toppar, men der havbileta ofte har eit vertikalt preg, både ved at havet i storm kastar seg oppover land, men òg ved at havet er djupt så fjellfoten ikkje nødvendigvis er ved stranda, men i djupet så samanhengen vert endå meir omfangsrik: «Når skodda kverv, upp støyrer kvite fjell / mot himlens kvelv, frå sætet djupt i hav» («Snølandet»).

Diktonius har to lange havdikt som ekspanderer i fleire avdelingar og gjerne kan stillast ved sida av Uppdal. Dei er «Havet och berget I—IX» (*Hårda sånger*, 1922) og «Kärleksfantasi till havet I—VII» (*Taggiga lågor*, 1924). Liksom hos *Uppdal* finn vi her ei sterkt antropomorfisering. Havet blir tiltalt som 'du' i begge dikta. Særleg i det første diktet er det oftast eit stridbert forhold mellom havet og landet, landet i form av fjell og fjellframspring, klipper; havet og landet blir omtalte mellom anna som «de två hatälskade» i del VI:

Aldrig har jag känt maktens välide
Som en stormig höstdag på Cornwalls kust.
Ej en strimma ljus
ur molnens kornblå
tyngdlagen knappt hållande mig
på benen
djupt under mig de två hatälskade
kämpande sin jättestrid.
Rytande rusande
skumsplitter kring sig vräkande
kallgrön av giftig ondska den ena;
i stelbent trots
med söndersargat ansikte
ur rivna revben
hänskrattande den andra —
min själ tjöt av stridens sötma
och klippan darrade där jag stod.

Og midt i striden mellom hav og berg er diktets eg plassert og opplever «maktens vælde» både som sitt eige subjekt — 'jag' — og som kulturens og samfunnets 'vi', t.d. i del VIII. I siste diktet kjem det fram ei samkjensle: «Jag er vansinnigt glad / av mitt blods saltsmak. / Den säger mig att vi är ett» (III).

Södergrans havdikt har tittelen «Sången om oceanen» (*Rosenaltaret*). Der er også eit forhold mellom hav og land, det er mindre dramatisk, «du klappar om natten / på jordens jarnhäällar, att de eka», men antropomorfisert som hos Diktonius.

VITALISTISK EKSPRESJONISME

Med eit dikt som «Evigt lever jag ...» av Diktonius er vi innanfor det Romefors kallar «den vitalistiska expressionismen». Han knyter den til Nietzsche på denne måten: «Elmer Diktonius' extatiska livsbejakelse är liksom Edith Södergrans en parallel till tysk expressionism med Nietzsches dionysiska förkunnelse som en väsentlig gemensam impuls. I nedanstående framställning används termen vitalism med syftning på den dionysiska livskänslan med dess väldsam dynamiska livsbejakelse» (63). Viktige impulsar kjem òg frå Bergson og den livsimpulsen han kallar «élan vital». Og her kan vi utan vidare leggje til Uppdal. Uppdal har i heile sin produksjon, både av dikt og romanar eit sterkt erotisk drag, ikkje sjeldan knytt til samvær mellom unge menneske, musikk og dans og rus. Det erotiske toppunktet hos Uppdal finn vi i det sentrale diktet «Bloddrope-trall», nyskrive for antologisamlinga *Elskhug*(1919) og plassert sist der som krone på verket i ei eiga 12. avdeling.

Det er vår
ein gong i eit år
ein einaste stutt, men festleg vår.

Sidan blir det sumar,
og ein større rikdom
i den breie mognad,
men med grå latskap over fargar,
og med ein tørrbrend hite
etter vårens våtvarme ølar.

Ein vår driv
berre ein gong over eit mannaliv,
— ein gong våren over mannalivet driv.

Og i denne vår er alt arbeid leik,
— er augo som opnar seg og stirer,
og som blir fulle av sol,
— er skjelvande varm hud,
med opne borur, dei syg til seg
av ljósbylgja frå sola
til ljuset renn inn i blodet
— og tider det
og lagar ein bloddrope-trall,
han spelar gjennom alle rørslur,
frå hjarta, til den solbrende lugg,
til fingrar som kjæler,
til fot-blad som trampar takten.

Denne bloddrope-trall
han taktar seg gjennom alt,
— rytmar seg gjennom gras
der levande leikar,
i mold som skruvar seg ut,
æsande av liv!

Bloddrope-trallen dansar
gjennom alle hjartedulpar,
gjennom alle andedrag
og der sol og regn når,
der eld og vatn møtest,
— i lauvknuppar, dei brest
med ørsmå smellar,
liksom kyssar mot vårlufta.

Ja som kyssar mot vårlufta
går bloddrope-trallen,
frå ungt blod, frå alt blod.
For når det er vår
og sol rår
blir alt blod ungt og stilla i bloddrope-trall.

Eg har kjend denne bloddrope-trall
i min vår
som eg aldri attende får.

Soleis har eg kjend han,
bloddrope-trallen:
— Augo som opnar seg,
fyller seg med ljos,
tider seg
— Varm hud med opne borur,
dei syg i seg sol,tider seg
— Dans i alle rørsfur,
frå hjarta, til solbrend lugg.
— Kjøt: senar og segar i rytmie,
frå bleikraude fingertuppar,
til oklane, dei rundar seg
ned mot helen.
— Taktar og rytmar.
Dans. Trall.
— Nakne ungar,
dei laugar seg i elvar,
i elvane i ditt kjøt.
— Skrattande kåte kvin
frå eit dansegolv,
frå ei låvegolv
i di sjel,
ei natt i ein vår,
din vår.
— Føter som bårar i taktar!
— Bogedrag over felestrenger.

Soleis er bloddrope-trallen
or den einaste vår,
som står
hjå deg ei stund
ikkje lenger enn ein smil,
— ein bloddropetrallande smil.

Januar 1919

Diktet hyller eros i naturen og i menneskelivet. Tittelen peiker på mennesket: blod og musikk. Trall er eit ord Uppdal bruker om musikk i samband med dans. Å tralle er helst å nynne eller framføre ein melodi med munnen, men gjerne utan ord. «Trall på landsvegen» heiter avdelinga før «Boddrope-trall» i *Elskhug*, og den handlar lettare om erotisk og ungdom.

Ordet 'bloddrope-trall' førekjem same året i romanen *Stigeren* (1919) og er der knytt til eit syn eller ein visjon hos hovudpersonen, stiger Tørber Landsem, der han høyrer og ser for seg dansemusikk og menneske i dans, og kvinner, eller kvinna som nærmar seg mannen, Tørber, og inviterer til seksuell handling: «Stigeren blistra. Alt livna og vakna, dei heidenske festane, og kvinna med dei avlheite augo og med bloddrope-trallen i rørlune. Han tykte høyre harding-fela skratte, og sette i eit høgt: hoj!» (27) Det er altså grunn til å rekne med at eit dikt med denne tittelen skal handle om erotisk og seksuelt samkvem — og med det som føremål å utvikle livet, få fram nytt liv, «kvinna med dei avlheite augo». Det er med andre ord eit vitalistisk dikt som tek utgangspunkt i den årstida då det gror på nytt, nemleg våren, og dette blir utvida i tredje avsnittet til å gjelde menneskelivet òg: «ein gong våren over mannalivet driv». Skildringa av årstidsvåren løner så stoff og stemning og metaforikk til den erotiserte våren i menneskelivet. Lyset frå sola «tider» (befruktar) allslags liv. Sollyset set blodet i sving og væskene i naturen i sving. I andre delen av det tredelte diktet flytter merksemda frå det generelle og til subjektet, og korleis 'bloddrope-trallen' har verka hos det. Eit skar i den vitalistiske gleda her kjem i den tredje innskotne stadfestande kortstrofa med same rimorda som i opninga: «Eg har kjend denne bloddrope-trall / i min vår / som eg aldri attende får.» Men trass resignasjonen som ligg i orda «aldri attende» får vi no eit langt avsnitt med den mest bileynglande frodige skildring av levande erotisk oppleveling i hud og hold. Kvinna «med avlheite augo» blir ikkje nemnd eksplisitt her, så dei kjensler og handlingar som er skildra, er vel stort sett ikkje kjønnsspesifikke. Her er hud som lèt seg befrukte av sollyset, her er dans, her er musklar i rytmisk rørsle, her er vakker kropp. Og framfor alt: her er potensielt nytt liv: «Nakne ungar, / dei laugar seg i elvar, / i elvane i ditt kjøt», dvs. at dei finst potensielt i kroppsvæskene. Her blir det knytt eit intenst samband mellom den ytre og den indre natur, og det erotiske møtet blir ei hending som set eget inn i eit større samband og ein større fellesskap. Det er same slags einskapskjensle uttrykt i ein parallel metaforikk som vi finn i del III i Diktonius sin «Kärleksfantasi till havet».

Jag är vanskinnigt glad
av mitt blods saltsmak.
Det säger mig att vi är ett,
att samma fluidum engång
rann i våra ådror
att samma fluidum
engång åter skall rinna i våra ådror
när vi genomgått alla metamorfoser.
Och mitt hjärta? —
redan nu hamrar det i takt med dig
slår lika stormägtigt som du
vill spränga alla skal som du
vill sprängas
av sin krafts övermängd.

LIDING

Som vi kan sjå, hefter det ein hake ved denne vitalismen for eget i «Boddrope-trall», i og med at opplevinga av den erotiske situasjonen blir oppfatta som avgrensa i menneskelivet, gjennom årssyklusen som metafor berre knytt til 'våren'. Det står ingenting i dette diktet om *liding*, men lidinga er sentral både hos Diktonius og Södergran. «Ytterst konkret fikk Diktonius erfara innebördens i Nietzsches uppfattning att hungern och lidandet är en nödvändig väg till insikt och skapande» skriv Romefors (63). Og han siterer frå diktet «Lidandet» for å vise dette. Liding eller tilsvarande fenomen finst fleire stader. I programdiktet «Jaguaren», der rovdyrkloa blir metaforisk uttrykk for «min dikt och jag», ser vi dette i del II: «djupt i jaguarens mage bor / ensamhet förtvivlan. / Jaguaren kan kyssa en blomma. / Den har tårar / sentimentalitet». Hos Södergran finn vi lidinga direkte omtala m.a. i diktet «Lidandets kalk» (*Rosenaltaret*) med allusjon til Jesus som måtte tømme lidingskalken. At ho talar om vilkår for skaping, er openbert mot slutten av diktet:

Lidandets kalk må svagare händer fatta
förande den till blekare läppar,
mina sägrarläppar undvara den än.
Men — nej.
I mitt hjärta sitta ennu jättar med mörka ansikten,
med hårt sammanpressade stenhänder.
De tråda en gång ut ur sina skymningar —
de kalla på dig — smärta.
Hit gnisterhammare mot stenbelätet.
Hugg fram min själ
att hon må hitta ord som aldrig suttit på människotunga.

Også hos Uppdal er både svolt og liding sentrale vilkår. I romanen *Domkyrkjebyggjaren*¹⁷ er det den komande fagforeingsleiaren Ølløv Sjølløgrinn som både svelt og lid. I lyrikken står lidinga særleg sterkt i det store titteldiktet «Ved altarelden». 'Liding' og 'kvide' (sorg, smerte, pine) er der sentrale ord. Diktet handlar delvis om ikkje å strekke til med ord som 'straff', 'ulukke', 'mislucka'. Men eget er herda og har fått eit «stort auga» (Gud?) over seg som gjer det «godt å lide», eget fornemmer «det gode / i denne liding» og har

ein «blå-eld» i sjela, «blåkvit som synda», men triumferer til slutt i visse om eitt: «Heilag er kvida!» Og i eit anna dikt, «Då Jesu sjel hadde nått sin mognad», refererer han som Södergran til Jesu liding. Det religøse innslaget i biletspråk og symbolikk korresponderer med at ordet 'altar' førekjem i dei aktuelle boktitlane hos begge diktarane: *Rosenaltaret*, *Altarelden*. Diktonius, derimot, synest å sjå på liding som noko svakt, ein veikskap som iallfall i fridomskontekst og politiske samanhengar ikkje bør dominere. I diktet «Lidandet» (*Hårda sånger*) blir lidinga i første omgang (del I) framstilt som poetisk produktiv som i Uppdals «Heilag er kvida!»:

[...]
Med naglar i hjärtat
frustande lidelse
(eld och lidande)
störtar jag skapar jag
i ångande rytmer
(borrar och borrar)
mänskan.

Men i neste omgang (del III) supplerer han med å ta avstand frå lidinga allment og politisk: «Det är lög / att lidandet gör oss goda! — / [...] / att det och blott det alstrar skaparkraften i oss / [...] / Trälreligion — det är lidandet, [...] / vi vi! — vi trålar som skall skapa världen fri / undan med lidandet / när vi undanvräker de andra förbannelserna!»

ANGST, EINSEMD, VANVIT

Knytt til liding er sjølvsagt òg fenomen og ord som angst og einsemd hos alle tre diktarane. Ordet «skrik», og ord som kan knytast til det, er sentrale i ekspresjonismen, «mitt hjärtas skri» i Pär Lagerkvists dikt «Ångest, ångest är min arvedel»¹⁸ til dømes. Det sentrale diktet hos Uppdal her har tittelen «Skriket» og står i avslutningsdelen av *Altarelden*, som berre innehold den eine teksten. Hos Diktonius finst skrik i fleire samanhengar. I metadiktet «Jaguaren» er skriket («rytning») plassert som vilkår for det estetiske i avslutningssekvensen del IV, «hör stjärnskrattet i dess rytning!» I Uppdals dikt begynner det med «ei viddyr-gauling» som «skjer gjennom lufta, / so kvast som berre eit skrik kan skjera». Sidan blir det knytt til «vanvits-angst», men òg til glede, og mot slutten til Kristus og til kunst og dikting: «I religionen går Kristus-skriket, / i kunst og dikting det same også.» Det blir ikkje klart kva skriket er, men det finst til slutt også i egets sjel, og det er viktig å ha det anten det er «viddyr-gaul» eller «vanvits-rop». Det siste korresponderer sjølvsagt også med Edvard Munchs ekspresjonistiske bilete *Skrik* (1893).

Med 'vanvitet' er vi ved endå eit sentralt motiv i ekspresjonismen. Og som vi høyrer hos Uppdal. «Sauros-skratt» var først prenta med undertittelen «Eit dikt um og til vanvitet». Södergran har diktet «Vanvettets virvel» (*Septemberlyran*). Ho omtalar vanvitet metaforisk som «övermänskliga strömsdrag», som ein kan seie at Uppdal indirekte òg gjer. Og vanvitet får i Södergrans dikt avgjort positive konnotasjonar, i det tekstens du står midt i virvelen som «en hjälte med omfött blod, / Henrykt» osv. Hos Diktonius er «vanvett» eller «vansinne» lite frekvente ord. I det tittellause diktet «Blästen skuffar ...» i *Min dikt* (1921)

er det kombinert med 'storm' og 'skrik', suverent og positivt: «vansinnet skrattar ihåligt å förödelsen. / Storm är! Jag skriker med!» Og det finst nok av samanhengar med sterke biletbruk og ordbruk, der slike ord ikkje ville verke avstikkande. Likevel kan det òg hende at Diktonius med vilje har unngått dei for at det ikkje skulle hefte noko ved hans frodig vitalistiske passasjar. I det sterke diktet «Nietzsche» (*Taggiga lågor*), til dømes, ville eit ord som «vansinne» vere lett å gripe til. I staden bruker han — i den andre av diktets tre sekvensar — verbet 'falla' metaforisk, men med ein kritisk kommentar i parentes:

Sagan om mannen som föll
(naturligvis vid själsaeronautikens
nuvarande ståndpunkt!)

POLITISK

Politisk forheld dei tre seg ulikt samtidia. Ebba Witt-Brattström skriv at Södergrans nietzscheanisme er «et politisk projekt». Ho kjende seg som «en av åndens redskaber i verden» (siterer Witt-Brattström etter Hagar Olsson)¹⁹. Det finst også dikt av henne som rimeleg kan lesast som reaksjonar på krigstilstandar. Første verdskrigen er nær, og endå nærmere for Södergran er den russiske revolusjonen og krigen mellom kvite og rauda. Diktet «Stormen» (*Rosenaltaret*) kan til dømes lesast slik. Der heiter det at menneska «äro drivna / som boskap ur mörka vrår» / [...] / «de stora idéerna driver sitt byte framför sig». Uppdal og særleg Diktonius er meir openbert opptekne av sosiale spørsmål, fattigdom og fornedring. Uppdal har sine røynsler som arbeidsmann og fagforeiningstillitsmann. Han har nokre enklare politiske dikt, men elles fell dei politiske utsegnene hans heller i ein del av romantematikken og i essay. Hos kommunisten Diktonius er det politiske med i mange dikt som sentralt innslag i frigjeringstematikken hans i det heile, såleis i det nyss nemnde «Lidandet» liksom i det store diktet «London I—VII» (*Taggiga lågor*) og sjølv sagt i «Röd-Eemili» (*Stark men mörk*, 1930) — som rimeleg er hos ein politisk engasjert ekspresjonist.

SLUTTORD

Det er sjølv sagt mange individuelle trekk ved desse forfattarane som det ikkje fell naturleg å ta fram i ei slik samanliknande framstilling. Her har formålet vore å peike på parallellear og likskapar som har rot i at dei skrev sine dikt nesten på same tid og i stor mon med utgangspunkt i dei same filosofiske og poetiske fenomena i samtidig europeisk åndshistorie. I denne samanhengen har eg lagt vekt på det felles grunnlaget i Nietzsche og ekspresjonismen. Eg har også kome inn på det vitalistiske hos dei tre lyrikarane med utgangspunkt både i Bergsons «élan vital» og det både Romefors 1978 og Brunner 1985 omtalar som Nietzsches «dionysiska livskänsla». Ikkje minst viktig er det at alle tre var svært sjølvmedvitne kunstnarar som levde for diktinga og var ekstremt viljuge til å setje alt inn på å skape noko nytt.

Dei var alle «barn» av Nietzsche. Södergran presenterer seg i «Vid Nietzsches grav» som «[...] ditt första barn i glädjetårar». Diktonius talar i sitt dikt «Nietzsche» om «[s]jannsagan om mäneskoövermänskan: / örnen med jord på vingarna.» Uppdal stod utanfor syskenfellesskapen med dei to andre, men som Nietzsches «lausunge» kunne han skape flygsaurosen med røter i jord og sjø og med kropp og venger som kunne fylle så vel rømd og himmelrom som tid og øve.

NOTER

- ¹ Vigdis Ystad: *Kristofer Uppdals lyrikk*, Aschehoug, Oslo 1978. Boka er basert på Ystads dr. philos.-avhandling *Kosmiske perspektiver på Kristofer Uppdals lyrikk*, Universitetet i Oslo, 1974.
- ² Etterord i Kristofer Uppdal: *Isbergskalden. Utvalde dikt*, Aschehoug, Oslo 1978, 128.
- ³ «Jaguaren» er fra Elmer Diktonius: *Hårda sånger* (1922; første versjon i *Min dikt*, 1921). Sitat fra og tilvisingar til dikt av Diktonius er til *Samlade dikter*, Bra lyrikk, Bra böcker, Höganäs 1987.
- ⁴ «Bloddrope-trall» er fra *Elskhug* (1919). Sitat fra og tilvisingar til dikt av Uppdal er, når ikkje anna er nemnt, til samlebandet *Elskhug. Altarelden. Jotunbrunnen*, Aschehoug, Oslo 1997.
- ⁵ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra* (1883—1885).
- ⁶ Jon Brunmo/Sissel Furuseth: *Norsk litterær modernisme*, Fagbokforlaget, Bergen 2004.
- ⁷ Sitert fra Uppdal: *Solbløding* Erik Gunleikson, Risør 1918.
- ⁸ Bill Romefors: *Expressionisten Elmer Diktonius*, Akademilitteratur, Stockholm 1978; Ernst Brunner: *Tillfots genom solsystemen. En studie i Edith Södergrans expressionism*, ny utgåve, Bonniers, Stockholm 1992.
- ⁹ Arne Garborg: «Friedrich Nietzsche,» i *Syn og Segn* 1895.
- ¹⁰ Vigdis Ystad: *Kristofer Uppdals lyrikk*, Aschehoug, Oslo 1978, 308.
- ¹¹ *Klingen*, 2. årg. 1919.
- ¹² Arnljot Eggen: «Livsdyrkaren Artur Lundkvist,» i *Arbeiderbladet* 12.03.1965.
- ¹³ Heming Gujord: *Juviking og medmenneske. En kontekstuell tilnærming til Olav Duuns Juvikfolke*, Universitetet i Bergen, Bergen 2004.
- ¹⁴ Kristofer Uppdal: «Gleda som ein naudheld,» i hans *Uverskyer*, Erik Gunleikson, Risør 1917.
- ¹⁵ A. Eggen: «Kristofer Uppdal som nyskapar i nordisk lyrikk,» i *Profil* nr. 3—4/1980, 65.
- ¹⁶ Sitert etter Romefors 1978, 81.
- ¹⁷ Kristofer Uppdal: *Domkyrkjebygjaren*, Aschehoug, Kristiania 1921.
- ¹⁸ Pär Lagerkvist: *Angest*, Stockholm 1916.
- ¹⁹ Ebba Witt-Brattström: «Jeg er min egen lov. Om Edith Södergran,» i Elisabeth Møller Jensen (red.): *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, band III, Rosinante, København 1996.

Unni Langås

MODERNISMENS KLIPPE

BELYST VED FIRE NORDISKE LYRIKERE

Klippen er et ladet sted i den nordiske modernistiske lyrikken. Som motiv og metafor inngår den i et poetisk landskap som også ofte består av stranden og havet, og som aldri er bare natur, men som gjør den til et aggregat for semantiske spenninger. Hvilke temaer skrives inn i klippe landskapet? Hva er det som gir klippen en slik framstående posisjon i den modernistiske lyrikken? Og hvilke relasjoner består mellom subjektet, språket, kjønnet og klippen? Dette er spørsmål som skal undersøkes i den følgende studien, hvor klippen står i fokus for en refleksjon over modernismens landskap.¹ Jeg henter diktteksempler fra Edith Södergran, Bodil Bech, Rut Hillarp og Astrid Hjertenæs Andersen, som alle har gjort stranden, havet og klippen til privilegerte steder i sin poesi. Tesen er at klippen egner seg som lyrisk motiv fordi den i tillegg til sine betydninger som hardhet, varighet og konturskarphet, har en viktig funksjon som forskjell. Den markerer en grense mellom landet, havet og luften, og peker både mot sammenheng og mot splittelse. Dessuten bærer den på mytologiske og metafysiske spor som disse forfatterne bearbeider og reformulerer i sine ulike prosjekter.

EDITH SÖDERGRAN

Få har som Södergran (1892—1923) påvirket det tyvende århundres nordiske lyrikk, og også klippen er hos henne et ladet sted. Så vidt jeg kan se, forekommer den imidlertid bare i debutsamlingen *Dikter* (1916), men her er den sentral i fem dikt: «Violetta skymningar», «Två stranddikter», «Sången på berget», «Kärlek» og «Vid stranden». Jeg lar de tre første representere Södergrans bruk av klippen og vil starte med å se nærmere på dem.²

Violetta skymningar

Violetta skymningar bär jag i mig ur min urtid,
nakna jungfrur lekande med galopperande centaurer...
Gula solskensdagar med granna blickar,
endast solstrålar hylla värdigt en ömsint kvinnokropp...
Mannen har icke kommit, har aldrig varit, skall aldrig bli...
Mannen är en falsk spegel den solens dotter vredgad kastar mot klippväggen,
mannen är en lögner, den vita barn ej förstå,
mannen är en skämd frukt den stolta läppar försmå.

Sköna systrar, kommen högt upp på de starkaste klipporna,
vi äro alla krigarinnor, hjältinnor, ryttarinnor,
oskuldsögon, himmelspannor, rosenlarver,
tunga bränningar och förflugna fåglar,
vi äro de minst väntade och de djupast röda,
tigerfläckar, spända strängar, stjärnor utan svindel.

Klippen er skrevet inn i to situasjoner, en i hver strofe. I den første inngår den i en konflikt med mannen, idet diktets jeg innledningsvis iscenesetter seg som en forventningsfull kvinne som bærer drømmer med seg fra sin urtid og har kjent solens stråler på sin kropp. Metaforisk lest har hun lengsel, begjær, seksualitet. De fire verselinjene som utgjør strofens andre halvdel begynner anaforisk med «mannen» og beskriver ham negativt som et fravær, en skuffelse, en løgn og en skjemt frukt. Dessuten er han et falsk speil som jeget kaster mot klippeveggen.

I den andre strofen er diktets jeg blitt flertall — «vi», og klippen er høyt plassert som et platå hvor kvinnene samler seg solidarisk om sin mangfoldige identitet. De har mange roller, attributter og egenskaper, og motsatt mannen omtales de i positive vendinger. Klippens funksjon i den andre strofen er å fungere som plattform for identitet og styrke, samtidig som den gir kvinnene utsyn og overblikk. I identifiseringen av kvinnene som «tunga bränningar» blir klippen også en motstander som de kan bryne seg på, og som «förflugna fåglar» en avsats for flukt. Klippen er således på én gang «kvinnelig» og «mannlig» — og et sted for kampen og relasjonen mellom dem, og det kan synes som om diktet skriver fram en styrket kvinne nettopp gjennom en erfaring og et desillusjonert oppgjør med mannen. Samtidig er klippen selve stedet hvor på og hvormed denne erkjennelsen kan formuleres.

Klippens kjennetegn er fasthet, stabilitet, styrke. Den er solid og motstandsdyktig, og det er «det andre» som kan knuses mot den. Klippen tilbyr et varig forankringspunkt der omgivelsene rundt den er i bevegelse, enten som bølgeslag («tunga bränningar») eller vingeslag («förflugna fåglar»). I «Två stranddikter» er den sinte og stolte talen fra «Violetta skymningar» forandret til en ensom meditasjon, og klippen er grå. Her er den først og fremst et sted for kontemplasjon, savn og sorg:

Två stranddikter

I
Mitt liv var så naken
som de gråa klipporna,
mitt liv var så kalt
som de vita höjderna,
men min ungdom satt med heta kinder
och jubblade: solen kommer!
Och solen kom och naken låg jag
den långa dagen på de gråa klipporna —
det kom en kall flåkt från det röda havet:
solen går ned!

II

Mellan gråa stenar
 ligger din vita kropp och sörjer
 över dagarna som komma och gå.
 Sagorna, du hört som barn,
 gråta i ditt hjärta.
 Tystnad utan eko,
 ensamhet utan spegel,
 luften blånar genom alla springor.

Landskapet reflekterer jegets sinnsstemning. På klippen projiserer jeget seg selv: det er nakent som den, kaldt som den. Klippen er et speil for jegets indre liv, som hadde en lengsel som ble skuffet, en forventning om noe som aldri inntraff. I det første diktet får lengselen sitt uttrykk i solen, som kommer, men går ned. I det andre diktet er barndommens eventyr forvandelt til indre gråt. Her er landskapets projiserende funksjon delvis brutt. Kroppen er hvit der klippen er grå, og tausheten og ensomheten har intet ekko og intet speil. Luften som blåner, er ikke bare en naturskildring, men et melankoliens tegn.³

De to stranddiktene markerer en prosess hvor landskapet tappes for mening, for den funksjonen som det innledningsvis har som en refleks av emosjoner og drømmer, som et sted for innskriving av lengsel og håp. Södergran etablerer i det første diktet en situasjon hvor subjektet allerede ved begynnelsen er nakent og kaldt, men hvor landskapet likevel er i resonans med det og svarer på kroppens spørsmål og behov. Det andre diktet er en resignert konstatering av distansen mellom lengselen og innfrielsen, som får sitt uttrykk i mangelen på korrespondanse mellom diktsubjektet (som her er «du») og naturen. Det andre diktet kan leses som både en intensivering og en inversjon av det første diktet, idet fraværet av det etterlengtede er totalt, samtidig som situasjonen representeres av det manglende ekko og det manglende speil.

Her kan vi identifisere en modernistisk negativitet slik Hugo Friedrich har beskrevet den.⁴ Hos Södergran kommer den i dette tilfellet til synne som en prosess, der landskapet tømmes for mening og etterlater jeget i en brutt kontakt med omgivelsene. Klippen som projeksjonsflate for jegets indre liv mister i løpet av diktet sin kraft, og den reduseres også idet den i det andre diktet omtales som «gråa stenar». Mot slutten er det heller ikke dens fasthet og soliditet som tar imot solens stråler, men luften som blåner «genom alla springor». I «Två stranddikter» benytter Södergran klippen som et sted hvor jegets desillusjon innskrives som et tap av kontakt med landskapet. Det viser seg som en økende mangel på korrespondanse mellom menneske og natur, og metapoetisk som en reduksjon av naturmetaforenes betydningspotensial og reflekterende funksjon. Klippens initiale identitet med jeget (nakent som den, kaldt som den) forandres med andre ord til en forskjell, samtidig som «jag» blir til «du», og romlige resonanser erstattes av klanglös tomhet.

I «Sången på berget» blir den estetiske dimensjonen ved klippen tematisert:

Sången på berget

Solen gick ned över havets skum och strandensov
och uppe på bergen stod någon och sjöng...
När orden föllo i vattnet voro de döda...
Och sången försvann bakom tallarna och skymningen förde den med sig.
När allt var tyst, tänkte jag blott
att där låg hjärteblod på den kvällskumma klippan,
jag anade dunkelt att sången var
om något som aldrig återvänder.

Igjen er diktet en prosess der meningen settes i relasjon til landskapet og kroppen, men her blir poesiens funksjon presisert. Det åpner med en skildring av landskapet. Nattens komme formuleres i besjelingsmetaforer, idet solen går ned og stranden sover. På berget står noen og synger, men ordene forsvinner ned i vannet og dør. Sangen forsvinner også, bak furuer i mørket. Bevegelsen i denne strofen består i formørking og forsvinning. Landskapet absorberer sangen, og det blir et middel og en mottaker for dens mening, men også et bilde på dens manglende varighet.

Deretter innføres et «jag» som reflekterer over den beskrevne situasjonen. Sangen er forstummet, og jeget tenker at det «läg hjärteblod på den kvällskumma klippan». Ordsammensetningen «hjärteblod» er en todelt metafor, idet hjerte konvensjonelt betegner kjærlighet, mens blod betegner vold og død. Sangen stammer fra noen som synger på klippen, men når sangen forstummer, ligger hjärteblod igjen. Kjærligheten ligger død tilbake på klippen, er diktets utsagn, metaforisk lest. Sangen symboliserer den, påkaller den, forsøker å holde fast på den, men må giapt. Diktets jeg erkjenner at sangen var om noe «som aldrig återvänder».

Det metapoetiske innholdet i diktet handler om at sangen, som må leses som en metafor for poesien, befinner seg mellom nærvær og fravær, i den forskjellen som skaper rom for symbolisering. Men det er også et dikt om forsvinning, om en prosess mot fravær, og slik er sangen også en bevegelse, en dynamisk utstrekning mot det fraværende og en billeddiggjøring av det. Dette noe som aldri vender tilbake, er i diktets tid ikke til stede som et fenomen, men er fra første stund representert — først gjennom naturmetaforene, så gjennom sangen. Men det er sangens funksjon som inngår i jegets refleksjon over det tapte. I dette diktet er klippen poetisert som stedet hvor sangen synges, og hvor dens innhold blir etterlatt som «hjärteblod». Klippen er både kjærligheten og dens død, og derfor også stedet for sangens tilblivelse og forstumming, for midlertidig fastholdelse og manglende bestandighet.

Södergrans «klippa» er i disse tre eksemplene et ord som blir komplekst ladet med betydning. Som et i utgangspunktet konkret landskap, konturskarpt, ubevokst og fast, er den bilde på det sterke, stabile og varige. Men som vi har sett, er det disse egenskapene som både bestyrkes og betviles. «Violetta skymningar» innskriver klippen som et sted for begjær og lengsler, for skuffet håp og sinne, og for fornyet kvinnelig kraft. I «Två stranddikter» blir klippen en projeksjon av jegets indre liv, men denne poetiske funksjonen reduseres gjennom de to diktene, som lar landskapet tappes for mening og etterlater jeget i en manglende kontakt med naturen og omgivelsene. «Sången på berget» har poesien

selv som tema, idet klippen blir stedet for både dens inkantasjon og dens forstumming. Klippen er således hos Södergran poetisk forbundet med begjæret, kroppen, ordet og døden. Den er fast, men likevel et sted for forvitring. Den er varig, men likevel et sted for forsvinning. Klippens konvensjonelle betydning som fasthet og varighet er for Edith Södergran en anledning til poetisk å gjennomskrive den menneskelige erfaring av det motsatte, det flertydige og ustabile. På denne måten påkaller hun dens manifester egenskaper, mens hun samtidig — på modernistisk vis — innskriver dem i negasjoner.

DEN MYTOLOGISKE KLIPPEN

Södergrans klippe har, som vi skal se senere, funnet gjenklang i andre lyrikeres diktning, men den har også sine forutsetninger. Klippen er et utvalgt sted både i den greske mytologien og i jødisk-kristne fortellinger, og som sådan rommer den et kompleks av betydninger.

Sentralt i den greske tradisjonen — og som et emblem for diktekunstens opphav — står Sapfo og mytologien omkring hennes liv. Det sies at hun begikk selvmord ved å kaste seg i havet fra en hvit klippe.⁵ Denne greske klippen ligger på øya Leukas og bærer navnet kapp Leukas fordi den visstnok er hvit (gresk *leukos*: hvit). I antikken skal den ha vært åstedet for et årlig ritual hvor stedets befolkning kastet en illgjerningsmann i havet for å formilde de onde makter. Han fikk vinger eller til og med levende fugler bundet til seg, samtidig som fiskebåter lå parat til å plukke opp offeret etter dødsspranget. Klippen er således knyttet både til voldelig død og til kjærlighet, men i dens senere historie er det ofte dens romantiske aspekter som er blitt bibeholdt.

Også i de homeriske eposene har klippen en poetisk funksjon. Særlig kjent er myten om Odyssevs som binder seg fast i masten når skipet hans passerer klippen med de farlige sirenene. Deres sang er så forførerisk at menn som seiler forbi dem, glemmer å styre skipet slik at det blir tatt av frådende bølger og går til bunns. I én variant er det Orfeus som synger så vakkert at sirenene sang overdøves, og i en annen begår sirenene selvmord fordi de mislykkes med sin forføreriske sang. Scylla er dessuten også et kvinnelig monster som representerer farene ved å ferdes til havs mellom de greske øyer.

Spesielt viktig i litterær sammenheng er myten om Ariadne, som er blitt symbolet på den elskende og forlatte kvinnen. Hun hjelper Tesevs ut av labryrinten med garnnøstet sitt etter at han bekjemper uhyret Minotaurus. Deretter flykter de sammen til øya Naxos, hvor han overlater henne til ensomheten. Ariadne betegner kjærlighet, sorg og lengsel, men hun får også innsikt i gátene, visdommen og det guddommelige i kjærligheten. Hun knyttes til poesien og kreativiteten fordi hun forvandler sin sorg til skaperkraft, og er derfor en mytisk representant for sammentenkningen av tapet og inspirasjonen.

Klippen er i den greske mytologien innskrevet som en grense, et sted som markerer forskjell mellom ytterpunkter. Den er tiltrekende og farlig, seksuell og dødelig. Og den er kvinnelig — i den forstand at dens forføreriske farlighet feminiseres. Sapfo er kulturelt kodet som poesien selv, men også som kvinnelighet, idet hun har gitt navn til den lesbiske kjærligheten. Hennes selvmord fra klippen skaper en mytologisk forening av kvinnen, poesien, seksualiteten og døden. Odyssevs opplever klippen som stedet hvor de farlige

og forføreriske sirenene truer ham på livet, og Ariadnes kjærlighet blir sveket på klippen, hvor hun lever sorgfull og forlatt.⁶

I den jødisk-kristne tradisjonen er klippen mer maskulint enn feminint ladet, idet den knyttes til Jesus. Paulus omtaler Jesus som klippen i 1. Korinterbrev 10,4: «For de drakk av den åndelige klippe som fulgte dem; denne klippen var Jesus.» Jesus ga også disippelen Peter det arameiske navnet Kiphá (Kefas) (joh 1,42), som betyr «klippe», og ordets greske form «petros» blir til Peter. Jesus sa til ham de ordene som kan leses på innsiden av kuppelen i Peterskirken: *Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et tibi dabo claves regni coelorum.* «Du er Peter, og på denne klippe vil jeg bygge min Kirke. Deg vil jeg gi nøklene til himlenes rike.» Jesus overga ham makten til å «binde og løse», som senere ble utvidet til de andre apostlene (matt 16,16—19 og 18,18).

Det kristne bildespråket henter konnotasjoner som kraft, styrke og varighet i klippens metafor. Klippens identifikasjon med Jesus gjør den mer entydig, som et bilde på en klippefast tro, slik det skjer i store deler av den kristne sanglyrikken.⁷

Men i de mer litterære og mindre klisjéaktige fortolkningene er dens tvetydighet tydeligere til stede. Peter er jo representanten for både tvil og tro, og Jesus er inkarnasjonen av grensen mellom livet og døden, mennesket og guddommen, kropp og ånd, og derfor også stedet hvor troen kan få ytre seg som lengsler, håp — og tvil. En av de mest kjente salmene som identifiserer Jesus med klippen, er «Klippe, du som brast for meg». Her formuleres klippemotivet på denne måten:

Klippe, du som brast for meg

Klippe, du som brast for meg,
la meg skjule meg i deg!
La det vann og blod som går
fra din sides åpne sår,
rense meg i nådens pakt
fra all syndens skyld og makt.

Om jeg alt mitt beste gav,
fyltes ikke lovens krav.
Ble min iver aldri matt,
gråt jeg både dag og natt.
synd og skyld er alltid der,
du, kun du min frelse er.

Intet kan jeg bringe deg,
til ditt kors jeg klynger meg.
Fattig i meg selv jeg er,
hjelpelös til deg jeg ser.
Rens meg, Jesus, i ditt blod,
gi meg liv i nådens flod.

Ved hvert flyktig ådedrag
og når jeg skal dø en dag,
når til ukjent land jeg går,
når jeg for din domstol står,
klippe, du som brast for meg,
la meg skjule meg i deg!

I denne kjente salmen poetiseres klippen som en kropp med mange funksjoner.⁸ Hovedmotivet knytter seg til klippene som revner når Jesus dør (matt 27,51f.), og klippegraven som åpnes og steinen som rulles bort (matt 28,2). Denne symbolikken kombineres med en senere, pietistisk farget sårmystikk. Salmen er i sin helhet formulert som en bønn der Jesus både er klippen og dens revne, både en kropp og et åpent sår. Bønnen består i et ønske fra det talende subjekt om å finne skjul i denne brustne kropp, om å finne renselse i dens rennende blod. Klippen er i dette bildespråket en revne hvor jeget søker trygghet, tilgivelse og nåde, og et evig hvilested i døden.

Vi kan knapt unngå å lese inn en allusjon til morskroppen i klippens skjulested. Den som vil finne trygghet inne i en kropp, siterer en erfaring som vi alle har — om enn ikke i form av konkrete minner, nemlig som foster i mors liv. I og med kroppsliggjøringen av klippen er salmen i tråd med den greske mytologien (og de modernistiske forfatterne). Men der kroppen i den greske tradisjonen er et sted for lyst, lengsel, seksualitet og død, er den i salmen et sted hvor jeget søker skjul, som i mors liv, eller finner nåde, tilgivelse og nytt liv i dens væsker (vann og blod). Salmen gir kroppen betydninger knyttet til lidelse, sorg og omsorg.

Det å omtale Jesus som mor, er en gammel tradisjon og ikke minst svært utbredt blant middelalderens geistlige. I sin bok *Jesus as Mother* (1982) viser Caroline Walker Bynum hvordan Jesus i tekster fra det 12., 13. og 14. århundre oppfattes ikke bare som en far, men også som en mor som bærer barnet i sin kropp, føder det og ernærer det. Melken og brystet er i disse forestillingene tilbakevendende bilder på den Jesus som gir mennesket liv og næring med kroppen sin.⁹ En av de middelalderteologene som var mest fascinert av graviditet og moderskap, var Guerric av Igny (død ca. 1157). Han skriver: «He [Christ] is the cleft rock [...] do not fly onty to him but into him [...] For in his loving kindness and his compassion he opened his side in order that the blood of the wound might give you life, the warmth of his body revive you, the breath of his heart flow into you [...] There you will lie hidden in safety.»¹⁰

For å oppsummere, kan vi si at den greske tradisjonen innstifter klippen som en grense mellom lys og mørke, liv og død, og den gir klippen en særlig ladet betydning som forførerisk, men farlig kvinnelig seksualitet. Den kristne tradisjonen veksler mellom å fastholde klippen som metafor for stabilitet og styrke, og å bruke den som forskjellsmarkør. Den greske klippen synes primært å konnotere kvinnelighet — siden klippen ofte lar kvinnen formulere seg som seksuelt og poetisk subjekt, med lengsler, savn, sorg og død. Den kristne klippen synes primært å konnotere maskulinitet — siden den blir en metafor for manlig guddom, men også sekundært et moderlig skjul for en søkende sjel. Dens revner og kløfter er av kristne teologer blitt lest som allusjoner, ikke bare til den sårede kroppen til Jesus, men også til kvinnekroppens livmor og livgivende kroppsåpninger.

I forfatterskapene til Bodil Bech, Rut Hillarp og Astrid Hjertenæs Andersen, som vi skal se på nå, er begge disse tradisjonene, den greske og den kristne, tydelig til stede, der de bearbeider og reformulerer dens betydninger i sine dikt. Så vidt jeg kan bedømme, er de alle tre mer kristent påvirket i sin poesi enn Södergran, og den modernismen de representerer, har i mindre omfang negasjoner som kjennetegn. Men i likhet med henne

skriver de, med varierende grad av friksjon og konflikt, en kvinnelig subjektivitets- og kjærlighetstematikk inn i klippe landskapet.

BODIL BECH

Den danske lyrikeren Bodil Bech (1889—1942) ga ut fem diktsamlinger i perioden 1934 til 1941. Hun er tydelig inspirert av dikterforbillet Södergran, og i diktsamlingen *Ildtunger* fra 1935 er klippen et gjennomgangsmotiv.¹¹ Som hos den finlandssvenske forfatteren er klippen hos Bech et sted med mytologiske spor, hvor kvinnen uttrykker og utfolder sitt begjær, men også et sted hvor hun innskriver en lengsel etter å forsvinne. Samtidig har Bechs klippe resonanser fra den kristne metaforikken, og hennes nærvær- og fraværstematikk får en bibelsk overtone. Vi skal se på to dikt, først et om den lengtende kvinnen:

Paa klippebjerget

Hvorfor er mine Arme brune
naar de ikke kan omfavne nogen?
hvorfor er min Mund dog rød
naar den ikke kan kysse nogen?
hvorfor springer jeg opad Bjerget
naar ingen ser mine Fødder?
hvorfor klukker min Latter
hvorfor er min Stemme rund og syngende
naar den ikke kan kærtegne nogen?

Jeg har lagt mig paa Knæ
foran et hvidt Gedekid
der hopper paa Klipperne
jeg har slaaet Armene om Halsen paa det
og hvisket ned i de stride Haar
Alt hva jeg siger
forstaar Kiddet ikke
det forstaar ikke
at der er en solbrunet Krop
jeg elsker mer end alle brune Kroppe
og som gaar ud og ind af Huse
og som bevæger sig henover Jorden
men har en konstant Plads i mit Hjerte

Det forstaar ikke
at jeg nu sidder her i Græsset
solplirende og med Benene strakt ud
og stirrer ud over den blaa Havflade
og at jeg sprængefærdig af alt dette for meget
der huserer i mig
foler Trang til at kaste mig ud
i Ætherhavet
og blive til intet

Diktet åpner med en rekke spørsmål som etablerer subjektet i et kroppslig forankret begjær. Lengselen mot den andre manifesterer seg i en trang til kroppskontakt og gjensidighet, og jeget undrer seg over hvorfor det har en kropp når denne ikke finner svar og mulighet for begjærsutfoldelse. Fraværet av den andre, som kan stille jegets lengsler, blir formulert som spørsmål fra dikttersubjektets enkelte kroppsdele.

I den andre strofen blir geitekillingen en midlertidig mottaker for jegets formidling av uro og savn. Psykologisk fungerer den som et overgangsobjekt og poetisk som et metonymisk bilde på den fraværende elskede. Denne blir omtalt som en «solbrunet Kropp» som jeget elsker mer enn «alle brune Kroppe», men beskrivelsen blir mer allegorisk etter hvert siden denne elskede beveger seg «ud og ind af Huse» og «henover Jorden», og til slutt er denne andre en abstraksjon i jegets hjerte. Den tredje strofen beskriver hvordan jeget sitter i gresset og stirrer ut over havet, mens «alt dette for meget / der huserer i mig», skaper en trang til å kaste seg ut i «Æterhavet» — en metafor for luften, men med havets element klingende med — og bli til intet.

Diktet er komponert på en måte som er karakteristisk for Bodil Bech. Hun beskriver ofte en bevegelse som består i at det konkrete blir abstrakt, og diktets subjekt oppløses eller lengter etter å forsvinne. Lengselen etter den elskede får i Bechs univers ofte et metafysisk preg fordi den formuleres som en overgang fra kropp til ånd. Slik blir hennes klippetematikk også i stor grad berørt av den kristne metaforikken og kan i enkelte dikt bli sammen med den.¹²

Den som leser uten å ha både den greske og den jødisk-kristne tradisjonen i bakhodet, går med andre ord glipp av den intense tostemheten som gjør diktene til Bodil Bech mer disharmoniske enn de umiddelbart kan se ut som. I det neste diktet vi skal se på, oppstår friksjonen fordi diktets jeg — i lys av de øvrige diktene i samlingen — kan leses både som en såret kvinne, og som den lidende Jesus idet han er i ferd med å dø:

Endelig

Jeg er slaaet til blods
og ligger nu nøgen og saaret
paa Klippen der knejser i Havet
jeg smiler saa blegt og færdigt
ud i det vuggende tomme

I røde Floder gaar Blodet
dunkende hedt fra Kroppen
og siver nedover Klippen
og bliver borte i Havet

Engang er den sidste Draabe
tøvende silet fra Kroppen
saa ligger jeg strakt paa Stenen
er kold og er haard som den

Jeg ved at det allersidste
af Livet der boede i mig
vil være et mildt Forklarelsens Smil —
jeg ved jeg vil smile og undres:
at disse rindende Floder
nu giver en Tone af Purpur
— en Tone kun — men den er der —
til alle de grønne Vande
der vuggende favner Kloden —
jeg ved jeg vil smile og takke:
at Blodet randt bort fra mit Hjerte
og ud af de dunkle Gange
og endelig lod mig i Ro

Og Smilet det milde — vendt opad —
vil stivne — et Aandens Skrifttegn
paa det der engang var mig

Diktet har et dramatisk og voldelig innhold, men det lyriske jeg er likevel rolig og forsonet med det som framstilles som en dødsprosess. Det er et dikt om å dø, og dets tittel — «Endelig» — foregriper at denne døden er etter lengtet. Jeget beskriver seg selv som en kropp, en kropp som langsomt tappes for blod, og etterlates på klippen, smilende, som «det der engang var mig». Subjektet skriver seg gjennom sin egen død og ut på den andre siden, og fortolker det oppadvendte, milde smilet på den døde kroppen som et «Aandens Skrifttegn». Således splittes det lyriske jeg i sluttradene, idet det både eier ansiktet og er den som ser og fortolker dets innhold.

«Endelig» kan på den ene siden leses som en poetisk versjon av Bibelens fortelling om den lidende og døende Jesus. Kroppen som er blitt slått til blods, blodet som siler, ansiktet som bærer et «Forklarelsens Smil» og som til slutt blir avlest som et åndens skrifttegn, er elementer som setter diktet inn i en kristologisk kontekst, og som kan minne om en ekfrastisk lesning av et ikon. Takknemligheten er likeledes en holdning som kan henføres til den religiøse troen på døden som den ytterste forsoner, men den dødes smil står likevel fjernt fra dødsangsten og lidelsene som evangeliene beretter om.

På den andre siden har diktet også mytologiske resonanser og kan forbines med kvinnen på klippen som er skuffet i kjærlighet og klar til å ta sitt liv. «Slått til blods» kan leses billedlig som å være såret på sjelen; den nakne kroppen og blodet som renner dunkende hett, konnoterer emosjonell varme og heftig begjær. Tappingen av blod, som er den konkrete deanimerende prosessen som finner sted, er både et bilde på en døende kropp og på en kjærlighet som ble forsmådd — «Blodet randt bort fra mit Hjerte».

Når diktet ikke kan leses så harmonisk som det ber oss om, skyldes det den motstandsløse viljen til å dø. Holder vi fast ved kvinnen som subjekt, uttrykker diktet en dødsbejaelse som det kan være vanskelig å forstå og akseptere. Som leserne blir vi tatt inn i en poetikk som lar kroppen dø for å forvandle seg til et åndens skrifttegn. Jesus-konnotasjonene understøtter en forståelse av at den døde kroppen kan betegne åndens liv, men som svar på en menneskelig krise — «slaaret» og «saaret» — er den metafysiske løsningen problematisk. I Sapphos mytiske sprang fra klippen ligger en aktiv og subjektiv vilje til å investere seg selv i selvmordet, og selv om dette knapt kan «anbefales» i den

virkelige verden, etterlater det med sin dristighet og viljestyrke et inntrykk av frihet og transcendens. Bodil Bechs kvinne er isteden et passivt, selvoppgivende objekt som sakte går i ett med den steinen hun ligger på og finner tilfredsstillelse i det. I Bechs poetiske kollisjon mellom det sårede subjektet og «Klippen der knejser i Havet» utspiller det seg et drama som etterlater leseren i sterk uro.

I Bodil Bechs klippemotiv er det store kontraster, fra dødstematikken i det diktet vi nettopp har sett på, til dikt med en helt annen vitalitet. I «Lys Galskab» avslutter hun med et poetisk bilde, hvor hun påpeker at det er galskapen som får havet til å «kaste klaskende sig ind mod Klipper / rejse sig og sprøjte / Diamanter funkende mod Solen» (32). Det er visuell kraft og musikalsk temperament i dette havet, som også karakteristisk nok retter sin gjerning mot solen. I «Klippeøen» ønsker jeget å sitte i stavnen på et skip for å heve seg opp fra himmelspeilet, ut i «Æterhavet» — og bli «borte mellem Kloder» (40). I «Gudedatter» løftes hun av store fugler fra «Klippens blomsterfyldte Rifter» og opp mot sorte skyer på himmelen, hvorfra hun etterlyser at «Gudesønnen» kommer springende henover himlene «knurrende sin Brunstsang mod mig» (47). Bech gir begjæret en poetisk fortolkning, i ekspressive bilder og rytmer, men i en helt annen grad enn Södergran bøyer hun det inn under en kristen forståelsesramme som gir diktspråket hennes preg av palimpsest, og som nærmest skaper en rivalisering mellom tekst og undertekst. Der bevegelsen i diktene kan synes harmoniserende, ligger det i selve denne strukturen et større moment av konflikt.

Klippen er også hos Bech en grensemarkør, og den er tungt ladet med metafysisk alvor. Klippens kristne konnotasjoner spiller gjennomgående med i hennes poesi, og hun lar både begjæret og dødsdriften utfolde seg innenfor rammen av en religiøs fortolkning. Slik blir klippen en grense mellom liv og død, ånd og kropp. Den setter en forskjell, men forskjellen oppløses av den gjennomgående tendensen til å la diktet munne ut i åndens seier over kroppen. I tittelen *Ildtunger danser* ligger allerede en fortolkning av det kroppslige begjæret som et åndelig fenomen, og det er denne ånd som poesien blir et skrifttegn for. Men samtidig viser diktene også hvordan kvinnen kjemper, med sin kropp og sin stemme – og Bodil Bech med sin poesi, for å bearbeide denne metafysikken.

RUT HILLARP

Den svenske lyrikeren Rut Hillarp (1914—2003) debuterte i 1946 med *Solens brunn* og ga deretter ut *Dina händers ekon* (1948) og *Båge av väntan* (1950). I denne perioden var hun en del av 40-tallsmiljøet — «fyrtotalismen», som hun ble introdusert til av sin studievenn Karl Vennberg. Hun publiserte i tidsskriftet *40-TAL* og ble representert i Bengt Holmqvists antologi *Svensk 40-talslyrik* (1951), men ble i litteraturhistorien lenge ikke regnet blant dem som preget og utviklet denne retningen.¹³ Deretter publiserte hun prosabøker på 50- og 60-tallet, tok en nesten 30 år lang pause som forfatter, og vendte tilbake som poet med flere diktsamlinger på 80- og 90-tallet, gjerne i kombinasjon med fotografi.

Landskapet i Hillarps 40-tallssamlinger kan lett kjennes igjen fra mytologien og fra Södergran, og om ikke klippen er like ofte forekommende som hos Södergran og Bech,

så er det også hos Hillarp havet, stranden, kløften og berget som danner naturscenen for de lengsler, konflikter og relasjoner som blir behandlet. Som Brännström Öhman har påpekt, er Hillarps tidlige lyrikk, liksom de øvrige fyrtialistenes, også tydelig influert av T.S. Eliot og hans *The Waste Land*, hvor ødemarks- og ørkenmetaforikken er sentral.¹⁴ Vi skal se nærmere på en diktsyklus fra *Solens brunn*,¹⁵ som er en fortsettelse og dynamisk variasjon over Hillarps bildespråk og tematikk:

Pelaren och soluppgången

I

Solen gick upp
och med förintande plötslighet kände hon skräcken
fly ur sina inälvor
Hon kastade huvudet tillbaka och log mot den
svindlande pelarens dubbla ansikte av
hamrad koppar

Tag mig om du kan!
Lyft mig och krossa mig om du orkar!
Låt din tusenhövdade bitterhet falla som ett regn
av kristaller över mina utsträckta
armar
Fyll mina ådror med din glödande smärta
och strö dina stjärnor i mitt hår
Hör du min röst klinga fri över ökensanden?
Ser du mig dansa på lätta fötter över de vilda
klyftornas morgon?
Känner du mina läppar öppna sig för dina kyssars
svarta oblat?
Nej ännu är du för långt borta
och jag dansar dansar för solen
Ack mot dig vill jag vara trogen och trolös som
elementen
Följ mig om du vågar!
Håll fast mig om du kan!

II

På skrattande och blödande fötter flydde hon undan
över klyftorna och en man med för-
seglade ögon följde henne ända tills
han blev en sten som fylldes hennes
sköte och hennes lungor och störtade
henne utan stjärnor i sanden
Där låg hon länge törstande och övergiven av sina
drömmar
Och det fanns bara dag och natt inte aften och
morgen.

III

Smärtans mönster vindlar och plånas ut
återbildas i den oändliga vävnaden
Hur länge har jag lyssnat till vågorna vid denna
strand
där ingen längtan dör
Öken och salta vågor
fågelskratt och korsfästelse
Dansade jag en gång över klipporna
följd av en man med förseglade ögon
Blev han en sten som fyllde mitt sköte mina lungor
naglande mig vid sanden utan stjärnor
Hur länge

Vattnet kan jag inte nå
och om jag nådde det skulle det smaka salt
Det finns bara dag och natt
inte afton och morgon.

IV

Mjuka cirkel kring mina armar mina skuldror
krossa den döda stenen
lossa mig varligt från mitt öde
Återväck mig till de vilda klyftornas morgon
till pelaren och soluppgången
den dubbla lockelsen
från det dubbla ansiktet
Frihetens svindlande skratt
vid foten av utforskade bergskedjor
Att välja och inte välja
att fly och inte fly
O att åter kunna fånga öknens nakna blixtar i min hand!

Diktet veksler mellom narrative partier og lyriske, mellom fortelling og apostrofe. Det er dynamisk og kraftfullt i sitt uttrykk, og det har en musikalsk intensitet som skifter mellom rolige refleksjoner og hastige imperativfraser. Det lyriske subjektet har tilsvarende mange masker, i første del en «hon» og en talende stemme, i andre del «hon» igjen, i tredje og fjerde del «jag». Skal det leses som en identitet som skrittvis springer ut og kommer til bevissthet om seg selv? I alle fall inngår jegets historie og selvforslælse i en spenningsfylt relasjon til «den andre» — en «sol», en «pelare» og en «man». La oss se nærmere på de enkelte delene.

Del I begynner med en soloppgang som setter i gang en prosess i kvinnen. Dens stråler bevirker at skrekken flykter ut av hennes «inälvor», og hun kaster hodet tilbake og ler. Solen omtales metaforisk som «svindlande pelare», og den har et dobbelt ansikt av «hamrad koppar». Dens skive og dens stråler konnoterer med andre ord fasthet og styrke, den forløser noe i kroppen hennes, men i fortsettelsen fungerer den også som rival. Kvinnen henvender seg til solen med lekende provokasjoner, og etter hvert erotiserer hun dens egenskaper. Hun er rede til å ta imot dens «regn / av kristaller» og dens «glödande smärtar». Hun ber den strø stjerner i sitt hår, hun danser på lette føtter og åpner leppene sine for dens kyss. Solen, som innledningsvis har klare falliske trekk, identifiseres gradvis

tydeligere med en mann, som hun føler både angst og tiltrekning for, og hennes tale er fylt av denne tvetydige tilbøyeligheten som gjør henne både «trogen och trolös». Ved hans nærvær er hun blitt fri, hennes stemme klinger fritt over ørkensanden, og hennes føtter danser i kløftene.

Del II er atskillig mer konfliktfull, men stadig ambivalent, for her er føttene både «skrattande och blödande», og hun flykter fra mannen, som nå har «förseglade ögon». Er det en metafor for blindhet? For å være blind av begjær, eller for en manglende evne til å se henne som den hun er? Hun forfølges av denne truende mannen inntil han forsteiner, og likevel fyller han hennes skjød og hennes lunger, men med stein. Til sist styrter han henne «utan stjärnor» i sanden, hvor hun blir liggende og tørste, overgitt til «sina drömmar». Lengselen hennes forblir ufullbyrdet, og mannen synes å ha skapt et begjær som han ikke er i stand til å tilfredsstille. Avslutningen har en besvergende stil som med sin allusjon til skapelsesmyten stiller situasjonen i en arkaisk belysning: «Och det fanns bara dag och natt inte afton och morgon.»

Del III er en meditasjon over det som er blitt fortalt i del I og II. Med delvis de samme formuleringer som i de foregående delene, reflekter det lyriske jeget over de erfaringer som hun har gjort. Diktets subjekt, som her er endret fra «hon» til «jag», er absorbert av det «smärtans mönster» som forsvinner og kommer til syne som en evig tilbakevendende dynamikk. Diktets jeg ligger ved stranden, lytter til bølgene og er fylt av en lengsel som aldri dør. Situasjonen er bestemt av ørken og salte bølger, av «fågelskratt och korsfästelse». De forutgående hendelser er nå erindring om en mann som fulgte henne over klippene og ble til stein, men som fylte hennes skjød og hennes lunger, og som naglet henne til en strand «utan stjärnor». Delen avsluttes med en konstatering av at vannet er utilgjengelig, og hvis det hadde vært innen rekkevidde, så hadde det vært salt. Til slutt gjentas besvergelsen om at bare natten og dagen finnes, ikke morgen og kveld.

Del IV, den siste, er formet som en bønn, og bønnen handler om å gjenopprette den tilstanden som er gått tapt. Jeget påkaller den «[mljuka cirkel» som omslutter armer og skuldrer, og som forventes å «krossa den döda stenen». Hun ber om å bli vekt på nytt, til de «vilda klyftornas morgen / till pelaren och soluppgången», og hun identifiserer disse som «dubbla» fenomener, som en «lockelse» og et ansikt. Hun ønsker å gjenoppleve frihetens «svindlande skratt», som ved foten av klippen stiller henne overfor valg: å velge eller ikke velge, å flykte eller ikke flykte. Her — i denne situasjonen, hvor friheten består i å kunne satse forskjellig, finner hun den befrielsen fra sitt «öde» som erfaringen med «pelaren och soluppgången» har skapt ny bevissthet om. Diktet toner ut i hennes ønske om å oppleve disse «öknens nakna blixtar», men nå også å kunne fange dem i sin «hand». I min fortolkning er denne finalen en bekreftelse på jegets nye identitet som en kvinne som ønsker både å motta, å beherske og å representere solens stråler.¹⁶

Hillarps mytologiske landskap er gjenkjennelig fra den södergranske lyriktradisjonen som et sted hvor et kvinnelig subjekt søker sin identitet i en konfrontasjon med mannen og naturen, og som en arena for investering av begjær og fornyet ettertenksomhet. I det narrative forløpet skjer det en oppvåkning av kroppens lengsler og drifter, en tilsynekomst av seksualitet, som både vekkes av og blir underordnet en ytre makt, nemlig mannen representert som solens varme stråler. Dette møtet med «pelaren och soluppgången»

blir i første omgang en skuffende opplevelse av at kjærlighetsmøtet mislykkes, og at kvinnens subjektivitet må underordnes, men dernest en mulighet for ny erkjennelse av at hun har et valg som består i underkastelse eller frihet. Som fri kvinne kan hun da nettopp velge å investere seg selv i en relasjon til mannen, i en resepsjon av «nakna blixtar», og dermed kan hengivelsen være fri.¹⁷

De blødende føttene og lengselen etter å motta «dina kyssars svarta oblat» alluderer imidlertid også til en kristologisk motivkrets som får ytterligere resonanser fra det tørstende jeget. Kvinnen som ligger lengselsfull og forsmådd i den tørre sanden, skrives inn i en mytologi som har den forrådte Jesus som sitt fremste ikon: «Öken och salta vågor / fågelskratt och korsfästelse.» Naglet til sanden under en himmel uten stjerner, lider kvinnen en skjebne ikke ulik den Jesus har i sine siste timer på korset. Den dödbringende steinen som sementerer hennes lunger og skjød, blir i den siste delen overmannet av en mjuk sirkel som hun ber «krossa den döda stenen» og vekke henne opp igjen: «Återväck mig». Det er mulig vi kan lese inn noen bibelske allusjoner her, til glorien med sin magiske kraft, og til steinen som ble veltet bort fra graven slik at den korsfestede kunne gjenoppstå.¹⁸

Om vi sammenlikner Hillarps dikt med Bechs, så er de påfallende like i sin sammenveving av Sapfo og Södergran på den ene siden, og bibelsk mytologi på den andre. Diktene har den samme palimpsestiske strukturen som åpner for en kamp mellom to stemmer, en tekst og dens undertekst, og som derved i sin form også reflekterer diktets tematikk. Begge er opptatt av kvinnelig seksualitet og subjektivitet, og begge formulerer den i forlengelsen av disse skrifttradisjonene. Men der Bechs dikt — «Endelig» — er dødsbejaende og metafysisk slik at det religiøse påkalles for å viske ut motsetninger, så forteller Hillarps dikt «Pelaren och soluppgången» om en kvinne som kommer til bevissthet om seg selv ved å inkorporere erfaringen av forskjell.

ASTRID HJERTENÆS ANDERSEN

Mytologiske landskaper og tekster er også hos den norske lyrikeren Astrid Hjertenæs Andersen (1915—1985) et uuttømmelig reservoar, og hun drysser klippemotivet generøst ut gjennom hele forfatterskapet, som består av i alt ti diktsamlinger fra perioden 1945 til 1980, samt et par eksperimenterende prosabøker. Mot Bechs og Hillarps engasjerte lyrikk avtegner Astrid Hjertenæs Andersens dikt seg som rolige refleksjoner eller poetiske stilleben. Hun har mindre av den konfliktorientering som er så utpreget for de andre to, og hennes klippe, som også kan høre hjemme i en norsk skjærgård, blir ofte et bilde på grenselandet, hvor mennesket — som oftest kvinnen — finner sin plass i en meningsbærende kontinuitet. Men også hos Hjertenæs Andersen er kvinnens situasjon mellom subjektivitet og selvoppgivende hengivelse et sentralt innhold i klippediktene. La oss først se på et av de mer ekspressive diktene hennes, et dikt der klippen virker norsk og kvinnens kuet, men likevel ungdommelig sterkt. Det heter «Kvinnen og dansen» og er fra *Strandens kvinner* (1955):¹⁹

Kvinnen og dansen

Hvorfor lot de meg ikke danse!
Jeg som kan strekke armene opp i rommet
slik at himmelens lystak blir til,
må stå stille med ryggen mot et tre
og armene bakkundet!

Jeg som kan knipse med fingrene
og tenne ternens tindrende flukt,
ternens stup, ternens bråsnare møte med vannet,
må lene nakken mot treet og stå
med øynene lukket og tennene sammenpresset!

Jeg som kan svinge min arm
så holmene funkler på fjordens vann,
med sine rustbrune sommerhus
blant gule knoppsiv
og kratt av ru or,
må kjenne treets bark skrape mot min hud!

Men jeg kan *se* med lukkede øyne!
Når strender synker og kipper blør,
kan jeg danse med kroppen fastnaglet,
kan jeg strekke min fot ut
slik at kysten lyser!

Fra en konkret situasjon utvikler diktet seg på grunn av de metaforiske og mytologiske trekkene til å vise ut over denne. Det lyriske jeget er bundet fast — bokstavelig talt til et tre, og denne bundetheten forsvinner ikke i løpet av diktet, men blir brukt av subjektet som et *til tross for*: Selv om diktets jeg står med armene bundet og ryggen til et tre, og selv om sansenes evner er begrensede, kan det likevel overskride sin situasjon.

Det åpner med en anklage, et anrop til «de», som ikke blir nærmere identifisert, og anklagen går ut på at jeget ikke har fått lov til å «danse». Det er et stolt subjekt som har makt til å strekke armene «opp i rommet» og bevirke noe mer enn det hverdagslige, nemlig at «himmelens lystak blir til». Det kan knipse med fingrene og tenne en ternes stup, men må isteden presse tennene sammen og lukke øynene. Det kan svinge sin arm så holmene funkler, men må kjenne den ru barken på sin kropp.

Dette er selvsagt bilder på en følelse av styrke og selvtillit. Subjektet er i stand til å utføre langt mer enn situasjonen tillater, og i den siste strofen overskrides nettopp det naturbundne eller jordbundne til en visjon om at her kan jeget transcendere den fysiske eksistens. Kroppen og sansene legger begrensninger som kan overvinnes. Selv med lukkede øyne er det mulig å se. De kristologiske konnotasjonene som viser seg i sluttstrofen, bidrar til å gjøre jegets erkjennelse religiøs. Når strender synker og kippen blør, nettopp da er det mulig å danse. Når kroppen er «fastnaglet», som den lidende Jesus på korset, da kan foten strekkes ut slik at kysten lyser.

Diktet har med sin visuelle og fargerike undergangsvisjon også et apokalyptisk tilsnitt, men det er overlevelsen og transcendensen som får dominere. De ulike bibelske

allusjonene gir diktets motiv resonanser, og også her ser vi med andre ord antydninger til den palimpsestiske strukturen — det vil si dynamikken mellom undertekst og overtekst — som er mer markant hos Bech og Hillarp, og som hos Hjertenæs Andersen synes å ha en mer aksepterende og forsonende profil.

De to neste diktene vi skal se på, er fra *Pastoraler 1960* (1960):

Favntak

Lyset om dine skuldre
senker seg over min strand.

Den løfter seg som i et ádedrag
og synker som under en bølge.

Snart funkler mitt hjerte i sanden
som klippen omgitt av havet.

Snart åpnes mitt sinn for lyset
over den solrike skjærgård.

I dette diktet glir kropp og landskap sammen i en rytmisk enhet; musikk og bildespråk speiler og skaper det favntaket som er diktets tema. Den jevne rytmen og vekslingene mellom trykksterk og trykksvak utgang på verselinjene skaper et driv som korresponderer både med bølgenes slag mot land, med ádedrettet og med kropper som beveger seg.

Diktet har en fortettet og mangetydig metaforikk som bringer det kroppslige, det mentale og det åndelige sammen i en totalitet. Aktørene er «jeg» og «du», ingen kjønnsmarkører er nevnt, og det synes også likegyldig fordi favntaket har en dypere mening enn det kjønnslige. «Lyset om dine skuldre», som åpner diktet, er en formulering som isolert sett kan konnotere synet av en guddommelig skikkelse, men som i fortsettelsen også er en mer konkret situasjon med et par på stranden. Glidningen mellom elementene opptrer allerede i den andre linjen, hvor lyset senker seg over «min strand» — og ikke «min kropp». Den fortsetter i den andre strofen, der stranden, som pronomenet «den» må vise til, «løfter seg» som om den var en kropp.

Med dette favntaket som diktets motiv — skrevet fram som rytmiske pulsslag i ett med naturen og i senket belysning, åpner diktet i de to siste strofene for en refleksjon over det kommende. Hjertet vil funkle i sanden, som om det var en klippe omgitt av havet. Klippen er et bilde på kjærigheten, som synes å være åndelig bestrålt. Sinnet vil åpne seg for lyset, som er «over den solrike skjærgård». Den kroppslige og seksuelle opplevelsen blir knyttet til en kjærighet som det lyriske jeg setter inn i en naturlig og åndelig sammenheng.

I diktet «Marina», som følger like etter «Favntak», blir forholdet mellom kvinnen og mannen mer polarisert:

Der i min drøm var du mannen
som tok meg i gresset
og løftet meg opp imot lyset
og bar meg til skrenten
og kastet meg fra deg i havet.

Da jeg kom opp fra dypet
med dryppende vått hår og gapende munn,
så jeg at stranden lå øde og tom.

Jeg grep etter alger som brast.
Jeg grep etter sjøgress som gled forbi meg.
Nå flyter jeg som en livløs i land.

Der i min drøm er jeg kvinnen
og meg selv og en storvinget fugl i sand.
Den siste får nytt liv ved soloppgang.
Den første vil løpe sine føtter såre
på klippen og rope ditt navn.

Selv har jeg nok med å bære min sødme
som gresset og lyset
og sjøanemonen i dypet.

Diktet veksler mellom referat av drømmesekvenser og kommentar til dem. I den første strofen fortelles om en marerittaktig opplevelse der mannen først — med en tvetydig formulering — «tok» kvinnen i gresset, løfter henne opp i lyset og kaster henne i havet. Det er en traumatiske episode som forteller elementer som seksualitet, ekstase, vold og død. Som i Södergrans «Violetta skymningar» og Hillarps «Pelaren och soluppgången» er kvinnen på klippen i konflikt med mannen, og som hos dem vokser det en identitetsbetraktnigng ut av hendelsen.

I den andre strofen kommer kvinnen opp igjen fra «dypet», og jeg leser det metaforisk som en gjenfødselse med allusjoner til myten om Venus. Stranden er «øde og tom» — hun er vendt tilbake til en virkelighet som mangler det den før hadde. Konfrontert med denne ensomheten eller meningsløsheten, forsøker hun i den tredje strofen å holde fast i naturelementene rundt seg, men algene «brast», og sjøgresset «gled forbi». Derfor flyter hun «livløs i land». Den fjerde strofen er en påminnelse om at diktet refererer en drøm, og nå handler den om hennes selvforståelse. I drømmen er hun tre: «kvinnen / og meg selv og en storvinget fugl i sand». De har alle noen mytiske konnotasjoner. Hun som får nytt liv ved soloppgang, alluderer til Aurora og morgenrøden, som Andersen også omtaler i mange andre dikt. Hun som løper sine føtter såre på klippen og roper «ditt navn», henter resonanser fra myten om Ariadne. Hun som er seg selv, favner de tre natur-elementene vann, jord og himmel. I motsetning til de to andre, er denne tredje kvinnen i ro. Hun har nok med å bære sin «sødme» og lengter ikke etter noe annet.

Diktet rommer flere tolkningsmuligheter, men i en lesning hvor jeg er ute etter å undersøke klippens betydning i et komparativt perspektiv, vil jeg for det første peke på dens funksjon i innledningen. Her inngår den i en konflikt mellom kvinnen og mannen på noenlunde samme måte som hos Södergran. Klippen er stedet hvor han kaster henne fra seg, og den blir således et skille mellom hun og han, lyst og smerte — en markør for

atskillelse. For det andre inngår klippen i den tredelte kvinnens landskap og er stedet der hun formulerer sitt savn. De tre kvinnene kan enten tolkes som valgmuligheter, som identiteter som det lyriske jeg kan velge mellom, eller som en splittet, eventuelt tredelt identitet. I alle tilfelle er klippen et sted hvor atskillelsen finner sted og fraværet oppstår. For det tredje kan vi hos Hjertenæs Andersen som hos de andre tre lyrikerne lese inn både den sapfiske og den kristne klippen i diktets konnotasjonsfelt. Tendensen hos den norske lyrikeren er å inkludere konflikt og savn, og å bruke den religiøse dimensjonen til å understreke kjærligheten og forsone motsetningene.

AVSLUTNING

Som mytologisk og metafysisk motiv har klippen sterke konnotasjoner, idet den både innenfor den greske og den jødisk-kristne tradisjonen utgjør en grense — mellom det kjente og det ukjente. På klippen lokket sirenene mennene i døden, der — forteller myten — tok Sapfo sitt liv i kjærlighetssorg, og der forsvant verden i havet. På klippen, som er Jesus, har de kristne funnet «det eneste sikre sted»,²⁰ et sted for tro og trøst, men også et sted for tvil. I den greske mytologien er klippen gjerne kvinnelig, seksuell og farlig, men også poetisk. I den jødisk-kristne tradisjonen er den metafysisk ladet som et sted for transcendens, men den blir også ofte kroppsliggjort — både som sterk far og omsorgsfull mor.

Også modernismens klippe er et sted for eksistensiell dramatikk. På klippen foregår noen vitale hendelser som angår liv og død, brutalitet og begjær. Den er også stedet for refleksjon og ro, og for en sang som kan forføre, men også forgå. Klippen setter en forskjell — mellom da og nå, nærvær og fravær, mellom kvinne og mann, lyst og smerte. Den er stedet hvor mening oppstår og blir borte. Den er kanskje framfor noe stedet for erkjennelsen av at ingenting er varig og sikkert til tross for dens løfter om fasthet, styrke, bestandighet.

I den modernistiske lyrikken som vi har sett på her, det vil si dikt fra perioden 1916 til 1960, brukes klippemotivet i utstrakt grad. De fire lyrikerne har det til felles at de skriver inn i klippe landskapet en kvinnelig subjektivitetstematikk som temmelig konsekvent er satt i relasjon til mannen. Klippen har knapt noen moderlige trekk hos disse lyrikerne. Den er primært et fallisk tegn, en mannlige struktur, som det kvinnelige subjektet må finne sin plass i forhold til, det vil si både avvise og inkorporere. Hun begjærer ham, har angst for ham, blir drept av ham, og hun roper hans navn når han ikke er der. Men den er også et sted hun kan erobre, et sted hvor hun kan finne frihet og identitet, og den gir mulighet for kvinnelig samhold og poetisk skapelse.

NOTER

¹ Takk til Annabelle Despard og Eva-Britt Ståhl for kommentarer underveis i dette arbeidet.

² Jeg siterer fra Edith Södergran: *Samlade dikter*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1996.

³ Holger Lillqvist tolker dette diktet som et typisk eksempel på Södergrans «katastrofenarrativ», det vil si fortellingen om en forventning om kjærlighet som ble skuffet, og han understreker også utgangens melankoli. Han knytter det røde havet til seksuelle drifter og lar soloppgang og solnedgang reflektere temporalitet og forgjengelighet. Lillqvists argument er at Södergran i debutsamlingen skaper en kompleks sammenfiltrering av erotikk og forgjengelighet, og han hevder at forfatterens mannsbilde er tett forbundet med død, at det er «ett abstrakt tecken för könsskilnadens destruktiva värld» (Holger Lillqvist: *Avgrund och paradis. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn til Edith Södergran*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 2001, 51). Lillqvist hevder at Södergran knytter kjønnet, kroppen og erotikken til det temporære, mens diktets og subjektets mål er en idealistisk streben etter transcendens.

⁴ Sentralt i Friedrichs syn på modernismen står negative kategorier og tom idealitet. I sammenstøtet mellom det uforståelige og det fascinerende utpeker Friedrich dissonansen som den modernistiske lyrikkens måte å virke på, og han identifiserer uro som målet for dens streben. Den er dunkel, gatefull og iscenesetter en aggressiv dramatikk, hevder han. De negative kategoriene beskrives som abnormitet, fragment, disharmoni, spaltning, depersonalising, samt en søken etter dissonanser og bruddstykker som negativt antyder en transcendens som ingen lenger har bruk for. Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, ny utgave, Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg 1996.

⁵ *Sapfo*, gjendiktet av Svein Jarvoll, Gyldendal, Oslo 2003.

⁶ Ariadne-motivet hos Södergran er blitt framhevet som en av de viktigste mytologiske inspirasjoner i forfatterskapet. Sigrid Bø Grønstøl knytter dette motivet til en kreativitetstematikk hos Södergran, jf. Sigrid Bø Grønstøl og Unni Langås: *Tanke til begjær. Nylesinger i nordisk lyrikk*, LNU/Cappelen Akademisk forlag, Oslo 2001.

⁷ Et eksempel på hvordan klippen blir brukt entydig i den kristne lyrikken, er Ewald Sundbergs dikt «Jeg skuer en klippe i havet» fra diktsamlingen med samme tittel (Lutherstiftelsen, Oslo 1936):

Jeg skuer en klippe i havet,
et berg i det evige rum, —
omkring er den umalte flate,
den velter mot klippen i skum.

Den sender sin bølge opover
det fjell som har tusenår sett, —
ja, stundom den raser og tordner
så himmel og hav går i ett.

Jeg skuer en klippe i havet —
de knuses, de bølger, mot den,
og staden, på toppen den bærer,
den nådde ei bølgene enn.

Jeg skuer en klippe i havet,
den klippe er Jesus Krist. . .
«Systemer» har rullet som bølger
om Klippen med makt og med list.

De mattede dog slagne rase,
de, lammet, av berget gled —
den faste stilling i altet,
det eneste sikre sted.

⁸ «Klippe, du som brast for meg» er salme nr. 124 i Salmeboken. Original tekst ved Toplady 1775, til dansk-norsk 1868 og ved Gustav Jensen 1915. Melodier av Thomas Hastings 1831 og Richard Redhead 1853.

⁹ Jf. Caroline Walker Bynum: *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1982.

¹⁰ Sitert etter Bynum 1982, 121.

¹¹ Jeg siterer fra Bodil Bech: *Ildtunger danser*, Gyldendal, København 1935.

¹² I Edith Södergrans dikt «Våra systrar gå i brokiga kläder...» fra *Dikter* (1916) er det en liknende tematikk. Sigrid Bø Grønstøl knytter den til Ariadne-motivet, noe som vi trolig også kan lese inn i Bechs dikt. I tillegg har de begge en formulering som kan forbinde lengselen etter mannen med lengselen etter Jesus. Södergran skriver: «Men jag slår mina armar kring ett kors / och gråter.» Bech skriver: «jeg har slaet Armene om Halsen paa det [Gedekiddet] / og hvisket ned i det stride Haar.»

¹³ Feministiske forskere har kritisert denne ekskluderingen, og Rut Hillarps forfatterskap har i senere tid fått stor oppmerksomhet, blant annet av Birgitta Holm i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, og av Anneli Bränström Öhman og Jenny Björklund i deres doktoravhandlinger. Annelie Bränström Öhman: *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalismodernism*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1998 og Jenny Björklund: *Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtiotalismen*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2001.

¹⁴ Bränström Öhman 1998, 157.

¹⁵ Jeg siterer fra Rut Hillarp: *Solens brunn*, Bonniers, Stockholm 1946.

¹⁶ Diktet har fått en inngående analyse av Anneli Bränström Öhman, som bruker det til å argumentere for kjærigheten som et hovedtema i 40-tallslyrikken. Hun framhever de fysiske og psykisk destruktive trekkene i forholdet mellom kvinnen og mannen, men peker også på begynnelsens og sluttens mer positive lystbejaelse. Her finner hun allusjoner til Södergran, men også til Det gamle testamentets Lilith, Adams første hustru, som heller gikk i landflyktighet enn å underkaste seg mannen, hvorpå hun måtte leve resten av sitt liv i ørkenen (Bränström Öhman 1998, 160).

¹⁷ Jenny Björklund slutter seg til Bränström Öhmans tolkning, men understreker det lyriske jegets posisjon: «[D]et kvinnliga diktjaget skapar dessutom mannen genom språket» (Björklund 2001, 199).

¹⁸ Per Erik Ljung viser i en artikkel om Rut Hillarps *Strand för Isolde* (1991) hvordan forfatterskapet er gjennomgående preget av mytiske impulser. I forhold til mytologien er kristendommen av mindre betydning. «Det kristna tycks, främst av intellektuella skäl, spela en underordnad roll.» hevder han. Per Erik Ljung: «Frammanat, inte påstått. Kring Rut Hillarps *Strand för Isolde*» i Bernt Olsson mfl. (red.): *I musernas sällskap. Konstarter och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britt Lagerroth 19.10.1992*, Wiken, Höganäs 1992, 252.

¹⁹ Jeg siterer fra Astrid Hjertenes Andersen: *Samlede dikt*, Aschehoug, Oslo 1985.

²⁰ Jf. Ewald Sundbergs dikt, note 7.

EDITH SÖDERGRANS SVENSKA DÖTTRAR OCH SYSTRAR

MARIA WINE, KATARINA FROSTENSON, ELISABETH RYNELL

Jag gör inte dikter utan jag skapar mig själv,
minna dikter äro mig vägen till mig själv.
Edith Södergran¹

Man kan börja med en bild: en liten flicka lär sig att skriva:

Bader mig i en dråbes stille lys
og husker hvordan jeg blev til:
En blyant stukket i hånden,
min mors kølige hånd om min, der var varm.
— Og så skrev vi
ind og ud mellem koralrev,
et undersøisk alfabet af buer og spidser,
af sneglespiral, af søstjernetakker,
af fægtende blækspruttearme,
af grottehælvinger og klippeformationer.
Bogstaver der fimrede og fandt vej,
svimmelt hen over det hvide.
Ord som flade fisk der flaprede
og gravede sig ned i sandet
eller svajende sørnemoner med hundreder af træde
i stille bevægelse på én gang.
Sætninger som strømme af fisk,
der fik finner og løftede sig,
fik vinger og bevægede sig rytmisk,
dunkende som mit blod, der blindt
slog stjerner mot hjertets nattehimmel,
da jeg så, at hendes hånd havde sluppet min,
at jeg for længst havde skrevet mig ud af hendes greb.²

En nog så konkret situation betraktas retrospektivt; diktjetaget minns hur «Min mors hånd» en gång lärde flickebarnet att forma bokstavstecken på ett ark papper — och inte bara det. Redan i inledningen slås fast att det är en erinring av en existentiell erfarenhet: «Bader mig i en dråbes stille lys / og husker hvordan jeg blev til». Att bli till genom språket, genom skriften, kan synas ge en markering av en poststrukturalistisk subjektsförståelse, men signifikativt inte Faderns symboliska ordning: «En blyant stukket i hånden, / min mors kølige hånd om min, der var varm.» Och så skrev de, skrev fram en hel värld,

ett alfabet under havet! En vidunderlig värld skapas — och så den ännu vidunderligare insikten i slutet av dikten: «da jeg så, at hendes hånd havde sluppet min, / at jeg for längst havde skrevet mig ud af hendes greb.»

Man kan läsa dikten som en allegori över mor-dotterförhållandet, över det kvinnliga subjektets självständighetsförklaring, eller över kreativitetens rötter i traderade meningssammanhang; diktens viktiga insikt är dock den, att ingen absolut *creatio ex nihilo* kan finnas. Likasänt är det en form av skapelseberättelse vi bevittnar, inte olik den som Inger Christensen ger i diktsamlingen *alfabet* från 1981.³ Det är de egna orden, som projiceras en värld av kosmiska dimensioner; sättilvida kan man också urskilja tematiska och metapoetiska förbindelser med Edith Södergrans poetiska universum.

1992, hundra år efter skaldinnans födelse, uppmarcksammades denna den nordiska modernismens främsta pionjär på mångahanda sätt i ett antal länder: symposier och seminarier ordnades, essäer och artiklar publicerades. Det var tid för summeringar och för nya perspektiv på Edith Södergrans unika författarskap. I tidskriften *Horisont* skriver författaren Inga-Britt Wik:

Nej, man kan inte skriva «som» Edith Södergran. Varför inte? Hon hör till de poeter som är tillräckligt utpräglade för att man inte ska kunna ta efter. «A poet is strong because poets after him must work to evade him», skriver Harold Bloom i *Kabbalah and Criticism*. Att märka är att Bloom talar om en manlig ordning, ett farson-förhållande. Han har fullständigt förtränt den kvinnliga poeten. I svensk litteratur går den kvinnliga poeten inte att skjuta undan. Det var Edith Södergran som var den första modernistiska poeten. Att hon genomförde sin språkliga omdaning utan att egentligen vara medveten om att det var ett normbrott hon gjorde har också påpekats. Hon tillhör seklets stora lyriker.⁴

Stämmer det att Södergran inte går att efterbilda? Pia Tafdrups dikt får i denna uppsats tjäna som utgångspunkt för en diskussion kring några exempel på den starka Södergrantraditionen i rikssvensk poesi. Förhållandet till Södergran kommer till uttryck på skilda sätt hos senare poeter: i stilistiska och strukturella återspeglingar, i återkommande motiv, i tematiska och genremässiga paralleller. Det lyriska jagets sökande efter en egen identitet, förhållandet till omvärlden, till kärleken, till kosmos — dessa tematiska förgreningar synes ytterst utgå från den metapoetiska dimension hos Södergran, som innebär inspiration till ett eget skapande, som hos de nya diktarna också leder till en *frigörelse* från förebilden, helt i Södergrans egen anda.

Jag kommer här att beröra tre kvinnliga poeter — Maria Wine, Katarina Frostenson och Elisabeth Rynell — och genom några komparativa exemplar problematisera den allegoriska mor-dotter-relationen.⁵ Maria Wines allra tidigaste dikter får exemplifiera ett mycket tydligt beroende av den starka förebilden; hos Katarina Frostenson görs några nedslag, som visar hur hon efter debuten snabbt etablerar ett eget lyriskt språk, där Södergran blir till en fruktbar intertext. Tyngdpunkten läggs emellertid vid Elisabeth Rynells lyriska författarskap, där förhållandet till Södergran kommer till uttryck på skiftande sätt genom åren. Mina utgångspunkter är, att den poetiska skapelseprocessen i grunden är könsöverskridande och att barn-förälder-allegorin, liksom över huvud taget ett psykodynamiskt och utvecklingspsykologiskt perspektiv som tankemodell när vi talar om litterär «påverkan», kan innebära såväl harmoniserande som agonistiska fältolkningar.

Men det är fördenskull inte betydelselöst, att det är en stark, *kvinnlig* föregångare som inspirerar och utmanar nya diktargenerationer. Edith Södergran möter poeter i skilda tider och i skilda personliga kontexter, och jag tror att känndomen om hennes eget framträdande i *sin* samtid ger senare poeter möjligheter att spegla sina aktuella erfarenheter av att vara mänsklig i världen, en mänsklig som söker mod att leva och att skriva sitt liv.

Edith Södergran finner sin unika diktarröst och sin poetiska *persona* i en tid som präglas av krig och samhällsomvälvningar. De kosmopolitiska miljöerna från hennes tidiga ungdom — skolgång i S:t Petersburg, sanatorievistelse i Davos, Schweiz — där hon mött det nya seklets modernistiska revolter och inspirerats av strävandena att förverkliga «den nya kvinnan» — avlöses av en alltmer isolerad tillvaro i det karelska Raivola. Redan tidigt skapas «myten» Södergran, inte minst genom Hagar Olsson, Elmer Diktonius och modern Helena Södergran.⁶ För den tidiga svenska språkiga modernismen blir hon en starkt lysande stjärna; författare påverkas, fascineras — och värjer sig. I mötena med den Södergranska texten uppstår en kreativ dynamik, som kan följas genom de varandra avlösande diktargenerationerna och i de stundom heta diskussioner som forskningen skapat kring bilden av Södergran, såväl kvinnan som poeten.⁷

«Södergrans danska döttrar», lyder en av rubrikerna i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*.⁸ Inom den svenska språkiga lyriken är de av naturliga skäl ännu flera. Det blir t.ex. tydligt, när man studerar genombrottet för de nya svenska modernister, som debuterar på 1970-talet. Men impulserna från den finlandssvenska lyriken har ju en längre historia än så. Idén att studera just de kvinnliga modernisternas förhållanden till Södergran väcktes mer konkret av Holger Lillqvists doktorsavhandling *Avgång och paradis. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran* från 2001.⁹ Lillqvist skriver där — i opposition mot en del feministiska tolkningar — in Södergran i en estetisk tradition med rötter hos Immanuel Kant. Inspirerad av bl.a. Harold Bloom beskriver han också hur ett urval manliga diktare har förhållit sig till den starka Södergranska rösten och de ideologiska implikationerna i hennes idealistiska hållning — att transcendera tillvarons våld och dödshot i en suverän skapelseakt ter sig inte längre möjligt för diktare som Gunnar Björling, R.R. Eklund, Gunnar Ekelöf och Harry Martinson. Lillqvists perspektivrika studie framför en mera problematisk bild av Edith Södergran än den optimistiska och emancipatoriska «nya kvinnan», som förespråkas av forskare som Birgitta Holm och Ebba Witt-Brattström.

Hur läser då kvinnliga poeter Södergran? Jag återknyter här till Inga-Britt Wiks synpunkter. Vilka olika roller spelar den starka föregångaren? Är hon en poetisk «moder» ur vars grepp det gäller att frigöra sig? Eller är hon en storasyster som visar på nya, spännande frihetsmöjligheter, inte minst vad gäller den fria versen och bildspråkets associativa språng? Utalanden finns: erkännanden, kärleksförklaringar, men också opposition från Södergraläsare genom tiderna. Poeten och kritikern Eva Ström, vars förhållande till Södergran har varit långt och intensivt, markerar till exempel i sin bok *Edith Södergran* från 1994 förbehåll inför den «eskalerande, gränslösa visionen» och de megalomana tendenser som föddes ur inspirationsvägen i samband med *Septemberlyran* (1918).¹⁰

En fråga som endast kan tangeras i detta sammanhang är en mera djupgående litteraturteoretisk sådan: Hur kan man betrakta fenomenet litterär påverkan i själva *dikten*? Genetisk komparation, dialogicitet, intertextualitet? På vilka nivåer i diktens struktur?

Hur viktiga är de kontexter av skilda slag — personliga, politiska, ideologiska, estetiska etc. — inom vilka den nya dikten tar form? Det vore lockande att i en större studie göra nedslag i de olika generationerna av svenska kvinnliga modernister och att i sin tur relatera denna reception till den finlandssvenska.

Förmedlingslinjer mellan den unga finlandssvenska modernismen och de rikssvenska strävandena att förnya de poetiska uttrycksmedlen i slutet av 1920-talet och begynnande 30-tal finns väldokumenterade i forskningen om Artur Lundkvist, Harry Martinson, Gunnar Ekelöf med flera,¹¹ liksom om Karin Boyes orientering mot ett tydligare modernistiskt formspråk inom ramen för *Spektrum*-kretsens kulturradikalism.¹² Den svenska fyrtiotalismen har under senare tid förtjänstfullt behandlats av forskare som Annelie Bränström Öhman och Jenny Björklund, vilka ger intressanta aspekter av ett omdiskuterat generationsbegrepp utifrån genusteoretiska utgångspunkter; här belyses poeter som Rut Hillarp, Ella Hillbäck, Maria Wine och Ann-Margret Dahlquist-Ljungberg.¹³ Under svenska 50-tal, som beskrivits med begrepp som nyromantik, provinsialism och cerebral metapoesi i den s.k. Lundaskolan, förblir Södergranintresset starkt; ett brohuvud för den finlandssvenska modernismen finns t.ex. i Lund, där Hans Ruin är verksam och får betydelse för den unga Anna Rydstedt.¹⁴ Men även den blivande «nyenkelhetens drottning», Sonja Åkesson, hyllar Södergran i diktform.¹⁵ Södergran läses av blivande poeter även under det omdiskuterade, politiserade kulturklimat, som på ett spektakulärt sätt avlöses av den nymodernism under sjuttiotalet, som forskningen under senare år börjat intressera sig för. Vid sidan av Eva Ström, som jag bl.a. ägnat en monografi (2004), framstår Elisabeth Rynell här som den allra intressantaste poeten, då hennes fascination för Södergran och hennes egen kosmiskt extatiska, visionära poesi förenas med ett samhällskritiskt och ekologiskt engagemang. Katarina Frostensons 90-talsdiktning har belysts av bl.a. Staffan Bergsten, som mera tentativt berör frågan om det finns en kvalitativ särart, en kvinnlig skrift, men som framför allt intresserar sig för diktens resonansbottnar i den litterära traditionen.¹⁶

Forskningsinsatser med feministiska och genusteoretiska utgångspunkter är tämligen väl representerade vad gäller en del av de författarskap som borde undersökas i en större studie. Mina egna utgångspunkter är uttalat komparativa, intertextuella, idéhistoriska men också samtidshistoriska, eftersom poeternas svar på och vidarediktning av Södergrans tematik och litterära gestaltning aldrig sker i ett vakuum utan alltid är inskrivna i en bestämd tid, där kvinnor reagerar på och artikulerar sina upplevelser av att vara kvinna i en föränderlig värld — precis som Södergran själv. Vad det handlar om är att skriva sig fram till sin egen röst och därmed också lämna dotterpositionen i förhållande till den starka föregångerskan, liksom till den manligt dominerade, litterära kanon. En helt enkönad litteraturhistorieskrivning ger en missvisande bild av den dialektik mellan traditionstillägnelse och traditionsbrott som jag skulle vilja belysa. Av särskilt intresse är om man kan se en tydligare uppgörelse med Södergran-arvet i den finlandssvenska lyriken, där kritiken mot den etablerade modernismen och dess förmenta esteticism och brist på socialt engagemang i första hand riktades mot Rabbe Enckell. Udden mot skaldinnan i Raivola anas dock samtidigt i följande första maj-pamflett från 1965: «[...] är det inte en finlandssvensk poet som ligger där i hallonbacken? är han död? ja. stendöd.»¹⁷ Att denna dödförklaring varit förhastad visar historien.

En av de första diktare, som vid sidan av danska influenser mottog viktiga impulser från finlandssvensk lyrik under 1920-talet, och så småningom också upptäckte Edith Södergran, var Artur Lundkvist.¹⁸ Och när hans danskfödda hustru publicerar sina första dikter på svenska i den modernistiska 40-talstidskriften *Horisont*, våren 1942, året före bokdebuten, är resultatet remarkabelt. Jag vill med följande exempel uppmärksamma hur betydelsefull Södergran synes ha varit, men också hur skilda vägar de kvinnliga lyrikerna går i sin kommande diktargärning.

MARIA WINE

Det är intressant att se hur poeter i sina allra första dikter ibland så oerhört tydligt anknyter till en Södergransk diktion, men också hur de i sin senare produktion varierar motiv och former, som de nu har gjort till sina egna. Det starka beroende man kan se i början — alltifrån tydliga, verbala reminiscenser, «Södergranism», till dikters övergripande strukturer — leder fram till ett skrivande på egna villkor; de har sedan länge skrivit sig ut ur moderns grepp.

Det är något som omedelbart slår en när man läser Maria Wines (1912—2003) dikter från tidskriften *Horisont* 1942.¹⁹ Författaren har i sin självbiografiska bok *Minnena vakar* (1994) framhållit vännen Maj Strindberg som en vägvisare till Södergrans diktning.²⁰ Går man vidare i jämförelserna finns här, menar jag, även en repertoar av motiv som ter sig som direkt hämtade från Södergrans debutsamling *Dikter* (1916). Här återfinns också den lätt stiliserade tonen, färgsymboliken med rött och vitt, den svikna lyckodrämmen, polariseringen kvinna-man. I «När du funnit lyckan» gestaltas ett förlustens scenario med den klippiga stranden, ett återkommande motiv i Södergrans första publicerade dikter.²¹ Hos de svenska fyrtiotalisterna blir detta till ett känslornas ödeland:

När du funnit lyckan
börjar den strax glida ifrån dig.
Tusende vågor gungar på havet,
tusende fartyg vaggar på vågorna,
fartyg och vågor splittras mot skarpa klippor.
De ensliga hyddor vid vilka alla vindar mötas
och livets stora uppgörelse äger rum
står lyssnande och väntar förgäves på frid.

Kärlekens röda blomma vilar på skogssjön,
utan flamma, bortkastad av likgiltiga händer.
Så vackert: vita kvinnohänder med röda blommor.
Avrivna blad blöder av skam och föredring
och vinden för dem med sig i sin flykt.
Kvinnan med ögon som varken kan le eller gråta
stirrar ner i den tomma brunnen;
hennes längtan får aldrig något svar:
blott de vämjeliga grodorna på botten!²²

Här är intertexterna bland annat «Den speglande brunnen» och «Höstens sista blomma», men framför allt «Dagen svalnar...»; jämför dess andra strof:

Du kastade din kärleks röda ros
i mitt vita sköte —
jag häller fast i mina vita händer
din kärleks röda ros som vissnar snart...
O du härskare med kalla ögon,
jag tar emot den krona du räcker mig,
som böjer ned mitt huvud mot mitt hjärta...
(23)

Havets själslandskap avlöses av den speglande skogssjön och brunnen, blommor vissnar; Wines dikt har ingen härskare med kalla ögon, ingen utkorelsens martyrkrona överräcks och dikten saknar en uttalad jag-du-polarisering. Men den talar likafullt om besvikelse, blandad med känslor av skam och förnedring, som objektiveras i de avrivna, *blödande* blombladen. Sista radens utbrott av äckel inför de *vämjeliga* grodorna (som inte blir sagoprinsar) klingar också Södergranskt.²³ I skogen går rodnande jungfrur och plockar rodnande bär («Skogen är full av vilsekomna kvinnor», 6f.). Men en annan, expansiv och extatisk ton finns redan i en dikt som vittnar om starka intryck av den senare Södergrans besvärjelser över den kroppsliga förgångelsen («Triumf att finnas till» i *Septemberlyran* 1918; den förbrinnande, jagförtärande och jagförhärligande tonen i en del dikter i *Rosenaltaret 1919* och *Framtidens skugga* 1920):

Jag ska spränga min kropp i atomer!
Min själ ska blomma som en kvällsstjärna
på evighetens himmel,
lysa som en blomma i tidernas skog,
lyckligt befriad från sitt tyngande jag.

Jag ska trotsa min skräck för skogen,
döda nattens steg som hinner upp mig,
tysta trädens stämmor
som viskar skräck i mina öron,
svänga mig triumferande upp
över höjdernas höjder.

Jag ska inte mera vara jag
Jag är solen som ständigt brinner
utan att förbrinna,
jag är tiden som ständigt går
utan att förgås,
jag är livet som ständigt lever
utan att dö,
jag är intet
och därfor allt.
(7f.)

Man kan i och för sig hävda att dikten uttrycker en allmän, immanent livsdyrkan med rötter i trettiolets vitalism. Men de rent verbala likheterna med Södergrans symbolvärld är alltför starka:

Vad fruktar jag? Jag är en del utav oändligheten.
Jag är en del av alltets stora kraft,
en ensam värld inom miljoner världar,
en första gradens stjärna lik som slöcknar sist.
Triumf att leva, triumf att andas, triumf att finnas till!
Triumf att känna tiden iskall rinna genom sina ådror
och höra nattens tysta flod
och stå på berget under solen.
Jag går på sol, jag står på sol,
vet av ingenting annat än sol.
(71f.)

Södergrans dikt är också den en besvärjelse av den individuella förgängligheten genom ett emfatiskt bejakande av tillvarons mångfaldiga inkarnationsformer genom Tiden — och genom en extatisk, astral symbolik: «[...] en gång slöckna alla stjärnor, men de lysa alltid utan skräck.» Observera hur Wine t.o.m. överskrider denna begränsning: dikttaget är solen som brinner och tiden som förgår — utan slut, liksom det eviga all-livet, i vilket det individuella jaget är ett intet, och därfor allt. Men även atomernas upplösning föregrips av Södergran i *Framtidens skugger*: «För att icke dö måste jag vara viljan till makt. / För att undgå atomernas kamp under upplösning. / Jag är en kemisk massa. Jag vet så väl, / jag tror icke på sken och själ» («Materialism»). Å andra sidan, i nästföljande dikt, «Extas»: «genom mina läppar strömmar hettan av en gud, / alla mina atomer äro åtskilda och stå i brand...»(153f.)²⁴ Och i en annan av dikterna i *Horisont*, som också ingår i samlingen *Vinden ur mörkret* (1943), är det inte så, att dikttaget som Södergran får gå till fots genom solsystemen tills hon finner sitt eget hjärta, men väl:

Blind fick jag gå genom ungdomens första år
innan stenen rodnade och gatans eko ropade på mig.
Nu växer havet inom mig
och i mina tankars snär kvittrar morgonens fågel.
Mitt hjärta är en söndertrampad stig
över vilken himlen spänner sin båge
och min smärtas pil vilar någonstans i rymden.
(22f.)

Här är själva det verbala anslaget, då-nu-perspektivet och längtan till ett transcendent tillstånd («någonstans i rymden») tämligen direkt arrangerade efter Södergrans dikt i *Rosenaltaret*:

Till fots
fick jag gå genom solsystemen,
innan jag fann den första träden av min röda dräkt.
Jag anar ren mig själv.
Någonstädes i rymden hänger mitt hjärta,
gnistor strömma ifrån det, skakande luften,
till andra måttlösa hjärtan.
(100f.)

Men det är lika tydligt, att Maria Wine inte följer den messianska utvaldhetstanken i Södergrans dikt; den idealistiska och sublimt uppåtsträvande gestiken i Södergrans dikt bryts hos Wine mot bilder av en inre mognad och rikedom som inte finner utlopp: «Nu växer havet inom mig», «i mina tankars snår kvittrar morgonens fågel.» Man kan tolka denna svikna längtan såväl erotiskt som metapoetiskt. I diktens andra strof utvecklas den vegetativa symboliken, «blomman blev till en verklig blomma»; «Nu växer skogen i mig / och i min krona kämpar vindarna med varandra.» Men även i denna dikt återkommer den sterila klippan: «Min själ förtorkar på en ödslig klippa / och ängesten för livet bygger fängelssets mur.» Och i slutstrofen har blicken vänds nedåt mot graven och mot döden, som går vid diktjagets sida «och syrenernas doft är en avlägsen sommar / som skymtar bakom min spegelbild». Det är inte en hemkomst till ett bejakat, «lägt» perspektiv, som i Södergrans sena dikter, snarare en resignerad insikt: «Mitt eget namn tillhör tusende andra / och i vår gemensamma grav är vi döttrar av samma mor.»

De Södergranska reminiscenserna, de verbala återklangerna, själslandskapen och symbolerna är vida talrikare än vad dessa utvalda exempel förmår visa. Södergran ger formler för kärlekslängtan och besvikelse — och längtan till självuppgivande extas — men det remarkabla är, att Maria Wine redan i dessa tidiga dikter, på ett språk som inte är hennes ursprungliga modersmål, finner en poetisk förebild, som medger att hennes egen skrift successivt finner sin egenart.²⁵

KATARINA FROSTENSON

Katarina Frostenson (f. 1953) fick sitt stora genombrrott med diktsamlingen *Joner* (1991) och är en av de mest framträdande och omskrivna samtidspoeterna i Sverige. I debutsamlingen *I mellan* (1978) möter en poet i vardande; diktionsen i Södergrans «Dagen svalnar» förnims i en dikt som «I din hand», där diktjaget inte möter sin «herre» för första gången idag, men vars båvande utsatthet uttrycks enligt matrisen «att vara helt i någons händer»:

Jag har känt mitt hjärta
för första gången idag

Det slog mot din hand
varje slag var tydligt

Jag kände mitt hjärta
i din hand²⁶

Redan här finns den tematik, som blir central i hennes verk: den Andre. Diktjaget apostroferar ett Du, och i denna dialektik lär jaget känna sig själv. Du-et är en förutsättning för jagets tillblivelse.²⁷ I den korta inledningsdikten anas en problematisering av språket: «Ingenting mer osynligt / än ordens ledljus / I dig, i mig / i mellan / Möt mig i tystnad / I mellan» (7). Men här finns också en motrörelse, en expansiv — erotisk och metapoetisk — projektion av skapande ord, som upprättar en värld och som är ägnade att drabba diktens Du med väldsam kraft i dikten «Rymdvalv»:

Hela natten skall jag fästa mina ord
på väggarna
som stjärnor
Tills mitt rum är ett rymdvalv
av fasta, lysande punkter.

Det sista ordet nitar jag med kraft
utan att darra
rakt in i ditt röda
ditt öppna hjärta.
(11)

I diktsamlingen *Den andra* från 1982 ställs frågan «men hur börjar vägen mot den andres ansikte».²⁸ Tidigare forskning har uppmärksammat Frostensons intresse för Emmanuel Levinas — om förhållandet till Den Andre, där vi blir till.²⁹ Men samtidigt gestaltas hos Frostenson maktkampen i detta möte, faran och utsattheten; ett återkommande tema är att se eller ses — ett drama på liv och död.

Även språket kan förknippas med våld; att benämna är övergrepp. Vi kan inte stå ut med att något är mörkt och dolt, allt skall dras fram i ljuset, benämnas och därmed dödas. Samtidigt måste vi tala och skriva för att inte leva i ett ordlöst mörker. Denna ambivalens till språket är ett grundtrauma i Katarina Frostensons författarskap, hävdar Åsa Beckman i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*.³⁰ Ambivalensen i att se och bli sedd går att jämföra med att nämna och bli benämnd: ett våldförande, ett övergrepp, språket och ögat är falliska, vill *penetrera*.

I diktsamlingen *Joner* blir detta särskilt tydligt då en del av dikterna också tematiserar våldtäkt, dödande — och styckande. I diktsvitens «Jungfrun skär; Ljudkällan»³¹ spelar en aktuell styckmordsrätegång in.³² Viktiga intertexter är bl.a. den medeltida balladen «Jungfrun i hindhamn», Axel Sandemoses *Varulven* och den antika myten om Aktaion som såg Artemis, jaktgudinnan, och förvandlades till ett rádjur som slets sönder av hundarna. Staffan Bergsten gör en koppling till det rituella *sparagmos*, sönderslitandet. På det tematiska planet finns ett spel mellan offer och våldsverkare – som hänger samman med att bli sedd eller att se, att bli benämnd eller att benämna (den aktiva polen är här övergreppet).

«Jungfrun skär» — som ger skrämmande konnotationer av att skära, stycka — bär tydliga ekon från Edith Södergran; Bergsten framhäver dikten «Jungfruns död» i *Septemberlyran* (73f.) vilken han tolkar som en symbolisk framställning av hösten: «Den skära jungfruns själ tog aldrig miste», lyder inledningsorden. Uppenbarligen har Frostenson tagit fasta på den döda kvinnokroppen och de dunkla orden «Man sökte henne länge bland männen vid glasen, / de stredo om blanka knivar ur hertigens kök». «Var är mitt klingade jungfruskratt, / min kvinnofrihet med högburet huvud?» frågar diktjaget i Södergrans «Dagen svalnar...». Frostenson förstärker i sin jungfru-svit, vars sista, kursiverade ord är «*Jungfruskrattet*», denna potentiellt våldsamma «urscen» av kvinnlig underkastelse under «min herre». Hon är inte bara våldförd, «Hon ligger i delar»:

Måla jungfruns rygg. Måla hennes ansikte.
Hon låter dig göra allt med sig — skallen vilar
i skrevan nu. Hon ligger i delar. Hur hårt sitter
ögat, och vems är — dess sträng. Det finns ingen
mättnad i ögat. De förstörde henne. De ser — genom
ett instrument. De ser: allt går. Allt går genom
kroppens delar

Detta tematiska sönderstyckande motsvaras också av själva språkbehandlingen. Orden ger sig iväg över sidorna, från sina ursprungliga sammanhang och betydelser, de ingår nya kombinationer och sammansättningar. Vissa återkommande ord sprider sina betydelser och laddas successivt upp, och det är först i de större kontexterna som man kan nära sig deras betydelser i dikten.³³ Språkets och kroppens sönderstyckande — och den sång som stiger fram ur skriften («Ur papperet vitt, framkallas / Frasens glans») — pekar dessutom mot en metapoetisk tematik, vars mytiska korrelat är den sönderslitne Orfeus sjungande huvud.

[...]
O, min fiende, är jag osammanhängande
Jag är skenet, delarna och leendet
Jag är ljudvägen i luftens krus

mitt verbhjärta som inte slår. Bara driver
In, i drömkroppens boning, Tills det dränks
av blodets sorl

jag är utan spår, utan orten
jag är ljust förklädd Jag är ljudvägen runtom
och inuti ordet

var rädd
det finns ett mönster

Edith Södergrans Orfeus är den övermodige, som kan sjunga hur han vill, som betvingar alla skapade varelser och förvandlar ormarna till änglar med sin sång.³⁴ Katarina Frostenson etablerar däremot laddade tematiska förbindelser mellan våld, död, *sparagmos* och sång.³⁵ Steget är långt från den tidiga modernismens affirmativa orfism till den postmodernistiska språk- och verklighetsförståelsen; det är den tillbakablickande Orfeus som inser att Eurydike inte låter sig återkallas genom språket.

Som kontrast till detta mörka maktspel vill jag framhäva en ljus och extatisk dimension hos Frostenson med ett exempel ur *Tankarna* (1994); gult är en positiv färg (jfr. samlingen *I det gula*, 1985):

Jag själv i gul klänning

Skingra mig bror, med ditt öga som inte låter sig slutas
som bara ser ut, inget ser, bara skimret och solkattens vatten
bland löv

i julis grönska, under ett träd
i den flätade blå korgen som rymde dig stort

när allt surrade kring dig
och du var som honungen

jag själv i gul klänning, mörk
i trädet, allt mörkare gul, gällare, skriande upp
men tyst, mot trädtoppen
triumf, lille bror, över allt
genom kronans tyngd
jag känner huvudet av solen³⁶

Det är inte bara utropet «triumf» som binder denna dikt till ett Södergransk uttryck för elevation och bejakelse. Den poetiska scenen är utpräglat vertikal, som redan i Södergrans debutsamling, där trädstammarna och jagets upphöjda position uttrycker en längtan efter transcendens. I *Septemberlyran* har, som i den tidigare citerade «Triumf att finnas till», den uppåtsträvande rörelsen sprängt alla gränser mellan jaget och kosmos; det lyriska jaget utropar sig själv till ett med alltings livgivare: «Jag går på sol, jag står på sol, / vet av ingenting annat än sol.» Det Södergranska jaget är ensamt i denna världsomfamnande extas. Så dock inte Katarina Frostensons diktjag, och häri ligger den väsentliga skillnaden. I en blå korg ligger en liten bror, och fastän diktjaget klättrar allt högre, allt lyksaligare, upp mot trädtoppen, innefattar hon honom i den skriande och samtidigt tysta livsextasen med ett gyllene skimmer, liknelsen med honungen, den gula klänningen, lättheten mot kronans tyngt och solen som tränger ned. (Kronan läses naturligast som trädkronan men man kan också tolka in en kröning av jaget, som förnimmer dess tyngd; en synnerligen Södergransk symbol.)

ELISABETH RYNELL

Man kan också börja med en annan bild än modershanden eller det erotiska maktspellet, nämligen *systerskapet*. Elisabeth Rynell (f. 1954) ger i sin debutsamling *Lyrsvit m. m. gnöl* (1975) oförblommerat sin hyllning till sin «loögda syster» från Karelen. Dikten ingår i sviten «Pubertet»:

En syster fattade min hand under Raivolas måne:
— Kom! viskade min syster
och hon fäste en gnistrande krona i mitt hår,
vi ska dansa
i silverne runor
i natt
och dricka av Landet som icke är
Och vi skrattade i Raivolas
vita flod
och dansade
barfota i gräset
Triumf!
skrek Raivolas vilda dotter
«Triumf att finnas till!»

och månen viskade
vitglödgat
järn
i våra röda sköten

Jag måste vidare
tänkte jag under trädet som log åt mina vägar
— Syster! skrek jag till karelaskan,
månen har visat
sin gätas
pupill
Jag måste bort från Landet som icke är,
stormarna driver och vrålar
— Gå! sa min loögda syster,
gå! jag väntar i ett annat hus.
Vi ska mötas igen, månögda vän.³⁷

Dikten ger en rad Södergranska nyckelord och symboler. Det är en spännande och vildsint storasyster, fylld av erotisk livskänsla, som inbjuder dikttaget till ett extatiskt möte med vatnet, natten, stjärnorna och månen, som «viskade / vitglödgat / järn / i våra röda sköten». Det såväl lekfulla som exalterade sisterskapet för tankarna till Södergrans svit «Fantastique» i *Rosenaltaret*, liksom till breven till Hagar Olsson. Men dikttaget erfar en värld utanför «Landet som icke är», en värld där stormarna «driver och vrålar». Rynells storm har sannolikt mer direkta samtidsreferenser än Södergrans sublima visioner om den totala världsomdaningen.³⁸ Yttervärlden tränger sig på redan i Rynells debutsamling. Det går inte att stanna kvar i den Södergranska diktmagin, men inte heller i de Eliotska ödelanden eller i Becketts svartsyn, som apostroferas i andra dikter. Bland de talrika litterära föregångarna anas också Majakovskij; det är en «oren» estetik à la «För full hals», som signaleras i det stundom utmanande höga tonläget, liksom i den uppbrutna typografin. Här, liksom i *Onda dikter* (1980) finns en furiös civilisationskritik, riktad mot den sterila rätlinjigheten och överkligheten i den moderna storstaden (jfr. Baudelaires *Spleen de Paris* och Eliots «Unreal city» i *The Waste Land*).

Ändå är det *lyran* och det orfiska, besvärande modus som Elisabeth Rynell finner hos Södergran, som ger tematiska förgreningar, vilka återkommer i senare diktsamlingar. Rynells medvetet degraderade och nonchalant behandlade instrument är ett än fräckare svar till Södergrans «Grimace d'artiste»: «[...] o lyra lyra / skallig som en urmjölkad hynda / gnäller du / varigt köttig / FÖR DU ÄR JU SÅ SABLA OSTÄMD DITT SKRÄLLE» (23).³⁹ Det som skiljer Rynells debutsamling från Wines tidiga dikter är de explicita apostroferingarna av den starka föregångaren; det råder aldrig någon hemlighet om Södergrans betydelse för den blivande poeten. Här finns strängt taget inga omedvetna eller dolda verbala reminiscenser och allusioner; det är uppenbart att det rör sig om *citat*. («Landet som icke är» och «Triumf att finnas till».) Inte heller anas några efterbildningar av de Södergranska dikternas övergripande strukturella särdrag. Elisabeth Rynells diktion röjer redan här en absolut egensinnighet, som hon successivt låter befruktas av skilda litterära impulser.

Jubileumsåret 1992, 100 år efter Södergrans födelse, deltar Elisabeth Rynell i ett seminarium i Vasa, lett av Carita Nyström.⁴⁰ Det är dags för återblick och värdering av

vad Södergran har betytt för det egna skapandet: i tidskriften *Horisont* skriver hon om «Modet att inte censurera sin själ»:

Jag ska skriva om Edith Södergran, karelaskan, min loögda syster från Raivola - - -
Och jag är nästan rädd. Hur ska jag kunna skriva om henne som känns så nära,
som så inlemmats i mig och mitt liv; hon vars röst lever inne i mig!⁴¹

Södergrans dikt synes vara olik all annan dikt hon läst, «redan i anslaget»; möjligen finns «en kanhända mognare, tuffare syster», Marina Tsvetajeva. Men det är det «alldelers egena tonfallet», hennes «många gånger förbluffande ord- och bildval»: «jag vill vara ogenerad — / därfor struntar jag i alla ädla stilar». Och det handlar inte bara om att möta stark och levande poesi, «man möter en människa»: «Hon är där, hon talar till en genom bokstäverna med en förunderlig, ibland nästan skrämmande närvoro. Och hon är *hel*.»

Hon ägde modet att inte censurera sin själ, i hennes dikter gestaltas konsten-balansakten att vara en människa och att vara — just hon. Jag ser inte hennes poesi som ett vittnesbörd, så menar jag inte. Det märkliga är, att man i hennes dikter möter, inte vittnesmålet om ett liv, utan en levande själ.

När hon första gången läste Södergran var det vissa tonfall och känslolägen som särskilt fängade henne, som slutraderna i «Vi kvinnor»: «Edith Södergran viskade i mitt blod att jag var en kvinna. Det hade jag inte vetat förut. Hon lärde mig allt om prinsessor, jungfrur, systrar: att de var mera blod än spets.» Men hon talade också om döden, en «ständig närvoro i tusen skepnader, himmelska och sinnliga, stjärnbeströdda, ruttnande, högstämda, vämjeliga». För den som var uppväxt på 60-talet var raderna i «Månens hemlighet», «lik skola ligga bland alarna på en underskön strand», livsfarligt oanständiga: «en sådan stark brygd kunde bara vara tillagad av en sann sejderska, någon av Magna Maters invigda döttrar».

Senare kom de självmedvetna, trotsiga, högmodiga Södergrandikterna, som «Beslut» («Varje dikt skall vara sönderrivandet utav en dikt, / icke dikt, men klomärken»); «Zigenerskan», «Triumf att finnas till»:

År efter år lät jag hennes dikter följa mig i mitt växande från barn till vuxen, från flicka till kvinna. Hon var blixtrande och sträng och skrattade mycket, hon var ombytlig och hade vassa tänder och vi kunde tiga tillsammans under de stora träderna, aldrig var hon mästrande eller besservisseraktig, och hennes styrka, den sällsamma både spröda och obrytbara kraften i hennes dikter, kunde jag ta emot utan att på något vis krossas av den; nej, tvärtom gav hon mig mod genom att berätta för mig, att själen har ett språk — det finns ett språk för den dunkla och lysande världen inom en och för alla de tygellösa, motsägelsefulla, genomjordiska känslorna!

Mötet med den norrländska naturen kommer att förstärka den visionära ådran i Elisabeth Rynells lyrik; *Onda dikter* från 1980 innebär en övergång, där fortfarande den högröstade civilisationskritiken och den samtidiga fascinationen inför stadens artificiella skenliv bryts mot ett intensivare inre sökande, där vägen måste gå genom smärta och mörker. Men här framträder också en ny, ömsom lekfull, ömsom kosmiskt-extatisk sinnlighet, som blir tydlig i *Sorgvingesång* (1985) och som i *Sjuk fågel* (1988) dessutom får den ekologiska

dimensionen att framstå i all sin existentiella dignitet: dikterna skrevs efter Tjernobylkatastrofen.

Inte heller i dessa dikter kan man direkt peka ut «Södergranismerna», dvs. tydliga verbala reminiscenser; Rynell förser sina dikter med högst personliga klomärken; språket kan stundom synas nonchalant, desperat, stundom tätnar det till laddade stilleben eller mjukar i barnslig lekfullhet — och när slutligen en ton, som är ren och klar. Ett motiv som återkommer är *trädet*; i en särpräglad nordisk metamorfos låter den älskande kvinnan sig förvandlas till en björk:

Och jag vet
att kramar jag björken länge nog
kommer den att omsluta mig med sitt hårdas kött
och äta mig med trädets
hela långsamhet

Se! jag är en björk
och saven stiger mig åt huvudet
och alla mina öräknliga löv
kvittrar öronbedövande i mitt grenverk
Mina rötter
räcker ner i havet
där fiskarna leker kurragömma i vindlingarna
och skogar av alger svajar under dem
som drömmar
När jag talar
tiger jag.

Räck mig
din hand.
Den är en älvdal
som upplånar stränder.
Och orden går
uppströms genom forsarna

Söker
stillheten
där himlen sänker sig i vattnet
och badar sina moln och fåglar
och tvättar sig ren
från stoft.⁴²

Vi är egentligen långt ifrån de unga kvinnor, som i Södergrans dikter slår armarna om den kala furan och forskar i solnedgången efter tecken och råd («Vi kvinnor»); den man som kommer i Rynells dikter har förvisso inga kalla ögon, och födelsens under och extas gestaltas redan i *Sorgingesång*. Dikterna är inskrivna i en såväl visionär som medvetet ekologisk kontext. I en diskussion om samtida naturskildringar yttrar sig författaren:

Många natursymboler är egentligen rena arketyper, som måne, stjärnor, träd, hav och så vidare. Och när man då läser i tidningen att skogarna dör, då händer det någonting med arketyperna inom oss. Människan upplever det som om själva fundamentet i hennes tillvaro, både språkligt och i övrigt, är hotat.[...]

När jag uppfattar att träden är hotade så skriver jag väldigt mycket om träd, det är ett slags besvärljelyrik. Jag benämner träden, försöker trängna in i dem med mina ord. [...] Jag försöker grena mig in i träden och uppleva dem inifrån just därför att de är hotade *ända in i mig*. Det är egentligen ett slags modern trollformelkonst, att hela tiden benämna det som är hotat, en benämnelsemagi.⁴³

Ändå vill jag i Rynells dikter urskilja en affinititet med Edith Södergran, ett släktskap i känslans skilda landskap, i dikternas emotionella puls. Det är en känslostarkt poesi, dels född ur sorg och förlamning, dels också ur en kosmiskt-extatisk kroppskänsla, som inte vill känna några gränser: «I mitt hjärtas ställe / pumpar en stjärna».⁴⁴ Här finns uppåtflykt och språng, stjärnorna dansar och månens köld bränner.

Men så kommer *Nattliga samtal* 1990. Dikterna är framsprungna ur en stor, personlig sorg. Den som har läst romanen *Hohaj* från 1997, Rynells stora genombrott som prosaist, känner igen sig i berättelsen om den älskade mannen som dör; i såväl diktens som epikens form finner sorgen successivt sina verbala uttryck. Ett motto är hämtat från Edith Södergran, ur «Fragment av en stämning»:

Vita moln, lägren er över ljusblå avgrunder:
vittnen, vittnen
att den är aska som var solens ljus.⁴⁵

När diktaget söker orden i smärtans eldstorm, är det återigen Södergran, och dikten «Ingenting», med dess besvärjelse av intet och trösten i orden om de korta ögonblick då öknen blommar, som hör till de viktiga undertexterna:

Var lugn, mitt barn, det finnes ingenting,
och allt är som du ser: skogen, röken och skenornas flykt.
Någonstädes långt borta i fjärran land
finnes en blåare himmel och en mur med rosor
eller en palm och en ljummare vind —
och det är allt.
Det finnes icke något mera än snön på granens gren.
Det finnes ingenting att kyssa med varma läppar,
och alla läppar blir med tiden svala.
Men du säger, mitt barn, att ditt hjärta är mäktigt,
och att leva förgäves är mindre än att dö.
Vad ville du döden? Känner du vämjelsen hans kläder sprida,
och ingenting är äckligare än död för egen hand.
Vi böra älska livets långa timmar av sjukdom
och trånga år av längtan
såsom de korta ögonblick då öknen blommar.
(169)

Rynells långa dikt argumenterar inte; den är en enda lång invokation:

[...]
dina händers frånvaro
är en eld som trevar nej rasar
över min hud jag spricker torkar
krympar till ett intet saknad är
en stor hetta i sanning en stor hetta
och hur kan jag blomma så
likafullt blomma så som om öknen
inte visste vad öken är
[...]

väggarna är väggfasta hur
än jag kastar mig mot dem ingenting
ger vika Var lugn mitt barn
sa karelkskan det finnes ingenting å
hav av tröst hav av törst här är
en eld som äter mig hel utan att
något förtära ett raseri utan ansikte en
hand utan fingrar (126f.)

Här finns också Erik Lindegren och Gunnar Ekelöf bland stämmorna i elden.⁴⁶ Men denna dikt är inte representativ för hela det «Kväde» till Ulf, som den ingår i. Som jag visat i annat sammanhang, är det snarare den fornisländska diktningens kända Gudrunkväde, som dessa sorgesånger erinrar om. Rynells dikter har också den poetiska vishet, som redan Edda-poesin kände, och som uttrycker känslan i påtagliga, objektiva korrelat.⁴⁷ När Gudrun slutligen förmås att gråta över den döde Sigurd, när «och gässen ropade gällt på tunet» är det hennes smärta vi hör.⁴⁸

«Hur du gick i dina stövlar! Vilken fröjd! [...] jag kommer aldrig mer / gå uppför en trappa / utan att tänka på dig / aldrig mer se ett par stövlar / utan att känna dina steg». «Här finns inte / ett träd / som inte du har / lämnat», skriver Rynell (35; 37). Våren kommer tillbaka med lukten av vatten och jord, fälten ligger öppna och väntar på något; diktjaget ser ett rådjur (n.b. intertexten i Runebergs «Den enda stunden»):

Ett uttänjt nu
Ett möte
Trösta mig
Trösta mig för mitt liv
har blivit mig för stort ochohanterligt
(62)

Slutraderna kunde vara skriva av Edith Södergran, men de återfinns vare sig i *Dikter*, 1916, eller någon annanstans. Anafortekniken respektive bönen om tröst erinrar var för sig om «Avsked»: «Mitt liv har blivit hotfullt som en ovädershimmel / mitt liv har blivit falskt som ett speglande vatten» (46) och «Kärlek», med dess helt annorlunda, erotiska maktkamp och självuppgivelse: «O, håll mig sluten i dina armar så fast att jag ingenting behöver» (48). Här skulle jag för en gångs skull vilja tala om en «Södergramism», med det lätt arkaiserande «mitt liv har blivit mig» tämligen unik i sitt slag i Elisabeth Rynells diktning.

I nästa diktsamling, *Öckenvandrare* från 1993, artikuleras smärtan i nya variationer: «Jag kan intyga / att jag blivit en öken / som blommar av sår / Att vara sådan / är kanske den yttersta önskan / att vara hel».⁴⁹ Här finns en medveten och stark diktion; tilltalet är auktoritativt: «Orden rör sig / djurlikt i munnen Jag / kan dem / Biter till» (34). Orden är en dröm om ordning, och bortom orden aningen om någonting Helt Annat:

[...] vi omges här
av teckenlöst jubel All denna larmande
förvissning, alla röster som skär i varandra,
det ska ju vara tyxt Själva varandet
är så ljudlöst Vi måste avskala oss
varje bild och läte
(38f.)

Vi stannar här. Tre olika exempel på Edith Södergrans betydelse för senare poeter visar att tillägnelsen kan spåras på olika nivåer i dikten, och att hennes största betydelse — det gäller förmodligen alla poeter — ligger i den självmedvetna metapoetiska dimension, som hennes dikter uttrycker. Från tämligen omedelbara, verbala reminiscenser i Maria Wines och Katarina Frostensons första dikter eller Elisabeth Rynells högröstade anrop till «systern» medelst dikticitat, leder vägen till självständighet genom insikter i skapandets dynamik av förintande och återupprättande. «Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt,» skriver Nietzsche i den dikt som avslutar *Jenseits von Gut und Böse*.⁵⁰ En tanke som omedelbart kan föras över till Edith Södergrans många döttrar och systrar: endast den som förvandlar sig och sin dikt och vågar överge den starka föregångerskan, finner sin potentiella egenart.

NOTER

¹ Citerat efter Hagar Olsson, «Prinsessan Hyacintha,» se bilaga i Ulla Evers doktorsavhandling *Hettan av en gud. En studie i skapandetemats hos Edith Södergran*, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, Göteborg 1992, 255.

² Pia Tafdrup: *Dronningeporten*, Gyldendal, København 1998, 13. En ingående analys finns i Sigrid Bø Grønstøl och Unni Langås tolkningsvolym *Tanke til begjær. Nylesingar i nordisk lyrikk*, LNU/Cappelen, Oslo 2001, i Langås essä «Kjønnets problem. Pia Tafdrups *Dronningeporten*,» 253—282, särskilt 260—264.

³ Inger Christensen: *alfabet*, Gyldendal, København 1981, där verbet «findes» frambringar en hel värld. Pia Tafdrup har också tidigare givit exempel på skrivakten som en skapelseberättelse i dikten «Ark» i *Territorialsang En Jerusalemkomposition*, Gyldendal, København 1994, 86ff.

⁴ Inga-Britt Wik: «'jag är ett språng i friheten och självet...' Ett kapitel i en Edith Södergran-lästerskas memoarer,» i *Horisont 1/1992*, 14.

⁵ Eva Lilja presenterar Edith Södergran under rubriken «Våra förmödrar» i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 5 2—3/1984, 94f.

⁶ Se Holger Lillqvist: *Avgrund och paradis. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran*, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 2001, inledningen, 11ff. Lillqvist åberopar bl.a. Yvonne Leffler, som urskiljer hur Södergran som *modernistisk* pionjär tonas ned till förmån för betoningen av *kvinnlig* och t.o.m. *feministisk* poet, vilket hotar att exkludera henne från den manliga kanon. («Edith Södergran in Swedish Historiography,» i Petra Broomans m.fl. (red.): *Edith Södergran. A Changing Image*, Rijksuniversiteit te Groningen, Werkgroep Vrouwstudies Letteren, Groningen 1993, 35ff.) Ifr. också Sigrid Bø Grønstøls essä «Eros, du gymmaste... Diktaren Edith Södergran,» i Grønstøl og Langås 2001, 11—39, som studerar den erotiska diktningen mot bakgrund av tidigare forskning. I Clas Ziliacus presentation «Bysantinskan i Karelen: Edith Södergran,» i Lars Lönnroth och Sven Delblanc (red.): *Den svenska litteraturen*, band v, *Modernister och arbetardiktare*, Bonniers, Stockholm 1989, 151—154, inordnas Södergran likaså i en kvinnolitterär tradition.

⁷ Pionjärarbetena av Gunnar Tideström (*Edith Södergran*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1949) och Olof Enckell (*Esteticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik*, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1949; kommentaren till *Vaxdukshäftet*, 1961) har kritiserats av Ebba Witt-Brattström i *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse* (Norstedts, Stockholm 1997), och Boel Hackman i *Jag kan sjunga hur jag vill. Tankevärld och konstsyn i Edith Södergrans diktning* (Söderström, Helsingfors 2000). Se även Birgitta Holm, som i flera sammanhang lanserat «Edith Södergran och den nya kvinnan,» t.ex. i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 4/1990. Redan tidigare kom en ny våg av Södergransforskning med Eva Lilja Norrlind (1981), Ernst Brunner (1985), Johan Hedberg (1991) och Ulla Evers (1992).

⁸ Bodil Holm, Anne-Marie Mai och Lis Thygesen: «Södergrans danska döttrar. Om Hulda Lütken, Bodil Beck och Tove Meyer,» i Elisabeth Møller Jensen m.fl. (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band III, *Vida världen 1900—1960*, Wiken, Höganäs 1996, 305—318.

⁹ Se min recension i *Samlaren* 2001, 152—160.

¹⁰ Eva Ström: *Edith Södergran*, Natur och Kultur, Stockholm 1994; se särskilt 103—114. Om Eva Ströms författarskap av Eva-Britt Ståhl: «Poesins återkomst. De nya kvinnliga modernisterna,» i Elisabeth Møller Jensen m.fl. (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band IV, *På jorden 1960—1990*, Wiken, Höganäs 1997, 346—357; «Kvinnomedvetande, krig och apokalyps. Eva Ström möter Edith Södergran,» i Akka. *Tidskrift för Kultur och Lärande* våren 2001, 55—77; *Allt är sönderslitet men strävar efter helhet. Eva Ström 1977—2002*, Gidlunds förlag, Hedemora 2004.

¹¹ Se t.ex. Kjell Espmark: *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man*, Norstedts, Stockholm 1964; dens. *Harry Martinson erövrar sitt språk. En studie i hans lyriska metod 1927—1934*, Norstedts, Stockholm 1970. Anders Mortensen ger i *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, Symposion, Stockholm/Stehag 2000 en grundläggande genomgång av Ekelöf-forskningsen.

¹² Karin Boyes orientering mot ett mer avancerat modernistiskt uttryck berörs redan i Margit Abenius *Drabbad av renhet. En bok om Karin Boyes liv och diktning* Bonniers, Stockholm 1950; se vidare Gunilla Domellöf: *I oss är en mångfald levande. Karin Boye som kritiker och prosamodernist*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1986. En starkt polemisk beskrivning ges i Peter Luthersson: *Svensk litterär modernism. En stridsskrift*, Atlantis, Stockholm 2002.

¹³ Annelie Bränström Öhman: *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalsmodernism*, Symposion, Stockholm/Stehag 1998; Jenny Björklund: *Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtiotalsmen*, Symposion, Stockholm/Stehag 2004.

¹⁴ Förmedlingen av den finlandssvenska modernismen och Edith Södergran belyses i Anna Smedberg Bondessons doktorsavhandling *Anna i världen. Om Anna Rydsteds diktkonst*, Ellerström, Lund 2004.

¹⁵ Sonja Åkesson, «E. S.» i debutsamlingen *Situationer*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1957. I *Dikter*, En bok för alla, Stockholm 1994, 42f. Om Åkessons tidiga litterära orientering, se Eva Lilja: *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi*, Daidalos, Göteborg 1991, 36.

¹⁶ Staffan Bergsten: *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, FIB:s lyrikkubbs årsbok, Stockholm 1979).

¹⁷ Flygblad 1 maj 1965, tidskriften *FTB*, citerat efter Johan Wrede: «Ett folk som blött — den finlandssvenska litteraturen efter 1945», i Lars Lönnroth och Sverker Göransson (red.): *Den svenska litteraturen*, band VI, *Medieålderns litteratur*, Bonniers, Stockholm 1990, 193. Se också Tua Forsströms essä från 1981, «Den heta villan», en ideologikritisk uppgörelse med Södergran (i Merete Mazzarella m.fl. (red.): *Författare om författare. 24 finlandssvenska diktporträtt*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1981, 120—126). Vid sidan av Lillqvist har bl.a. Roger Holmström berört Södergranreceptionen i «Från Södergran till Carpelan — några exempel på 'experimentets tradition' i finlandssvensk modernism», i Magnus Pettersson (red.): *Festskrift till Johan Wrede 18.10.1995*, Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1995, 139—144. Thomas Warburton publicerade «En enkät kring Edith Södergran» i *Horisont* 3/1986, 6—13; i engelsk version tillgänglig i Glyn Jones and M.A. Branch (red.): *Edith Södergran. Nine essays on her Life and Work*, London School of Slavonic and East European Studies, University of London, 1992, 1—11: «Edith Södergran. Through the Eyes of Finland-Swedish Poets Today».

¹⁸ Anders Palm: «Modernism eller dysmorphism? Ett bortglömt kapitel i nordisk modernism», i Palm: *Möte mellan konstarter* (Norstedts, Stockholm 1985) framhäver de tidiga danska modernisterna Emil Bønmelykke, Frederik Nygaard och Tom Kristensen; se också Sven Willner: «Lyrisk modernism i Norden», i *Horisont* 1/1992, 39—46.

¹⁹ Ingemar Algulin uppmärksammar i en artikel Wines «formlidelse» och den karaktäristiska «strofanaforen»; varje strof börjar ofta strängt symmetriskt med samma eller en likartad fras («Maria Wines formlidelse», i *Parnass* 2/2004, 4—11).

²⁰ Maria Wine: *Minnena vakar*, Bonniers, Stockholm 1994, 130ff.

²¹ Se t.ex. dikterna «Mot alla fyra vindar», «Två stranddikter», «Den låga stranden», «Sången på berget», «Kärlek». (Edith Södergran: *Dikter och aforismer*, Samlade skrifter 1, red. av Holger Lillqvist, 2. upplaga, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1992, 33, 36, 43, 48). I fortsättningen ges sidhänvisningar i den löpande texten.

²² Maria Wine: «Dikter», i *Horisont. Litterär kalender* våren 1942, 5f. Se också *Dikter i urval 1942—2000* (Bonniers, Stockholm 2000), här cit. efter pocketutgåva 2001, 5f. I fortsättningen ges sidhänvisningar till denna i den löpande texten.

²³ Södergran 1992, 71 — «Starka hyacinter» i *Septemberlyran*, en nietzscheansk symbolik: «Man får mig ej att tro på vämjeliga flugor / — hämnd och små begär».

²⁴ Om den senare dikten skriver Lillqvist: «Det är en i Södergrans lyrik unik förening av (dionysiskt) jagupplösande extas, kroppslighet och sublimitet som framträder i dikten två sista rader.» (230)

²⁵ Se vidare Bränström Öhman 1998, 275—281 om «Maria Wine: Kärlekens stora 'vi'».

²⁶ Katarina Frostenson: *I mellan*, Korpen, Göteborg 1978, 8.

²⁷ I sin uppsats om Katarina Frostensons diktsvit «Moira» från 1988, uppmärksammar Björn Sundberg utvecklingen av jag-du-dialektiken och det betydelsefulla temat med den Andre, som också kan vara en plats, ett landskap etc. som jaget träder i relation till. Han berör här även debutens första försök att i kärleksdiktens form gestalta detta tema. («Platsen, rösten — den andres ansikte. Om en dikt av Katarina Frostenson», i Håkan Möller m.fl. (red.): *Poetiska världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, Symposium, Stockholm/Stehag 2002, 342—352, särsk. 348ff.)

²⁸ Katarina Frostenson: *Den andra*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1982, 31. I fortsättningen hänvisningar i den löpande texten.

²⁹ Se Sundbergs sammanfattande synpunkter, 349f. Ett citat ur Levinas *Tiden och den andre*, övers. av Erik van der Heeg och Sven-Olov Wallenstein, Symposium, Stockholm/Stehag 1992, 60: «Relationen till den andre är inte en idyllisk och harmonisk kommunion och inte heller ett inkännande genom vilket vi försätter oss i hans ställe och erkänner honom som vår like, om än utanför oss; relationen till den Andre är en relation till ett Mysterium. Detta är hans exterioritet, eller snarare hans alteritet».

³⁰ Åsa Beckman: «Den herrelösa dikten. 1980-talets svenska lyrik», i Möller Jensen m.fl. 1997, 479—484 om Katarina Frostenson.

³¹ Katarina Frostenson: *Joner*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1991, 43—72.

³² Till bakgrundens hör ett brutal mord och styckande av en prostituerad kvinna, var kropp hittades sommaren 1984; en lång rättsprocess mot en obducent och en allmänläkare väckte stor uppmärksamhet. Se Bergsten 1997, 47.

³³ Bergsten hänvisar till att ordet *joner* (med grekiskt ursprung) har att göra med att *gå*. Senare används ordet om laddade partiklar, anoder och katoder, som också «vandrar». I analogi härmed beskriver han Frostensons språk som joniserat, uppladdat och även sprängt (31).

³⁴ Södergran 1992, 82, dikten «Orfeus» i *Septemberlyran*.

³⁵ Den orfiska problematiken i modern dikt belyses av bl.a. Lena Malmberg i avhandlingen *Från Orfeus till Eurydice. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Ellerström, Lund 2000; särskilt Maurice Blanchots tolkning av

myten har blivit inflytelserik (sv. övers. «Orfeus blick» i *Essäer*, urval och efterord Horace Engdahl, Propexus, Lund 1990).

³⁶ Katarina Frostenson: *Tankarna*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1994, 39.

³⁷ Elisabeth Rynell: *Lyrsvit m. m. gnöl*, Bonniers, Stockholm 1975, 46f.

³⁸ Jfr. Södergrans «Stormen» i *Rosenaltaret* (100).

³⁹ Jfr. Södergrans «Grimace d'artiste» i *Landet som icke är* (174).

⁴⁰ Lisa Knip: «Södergranseminarium kring lyriskt skapande. Dialog genom århundraden,» *Vasabladet* 05.04 1992. Här citeras Rynell: «Hennes röst är personlig och det går helt enkelt inte att värja sig. Edith Södergran har fungerat som en vägvisare för mig. Hon är mitt största möte med en annan poet. [...] Det händer att jag tilltalar Edith Södergran. Jag tror att det går en dialog genom århundraden.»

⁴¹ Elisabeth Rynell: «Modet att inte censurera sin själ,» i *Horisont* 1/1992, 86f.

⁴² Elisabeth Rynell: *Sjuk fägel*, Bonniers, Stockholm 1988, 21f.

⁴³ Björn Gunnarsson (red.): «Ekologin börjar i sammanträdesrummet,» ett samtal med Nina Burton, Ulf Eriksson, Ola Larsmo och Elisabeth Rynell,» i *Ord och Bild* 1/1989, 64.

⁴⁴ Rynell 1988, 18.

⁴⁵ Elisabeth Rynell: *Nattliga samtal*, Bonniers, Stockholm 1990, 13. Södergrans dikt i *Rosenaltaret* (116).

⁴⁶ Erik Lindegrens kända dikt «Arioso» ur *Sviter* (1947, här cit. efter utgåva Bonniers, Stockholm 1966, 56): «Någonstans inom oss är vi alltid tillsammans»; «O moln av tröst!», resp. Gunnar Ekelöfs invokationer till Jungfrun i *Diwan över fursten av Emgjör*: «Jungfru! Av Törst / efter Vatten ur dina Händer... / Jungfru av Tröst» etc. (*Skrifter 3, Dikter 1965—1968*, red. Reidar Ekner, Bonniers, Stockholm 1991, 17).

⁴⁷ T.S. Eliots term i essän «Hamlet and his problems» från 1919. Det objektiva korrelatet är «a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion», som när t.ex. lady Macbeths sinnessillstånd förmedlas till oss genom «a skilful accumulation of imagined sensory impressions» (*Selected Essays*, Faber & Faber, London 1966, 145).

⁴⁸ Se min uppsats «Att skriva sorgen. Tematiska och narrativa strukturer i Elisabeth Rynells dikter och prosa under 1990-talet», i Anker Gemzøe m.fl. (red.): *Fortællingen i Norden efter 1960*, Den 24. IASS-studiekonference 2002, Aalborg universitetsforlag, Aalborg 2004, 413—422.

⁴⁹ Elisabeth Rynell: *Öckenvandrare*, Bonniers, Stockholm 1993, 47.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, dikten «Aus hohen Bergen. Nachgesang» i *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vi:2, hrsg.v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlin 1968, 255.

DANSK SURREALISME PÅ SVENSK

OM GUSTAF MUNCH-PETERSENS *SOLEN FINNS OG*
VILHELM BJERKE-PETERSENS *DIAMANTER I ASKAN*

Det følgende skal betragtes som en mindre indkredsning af et omfattende og dog stadig temmelig uberørt felt i Danmark.¹ Det handler om den 'litterære' surrealismes indflydelse og udvikling i 1930'erne og 1940'erne og i den sammenhæng om dens særlige hybride, tværæstetiske væsen. Og det handler ikke mindst om den afgørende internationale orientering og det internationale samarbejde på tværs af kunstarterne, der følger i surrealismens spor. Det er nemlig karakteristisk for en lang række af surrealisterne, at de bevæger sig ubesværet inden for både film, maleri, litteratur, arkitektur og meget andet. Surrealismen, sådan som den udlægges af André Breton i de respektive manifester, skal netop også forstås som det enkelte menneskes ret til at skabe i pagt med, hvor hans følelsers naturlige frihed, hans begær leder ham hen. Det gælder om at indfri potentialet for det fantastiske ('le merveilleux'), som principielt ligger gemt overalt.²

Sådan er det ligeledes tilfældet for dansk-svenske Gustaf Munch-Petersen (1912–38)³ og dansk-norske Vilhelm Bjerke-Petersen (1909–1957), som sammen og hver for sig kaster sig over flere udtryksformer, især indenfor billedkunst og litteratur. Det er dem, vi i en mindre afdækning af det store billede vil besæftige os med. Det, som vi skal se nærmere på, er deres form for lyrisk surrealisme, som ikke overraskende bliver til i meget nær tilknytning til deres billedkunstneriske virke. Mere overraskende er det dog, at de hver især skriver lyrik på svensk trods deres danske modersmål. For Bjerke-Petersens vedkommende gælder det endda, at alle hans officielle skønlitterære udgivelser er skrevet på svensk.

Det er ikke mindst dette dansk-svenske forhold, vi samtidig vil undersøge, og som selvfølgelig også kommer af, at begge har eller får en usædvanlig stærk forbindelse til det svenske. For Munch-Petersen har det stor betydning, at hans svenske mor, Valfrid Palmgren Munch-Petersen, lektor ved Københavns Universitet, ikke alene bidrager med det svenske sprog, men også skaber kontakter til dele af det svenske litteraturmiljø. Bjerke-Petersen indleder efter bruddet med Eiler Bille og Richard Mortensen og den danske abstrakte surrealisme fra midten af 1930'erne et livsvært samarbejde med de svenske surrealistiske, især Halmstad-gruppen og flytter endog permanent til Sverige efter 2. verdenskrig.

Man kan således spørge: hvad er det, der får dem til at skrive på svensk? Er det en naturlig forlængelse af deres sociale og kulturelle identifikation med Sverige og hermed

også et udtryk for et forsøg på at skabe sig en (ny) karriere i et andet land, når det nu tilsyneladende ikke lykkes i Danmark? Eller er det måske snarere et særligt æstetisk-kritisk foretagende, hvor det andet sprog bogstaveligt talt kan træde frem som et fremmedsprog, der hinsides idiomatiske bånd kan være udgangspunkt for en ny og langt mere frigjort digtning? Gemmer der sig helt enkelt et utopisk potentiale i det (fremmede) svenske sprog?⁴

Noget andet er: hvor placerer Bjerke-Petersens og munch-petersens lyrik på svensk sig? Skriver de sig ind i en svensk litterær fremstilling af surrealisme eller en dansk? Tilsyneladende ikke den danske, hvor der ikke er skrevet synderligt meget om munch-petersens *Solen finns*. Og med hensyn til Bjerke-Petersens *Diamanter i askan* (1949), så forbigås den i tavshed i Danmark ved sin udgivelse og den fås stadig ikke på et dansk bibliotek, men kun på svenske.

Uden at foregribe større konklusioner har det allerede vist sig, at digtsamlingerne i kraft af deres svensk-sprogenhed har haft en anelse større bevægenhed i Sverige. Nok indtager hverken munch-petersen eller Bjerke-Petersen centrale litteraturhistoriske roller, men det er dog påfaldende at begge er med i den store antologi over svensk surrealisme *Ögats läppar slutar sig*, der heller ikke går af vejen for at pege på det livlige samarbejde henover Øresund.⁵ Et samarbejde, der i sig selv bliver tydeligt, hvis man bladrer igennem det danske surrealistiske tidsskrift *linien*, stiftet af Bjerke-Petersen og Bille og Mortensen i 1934 og Bjerke-Petersens efterfølgende tidsskrift *konkretion*, der helt specifikt kalder sig et interskandinavisk tidsskrift. I *linien* finder vi blandt andet digte af Artur Lundkvist, essays af Erik Olson, anmeldelser af Gunnar Ekelöf og det svenske søstertidsskrift *Karavan* samt løbende petitstof om arrangementer og udgivelser i Sverige og Norge. Skandinavien synes at opfattes som en samlet region. Det nationale i kunsten spiller med andre ord ikke den store rolle for de svenske, danske og norske surrealistiske.

Der burde i den sammenhæng være mulighed for at gøre sig en række nye og andre væsentlige iagttagelser, hvis man i højere grad opgiver det nationale perspektiv og samtidig analyserer de specifikke kulturelle forbindelser, der er mellem landene; og sidst men ikke mindst forstår, at man skal forholde sig til disse surrealistiske i kraft af *hele* deres virke. Når der eksempelvis ikke er blevet skrevet om Bjerke-Petersens lyrik i Danmark skyldes det formentlig ikke bare, at digtsamlingerne kom i Sverige og på svensk, men også at han udelukkende er blevet betragtet som kunstmaler og kunstteoretiker. Sagens kerne er måske, at hvis man holder tingene for sig og ikke vil betragte den enkelte som kunstmaler, teoretiker og lyriker *på en gang* så overser man let sider ved kunstneren selv. Sider, der kan have stor betydning for vores opfattelse af den pågældende periode, de pågældende bevægelser og strømninger såvel som det samlede billede af dansk og skandinavisk litteratur- og kulturhistorie.

SURREALISTISKE LIVSDYRKERE

munch-petersen og Bjerke-Petersen mødes i slutningen af 1931 via maleren og digteren Eiler Bille. Bjerke-Petersen danner kort tid efter sammen med Bille, maleren Richard Mortensen og billedhuggeren Sonja Ferlov den kunstneriske sammenslutning, vi senere kommer til at kende under navnet *linien*.⁶ Selvom munch-petersen således ikke formelt er

med, befinder han sig ligesom en del andre en stor del af tiden i kredsens indercirkler. Det er karakteristisk, at denne nye kreds af kunstnere fra starten knytter forskellige og mangfoldige bånd til kunst- og litteraturmiljøet i København, herunder også til folk indenfor jazz og film. Man er i den grad optaget af forbindelserne mellem kunstarterne og medierne og ikke at forglemme forbindelserne til udlandet. Det er netop i tilegnelsen af de nye æstetiske og erkendelsesteoretiske impulser *udefra* og via samarbejde med udlandet, at man tilsyneladende bedre kan tage afstand til den eksisterende hjemlige kunst-tradition.

Det, som i høj grad bliver kredsens egentlige afsæt, er da netop også de idéer, Bjerke-Petersen har med hjem fra sit ophold på Bauhaus i Tyskland (1930—31). Her bliver han af såvel Kandinsky som Klee introduceret til den abstrakte kunst og dens principper. Det gælder oplosningen af det figurative til fordel for det plastisk flydende og det gælder farvernes og formernes fluktuerende strukturer, som må udvikle sig i overensstemmelse med naturens organiske love. I forlængelse deraf kommer Bjerke-Petersen samtidig på sporet af den internationale (kunst)-diskussion af Freuds psykoanalytiske opdagelser. Det bliver af den vej af afgørende interesse for Bjerke-Petersen og kredsen som helhed, at der er en kobling mellem den nye psykologi og kunst, mellem skabelse og menneske-opfattelse.⁷

Det andet — og bestemt ikke mindre ubetydelige afsæt — er som nævnt kredsens forhold til det nære udland, til Norge og Sverige. Det er tydeligt, at Bjerke-Petersen og de andre er optaget af, hvad der sker dør; sker der noget tilsvarende og hvordan orienterer de sig mod de nyeste strømninger inden for europæisk kunst og litteratur? Blikket synes især rettet mod Sverige, eksempelvis Halmstad-gruppen, der allerede har deres første fællesudstilling i 1930 under mottoet: «Rytmen er konstverkets livsnerv» eller mod den store Funkis-udstilling i Stockholm samme år, som har over tredive europæiske avantgarde-kunstnere på programmet.⁸ Dertil kommer de rå og livsdyrkende forfattere Erik Asklund, Harry Martinson og Artur Lundkvist som sammen med Josef Kjellgren og Gustav Sandgren vækker voldsom furore med antologien *fem unga* (1929). Her forenes en hidtil uhørt proletarisk indignation med lige dele modernisme og primitivisme.

Da munch-petersen debuterer i foråret 1932 med digitsamlingen *det nogene menneskesporer* man da også tydelig inspiration fra Lundkvist og Martinson og længere bagud de finlandssvenske digtere Elmer Diktonius og Edith Södergran. Ved nærmere eftersyn genfinder man ligefrem en række helt overensstemmende motiviske paralleller. Ligesom hos dem handler det i høj grad om et menneske, der i stadig bevægelse bryder op fra en tilsyneladende stivnet civilisation for at realisere et mere enkelt, rent og intenst liv.

Torben Brostrøm har ret, når han pointerer, at munch-petersen indgår i en kulturel sammenhæng, som «kun er delvis dansk».⁹ Man kunne med rette mene, at den omvendt er delvis svensk. munch-petersen studerer da rent faktisk også kortvarigt på Lund Universitet og opholder sig næsten ligeså meget i Sverige som i Danmark. Med *det nogene menneske* knytter munch-petersen sig i ord og handling hverken til den samtidige danske venstreorienterede litteratur eller til de dominerende kulturradikalister, men altså til de svenske primitivister sådan som de tager sig ud ved indgangen til 1930'erne. Især Lundkvist — som er Skandinaviens førende essayist og oversætter af ny kunst og litteratur fra Europa og USA — kommer til at spille en central rolle for den dansk-svenske forbindelse.

Han befinder sig nemlig en stor del af tiden i København og har kontakt til ikke bare munch-petersen, men også andre i kredsen omkring *linien*.¹⁰

Det 'ideologiske' fællesskab ligger da også lige for. Lundkvist er ligesom dem optaget af forbindelserne mellem kunstarterne, mellem lyrik, film og maleri, mulighederne for en «*andlig och materiell världskommunikation*» og ikke mindst forbindelsen mellem kunst og menneskets psykiske liv.¹¹ Kunst handler ikke om at skabe værker, men som Bjerke-Petersen også allerede på dette tidspunkt har intoneret; det handler om at forvandle mennesker. Lundkvist skriver med stor programmatisk vægt i sin særlige sideordning af modernisme og primitivisme:

Modernismen är icke enbart en litteraturinställning, den är först och sist en livsinställning. Dess grundprogram går ut på anslutning till det primära, skapande driftlivet, kamp för dess rationalisering på analysens väg, ständigt skapande av nya former för det allrörliga livets flöde [...] Primitivismen innebär väl inte annat än en spontan — men även ideologiskt fullt motiverbar — revolt mot en civilisation, som hotar leda till sterilisering genom forträngning av drifterna, och en strävan att under en ny, anpassningsbar kultur vinna anknytning till de starka, ursprungliga drifterna och det primärt mänskliga. (221—222)

Lundkvist forstår med andre ord modernisme/primitivisme som den sande måde, hvorpå mennesket kan frigøre sig, forvandle sig og komme i kontakt med sine drifter. Han skitserer en utopisk, metamorfisk tilværelse hinsides alle æstetiske og moralske grænser og afslutter så med at berede vejen for tankens, driftens og drømmens sammensmelting. Trumfen hedder: «Vi måste i högsta grad räkna med det överreella» (233). Det, den kamp- og kropsdyrkende primitivist Lundkvist bereder vejen for, er selvfølgelig surrealismen.

Det er den surrealisme, som han har øje for nede i Paris rundt om Breton, men som han også i stigende grad opdager i egne rækker omkring Halmstad-gruppens værker og hos Gunnar Ekelöf, der dels oversætter en række franske surrealistiske digtsamlinger til tidsskriftet *Spektrum* og dels udsender den mærkværdige, kvasi-surrealistiske digtsamling *sent på jorden* (1932). Det er i grunden værd at bemærke, hvorledes der langsomt men sikkert sker en glidning fra primitivismen og i billedkunstens henseende fra den abstrakt 'kubisme' hen mod surrealismen.

Det lader sig især manifestere i løbet af 1933. Først ved Halmstad-gruppens store udstilling i Malmö, som Bjerke-Petersen i øvrigt besøger, herefter af Ekelöfs antologi *Surrealismen*, hvor hans forord i forlængelse af Bretons andet surrealistiske manifest hylder surrealismens forening af psykoanalyse og marxisme.¹² I den forstand er surrealismen den væsentligste løftestang til at bryde samfundets borgerlige, moralske tvang. Ekelöf stiller det op således, at samfundet bør indrette sig efter mennesket, moralen efter drifterne og kunsten efter den uhæmmede udfoldelse — ikke omvendt. Nøjagtig samtidig udgiver munch-petersen sin næste digtsamling *det underste land*, der, som det fremgår af titlen, mere specifikt forsøger at tage surrealismens (psykoanalytiske) idéverden til sig og Bjerke-Petersen debuterer med den kunstteoretiske bog *symboler i abstrakt kunst*, hvor han i sit forord peger på, at surrealismens symboler «kan benyttes som hjælp til

publikum for nemmere at trænge ind i billedet».¹³ I den forstand er det også symboler som disse, der med størst udbytte afspejler menneskets rige, udforskede (sjæle)-liv.

Det, som sker — og som i første omgang bedst bliver udtrykt i Munch-Petersens *det underste land* — er dog ikke en umiddelbar forkastelse af primitivismen i surrealismens navn. Surrealismen virker snarere som et på en gang øjenåbnende og nødvendigt, teoretisk supplement for kunstnerne på begge sider af Øresund. Der sker i den sammenhæng en form for sammenføring af primitivismens dyrkelse af den ureflekterede ekstase og surrealismens forsøg på at tage menneskets irrationelle sider i brug. Instinktiv livsdyrkelse og mental revolution forekommer at være to sider af samme sag. Det bliver endog ganske tydeligt, da *linien* på dansk grund og som pendant til Halmstad-gruppen omsider har en fælles udstilling på Charlottenborg i januar 1934. *linien* erklærer sig i det medfølgende tidsskrift af samme navn for «abstrakt-surrealistiske kunstnere», men i tråd med primitivismen kalder de sig samtidig for «livsdyrkere». Underforstået handler det om at skabe en enhed, så vi får det *hele* menneske med:

Dette blad fremkommer som et vaaben i den intellektuelle ungdoms haand mod den overhaandtagende reaktion indenfor kunst og i videnskab. Initiativet er taget af en kreds unge malere og billedhuggere, for hvem kunsten er noget levende, der i samklang med tiden skifter fra dag til dag, for hvem den borgerlige kultur er et ligtog, medens en ny, rigere og sandere kultur er ved at vokse sig stærk — skabende en ny menneskehed, der tillader det enkelte individ den frieste udfoldelse. Disse «livsdyrkere», der kæmper mod dette maal, findes indenfor alle områder [...]. En rød linie går gennem deres arbejde: *kampen for frihed*, en fælles fjende har de: *traditionens dødvande, de stivnede former*. Deres maal er tilfredsstillelsen af behovet.¹⁴

Her finder vi en gruppe kunstnere, der i alliance med blandt andet den unge norske maler Bjarne Riise og svenske Lundkvist, ser sig selv som fjender af det bestående og som betragter deres kunst som et middel til ikke bare at ødelægge den eksisterende museale kunst- og kunstopfattelse, og smelte kunst og liv sammen, men også ødelægge det borgerlige, videnskabelige verdensbillede. En altomfattende revolution er det, som må til. Og surrealismen er i den sammenhæng intet mindre end det næste stadie i verdenshistorien. Menneskeheden skal i den sammenhæng reddes fra en borgerlig kultur, der for længst har overlevet sig selv. Det er, som vi allerede har været inde på, en kamp for menneskets ret til at være sig selv, komme i kontakt med sig selv og spontant kunne realisere sig selv. Vi skal blive i stand til at opdage alt det vidunderlige liv, der har været fortrængt i os og i alt omkring os.

Det første nummer af *linien* indeholder en række redaktionelle essays med Bjerke-Petersen i spidsen, der sætter det indledende manifest i relief. På den ene side gøres det klart, hvorfor surrealismen er det hidtil sidste udviklingstrin, og hvad vi må forstå ved surrealistisk billedkunst: For det første er surrealismen et svar på det forhold, at menneskets oplevelsesform erændret og blevet mere rigt og frit. Vores forestillingsevne er vokset betragteligt. Derfor må kunsten naturligvis tage andre midler i brug og ophæve de kendte former. Surrealismen er ligeledes til forskel fra tidligere kunstbevægelser i stand til at lade billedets form og indhold «faa et nyt sjæleligt indhold».¹⁵ Et indhold, som i kraft af Freuds og psykoanalysens opdagelser, kan få os til at opdage hidtil ukendte områder i menneskesjælen og forstå dem. På den anden side finder vi institutionskritiske

udfal mod konservative, nationalt indskrænkede kritikere, regeringens kunstpolitik — «dette fortielses- og fordummelsessystem» (10) — og mod arbejderklassen for at efterabe bourgeoisie.

Hvis de billedteoretiske og institutionskritiske essays kører hårdt på, så gør digtene det også i tidsskriftet. Der er Billes ekfraser over billedeerne til den samtidige udstilling og ikke mindst munch-petersens stort anlagte digt «det underste land» fra digtsamlingen af samme navn, som var kommet få måneder forinden. Med stor patos indkredser han på symbolisk vis det utopia, som tidsskriftet teoretisk kredser om. Et utopia, hvor der hersker frihed, lighed og ubegrænset livsudfoldelse. Det lyder blandt andet:

men o
i skulde gaa til det underste land — !
o i skulde se folket fra det underste land,
hvor blodet flyder frit mellem alle —
mænd —
kvinder —
børn —
hvor glæden og fortvivlelsen og elskoven
tunge og fuldmodne
straaler i alle farver mod jorden —

Det underste land skal forstås både som underklassen — dem, som bogstavelig talt er på samfundets bund — og som det underbevidste — det, dyb af drift og instinkt, der har været undertrykt alt for længe. Analogien mellem social og kulturel armod og underbevidsthed er tvivlsom, men forestillingen er ganske typisk for netop primitivismen, at den undertrykte — proletaren eller negeren — i kraft af sin manglende dannelsel i højere grad er eet med sine drifter og i stand til at leve dem ud. Det er i den sammenhæng, at det underste land virker så tillokkende. Det er realiseringen af menneskehedens kollektive dyb. Det er et levende paradisisk blodfællesskab, som vi hidtil forgæves har søgt i os selv, og som digtet nu i et konglomerat af surrealismens idéverden og primitivisme maner frem. «det underste land» former sig rent bogstaveligt som en voldsom eruption af energi og bevægelse, der er ved at blive sat fri nedefra. En eruption, der med fuldt overlæg kan forstås i såvel kunstnerisk som psykisk og politisk henseende. Og læser man digtet ret, så overtager drifternes uindskrænkede herredømme hvert øjeblik snart.¹⁶

Lundkvist opildner ikke meget mindre profeterende til allersidst i tidsskrift med digtet «Vi måste lära de nya melodierna», der oprindelig står i *Svart stad* (1930). Her får vi en aggressiv, næsten mimetisk bevægelse mod den ekstase og drift, der er selve livet. Det kan måske undre, at det er netop dette noget ældre og måske mere specifikt primitivistiske digt af Lundkvist, der inkluderes, men dels knytter det tidsskriftet til en usvækket interesse for det krops- og livsdyrkende og dels har digtet i sin hyldest til *det nye* en afgørende programmatisk karakter.

Det første nummer af *linien* giver indtryk af, at der *er* noget nyt på vej. Inden for billedkunst, lyrik og film. Samt at *det nye* ikke bare har rødder i Frankrig i tidsskrifter som *Minotaure*, men også i Norge og Sverige. Det er med andre ord ikke uvæsentligt at få demonstreret omfanget af dette opbrud over for en hjemlig kritik.¹⁷ Surrealismen kan ikke bare affærdiges som udtryk for få og tilfældige studentikose kunstneres vås og

grovheder. Surrealismen er verdensomspændende. Det gælder derfor om at skabe et aktivt (internationalt) netværk kunstnerne imellem.

Dem, som manifesterer sig allerkraftigst og med størst revolutionær pondus i den første årgang af *linien*, er Bjerke-Petersen og munch-petersen. Især er det tydeligt, hvordan de begge med markante essays lader op til udgivelsen af munch-petersens digtsamling *mod jersualem* i april 1934, som netop har omslag og fortolkende illustrationer af Bjerke-Petersen. Det er en samling, der for alvor intonerer et nært forestående surrealistisk utopia. Første del hedder således «fra i dag». I en henvendelse til læseren står der blandt andet: «det er mig umuligt at tro paa, at det skulde være menneskehedens bestemmelse at eksistere som den hidtil har gjort og stadig gør det». ¹⁸

Bevægelsen hen mod dette forvandlende gennembrud understreger Bjerke-Petersens slagkraftigt gennem sit omslag. Såvel typografiens som den amorse (frelser-)figur bevæger sig dynamisk op mod bogens højre kant. Det er, som om både figur og skrift er på vej til at transcendere selve omslaget. Den amorse figur holder typisk for munch-petersens lyrik og for Bjerke-Petersens egne billeder fra tiden en blodig dolk i den ene hånd. Dolken er Forrest og demonstrerer ikke bare den nødvendige kamp for at nå målet, men illustrerer som så ofte før også den falliske seksualdrift, der er knyttet til en ny livsudfoldelse. Frelse og drift er to sider af samme sag.

Det slår Bjerke-Petersen om noget fast, da han senere på året udgiver *surrealismen*. Den har et noget andet billedkunstnerisk og manifest-lignende tilsnit end Ekelöfs tilsvarende antologi fra året før, men ærindet er det samme. Også her opfatter Bjerke-Petersen det som kunstens ypperste mål at bryde samfundets moralske tvang. Der må på baggrund af de opdagelser, som Wilhelm Reich, Freud og Marx har gjort, og på vegne af surrealismen foregå en såkaldt psyko-materialistisk revolution. ¹⁹

Surrealismen [...] er opfordrende revolutionær ved til stadighed at gøre menneskene opmærksomme på, at de besidder et følelsesliv, der skal tilfredsstilles; de vil nemlig da opdage, hvor bastet og bundet de er i det kapitalistiske samfund, hvor ingen følelser tolereres, men blot maskinel lydighed! ²⁰

Bjerke-Petersen taler helt enkelt for den frie udfoldelse af drift og instinkt og forkastelsen af al logik og fornuft. Netop denne 'forrykte' tilslutning til den radikale internationale surrealisme bringer ham i opposition til sine kolleger i *linien* — Bille og Mortensen. Ligesom store dele af pressen undsiger de ham. Han har tabt fornuftens og mådeholdet af syn. Der sker da et brud, hvor munch-petersen, som i samme grad bliver undsagt, bliver den eneste, der står last og brast med Bjerke-Petersen. Derfor er han også modsat Bille og Mortensen med, da Bjerke-Petersen få måneder senere står for udstillingen «Kubisme-Surrealisme» i januar 1935 i København, som netop kommer i stand gennem et samarbejde med Halmstad-gruppen og Lundkvist. ²¹

Herefter går vejen for Bjerke-Petersen i høj grad over udlandet, og blandt andet i samarbejde med den anden danske surrealistiske outsider Wilhelm Freddie og flere af de svenske surrealistiske. munch-petersen påbegynder samtidig sit udenlandske forfatterskab på engelsk og svensk. I den forstand er de fælles om at føle sig klemt mellem en stadig borgerlig domineret kunstinstitution og tidens øvrige venstreorienterede kulturradikalister, som afviser surrealismen som primitivt sludder.

Man kan også sige, at de bliver klemt igennem deres forvaltning af det politiske. Og her er det altså tydeligt, at Bjerke-Petersen og munch-petersen ikke sætter deres lid til social-realistiske eller didaktiske udtryksformer, men til kunstens dunkle potentiale og igennem surrealismen og den beslægtede primitivisme ser sig selv i skarp modsætning til logikkens overherredømme og til tidens materialisme, positivisme, analyse og fornuft.²² De tror på surrealismen som det revolutionære redskab, der kan sætte mennesket i stand til at finde den virkelighed i os, som stadig mangler at blive rigtig udforsket. En autentisk og uberørt virkelighed, der kun kan nås og udfoldes bagom det intellektuelle og dermed bagom det bedrageriske sprog sat af samfundets institutioner. Det gælder om at frigøre sig fra vante holdninger og normer, ja, frigøre sig fra kunsten selv, for at kunne sætte menneskets skjulte krafter løs. Surrealisme er noget, man gør, noget man aktivt deltager i. Det er ikke noget, man passivt betragter. Og her er det, at Sverige virker som det sted, hvor tingene gøres og hvor munch-petersen og Bjerke-Petersen selv kan have hjemme

MUNCH-PETERSEN

Selvfølgelig er det først og fremmest den ekstatiske alvor, kristus-apoteosen og det ekstremt mærkværdige billedsprog, man bemærker i *mod jerusalem* (1934). Dunkelt og højst associativt bevæger vi os mod menneskehedens sande realisering og frelse. Noget andet man bemærker, er at den indledes med det meget passende motto på engelsk: «my infinit world is / in the closed egg of my will towards god —» og slutter med to digte, «early morning» og «such is my love», også forfattet på engelsk. Nok er digtsamlingen bestemt ikke hverdagskost for de hjemlige anmeldere, og i Berlingske Tidende lyder det: «Er det en vildført, en stakkels aandeligt forvirret, der sammenblander sit syge Sinds religiøse Længsel med Impulser fra [...] Surrealismens sidste afsindige Skrig?»,²³ men det er sammenblandingen af engelsk og dansk nu heller ikke. Man skriver på det sprog, man nu en gang er 'født med'. Det slår flere af anmelderne fast uden dog at gå i dybden med disse engelske digte. Under alle omstændigheder er de især opmærksom på, at munch-petersen begår en endog stor fejltagelse ved at orientere sig i så høj grad mod udlandet. Sagens kerne er, at den hjemlige kritik ikke bare bliver ved med at læse med forholdsvis konservative briller, men også nationale.

Nu er det omvendt sådan, som tidligere understreget, at munch-petersen som de øvrige surrealistiske ikke føler sig særlig knyttet til det nationale og til det at være dansk — snarere tværtimod. Det kan i hvert fald være en af de afgørende årsager til, at han begynder at skrive digte på engelsk. Og formentlig også med det håb, at der i udlandet vil være en langt større forståelse for hans lyrik; at man dér i et helt andet omfang er kendt med moderne lyrik. De vil vide, hvorfor han skriver, som han gør. Vendingen mod det engelske sprog kan og skal formentligt også tilskrives den allestedsnærværende Lundkvist, som fra starten vedkender sig et slægtskab med flere af de amerikanske vitalister i traditionen fra Walt Whitman, herunder Carl Sandburg, og er med til at udbrede kendskabet til dem i Skandinavien. Det er vel endda sådan, at deres organiske hverdagsdemokratiske stil danner klangbund for store dele af den litterære primitivisme i Skandinavien.²⁴

En anden årsag er den, der har rødder i flere avantgarders længsel efter selve 'ur-ordet', det ord som hinsides alle konventioner og ukendt for digteren selv er pant på det hellige

eller vidunderlige. Dadaisten Hugo Ball, som i høj grad eksperimenterede med lyd- og klangdigte, taler i den sammenhæng ganske besværgende om, hvorledes poesien her kan erobre «den inderste alkymi». ²⁵ I en vis forstand må man gøre sig fremmede over for sproget for at aftvinge dets mystiske hemmeligheder. Der er med andre ord et visionært potentiale gemt i denne strategi. Når munch-petersen i kraft af sin opvækst er socialt og historisk fremmed over for det engelske sprog, så er denne fremmedhed netop et frigørende udgangspunkt for en lyrik, som kan løse ham fra de «lænker», der igen og igen bliver omtalt i *mod jerusalem* og ikke mindst det «løgnfrø», som synes at inficere selve sproget. At digte på engelsk kan opfattes som et forsøg på at gøre sig primitiv, at få et ikke-civiliseret og dermed nok så vigtigt i surrealistisk forstand et ikke-bedragerisk forhold til sproget.

Den engelske digtsamling *black god's stone*, som forbliver upubliceret indtil den postume udgivelse af *samlede skrifter* i 1959, er ligesom *mod jerusalem* præget af et forsøg på at tvinge det levende ud af logikkens og fornuftens imperium. Her finder vi den sorte gud og det sorte menneske knyttet uegennytigt til drift og liv i modsætning til en hvid, stivnet civilisation. Ligesom hos Lundkvist, hvis antologi *Negerkonst* (1933) vinder stor udbredelse, er det sorte og de sorte udtryk for de kræfter, den hvide mand ikke tillader sig selv at slippe løs.

P.M. Mitchell gør i en mindre artikel om *black god's stone* en del ud af, at munch-petersen kommer til kort flere steder med det engelske sprog. Han påpeger grammatiske og syntaktiske mangler og et stort antal danismmer. Ordforrådet synes heller ikke tilstrækkeligt og det danske sprog kommer nærmest til at overdøve det engelske sine steder.²⁶ Omvendt handler det ikke om at skrive fuldendte, smukke digte, og man kan sige, at han netop i kraft af sine manglende engelskkundskaber får skabt nogle bemærkelsesværdige betydninger og sammenhænge, der måske endnu tydeligere peger på det forhold, som er så vigtigt: kampen for at kunne sætte livet og mennesket frit.

Sidste strofe lyder således i det lange frigørelsedsigt «the mother's death»:

The stream of creation
Is climbing on unheeding paws
Towards me
My face is closed round itself
Like the jaws of life

Her bør man bemærke den mærkværdige og på engelsk ikke særlig vellykkede formulering «my face is closed round itself», som hænger sammen med den forrige strofe, hvor det hedder: «my face is finished». Betydningen er måske god nok: et ansigt er gjort færdigt og nu er det lukket om sig selv, men den holder ikke på engelsk. Det forhindrer dog ikke denne strofe i at skabe et anderledes, næsten bogstaveligt billede af, hvorledes det fortællende jegs runde ansigt spejler den bue, som er tegnet i livets kæber eller livets gab, og hvorledes dette på organisk vis er indfældet i al skabende livskraft. Det er et visuelt selvportræt, hvor det bliver tydeligt, at jeget både er katalysator for uendeligheden, men også den, som kan holde den fast, give den form.

Hvorom er, så opgiver munch-petersen hurtigt den engelske lyrik — måske med den vished, at der alligevel er for mange faldgruber i det sproglige — og måske også med den

erfaring rigere, at han slet ikke kan få det udgivet, da det er helt sløjt med engelske kontakter. I stedet giver han sig af med at skrive på svensk, som også ligger ham langt nærmere — sprogligt og geografisk. I en vis forstand er det vel ikke forkert at sige, at han på romantisk vis kaster sig over modersmålet. Et fremmed modersmål! Det kunne vel kaldes den moderne digters ultimative drøm. Det at kunne formulere sig i et sprog, som på en gang udtrykker hjemstavn og eksil.

SOLEN FINNS

solens finns bliver til i efteråret 1935. Et par stykker af samlingens digte kan dog allerede dateres tilbage til 1934 og andre daterer sig til foråret og sommeren 1936, hvis man nærlæser Torben Brostrøms noter i *samlede skrifter*. Hvis man omvendt læser Martine Cardel Gertsens noter i *Gustafs ansigter*, så fremgår det, at munch-petersen allerede i starten af marts 1936 havde fået afslag på *solens finns* fra Bonniers Forlag i Stockholm. Det er med andre ord tydeligt, at *solens finns* må eksistere i flere versioner, end vi kender til. Det er en digitsamling, han løbende har arbejdet på — også efter afslaget — og den officielle udgave, som først kommer i 1959, er formentlig blot en indsamling af alle de svenske digte, munch-petersen havde skrevet på dette tidspunkt.

Det kan altså være svært at vide sig sikker på den oprindelige komposition, og hvordan munch-petersen har tænkt sig digitsamlingen, men der synes dog at være lille tvivl om, at den skal indledes og afsluttes med andre end de svært programmatiske digte «nyår» og «diktaren». I begge tilfælde skitseres selvportrætter af en digter, der med solen som fuldendelsens orienteringspunkt, kræver alt af livet. Når det er sagt, så er det først og fremmest karakteristisk, i hvor høj grad munch-petersen i modsætning til *black god's stone* vender sig væk fra dybet, fra mørkets drifter og i stedet længes op mod det lyse, det klare og drømmende. Det eruptive blodfællesskab eksisterer underneden, men er betinget af drømmen, som dyrkes som den initierende, forvandlende tilstand. Det er endog særligt tydeligt i samlingens første fem digte, herunder «allt», «mänskoord» og «drömmen», hvor der står:

det första är drömmen själv,
som måste drömmas, blomma och
mogna före allt annat —

Hvis munch-petersen i lighed med Ekelöf og andre af de skandinaviske surrealistiske skulle have mistet troen på surrealismens umiddelbare intervenorerende projekt, så er det dog klart, at surrealismens grundlæggende poetik og forestillingen om et utopia eller en utopisk livsform stadig er udgangspunkt for hans måde at betragte verden på. *solens finns* lyder den på en gang optimistiske og besværgende titel. Det er ikke for sent. Det er endnu muligt med drømmen som medie — og med solen som et bogstaveligt livs- og personlighedsdannende symbol — at få menneskets skjulte, vidunderlige kræfter til at blomstre.

solens finns adskiller sig i den sammenhæng ikke synderligt fra de forgående digitsamlinger. Vi finder en gennemspilning af de samme motiver og holdninger. Og der opereres med en tilsvarende surrealistisk, primitivistisk forestillingsverden, hvor vi på den ene side har

det ubevidste, det irrationelle, det drømmende, det skjulte, driften, kærligheden og fællesskabet. På den anden side har vi den borgerlige vanertilværelse, isolationen, hykleriet, konformiteten, rationaliteten og det ufrugtbare. Og i form af adverbier som nede, i, inden i og under er der i samme grad som tidligere tydeligt, at utopiens land ikke befinder sig i det hinsidige, men er i selve mennesket og parat til at blive realiseret hvert øjeblik gennem den utsatte, angstplagede og alligevel heroisk udvalgte digters syner. Det er den digter, der kan besværge fremtiden til det punkt, hvorfra intet længere opleves som modsætninger:

framtiden är ett under;
en sol som befruktar
ett hat-stelnat sköte
en måne, som svalkar
utbrända hjärtan

Det næste øjeblik kan digteren, ham som også bærer «hungerens poesi», dog være naglet fast til et sprog, der tværtimod fjerner ham mere og mere fra poesiens transformerende virkeliggørelse. I digtet «ord» hedder det:

inför det stora och enkla
äro orden dimmiga
och tonfallet allt —

Digtet slutter dog herefter anderledes forløsende:

ångest-blind famlande:
blomma
sol
mänska —

Ordene skaber ikke altid klarhed eller transparens. Ordene er i grunden slet ikke, hvad de siger! De kan ikke rumme verden eller sige noget sandt om verden og det, som da bliver vigtigt i stedet, er tonefaldet; altså lyden af den måde ordene falder på. Selve det sanselige, det konkrete i ordene og ikke så meget betydningen vægtes og fungerer som nødvendige øjen- og øreåbner for den tvivlende, søgende digter, der hver dag må tredse tågen og underforstået angstens og blindheden, til han når frem til de tre rette ord: blomst, sol, menneske. Både sammen og hver for sig danner de tilsyneladende — visuelt og auditivt — en magisk urstruktur for en ny og bedre verden. Her er mennesket frem for alt indfældet i naturens organiske og forløsende kræfter. Forløsningen bekræftes som sædvanlig gennem tankestregen, der stumt aftegner det præsentiske og den stadig uafsluttede bevægelse ud mod det nye, det ukendte.

solens finns er ikke overraskende en intens dyrkelse af solen og det, som solen kan få til at blomstre — planter og mennesker i en stor vegetativ forening. Den sammenhæng fremgår også meget tydeligt af de farverige billeder munch-petersen selv maler i 1935, blandt andet «død mand drømmer» og «klosteret». I begge tilfælde har vi gådefulde natur-scenarier, hvor planter, dyr og mennesker enten er malet ind i hinanden eller er forbundet af lange, bølgende linjer. Mest markant er i den sammenhæng måske «død

mand drømmer», hvor der fra det døde og begravede menneskes mund, som hviler sit hoved på et bundt plettede slanger, går blodflydte rødder op til en vildtvoksende plante, hvis ene blad samtidig kunne være en delfin. Dels bekræftes den primitive organiske forbindelse mellem liv og død. Ud af det ene skal det andet opstå. Dels bekræftes den surrealistiske forestilling om drømmens fortrollende kræfter, dens eksponering af en natur eller rettere af en tilstand, hvor drøm bliver til en (over)-virkelighed, hvor liv og død, fortid og fremtid ophæves. Hvis scenariet i venstre side af billedet domineres af den delfinlignende plante, så domineres højre side af en menneskelignende skarabæ og af en amorf kvindeskikkelse med en glorie. Kvinden har ligesom den døde den forløsende farve blå. Jorden, han er begravet i, er også blå. Skarabæen er tilsvarende grøn som planten. Vigtigst er dog, at skarabæen, som er de gamle egypters hellige dyr, og kvinden med glorien besegler denne 'naturs' renhed og uskyld. Sidst men ikke mindst må man bemærke, at de blodfyldte rødder går fra den dødes mund. Han taler med andre ord billedet til live. Eller som der står næsten ordret 'oversat' i digtet «mænskoord»:

måla knoppar med ditt blod
sätt dem på döda kvistar,
sov framtidens sömn —

munch-petersens skifte til det svenske sprog skaber ikke umiddelbart de samme problemer som med det engelske. Han bevarer her i et større omfang den samme hakkende, abrupte syntaks fra de danske digte. I grunden er det karakteristisk, at der er så lidt forskel på den måde, han angriber sproget på. Det er som om, at det i sidste ende ikke spiller den store rolle, om det er på svensk eller dansk. Det kan man også forvisse sig om i de tre digte i samlingen, som munch-petersen oversætter fra dansk til svensk. Der ændres ikke synderligt i syntaks, ordstillingen fastholdes, selv tankestregerne. Det tager sig ud som en oversættelse fra ord til ord.²⁷ I det lys er det spørsgsmålet, hvorvidt det svenske sprog har været udgangspunkt for et forsøg på en mere frigjort digtning. Vi har måske snarere at gøre med en dansk digter, der har taget den beslutning at ville knytte sig til det svenske kulturog litteraturmiljø. Et miljø, som han formentlig allerede ser sig som en integreret del af gennem sine forbindelser til blandt andet Lundkvist.

Efter det indledende digt «nyår», som er en svensk oversættelse af «nytaar» fra *mod jerusalem*, får vi to digte, som er tilegnet henholdsvis Harry Martinson og Edith Södergran. Der trækkes med andre ord linjer til den umiddelbare svenske primitivisme/modernisme og bagud til dens oprindelse i det finlands-svenske. Samhørigheden skal for en hvilken som helst svensk forlægger ikke være til at overse. Her er en dansk digter, der er mindst ligeså svensk som de svenske. Holder vi os udelukkende til digtet «saga» til Martinson, da er det ikke overraskende bundet op på dennes hyldest til nomadelivet og det eventyrlige («saga») i at lade sig bære med af naturens kræfter. Her som der møder den mistrøstigt vandrende en kvinde og det er netop hende som «förmågan att förvandla allt —». Tilsvneladende drukner parret i samme øjeblik («i det endas blindhet slog vägen samman över oss»), men kun for at komme til live igen i en nu forandret verden. Det vil sige: de er i den frie viljes verden, der, hvor livets vej ikke fører nogen steder hen. Paradoksalt nok bliver det sådan, at netop som de er på den vej, som ikke fører nogen steder hen, da oplever de at finde hjem.

nomade —, irrande,
trampar fram
det evige hemmet

Vejen er det evige hjem. Det er vandringen, der repræsenterer den afskrællede civilisation, det ur-menneskelige. Som der allerede stod som motto i munch-petersens første samling *det nøgne menneske*: «vi nøgenhedens legionærer, vi vil underlægge os jorden og udlevere menneskene til livet —». I «saga» er der altså stadig ingen tvivl om digterens rolle. Han er det nomadiske menneske, der her i organisk fællesskab med kvinden kan forvandle verden, så den bliver til, hvad den egentlig er, og som vi endnu ikke har set.

solen finns slutter af med det metapoetiske selvportræt «diktaren». Symptomatisk for munch-petersen handler det ikke så meget om poesien selv, men snarere om digterens rolle og opgave. Og selvom *solen finns* som helhed er mindre stramt komponeret og slet ikke når de ekstatiske, messianske højder som *mod jerusalem*, så er der ikke noget, som mange ellers antyder, der viser, at munch-petersen for alvor fjerner sig fra den visionære avantgarde-position. Det er et digt, der med en række kropslige omskrivninger, definerer digteren som ham, der inkarner den tagede pynt yderst ude. Digteren skildres som et *grænsetilfælde*. Han har ikke bare hjemme i denne verden, men også i den anden, den kommende.

han är dimman ytterst
på horisonten
han är ryggen utav det,
som varit

Digteren forekommer at være den, der kan forbinde fortid og fremtid, den, som forbinder drøm og virkelighed og det ubevidste med det bevidste: («hans panna är strimman som dröjer på nattens gräns»). Han er i grunden en messias, der, som det også fremgår, i tråd med samlingens ledemotiv spejder efter den sol, der kan bryde tågen. Som Gertsen udtrykker det, er der dog i denne mystiske længsel et indbygget paradoks: «Han ser det, der egentlig ikke kan ses, fordi det ligger ud over den menneskelige fatteevne i almindelig forstand. Derfor må det — paradoksalt — gøre hans øjne blinde. Det svaler dem, når visionen atter fjerner sig, men så vender tvivlen til gengæld tilbage med «väntandets ångest».²⁸ At være digter forekommer da at være et ubønhørligt, utrøsteligt foretagende. Jo tættere solen kommer på — frigørelsen af det sandt menneskelige — desto større smærter og kvaler påføres han. Hvis solen omvendt fjerner sig, så lindres han, men desto større vokser også angstens for, at frigørelsen aldrig skal blive til noget.

Valget står mellem smerte eller angst og i sidste ende mellem liv eller død:

han, som
varje timme vælger,
om han vill leva eller
alltid ha varit død.

Digteren ved end ikke, om han er «en dáre eller en vis» — og det er måske et og det samme — men han ved, at det er i kraft af sin tro på det visionære og i troen på at han

er et særligt udvalgt medie for noget, som vi endnu ikke ved hvad er, at han må fortsætte, som han gør. Hvis han ikke fornyer denne indsats hvert *evig eneste øjeblik*, han lever, så er der reelt set ingen mening til. Så er der kun døden, angst og mørket tilbage. Det er enten-eller. At være digter kræver, at man stræbsomt sætter *hele* sin eksistens på spil. Den, som ikke vælger at gøre det og dermed heller ikke vælger at leve sin kunst, han er helt enkelt ikke digter. Han lever ikke op til sin revolutionære forpligtelse over for menneskeheden.

Med *solen finns* understreger munch-petersen efter sin drøm om det forjættede land, der ligger gemt bag konvention og logik. Og han understreger i ligeså høj grad sin kompromisløse position, som den der går forrest i kampen for en ny, frigjort menneskehed. Det handler her om at kunne blive ét med solen. Den sol, som på en gang er pant for både den primitive livdyrkelse og surrealismens fantasi og drøm og i sidst ende synes at udgøre den modsætningsløse tilstand, hvor personligheden opløser sig i et fællesskab hinsides social og psykologisk fremmedgørelse.

Det kunne og burde måske have været en lyrik og et budskab, som den tilsyneladende mere forstående svenske litterære institution kunne tage til sig. Bonniers Forlag, som både udgav Ekelöf, Lundkvist og Martinson, var dog som nævnt tidligere ikke interesseret. Digtene var simpelthen for uforståelige for det almindelige publikum. Det ville med andre ord heller ikke finde nogen læsere i Sverige. Ekelöf og flere andre forfattere blev også kontaktet, men så vidt vides meldte de aldrig tilbage.²⁹ Der ender *den* for munch-petersen. Det, som skulle have været et triumftog for den danske halv-svensker, ender i det rene ingenting. Den svenske modernisme, som han følte sig underligt beslægtet med, vil simpelthen ikke vide af ham.

solen finns bliver først tilgængelige godt tyve år senere ved Brostrøms mellemkomst. Muligvis fordi der er tale om en posthum udgivelse på svensk af et aldrig udgivet og formentlig heller ikke helt færdiggjort manuskript, har interessen ikke vært voldsom. Det er i hvert fald tydeligt fra dansk side, at de svenske digte ikke opfattes som et egentligt selvstændigt eller særlig interessant bidrag til den samlede forståelse af munch-petersen eller til den lyriske surrealisme i det hele taget.³⁰ Hvis man dog omvendt tager sine forbehold over for den posthume kontekst, så synes diktene i *solen finns* at tilføje en række nye perspektiver på munch-petersens forhold til især det surrealistiske idégrundlag og kan i den sammenhæng indgå som omdrejningspunkt for de læsninger, der er af såvel *mod jerusalem* som den efterfølgende og anderledes nøgterne samling *Nitten digte* (1937). Derudover er *solen finns* nok så vigtigt et yderst spændende litterært dokument, der netop bekræfter det tværgående, mangfoldige (surrealistiske) fællesskab, der er mellem Danmark og Sverige i 1930'erne.

BJERKE-PETERSEN

I næsten samme omfang som munch-petersen i årene 1934—35 bevæger sig ind på det billedkunstneriske område, bevæger Vilhelm Bjerke-Petersen sig ud i det lyriske eller det, der ligner. Det sker med den mærkværdige og måske af den grund allermest rendyrkede surrealistiske bogudgivelse *mindernes virksomhed*. Den udkommer i efteråret 1935 i

forbindelse med etableringen af hans interskandinaviske tidsskrift *konkretion* og i øvrigt samtidig med, at munch-petersen forfatter hovedparten af *solen finns*.

Bogen består inklusiv omslaget af 26 tegninger, som tilsammen viser et symbolsk billedforløb fra et forpint ørkenlandskab gennem hav og bjerge og træer til et amorft punkt, der bliver kaldt «den lange bløde hvile —». Eller som der står kort og godt på den allerførste side underneden et selvportræt af Bjerke-Petersen:

denne unge mand oplevede det der vil vise sig paa de følgende blade. det kom til ham dels som virkelighed, dels som drømme. i tidens løb smæltede drøm og virkelighed sammen i en række billeder, hvortil der knytter sig enkelte løsrevne ord.³¹

mindernes virksomhed forsøger intet mindre end at være realiseringen af surrealismens inderste; «le merveillux», det fantastiske, hvor drøm og virkelighed smelter sammen. Bogen er i den forstand en manifestation af den uspolerede kreativitet og de voldsomme kræfter, der gemmer sig i menneskets ubevidste. Det, som der sker i dette øjeblik, hvor det fantastiske vækkes, er en afsløring af tilværelsens skjulte mening. En mening, som ikke ulig munch-petersens forestilling om det ubevidstes nærmeste eruptive gennembrud, kommer til syne i en bevægelse fra død til liv, fra hunger til udfrielse. Den enestående oplevelse er med andre ord en surrealistisk vision om det nye menneskeliv, der efter lang tids søgen finder ro og skal blomstre.

Der startes som nævnt i ørkenen i «fattige efterladenskaber — / tørstige ørkener — ». Begge tilhørende tegninger viser en række forkrampede figurer — enten spidse eller formede som glas og kander, der er tomme og som rækker forgæves op mod himlen. De følgende tegninger angiver da retningen. Ordene er ikke overraskende: «mindets flugt — /sovnen — / drømmen fuldfører kredsløbet — / den øde steppes blomsterforaar - -». Sovnen og drømmen, tilstande hinsides den logiske virkelighed, giver netop adgang til en anden fortryllet tilstand. Og vi ser, hvorledes blomster bogstaveligt skyder op af ørkenen og menneskelig former, det vil sige den kvindelige krop, går i ét med naturen. Menneske og natur udgør en ubegrænset frugtbar enhed i et mytologisk univers, der fuldendes i billede af «den lange bløde hvile —».

Med *mindernes virksomhed* lægger han i modsætning til Bille og Mortensen vægt på sin tilslutning til den internationale surrealismes radikalisme og til Halmstad-gruppen, som samtidig går ind i et fælles arbejde om tidsskriftet *konkretion*. Her er det meget betegnende, at Halmstad-gruppens malere Stellan Mörner og Erik Olson begge bidrager til tidsskriftets første numre med ikke bare tegninger, men også digte. Som de surrealistiske synes at være, oplever de ikke nogen forskel mellem det at male og det at skrive. De ser deres virke som del af et hele. Eller som Bjerke-Petersen allerede skriver i *surrealismen*: «Vi skal ane de muligheder for udfoldelse, der ligger latent i os.»³² Kunsten er som sådan ikke vigtig. Den er vigtig i og med, at den kan frigøre mennesket fra de tilsyneladende ødelæggende borgerlige kræfter og gøre det aktivt skabende.

Bjerke-Petersen er fra midten af 1930'erne sammen med Wilhelm Freddie primært knyttet til det svenske surrealistiske miljø gennem Halmstad-gruppen. Det er denne forbindelse, som udgør det kollektive surrealistiske eksperiment i Skandinavien, hvilket også ses i de mange fælles udstillinger de har rundt om i Europa.³³ Det har i den

sammenhæng også stor betydning, at Bjerke-Petersen oplever, at der i Sverige trods alt er noget større forståelse for de ting, han laver og også har en vis succes med sit maleri dér. Sverige bliver da også det naturlige tilflugtssted for ham under 2. verdenskrig.

Under krigen oploses dog dette skandinaviske fællesbånd. Det kommer sig i høj grad af, at Bjerke-Petersen ligesom flere af Halmstad-gruppens kunstnere får alvorlige tvivl om surrealismen, automatismen og drømmens forhold til virkeligheden. Der indfnder sig den stemning, at surrealismen har mistet sin afgørende historiske funktion, at den i grunden har spillet fallit og aldrig været i nærheden af at realisere et andet fantastiske liv. Halmstad-gruppens Erik Olson går endda hen og bliver katolik kort tid efter krigen. Bjerke-Petersen bevæger sig også andre veje, men det er tydeligt, at forestillingen om den ubristelige sammenhæng, som surrealismen bærer i sin grundidé, følger med. Verden må være et hele og livet må kunne findes overalt på trods af de chokerende, umenneskelige omstændigheder. Det er det gennembrud eller den forvandling fra mørke til lys og hen til det øjeblik, hvor verden genopstår, Bjerke-Petersen kommer til at skildre i hans første egentlige digtsamling *Diamanter i askan* i 1949.

Spørgsmålet bliver da: Hvorfor begynde at digte og hvorfor skal digtene være på svensk? Det er der ikke entydige forklaringer på, men det kan muligvis være udtryk for et forstærket behov for at arbejde med sproget i ordets videste forstand.³⁴ Fra tiden findes et utal af teoretiske skitser, digte, noveller og selvbiografiske notater. Alt sammen styrker indtrykket af en kunstner på vej til at finde et nyt 'sprog' efter det chok, som krigen har efterladt ham i. Men hvorfor så på svensk? Fordi der i længslen efter det nye sprog kunne være et utopisk potentiale i det? Formentlig ikke. Forklaringen er nok snarere, at Bjerke-Petersen på dette tidspunkt beslutter sig for at opholde sig permanent i Sverige. Året før udgivelsen grundlægger han saledes Moderna Konstskolan i Stockholm. At digtene er på svensk er som hos Munch-Petersen en konsekvens af at høre ligeså meget til Sverige som Danmark.

DIAMANTER I ASKAN

Modsat munch-petersens *solens finns*, som trækker på den finlands-svenske modernisme og den svenske surrealisme-primitivisme, kan det være svært at finde umiddelbare inspirationskilder eller paralleller til *Diamanter i askan*. Det, som Bjerke-Petersen primært trækker på, er i høj grad sine egne billeder — surrealistisk, modernistisk billedkunst — og ikke lyrikken. Den samme tendens finder vi også hos Halmstad-gruppens Stellan Mörner, som rent faktisk udgiver sin første digtsamling *Timmarna innan* året før Bjerke-Petersen og endelig har vi den da allerede herostratisk berømte Erik Lindegren, der i 1947 udgiver en lang række spændende ekfraser over netop Halmstad-gruppens malerier.³⁵ Det er formentlig først og fremmest i denne tilsvarende svenske, tvær-aestetiske, og delvise 'fyrtiotalist'-kontekst, at man skal forstå *Diamanter i askan*. Når det er sagt, er det dog klart, at samlingen i sin kredsen om en trøsteslös verden ikke undgår at knytte an til den eksistentielle, apokalyptiske lyrik, der er i Danmark i slutningen af 1940'erne, men i kraft af sin surrealistiske stræben snor den sig dog forbi den dominerende Heretica-konsensus og Bjerke-Petersen lader sig snarere forbinde til mere marginaliserede lyrikere som Iljitsch Johannessen og Jørgen Nash.³⁶

Diamanter i askan består af fem afsnit, som hver især med en enkelt undtagelse indeholder en række titelløse, nummererede digte. Det første og længste afsnit hedder «Svarta blommor». Andet afsnit hedder «Sagor från mörkrets land» og tredje «Färgernas födelse». Herefter kommer det noget mindre fjerde afsnit «Ljusportaler» og til sidst «Jord (Ett filmmanus)». Ligesom i *mindernes virksomhed* er der i høj grad tale om et prægnant symbolsk forløb i digtsamlingen. Det er selvfølgelig også ganske tydeligt i titlerne til de enkelte afsnit. Samlingens digte skildrer i samme forstand som *mindernes virksomheden* problemfyldt vandring og bærer bevisbyrde for et i sidste ende smerteligt og dog nødvendigt menneskeligt gennembrud.

Atter som i *mindernes virksomhed* er der anbragt en slags prolog eller et forord, der fortæller om digtenes tilblivelse:

I krigets sista skede, då svaga ljus tändes här och där bakom mörkrets fronter, och man såg de första glimtarna från spridda utkristalliseringar av nya idéer och nya realiteter; vid den tidpunkten började, utan någon påtagbar motivering min «svarta period». Jag kallade den senare «färgernas födelse», emedan den utmärkte sig genom användandet av spridda, plötsligt uppdykande färger i en annars ogenomtränglig värld. Dessa 'bilder' blev först målade. Det var genom måleriet jag skapade 'formen'. Men senare, då jag övergav det objektmässiga i konsten, blev det mig angeläget att också uttrycka dem i ord. Denne serie 'bilder' betyder för mig icke blott ett förverkligande av reala tillstånd i ett givet ögonblick, då spänningen mellan mörkrets och ljusets områden når sin höjdpunkt. Dessa syner betyder kanske ännu mera förverkligandet av mitt eget inre kamptillsänd som konstnär och borde kanske därför rätteligen kallas «På gränsen mellan den inre och yttre verkligheten». ³⁷

Det bliver her helt klart, hvor stærkt digtene er knyttet til hans maleri i efterkrigstiden. Det, der sker nu, er, at lyrikken for alvor sætter ind som en konsekvens af den retning, maleriet tager. Som han skriver, bevæger hans maleri sig væk fra det objektmæssige i kunsten, væk fra de stærkt symboladrede objekter — blandt andet træet, stenen, planten, mennesket. Lyrikken bliver da omvendt det sprog, hvor han stadig kan bevare objekter. Ord benævner ting, fremkalder ting og i denne proces genopstår den symboladning eller den associative betydning, som ellers hidtil har synes knyttet til maleriet for Bjerke-Petersen. Kort sagt overlader han det til lyrikken at konkretisere det surrealistiske ønske om at forme en ny introspektiv sammensmelting af den indre virkelighed (drømmen, det ubevidste) og den ydre virkelighed. *Diamanter i askan* skildrer et «forsøg på at forcere lys-mørke og farvekontrasterne til det yderste, sikkert i association til angstfænomener og deres overvindelse. Denne række er [...] fyldt med søgen efter en forening af kunstens manifeste billeder og det ubevidstes dybe rørelser.»³⁸

Ikke overraskende er synssansen altdominerende i digtsamlingen. Den er i den sammenhæng ikke bare bundet til visionære og knopskydende billedfantasier, men i høj grad også til et nøgternt panorerende blik henover en trøstesløs (indre) verden. Det allerførste digt fra afsnittet «Svarta blommor» starter da også således:

Dessa ögon som vaktar i djupets gruvgångar,
som från bergstoparna bevitnar de blindas
flykt
[...]

Dessa ögon som borrar sina sökande händer i
mullen
Men som aldrig hämtar sina bilder från himlen
Dessa ögon som bara ser...

Det er et sæt øjne, som synes at bevidne og konstatere, men som alligevel skaber en dikotomi for resten af afsnittet og samlingen som helhed. Det er med andre ord øjne, der ser og som er søgerende i modsætning til de blinde, som bare flygter. Det er øjne, som trods ørkenen eller bogstaveligt talt stirrer den i øjnene. For øjnene vender sig ikke mod himlen. Derfra gives der intet svar eller håb om udfrielse. Hvis der er et svar eller en mening befinner det sig i «djupets gruvgånger», «mellan trädstammarna» eller i «mullen». Det findes i jorden eller i alt det, som er forbundet med jorden. Det er nedefra og indefra, at al ny vækst skal komme.

Som de følgende digte afslører, er det dog ikke så ligetil. Vi støder på mennesker, der er strandet i et goldt ørken- eller vulkanlandskab. Det er en kamp på liv og død og helt enkelt en kamp mellem mørke og lys, hvilket bliver endog meget tydeligt, hvis man sammenholder digtene med hans malerier fra denne efterkrigstidsperiode, blandt andet «Uden titel» (1945). Et maleri der foroven viser et nok indhegnet, men dog farvestrålende, frodigt landskab og forneden — helt opdelt — befinner der sig en række mennesker forvist til en mørk underjordisk verden. Flere af menneskene ligger udstrakt ned, som om de er døde. Andre sidder passive hen og den eneste frodige kvinde er ansigtsløs og kendetegnet ved horn i panden. Ansatser til et rodnet fører modsat hans egne og munch-petersens malerier fra 1930'rne ingen steder hen og forener sig karakteristisk nok ikke med menneskene. I dette mørke hersker kun adskillelse og dæmoni eller «tillintetgørelsens textur», som det hedder i digtet «13».

Landet er sort, udbrændt. Menneskene er famlende. De kravler rundt som dyr med tørre læber. De samler sig som i digtet «8» under et æbletræ og beder jorden om at åbne sig. Mennesket skal som træt tilbage i jorden. Nede i jorden — inderst inde — finder vi tilsyneladende det, som endnu ikke er brændt og forkullet:

De svarta konturerna av kropparna bildade
rötter över jorden, som förgäves sökte tränga
ned i grunden till djupets safter och källor, där
de lysande blommorna hämtade liv och näring

Inderst inde finder vi også «havets bottenlösa moderssköte»; det uomgængelig symbol på øjeblikket før undfangelsen. Trods tilintetgørelsen bærer det nomadiske afsnit «Svarte blommor» altså til stadighed håbet om i korte øjeblikke at trænge ind til et (før)-liv, der nok er fraværende, men som må være der. Den konflikt forandres ikke i digtene i det følgende afsnit «Sagor från mörkrets land». Menneskene skiftevis vandrer og venter i et uigenremtrængeligt mørke. I afsnittets sidste digt «10» knyttes dette mørke; dette sorte landskab omsider til et hvidt landskab. Sort og hvidt mødes og bliver på forunderlig vis til et kosmisk, krystalklart hjerte, der svæver i det uendelige rum. Og fra da af synes alt forvandlet. Det hvide tager farve af det mørke og omvendt og ikke mindst: «människorna kunde se varandas ögon». Den psykiske og fysiske blindhed er ophævet. Ingen flygter

længere fra det at se og der dannes ligefrem med hjertets kosmiske mellemkomst «en jättebro av guld, och alla kunde vandra från det ena landet till det andra». Ørkenen er forvandlet til oase. Solen brænder ikke bare længere. Den giver nu også liv, som vi netop kunne se det så tit hos munch-petersen. Angsten og serien af fremmedgørende hallucinationer som præger mange af de højst mærkværdige digte i de to første afsnit overvinde.

Det tredje afsnit hedder ikke for ingenting «Färgernas födelse». Det første digt «1» skildrer på en helt anden måde landskabet gennem kvindelige, erotiske metaforer. Her bliver det også tydeligt, at kroppen for første gang bliver ét med naturen, med omverden. Vi får det forskelsløse øjeblik, hvor det fantastiske vækkes symboliseret ved regnbuen, ved det guld og sølvlys som «bestrålade ingångarna till dina lärs fruktbara dalgångar». Landskabet forvandles til en forførisk og i allerhøjeste grad kødelig kvinde. Hun er, som der også betones, ikke af marmor. Hun er netop ikke længere forstenet, men det levende og organiske, pantet på den frie seksual- og skaber Kraft. Hun er intet mindre end «färgernas fødelsesplats».

Derfra foregår der en re-mytolonisering af tilværelsen gennem det kvindelige. En gold og steril (indre) verden er med et fortryllet. Det er nu muligt at se verden igen og se den, som den vil være:

Jag älskade skogen, men jag hade aldrig sett
den gröna
[...]
men när allt vad jag trodde på och allt vad jag
icke trodde på var begravt i dess svarta valv,
kunde mitt öga ibland plötsligt i hänryck-
ning uppenbara för mig en liten vit eller gul
blomma
[...]
ett verklighetens gnistrande nu —
en punkt hår, en färg där, snart
ett helt näť av trådar, som förband ett inre livs
känslor till en ny konkretion.
Först nu fick skogen färg.

Mørket havde trukket alt til sig, alt liv og lys. Men i dette menneskelige og ikke mindst også kunstneriske gennembrud synes alt at være på ny. I det øjeblik den intellektuelle skepsis opgives, synliggøres magi og liv. Det er netop, når man lader sig styre af sit «inre öga» — altså det visionære — at man formår at bryde ud af sit 'fængsel' og kan træde ind i et nyt skabende, forbindende felt, hvor indre og ydre smelter sammen, hvor sjæledybет korresponderer med omverdenen. Netop da får skoven også sin farve. Den står tilbage som en manifestering af denne forvandling til enhed og sammenhæng. Dette understreges ligeledes i afschnittets sidste digt «Till en tavla av Mondrian», hvor der på baggrund af et maleri af Mondrian kredsses om et særligt krydsfelt, hvor alt er i «fullkomlig balans». Det er dette krydsfelt, der venter på at blive realiseret.

I «Ljusportaler» nærmer vi os igen og igen dette øjeblik eller drømmesekund, hvor verden åbner sig for os og skaber 'det fantastiske'. Det er et spørgsmål om at aktivere alle sanser. Det sker gerne i forunderlige billeder, hvor kvinden og naturen som nye gevækster

fletter sig ind i hinanden. Som når jeget kigger skjult til siden på en kvinde, hvis hoved pludselig er «en strående sol». Det sidste afsnit «Jord (Ett filmanus)» vender på cyklist vis tilbage til det æbletræ, der blev kredset om i starten af samlingen. Cirklen sluttes i disse fem digte, men vi er et helt andet sted end i starten. Væk er ørkenlandskaberne og i stedet står mennesket forvandlet, lyslevende og i en forvandlet natur. Ikke for ingenting refereres der i et af digtene til den fugl Fønix, som rejser sig af asken.³⁹

Menneskene er samlet om træet og der er æbler nok nu. Evighedens æbler. Og stenene findes. Evighedens sten. Og æggene findes. Evighedens æg. I det allersidste digt «5» samles disse symboler. De lader sig spejle i himlen, jorden og havet, der dog forvandler sig til et flammehav. Men ilden fortærer ikke noget. Den forædler tværtimod. Mest af alt forvandler den på paradoksal vis stenen til et æble:

En hand håller den vita stenen in i flammorna.
En stämma: «Havets vita hjärta kan ej brinna!»
Stenen bliver i handen förvandlad till ett äpple

Æblet bliver den forløsende kraft, der peger optimistisk på selve den levende evighed i tilværelsen. Det synes nærmest at være det, som omslutter alt. Det vil sige, at det er i æblets natur at have det uendelige i sig. Det understreges i digitets afsluttende strofer: «Ljuset från en strående sol bryter igenom lövverket. / En gren överdådig fyllt med äppelblommor». Vi behøver ikke at se eller forstå mere end dette — solens stråler, der bryder gennem noget løv og en enkelt gren på et æbletræ i blomst. Dette er virkelighedens gnistrrende nu. Og det er der kunstneren og mennesket som helhed må starte. I det små og i det rene og rent forbindende; i det som ikke er blevet kompromitteret af civilisationens gögl. Det er ud af denne tro på vækst og det ubevidstes frigørende kraft, at vi samtidig bevarer forbindelse til 'det fantastiske' og til forestillingen om en genfortryllelse, der kan vække verden til live igen. Eller som Bjerke-Petersen skriver med surrealistisk pondus i et notat fra samme tid: «Ord är inte ersättningar / ord är kontakt.»⁴⁰

Diamanter i askan får en blandet modtagelse i Sverige. Kritikken er af den mening, at digitsamlingen er romantisk konventionel og sentimental.⁴¹ Det er heller ikke forkert, når vi ser bort fra, at de overser dens sælsomme surrealistiske stræben. Der er noget underligt anstrengt og patetisk over det forløb, som digitene gennemgår fra ørken til oase, fra uigennemtrængelig mørke til strålende sol, fra en digters trøstesløs kval til forundret gennembrud. Ligesom munch-petersen er Bjerke-Petersen en syntesetænkende visionær surrealist, der kunstnerisk kommer til at slå sig vel meget på den idealisme, han lægger for dagen. Noget større litterært gennembrud får altså hverken munch-petersen eller i sidste ende Bjerke-Petersen i Sverige. Trods en vis opmærksomhed i nyere tid, står disse digitsamlinger tilbage som kuriøse (surrealistiske) parenteser.

Diamanter i askan og *solens finns* er eksempler på værker, der stort set er faldet gennem den danske (og nordiske) litteraturhistories fintmaskede net. De synes at være blevet sorteret fra eller bare glemt i en pragmatisk koncentration om det specifikt nationale. Noget som sikkert også kan forklares ud fra den markante udgrænsning, der har været af surrealismen og i det hele taget af det kunstneriske eksperiments forsøg på at blive til politisk (livs)-praksis. I det lys er det klart, at disse to tværnordiske værker, som ret beset placerer sig temmelig centralt i tiden, forekommer at være væsentlige udgangspunkter

for en videre udredelse af den historie om surrealismen og surrealistisk lyrik i Norden, der stadigvæk mangler at blive skrevet. Især er det interessant, hvordan lyrikken i 1930'erne og 1940'erne løbende knytter sig til den billedkunstneriske udvikling, og ikke mindst hvordan kunstnerne på begge sider af sundet — uanset ideologiske og kunstneriske tilhørersforhold — indgår i en udfordrende og frugtbar dialog. På det punkt gælder det også om at forstå, hvor vigtig en bestanddel surrealismen forbliver at være i de nye retninger, der etableres efter 2. Verdenskrig og hvor væsentlige forbindelserne stadig er mellem landene og mellem kunstarterne, når vi kommer ind i 1950'erne.⁴² Gør vi det, så kan vi forhåbentlig være med til at nuancere og perspektivere billedet af surrealismens veje både i Danmark og Sverige.

NOTER

¹ Det er nok ikke uvæsentligt, at surrealismen trods sin store indflydelse på en række af de såkaldte konfrontationsmodernister — Ivan Malinovski, Jørgen Sonne og Jess Ørnsbo — er blevet læst i en anglo-amerikansk nykritisk optik. En optik, der har udgrænset centrale dele af, hvad surrealismen i sin inderste kerne går ud på og som i høj grad har reduceret den til en række udvendige stiltræk. I den sammenhæng er det vigtigt at forstå, at surrealismen ikke er en stilart, men «er en måde at leve på, en ny måde at se verden på. Surrealismen var en tilstand af negativitet og oprør, som hentede sin erotiske og poetiske kraft i underbevidsthedens krystallinske dybder og begærrets sovnlose afgrund» (Mikkel Bolt: *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*, Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus 2003, 94). Hal Foster understreger også dette forhold i sin kritiske genlæsning af surrealismen i det 20. århundrede. Jf. Hal Foster: *Compulsive Beauty*, ny udgave, MIT Press, Cambridge, Mass./London, England 1998, xii.

² Jf. André Breton: «Det første surrealistiske manifest,» i Finn Herman (red.): *De surrealistiske manifester*, oversat af red., Arena, København 1972, 26f. Samme sted definerer Breton surrealismen med ordene: «Jeg tror på, at der i fremtiden vil ske en sammensmelting af disse to tilstande, der tilsyneladende er modsætninger, drøm og virkelighed, i en slags absolut virkelighed, en *overvirkeligdom*, om man så må sige. Det er erobringten af den jeg stiler mod» (Breton 1972, 26).

³ Det kan måske synes krukket, men jeg vælger at stave gustaf munch-petersen med småt, da han i hele forfatterskabet også selv insisterede på at blive stavet på denne måde. Af samme grund staver jeg også munch-petersens værker med småt samt tidsskriftet *linien* og Bjerke-Petersens bog *mindernes virksomhed*. I alle tilfælde er det navne/titler, der oprindeligt er udgivet med lille begyndelsesbogstav. Bjerke-Petersen staver i øvrigt også i 1930'erne sit navn med småt, men opgiver det senere hen.

⁴ Tilsvarende spørgsmål stiller Martine Cardel Gertsen også i sin omfattende og fornemme monografi om gustaf munch-petersens forfatterskab: «Man kan desuden forestille sig motiver af mere psykologisk art til at digte på et fremmedsprog. Det giver en frihed fra de emotionelle bindinger, der ligger i modersmålets ord, og åbner op for nye konnotationer. Det mere distancerede forhold, man har til et fremmedsprog, kan inspirere til dristigere sproglige eksperimenter og mere kreativt billedsprog, hvilket ikke mindst har interesse i modernistisk sammenhæng» (Martine Cardel Gertsen: *Gustafs ansigter — selvfremstilling i Gustaf Munch-Petersens forfatterskab*, Makadam Förlag, Lund 2003, 111).

⁵ munch-petersen er kun repræsenteret ved digtet «diktaren» fra *solens finns*, mens der er fundet plads til et noget større udvalg af Bjerke-Petersens digte. Det drejer sig om seks digte fra *Diamanter i askan* samt digtet «manen» fra det svenske tidsskrift *Prisma* året efter. Hvis ret skal være ret, så er Bjerke-Petersen dog også sporadisk repræsenteret på dansk grund. Det sker med tre digte fra *Diamanter i askan* i antologien Asger Schnack (red.): *Med lukkede øjne, Spontan poesi, en eksemplksamling fra tyverne til i dag*, Hans Reitzels Forlag, København 1990. Det er så også det. Vender vi tilbage til *Ögats läppar slutar sig* så står der om munch-petersen og Bjerke-Petersen: «Danska surrealister kom genom kontakter med dessa målare (halmstadgruppen) och senare genom världshändelserna att spela en viss roll även för utvecklingen i Sverige. Gustaf Munch-Petersen blev tidigt intreserad av Bretons och den finlandssvenska lyriken [...] Hans generationskamrat Vilhelm Bjerke-Petersen, som var först i Norden med att skriva en bok om surrealismen, flydde i likhet med Wilhelm Freddie och Asger Jorn under kriget til Sverige, där han öppnade konstskola i Stockholm och småningom också skrev dikter på svenska» (Lasse Söderberg: *Ögats läppar slutar sig. Surrealisme i svensk poesi*, FIB:s Lyrikkubbs bibliotek, Värnamo 1993, 8f.). Skal man anføre noget vedrørende Söderbergs kommentarer, så må det være, at det nok er mere end tvivlsomt, hvor stor en rolle Breton har spillet for munch-petersen. Der skulle formentlig have stået Lundkvist i stedet! I øvrigt er det heller ikke Jorn, men hans bror Jørgen Nash, der flygter til Sverige under krigen.

⁶ Jf. Ejler Bille: «Forord,» i Troels Andersen m.fl.: *Vilhelm Bjerke Petersen. En retrospektiv udstilling*, Silkeborg Kunstmuseums Forlag, København 1986, 6f.).

⁷ Jf. Charlotte Sabroe: «Vilhelm Bjerke Petersen — En dansk elev på Bauhaus,» i Andersen m.fl. 1986, 36f.

⁸ Jf. Pontus Hulten m.fl.: *Halmstadgruppen 50 år*, Stiftelsen Halmstadgruppen, Halmstad 1979. Der kan for ikke helt eksakte, men tilsvarende oplysninger henvises til Gitte Tandrup: *Zigzag mod solen. Udviklingslinjer i Vilhelm Bjerke Petersens billeder og skrifter*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 1998.

⁹ gustaf munch-petersen: *samlede skrifter*, red. af Torben Brostrøm, ny udgave, Borgens Forlag, København 1967, xi.

¹⁰ Jf. Cardel Gertsen 2003, 33f.

¹¹ Jeg refererer til Artur Lundkvist: *Atlantvind*, Bonniers, Stockholm 1932, 221.

¹² Jf. Gunnar Ekelöf: *fransk surrealism* (1933), FIB:s lyrikkubb, Stockholm 1962, 12.

¹³ Jf. Vilhelm Bjerke-Petersen: *symboler i abstrakt kunst* (1933), Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg 1974, 18.

¹⁴ *linien* [1]/1934, 1f.

¹⁵ Vilhelm Bjerke-Petersen: «surrealismen,» i *linien* [1]/1934, 6.

¹⁶ Jette Lundby Levy uddyber dette forhold med henblik på samlingen som helhed: «Hele digtsamlingen *det underste land* må ses i forhold til en interesse for riter, overgangs- og ofringsritualer. Det var også et gennemgående træk i den franske surrealisme både i den antropologiske interesse for og undersøgelse af primitive kulturer som et reservoar for subversive livsmåder i ekstaser og gaveøkonomi og i billedkunstneres interesse for og udgangspunkt i primitive kulturer, både afrikanske, oceaniske og deres magiske figurer og masker» (Jette Lundby Levy: «Tingfinder og shaman. Om Gustaf Munch-Petersens *det underste land* som surrealistisk kunstværk,» i Erik Svendsen og Henrik Ljungberg (red.): *Ud af det moderne. Den kritiske tanke anno 2000*, Forlaget Spring, Hellerup 2000, 106). I samme spændende artikel peger Lundby Levy i øvrigt ganske rigtigt på, at den anderledes alvorsfulde patos, der præger munch-petersen i 1930'erne kan tilskrives den tilspidsede politiske situation. Fascismen og nazismen er så absolut virkelighedsnære størrelser, som virker ind på kunsten og kunstens funktion.

¹⁷ Det er meget karakteristisk, at den første egentlige fejde, som surrealisterne ryger ud i, er med kulturradikalisten Poul Henningsen. Han giver svar på tiltale overfor disse såkaldte surrealiste i en række af de første numre af *linien*. Han bedes dog skyndsomt træde til side, for hvis han ikke skulle være klar over det, så er de det nye og han — PH — hører en svunden tid til. Jf. *linien* 3—5/1934.

¹⁸ gustaf munch-petersen: *mod jerusalem*, funkis forlag, København 1934, 10.

¹⁹ Bjerke-Petersen var især optaget af Wilhelm Reichs banebrydende (seksual)-forelæsninger, som også bragte ham til Danmark i starten af 1930'erne.

²⁰ Vilhelm Bjerke-Petersen: *surrealismen*, liniens bibliotek, København 1934, 77.

²¹ For god ordens skyld skal det slås fast, at Halmstad-gruppen består af Stellan Mörner, Axel og Erik Olson, Esaias Thorén, Sven Jonsson og Waldemar Lorentzon.

²² Bjerke-Petersen formulerer således i forlængelse af Breton et angreb på den sociale, arbejderkunst: «Den 'sociale' beskæftiger sig med at gengive situationer fra 'livet', genstandsmæssige og individuelle emner. Denne 'kunst' er da for det første begrænset til at reproducere det *existerende* og kan saaledes ikke vække andre tanker hos mennesket end de hun eller han besidder – den er for det andet henvist til udelukkende eller overvejende at skulle rumme *bevidsthedsudtryk*, hvilke naturligvis hos den udøvende 'kunstner' er lige saa bestemte af vaner og tradition som hos alle andre mennesker [...] Surrealismen er ikke en kunststart eller en kunstretning, den er et *livssyn* – dette vedkender sig ingen love og bryder *al tradition*» (Vilhelm Bjerke-Petersen: «social kunst? Lad os saa hellere leve!» i *linien* 4/1934, 10f.).

²³ Jf. Cardel Gertsen 2003, 330.

²⁴ Her kan der efter henvises til Lundkvists *Atlantvind*, som indeholder en introduktion til blandt andet Carl Sandburg.

²⁵ Jf. blandt andet Paul Auster: «Dada Bones,» i Auster: *Ground Work*, Faber And Faber, London 1990, 132.

²⁶ Jf. P.M. Mitchell: «The English poetry of Gustaf Munch-Petersen,» i Orbis Litterarum XXXII/1967, 354f.

²⁷ På dansk lyder eksempelvis de første syv strofer i digtet «Nytaar» således: «i aarets gule blomst / over fjerne tusind veje / lyser gammel / slunknende taare — / højt højt langs sprøde stængler / draaber klamrende / rinder mod oceanets glem sel —». I munch-petersens svenske oversættelse bliver det til: «i årets gula blomma / över fjärran tusen vägar / lyser gammalt / stocknande tår — / högt högt längs spröda stänglar / droppar klängande / rinner mot oceanens glömska —».

²⁸ Cardel Gertsen 2003, 264.

²⁹ Jf. Cardel Gertsen 2003, 310.

³⁰ Det kan man — måske med undtagelse af Torben Brostrøms introduktion til *samlede skrifter* — forvisse sig om i en række artikler om og analyser af munch-petersens lyrik. Der kan senest henvises til Tue Andersen Nexøs portræt af munch-petersen i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind 1, Gads Forlag, København 2001.

³¹ Vilhelm Bjerke-Petersen: *minderne virksomhed*, illum, København 1935, 7.

³² Bjerke-Petersen 1934, 67.

³³ Der kan foruden «kubisme-surrealisme» i København (1935) nævnes «Ung dansk og svensk kunst» i Oslo (1935), «International Surrealist Exhibition» i London (1936), «Surrealism i Norden» i Lund (1937), «Surrealisme» i København (1940).

³⁴ Jf. Tandrup 1998, 127.

³⁵ Som så mange andre lyrikere er Lindegren i lige så høj grad orienteret mod maleri og musik som litteratur. Synergien mellem lyrik, musik og maleri er ikke til at overse og den opstår formentlig ud af det sprokgkritiske forhold, at ord ikke længere får deres værdi gennem betydning, men gennem intensitet og følelse. Kristina Hallind skriver i den sammenhæng mere specifikt om Lindegrens forhold til Halmstad-gruppens malerier: «Redan från början fanns det en överensstämmelse mellan konstnärernas och diktarens sätt att arbeta: man red gränsle på en dubbel verklighet för att ta språnet in i det öververkliga. Men tavorna kom också att bli en trampolin mot nya dimensioner i dikterna: 'En tavla är en omformning eller koncentration av en inre —

eller yttre — verklighet', mener Lindegren. 'En dikt inspirerad av en tavla kan också vara en omformning av tavlans verklighet' (Kristina Hallind: «former födda av likhetsgnistor i olikhet», i Hulten m.fl. 1979, 203). Denne transitive vekslen mellem ord og billede og mellem indre og ydre i skabelsen af en ny (over)-virkelighed, er så sandelig også markant hos Bjerke-Petersen i *Diamanter i askan*. Man kan også fæstne sig ved, at både Bjerke-Petersen og Lindegren i *mannen utan väg* (1942/46) og *Sviter* (1947) benytter sig af samme gennemgående motiviske dikotomi: blindhed-klarhed.

³⁶ Samme år som *Diamanter i askan* udkommer, udgiver Johannesen således den mærkværdige digtsamling *Harlekin og døden* (1949), hvor det er tydeligt, at vi finder en tilsvarende identifikation med tingene i et forsøg på griben hemmelighed, som de skjuler. Jørgen Nash som allerede på dette tidspunkt har etableret sig som surrealistisk enfant terrible — og som har været i kontakt med de svenske fyrtiotalister under krigen — kommer samme år med den ligeledes mærkværdige og dog mere ligetil *Levet livet* (1949).

³⁷ Vilhelm Bjerke-Petersen: *Diamanter i askan*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1949, 7.

³⁸ Troels Andersen: «Ønsker og drømme i fremmede objekter», i Andersen m.fl. 1986, 86. Det skal tilføjes, at Andersen her ikke skriver om digtene, men om en række billeder fra samme periode, herunder *Uden titel*, som åbenlyst er forbundet med digtsamlingens motivkreds og bestrebelsler.

³⁹ Fugl Fønix repræsenterer fødslen i døden for Bjerke-Petersen. Samtidig anvender han ligesom Lindegren og mange andre i tiden også Ikaros (det heroiske fald) som en anden fast mytologisk skikkelse.

⁴⁰ Tandrup 1998, 218. Citatet har Tandrup fra en række utrykte noter i VBP-arkivet på Silkeborg Kunstmuseum.

⁴¹ Jf. Tandrup 1998, 218. En anmelder synes eksempelvis, at digtsamlingen byder på «mer aska än diamanter». Omvendt er det så måske meget karakteristisk, at netop Erik Lindegren som en af de få anmelder bogen positivt. Jf. Troels Andersen: «biografi», i Andersen m.fl. 1986, 20.

⁴² I dansk sammenhæng er det vigtigt, at pege på den indflydelse det danske tidsskrift *Helhesten* får, og Asger Jorns og Jørgen Nashes senere tilknytning til Situationistisk Internationale. I svensk sammenhæng bør der peges på de mange oversættelser, der sker af de franske surrealistiske fra slutningen af 1940'erne. En oversættelsespraksis, som uden tvivl præger ny svensk lyrik i 1950'erne. Ud af dette opstår eksempelvis den indflydelsesrige surrealistiske tusindkunstner Öyvind Fahlström, som senere laver omslag til danske Ivan Malinovskis *Romerske bassiner* (1963). Den Malinovski, som selv er stærkt inspireret af Lindegrens surrealistiske aftapning. Derimellem får vi efter Nash, der i 1960 skaber kunstnerkollektivet Drakabygget i Sverige og derfra indleder et mangfoldigt samarbejde med utallige svenske/internationale kunstnere. Der er nok af surrealistiske forbindelser at tag fat på.

LYRIKKENS FORVANDLING

LINDEGRENS MANNEN UTAN VÄG SOM
LITTERATURHISTORISK CÆSUR

Erik Lindegrens *mannen utan väg*(1942) repræsenterer — næsten ligegyldigt, hvilken optik man anlægger — en milepæl inden for moderne lyrik. I det følgende vil argumentere for, hvorfor jeg anser Lindegrens værk for dén digtsamling, der sætter den vel nok allervigtigste cæsur i nordisk lyrikhistorie i det 20. århundrede. Jeg vil fremhæve tre overordnede årsager til dette. For det første er *mannen utan vägen* digtsamling, der mere end andre med dit poetiske særspørg repræsenterer et afgørende brud med tidligere skandinavisk lyrik. For det andet er det et værk, der på unik vis formår at syntetisere træk fra den eksperimenterende europæiske digtning fra første del af det 20. århundrede. Og for det tredje om et værk, der i særlig grad er kommet til at stå som norm og ideal for generationer af lyrikere fra den nordiske efterkrigstid.

LYRIKKEN SOM SÆRSPROG — ADORNO, SJKLOVSKIJ,
JAKOBSON, MUKAROVSKÝ OG FRIEDRICH

Med Lindegrens samling er det poetiske sprog endegyldigt ikke, hvad det tidligere har været, og vi har med *mannen utan väg*— vel nok for første gang i nordisk lyrik — et værk, hvis intention og pointe er intet mindre end at skabe et poetisk sprog, der adskiller sig fundamentalt fra alle andre sociale sprog. Når jeg fremhæver, at Lindegrens *mannen utan väg*manifesterer sig i kraft af sit radikale poetiske særspørg, placerer vi os i centrum for de mest afgørende teoretiske refleksioner over lyrikken fra dette århundrede.

Få essays favner og opsamler i så høj grad essensen af en række vigtige positioner inden for det 20. århundredes lyrikteori som Theodor W. Adornos «Tale om lyrik og samfund» (1958).¹ Der propageres her et kunstnerisk sprog, der 'intet meddeler', hvorved der menes et sprog, som ikke er referentielt og transparent, og som på denne vis afviser det almene kommunikative — med Adornos begreb 'alment-abstrakt-konstruerede' — sprog. Ved at dykke ned i 'sprogets dyb' finder man, hævder Adorno, subjektivitets sande stemme, og gennem bekendelsen til dette særspørg eller modsprogs artikuleres utopien om en tilværelse hinsides den samfundsmæssige tvang.

Forestillingen om at bryde med den automatiske betydningsdannelses proces kan naturligvis ses som et generelt led i den 'sproglige vending', som afgører sig fra russisk formalisme og frem til dekonstruktionen og nyretorikken i det sene 1900-tal.

Variationerne, hvad angår de konsekvenser, der drages af et poetisk modsprog, er dog til stede afhængigt af, om kritikeren eller digteren har sit udgangspunkt i en social-politisk konception af det æstetiske som Adorno eller i eksempelvis psykologiske, eksistentielle eller religiøse holdninger til det kunstneriske.

Inden for den russiske formalisme hos Viktor Sjklovskij i «Kunsten som greb» (1916) er der ikke som hos Adorno nogen implicit eller eksplisit socialistisk forestilling om sociale forandringer, men derimod noget, der bestemt ikke er mindre ambitiøst, nemlig ideen om at kunsten kan ændre forholdet mellem sprog, subjekt og omverden generelt. Der skal, hævder Sjklovskij — parallelt til Adorno — skabes et nyt sprog, der bryder med de vante sociale referencer, koder og kommunikationsformer, og nøglebegrebet hedder her «underliggørelse» (på russisk: «ostranenie»). Sjklovskij anfører her, at selve kunstens mission kort kan opsummeres til at være «tingenes befrielse fra perceptionens automatisme».² Sjklovskij beskriver endvidere med en lang række suggestive metaforer den virkning, som den automatiserede perception af tingene har: «Automatiseringen fortærer tingene», den tørrer «tingene ud», og «tingen befinner sig foran os, vi ved det, men vi ser den ikke» (16 og 17). Det er derfor nødvendigt at tro på, at den kvalificerede digtnings vigtigste kendetegn er, at den er konstrueret ved hjælp af nogle «greb», der får sproget til at virke fremmed og anderledes i forhold til det normale abstrakte og kommunikative dagligsprog. Sjklovskij's nøgleformulering lyder:

Men netop for at give os livsfølelsen tilbage, for at vi igen skal føle tingene, for igen at gøre stenen til sten, eksisterer det som kaldes kunst. Kunstens mål er at give os følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en genkendelse. Kunstens virkemiddel er «underliggørelsens» virkemiddel og den vanskelige forms virkemiddel, som øger vanskeligheden og længden af perceptionsprocessen, for i kunsten er perceptionsprocessen et mål i sig selv og må derfor forlænges. Kunsten er en måde at opleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blevet til er i kunsten uвigtigt. (16)

Sjklovskij giver herefter nogle bud på, hvordan perceptionsprocessen kan forlænges, og hvordan kvaliteten af mødet med kunstværket kan forøges. Nøgleordet er, at det digteriske sprog er «et vanskeliggjort, et hæmmet sprog» (24), hvilket kan komme i stand ved en original brug af digteriske virkemidler såsom uventede poetiske billeder, overraskende narrative konstruktioner, betragtning af motiver ud fra uvante synsvinkler og ting i uvante kontekster, uortodoks brug af stilniveauer, rytmiske brud etc. Sjklovskij's receptionsæstetisk orienterede studie i «Kunsten som greb» pointerer kort og godt — helt på linie med Adornos opfattelse — en skarp modsætning mellem på den ene side det standardiserede og letforståelige dagligdags sprog og på den anden det skæve, forunderlige, deformerede og vanskeliggjorte digteriske sprog.

Betratger vi herefter de to store formalistisk-strukturalistiske teoretikere i forhold til lyrik, Roman Jakobson og Jan Mukarovský, er der på en række punkter tale om en videreudvikling af Sjklovskij's tanker. Roman Jakobson begynder i «Hvad er poesi?» (1933) med at afvise alle vante bestemmelser af den poetiske genre. I stedet for sådanne tematiske, psykologiske eller biografiske tilgange til det poetiske, sætter Jakobson en lingvistisk forståelse af «poeticiteten», som bygger på ideen om sprogets funktioner. En hovedpointe

er her, at «poeticiteten» eller den poetiske funktion kan bestemmes som den funktion ved det sproglige udtryk, der knytter dette til andre udtryk eller tegn inden for den givne tekst. Jakobson opridser her essensen af den teori, som han præsenterer mere udviklet i bl.a. «Lingvistik og poesi» (1958), hvor han med udgangspunkt i Karl Bühlers tre sprogfunktioner, den fremstilende, den ekspressive og den appellative — samt supplering med et par andre funktioner — bestemmer det særlige ved den poetiske funktion. Essensen er hos Jakobson, at man i poetiske tekster finder en oscillering mellem de forskellige (ikke-poetiske) sprogfunktioner, således at ingen af disse får overvejende vægt. Den poetiske tekst bliver karakteristisk ved sin svage og ustabile reference til ydre instanser og ved at den poetiske funktion bliver dominant. Roman Jakobsons prægnante formulering lyder:

Når ordet opfattes som ord og ikke bare som repræsentant for det benævnte objekt eller som følelsesudbrud. Når ordene i deres sammensætning, deres betydning, deres ydre og indre form ikke er en ligegyldig henvisning til virkeligheden, men får egenvægt og egenværdi.³

Jakobson lader det imidlertid ikke blive ved den rent deskriptive lingvistiske analyse af, hvorledes relationen mellem tegn og betydning svækkes, saboteres eller dekonstrueres. Mens Sjklovskij holder sig til det individuelle receptionsæstetiske niveau i sin pointing af desautomatiseringen af læsningen ved bruget af det underliggjorte sprog, og Adorno bevæger sig på det generelle socialhistoriske niveau i sin redegørelse for det æstetiske modspogs i subversive potentialer, placerer Jakobson sig i en mellemposition, idet han hævder, at digtningens desautomatisering af forholdet mellem tegn og betydning kan virke anfægtende på stivnede normer og begrebsdannelser. I «Hvad er poesi?» konkluderer Jakobson således: «Netop digtningen sikrer vore formler for kærlighed og had, revolte og forsoning, tro og modstand, mod automatisering og rustdannelse» (124).

I Jan Mukarovskys afhandlinger om poetisk formsprog sker der en nuancering og analytisk frugtbargørelse af Sjklovskijs og Jakobsons argumenter. Mukarovský tager i sin længste og grundigste afhandling, «Om det digteriske sprog» (1940), udgangspunkt i Sjklovskijs desautomatisering. Det påpeges her, at det digteriske sprog frem for alle andre sprog er egnet til «til stadighed at genoplive menneskets forhold til sproget og sprogets til virkeligheden»⁴. Derudover skal det poetiske sprog, hævder Mukarovský, skabe et «chok for vor vanemæssige ligegyldighed, som en øgelse af bevidstheden» og hermed en «genopbygning af værdiernes verden» (16 og 19).

Hvad der imidlertid i særlig grad gør Mukarovský til en original og skarp poesiteoretiker, er hans specifikke beskrivelse af, hvad der kendetegner det digteriske særspog. Mukarovskys mål er som Jakobsons at nå frem til en bestemmelse af det digteriske sprog som et særligt sprog inden for sproget, og han betjener sig som Jakobson af en karakteristik af teksten ud fra de sprogfunktioner, den har. Mukarovský benævner, hvad Jakobson kalder den poetiske funktion: den æstetiske funktion. Mukarovskys pointe er ikke, at det digteriske sprog har en fundamental anden karakter end det ikke-digteriske, eller at man på nogen måde kan anvende distinktionen referentiell/ikke-referentiell i en skelnen mellem det dagligsproglige og det digteriske sprog. Sagen er blot, at man i det

digteriske sprog finder en dominans af den æstetiske sprogfunktion, dvs. den funktion, hvor tegnet henviser til sig selv og andre tegn. Mukarovský skriver i «Om det digteriske sprog»:

Den æstetiske funktions dominans i det digteriske sprog er dog heller ikke eksklusiv: den rummer en stadig strid og spænding mellem autoteli og kommunikation, således at det digteriske sprog, selv om det i kraft af sin autoteli står i modsætning til de andre funktionssprog, ikke er isoleret fra disse af en uoverstigelig grænse. (39)

Det særlige ved det digteriske sprog er derimod, fremfører Mukarovský, *måden*, hvorpå det henviser til verden. Tegnet eller ordet i en given kunstnerisk tekst har den egenskab, at det i første omgang henviser til den kontekst, det indgår i. På denne vis anskues den poetiske tekst som en semantisk enhed, der er bundet sammen af de henvisende funktioner, som tegnene og ordene inden for denne skaber. Mukarowski skriver i essayet «To studier over det digteriske sprog» (1938):

For den digteriske benævnelses vedkommende gælder det, at svækkelsen af den umiddelbare relation til virkeligheden gør den til et kunstnerisk virkemiddel; dette vil sige at den digteriske benævnelse ikke vurderes efter sin tilpasning til et uden for sproget liggende emne, men i kraft af den rolle, der er tilordnet den i kraft af værkets semantiske enhed. (113)

Når altså de enkelte ord i et digt ikke har en referentiel funktion i forhold til en omgivende virkelighed, bliver spørgsmålet for Mukarovský at forklare, hvordan relationen mellem kunstværk og omverden da er. Løsningen lyder her:

Det æstetiske tegn viser sin autonomi ved altid at vise hen til virkeligheden som et hele og ikke til et enkelt udsnit af den. [...] I kraft af den tætte semantiske sammenføjning af konteksten, som karakteriserer digtningen, er der ikke tale om nogen intention for hver enkelt benævnelse; intentionen forbliver den samme langs gennem værket, som i kraft af denne benævnende intention antager karakter af en global benævnelse. [...] Og det er netop denne benævnelse af *højere orden*, repræsenteret af værket som helhed, som indgår i en intens relation med virkeligheden. (117f)

Man ser her, at Mukarovskýs ræsonnementer om det desautomatiserede æstetiske sprog har implikationer af mindst tre forskellige æstetikteoretiske forståelsesrammer. For det første er påvirkningen fra fænomenologien tydelig i den fra Roman Ingardens *Der literarischen Werk* (1931) overtagede forestilling om værket som en samstemt enhed gennemstrømmet af en intentionel kraft. For det andet ser man en frivillig eller ufrivillig påvirkning fra den symbolistiske og hos bl.a. Benedetto Croce formidlede tanke om digtet som et universalistisk orienteret udsagn. Ud over omtalen af digtet som relateret til en «*højere orden*» tales der således i det samme essay om, hvordan digtet «som global benævnelse» kan «indgå i relation med universet i dets helhed» (119). For det tredje pointeres det igen og igen, at det litterære værk er en autonom størrelse.

De centrale begreber for Mukarovský i hans bestemmelse af, hvad vi må forstå ved poesi, er altså den indre sammenhængskraft, som det poetiske sprog besidder. Det manifesterer sig i kraft af, at det danner sin egen logik og sit eget betydnings- og

værdisystem, der fungerer uafhængigt af det omgivende samfunds sprog. Den særlige værkautonomi betinget af, at det poetiske sprog fungerer som et unikt særpræg og helheds- og meningsdannende system, er diskuteret i talrige afhandlinger inden for tysk stilistik og angelsaksisk nykritik. Mest udbredt og toneangivende blandt disse retningers mange værker om modernistisk lyrik er uden tvil Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* (1956), fra hvilken man — svarende til Adorno, Sjklovskij, Jakobson og Mukarovský — finder en lang række — ofte beskrevet med ekspressiv metaforik — karakteristikker af det det moderne digts særspørg og autonomi såsom:

Digtet vil være et mønster der er nok i sig selv, strålende ud i mange retninger hvad betydning angår. [...] Digtet vil ikke holde sig til det afmalte, man almindeligvis kalder virkeligheden, men det kan i sig selv have optaget rester af den i sig som et springbræt for sin egen frihed.⁵

LINDEGRENS OG MODERNISMENS RETORIK

Det kan være rimeligt at anskue Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik* som en poetisk modernistisk retorik ud fra den betragtning, at det vitterligt forholder sig således, som Friedrich anfører i sit forord, nemlig at de æstetiske kategorier, han diskuterer, udgør «en struktur, dvs. et mønster, der påfaldende stadigt vender tilbage i skiftende fænomener inden for moderne lyrik» (7). Mens der naturligvis kan fremhæves adskillige poetiske fænomener fra det 20. århundrede, som Friedrichs karakteristikker ikke passer på, er det imidlertid bemærkelsesværdigt, at de poetiske værker, der i størst udstrækning satser på en sproglig fornyelse, i særlig grad korresponderer med dette værks beskrivelse af en poetisk modernistisk tradition. Hvad angår Lindegrens digtning, kan vi slå fast, at denne ofte simpelthen kan anskues som inkarnationen af de kategorier, som Friedrich introducerer. Som hovedeksempler på disse kan man nævnte henholdsvis depersonalisingen, den sansemaessige irrealitet og det autarke symbolunivers.

Med depersonalising i digtningen forstår man, at man ikke er i stand til at lokalisere og afgrænse et fast lyrisk subjekt i form af et tidsligt og rumligt placerbart udsigelsescentrum. I *mannen utan väg* synes det lyriske subjekt at være i stand til at undergå en uendelighed af metamorfoser og optræde som en mangfoldighed af agenter. I nogle af samlingens digte er hovedpersonen en mytologisk skikkelse såsom «Narcissos» (I), «dödsgångaren» (XVI), «Medusa» (XXIX), «den flygande holländaren» (XXV), «den svarta riddaren» (XXV) eller «vandrarn» (III, XXXVIII); i andre drejer det sig om abstrakte begreber såsom «evigheten» «diade», «ordet begår harakiri» (I), «välsignelsen ropar», «det övergivna minnet sjunker genom golvet» (IV), «sjukdomen lämnar sin plats under mikroskopet» (VI) og «meningen lutar sig ut ur sitt torn» (VII) — og i atter andre optræder der et «jag», «du», «han», «hon» eller «vi», uden at det på nogen måde er muligt at definere, hvad disse pronominer dækker over.

I Lindegren senere samlinger, *Sviter* (1947) og *Vinteroffer* (1954) gælder det samme, idet vi her ligeledes møder en mængde skikkeler, der optræder som agenter eller 'personae' for det digteriske subjekt. Dette fremgår alene af en håndfuld af digtenes titler såsom «Hamlets himmelfärd», «Döende gladiator», «Gammal indian», «Stupad soldat», «De döda», «Vid Shelleys hav», «Sökaren», «Hölderlin», «Ecce Homo», «Kosmisk moder», «Ikaros»,

«Den infrusna», «En sång för Ofelia», «Zeus' kunskapsteori» og «Klio i badet». Til sammenligning med disse værker med deres myriade af masker og rolledigte og deres gennemførte afstandstagen fra en lyrik med et veldefineret bekendende subjekt, kan vi tage Lindegrens egen af ham selv miskendte samling *Posthum ungdom* (1936). I denne samling optræder der i 26 ud af 32 digte et eksplickeret digterjeg, der entydigt peger tilbage på den samme symbolistisk orienterede, heroisk lidende digterbohemepositur.

Et andet helt centralt begreb fra Friedrichs værk med relation til Lindegrens poesi er den sansemæssige irrealitet. Hermed forstas, at der er sansekvaliteter forbundet med de enkelte betydningselementer i teksterne, men at disse forener sig til helheder, som ikke kan perciperes med udgangspunkt i faste tidslige, rumlige, logiske eller kausale kategorier. Lindegrens *mannen utan väg* overgår i denne retning de fleste poetiske værker. En liste fra *mannen utan vägs* begyndelse kan lyde: «förtvivlans pelare», «diade evigheten», «ordet begår harakiri», «ögonbrynet ryckte på de muldfarvede axlarna», «tro staplad på tro på eländets flyttlass», «saknadens jord», «nyfrälste träd», «välsignalen ropar», «det övergivna minnet sjunker genom golvet», «ett dödsur bakom den polerade pannan» og «en järnbansolycka stammer förlåt».

Skal vi se nærmere på et eksempel, kan man betragte indledningen til den første sprængte sonet: «i speglarnas sal där en enda besmittad snyftning / undkom likgiltighetens korsade värjor». Oplagt er det, at ingen erfaringer, sansninger og ræsonnementer med tilknytning til den reale verden, gør det muligt at orientere sig. Spørgsmålene ud fra logisk-kausale præmisser er på enhver vis absurde såsom: Hvor ligger «speglarnas sal»? Hvem snøfører? Hvordan kan «korsade värjor» stoppe en snøften? Hvordan kan «likgiltigheten» bære «värjor»? Anskuer vi derimod *mannen utan väg* — som Mukarovský m.fl. påpeger — som et særspørg, hvor de enkelte betydningselementer kun kan afkodes ud fra deres relation til hinanden, er fortolkningen af Lindegrens tekst naturligvis anderledes enkel. I de to første vers fra den første sonet hører vi på denne vis om, hvordan en magtfuld almen konformitet («speglarnas sal», «likgiltighetens korsade värjor») undertrykker og kvæler en svag og spæd artikulation af menneskelig følelse («en enda besmittad snyftning»).

Endelig er en tredje central kategori i Friedrichs karakteristik af det moderne poetiske særspørg det, der kaldes autarke symboler.⁷ Der forstas hermed, at der i den moderne digtning optræder bestemte ord, som i kraft af deres hyppige brug i specifikke forfatterskaber har akkumuleret en række medbetydninger, som kerneordene ikke har i almindelig sprogbrug. Eksemplerne er f.eks. Baudelaires «azur», Rimbauds «det ukendte», Blakes «tiger», Hart Cranes «bro», Rilkes «panter», Yeats «svane», Trakls «barn» og «guld», Lorcas «hest», Jægers «tyr» og Sarvigs «hus». Friedrich opererer i sin Baudelaire-læsning med en fast forestilling om, hvordan disse autarke symboler er organiseret i forhold til et givet værdiunivers, således at hele *Fleurs du mal's* betydningsunivers kan beskrives ud fra en dikotomi med en negativ og en positiv pol. Hos Baudelaire drejer det sig her om en positiv pol med kerneordene «azur», «flugt», «renhed», «himmel», «lys» «ideal» og «flugt», og en negativ med glosor som «mørke», «afgrund», «angst», «fængsel», «kulde» «øde», «ørken», «sort» og «rådden». Når vi læser Lindegrens *mannen utan väg* er det bemærkelsesværdigt, at man finder en fortolkningsmæssig nøgle i form af et polariseret værdiunivers, der har samme karakter som Baudelaires. Den negative pol i Lindegrens univers rummer nøgleterminerne «speglar» (I, II, III, IV etc.), «maskan» (VI, X etc.), «labyrinten» (XIX, XXXVIII, XL etc.) og «tystnad» (I, VII, XVI etc.). Alle disse begreber er

udtryk for de falske, uegentlige og reducerende kræfter i tilværelsen. Tilsvarende har vi som en positiv pol i Lindegrens univers nøglebegreber som «barnet» (VI, XVIII, XXVI etc.) «trædet» (III, VI, XXI, XXII, XXXII, XXXVI etc.), «hindens dröm» (XXXVIII, XL etc.) og «ordet» (I, XXVI, XXXVIII, XL etc.). Disse ord er symboler for de utopiske kræfter, der endnu ikke er blevet kvalt i den moderne sjælløse civilisation: Den umiddelbare kærlighed, naturens harmoni og den visionære kunst.

Som hos Baudelaire er polerne i det lindegrenske univers presset mod hinanden, således at der — i pagt med surrealisternes forestilling om, at kunstens og poesiens opgave er at skabe sammenstød mellem disparate forestillinger på en chokagtig måde — udtrykkes komplicerede sjælelige tilstænkle. Eksempelvis hører man, hvordan «i speglarnas sal» «stansas» «fulländningen» «i plåt» (I), om «hindens dröm i labyrinten» (XL), «barnkistor av glas» (XXVI), «ordet begår harakiri» (I), og «lövens gröna maskar där ögat fånget stirrar» (XXXII). Udover at forklare den komplekse metaforik i relation til Bretons provokative æstetiske doktriner, kan man her ansuke Lindegrens billedsprog ud fra en mere eksistentiel vinkel. Man kan her tolke den konstrastæstetik, som er til stede i billedsproget, som et symptom på det problem, som det er at isolere positive og negative kræfter fra hinanden. Lindegrens *mannen utan vägkan* — som flere forskere har gjort — ses som en oppositionel kommentar til krigstidens patriotiske digtning, i hvilken en bestemt type officiel heroisme fremstilles som ukompliceret og entydig menneskelig attitude. En fortolkning af Lindegrens metaforik, som en smertefuld diagnose af det moderne menneskes komplicerede psykiske krise, findes da også adskillige steder i forskningen. Et markant eksempel er Thorkild Bjørnvigs ræsonnement i essayet «Abstraktets genitiv» (1960). Bjørnvig påpeger, at især to moderne nordiske digtere har en højfrekvens af figuren abstraktets genitiv nemlig Ole Sarvig og Lindegren, og at dette forhold hænger sammen med at figuren («skräckens sigill», «de obegränsade möjlighetens land», «förtvivlans pelare», «otålighetens glöd», «eländets flyttlass», «sanningens trumma», «raseriets nakna tistelstång», «saknadens jord» etc.) afspejler kulturel-sjælelige tilstænkle med destruktion af metafysiske værdier og åndelig afmagt.

MANNEN UTAN VÄG I SAMTIDENS KRITIK

Hvis vi slår fast, at *mannen utan vägi* udpræget grad korresponderer med karakteristikken af moderne digtning fra *Strukturen i moderne lyrik*, hvor Friedrich lægger vægt på, at hans beskrivelse tager udgangspunkt i de poetiske erfaringer hos Rimbaud og Mallarmé, som Friedrich hævder, at ingen poeter i det 20. århundrede i radikalitet overgår, er der ikke noget mærkeligt i, at Lindegrens digtning i sin reception ikke falder inden for den forventningshorisont, som eksisterer inden for den nordiske litterære offentlighed i tiden omkring og efter 2. verdenskrig. Velkendte forhold er her Lindegrens store problemer med og årelange kamp for at få udgivet *mannen utan vägsamt* den ignorering og negative respons bogen får fra de toneangivende konservative litterater i tiden. Dette er helt i samklang med den litterære forventningshorisont i de øvrige nordiske lande efter 2. verdenskrig, hvor vi — med Torben Brostrøms berømte udtryk — har at gøre med «det umådelige mådehold», som i norsk sammenhæng bl.a. ytrer sig i den såkaldte «tungetaledebat» med Arnulf Øverland og André Bjerke som den traditionalistiske fraktion, mens man også i dansk sammenhæng i den største del af kritikken omkring

tidsskriftet *Heretica* kan tale om en høj grad af æstetisk konservativisme. Der skal ikke her gås i detaljer med hensyn til forløbet af kampen mellem såkaldte traditionalister og modernister i 1950'ernes danske og norske debat. Paradigmatisk for den traditionalistiske optik er eksempelvis en række parodier på T.S. Eliots *The Waste Land* og Lindegrens *mannen utan väg* hvor man i norsk sammenhæng finder følgende tekst af André Bjerke og Carl Keilhau i 1949: «Novembers brustne iris! Fallisk vemod / Risser sin arabesk på kryptens vegg, / Tungsindig som japanske pergamente / Med akvarell av utslukt Fusiam». Tilsvarende ser man i dansk sammenhæng fra Poul Sørensens hånd i 1958 en Eliot-travesti med ordlyden: «Oktober er den grusomste måned; den / avler Litteratik ud af Litteratur, den ombetekster / Hjertets Længsel efter levende Syrener».

Man forsøger i efterkrigsårene fra den formeksperimenterende modernistisk side af digtningen at forsøre sig mod alle anklager for «tungetale», «rablen» og «snikksnak» ved at besvare kritikken skiftevis i venlig overbærende og aggressiv tone samt ved op igennem 1950'erne fortsat at lancere lyrik med sprængt syntaks og dissonantisk billedsprog. Analogt til de norske konfrontationer mellem eksempelvis Paal Brekke og Arnulf Øverland omkring anvendelsen af et eksperimenterende lyrisk billedsprog finder man på dansk grund eksempelvis Jørgen Sonnes digtsamling med den provokative titel *Delfiner i skoven* (1951), der er en polemisk replik til Horats' formulering: «Den som søger at variere et tema på en urimelig måde, ligner den, som maler en delfin i skoven eller et vildsvin i bølgen.» At den eksperimenterende Eliot- og Lindegren-orienterede fraktion inden for dansk digtning var i absolut undertal, er dog påfaldende, og sigende er Brostrøms iagttagelse fra essayet «Det umådelige mændehold» (1959) om *Heretica*, hvor han påpeger, at kun to digte fra svensk 'fyrtiotal' bliver trykt i dette i løbet af tidsskriftets seks årgange. Generelt for den danske Heretica-digtning er det da også, at den poesi, der propageres i tidens to vigtige poetikker, Paul la Cours *Fragmenter af en Dagbog* (1948) og Bjørn Poulsens *Elfenbenstaarnet* (1949)⁸ stort set ikke findes i dansk sammenhæng, og at man — især hos la Cour — må uden for landets grænser, dvs. til Frankrig, for at finde en digtning, der levet op til poetikkernes fordringer om et eksperimenterende poetisk særspørgsel.

At Lindegrens poetiske sprog er ekstremt avanceret i forhold til, hvad der var vanligt i 1940'erne, og at han kun blev forstået inden for snævre kunstneriske cirkler i datidens Sverige, kan naturligvis også knyttes til det forhold, at *mannen utan väg* i usædvanlig grad er et værk, der forsøger at overføre kunstneriske strategier fra international digtning til sit værk. I forskningen er dette som bekendt særlig veldokumenteret — bl.a. i Anders Cullheds omhyggelige kildekritiske og komparativistiske diskussion af *mannen utan väg* i «*Tiden søger sin röst*» (1982) — hvor der redegøres for, hvorledes specielt to tendenser, nemlig T.S. Eliots kritik og digtning og surrealismen, har gennemgribende indflydelse på Lindegrens værk. For Eliots vedkommende gælder det specielt Eliots tese fra *Tradition and the Individual Talent* (1919) om 'impersonalism' samt anvendelsen af den mytiske metode og ild-vand-metaforikken fra *The Waste Land*, hvor Lindegren har været velorienteret fra Karin Boyes og Erik Mestertons oversættelser af og artikler om Eliot fra tidsskriftet Spektrum i 1930'erne samt ikke mindst fra den nære kollega Artur Lundkvists *Ikarus' flykt* (1939). For surrealismen vedkommende er igen Lundkvists essaysamling med dens essays om Breton og Dali, samt Ekelöfs digtsamling *sent på jorden* (1932) og antologien *fransk surrealism* (1933) vigtige inspirationskilder. Aftrykket fra fransk surrealisme er — igen veldokumenteret i forskningen — tydeligt i den syntaktiske

dekomposition, fjernelse af interpunktion samt ikke mindst i den avancerede disparate, fortættede og dissonantiske metaforik, hvor Lindegren er inspireret af de doktriner for konstruktionen af billedsprog som Breton lancerer i sit manifest fra 1924.

Udover Eliot og de franske surrealistler Breton, Aragon, Reverdy og Eluard og malerne Dali og Picasso samt deres formidlere i Sverige, Boye, Mesterton, Ekelöf og Lundkvist, har man i svensk litteraturforskning påvist en lang række andre inspirationskilder for *mannen utan väg*, såsom Shakespeare (de katalogiske to «att»-sonetter), Stagnelius (sonetterne 22 og 23), Almkvist (den irrande hind), Sjöberg (abstraktet genitiv), de finsk-svenske modernister, Diktonius, Björling og Södergran, og Dylan Thomas.

MANNEN UTAN VÄG SOM SAMLINGSPUNKT FOR TRE LINIER INDEN FOR DEN TIDLIGE LYRISKE MODERNISME

Vi kan imidlertid gå videre end til fremhævningen af enkelte intertekstuelle referencer, når vi forsøger at indkredse, hvorledes Lindegrens værk placerer sig som et brændglas i forhold til den tidlige europæiske modernismens samlede manifestationer. Jeg vil her argumentere for den påstand, at *mannen utan väg* på unik vis samler tre hovedlinier fra den tidlige lyriske modernisme. Det drejer sig om henholdsvis en kontemplativt-symbolistisk, en ekspansivt-ekspressionistisk og en metapoetisk-konkretistisk orientering.

At Lindegrens *mannen utan väg* betegner et markant brud med enhver form for klassisk poetik, fremgår alene af den genrebetegnelse, som er blevet haftet på teksterne, nemlig «sprængte sonetter». Udtrykket har sin forklaring i, at kun ét af de traditionelle sonetkrav er blevet overholdt, nemlig de 14 verslinier, mens han med hensyn til kravene om rim, versfødder, kvartetter og terzetter bryder med alle konventioner. Hvor der i den klassiske sonet er en tydelig overensstemmelse mellem form og indhold, idet kvartetterne forholder sig til terzetterne som præmisser til konklusion, og femfodsjambernes regelmæssigt faldende rytmeforløb harmonerer med et på en gang følelsesladet og højtideligt-rituelt betydningsindhold (f.eks. kærlighedsdigtning eller panegyrik), forholder det sig stik modsat hos Lindegren. I *mannen utan väg* består harmonien mellem form og indhold i det faktum, at den 'ødelagte sonetform' korresponderer med det ekstremt dissonantiske stof i digtet. Kompositorisk kan vi om Lindegrens sonetters forhold til den klassiske sonet ligeledes sige, at sidstnævnte er forudsigelig og struktureret efter en fast plan, mens Lindegrens først og fremmest er karakteristiske ved pludselige, chokagtige ændringer i det stemningsmæssige og tematiske. Et elegisk kærlighedsdigts eksempelvis pludselig tage en overrumplende vending, idet det lyriske jeg i de sidste to verslinier bryder ud i en hovmodig attitude som i sonet nr. XXIV: «ända tills jag ställde mig upp med mitt huvud över / molnen och hon grät att se mig i detta trots».

Fokuserer vi herefter på én enkelt sonet fra *mannen utan väg* som paradigmatisch i forhold til værkets poetologiske grundholdning som helhed⁹, kan sonet nr. VII tjene som eksempel:

här i denna tystnad som utplänar gränsen
mellan de levande döda och dödas levande önskan

där tvenne hälfter förenas till dubbel blindhet
för att desto bättre kunna höra hur ljuset faller

långsamt, bedrägligt som det visste vad det ville
när natten är inne och dagen är tom

och meningen lutar sig ut ur sitt torn
med skräckens sigill att bättre bevaras

i stuparnas mörker där livvaktens lansar
spärrar all utfart för drunknandets salighet

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

inmutar förnyelsens storm den torra framtidsjorden
medan blindheten hänler genom sitt glaslösa fönster

Vi finder i sonet nr. VII en struktur, hvor to lyriske forløb stilles i kontrast til hinanden. Betydningsmæssigt og syntaktisk set består digtet af to dele, der hver udgør en helsætning, og som indledes med den anaforiske konstruktion: «här i denna tystnad som utplånar gränsen». I hver af disse dele kommer en bestemt stemning og holdning til udtryk. I den første del (vers 1—10) hører man om vilkårene i den reducerede, sjælløse og destruktive moderne virkelighed, mens der i den anden (vers 11—14) tales om drømmen om at slippe fri af denne virkelighed.

I digtets første del får man to situationsbeskrivelser, der grammatisk set er forbundet med et «och». I vers 1—6 fremmales en stemning af stilstand, livløshed og tomhed, symboliseret ved et totalt konturløst ingenmandsland. Et raffineret stilistisk trick består i, at læseren ved hjælp af de to indledende demonstrative pronominer «här» og «denna» gives en fornemmelse af fortrolighed, hvilket på ingen måde imødekommes. Tværtimod er der tale om en atmosfære af angstfuldt desorientering, idet der i teksten intet konkret er, der peger på rumlige eller tidslige kategorier eller agerende subjekter.

Anonymiteten og illusionsløsheden slås i andet vers fast med formuleringen «de levande döda och dödas levande önskan». Med udtrykket «de levande döda» hentydes der til den mennesketype, som man finder i *The Waste Land*, fra hvis første del udtrykket også er hentet. Det drejer sig om mennesker, der synes at være uden kontakt med de etisk-eksistentielle værdier, der normalt forbindes med det at leve, såsom tro, kærlighed og værdighed. «Denna tystnad» er kort og godt (som resten af *mannen utan väg*) befolket af reducerede og afstumpede mennesker. Mens «de levande» ingen ønsker har, tales der modsat om «dödas levande önskan», hvorved der hentydes til mennesker, der efterlader sig noget af åndelig art — værdighed, eftermæle etc. — i verden efter deres bortgang. Men den sidste mennesketype findes åbenbart ikke længere i verden, da de almindelige mennesker ingen idealer har at stræbe efter. Grænsen mellem levende døde og dødes levende ønsker er blevet udvasket, og alt er blevet ligegyldigt.

I den følgende passage «där tvenne hälfter förenas till dubbel blindhet / för att desto bättre kunna höra hur ljuset faller» skydes der på en af den vestlige civilisations mest fundamentale ideer, nemlig den optimistiske dualisme. Hvad enten dualismens poler hedder ånd og materie, legeme og sjæl eller mand og kvinde er digtets holdning illusionsløs og nihilistisk, idet resultatet blot er «dubbel blindhet». Når glosen «blindhet» dukker op,

kan man ligesom med «tystnad» bemærke, at man har at gøre med nøglebegreber i *mannen utan väg* og Lindegrens digtning som helhed.¹⁰ «Tystnad» danner en gennemgående modsætning til «ordet». Mens «tystnad» udtrykker det livløse, ødelæggende og reducerende i den moderne kultur, står «ordet» for den spæde artikulation af noget utopisk — i særdeleshed selvfølgelig poesien. «Ordet» har imidlertid strange kår i den livløse civilisation — f.eks. fortælles det i sonet nr. I, at «ordet begår harakiri».

Parallelt til modsætningen mellem «tystnad» og «ordet» møder man kontrasten mellem «blindhet» og «öga»/«att se». «Blindheten» kan her i sin videste metaforiske betydning tolkes som afstumpetheden, kynismen, indskrænketheden og egoismen. «Ögon» og «att se» står tilsvarende for en søgen efter en dybere indsigt i og mening med tilværelsen. Men for «öga»/«att se» står det heller ikke godt til — f.eks. fremføres det i sonet nr. XVI, at «bakom blindhetens årsringar vajar hans utkik / och gömstäallet skälver inför blindbockens blick». Der kan dog også være lys fjern forude, som i tilfældet med sonet nr. VI: «nej än är ej tid att se in i guds öga».

Betratger man formuleringen «för att desto bättre kunna höra hur ljuset faller», kan man pege på to vigtige aspekter. For det første hentyder det at «kunna höra hur ljuset faller» endnu engang til det moderne menneskes degenererede psykiske tilstand, der blandt andet giver sig udtryk i et forvrænget sanseapparat. For det andet er den nedadgående vertikale bevægelse i *mannen utan väget* udbredt signal, der antyder forfaldet inden for den menneskelige sfære. Blandt andre eksempler på dette fænomen kunne man nævne: «det övergivna minnet sjunker genom golvet» (IV), «ironiskt riktas strälkastaren ned i vår avgrund» (X), «och hur hans hjärta sjönk för att fylla ut tomteten» (XVII), «hammarens fall mot ett öde ännu ej var ditt» (XXXIV), «febern falla mjukt under stormens tröskel» (XXI) og «och därfor faller björkens gula medaljong» (XXIII). Forfalrets lov er fundamental i *mannen utan väg*.

I den sidste sekvens af digitets første del, altså verslinierne 7—10, introduceres vi for et interiør og eksteriør, der er helt forskelligt fra det golde ingenmandsland fra vers 1—6, nemlig et sceneri fyldt med et middelalderligt (shakespearesk) magtregimes ingredienser: Et fangetårn («torn») med «sigill», der antagelig hører til en borg med livvagter og voldgrav («drunknandets»). At Lindegren introducerer et middelalderligt tableau er naturligvis helt i pagt med den eliotske mytiske metode og simultanteknik. Ved at indføre en svunden tids konkrete udtryk for ondskab og undertrykkelse i et nutidigt sceneri, vises det, at disse negative krafters rækkevidde ingenlunde blot er et historisk og regionalt afgrænset fænomen, men derimod et universelt vilkår. Den allegoriske betydning af middelalder-sceneriet er på denne måde klar, idet der i vers 7—10 udelukkende opträder 'abstrakte' aktører. Det er således — helt i overensstemmelse med Lindegrens tidligere omtalte enorme forbrug af abstraktet genitiv — «skräcken», der holder «meningen» fanget, hvorved det altså pointeres, at angstens har lammet det moderne menneskes evne til at forstå sin omverden. Det fremgår videre, at «meningen» er spærret inde i «struparnas mörker», hvorved der naturligvis forstas det sted, hvor «ordet» (altså artikulationen af og drømmen om frihed) opstår. Der er altså stadig en utopi gemt i mennesket (langt inde i mørket), selv om den på alle måder søger nedbrudt af verdens destruktive krafter (skrækken, terroren, egoismen og middelmådigheden).

Lindegren kommer herefter med en for forfatterskabet helt central formulering: «meningen» overvejer tilsyneladende en udvej for sin håbløse situation — en udvej der dog er spærret — nemlig «drunknandets salighet». Tekststedet har to vigtige referencer. Dels henviser refleksionerne over egen død i teksten uden tvivl til et af de tekststeder, der angiveligt har haft overordentlig stor betydning for Lindegren, nemlig Hamlets monolog (*Hamlet*, III.I), hvilket også har relation til de middelalderlige shakespeareske omgivelser, der optræder i linie 7—10. Dels hentyder «drunknandets salighet» i høj grad til en gennemgående utopi i Lindegrens forfatterskab, nemlig den organiske sammenmelting med elementerne, hvor jegets konfliktfyldte forhold til omverdenen ophæves, og de modstridende krafter i jeget harmoniseres.

Lindegrens søgen mod en intethedsoplevelse, hvor omverdenen trænger ind over personlighedens grænser og opsuger jeget i en total sammensmelting med elementerne, er mærkbart mange steder i *mannen utan väg*. Eksempler på dette er «att vila under jorden med susande träd i sin mun» (VI), «och blott djupare sjunker jag ned i jordens vår / som gror i min mun i mina händer min strupe» (XI) og «och jag vilade trygg under stenarnas bönda» (XI).

I sonet nr. VII's sidste del, linie 11—14, præsenteres vi endnu engang for den tomme sjælløse civilisation, hvor alle værdier er smuldret bort, hvor alt er forfald («ljuset faller»), og hvor alt forgår i angst («ångesten gränar»). Imidlertid er alt ikke fuldstændig håbløst, idet digtets trettende verslinie lyder: «inmutar förnyelsens storm den torra framtidsjorden». Når der tales om «förnyelsens storm», er det tydeligvis en anden form for utopi, end den der kommer til udtryk i digtets tiende vers («drunknandet salighet»), idet det drejer sig om noget aggressivt, uadvendt og kraftfuldt. Man kan bemærke, at tilværelsens negative krafter for første gang er flyttet indendørs: «blindheten hänler genom sitt glaslösa fönster». Man kan sige, at der i digtets slutning udtrykkes en titanisk og oprørsk gestus som reaktion.

Betratger man *mannen utan väg*som helhed, finder man adskillige eksempler på lignende reaktioner, som det er tilfældet i sonet nr. XXIX, i hvilken en tilstand af indadvendt smerte og sorg pludselig slår ud i en stemning af proklameret had og hævntørst: «o virvelvind av hat som sliter upp vårt bröst / genomborra oss med liv när vi måste blöda // lyft oss som en trofé i din flykt mot solen / rista oss en blodörn med skymningens spjut». Eller en stemning af håbløs afmægtighed kan som i sonet nr. IV svinge over i et raseri hos det digteriske subjekt: «men med ett dödsur bakom den polerade pannan / griper mig raseriets nakna tistelstång». Fælles for eksemplerne er, som man ser, en aggressiv reaktion som udtryk for en ekspansiv længsel.

Samlende kan man om sonet VII sige, at der beskrives et univers behersket af fornødrelse, angst og afmagt. Individets længsel mod et frugtbart liv kendetegnet ved værdier som tro, samhørighed, kærlighed, indsigt og værdighed er blevet stækket i en atmosfære af sjælløs middelmådighed. Der anslås imidlertid to utopiske eksistentielle løsninger på den afmægtige situation, som det moderne menneske befinder sig i: Dels en længsel mod en intethedsoplevelse, hvor omverdenen ikke foreligger som et problem for individet, idet jeget opsuges af/bliver et med omgivelserne/elementerne, og dels en ekspansiv strategi, hvor individet sprænger alle grænser i en mægtig aggressiv gestus.

Ser man ganske kort på den mest utopiske af sonetterne fra *mannen utan väg* nr. XXI ser vi præcis samme mønster. I verslinierne 1—5, 7 og 10—11 er det den kontemplative

utopi om en intethedsoplevelse, der dominerer, mens det i verslinierne 5—6, 8 og 13 er den titanisk ekspansive strategi, der markerer sig.

Man kunne i *mannen utan vägsom* helhed også pege på en tredje utopisk strategi, nemlig den der antydes i de afsluttende verslinier: «den oberördes ord till det som räddat hans liv». Den «oberördes ord» kan tolkes som digterens værk, de fyrre sprængte sonetter med titlen *mannen utan väg* og det, der har frelst ham, er kort og godt poesien.

Med denne gennemgang af de utopiske forestillinger i *mannen utan väg* ser man kort og godt, at det er tale om et bredt spektrum af holdninger der spænder fra den kontemplativ-symbolistiske (Baudelaire, Trakl) over den ekspansivt-ekspressionistiske (Whitman, Johannes V. Jensen) til den metapoetisk-konkretistiske (Mallarmé, Valery) linie inden for den poetiske modernisme.

LINDEGRENS EFTERVIRKNINGER I SKANDINAVISK POESI

At Lindegrens eftervirkninger i Skandinavisk poesi er kolossale er indiskutabelt. Man kan imidlertid efterfølgende spørge til, hvorfor det forholder sig således. Et markant træk ved *mannen utan väg* synes her at være værkets evne til på en gang at pege bagud og opfange tendenser fra den tidligere poetiske modernisme og at pege fremad mod dominerende træk i den nordiske efterkrigsdigtning.

At Lindegren som digter befinder sig i et vigtigt limbo mellem en ældre og en nyere poetisk modernisme, kan bl.a. anskueliggøres ved at se på denne digters holdning til områderne poesi og religiøsitet. I *mannen utan väg* finder man dog ikke som helhed nogen stærk okkultistisk farvet dyrkelse af poesien, således som det forekommer i store dele af den symbolistisk-modernistiske tradition siden Baudelaire og Mallarmé. Springer man til Lindegrens mest omdiskuterede metapoetiske digt «Ikaros» fra *Vinteroffer*, er det imidlertid næppe til at komme uden om, at noget sådant er på spil. Man kan afgjort tale om en kryptoreligiøsitet i form af en intethedens metafysik i et digt som «Ikaros», hvor det er påfaldende, at en Lindegren-kongenial fortolker som K.-G. Wall i sin kommentar til «Ikaros» på næsten besværgende vis bliver ved med at gentage, at Lindegrens digtning er afidealiseret, sekulariseret og ikke metafysik¹¹. En ting er imidlertid, hvad digtere selv hævder om deres egen digtning — en anden hvad deres digtning, der ofte er langt mere kompleks og nuanceret — er udtryk for. Med hensyn til det faktum, at der under en bombastisk proklameret bekendelse til et antireligiøst synspunkt ligger en — f.eks. i form af et yderst suggestivt visionært billedsprog — metafysisk farvet længsel, ligner Lindegren i høj grad de tre vigtigste danske lyrikere med gennembrud omkring 1960, nemlig Malinowski, Rifbjerg og Højholt. Tilfældigt er det heller ikke, at disse tre digtere som så mange andre — deres voldsomme forskelle upåagtede — er markant påvirkede af Lindegren.

I argumentationen for, at Lindegrens betydning er så gennemgribende, som den er, kunne man naturligvis i stedet have anvendt eksempler på poesi fra andre skandinaviske lande, hvor det også er utvetydigt, at centrale lyrikere såsom Paal Brekke, Erling Christie, Tomas Tranströmer, Göran Sonnevi, Kjell Espmark og Eva Ström i voldsom grad er influerede af Lindegren. Modsat den senere svenske og norske digtning er Lindegrens

indflydelse i dansk modernisme kun i svag grad undersøgt, hvorfor fokus i det følgende rettes mod tre af de vigtigste danske lyrikere med gennembrud omkring 1960, nemlig Malinowski, Rifbjerg og Højholt.

Ivan Malinowskis gennembrudsværk *Galgenfrist* (1958) er uden tvivl utænkelig i den form, den har, uden Lindegrens *mannen utan väg* som forudsætning. Starter vi med de ydre formelle lighedstræk er en række af digtene fra *Galgenfrist*, såsom «*Disjecta membra*», «Til minde om en sommer» og «*Mygesang*», opbyggede af de karakteristiske lindegrenske toliniede strofer med enjambererende linier samt den surrealistisk inspirerede ortografi med fravær af interpunktion og små bogstaver. Derudover ser vi, hvordan Malinowski yderligere har 'søndersprængt' sine 'sonetter' ved — som med de tre ovennævnte digte — at lade dem bestå af 10, 13 eller 18 linier (men for de to førstnævntes vedkommende som Lindegrens sonetter også med 7 strofer). Hvad angår den poetiske udsigelse, kan man bemærke, at Malinowski med *Galgenfrist* vel nok er den første danske digter, der — igen helt efter *mannen utan vägs* forskrift — laver en digitsamling med en gennemført depersonaliserings, således at der ikke er tale om nogen form for korrelation mellem digtenes pronominer og et eller andet udsigende subjekt med en empirisk eksistens og personlig skæbne. Også billedsproget i Malinowskis digte er umiskendeligt lindegrensk med dets fortættede dissonantiske form præget af abstraktets genitiv, personificeringer og besjælinger («tvivlen overvejede at smide sin bandage», «metallernes parring», «en kælder af blod og panik», «i evigheden kløves de elskende til rodens», «solnedgangen lader masken falde», «druknende fugles klukkende bølgeslag» etc.). Går vi til de specifikke udtryk og motiver er overensstemmelserne også øjenfaldende. Man kan eksempelvis betragte forestillingsmønstre som den forliste dualisme, hvor vi i Malinowskis «*Disjecta Membra*» analogt til Lindegrens sonet nr. VII's «tvenne hälfter förenas till dubbel blindhet», hører om, hvordan «to halvdeler udelukker hverandre / og kreperer gladelig hver for sig». Tilsvarende kan man iagttagte den tærskel- og overgangssituation, som uhyre ofte tematiseres hos begge de to digtere med brug af «hindens» som skillelinie i henholdsvis «*Mygesang*» og «*Ikaros*». Også blik, øjne, træer, blod og øg er metaforiske hovedkomponenter hos begge digtere.

Mest interesse kan det dog have, at den poetiske grundholdning, som findes hos Lindegren, i væsentlige momenter overtages af Malinowski. Denne holdning inkarnerer sig ved, at begge digtere på trods af en total illusionsløs og nihilistisk opfattelse af den moderne verden, har en utopisk længsel i deres tekster. Den utopiske længsel kan så — som i Malinowskis tilfælde, hvor der er tale om en radikaliseret udgave af Lindegrens illusionsløshed — være absurd som en rent biologisk ytring, der ikke kender sin egen udvejsløshed som i «*Disjecta Membra*»s afslutning: «der er ingen løsning eller ligevægt / der er ingen bolig på jorden / men dette splittede blod vil ikke dø / og ukueligt er kødet der klynger sig til sit ben.»

Hvad angår utopien i Malinowskis forfatterskab, ligger den i klar forlængelse af den dekadente længsel mod en sammensmelting med elementerne i en intethedsoplevelse, som man møder hos Lindgren. «*Mygesang*» lyder:

i juninatten denne drøm
huset båret af kirsebærtræernes skum
til druknende fugles klukkende bølgeslag
under en klokke spinklere end fjordens spejl

min søvn en gærdesmuttes æg: en væg
af kalk og bristefærdigt synsbedrag

dirrende plantet i mørket det hvide segl
og lydløst hakker et usynligt næb

på spejlets hinde af vind og salt

snart brister alt

Digtet er et af de mest fascinerende digte i dansk litteratur,¹² fordi det tematiserer tilstande, der ligger så langt væk fra vor almindelige omverdensgestaltung som vel muligt med dets sansemæssigt irreale vision, hvor alle normale fænomenologiske eksistentialer — tid, rum, subjekt og objekt — er helt opløste. I stedet har man en dybt besynderlig og original poetiske vision, hvor fire forskellige betydningsområder er smeltet sammen eller fire billeder er eksponerede ind over hinanden en have («kirsebærtræer», «fugle», «gærdesmuttens æg»), en fjord («skum», «bølgeslag», «fjordens spejl», «salt»), et æg («en væg af kalk», «dirrende plantet i mørket», «lydløst hakker et usynligt næb») og en drøm («drøm», «søvn», «bristefærdigt synsbedrag»). «Myggesang» tematiserer en tilstand, hvor næsten alt er opløst, hvor kun den sidste grænse skal overskrides («snart brister alt») — før vi er i den 'intethedens salighedstilstand', som også er et utopisk hovedanliggende i Lindegrens lyrik.

Klaus Rifbjerg er ofte inden for dansk 1960'er-modernisme blevet betragtet som en modpol til Malinowski i kraft af, at det ikke her er den komtemplativt-dekadente attitude og forankringen i den symbolistiske tradition, der markerer sig, men derimod en ekspansiv-titanisk gestus, hvor digteren træder i et umiddelbart aktivt handlende forhold til sin omverden. Er Lindegrens berømteste digt måske «Ikaros», så er et af Rifbjergs allervigtigste digte det seks år senere udgivne «Jern»¹³ fra *Konfrontation* (1960). Ligesom Malinowskis kendskab til Lindegren er indgående, hvilket bl.a. fremgår af, at han i to omgange — i *Glemmebogen* (1963) og *Hvis der var en telefon i nærheden. Moderne svenske digte 1* (1978) — har oversat denne digter, er der heller ingen tvivl om, at Rifbjerg gennem sin mentor, den i svensk poesi særdeles kyndige Brostrøm¹⁴ har mødt Lindegrens Ikaros-digt. Motiverne er tilsyneladende vidt forskellige. Lindegrens handler om et utopisk Ikaros-flugt og gennembrudsoplevelse oppe i det tomme rum, mens Rifbjergs handler om en chokoplevelse ved at betragte havnens stålkonstruktioner. Ser man nærmere efter, tematiseres der imidlertid i de to digte en oplevelse med parallelle sansekvaliteter. I begge tilfælde er der tale om gennembrudsoplevelser, hvor der sker en åbning mod ukendte sjælstilstande eller bevidsthedsområder, og selv om begge digtere er erklærede nihilister, er det oplagt, at der i slutningen af digitene tales om noget, der er uudsigeligt. I såvel Lindegrens «Ikaros» som Rifbjergs «Jern» finder man i den første del af digtet en tone,

hvor der ræsonneres køligt og sagligt, for så mod slutningen at glide over i en ekstatisk rablen, hvor disparate omverdenslementer opremses i et syntaktisk sammenbrud. I Lindegrens «Ikaros» lyder udgangen:

fosterhinnans sprængning, genomskinligt nära,
virveln av tecken, springfloodsburna, rasande asur,
störtande murar, och redlöst ropet från andra sidan:
Verklighet störtad
utan Verklighet född!

I Rifbjergs «Jern» afsluttes der med:

[...] moderkageafgang
brustskrig, sekretion, passager
sort, forløsning af nyt liv
styrtet, faldet, afføringen
og skyen af sprængte bevidsthedshinder
letter for synet af en rokkende kulpram
er man underst?

Vi ser, hvor særdeles tæt de to digte ligger på hinanden, hvad angår syntaktisk konstruktion med opremsningen af 6—7 konkrete nominalled, efterfulgt af en tungtvejende «og»/«och»-cæsur, der til sidst glider over i en abstrakt deklamation med et udråb eller retorisk spørgsmål. Påfaldende er også parallelen mellem de rytmiske mønstre i digtene afslutning, hvor Rifbjergs digt på fascinerende vis grangiveligt virker, som om det har anvendt den Lindegrenske rytmeforståelse i «fosterhinnans sprængning, genomskinligt nära» med «moderkageafgang / brustskrig, sekretion» og «och redlöst ropet från andra sidan» med «og skyen af sprængte bevidsthedshinder». At hoved-inspirationskilden for «Jern» har været «Ikaros» kan heller ikke undre ud fra den betragtning, at der ikke var mange digte af «Ikaros» type i nordisk digtning i slutningen af 1950'erne, hvor «Jern» er forfattet.

Inspirationen hos Rifbjerg fra Lindegren — og bag ham T.S. Eliot — begrænser sig naturligvis ikke til digtet «Jern». Et mere generelt eksempel på den massive påvirkning vedrører den ironiske anvendelse af den klassiske og kristne mytologi som — oftest i en ironisk travesterende form — ligger helt på linie med Lindegren og Eliot. Dette ses fra Rifbjergs allertidligste digte, f.eks. det først publicerede, «Efterkrig», fra 1952, og op igennem 1950'erne med kulminationen i en række af de formmæssigt mest grænse-sprængende digte fra *Konfrontation* såsom «Jern», «Middelaldermorgen», «Postludium», «Krigsdans» og «Nultime». Konklusionen er under alle omstændigheder, at Lindegrens spor fra den titanisk-ekspansive utopi, som den udtrykker sig i *mannen utan väg* og andre steder i forfatterskabet er tydelig hos Rifbjerg.

Man kunne endelig også dokumentere, hvordan den tredje utopiske linie fra Lindegren, nemlig den der dyrker skriften, kunsten og poesien som en værdi i sig selv, har efterklange i dansk poesi med Højholt som repræsentant. Man møder her f.eks. digte af Højholt i Vindrosen fra 1959, hvor Højholt henviser til og citerer Lindegren, og sammenligner man centrale digte fra forfatterskaberne som Lindegrens «Den infrusne» fra *Vinteroffer* og Højholts «Spejlet» fra *Poetens hoved* (1962) har vi i disse digtes kølige æstetisk-

eksistentielle meditation over en druknet mands krop et tydeligt eksempel på Lindegren indflydelse hos den tidlige Højholt.

At indflydelsen fra svensk 40-tal er mærkbar i dansk tressermodernisme har været omtalt af bl.a. Finn Stein Larsen i *Modernismen i dansk litteratur* (1967), uden at det dog er blevet konkretiseret, hvori denne indflydelse nærmere består. Det foregående har været et forsøg på at vise nogle konkrete spor i denne retning med udgangspunkt i Lindegrens digtning. Og har forsøgene i denne retning været fragmenterede, så rokker det i hvert fald næppe ved den antagelse, at Lindegrens *mannen utan väg* betegner et paradigmeskift i nordisk modernisme, hvad angår et poetisk særspørg, samt at den litteraturhistorisk kan betragtes som den måske allervigtigste port, gennem hvilken eksperimenterende international digtning for over 60 år siden stormede ind i den tilforladelige skandinaviske poesi.

NOTER

¹ Theodor W. Adorno: «Tale om lyrik og samfund,» i *Kritik* 13/1969.

² Viktor Sjklovskij: «Kunsten som grep,» i Atle Kittang m.fl.: *Moderne litteraturteori*, Universitetsforlaget, Oslo 1991, 17.

³ Roman Jakobson: «Hva er poesi?» i Kittang m.fl. 1991, 123.

⁴ Jan Mukarovský: «Om det digteriske sprog» og «To studier over det digteriske sprog,» i Christian Kock (red.): *Tjekkisk strukturalisme*, Munksgaard, København 1971, 39.

⁵ Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*, oversat af Paul Nakskov, Gyldendal, København 1968, 16f.

⁶ Der citeres efter Erik Lindegren: Dikter. 1940-1954. Et urval (Bonniers, Stockholm 1962). Digtene af Rifbjerg og Malinowski er citeret efter Konfrontation (Gyldendal, København 1960) og Galgenfrist (Gyldendal, København 1958).

⁷ Med en mere sekulariseret opfattelse af symbolet, er vi også inde på den mest udbredte forståelse af det litterære symbolbegreb inden for dette árhundredes litteraturteori, nemlig den der dominerer i den amerikanske New Criticism. Hos Wellek och Warren opfattes symbolet simpelthen som en særlig betydningsfuld metafor inden for et eller flere forfatterskaber. Vi kan tale om regionale eller private symboler. En formulering fra *Theory of Literature* (1949) lyder: «Findes der nogen vigtig betydning, hvori 'symbol' adskiller sig fra 'billede' og 'metafor'? Vi mener den først og fremmest findes i symbolets genopdkunken og varige karakter. Et 'billede' kan fremstilles en enkelt gang som metafor, men hvis det stadig kommer igen, både som fremstilling og gengivelse, bliver det et symbol, ja, kan blive del af et symbolsk system» (*Litteraturteori*, oversat af Elsa Gress Wright, Munksgaard, København 1964, 183). Afgørende er det altså, at vi har at gøre med regionale symboler, og nøglebegrebet, der indføres med Cleanth Brooks, bliver således 'kontekst', hvor en kerneformulering af problemstillingen i «Ironi som strukturelt begreb» (i Kittang m.fl. 1991, 57), lyder: «Konteksten giver en speciel betydning til det enkelte partikulære ord, billede eller udtryk. Når ord 'lades' på denne måde, bliver de symboler». Hazard Adams har i *The Context of Poetry* (Methuen, London 1963) videreudviklet Brooks argumenter, og han argumentere bl.a. for det unikke ved den moderne lyriks brug af autarke symboler med udgangspunkt i Mallarmés berømte sonet «Ses pur ongles», hvor råsonnementet lyder, at det selvopfundne ord «ptyx» fra den anden kvartet «having no dictionary meaning, must gain its meaning from the context» (Adams 1963, 171).

⁸ For Bjørn Poulsens vedkommende i «Elfenbenstaarten» (1949) (i Ole Wivel (red.): *Heretica*, Gyldendal, København 1962) gælder det, at der kun fremhæves et dansk forfatterskab, som endnu bærer den utopiske drøm i sig, og ikke anses for ødelagt eller truet på udtryksevnen af modernitetens destruktive kræfter, dvs. positivismen, materialismen og de politiske ideologier, nemlig Morten Nielsens. Poulsens begrundelse for at betragte Morten Nielsens forfatterskab som mere radikalt er dog snarere etisk end æstetisk grundet. Han skriver: «Et eneste Forfatterskab fra den nyeste Tid synes helt at ligge i det absoluttes Verden — Morten Nielsens. I hans Digtning er Kulturkrisen slet ikke trængt ind som Bevidsthed, eller rettere: den er forvandlet fra historisk til moralsk Bevidsthed, fra Naturkatastrofe til personlig Skyld. Hos Morten Nielsen finder vi heller ikke den Brug af Metaforer og Symboler, som er karakteristisk for Tidens øvrige digtning. Han digter ikke i Billeder, men i Ord, og Ordet kommer til ham og bedrager ham ikke» (Poulsen 1962, 124).

⁹ Metodisk vil jeg i dette afsnit nærme mig en karakteristik af den overordnede poetiske strategi fra *mannen utan väg* via en nærlæsning af et enkelt digt fra dette værk. Når jeg har valgt at tage udgangspunktet i et enkelt digt, har det sin årsag i, at store dele af forskningstraditionen har baseret deres karakteristik af *mannen utan väg* på en bred panoramisk — og i mange tilfælde fragmenterende — læsning af Lindegrens digtning. Dette gælder for de vigtigste afhandlinger om forfatterskabet såsom K.-G. Wall: «*Mannen utan väg Kommentarer av en oenvigd*» (1946), i Lars Olov Franzén (red.): *40-talsförfattare* (Bonniers, Stockholm 1965), Göran Printz-Pahlsson: *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism* (Bonniers, Stockholm 1958), Anders Cullhed: *'Tiden söker sin röst'. Studier kring Erik Lindegrens mannen utan väg* (Bonniers, Stockholm 1982), og Roland Lysell: *Erik Lindegrens imaginära universum* (Bonniers, Stockholm 1983), i hvilke der hele tiden trækkes tråde på kryds og tværs i *mannen utan väg* og Lindegrens forfatterskab som helhed Det skal naturligvis ikke forstås således, at der ikke er en maengde fine læsninger af enkeltekster fra *mannen utan väg* i forskningslitteraturen, men blot at tendensen til at læse på tværs af teksterne i værket og forfatterskabet efter min opfattelse har været for dominerende, i forhold til en forestilling om at fortolke de enkelte sonetter som samstemte, intentionelle enheder. Kulminationen på 'lesning-på-tværs'-traditionen er den mest grundige afhandling om forfatterskabet, nemlig Roland Lysells *Erik Lindegrens imaginära universum*, hvor Lysell indleder sit J.-P. Richard-initierede studie af Lindegrens digtning ved at påpege, at han læser forfatterskabet som én tekst. Ved en nærlæsning af et enkeltværk tilgodeses imidlertid modsat – som de indledende sonderinger i teorien om det poetiske særslag alle fokuserede på — det forhold, at de enkelte ordes betydning i første række bestemmes af den umiddelbare kontekst, de befinder sig i. Jeg vil derudover foretage den følgende læsning ud fra den opfattelse, at den enkelte lindegrenseske sonet kan opfattes som en slags mikrokosmos i forhold til hele samlingens makrokosmos.

¹⁰ Dette forhold og spørgsmålet om symboler i Lindegrens forfatterskab i det hele taget diskuteres også hos både K.-G. Wall (1949), Printz-Pahlson (1958) og Lysell (1983).

¹¹ K.-G. Wall skriver bl.a. om «Ikaros»: «Lindegren har inget objekt för sin längtan; den är avidealiserad och sekulariserad. När till exempel Stagnelius hoppades att 'världsäggets högblå skal' skulle brista, skedde det i förvissning om att därmed den sanna verkligheten skulle uppenbara sig, men Lindegren är inte metaphysiker och har såvitt man kan se inte någon möjlighet att stabilisera sin elevation i religiös tro» (citerat efter Ivan Malinowski: *Glemmebogen*, Borgen, København 1963, 124)

¹² At digtet har haft en kolossal fascinationskraft i den danske litterære offentlighed lader sig bl.a. aflæse i de mange analyser og kommentarer, der i tidens løb er kommet til digtet af bl.a. Poul Nakskov i *Selvsyn* 4/1963, Vagn Thule i *Selvsyn* 1/1967, Poul Behrendt i *Kritik* 13/1969, Anne Borup i Anne-Marie Mai (red.): *Dansk digtere i det 20. århundrede*, bind 2 (Gad, København 2001) og Louise Mørnster i sin endnu upublicerede ph.d.-afhandling, *Nedbrydningens opbyggelighed. Litterære historier i det 20. århundredes nordiske lyriske modernisme*, Aalborg 2005.

¹³ Ligesom Malinowskis «Myggesang» er Rifbjergs «Jern» et af de ofte behandlede digte i dansk litteraturkritik, hvor man bl.a. finder diskussioner af digtet af Finn Brandt-Pedersen i *Modernisme og pædagogik* (Gyldendal, København 1966), Torben Brostrøm i *Klaus Rifbjerg* (Gyldendal, København 1970), Lis Møller i *Kultur og klasse* 40/1981 og Peter Stein Larsen i *Kultur og klasse* 96/2003.

¹⁴ Brostrøm er således forfatter til *Moderne svensk litteratur* (Gyldendal, København 1973), og har i talrige afhandlinger og essays anført, at inspirationen til hans kritikervirksomhed i høj grad stammer fra svenske litterater og digtere som Göran Printz-Pahlson, Bengt Holmquist, K.-G. Wall, Karl Vennberg og Erik Lindegren.

MODERNISMENS SPROGHOLDNING — MELLEM DESTRUKTION OG KONSTRUKTION

At modernismen repræsenterer et problematiseret syn på normalsproget, er der ingen tvivl om. Modernismen er unægtelig den litterære strømning, der mest konsekvent og med størst eftertryk sætter spørgsmålstejn ved det traditionelle sprog; ved dets grænser og formæn. Og ligesom modernismen i høj grad er blevet identificeret med en problematisering af subjektet og omverdensforholdet, gælder det, at den ofte sidestilles med en krise i sproget — og at denne krise i øvrigt fremstår nært forbundet med de to andre destabiliserede hovedfelter.

Over en bred kam fremhæves det som et konstitutivt træk ved modernismen, at den udtrykker en forstyrrelse af gængse kommunikative registre og en tvivl på sprogets formæn at danne bro til virkeligheden. Det kan man ikke blot finde understøttet hos Peter Stein Larsen, hvis modernismeforståelse bygger på en sammenfatning af Ortega y Gassetts, Hugo Friedrichs og Torben Brostrøms konceptioner; det fremgår også af Astradur Eysteinssons bog *The Concept of Modernism* (1990), der på et overordnet plan diskuterer modernismebegrebet og dets forskellige udlægninger. Overskriften på det tredje aspekt i Stein Larsens æstetisk-eksistentielle bestemmelse af modernismen i artiklen «Modernismens fire dimensioner» (1998) hedder således: «Skabelsen af et nyt, renset, poetisk sprog». Mere præcist skriver han, at et essentielt træk ved den modernistiske poesi er

at den ved sin hævdelse af digtets autonomi og af sprogets materialitet lægger afstand til en romantisk og realistisk/naturalistisk poetiks forestilling om, at sproget er som et transparent medium, gennem hvilket en subjektiv eller objektiv virkelighed kan overføres fra forfatter til læser. (29)

Tilsvarende lyder det hos Eysteinsson som led i en større diskussion om forholdet mellem modernisme og realisme: «Modernist practice is, not least, characterized by a radical realization that language has lost its innocence (if it ever had one), and that there may be something false about using it strictly as a communicative medium». Dette forhold optegner da også en af de helt afgørende forskelle mellem modernisme og realisme, idet et af de centrale aspekter ved realismebegrebet tværtimod beskrives som «its reliance on

normative, communicative language. Its depiction of a shared reality demands that it be mediated through a shared language».³

Hvor det forekommer så godt som indiskutabelt, at modernismen udtrykker en destabilisering af et traditionelt sprogsyn, er der imidlertid anderledes rum for debat, når det angår spørgsmålet om, hvordan den modernistiske lyriks sprogholdning mere konkret skal beskrives. Det gælder også, selvom den skandinaviske og germanske modernismeopfattelse ligeledes på dette punkt har fremvist en udpræget grad af konsensus, og man kan finde utallige beskrivelser, der fremhæver modernismen som hermetisk lukket; som en dunkel kunstform, der pointerer sin autonome status og derved fravælger at skildre en verden ud over den, der er givet i digtet selv, ligesom det er blevet selvfølgeligt at sige, at sprogets meddelende funktion træder i baggrunden i modernismen for i stedet at give plads til, at de konnotative funktioner, associationskæder og klangrækker kan rykke i centrum. Med Hugo Friedrichs eksemplariske formulering, vil digtet

snarere være et mønster, der er nok i sig selv, strølende ud i mange retninger hvad betydning angår, bestående af et fletværk af spændinger af absolute kræfter, der på suggestiv måde virker ind på førrationelle bevidsthedslag, men også sætter den zone af hemmelighedsfuldhed, der omgiver begreberne, i svingning.⁴

I forlængelse heraf er det endvidere ofte blevet sagt, at ikke kun modernismens metaforer selvstændiggør sig, men at den overhovedet forflygtiger fornuften og den logiske forståelse. Med Kurt Leonhards ord er der tale om en «Auflockerung bis Auflösung des logischen Sinnzusammenhangs, der raumzeitlich determinierten, unvertauschbaren Situation»,⁵ hvor svækkelsen af den logiske meningssammenhæng finder sted parallelt med, at simultanitet og paradoksalitet kommer til at præge digtningen.⁶

Samtidig med de ovenstående bestemmelser, der indfanger nogle af de oftest pointerede aspekter ved modernismens sprogholdning — dens dunkle, hermetiske og autonome gehalt; dens suggestive, alogiske og irrationelle karakter og dominansen af autarke metaforer og paradokser — er særligt prægnante for beskrivelsen af den sproglige dimension i store dele af den modernistiske lyrik, er de dog ikke dækkende for den. Ligesom man nok kan tale om en destabilisering af den gængse forståelse af jeget og omverdensforholdet, men ikke entydigt kan forstå disse ud fra en negationsstrategi, gælder det også på dette punkt, at den modernistiske lyriks udestående med normalsproget ikke blot betegner en destruktiv eller regressiv proces. Som vi skal se, har modernismens udestående med sproget ikke kun karakter af en nedbrydning af det gængse sprog og en flugt til en egen lukket — skønt muligvis forførende, herlig og i den forstand positiv — sprogverden. Der er ligeledes tale om en stræben mod at overvinde det lukkede system, som digtets egen verden repræsenterer; mod at skabe et sprog, der åbner sig mod verden. I det følgende vil jeg således forsøge at skildre bredden i modernismens forhold til sproget; at komplementere den primært negativt formulerede position med en mere positiv.

Udgangspunktet for artiklen er en række digte, der alle er karakteriseret ved, at de direkte tematiserer sproget. Som et vidnesbyrd om, hvor presserende og centralt spørgsmålet om sprogets grænser og formænen opleves, vælder den modernistiske litteratur

nemlig over med digte, der essentielt er selvreferentielle eller metafiktive. Digtene jeg vil læse er Erik Lindegrens (1910—1968) første sonet i *mannen utan väg* (1942), Paal Brekkes (1923—1993) digt med indledningsverset «Her var ingen stillhet mere» fra *Skyggefekting* (1949), Tomas Tranströmers (f. 1931) «Från mars — 79» fra *Det vilda torget* (1983), Gunnar Björlings (1887—1960) «Långsamt dör mina ord och svamlet» fra *Kiri-ra!* (1930) og Gunnar Ekelöfs (1907—1968) «När man kommit så långt som jag» fra *Strountes* (1955). I den nævnte rækkefølge tegner digitene en bevægelse fra en overvejende sprogritisk og sprognedbrydende diskurs til en genopbygning af sproget og en ny tiltro til ordet. De repræsenterer en pendulering mellem en pessimistisk og en optimistisk sprogholdning, der deres divergens til trods ikke desto mindre er holdt sammen af det forhold, at det almindelige sprog ikke længere synes brugbart; at tilforladeligheden ved den gældende sprograksis betvivles.

ORDETS HARAKIRI

Selvom den gængse fremstilling af modernismens sprogholdning senere skal problematiseres, begynder vi dog et sted, hvor den i høj grad forekommer rammende. Det er nemlig oplagt at se den nedenstående sonet som et eksempel på et sprogritisk digt, der i udpræget grad lever op til forestillingen om den modernistiske lyrik som selvreferentiell, hermetisk lukket, disparat og dunkel. Ligesom digtet i eminent forstand understøtter påstanden om metaforens primat i modernismen; om metaforer, der forvandles til hovedelementer i digtet og ikke længere er poetiserende omskrivninger af noget andet — om metaforer der ikke vil besmykke, men selv har ontologisk status.⁷

I

(i speglarnas sal där ej endast Narkissos
tronar på sin förtvlvlans pelare utan svindel

diade evigheten med en grimas
de obegränsade möjligheternas land

i speglarnas sal där en enda besmittad snyftning
undkom likgiltighetens korsade värjor

och förvandlade luften till löfte och mull
som rann utefter stadens alla fönster

i speglarnas sal där fulländningen stansas i plåt
och bårs som en fånge i standardbrööstet

där ordet begår harakiri i krevadernas sken
och trumpetens smakar krossat porslin och döende blod

i speglarnas sal där en blir de mycket för många
och dock ville falla som dagg i tidens grav)

mannen utan väger en samling, der på én gang har fascineret og forarget ved sit komplekse udtryk. Med reference til Ortega y Gassets metaforik om forholdet mellem kunst og

verden kan der i samlingen ikke blot siges ingen velordnet eller umiddelbar genkendelig virkelighed at være på den anden side af ruden. Ruden er selv skåret; den er underligt forvrænget og kaster i udpræget grad beskuerens blik tilbage på denne selv. Når samlingen som helhed kan ses som et forsøg på at beskrive det moderne menneskes situation, er det derfor med det forbehold, at denne skildring ikke er socialt forankret. Digtsamlingen tegner ikke et i tid og rum konkret situeret billede af verden; den fokuserer snarere på den indre oplevelse af den ydre verdens gru samt oplyser vilkårene for den kunstneriske formningsproces i en tid præget af overgreb og destruktion. I en udtalelse fra *Bonniers Nyheter* fra 1946, som ligger i forlængelse af det ofte fremhævede udsagn om, at et sprængt indhold fordrer en sprængt form, gør Lindegren selv opmærksom på dette forhold, idet han siger:

Författarens hopp är att såväl innehåll som form återspeglar något av denna korta men laddade tidsrymds massuppbåd av katastrofer och serie av chocker mot det mänskliga nervsystemet, och att samlingen ändå är något mer än ett mer eller mindre lyckat eller misslyckat tidsdokument, att den inte endast återspeglar ett yttre och inre virrvarr utan också något av det naket och antipropagandistiskt mänskligas vanmakt, nödläge och kamp.⁸

I samlingens forsøg på at skildre tiden omkring anden verdenskrig indtager den første og anden sonet endvidere en særlig position, som også antydes formelt. At der er parentes omkring de to digte, har Erik Lindegren således forklaret, skyldes, at de skal ses som sceneanvisninger til hele samlingen.⁹ For dem begge gælder det da også, at deres dominerende billede er spejlsalen, der — som jeg kommer nærmere ind på senere — fungerer som billede på den moderne verden. Hvad den første sonet angår, kan man endvidere i Anders Cullheds afhandling «*Tiden söker sin röst*. Studier kring Erik Lindgrens mannen utan väg» (1982) læse, at dens «bilder av likgiltighetens, mekaniseringens och förstörelsens hegemoni i speglarnas sal, dess universalisering av Narkissos' belägenhet, dess desintegration av den enskilda gestalten och dess slutligen antydda längtan att falla som dagg»¹⁰ kan opfattes som et koncentrat af erfaringer, der kredses om i samlingen som helhed. Men foruden at optegne rammerne for værkets tematik, omhandler især det første digt ligeledes samlingens æstetiske fundament. Denne sonet har et tydeligt metapoetisk præg, og med afsæt i den sjette strofes tematisering af ordet og kunsten, skal fokus her lægges på digitets sprogkritiske aspekt.

Som antydet af Lindgrens fordring om kongruens mellem form og indhold er digitets ydre fremtoning ikke blot i almindelig forstand betydningsbærende; den er det på en måde, hvor ydre og indre mimer hinanden. At digtet grundlæggende er dualistisk struktureret, kan derfor ses som et formelt korrelat til den spejl- og splittelsestematik, det omhandler. Endvidere har Lindegren selv pointeret denne overensstemmelse mellem form og indhold, idet han har givet digitene i *mannen utan väg* betegnelsen *söndersprængte sonetter*. Den formmæssige dualitet sætter sig igennem på flere fronter. Tydeligst fremgår den af, at digtet består af dubletter, hvorfaf hver anden er indledt med ordene: «i speglarnas sal där» (vers 1, 5, 9 og 13). Også i disse ord er der endvidere et dualistisk aspekt på færde, idet «där» repræsenterer en dublering af stedsangivelsen i den indledte, men oftest

ufuldførte hovedsætning. Yderligere mærkes dualiteten i de mange toleddede (med *och* sidestillede) beskrivelser (jf. vers 7, 10, 12 og 14).

Imidlertid er det først og fremmest gennem selve ordmaterialet, at digtet får sin disparate karakter. I forlængelse af en surrealistisk, drømmeagtig optik sammenføjer det elementer fra yderst forskellige sfærer. Digtet er stærkt visuelt orienteret, men selvom dets billeder nok kan tænkes, kan de næppe synliggøres: Hvordan ser f.eks. den diende eigheds grimasse ud, ligegyldighedens krydsende sværd? Idet det abstrakte gives konkrete attributter foregøges det en visuel gestalt, samtidig med at enhver mimetisk genkendelighed unddrages. Effekten er fremmedgørende: Vi introduceres til en verden, vi tror at have hånd om, for så vidt som den beskrives forholdsvis detaljeret, men dét blot for at opdage, at beskrivelserne glider os af hænde. Digtets elementer kan ikke samles til helheder; med reference til Gunnar Ekelöf og Ivan Malinowski ligger de som *kringkastade lemmar* eller *disjecta membra*; som ruinstykker i en krigshærget verden. Selvom digtets materiale således i radikal forstand er fragmenteret, er der imidlertid visse sammenhænge at spore på tværs af de enkelte billeder og igennem digtets forløb.

En fortolkningsstrategi over for et så umiddelbart lukket og usammenhængende digt som dette kan derfor være ikke primært at forsøge at udlægge de enkelte billeder, men i stedet at undersøge, hvilke af diktets elementer, der står i forbindelse med hinanden. For så vidt som denne strategi søger en fællesnævner i det disparate, går den imod diktets åbenlyse intention om at emfasere splittelsen. Mindre synes den derimod at stride imod diktets uudsagte forudsætning. Spørgsmålet er nemlig, om der ikke bag om fremvisningen af splittelsen ligger en længsel efter enhed. En længsel, som ud over at fremgå af Lindegrens eksplisit formulerede intention om at skabe et hele af form og indhold, også kan spores i dichtsamlingens ensartede og strengt gennemførte arkitektur og endvidere toner frem af de syntaktiske forløb, der selvom de ikke altid er fuldførte og uanset deres indholds radikalitet, faktisk er sammenhængende og følger normalsprogets regler.¹¹ Ret beset er det jo kun på ordniveau, at den formmæssige splintring i *mannen utan väg* er radikal. Det er i billedernes sammenføring af yderst forskelligartet stof, at samlingens disparate karakter opstår.

Læst således — på tværs, om man vil — udskiller der sig to hovedområder, hvorfra diktet henter sine dele. Det ene har spejlsalen som udgangspunkt; det andet har krigen og destruktionen, og imellem dem er der en nær forbindelse. Spejltematikken ses allerede i den ydre ramme — i parenteserne, der lukker diktet om sig selv i en introvert eller selvkredsende gestus. Endvidere fungerer den som en strukturerende faktor i dannelsen af diktets repetitive forløb, hvor fire af dubletterne som sagt indledes med ordene «*i speglarnas sal där*». Også i selve begrebet om spejlsalen kan der siges at finde en tonal spejling sted, idet *sal/lydligt genspejler speglarnas*, der netop betoner bogstaverne *s, l* og *a*. Som litteraturhistoriens første selvbeskuer inkarnerer Narkissos endvidere selvsagt den selvbeskuende holdning, ligesom ordene «*grimas*» (vers 3), «*de obegrænsade möjligheternas land*» (vers 4), «*förvandlade*» (vers 7) og «*plåt*» (vers 9) alle relaterer til en verden, hvor man ikke blot kan se sig fordoblet, men også har mulighed for at fremstå i forskellige variationer — ikke mindst hvis man tænker på de effekter, som tivoliers spejlsale har.

Til spejltematikken hører derfor ligeledes forholdet mellem det singulære og plurale. Digtet er rigt på mængdeangivelser, som optegner en polær relation mellem det enkelte og det omfattende («ej endast» (vers 1), «en enda» (vers 5), «alla fönster» (vers 8) og «en blir de mycket för många» (vers 13)), og spejleffekten angår jo netop det, at noget for- eller flerdobles: I en spejsal kan den enkelte helt konkret blive de alt for mange, som det lyder i den sidste dublet. Derudover bærer mængdeangivelserne associationer med sig, som handler om anonymitet og undertrykkelse; om den enkelte kontra overmagten. Og med disse associationer føres tankerne videre til digitets andet hovedområde, der som nævnt har med krig og destruktion at gøre. Den nære forbindelse mellem digitets to hovedområder underbygges endvidere af det forhold, at spejlenes sal også mere konkret betragtet repræsenterer en henvisning til den berømte spejsal, hvori Versallestraktaten blev underskrevet.

Det er en traktat, der, selvom den markerede slutningen på første verdenskrig, i kraft af sine hårde sanktioner mod Tyskland ikke desto mindre var medvirkende til en radikaliserings- grundlaget for Hitlers magtovertagelse, ligesom den i sidste instans kan siges at udgøre en af faktorerne bag den anden verdenskrigs udbrud. «förtvlans pelare» (vers 2), «besmittad snyftning» (vers 5), «korsade värjor» (vers 6), «fänge» (vers 10), «harakiri i krevadernas sken» (vers 11), «krossat porslin och döende blod» (vers 12), «falla» (vers 14) og «tidens grav» (vers 14) er alt sammen elementer, der tager del i beskrivelsen af en krigs- eller undergangsmærket verden. Digtet skildrer en destruktiv og dyster verden, hvor der kun glimtvis gives rum for et spinkel håb: Det beskriver en snøften, der, selvom den er inficeret, undslipper og har et positivt, dynamisk potentiale, idet den: «förvandlade luften till löfte och mull» (vers 7). Derudover kan man fremhæve, at der i den sidste dublet finder en tilsvarende, positiv transformation sted.¹² Også her er der en forvandling til natur, ligesom der tegnes en nedadgående bevægelse mod jorden — der har en positiv symbolværdi hos Lindegrén.

Disse let anede positive elementer formår dog ikke at rokke nævneværdigt ved det forhold, at digtet opridser nogle meget dystre konturer af en verden, der er præget af narcissisme og destruktion. I nær forbindelse med dets destruktionstematik hører da også, at end ikke de transcendentale værdier står på deres fordums høje pladser: evigheden dier (jf. vers 3), det forjættede land nedskrives til selvspejlingens salighed (jf. vers 4), og fuldendelsen standses i blik (jf. vers 9). Samtidig med at det er ved at betone den moderne verdens selvkredsende, destruktive og degraderede karakter, at digtet kan siges at introducere til samlingen som helhed, har det som tidligere nævnt også en introducerende funktion i kraft af dets selvbevidste formudtryk. Som forudgrebet af Lindegréns udtalelse om kongruensen mellem indhold og form er det selvspejlende, forvrængede og ødelagte nemlig signifikante begreber for samlingens æstetiske udtryk.

I den sjette dublet kommenteres samlingen metapoetiske aspekt direkte. Her skildres spejsalen som et sted, «där ordet begår harakiri i krevadernas sken / och trumpetens smakar krossat porslin och döende blod» (vers 11—12). Beskrivelsen af ordenes selvdestruktion bærer unaegtligt mindelser om Gunnar Björlings titelgivende digt i *Kirira!* (1930):

harakiri-ka! ki, ka
hara-ra!
harakiri-ki! ki, ka, ki, ka!
hararara-ra!
harakiri-ha!
ki, ka-
ki!
kiri-ra! svarta sotnjan som blod på din hand
svarta sotnjan skall dö för din hand.¹³

Björlings digt kan da også siges at danne forudsætning for dubletten hos Lindegren, for så vidt som digtet forbinder sproget og døden, ligesom det helt konkret sprætter ordet op, som havde det været kød, der blev gennembrudt af en knivs skarpe klinge. Mens Björlings digt kan læses som en dadaistisk leg med ord og som et forsøg på at give sproget ontologisk status, er det dog mere speget, hvad passagen hos Lindegren angår. Ikke kun kan man diskutere, i hvilken grad den overhovedet sigter mod en rationel forståelse; billedrigdommen og de utraditionelle sammenføringer åbner for fortolkningens multiplicitet. Min udlægning vil imidlertid lyde, at end ikke kunsten går fri og kan stille sig på afstand af den krigshærgede virkelighed; at kunsten under krigens vilkår ikke kan eksistere i sine gængse former, men må sprætte sig selv op og antage et anderledes forpunkt udtryk i forsøget på at skildre verdens uhyrlighed.

Læst således eksplickerer passagen en erkendelse, som ikke kun præger Lindegrens samling, men er grundlæggende for modernismen og dens sprogkritik, nemlig den, at det traditionelle sprog ikke længere opleves som kongruent med den faktiske erfaringsverden. Digtet repræsenterer et opgør med normalsproget, tilforladeligheden og troen på ordets uskyld; det viser, at det forvrængede, nærværd uforståelige og introverte er en æstetisk konsekvens af den ydre destruktion og perverterede livssituation. Vender vi derfor tilbage til den karakteristik, jeg indledningsvis gav af digtets sprogkritiske holdning, kan man nok fastholde, at digtet er selvreferentielt, lukket, disparat, dunkelt og metaforrigt. Men disse bestemmelser er først kvalificerede, når man samtidig pointerer, at dets umiddelbare selvreferentialitet ikke betyder, at det er uden forbindelse til verden; at dets lukkethed også bevirket en høj grad af åbenhed for fortolkning; at dets disparate karakter er funderet på en mere holistisk intention om gennem formen at spejle indholdet, samt at dets originale og autarke billede ikke deltager i en selvforherligende diskurs.

Lindegrens sonetter er langt fra kunstens egen skyld. Bag om den dystopiske fremstilling af den moderne verden i *mannen utan vägses* tværtimod et håb om, at tilværelsen kunne være anderledes. Som det ofte er blevet pointeret i sekundær litteraturen om forfatterskabet, lyder der en modstemme til den apokalyptiske holdning. Ja, ifølge Bernt Olsson er der ligefrem tale om, at de adversative ord – *ändå, men, dock* – bliver nøgleord, der markerer alternative positioner og flugtveje.¹⁴ Præcis denne modstandsholdning — som i den første sonet fremgår af det sidste vers' *och dock* — viser sig endvidere ikke kun at være mere levedygtig i selve samlingen, end man umiddelbart skulle tro. Også i et litteraturhistorisk perspektiv har den stået særdeles stærkt, hvilket bl.a. kan ses hos Paal Brekke og Ivan Malinowski, der i øvrigt begge befinder sig i Sverige under krigen, og hvis samlinger *Skyggefektning* (1949) og *Galgenfrist* (1958) fremstår som nogle af de mest prominente arvtagere af erfaringerne fra *mannen utan väg*. For begge disse digtsamlinger

gælder det nemlig også, at de ikke kun oppebærer et tilsvarende dystert blik på verdenssituationen, men at der ligeledes er en ubændig vilje til liv. Der er et stædigt *på trods af*.

KUNSTNERENS RETRÆTE

Når vi derfor går over til Paal Brekkes digt, der indledes med verset «Her var ingen stillhet mere» fra *Skyggefektning* giver vi os i kast med noget, der faktuelt vidner om en påvirkning fra Lindegren, og ligesom hans sondersprængte sonetter også er inspireret af T.S. Eliot. Ja, parallelt med at Lindegren var optaget af Eliot i årene omkring udformningen af *mannen utan väg* er det en velkendt sag, at Brekke arbejdede med en oversættelse af *The Waste Land* på samme tid, som han skrev *Skyggefektning*. Og der er da også åbenlyse lighedspunkter mellem de tre værker, der foruden at videregive et overvejende dystopisk billede af den moderne verden bl.a. er fælles om at fremstille en kunst af en særlig lukket og indforstået karakter.

I forlængelse heraf er det oplagt, at vi, hvad angår placeringen af Brekkes digt i beskrivelsen af den modernistiske lyriks udestående med normalsproget, endnu befinder os i en primært negativt formuleret position. I parallel til Lindegrens første sonet er det et meget dystert portræt, Brekke tegner af kunsten og kunstnerens rolle. Ikke kun kan hans digts stærkt hermetiske præg — dets værgen sig imod at benytte en mere åben, mindre sløret og mindre billedmættet meddelelsesform — betragtes som åbenlyse tegn på en problematisering af den gængse kommunikation. Ordkunsten er direkte tematiseret i digtet, og som vi skal se, spås den kunstneriske virksomhed ingen lys fremtid. Ligesom *mannen utan väg* formulerer *Skyggefektning* sig tværtimod i forhold til en moderne verden, der er præget af krig, angst og destruktion, og i forlængelse af den menneskelige forkøbning og afmagt, som disse forhold bevirker, skildres også kunsten i en trængt position. Som det i særlig grad fremgår af samlingens andet afsnit, «Flukten mot en lukket ring» — der er den af bogens dele, hvori det metafiktive aspekt kommer klarest til udtryk, og hvori det nærværende digt indgår — er kunstneren på retræte.

Her var ingen stillhet mere.

Med ryggen mot skrivebordet
forfektedu handlingens dialektikk.
Men et ekko rullet veldig
og meningsløst tilbake.
Og du fyltes av skrek
for de radbrukne ord's magi.

Her var ingen stillhet mere.

For alle skrek
med hvite øyne, svarte munder —
og her var fugler
med røde nebb som hugget luften,
med svarte vinger
som klovde ordene og skyldet dem
imot deg.

Og du sprang gjennom skogen
med hendene presset mot pannen.
Ødslig
knirket det i sno under springende
fötter, og det lå rim på trærne
som bleke kniplinger om stive hender.

Og ennå rullet ekkoet.
Med klokker skingrende bak deg
og foran deg,
med tunger av knitrende faner
som slikket etter deg.
Og ditt blikk vek unda.

Som et halsløst ritt over fjellet
i winterstorm
var endelig din tankes siste
ubendige flukt.
Et blodpust vellot mot deg
hver gang du snudde deg og kastet
enda et åtsel
i gapet på de hylende ulver.

Alt dette er bak deg.

Din dør er lukket,
og ingen øyne søker mere dine.
Du søker ingen.

Langsamt renses og fortynnes luften
mens passeren mekanisk tegner nye sirkler
om dine føtter.

Abstraksjonenes salighet er din,
og den hellige hvile
i navlebeskuelsens eføyomkranste
klosterselle.

Overhovedet er modernismen da også ofte blevet identificeret med *en orfisk retræte* forstået som en tilbagekaldelse af en ophøjet kunstforståelse; som en sekularisering og erodering af kunstnerens position.¹⁵ Og selvom denne beskrivelse tager afsæt i en positiv fortolkning af Orfeusmyten, der ikke står uimodsagt hen, og man f.eks. i Dorothy Zayatz Bakers bog *Mythic Masks in Self-Reflexive Poetry* (1986) kan læse, hvorledes der i et opgør med renæssancens positive aktualisering af Orfeus siden romantikken og op gennem symbolismens og modernismens historie er blevet langt betydelig emfase på mytens mere negative aspekter, lader vi betegnelsen gælde her. At mytens status nedskrives, kan nemlig i sig selv opfattes som et opgør med det kunstsyn, den tidligere har eksponeret. Som Bernt Olsson redegør for i den første del af *Vid språkets gränser* (1995), kan historien om Orfeusfremstillingen ses som en beretning om den moderne poesis tiltagende sprogkritik. Som en historie om, hvordan der med udgangspunkt i romantikken — og dens fokusering på Orfeus i hans mislykkede forsøg på at bringe Eurydike tilbage til livet

samt hans død for mænadernes hånd — indtræder en stadig større tvivl på sproget og dets stedfortrædende evne igennem historiens forløb.

Netop hvad angår «Her var ingen stillhet mere» synes betegnelsen endvidere særdeles velvalgt. Her skildres nemlig helt konkret en kunstners tilbagetog, og digtet beskriver således en bevægelse væk fra en mere uadvendt, engageret holdning til en introvert, selvcenteret position. Det fremstiller en digter, der opgiver at spille en verdensvendt rolle og tvinges i indre eksil. Parallelt med dette modsætningsfyldte forhold falder digtet kompositionelt i to klart adskilte dele. Således markerer den ottende strofes enlige vers, «Alt dette er bak deg», et tydeligt skel til det foregående. Der optegnes en forskel mellem, hvordan noget *var* (de tidligere vers er formuleret i præteritum) og nu *er* (de efterfølgende står i præsens). Og om forskellen mellem de divergerende kunstneriske positioner og baggrunden for dem skal det dreje sig i den følgende læsning, hvor jeg, fordi digtet har et klart forløb, men er formuleret på et utroligt abstrakt plan, finder det hensigtsmæssigt at lade digitets egen kronologi danne udgangspunkt for en tolkning.

Når vi giver os i kast med digtet, ser vi, at det indledes med en konstatering af, at en forudgående tilstand er blevet forandret. Med Brekkes egne ord, siges der ingen stilhed mere at være. Og netop årsagen til bruddet på roen samt de konsekvenser, det har haft for kunstneren, danner omdrejningspunktet for digitets første del. I den anden strofe portrætteres digteren således som én, der har søgt ud mod verden i et engageret forhold til det værende. I selvtalens form skildres et du, der helt konkret har vendt skrivebordet ryggen og forfægtet «handlingens dialektikk» (2,2). I kontrast til den velmente gestus, hvormed kunstneren har sendt sine ord ud i verden, svares det imidlertid med et ekko, der «rullet veldig / og meningsløst tilbake» (2,3—4). Og hvad enten det skal forstås således, at duet hermed bliver konfronteret med utilstrækkeligheden og tomheden i sine egne forførende begreber, eller at dets udsagn misforstas og takes ilde op i verden, fylder denne oplevelse det med en skræk, hvis frygtindgydende karakter siden fastholdes og uddybes.¹⁶

I den fjerde strofe fremmanes intet mindre end et infernalsk scenarium. Med kontrastfyldte farver, der i deres forskellige kontekster associerer til raseri, ondskab og blodtørst, males en yderst ubehagelig og fortættet situation. Strofen skildrer et rum, hvor krig og splittede ord i bogstavelig forstand overvælder duet og dermed giver indholdsmæssig substans til den nære forbindelse, der sprogligt er mellem «skrek» (2,5) og «skrek» (4,1). Endvidere er strofen i en formel pendant til duets angstfyldte situation selv fyldt til bristepunktet med billeder. Det er vel at mærke billeder, der som *pars pro toto* eftergør den opsplitsning, der beskrives at være på færde. Således er det signifikant, at de handlende størrelser i strofen overvejende har enkeltdelenes karakter; at det er «hvite øyne, svarte munder» (4,2), «røde nebb» (4,4) og «svarte vinger» (4,5), der agerer imod duet. Det antagonistiske forhold såvel mellem duet og verden som mellem duet og de ord, der kastes tilbage mod det, understøttes desuden af det markante linjebrud i strofens sidste vers. Her fremgår det med al tydelighed, at det er «dem / imot deg».

Denne uudholdelige situation afføder derpå duets flugt, som beskrives i de næste tre strofer. Hvad der umiddelbart tager sig ud som en flugt i det ydre — gennem den snedækkede skov og over fjeldet i vinterstorm — siges siden at være «din tankes siste / ubendige flukt» (7,3—4). Selvom skildringen tager afsæt i et realistisk niveau, forankres den ikke her. Tværtimod viser det sig at være ad tankens og dermed sprogets flugtruter,

duet går. I forlængelse heraf kan stroferne fem til syv læses som en allegori over de kunstneriske udveje, duet benytter i forsøget på at undslippe den vrede og aggression, det var blevet mødt med. Som forskellige strategier, digteren betjener sig af for at undvige verdens forfølgelse — og sin egen afmagt.

Når der i den femte strofe står: «Ødslig / knirket det i snø under springende / føtter, og det lå rim på trærne / som bleke kniplinger om stive hender» (5,3—6) er der derfor ikke bare tale om en noget trist naturskildring. Derimod mener jeg, passagen skal tolkes i forlængelse af en metapoetisk diskurs, hvor sne forbindes med papir; sporene over den med skrift. Som helhed kan strofen betragtes som et udtryk for, at digteren forsøger at undfly via en traditionel æstetisk praksis. At det ikke er en holdbar flugtvej, er der imidlertid ingen tvivl om. Ikke kun beskrives det lydlige resultat som en tom knirken, hvis negative karakter er emfaseret, idet ordet «Ødslig» er isoleret. Det forhold, at der ligger «rim på trærne / som bleke kniplinger om stive hender» (5,5—6), kan i forlængelse af den homonyme status, som ordet *rim* har, læses som en spiddende beskrivelse af en klassisk poetisk diskurs, der altså sidestilles med en tom besmykkelse af det døde; med en ydre, ciseleret form omkring et ulydedygtigt indhold. Tilsvarende kan den sjette strofes ubehagelige beskrivelser af duet, der er omgivet af klokker og faner forstås metapoetisk. De kan ses som hentydninger til de såvel religiøse som verdslige magtinstanser, kunsten traditionelt har været underlagt, og dermed som endnu en skildring af, hvordan duet er presset tilbage i en kunstnerisk regressiv og defensiv position.

I umiddelbar forlængelse af den negative klangbund, der omgiver disse beskrivelser, optræder fremstillingen af duets flugt som «et halsløst ritt over fjellet / i vinterstorm» i den syvende og dermed sidste strofe i digitets første del. Alene de geografiske, årstidsmæssige og vejrlige rammer for beskrivelsen er klare indicier på, at der kaempes under ublide forhold. I denne strofe fremstår det da som en definitiv erkendelse, at det er et umuligt foretagende at forsøge at opretholde en kommunikativ forbindelse til verden. I beskrivelsen af duet, der kaster ådsler «i gabet på de hylende ulver» (7,8) gives en uhyggelig sammenfatning af, hvordan digteren i afmagt har forsøgt sig med døde ord til en bestialsk, begærende verden, men hvor hvert forsøg blot har affødt endnu «Et blodpust» (7,4), der valedede ind over ham.

Kan digitets første del derfor ses som en beskrivelse af, hvordan kunstneren forgæves har forsøgt at træde i forhold til verden, beskriver dets anden del en situation, hvor den udad vendte holdning er fuldstændigt forladt. I digitets sidste fire strofer er fortidens bånd til det ydre kappet: Døren er lukket (jf. 9,1); blikket er vendt indad (jf. 9,2); luften er renset (10,1) og *handlingens dialektik* er afløst af «Abstraksjonenes salighet» (11,1). Skulle man forledes til at tro, at situationen dermed er blevet bedre, tager man dog alvorligt fejl. Nok er der nu, hvad der forekommer at være en tiltrængt ro, men den er vundet på den store bekostning, det er at have opgivet at forholde sig engageret til omverden. Når «passeren mekanisk tegner nye sirkler / om dine føtter» (10,2—3) er der således tale om et skræmmende billede på den indespærring, duet oplever, og de associationer til mentalt selvsvig og åndelig indelukkethed, som billedet giver, videreudvikles derpå i den sidste strofe. Med sviende ironi lyder det her: «Abstraktionenes salighed er din, / og den hellige hvile / i navlebeskuelsens eføyomkranste klostercelle» (11,2—4). Hvad der umiddelbart er ophøjet i kraft af de religiøst klingende begreber *salighed* og *hellig hvile*, punkteres altså

eftertrykkeligt. Der er ikke tale om et efterstræbelsesværdigt kunstnerisk øde, men om en position, der konkurrerer side om side med døden.

Hvor Lindegrens første sonet tog afsæt i en beskrivelse af Narkissos, der tronede på sin søjle, ender Brekkes digt altså i en tilsvarende negativt koncipered, narcissistisk position. I «Her var ingen stillhet mere» befinner vi os på det absolut mest dystopiske sted i *Skyggefektning*. Digtet giver konkret gehalt til afsnittets titel, «Flukten mot en lukket ring», og også i digtene omkring det, kan man finde formuleringer, der kredser omkring den isolerede og pinagtige situation, duet er stedt i. Med tydelig reference til Lindegrens Narkissos beskrives den narcissistiske position endda således: «På fem pilarer / hviler din tankes bolig. / Fem marmorkalde søyler / som alle heter angst». ¹⁷ Med dette citat, der endvidere kan gælde som endnu et eksempel på modernismens selvberoende billede og dermed som endnu et tegn på, hvordan den gængse kommunikation er problematiseret og tilslidet i en tid mærket af forfølgelse og flugt, ender vi da den nærværende afsøgning af kunstens og kunstnerens retræte hos Brekke; af modernismens tilbagekaldelse af den verdensvendte, kommunikative handlen og af kunstnerens ophøjede rolle.

DEN TALENDE TAVSHED

Eller at ende afsøgningen er vist så meget sagt. Idet vi går videre med Tomas Tranströmers «Från mars — 79» konfronteres vi nemlig på ny med en del af de samme aspekter som hos Brekke. Tranströmers digt fremviser en tematisk og motivisk lighed til Brekkes, for så vidt som «Från mars — 79» essentielt er metapoetisk anlagt, sammenknytter sne og skrift samt beskriver det lyriske jeg på dets færd bort fra ét sted og frem til et andet. Hvad der danner umiddelbare lighedspunkter imellem digtene, åbner dog også for væsentlige forskelle. Det er divergenser, som mærkes allerede i de meget forskellige udtryksformer, digtene benytter; i den kontrast, der er mellem Brekkes ekspressive, centrifugale form og Tranströmers lavmælte, koncentrerede og ordknappe stil.

Från mars — 79

Trött på alla som kommer med ord, ord men inget språk
for jag till den snötäckta ön.
Det vilda har inga ord.
De oskrivna sidorna breder ut sig åt alla håll!
Jag stöter på spåren av rådjursklövar i snön.
Språk men inga ord.

I overensstemmelse med det velafbalancede udtryk i Tranströmers digt er der ikke som hos Brekke tale om, at digtets protagonist jages ud på en vild, mareridtsagtig flugt. Derimod skyldes det lyriske jegs afrejse, at det er gået træt i en verden, hvor alle kommer med «ord, ord men inget språk» (vers 1). Tranströmers digt fremsætter en anderledes nedtonet, men ikke af den grund mindre betydningsfuld, forklaring på jegets bevægelse. Tværtimod kan forklaringen synes mere end almindeligt betydningsladet, for så vidt som den kan give allusioner til Shakespeares *Hamlet*, hvor ord også står side om side med ord. Via gentagelsen af *ord* optegnes altså konturerne af et intertekstuelt fællesskab, som

ligeledes kan siges at indbefatte *mannen utan väg* og *Skyggefektning* idet Hamletfiguren også indtager en central position i disse samlinger.

Det modsætningsfyldte forhold mellem ord og sprog udgør endvidere digitets konstituerende begrebspar. Der fremskrives en dikotomi imellem termerne, der går imod den parallelitet, vi umiddelbart oplever imellem dem. Hvor man normalt vil beskrive relationen mellem ord og sprog som en relation mellem del og helhed, der gensidigt betinger hinanden, kontrasteres de i digtet på en måde, så ordet også i præskriptiv forstand bliver underordnet sproget; så ordet kommer til at fremstå som en ubetydelig — ligefrem distraherende — del i forhold til det større hele, som sproget gives skikkelse af. Endvidere holder modsætningsforholdet mellem ord og sprog helt konkret digtet sammen, idet «Från mars — 79» er indrammet af kiasmen «ord men inget språk» (vers 1), «Språk men inga ord» (vers 6). Og som denne figurs tilstedeværelse antyder, er den bevægelse, der foregår gennem digtet, netop en omvendelsesproces. Det er en omvendelse fra, at det lyriske jeg har befundet sig i ordenes verden (de første to vers er i præteritum) til, at det nu befinder sig i sprogets (de fire sidste vers er i præsens).

Hvordan ordets og sprogets forskellige universer imidlertid mere præcist skal forstås, taler digtet ikke synderligt højt om. Som Birgitte Steffen Nielsen skriver i *Den grå stemme* (2002), er det overhovedet kendtegnende for Tranströmers digtning, at den fremviser en udpræget modstand mod emfase,¹⁸ og hertil hører ikke kun, at digitene ofte afstår fra at sammenfatte de elementer, der udgør dem. Mange af Tranströmers tekster værger sig imod, hvad der forekommer at være en for tydelig ekspliktering af deres udsagn. Men hvad man ikke ønsker at sige direkte, kan man som bekendt omgå på mere indirekte måder, og ligeledes hvad angår forskellen mellem ordene og sproget, lader digtet ane langt mere, end det siger. Idet ordene knyttes til «alla» (vers 1), forbindes de med menneskenes verden, hvorved der dannes et modsætningsforhold til «Det vilda» (vers 3), der beskrives som ordløst. Der optegnes med andre ord en klassisk dikotomi mellem kultur og natur, og menneskenes kultiverede verden er det derfor, jeget har forladt for at finde et frirum på den snedækkede ø.

Selvom øen i kraft af dens associationer til noget småt og afgrænset — måske ligefrem isoleret og lukket — kan bringe mindelser om den regressive proces til en selvcentreret position hos Brekkes, er det dog langt fra tilfældet her. Hos Tranströmer er der ikke tale om en bevægelse mod et lukket rum; tværtimod fører det lyriske jegs færd ud i det åbne. Det gør den også i den forstand, at øen danner rammerne for en større og nærværd grænsesprængende oplevelse. Med en klassisk metaforik, der ser naturen som en bog, ophøjes naturens værensform til essentielt at være betydningsfuld, og nærværd euforisk lyder det om det snedækkede landskab: «De oskrivna sidorna breder sig ut åt alla håll!» (vers 4). I modsætning til i den kultiverede verden er der i naturen ikke tale om, at alle udbreder sig i ord. Her handler det derimod om, at det umælende får al pladsen.

Og præcis ad denne vej, der går over det ordløse og uskrevne, kommer jeget til sproget. Som andre steder i Tranströmers forfatterskab tilskrives tavsheden en afgørende betydning for, at noget andet kan blive hørt, og i en fortløbende læsning af digtet, der ikke blot sidestiller dets korte sætninger, men også indlæser den relation imellem sætningerne, som ellers kun deres rækkefølge antyder, toner sporene af rádyrenes klove i sneen frem som tegn for det eftersøgte sprog.¹⁹ Ligesom aftrykket af rádyrets klove vidner om selve dyret og dermed forvandler dets travær til et nærvær, bliver tavsheden i naturen talende

for en sammenhæng, der går ud det konkrete værende. Ja, ikke mindst i forlængelse af de associationer, som metaforikken om naturen som bog sætter i gang, kan man mene, at der her etableres en kommunikativ kontakt med en verden, der normalt ligger uden for rækkevidden af menneskets primært ord-bundne forståelse; at det lyriske jeg her får et indblik i naturens og det værendes nærværdi guddommelige tale.

I overensstemmelse med et sådant positivt syn på den tavse, eksistentielle tale fremstår digtets formsprog. Det er udtrykt med en enkelthed og klarhed, der når ordet og ikke den konkrete virkelighed nu engang er dets materiale, ikke desto mindre lægger så lidt slør som muligt imellem. Tranströmers formsprog er ofte blevet fremhævet for dets fortættede, ordknappe stil. Som Niklas Schiöler har sat som titel på sin afhandling om forfatterskabet, er Tranströmers digtning i udpræget grad en *Koncentrationens konst*.²⁰ Digtet betjener sig af den korte tale, fordi det er den tavse tale, det opfatter som den virkelige fylde; fordi digtet vil et sprog af en mere fundamental karakter end de blotte ords.

Som endnu et led i minimeringsstrategien og intentionen om at opskrive naturen og det konkrete værende indgår titlen. Det er intet særsyn hos Tranströmer at se titler med form af en konkret tidsangivelse, og sådanne titler kan da opfattes som påpegninger af Tranströmers credo om, at poesien må tage udgangspunkt i det faktisk værende. Som Staffan Bergsten skriver, er det få lyrikere, der «ställer högre krav än han på ingivelsens och stoffets autenticitet».²¹ Titlen kan ses som en eksplisit sammenknytning af dikt og realitet, og dermed som et modtræk til den sløring af virkelighedsforankringen, som modernismen ofte sidestilles med. Men selvom en titel som denne mere end at pege ind mod diktet selv, rækker ud mod det skildredes konkrete fundering, er det dog svært helt at afskrive den en vis merbetydning og symbolik. Tidspunktets forbindelse til overgangen mellem vinter og forår vil jeg derfor tillade mig at bruge som afsæt for slutteligt at indplacere diktet i denne litterære historie om modernismens sprogholdning mellem destruktion og konstruktion.

Parallelt til den tidslige angivelse kan vi nemlig i dette dikt siges at befinde os i en brydnings situation mellem en sprogkritisk og en sprogoptimistisk diskurs. Hvor vi hos Brekke fangede kunstneren i hans tilbagetog fra et verdensvendt engagement ind mod en hermetisk og isoleret position, går bevægelsen hos Tranströmer den modsatte vej. Hvad det lyriske jeg har følt sig indelukket i, slipper det væk fra, og den negativt konciperede sprogholdning, som diktet indleder med at beskrive, afløses da af en anderledes positiv slutposition. Nok lægger det lyriske jeg afstand til en ordrig, og overfladisk kommunikationsform, men det gør det blot for at fremhæve en anden, mere grundlæggende, lavmålt og positiv form for kommunikation. Hvor tavsheden ofte forstås negativt, gives den hos Tranströmer en positiv gehalt. Tavsheden er ikke et tomt vakuums. Den er en åbning for, at noget andet og mere grundlæggende kan komme til synet. Ved at skrue ned for ordenes højlydte tale og ved selv at undvige at tale for meget muliggøres det, at selve det værendes stumme sprog kan blive hørt. Diktet er således en lyttende stemmegivning. Eller for afslutningsvis at vende tilbage til det metapoetiske aspekt, som diktet unægtelig frembærer, er det en metapoesi, der søger at række ud over poesien selv. Heller ikke her er det kunst for kunstens egen skyld. Det er derimod poesi med ontologiske implikationer.

FRA ORD TIL VÆREN

I Björlings tekst mødes vi af en endnu mere vidtdreven nedskrivning end hos Tranströmer. Teksten består af fire, sidestillede sætninger, og genremæssigt befinner den sig udefinerbart mellem at være et digt og en række af aforismér. I samlingen optræder linjerne som slutningen på det tredje afsnit, hvormed de også formelt medierer overgangen mellem denne afdelings aforistiske udtryk og den efterfølgendes sonetter, der jo om noget inkarnerer den lyriske genre. Det hvide papir tilranner sig helt konkret rum i teksten og lader tavsheden ikke blot lyde, men også se i de ekstraordinært store mellemrum mellem versene. Björlings digt — som jeg valger at kalde det — handler da netop også om, at ordet og det skvalder eller pladder, som det indledende sidestilles med, bringes til stillehed, for at eksistensens betydningsfuldhed kan træde frem. Ligesom i Tranströmers tilfælde har vi at gøre med et digt, der formulerer sig negativt til en given ordrig diskurs og i stedet skriver sig frem mod det værende som et positivt fundament for ny betydningsdannelse.

Långsamt dör mina ord och svamlet.

Länge lever vi i andras hjärtans jord.

På oss bygges ljudkastare.

— att vi är, det är plattformen.

Men fremviser Tranströmers og Björlings digte parallelle forløb, der bevæger sig fra ord til væren; fra repræsentation til præsentation, er der dog tale om en ganske gradvis forstummelse hos Björling. Samtidig med at det i det første vers siges, at ordsvalderet kun langsomt bringes til ophør, vises det nemlig på helt konkret vis, hvordan det lykkes ordet at forlænge sin levetid bag om den eksplisitte udsigelse: Versets sidste ord «svamlet» gentager således den finale stavelse i det første ord «*Långsamt*» (min kursiv), og lader *v*, */* og *e* tilbage — bogstaver, der netop danner ordet *lev*. Dette efterliv tematiseres derpå i det andet vers, der i samme bevægelse, som verset udsiger, at vi lever længe «i andras hjärtans jord», lader *ord* leve i hjertet af *jord*, for så vidt som det første ord konkret er indeholdt i det sidste. I forlængelse af Giorgio Agambens refleksioner over rimets funktion kan man endvidere fremhæve, at rimet mellem ord og jord bevirker, at ophøret udsættes.²² Idet der klangligt etableres en forbindelse tilbage til ordet, lever dette faktisk videre i den lyttendes bevidsthed. Ordet vibrerer som et ekko i digitets verden.

Hvor ordet langsomt dør hen, kommer jorden til syne, og dét som et element, der i nær forbindelse med jordens faktuelle betydning formår at danne grundlag for noget andets vækst. Hvad det imidlertid er, der dannes grobund for, og som skyder op i det tredje vers, lader sig ikke definitivt indfange, endsige bestemme entydigt. Nok står der i det tredje vers: «På oss bygges ljudkastare», men det er unægteligt et springende punkt, hvad vi skal lægge i *ljudkastare*. Netop fordi ordet er en neologisme, er dets indhold ikke defineret på forhånd. Selvom det — som Bo Carpelan nævner i sin korte berøring med digitet — har en vis lighed med *strålkastare*,²³ synes det centrale ved ordet at være selve dets potentialitet. Det forekommer mig væsentligt, at det er et ord, der netop ikke refererer til noget faktuelt eller velkendt; men tværtimod åbner feltet af betydning. Som sådan kan

det også læses i forlængelse af den sprogkritiske diskurs, jeg har betonet i det foregående. På ruinerne af de ord, der blev sidestillet med pladder, viser det sig nemlig, at der helt konkret opstår en anden, mere omsiggrindende og åbnende form for lyd eller tale. Digtet fremstiller det almindelige sprogs død som en forudsætning for fødslen af et andet og mere radikalt sprog — et sprog, der bryder med de overleverede begreber og derigennem frisætter meningen.

Således kommet til fundamentet for det nyes opståen slås der i det sidste vers med slagordets styrke fast: «— att vi är, det är plattformen». Den blotte væren pointeres som det basale ontologiske niveau, hvorpå en ny betydningsgivning må tage afsæt. Og ligesom i det foregående vers' *Judkastare* er det her selve potentialiteten, der betones. Hos Björing handler det ikke om, *hvor* vi er. Det handler ikke om at fiksere betydningen eller det værendes former, men derimod om at åbne for deres multiplicitet. Hovedtanke i Björlings filosofiske digtning angår *ikke-begrænsningen*; den angår forsøget på at sprænge snærende demarkationer for gennem frisættelsen af de enkelte elementer at pege på nye sammenhænge. Med hans egne ord i «Min skrift — lyrik?»: «Dikt vill öppna livets portar, visa på en väg utöver begränsningen, visa på ej-begränsade livssammanhang, befria våra ögon». ²⁴ Som et element i dette — i øvrigt meget komplekse og omdiskuterede begreb — indgår forestillingen om, at virkeligheden ikke er givet på forhånd; den er derimod noget, som mennesket til stadighed skaber. I sin redegørelse for ikke-begrænsningstanken skriver Anders Olsson således:

Björlings fenomenalism är inte av gängse empiristiskt märke. Verkligheten är inte något enbart givet, ett system av sinnesdata, utan något vi kontinuerligt bygger upp med provisoriska begrepp. [...] En figur som återkommer i hela hans diktning är att människan bär upp och bär fram verklighet.²⁵

Netop ved menneskets væren som grundlaget for betydningsdannelsen 'ender' Björlings digt; ligesom Tranströmers «Från mars – 79» skriver det sig frem mod et eksistentielt niveau, der danner afsættet for en ny given betydning. På de tre småord «att vi är» åbner digtet for, at nye verdener kan udfolde sig. Det umiddelbart ubetydelige, det fundationale og enkle viser sig derved at være mere end almindeligt potent, og det gælder ikke blot disse tre ord, men også digtet som helhed.

Heller ikke dette digt gør nemlig umiddelbart meget væsen af sig. Dets tale er hverken højlydt eller ordrig, og som jeg indledte med at nævne, lader det det overhovedet stå åbent, om vi har at gøre med et digt eller en gruppe af aforismer. Læser man det som et digt, bevirket det hvide rum imellem sætningerne samt den stramme økonomisering med ordmaterialet imidlertid, at opmærksomheden skærpes i forhold til de få elementer, der trods alt er. Som Carpelan rammende indfanger, præges digtet af en «stillsam monumentalitet», ²⁶ og den lægger op til — mener jeg — at man gransker digtets enkelte størrelser desto grundigere. For at kunne krydse den afstand, der ikke bare opleves at være mellem versene, men som konkret ses imellem dem, er man som læser tvunget til ligeledes at fokusere på ordenes materialestatus. Digtet vil ikke blot læses; det vil også ses og høres. Men har man først fået blik for, hvordan Björlings digt skaber betydning på niveauer, der går bag om ordenes semantiske forankring, er det endvidere muligt at overskride dets umiddelbare dunkelhed. Selvom det er svært at skabe fuldkommen

transparens kan man bringe dets betydning frem i lyset, og er et digt som dette krævende, er det dog langt fra hermetisk. Det er lige høj grad åbent — for fortolkning.

Samtidig med at digtet kan tjene som et eksempel på modernismens reduktive strategi, må det derfor siges, at reduktion og komprimering ikke nødvendigvis er forbundet med hverken lukkethed eller tab. Ligesom hos Tranströmer giver de indledende ords forstummen tværtimod rum for tilsynekosten af en anden, mere fundamental og positivt konciperet form for tale. Digtets nedskrivning til det mest enkle og basale såvel på det formelle som på det eksistentielle niveau viser sig at være en åbning for en ny skabelse af betydning. En 'skabelse af betydning' der også kan forstås i den konkrete forstand, at skabelsen — eller det værende — og betydningen essentielt er knyttet sammen i digtet. Når Björling i det tredje vers, «På oss bygges ljudkastare», lader *på oss* optræde i sætningens forfelt og efterfølgende omvender den gængse følge af hoved- og bisætning og skriver «— att vi är, det är plattformen» (vers 4) emfaseres forbindelsen mellem betydningsproduktion og eksistens. Endvidere er det en forbindelse, der kan spores i hele digtet, for så vidt som der i alle versene indgår et personligt pronomen eller stedord. Og det er da også spørgsmålet, om en af digtets hovedintentioner ikke netop er at vinde afstanden ind mellem ordet og væren, mellem betegnelsen og det betegnede. Som bekendt er det at nedbryde grænserne mellem liv og kunst en hovedintention i avantgarden, og på en ganske lavmålt, men dog sigende måde, kan man mene, at det ligeledes er tilfældet her.

GENANVENDESENS KUNST

Hvor vi i Björlings digt fulgte bevægelsen ned til jorden og eksistensen som grundlag for en ny betydningsdannelse, går vi med det nedenstående digt fra Gunner Ekelöfs *Strountes* (1955) et trin videre og ser, hvad mulden faktisk gemmer. Her forlykkes fokuset endnu mere fra det sprogkritiske til det sprogonstruktive område; opmærksomheden angår ikke længere det sprog, som digteren undflyer og ikke finder brugbart; der zoomes derimod ind på opbyggelsen af et nyt sprog. Eller nyt er måske så meget sagt. Som vi skal se, handler dette digt nemlig ikke om at skabe et sprog, der er fuldstændigt forskelligt fra det allerede foreliggende sprog. Det drejer sig snarere om at sætte sprogets enkeltdeler under intens granskning for derigennem at aflokke dem deres glemte betydningspotentiale.

När man kommit så långt som jag i meningslöshet
är vart ord åter intressant:
Fynd i myllan
som man vänder med en arkeologisk spade:
Det lilla ordet du
kanske en glaspärla
som en gång hängt om halsen på någon
Det stora ordet jag
kanske en flintsärva
med vilken någon i tandlöshet skrapat sitt sega
kött

Overhovedet er problematikken omkring mening og betydning særdeles central i samlingen, hvis titel *Strountes* betyder vrøvl eller meningsløs tale. I parallel til bogens indledende motto af Almqvist, der problematiserer bestrebelsen på at nå bag om det

meningsfyldtes grænser, viser det sig i dette digt, at meningsløsheden, når den er drevet allerlængst, slår om i ny betydningsdannelse. Netop når enhver forudindtaget mening er skrællet bort, kan en ny mening tage sin begyndelse. Men også først da — synes digtet at sige. Selvom fokuset er på det sprogkonstruktive aspekt, forekommer det at være en forudsætning for den nye betydningsdannelse, at der har fundet en de(kon)struktion sted.²⁷ Digtets indledende vers lyder: «När man kommit så langt som jag i meningsløshet / är vart ord åter interessant» (vers 1—2). Det udgår fra en nulpunktssituation, hvor negativt slår om i positivt, og ligesom tomheden og intetheden forvandles til positive begreber i Ekelöfs forfatterskab, gør meningsløsheden det således også.²⁸

I overensstemmelse med den nævnte forestilling om, at sproget må gå til grunde eller mere præcist føres ned til sin nøgne grund for at kunne indgives en ny fylde, udfolder digtet sig i relation til en arkæologisk metaforik. Fortsættelsen på de netop citerede vers lyder: «Fynd i myllan / som man vänder med en arkeologisk spade» (vers 3—4). Her er det ikke kun værd at bemærke, at jordens frugtbare karakter fremhæves i kraft af fokuset på mulden; den korte vej fra ordet *myllan* til *munnen* bevirket, at der associeres til, at ordene foruden at vendes i mulden, ligeledes vendes i munden; at der smages på dem, som de kommer til syne. Og synlige bliver de vel at mærke en for en. Hvad metaforikken yderligere lægger op til, er nemlig, at helheden ikke længere består; at der kun er brudstykker fra fortidens sprogbygning tilbage.

Digtet formulerer sig i forlængelse af en fragmentets poetik — en poetik, som er central i forfatterskabet og i øvrigt betones flere steder i *Strountes*. Særdeles tydeligt tematiseres den i «Mot helheten» og «Ex Ponto», hvor det i det sidstnævnte digt, der i vid udstrækning fungerer som et koncentrat af digitsamlingens grundsynspunkter, lyder:

Bekymra dig inte för helheten
Tag ett stycke hud, om också med porer av sten
En smekning ligger gömd i den
och i den smekningen göms helheten
[...]
Och man måste alltid börja från grunden
åter och åter börja från grunden
Den fasta grunden är detta brottstycke
denna stympade hand, detta söndrade ansikte
som aldrig kan sammanfogas till sin helhet
annat än inifrån²⁹

Igen er det vigtigt at betone, at det er de positive aspekter ved fragmentæstetikken, der taler tydeligst. Som Printz-Pahlson skriver med reference til det citerede tekstdrag: «Fragmentet är ett foster, inte en ruin». ³⁰ I fragmentet ligger muligheden således for, at noget nyt kan blive til. I isolation fra tidligere sprogbygninger kan ordene indgives en ny substantialitet. Som ordet «åter» antyder, er det en positiv værdi, ordene også synes at have haft tidligere; det er altså noget, der opleves at være gået tabt, men nu kan genfindes. Et centralt aspekt ved den arkæologiske metaforik og fragmentæstetikken, som jeg vender tilbage til senere, er derfor, at de påpeger rammerne for et større historisk rum: Sproglig nydannelse og genanvendelse viser sig at gå hånd i hånd.

I det arkæologiske udgravningsarbejde fokuserer digtet på ordene *du* og *jag*. Det samler opmærksomheden omkring de vel nok mest basale begreber i den menneskelige eksistens.

Således vil man f.eks. kunne fremhæve, at forudsætningen for menneskets tilblivelse er, at et jeg og et du har stået i en seksuel forbindelse med hinanden (biologisk); at begreberne peger på identitetsdannelsens vilkår, hvor jeget afgrænser sig i forhold til duet (psykologisk), eller at de henviser til menneskets grundlæggende sociale karakter (etisk). Mens duet i digtet beskrives som et lille ord, siges jeget at være stort (jf. vers 5 og 8). Men hvor *du* også faktuelt er et lille ord på kun to bogstaver, er *jag* dog ikke meget større, og beskrivelserne overskrider derfor et deskriptivt domæne. I den umiddelbare læsning bliver adjektiverne udtryk for en normativ vurdering, der sætter jeg over du; det egne over det andet. Men hermed er ikke sagt, at det er digtets holdning. Som Bernt Olsson fremfører i sin analyse af digtet, hviler der muligvis et ironisk skær over adjektiverne,³¹ eller blot kan man som jeg mene, at de skal læses i forlængelse af Ekelöfs generelle omkalfatring af vestlige hierarkier og derfor gives en modsat valorisering. I hvert fald er det klart, at beskrivelsen, der knytter sig til duet, er anderledes positiv, end den, der forbindes med jeget. Hvad der vurderes højt er ikke den selvcentrerede holdning, men derimod den medmenneskelige rettethed mod den anden.

Du sammenlignes med «en glaspärla / som en gång hængt om halsen på någon» (vers 6—7). Det forbindes med et smykke, der, selvom det for en ydre betragtning måske ikke er videre værdifuldt, kan have haft stor symbolsk værdi. Duets verden er kvindelig, selve ordets tone er blid, og perlen er rund. Anderledes mandligt, tungt og dystert klinger ordet «jag» (vers 8). Dets forbindelse med flinteskåret, som den tandløse har skrabet sit seje kød med, er da også tydeligt negativt farvet, ligesom beskrivelsen i det hele taget er dunkel: Er det sit eget kød eller kød, jeget spiser, som flinteskåret skraber? Eller er beskrivelsen først og fremmest en henvisning til Job, der ramt af ondartede bylder sætter sig i en askedynge og skrabet sig med et potteskår (job 2,8—9)? Bernt Olsson antyder en sådan forbindelse og siger videre, at Job «är en av de första i världslitteraturen, som vänt blicken inåt, mot sitt eget jag».³² Finder der med andre ord en sammenknytning sted mellem selvbeskuelse og vestlig kultur, som digtet om ikke eksplisit, da latent forholder sig kritik til? Vi får ikke et endegyldigt svar. Overhovedet forsøger dette digt snarere at åbne for betydning end at referere entydigt, og duets og jegets sammenligningsobjekter er da også fremsat forsøgsvis, som det fremgår af det indledende «kanske» (vers 6 og 9).

Hvad der imidlertid synes klart er, at Ekelöf søger bag om eller neden under ordenes vanemæssige betydning. Han vil en ny oprindelighed, hvor ordene i frihed fra de bygninger, de normalt indgår i, kan lade andre verdener udfolde sig. Verdener, hvor det, der inden for vores gængse forståelsesrammer betragtes som afledt eller mindreværdigt, på ny kan opskrives, og hvor dét, der normalt er højt valoriseret, kan betvivles. I denne proces forstærker han ordenes materialestatus. Han sammenligner dem med konkrete ting, og som digtets sidste og eneste alenestående ord «kött» (vers 11) ansporer til, handler denne proces derfor heller ikke kun om at genfinde mening, men også om at være sig ordenes skabende potentiale bevidst. Ligesom det i prologen til *Johannesevangeliet* hedder, at ordet blev kød (jf. vers 14), viser dette digt, at ordene bærer verdener med sig. Således er det enkelte ord ikke fattigt; det er ikke intetsigende, fordi det ikke længere indgår i en større helhed. Ved at den vante helhed er blevet nedbrudt, er der tværtimod åbnet for, at der kan peges på andre, måske dybere rækende sammenhænge. Som Ekelöf skriver i en oplysende udtalelse fra 1967:

Vad jag... sökte eller ville söka var 'ett språk i språket' inom, innanför språket. Även mången banal vardagsfras hade för mig en anad symbolisk eller snarare magisk innebörd, något som var vänt bort från det yttre, utåtvända, som faktisk betraktade betydelsen. I st.f. i ordens fonetiska m.m. utveckling tyckte jag mig se detta i nyanserna och deras subtila skiftningar i färg-, inte alltid betydelsevärde när tex. 2 eller flera ord ställdes bredvid varandra, i relation till varandra. 'Urspråket' var därför för mig inte dött eller inte längre talat, det var bara dolt, undangömt i konventionen att detta betyddes detta. Det berodde på att jag alltid såg språkets funktion som magisk, därför potentiellt levande. Urspråket var en besvärjelse mot det meningslösa.³³

I digtet er dét at give ordene nyt betydningsindhold i høj grad synonymt med at aflokke dem et glemt betydningspotentiale. Og som jeg nu kan vende tilbage til, er der derfor også et komplekst forhold mellem genanvendelse og nydannelse på færde i digtet — eller mellem tradition og originalitet for at spille på titlen på Anders Mortensens disputats om Ekelöf.³⁴ Til forskel fra i Björlings digt, hvor det nye sprog også konkret fremstod som nyt i skikkelse af neologismen *ljudkastare*, fokuserer Ekelöf her på allerede eksisterende, endog särdeles almindelige og basale ord. Han forkaster ikke det foreliggende sprog, men genfinder det for at trække dets dulgte betydning frem. Det, der fremstår som nyt i digtet, er derfor essentielt forbundet med det gamle; med traditionen og historien. Med Anders Olssons ord er der hos Ekelöf tale om en *genanvendelsens kunst*.³⁵

Det forhold, at man gennem anvendelsen af det gamle skaber noget nyt, tematiseres på forskellig vis i *Strountes* — og dét ikke kun eksplisit som i det nærværende digt. Det sker også indirekte bl.a. derved, at der for en del af digtene vedkommende er tale om genbrug og omskrivninger af egne, tidligere tekster; at digtene leger med etablerede genrekonventioner og inkorporerer en mængde intertekstuelle referencer. Hvor jeg, hvad det sidste aspekt angår, tidligere har fremhævet digtets religiøse undertekster, skal der afslutningsvis optegnes en forbindelse til Mallarmé og dennes *Crise de vers*. Ikke at jeg hermed gør mig en forestilling om at have kortlagt digtets intertekstuelle rækkevidde, blot har den følgende passage fra Mallarmés poetologiske skrift slæt mig, fordi forholdet mellem genbrug og nyskabelse også her beskrives i nær forbindelse med fragmentets æstetik og en arkæologisk metaforik.³⁶ Således skriver Mallarmé: «hvad der udøves, mestendels er en — forførende — leg med de genkendelige fragmenter af det gamle vers, for at undslippe det eller afdække det, snarere end et pludseligt, gennemgribende, forunderligt nyt fund». ³⁷ Og hvad der viser sig, er derfor — at Ekelöfs digt intenderet eller ej — på én gang repræsenterer en genopdagelse og en nyformulering af en problematik om digtningen i spændingsfeltet mellem gammelt og nyt. Digtet eftergør selve den problematik, det omhandler.

Således kommet til slutningen for denne afsøgning af den nordiske modernistiske lyriks sprogritiske digtning, skulle det gerne være klart, at den ofte fremførte negative forståelse af modernismens sprogopfattelse står for at skulle revideres. Ikke fordi den ikke giver et rigtigt billede af, hvordan megen modernistisk lyrik forholder sig på dette punkt, men fordi billedet ikke er tilstrækkeligt nuanceret i forhold til det reelt meget bredere spektrum af forholdsmåder, der kommer til syne — et spektrum, hvis vide rækkevidde, jeg igennem de analyserede digte kun til dels har kunnet optrægne. Selvom der i alle de nærværende digte udtrykkes et forbehold over for det overleverede normal-

sprog, og der unægtelig er noget om, at det eksisterende sprog opfattes som utilstrækkeligt og ubrugeligt, viser det sig nemlig, at den i udgangspunktet negative holdning ofte komplementeres med en positiv. Kun i digtene af Erik Lindegren og Paal Brekke er det negative syn på kommunikationen dominerende. I Tomas Tranströmers, Gunnar Björlings og Gunnar Ekelöfs tilfælde tages der derimod nok afsæt i en kritik af det gængse sprog, men det sker blot for at fremhæve en anden og anderledes positivt koncipered form for tale. Hvad der i udgangspunktet fremstår som en kriseerfaring med det gængse sprog, forvandles til en tilslutning til en anden form for sprog. Og præcis dette positive aspekt er det, jeg mener, at der kan være god grund til at få anderledes betonet, når den modernistiske lyriks udestående med sproget skal diskuteres. Modernismens sprog-holdning befinner sig essentielt mellem destruktion *og* konstruktion.

NOTER

- ¹ Peter Stein Larsen: «Modernismens fire dimensioner,» i *Kultur og klasse* 85/1998, 29.
- ² Astradur Eysteinsson: *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, Ithaca/London 1992, 212 jf. også 238.
- ³ Eysteinsson 1992, 195.
- ⁴ Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*, dansk oversættelse ved Paul Nakskov, Arena, København 1968, 16.
- ⁵ Kurt Leonhard: *Moderne Lyrik*, Carl Schünemann Verlag, Bremen 1963, 43.
- ⁶ Jf. Leonhard 1963, 44.
- ⁷ Angående metaforens selvstændiggørelse jf. Friedrich 1968, 78 og 212 samt Leonhard 1963, 43. Også Lindegren selv har eksplisit sluttet op omkring denne opfattelse. Således har han udtalt: «Den poetiska 'bilden' bör befrias från sin underordnade, 'utsmyckande' ställning och bli dikten huvudelement» (citeret efter Ingemar Algulin: *Den orfiska reträtten*, Stockholms Universitet, Stockholm 1977, 116).
- ⁸ Citeret efter Algulin 1977, 120.
- ⁹ Jf. Anders Cullhed: «*Tiden söker sin röst*. Studier kring Erik Lindegrens mannen utan väg», Bonniers, Stockholm 1982, 163. Cullhed nævner, at Erik Lindegren har givet denne forklaring til Lars Bäckström — og Bäckström fastslår da også denne betydning af parenteserne uden mindste tøven (jf. Lars Bäckström: *Erik Lindegren*, Svensk bokförlag, Stockholm 1962, 66).
- ¹⁰ Cullhed 1982, 163f.
- ¹¹ Jf. også Bernt Olsson: *Vid språkets gränser*, Ellerström, Lund 1995, 318.
- ¹² Som Anders Cullhed skriver: «Även denna rad får således en viss relevans för verket i dess helhet – den förutskickar döds- och transformationstematiken, subjektets omvandling till natur, i *mannen utan väg*» (Cullhed 1982, 163). Endvidere er jeg på linje med ham i min fremhævelse af, at digitets eneste positive elementer findes i de to nævnte passager (jf. ovenfor).
- ¹³ Gunnar Björling: *Kiri-ra!*, eget forlag, Helsingfors 1930, 107.
- ¹⁴ Jf. Olsson 1995, 321f.
- ¹⁵ Særlig kendt er Ingemar Algulins bog *Den orfiska reträtten*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1977, der handler om den svenske 40-tals lyrik og dens litterære baggrund.
- ¹⁶ Samtidig med at der postuleres en praksisorientering, er der nemlig allerede her anslag til at underminere den. Ikke kun er nærheden til skrivebordet reelt fastholdt; det abstrakte ordvalg synes at modsige et konkret og jordnært engagement, ligesom selve det at *forfektenoget* i øvrigt skaber associationer til titlens *Skyggefektning* og dermed kan ses som en diskret påpegnings af det illusoriske og forgæves ved duets holdning.
- ¹⁷ Paal Brekke: *Skyggefektning*, Aschehoug, Oslo 1949, 99.
- ¹⁸ Jf. Birgitte Steffen Nielsen: *Den grå stemme*, Arena, Viborg 202, 85.
- ¹⁹ Talen om sporene på sneens hvide flade gør det oplagt at trække en reference til Jacques Derrida. I *Om grammatologi* gør Derrida nemlig op med fonocentrismen, der privilegerer det talte sprog i forhold til det skrevne og med afsæt i en (dekonstruktiv) rekonstruktion af logocentrismen fremstiller han en teori om en slags urskrift, der går forud for talen og forstås som en indridsning i en tidligere glat og forskelsløs flade. En urskrift, der endvidere reflekteres i forhold til begrebet *spor*, der ligesom hos Tranströmer betegner en dobbelthed af nærvær og fravær (jf. Jacques Derrida: *Om grammatologi*, dansk oversættelse ved Lars Bonnevie og Per Aage Brandt, Arena, København 1970, 149). Det kan derfor også undre, at Torsten Rönneström, som i sin bog «*Varje problem ropar på sitt eget språk*» *Om Tomas Tranströmers och språkdebatten*, Karlstad University Press, Karlstad 2003 fokuserer på sprogsproblematikken, ikke kommer ind på denne forbindelse i sin analyse af digtet. Og dét ikke mindst fordi han faktisk nævner Derrida, idet han redegør for den nye sprogskepsis, der indertræder i slutningen af 1970'erne, og som han mener, digtet er forbundet til. Ganske interessant bemærker Rönneström dog, at digtet typografisk kan ses som en billedskrift; som et rádyrspor (jf. Rönneström 2003, 199), og ligeledes denne fordobling af digitets tale om spor kunne man forestille sig diskuteret i forlængelse af Derridas tanker.
- ²⁰ Jf. Niklas Schiöler: *Koncentrationens konst*, Bonniers, Stockholm 1999.
- ²¹ Staffan Bergsten: *Den trösterika gatan*, FIB:s lyrikkubb, Stockholm 1989, 11.
- ²² Jf. Dan Ringgaard: «Enjambementer. Udkast til en metrets filosofi,» i Ringgaard m.fl. (red.): *Ophold. Georgio Agambens litteraturfilosofi*, Akademisk forlag, København 2003, 52.
- ²³ Jf. Bo Carpelan: *Studier i Gunnar Björlings diktning 1922—1933*, Åbo 1960, 167.
- ²⁴ Gunnar Björling: «Min skrift — lyrik?» i Edfelt og Lagercrantz: *Poeter om poesi*, Bonniers, Stockholm 1947, 23.
- ²⁵ Anders Olsson: *Att skriva dagen*, Bonniers, Stockholm 1995, 22f.
- ²⁶ Carpelan 1960, 167.
- ²⁷ Som Bernt Olsson gør opmærksom på, er det en tankegang, der har visse punkter til fælles med den sprogristiske franske filosofi i halvtredserne, hvor også Roland Barthes i *Le degré zéro de l'écriture* (1953) og

Maurice Blanchot i *L'espace littéraire* (1955) fremfører tanken om, at sproget er besmittet og må gøres rent for at kunne anvendes igen (jf. Olsson 1995, 288).

²⁸ Jf. desuden Pär Hellström: *Livskänsla och själutplåning*. Lundequistska bokhandeln, Uppsala 1976, 182 og 192. I en kronik fra 1941 skriver Ekelöf: «Låta allting vara meningslöst! Det skulle kunna resultera i en djup, österländsk fridsstämning» (citeret efter Hellström 1976, 181).

²⁹ Gunnar Ekelöf: *Strountes*, Aldus/Bonniers, Stockholm 1955, 117f.

³⁰ Göran Printz-Pahlson: *Solen i spegeln*, Bonniers, Stockholm 1958, 129.

³¹ Jf. Bernt Olsson 1995, 289.

³² Olsson 1995, ibid.

³³ Citeret efter Peter Bucholtz: «'Eine Sprache in der Sprache'. Die Thematik von Wort und Sinn in der Lyrik Gunnar Ekelöfs», i *Edda* 2/1984, 103.

³⁴ Jf. Anders Mortensen: *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2000.

³⁵ Jf. Anders Olsson: *Gunnar Ekelöf*, Natur och kultur, Stockholm 1997, 82. Tilsvarende skriver Printz-Pahlson i relation til «Mot helheten»: «Traditionsupplevelsen presenteras ur sin positiva aspekt som en förutsättning för helhetsupplevelsen: människan får kraft att överträda förbuden tack vare sin begränsning, poeten kan skapa nytt bara genom att erkänna att det han skapar är tidligare begagnat och att de regler han bryter mot är nödvändiga» (Printz-Pahlson 1958, 128).

³⁶ Endvidere kan man bemærke, at netop Mallarmé indgår som en central figur i Blanchots *L'espace littéraire*, og at han således indtager en vigtig position i den på *Strountes* tid aktuelle debat om sprogets besmittelse og behov for rensning.

³⁷ Stéphane Mallarmé: «Versekrise», i *Passage* 23/1996, 18.

Sveinn Yngvi Egilsson

«THE WILD HAS NO WORDS»

THE MODERN SHORT LYRIC AS A WAY OF
APPROACHING THE WORDLESS THROUGH IMAGES

The imagistic short lyric is perhaps one of the most influential inventions of 20th century Modernism.¹ In this article I will look at a few of its modern practitioners in Iceland and compare them to one of this genre's most famous practitioner in the Nordic countries, the Swede *Tomas Tranströmer*. Tranströmer's poetry has been well-researched in this respect and is therefore a good starting-point for a study of this kind. Very little has been written on the modern short lyric in Iceland, which is surprising considering its prominence in Icelandic Modernism. I have chosen three leading Icelandic poets who can be said to represent three different generations. The first one is *Snorri Hjartarson* who was born in 1906 and died in 1986. He produced four volumes of poetry during his lifetime and was awarded the literary prize of the Nordic Council in 1981. The second poet, *Stefán Hörður Grímsson*, was born in 1919 and died in 2002. He produced six volumes of poetry during his lifetime and was awarded the Icelandic literary prize in 1990. The third poet, *Hannes Pétursson*, was born in 1931 — the same year as Tranströmer — and is still alive. He has produced nine volumes of poetry so far and was awarded the Icelandic literary prize in 1994. Only one of the Icelanders, Stefán Hörður, can be claimed to be a Modernist in the fullest sense of the word. He was counted among the so-called Atom Poets around the middle of the 20th century and broke radically with traditional Icelandic poetry, writing free verse in the face of such poetic conventions as alliteration, regular rhythm and endrhyme.² The other poets, Snorri and Hannes, can be seen to combine Modernism and tradition in ways that are interesting with regard to the development of the short imagistic lyric in Icelandic literature.

TOMAS TRANSTRÖMER

Let us first look at the short poems of Tomas Tranströmer and the ways in which they can be seen to reflect various aspects of Modernism. I will base my account mainly on Niklas Schiöler's book, *Koncentrationens konst*, published in 1999. Although the book centres on the later poems of Tranströmer it also takes notice of the poet's earlier work and can be thought of as a kind of continuation of Kjell Espmark's 1983 book, *Resans former*. Schiöler claims that Tranströmer's poetry can be described in general as an *art of concentration*. He writes an individual chapter about the later compressed short poems of

the Swedish poet («Den komprimerade kortdikten») and begins by looking at the following poem:

Från mars —79

Trött på alla som kommer med ord, ord men inget språk
for jag till den snötäckta ön.
Det vilda har inga ord.
De oskrivna sidorna breder ut sig åt alla håll!
Jag stöter på spåren av rádjursklövar i snön.
Språk men inga ord.³

The speaker is weary of «all who come with words, words but no language». Schiöler says: «Both the barely meaningful and the overly exhaustive irritate. *Words* are seen as dispensable, whereas *language* is sought: concentration, meaningfulness, and an absence of superfluous verbiage. Experience is rendered succinct in compressed form, transformed into poetry.» And he adds:

Compression comes at the cost of narrative qualities and mimetic transparency. Cohesive links between phrases are often discarded. The construction of clauses still remains simple; main clauses dominate. Yet precisely through the compressed form concise and densely metaphorical passages are laid *over* rather than — as in narrative — *after* each other. Everything seems interrelated. Passages are paralleled and phrases made to orbit around a pivot of meaning. The result is not *words*, but *language*.⁴

Schiöler's insistence on concentration as a key factor in Tranströmer's poetry isn't surprising. The concentration of meaning has, after all, been considered one of the main issues and hallmarks of Modernist poetry.⁵ What is a bit unusual in view of Modernism in general is Schiöler's definition of the extra-linguistic — «not *words* but *language*» — which admittedly is based on Tranströmer's allusions to a language outside words, but may sound somewhat perplexing or even contradictory. On the other hand, Schiöler supports his claims by such acknowledged elements of High Modernism as *epiphany*, a religious concept James Joyce famously introduced into secular discourse. Schiöler defines epiphany accordingly as «a sudden and tangible manifestation of a spiritually imbued whole».⁶ He follows in the footsteps of Kjell Espmark who has written extensively on the role of epiphanies and mysticism in Tranströmer's earlier work.⁷ Like Espmark, Schöler tries to regain some of the religious or mystical dimension of the concept of epiphany and claims that Tranströmer does have a strong connection with the mystical tradition: «The unveiling of hidden dimensions of reality and various metaphysical qualities link Tranströmer to the Mystics. Another similarity is evident in that the epiphanies allow an unforeseen symbiosis of distinct places and epochs into an intense *presence*, a vivid *now*.»⁸ He points out that Tranströmer's poems often «open their closing lines toward a tacit *other*. Suggestively and mysteriously, these poems hint at an immaterial dimension to reality» (324).

This is also what connects Tranströmer's poems to *Symbolism* in Schiöler's view: «Similarities can be seen in an aesthetics of correspondence, in a will to grasp the

connections between the physical and metaphysical, and also in an ambition to disclose hidden relations — to collect and concentrate, in order to point to interrelatedness. But the parallels also include the common Modernist postulate that poetic language is *a language different from any other*» (327). The insistence of the 19th century Symbolists on the use of the symbol is known to have been a major influence on the 20th century Imagists' insistence on the use of the image in poetry. Schiöler sees Symbolism and Imagism as major influences on Tranströmer. He investigates «Tranströmer's affinity with the Symbolist-influenced poetics of T.E. Hulme and Ezra Pound» and concludes that the «Imagist program of these authors, propagating stunning metaphors, precise expression, and lyrical economy as central tenets, has to a large extent been realized in Tranströmer's poetry» (327). It is interesting that even if Schiöler considers T.S. Eliot to be the most important single Modernist influence on Tranströmer's poetry in general, he thinks that Eliot has not had a marked influence on his short poems (224). But Eliot's famous idea of the *objective correlative* has clearly influenced Tranströmer in his use of images and metaphors as vehicles of emotion (210—211). Needless to say, finding an objective correlative to express an emotion is a key factor in the art of the short lyric, and so Eliot's influence can also be seen to filter through to Tranströmer's poems of this kind.

The often *surrealistic* images in Tranströmer's poetry point to yet another Modernist influence according to Schiöler:

Tranströmer's daring imagery also has its roots in Surrealism. With this school he shares a stance toward dreams as important sources of surprising experience and knowledge of the human. Yet it is not an unregulated flow of subconscious impulses that governs his technique of making his mental room come alive. Tranströmer's imagery seldom goes beyond possible visualization. Surrealist tendencies are above all detected in those *individual*/images that with hallucinatory clarity combine highly disparate sensory impressions. Furthermore, the structure of his poems guarantees a whole where *all* parts interact and cooperate — this also hints at the fact that the poet's method is anything but immediate and automatic. The images are not random nor exchangeable (328).

Schiöler thus sees a closer connection between Tranströmer's poems and what he labels *Post-Surrealism* — with such poets as Paul Éluard and Rafael Alberti — than with the poetry or automatic texts of the original Surrealists.

In recent years, Tranströmer has written a number of *haikus*, short poems under the influence of this well-known Japanese poetic tradition (he published some of them in his 1996 collection, *Sorgégondolen*, and the great majority of the poems in his 2004 collection, *Den stora gätan*, are haikus). In view of Modernist principles, this doesn't come as a surprise. The Imagists were strongly influenced by Eastern poetics and especially by the image-orientated Japanese poetic tradition.⁹ One could therefore say that Tranströmer was going back to the roots of Imagism by writing haikus. According to Schiöler (commenting mainly on the *Sorgégondolen* haikus, as his 1999 study precedes the publication of many of the haikus that were to be included in *Den stora gätan*), Tranströmer honours this age-old Japanese tradition by centering on «the haiku moment», by making momentary or fleeting things reflect a kind of eternity, which is in fact an aspect of Zen

Bhuddist thinking.¹⁰ One might add that this way of thinking is not foreign to Tranströmer, considering that he has all along been trying to give the reader a sense of the beyond or opening his poems towards a kind of eternity, even in his early work. The haikus are therefore based on the art of concentration which may be seen to be a key element in Tranströmer's poetry as a whole. He uses the traditional number of syllables in each of the three lines of the haiku (5 + 7 + 5) and often alludes to the seasons, as is almost obligatory in poems of this kind.¹¹ Here is a recent example:

De bruna löven
är lika dyrbara som
Dödahavsrullar.¹²

This haiku touches delicately on the subject of the 'language of nature' which we also encountered in the poem «Från mars —79». We can gather from the haiku that a kind of writing is to be found in nature, in fact as valuable as the 'word of God' that is preserved in the ancient scrolls found by the Dead Sea in the middle of the 20th century. By a simple simile, Tranströmer 'rolls up' a whole philosophy or theology into a three-line haiku (it is an apt simile, as some of the scrolls have broken down into pieces that are indeed leaflike). The warped, brown leaves scattered all around in autumn suddenly become meaningful and precious. One is less likely to step heavily on the ground after reading such a poem.

When tracing the influences on Tranströmer's short poems, the *classical background* should also be taken into account. He was very enthusiastic about such classical poets as Sappho and Alcaeus early on and has continued to write poems in their metres and style throughout his career.¹³ Poems in the Sapphic metre are, for instance, to be found in Tranströmer's first collection of poems (as is a poem in the Alcaic metre). I will cite two of them, just to show how compact and terse they are and also how striking the imagery is:

Höstlig skärgård
Storm

Plötsligt möter vandraren här den gamla
jätteken, lik en förstenad älge med
milsvid krona framför septemberhavets
svartgröna fästning.

Nordlig storm. Det är i den tid när rönnbärs-
klasar mognar. Vaken i mörkret hör man
stjärnbilderna stampa i sina spiltor
högt över trädet.¹⁴

Here classical balance and objectivity go hand in hand with the Imagist insistence on *showing* instead of saying. We get a vivid mental picture of the Nordic autumnal landscape and at the same time this strong image opens up into something celestial and powerful, when the signs of the zodiac — another classical inheritance — suddenly come alive as

stampeding animals above our heads. The classical poems of the Greeks thus seem to be among the models Tranströmer used early on when moulding his own short poems. As in the case of the haiku, this recalls the practices of some of the original Imagists, especially the Hellenism of H.D. (Hilda Doolittle), who often sought inspiration in the clear and hard poetic style of the classical Greeks.¹⁵

SOME VERSIONS OF THE SHORT OR IMAGISTIC LYRIC IN ICELANDIC LITERARY HISTORY

As we have seen, Niklas Schiöler points to a number of traditions when accounting for the shape and development of Tranströmer's short poems, in particular Symbolism, Imagism and the Eastern poetic tradition of the haiku and Post-Surrealism, but the classical tradition of Sappho and Alcaeus should also be taken into notice. Even if the short lyric may be the simplest form of poetry in practice, it can be shown to reflect surprisingly many traditions and cultures. Still further traditions come into play in the case of the Icelandic modern short lyric. I will account for a few of them in order to show what kind of tradition the Icelandic Modernists had to break with when trying to shape a new kind of poem in the 20th century. In fact, some poets didn't break altogether with the tradition in this respect and it is therefore important to realise the background of the short poem in Icelandic literary history.

Descriptive short poems have a long history in Icelandic and Nordic letters. The court poems (*dróttkvæði*) of the Middle Ages were terse and image-rich, but often based on a complicated kenning-system and metre that made strict demands on the poet (*the dróttkvætt metre* and its many variations). Longer poems of this kind were composed by the court poets to eulogize the Scandinavian kings, but single stanzas often featured as occasional verse (*lausavísur*), especially in the Sagas of Icelanders (*Íslendingasögu*). This is, however, a genre that does not seem to have appealed to the Modernists, although one could say that some of them — and not only the Icelandic ones — definitely have something in common with the often obscure and elitist court poets of the Middle Ages. In both traditions, a certain degree of difficulty and obscurity can be seen to be a virtue, not a vice. But there is another medieval tradition that appealed to some of the modern Icelandic poets — *the Eddic poems (eddukvæði)*. These anonymous, uncomplicated, lightly alliterative poems certainly influenced some of them as we shall see later on. Though admittedly not short in general, they are based on a simple poetic diction, unlike the court poems, and their imagery is often striking and direct. Although only existing in Icelandic manuscripts, the Eddic poems were part of a common Nordic heritage, and even if they have not influenced such poets as Tranströmer significantly, they are known to have influenced other important Scandinavian Modernists. A case in point is the Norwegian poet *Rolf Jacobsen*, or to quote Øystein Rottem:

Selv mener Jacobsen at hans måte å skrive dikt på var den opprinnelige: «Den går helt tilbake til Edda, helt tilbake til de gamle dikt i middelalderen og oldtiden. Det er bilde på bilde på bilde.» Og han har fortalt at det først var etter å ha lest Eddadiktene at han selv begynte å skrive dikt. Den ordknappe formen oppfattet han som ren poesi. Edda-diktene gikk rett på sak, var visuelle og framkalte bilder.¹⁶

According to this interpretation, Eddic poetics are very similar to Imagist poetics. It is a pity that Ezra Pound didn't read the Eddic poems early on, because they might have influenced the Imagist credo just as the Japanese (and Chinese) poems did and thus be channeled to international Modernism and received greater recognition than they have, at least outside the Nordic countries.

Another common form of the Icelandic short poem is the rhymed *ferskeytla*, a four-liner that emerged with the *rimur*-genre in the late Middle Ages and continued to be the most popular every-day form of occasional poetry for centuries. Writing a ferskeytla was — and to an extent still is — a kind of national pastime, somewhat like the short poetic genres favoured by the Japanese. It is a social and playful form of poetry in a similar sense as the *tanka*, two or more participants taking turns in composing a first part (the first part of the five-line tanka is in fact a three-line haiku), which another participant is supposed to add to, so that the poem is complete according to the rules of composition (the Japanese term is *renga* or chained verse).¹⁷ The ferskeytla is not necessarily descriptive, but simple and striking images are often to be found in this kind of poetry as the following example shows:

Fljúga hvítu fiðrildin
fyrir utan glugga;
þarna siglir einhver inn
ofurlítil dugga.¹⁸

This well-known ferskeytla by the classicist Sveinbjörn Egilsson (1791—1852) simply juxtaposes two images: «White butterflies are flying outside a window; there, some tiny boat comes sailing in.» The colour of the wings and the implied white sails make the butterflies and the far-off sailing boat look alike. It is a visual poem very much in the vein of Imagism, although preceding it by a century or so. The technique is similar to the one used in such famous Modernist miniatures as «In a Station of the Metro» by Ezra Pound:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.¹⁹

What does the trick in both poems is not a formal simile, nor a metaphor, just a very effective juxtaposition — or *super-position*, as Pound sometimes called this technique, referring to the Japanese poetic tradition of setting one image or idea on top of another.²⁰

When Symbolism began to influence Icelandic literature around 1900 the poets often turned to such simple, popular forms of poetry, not least the *ballad*, a revival which may actually be more related to Romanticism around 1800 rather than contemporary European Symbolism (the best-known example being Coleridge's and Wordsworth's *Lyrical Ballads* 1798). In the first decades of the 20th century, Icelandic Symbolists (or Neo-Romantics) such as Jóhann Sigurjónsson (1880—1919) wrote short lyrical poems which formally resembled the ballads and folk poetry of earlier times but which were highly wrought and based on the use of symbols and correspondences according to the tenets of Symbolism. Some of them are in fact written in the main metre of the Eddic poems

(*fornyrðislag*) and so compact that they can be seen to foreshadow the modern short lyric. This is especially true of the poem Jóhann wrote in remembrance of Jónas Hallgrímsson, Iceland's best known Romantic (1807—1845):

Dregnar eru litmjúkar
dauðarósir
á hrungjörn lauf
í haustskógi.
Svo voru þínir dagar
sjúkir en fagrir,
þú óskabarn
ógæfunnar.²¹

The «soft-coloured death-roses», drawn on leaves that are about to fall in the autumnal wood, become symbolical of the «sick but beautiful» days of the poet who died at a young age and is addressed as the «best-loved child of bad fortune». The poem centres on a single — albeit symbolical and decadent — image, as does the modern short lyric in general. Jóhann Sigurjónsson can also in other respects be seen to be the precursor of Icelandic Modernism. He wrote a poem in free verse around 1910 which points ahead to the Atom Poets around the middle of the 20th century. This poem is called «Sorg» («Sorrow») and is based on associative images that are both sublime and apocalyptic. Interestingly enough, this avant-garde poem has been shown to be strongly influenced by one of the most classical and institutionalized of texts — the *Bible* (the *Book of Revelation*).²² After Icelandic Symbolism had run its course in the 1920s some younger poets, such as Halldór Laxness (1902—1998) and Jóhann Jónsson (1896—1932), experimented with various kinds of Modernism, including Surrealism and Expressionism, but the real breakthrough of Modernism in Icelandic poetry did not come until the middle of the 20th century.

SNORRI HJARTARSON

I just mentioned Rolf Jacobsen's Edda-inspired views on compactness and imagery in poetry. But Jacobsen wasn't the only poet in Norway turning his eyes towards these medieval poems in the 1930s. Snorri Hjartarson went to Norway at the beginning of the decade and stayed there until 1936. He wanted to become a painter and studied at the Academy in Oslo 1931—1932. He then changed his mind and decided that poetry was his true calling. Snorri has often been called «the painter» among Icelandic poets, because his poems include many word-paintings and adjectives and other words referring to shape and colour. Snorri's first book of poems, *Kvæði*, was published towards the end of the Second World War, in 1944, the year in which Iceland became an independent republic. Snorri can be said to combine tradition and Modernism in his poetry, especially in his later books issued in the Sixties and the Seventies, which put an ever-increasing emphasis on imagery and compactness.

From the beginning his poetry was under great influence of the Eddic poetry, whose compact lyricism Snorri valued highly. Throughout his career, he made frequent use of

traditional alliteration in the Eddic style, combined with a symbolic and modern use of word-sounds, making his poems at the same time sound musical and look painterly. He invented new verse-forms and put traditional ones to creative use, for instance the sonnet, and can in that respect be compared to Modernists like W.H. Auden, as Páll Valsson has done in his study of Snorri Hjartarson's poetry.²³ His life-long search for images and metaphors to express thought and emotion also shows the influence of Eliot's idea of the *objective correlative*.²⁴ Short poems become Snorri's preferred way of writing, especially in his later work. Many of them can be said to conform to what Snorri Sturluson, in his 13th century *Prose Edda* (*Snorra-Edda*), called *nýgörvingar*, i.e. when a single image or metaphor becomes the basis of a whole poem (the word itself could almost be translated by Ezra Pound's famous dictum, «Make it new»). Here is an example:

Kvöld

Á grunnsævi kvölds
flæðir gullinn straumur
um þétriðin net
nakinna trjánna
og fyllir þau ljóskvikum fiskum

Bráðum kemur rökrið
undir brúnum seglum
og vitjar um aflann. (116 [1966])²⁵

Kväll

På kvällens grunda vatten
flödar en gyllne ström
genom de nakna trädens
tättnutna nät
och fyller dem med glittrande fiskar

Snart bryter mörkret in
under bruna segel
och vittjar sin fångst. (53)²⁶

We are made to see the trees and the water in terms of a single metaphor of catching fish in nets. Darkness itself is the fisherman, sailing under brown sails. We can see the impact of the Imagist credo in this poem: It *shows* rather than says, through connected poetic images. Perhaps the glittering fishes in the trees look a bit surreal, but on the whole, Snorri's images are not of that kind. He is, however, under some influence of Symbolism, like Tranströmer and many other modern poets. A number of his poems can be said to adhere to the philosophy of symbolic correspondences, i.e. linking the sensory world with a beyond in an almost systematic way. Here is an example:

Við sjó

I
Flýgur tjaldur yfir mynd sinni
út blælygnan vog
fljúga tveir tjaldar
breiddum faðmi
móti hafi himni hvor öðrum
inn í sólhvitá þögn
og hilligar langt út á firði.

II
Gulstirnd og græn
breiðist muran um grjótið
og hunangsflugur sveima
milli stjarna.

Vid havet

I
En strandskata flyger över sin bild
ut över den vindstilla viken
flyger två strandskator
med utbredd famn
mot hav himmel varandra
in i solvit tytnad
och hägringar långt ute på fjorden.

II
Gulstjärning och grön
breder gäsörten ut sig bland stenarna
och humlor svävar
mellan stjärnor.

III
Underleg tákna
skráir tildran í sandinn
eilif tákna
sem enginn hefur ráðið
nema mjúk aldan
sem mág þau út. (182—183 [1966])

III
Underliga tecken
skriver roskarlen i sanden
eviga tecken
som ingen har tytt
utom den mjuka vägen
som stryker ut dem. (96—97)

At first sight this may look like an Imagist poem. But the symbolical correspondences are there, from the first to the last part of the poem. The first bird's reflection becomes another bird, bees are flying «between stars» (a play on the word *gulstirnd*, 'yellow-starred'), and the bird in the last part writes eternal signs in the sand which no-one can decipher «except the soft wave which erases them». This is what has been labelled *transcendental Symbolism*, but Snorri can also be said to use the other kind, *human Symbolism*.²⁷ He often endows such natural phenomena as the elements, the seasons, weather, landscape, vegetation and animals with symbolic value. Heath and fog, for instance, symbolize man's erring ways in the world; fire (sun) is symbolical of that which can save him, and so on.²⁸

This is Symbolism of a kind but it is also reminiscent of Romanticism. Nature features prominently in Snorri's poems and in some ways he can be said to be a post-romantic poet. He is filled with awe towards nature and in the spirit of such Romantics as William Wordsworth he suggests — but never preaches — that much is to be learned from nature. But this is not to say that he goes about his business in a conventional way:

Inn á græna skóga

Ég vil hverfa langt
langt inn á græna skóga
inn í launhelgar trjánna

og gróa þar tré
gleymdur sjálfum mér, finna
ró í djúpum
rótum og þrótt
í ungu ljósþyrstu laufi

leita svo aftur
með vízku trjánna
á vit reikulla manna. (136 [1966])

In i gröna skogar

Jag vill bege mig långt
långt in i gröna skogar
i trädens lönnliga helgedom

och växa där som träd
glömd av mig själv, känna
ro i djupa
rötter och kraft
i ungt ljustörstigt löv

söka mig sedan åter
med trädens visdom
till vacklande människor. (69)

It is interesting to compare this poem to «The Tree» by Ezra Pound:

I stood still and was a tree amid the wood,
Knowing the truth of things unseen before;
Of Daphne and the laurel bow
And that god-feasting couple old
That grew elm-oak amid the wold.
'Twas not until the gods had been
Kindly entreated, and been brought within

Unto the hearth of their heart's home
 That they might do this wonder thing;
 Nathless I have been a tree amid the wood
 And many a new thing understood
 That was rank folly to my head before.²⁹

Leaving aside the question whether Snorri was influenced by Pound in this case, it is interesting not only to see the likeness but also the difference between the two poems. Pound uses the classical Greek mythology as his frame of reference, whereas Snorri simply lets the speaker dream of becoming a tree in some wood. Pound's poetic form is close to being conventional, but Snorri is really writing free verse with just a little alliteration. Pound's poem is reflective, it *says* rather than shows. Snorri's poem talks directly to us, enabling us to identify with the natural world through simple images. One might ask: Who is a traditionalist and who a Modernist?

In his later poems, which are often so short as to remind one of the Japanese haiku tradition, Snorri repeatedly writes about a kind of epiphany which can be achieved in nature, when man experiences harmony or eternity in a fleeting moment. All the emphasis is put on the image, as can be seen in these three very short poems:

Allt í einu	Oförmodat
Á langri göngu um grytt urin hrjóstur	På lång vandring i steniga kala marker
lindarniður græn tó. (212 [1979])	källsorl en grön gräsplätt. (115)
Hrossagaukur	Horsgök
Hrossagaukur flýgur undan fótum þér í blánni	En horsgök flyger upp framför dina fötter på myren
þú hrekkur við hlustar	du rycker till lyssnar
er það hjartað í brjósti þér eða hnegg hans við ský. (222 [1979])	är det hjärtat i ditt bröst eller fågelns gnäggning i skyn. (120)
Mynd	Bild
Rauð í framrétti hendi fjallsins	Röd i fjällets framsträckta hand
ársólin. (246 [1979])	morgonsolen. (135)

The poems often are open-ended — a characteristic also discernable in Tranströmer's poetry — as if the poet intends the reader to finish them and draw his or her own

conclusions from what is being said — and also from what is *not* being said. In the last poem, for instance, we see a clear image of the morning sun in the outstretched hand of the mountain, and we don't have to go any further with this poem than just to enjoy this clear and beautiful image. It is as perfect in itself as a Japanese miniature painting. But if we look closer we can gather from the outstretched hand that something is being offered to someone. In Snorri's poetry this something is often the gift of nature, a perfect harmony or a new day. Instead of shouting *Carpe diem!* he lets the silent image convey a similar message to man. Snorri's technique could also be compared to the one William Carlos Williams used in his well-known poem, «The Red Wheelbarrow» («so much depends / upon // a red wheel / barrow ...»), published in 1923, which David Perkins has described like this: «the poem notes first a color and then an object, and thus enacts a process in which a bright, pleasing quality is located in an ordinary thing.»³⁰ Snorri's poem is extremely compact, being only six words, none of which is a verb — an elliptical sentence, common both in Modernist poetry and in the haiku tradition.³¹

Even if Snorri does not preach and most often chooses the way of the Imagists to *show* rather than to say, he can occasionally point out that we ought to keep our eyes open and our senses alert, because the important moments in life can easily go by unnoticed:

Ský og tré

Ský hefur tylt sé
á háar naktar greinar

aldintré hvítt
fyrir blómum

horfðu vel
myndin er hverful. (247 [1979])

Molnslöja och träd

En molnslöja har slagit sig ned
på höga nakna grenar

ett fruktträd vitt
av blommor

se nogå³²
bilden är flyktig. (136)

For a moment, a passing cloud endows, as it were, the high, naked branches of a tree with white flowering — again Japanese-like, resembling the blossom of a cherry tree — but only for a moment. Snorri Hjartarson excels at the art of approaching the wordless through poetic images, celebrating in as few words as possible the wonder of being alive and open to each precious moment, especially when one is close to nature. This is a concern we also see clearly in the poems of the second Icelandic poet we will discuss, Stefán Hörður Grímsson.

STEFÁN HÖRÐUR GRÍMSSON

Stefán Hörður started off traditionally in his first book of poems, *The Window Faces North*, which was issued in 1946. But during the next years he experimented a lot with free verse and image-based poems and was under the influence of the father-figure of Icelandic Modernism, *Steinn Steinarr* (1908—1958). In 1948 Steinn published an influential cycle of poems, called *Time and Water*. Using the words of Archibald MacLeish, «A

poem should not mean / But be», as a motto for the cycle, Steinn forged a new poetic diction, concrete and abstract at the same time, musing on such concepts as time in a terse style marked by striking images and paradoxical word compounds. By making time his subject, Steinn was following in the footsteps of such High Modernists as the T.S. Eliot of the *Four Quartets*, but he was also trying to do something similar with words as had been done with colour and form in abstract painting. *Time and Water* is a complicated cycle of poems and this is not the place to plunge into its deep waters, as it is hardly an example of the imagistic kind of short lyric, because even if the individual poems are short and often image-based, the cycle as a whole is more akin to a reflective long poem, revolving around abstract concepts. But it is clear that the cycle and other late poems of Steinn Steinarr had an effect on such young poets as Stefán Hörður and turned their minds to Modernism.

Stefán Hörður's second book of poems, *Black Elves' Dance*, issued in 1951, put him at the forefront of Icelandic Modernism. Here is an example of his compact, image-based approach:

Vetrardagur	Vinterdag
Í grænan febrúarhimin stara brostin augu vatnanna frá kaldri ásjónu landsins.	Op i den grå februarhimmel stirrer søernes brustne øjne fra landets kolde ansigt.
Af ferðum vindanna eirðarlausu um víðáttu hvolfsins hafa engar spurnir borizt.	De hvileløse vindes færd over himmelhvælvets vidder har ingen hørt nyt om.
Litlausri hrímpoku blandið hefur lognið stirðnað við brjóst hvítra eyðimarka.	Blandet med farveløs rimtage er vinterens vindstille stivnet ved hvide ødemarkers bryst.
Undir hola þagnarskelina leita stakir bassatónar þegar ishjartað slær.	Under den hule tavshedsskal søger enkelte bastoner ind når ishjertet banker.
Á mjóum fótleggjum sínum koma mennirnir eftir hjarninu með fjöll á herðum sér. (48 [1951]) ³²	På deres spinkle ben kommer mændene ind over isskorpen med fjelde på deres skuldre. (14) ³³

It is a landscape in the dead of winter, and a historical/political reading of this poem could interpret it in terms of the Cold War and the Atomic threat. A «devastated geography» of some kind is common enough in Post-War poetry.³⁴ But this poem also signals Stefán Hörður's concern with man's position and attitude towards nature, as the image of the men with mountains on their shoulders powerfully implies. It is a delicate yet depressive image of humanity in the face of the Nordic winter, if you like, but this could again be linked to the Post-War period and the burdensome angst of the Atomic Age. In his later books of poems, Stefán Hörður became ever more concerned with modern technology and the ruinous impact of heavy industries on nature. On occasion

he preaches against the powers of modern capitalism, but more often he tries to make the reader realise the importance of nature by using alternative view-points and even post-surrealistic images in his preferred type of poem, the short lyric:

Steinninn

Vetrarlangt hefur steinninn
horft til mín úr varpanum
og vetrarlangt hef ég óskað
að vorsólin kæmi
og þerraði kaldan saggann
af hinum þöglu vini mínum.

Í morgun hefur hið bálhvíta ljós
fallið á steininn og sjá:
það skriðu ormar úr holum hans. (47 [1951])

Stenen

Hele vinteren har stenen
kigget hen på mig fra kanten af tunet
og hele vinteren har jeg ønsket
at forårssolen kom
og tørrede den kolde fugt
af denne min tavse ven.

I morges faldt det flammehvide lys
på stenen, og se:
der kravlede slanger ud af dens indre. (13)

Nature often provides a background in these poems, not intruding but always there behind the post-surreal play of images and words which can verge on being enigmatic:

Heyannir

Við hundadagsbirtu
orti ég þetta
ljóð i kvist-
gluggakistu
á svartan vegg
í baksýn (73 [1970])

Høhøst

I hundredagernes lys
skrev jeg dette
dig i en kvist-
vindueskarm
på en sort væg
som baggrund (28)

Mynd án veggs

Ó í sumar þá ætlum við að synda í bláasta
vatnini á Íslandi
og við skulum láta sólina þurrka okkur
og ég á að horfa á þig
en þú átt að horfa á vatnið (105 [1981])

Billedet uden væg

Å til sommer skal vi svømme i den blæste
sø på Island
og vi vil lade solen tørre os
og jeg bør kigge på dig
men du bør kigge på søen (46)

Næturljóð

Þessi smákornótta tilvera ..
nott í hásléttuborg
og þaðan kemst enginn allur
sem siglt hefur eftir stjörnuhröpum
hitabeltsnatur
og skynjar fjarska hunds í mannabyggð
í skíru tungsljósi ...
Þessa óendenlegu nálægð! (122 [1987])

Nattedigt

Denne fintkornede tilværelse...
nat i en by på højsletten
som ingen forlader uskadt
der har sejlet ud
efter troppenattens stjerneskud
og opfatter afstanden til en hund
i en bebyggelse i klart måneskin...
Denne uendelige nærhed! (50)

Stefán Hörður turned towards eco-thinking in his later years and became, for instance, very concerned with the large-scale drainage of the Icelandic wetlands begun in the 1940s in order to gain more ground for the farming industry. As Eysteinn Þorvaldsson has pointed out, Stefán Hörður can be considered to be the first Icelandic poet fully to adopt an eco-critical standpoint in his art.³⁵ He was especially concerned with the birdlife that thrived in the fertile marshes and was and still is threatened by this process. Through metaphors and by shifting angles the poet can often make us see the wetlands from another point of view. He opens up our eyes to the marshes as the habitat of birds and flowering vegetation, in an epiphanic moment of original images. In this case he focuses on the fate of the *flórgoði* (*Podiceps auritus*), a bird that makes a nest of floating vegetation anchored to marsh plants:

Var	Læ
<p>Kylja leikur um síki. Flórgoði mjakar húsbáti millum brothættra stöngla og festir við trausta stör langt inn í skjóli bylgjandi systra og hverfur.</p> <p>Hverfur. (163 [1989])</p>	<p>En kold vind leger over en grøft. En lappedykker flader sin husbåd frem mellem skrøbelige stængler og fæstner den til et sikkert strå af stargræs langt inde beskyttet af bølgende søstre og forsvinder.</p> <p>Forsvinder. (65)</p>

The image of the houseboat and the delicate anchoring involved make us see the marsh as a natural habitat for the bird. This may not be an inhabitable place by human standards, but nevertheless the poet uses human terms to enable us to adopt another point of view. Paradoxically perhaps, it is through such words as «houseboat» and «sisters» that we can approach this non-anthropocentric world and try to understand its significance. The repetition of the last word of the poem can both be read as a reminder to the reader to catch the fleeting moment and also as a further reminder that the birdlife depicted here is threatened and can easily disappear altogether if nothing is done to protect it.

The following poems can also be read with regard to the poet's great concern for the fate of the wetlands and the woods of the earth. Yet they are playful and almost Magritte-like in their post-surreal or slightly absurd way:

Sýnd (Þjóðstef)	Skin (Folkevise)
<p>Maður í regnkápu kann að vera rigningarlegur en hann er ekki regn</p> <p>Hann er ekki regn handa gróindum</p> <p>Hann er með hettu sem hnýtt er undir kverk (170 [1989])</p>	<p>En mand i regnfrakke kan nok være regnvejrsagtig men regn er han ikke</p> <p>Han er ikke regn for jordens grøde</p> <p>Han har en hætte på som er bundet under hagen (67)</p>

Árablöð	Årgamle blade
Þá sungu merkur; sungu — sagt er í skjölum.	Da sang skovene sang — hedder det i papirerne.
Það er satt að þær sungu, en það var í sólskini í lok regntímans.	Det er sandt at de sang men det var i solskin sidst i regntiden.
Enda sungið í mörk, en það skrjáfar í skjölum.	For der blev sunget i skovene men det knitrer i papirerne.
Skrjáfar sem í skorpnum blómum þegar lindir þorna. (196 [1989])	Knitrer som i visne blomster når kilder tørrer ud. (74)

The last poem tackles the problem of deforestation, a grave problem in Iceland which was probably largely covered with bushes and birches at the time of the Settlement of the country in the 9th century, but is now all but empty of woods, owing to man's mishandling and sheep's heavy grazing through the ages. Stefán Hörður also used other poetical forms to this end, especially the prose poem, a genre he started to use around 1970, as did Tomas Tranströmer, another modern master of this difficult genre. Here is a short prose poem that can be understood as an ironic but heavy-hearted allusion to deforestation in Iceland:

Þegar ekið er

Þegar ekið er eins og leið liggar uppúr dalnum og komið er framhjá Þögnuðuholtum
verður mörgum liðið í bakspeglinn. Um það er ekkert nema gott eitt að segja. En
þetta hefur altaf farið lágt. (89 [1981])

Når man kører

Når man kører lige ud ad landevejen op gennem dalen og har passeret
Tavshedsgården er der mange der kommer til at kigge i bakspejlet. Herom er kun
godt at sige. Men folk har altid gået stille med det. (39)

This is in fact a subtle play on the word «Þögnuðuholt», literally 'the woods that became silent', which in the prose poem looks like the name of an Icelandic farm but implies that once there were woods that now have become silent. The wind doesn't blow in the trees anymore and neither do the birds sing there, because the woods have disappeared. The rear-mirror is an image that points to the past, when the country is supposed to have been covered by woods, but deforestation is not something that the Icelanders are proud of and they therefore keep silent about it, according to the poet.

«The wild has no words», as Tomas Tranströmer puts it, but nature and the wordless

can be approached by the playful use of poetic images and a brevity that verges on silence. In a sense, the silence of nature and of the unknown can be made to speak through such carefully crafted images. The third and last Icelander we will look at, Hannes Pétursson, is particularly concerned with the borders between land and sea when it comes to this kind of writing.

HANNES PÉTURSSON

Hannes Pétursson is a more traditional kind of poet than Stefán Hörður Grímsson, even if he is of a younger generation. He is closer to Snorri Hjartarson in the sense of combining Modernism with tradition — a moderate Modernist, perhaps. Like Snorri he is fond of the romantic heritage and has written scholarly works on some of the Icelandic Romantics (Steingrímur Thorsteinsson and Jónas Hallgrímsson). And like Snorri Hjartarson he values the Eddic poems highly and uses light alliteration throughout his work, along with simple but often very effective poetical images and metaphors.

Hannes Pétursson's debut book of poems, *Kvæðabók*, was a sensation when it was published in 1955. The author was only 24 years old and the critics agreed that seldom had an Icelandic poet showed such a great promise at so young an age. His poetry developed gradually in the books that followed during the next two decades and then, a quarter of a century after his debut, he went through a remarkable poetic self-renewal. This renewal was inaugurated by the poems issued in two collections in 1980 and 1983, called *At Home by the Sea* and *36 Poems*, respectively (they were translated into Swedish by Inge Knutsson and issued together in one volume as *Hemvist vid havet* in 1986). Hannes had then recently moved to Álfanes, a peninsula near Reykjavík, and was inspired by living so close to the shore and the sea. The poems in these two collections are short and lyrical, often catching the fleeting moment in a gripping poetical image or metaphor. At the same time, Hannes is looking inward, musing on his own past and places he has been, reviving memories through carefully controlled imagery. *At Home by the Sea* is first and foremost concerned with the shore and the sea, but *36 Poems* is more introspective and centres on memories of people and places.

Hannes is concerned with language and whether it is possible to represent the wordless with words. It is perhaps only in the breakdown of language that man can fully sympathise with nature on an equal basis. Thus in an encounter with a bird on the shore:

Heimkynni við sjó, 2. ljóð

Látinan mín
liðaðist sundur í veðrum
eina tungumálið
sem tjaldurinn skilur.

Nú horfumst við í augu
hérrna, niðurvið sjó
eins og tveir steinar
stakir, í sandinum. (300 [1980])³⁶

Hemvist vid havet, nr. 2

Mitt latin
föll sönder i väder och vind
det enda språk
strandskatan förstår.

Nu ser vi på varann
här nere vid sjön
som ett par ensamma
stenar i sanden. (18)³⁷

Yet artistic images — achieved with colours or even words — can bring about an epiphany, an awakening of the conscience of the individual from the humdrum of everyday existence. Hannes suggests this in two poems that perhaps can be seen as a reflective kind of Imagism:

Heimkynni við sjó, 8. ljóð

Ljóð míν biða mynda
sem merkingum hnika til
sundra þó ekki hlutunum
en sýna þá snöggt, svo þeir hrökkva
upp af dásvefni þungum
sem dagarnir læsa þá í.

Manstu, til dæmis, kerta-stjakann
í stólnum hans van Goghs? (306 [1980])

Hemvist vid havet, nr. 8

Mina dikter väntar på bilder
som kastar om betydelsen
men inte styckar sönder tingen
utan visar dem snabbt, så att de vaknar
upp ur den djupa dvala
som dagarna försänker dem i.

Minns du till exempel ljusstaken
i van Goghs stol? (24)

Heimkynni við sjó, 21. ljóð

Auðvelt
er að orða það sem *spyrst*
frá einni stund
til annarrar — taká
Dag og Veg sér í munni
og móta það á tungu.

Vandasamt er mér hitt:
að veiða flöktandi glampa
orðs og orðs
innar hörundi mínu
að lyfta þeim upp úr hyljum
handar minnar — að veiða
sjálfan mig í hyljum
svefnugrar handar minnar. (319 [1980])

Hemvist vid havet, nr. 21

Det är lätt
att tala om det som *sägs*
från ena studnen
till den andra — ta
likt och olikt i munnen
och forma det på tungan.

Det andra är svårt för mig:
att fånga enstaka ords
fladdrande sken
innanför huden
att lyfta upp dem
ur min hands fördjupning —
att fånga mig själv
i djupet av min sömntunga hand. (37)

It is interesting to compare these poems to Tranströmer's definition of poetry as a meditation and an awakening:

De konventionella språken och synsätten är nödvändiga när det gäller att *handskas* med världen, att nå avgränsade, konkreta mål. Men i de viktigaste ögonblicken i livet har vi ofta upplevt att de inte häller. Om de får dominera oss helt leder vägen mot kontaktlöshet och förstörelse. Poesin ser jag bl.a. som ett motdrag mot en sän utveckling. Dikterna är aktiva meditationer som inte vill söva utan väcka.³⁸

It is primarily by concentrating on and juxtaposing particular poetic images that the poets try to keep us awake and alert. These are comparable to the images painters use, as Hannes suggests in the earlier poem, although the medium is different. In the painting known as *Gauguin's Armchair* (1888), Vincent van Gogh placed a lighted candle in a candlestick on the chair of his fellow painter, Paul Gauguin. This juxtaposition of images

— or super-position, to apply Pound's term — is not only visually arresting. It also makes us think about why the lighted candle is there, whether it is a symbol of the armchair's owner or whether it has been left there for other reasons, and so on. Indeed, there is something literary about this painting, as two books are also lying on the chair along with the candle in the candlestick, although Hannes does not mention this in his poem. The painting can thus be said to give us a powerful and even puzzling image of the act of reading, where the reader/artist is absent.³⁹

Juxtaposition is a pervading principle in Hannes's art and involves not only things but also the speaking subject. In one poem after another, he juxtaposes himself with a natural object, a stone or a bird, often decentering the human factor or comparing man unfavourably with animals:

Heimkynni við sjó, 29. ljóð

Á þessari stundu
flýgur þytaust hjá
hrafn: bládimmur
bassatónn í fuglslíki.

Horfir til mín fast
ofar freyðandi báru
sér hugsun mína klofna
í kvíða og hikandi von.

Það er svimandi langt
til hans svörtu fjaðra. (327 [1980])

Hemvist vid havet, nr. 29

I detta ögonblick
flyger en korp ljudlöst
förbi: en mörkblå
baston i fägelform.

Stirrar oavvänt på mig
ovanför en skummande våg
ser min tanke klyvas
i ångest och tveksamt hopp.

Det är svindlande långt
till dess svartblå fjädrar. (45)

The raven signifies (one could almost say symbolizes) an instinctual existence, a complete being well beyond the reach of the worrying animal: man. If Hannes's reverence for all things great and small can sometimes resemble that of a sympathetic Zen master, then this is Zen with a modern twist. The special moment — the vivid *now* — can become a chilling experience, striking images often evoking the pangs of existential angst:

Stroka

Ég lýk upp dyrum.
Daufgrá lóðin og hrímuð.

Kuldi læðist inn
lágt, meðfram gólfina:

silfurrefur smýgur
sýldur inn í húsið

hann strýkst ósýnilegur
við ökkla mér. (362)⁴⁰

36 dikter, nr. 2

Jag öppnar dörren.
Tomten är grå och rimfrusen.

Kyla smyger sig in
lägt längs golvet:

en silverräv slinker
nerisad in i huset

den stryker sig osynlig
mot ankeln på mig. (82)

Kvíði

36 dikter, nr. 4

Kjallaraskonsa
kölkud, grjóthlaðin.

Ett källarkyffe
vitmenat, av sten.

Sólarljós fellur
inn um suðurglugga, júnilegt.

Solljus faller in
genom ett söderfönster, juniaktigt.

Drifhvítir veggir.
Og dordingull sem hangir
lóðrétt
á ljósið að utan.

Snövita väggar.
Och en husspindel som hänger
lodrätt
i ljuset utifrån.

Í skurðpunktí alls þessa
skelf ég andartak. (364)⁴¹

I deras skärningspunkt
darrar jag ett ögonblick. (84)

But although these poems often remind one of Japanese short poems in their emphasis on the momentary images that can open up into eternity, their debt to the Eddic tradition is also easily felt, as the poet himself gracefully acknowledges:

Heimkynni við sjó, nr. 11

Stafir eddulegir
einn í línu, eða tveir
sjálfvaktr koma
inn í kvæði þessi, rímlaus
ljóðstafur í móti
ljóðstaf, innan boga
setningar, hugsunar —

eins og væri stuðlaður
hver andardráttur minn! (309 [1980])

Hemvist vid havet, nr. 11

Eddaliknande bokstäver
en per rad eller två
kommer självmant
in i dessa dikter, rimlösa,
allittererande bokstav mot
allittererande bokstav
inom meningens, tankens bågar —

som om varje andedrag
jag tar vore ett uddrim! (27)

The Old-Norse poetic tradition, an Eastern influence and a modern way of thinking here go hand in hand, and the result is a fresh way of looking at the world and oneself in a kind of poetic snapshot of the modern soul and its surroundings.

MAPPING THE MINIMAL

The three Icelandic poets we have looked at in view of their contribution to the short lyric have many things in common, although each has gone his separate way. Images and metaphors are their medium, but they differ in their combination of tradition and Modernism. Snorri and Hannes make continual use of the Eddic tradition, but Stefán Hörður often chooses the path of Post-Surrealism and even Absurdism. They are all preoccupied with nature in various ways and they all try to capture fleeting moments and achieve epiphanies by an imagistic use of poetic diction. At the same time, they all try to find a way to express the inexpressible, to give the reader an insight into the otherness of nature and the unknown. Hannes is the most self-conscious of the three, often reflecting on himself and also on how and if poetry can really account for that which is

outside the world of language. In comparison with such practitioners of the short lyric as Tomas Tranströmer the Icelanders are less prone to mystical musings and allusions. When trying to capture the out-of-the-ordinary, they still have their feet on the ground. Snorri does, however, sometimes base his poems on symbolic correspondences, like Tranströmer. These four poets all share a willingness to present themselves on the field, so to speak, not only to reign supreme over their poetical objects, but to show themselves openly as living creatures among other creatures, honouring that wordless *other* of animals and all living things. Tranströmer has written about the Swedish archipelago, Snorri about Icelandic birds and vegetation, Stefán Hörður about Icelandic wetlands and woods that have disappeared, and Hannes has placed himself humbly among birds and stones on an Icelandic seashore. They can all be seen to be under the influence of Eastern poetic traditions, although none of the Icelanders has attempted to write Japanese haikus as Tranströmer has done in recent years.⁴² Both Snorri and Hannes try to capture a kind of «haiku moment» in their image-based short poems, and Stefán Hörður also achieves a similar epiphany in his short pieces, be they lyrical or prose poems, often with a post-surreal or absurd twist. Tranströmer has also written poems in the style and/or form used by Sappho and Alcaeus. The Icelandic poets have not attempted any such revival of the classical short lyric, but the Eddic poetry has perhaps served a similar purpose in the case of Snorri and Hannes, providing them with a traditional model which can be put to new and creative use in modern times.

The influences and traditions involved are shown in the following table:

*Four modern practitioners of the short lyric in Sweden and Iceland
and their connection to various traditions that are based on
the particular use of imagery and/or formal brevity*

	Symbolism	Imagism/ Eastern trad.	Post- Surrealism	Eddic trad. ⁱ	Classical trad. ⁱⁱ
Tomas Tranströmer	+	+	+		+
Snorri Hjartarson	+	+		+	
Stefán H. Grímsson		+	+		
Hannes Pétursson		+		+	

ⁱ i.e. image-based, alliterative, non-rhymed poetry in the style of the Poetic Edda.

ⁱⁱ i.e. short lyric poetry in the style or metre of Sappho, Alcaeus etc.

To this table one could add non-literary factors, for instance *the interest in painting* which seems to be common to all the poets included. They all write about certain painters (Hannes and Stefán Hörður both write poems on van Gogh, Tranströmer writes a poem about Vermeer and Snorri muses on Rembrandt in a poem, just to mention a few examples), and one of them actually started out as a painter (Snorri). The interest in imagery thus seems to be connected to an interest in painting or the visual arts. Another important factor is *the interest in nature*, as all of these poets frequently allude to natural objects and scenery. The visual and sensory side of the poems often seems to be affected by the poets' own experiences out in the open, but it is difficult to decide what exactly

orders the artistic formulation, as many of the images of nature seem to be influenced by the way other artists — writers and painters — have depicted and channeled them through literary works and paintings known to these poets. Nature, after all, has no palette and «the wild has no words», as Tranströmer puts it.

It would be interesting to take further steps towards «mapping the minimal» in trans-Nordic poetry. Perhaps more traditions would be shown to come into play if other modern poets would be studied in this respect. It has, for instance, been pointed out that the poetry of some of the Finland-Swedish Modernists tends to be laconic, objective and compressive.⁴³ Rabbe Enckell, Gunnar Björling and Bo Carpelan have written poems of this kind, and Solveig von Schoultz also issued a collection of tankas in 1959. Comparing these and other Nordic poets would no doubt throw further light on the short lyric and its transformations. Many questions arise and need to be answered. Does laconism have a particular appeal to Nordic poets, and if so, why? Is it perhaps culture-and/or gender-related? Do many modern women poets fancy this sort of lyric? I can certainly think of some Icelandic poetesses, such as Vilborg Dagbjartsdóttir (born 1930) who has written excellent short poems (including tankas),⁴⁴ but I do not think that they feature as prominently in their poetical output as in the output of the male poets studied here. It may well be that this type of poetical utterance — really trying to get away with saying as little as possible — is more in line with «the silent type», a gender role men have been playing or supposed to be playing for a long time. It is also interesting to note that some of the poets studied here show a growing tendency towards brevity as they grow older. «Orð / ég segi alltaf færri og færri orð» («Words / I always say fewer and fewer words») is a well-known line from a leading Icelandic Modernist, Sigfús Daðason (1928—1996).⁴⁵ Perhaps brevity and general distrust in speech is an age-related thing or a mark of maturity. In Tranströmer's case, this is a complicated matter. Aphasia — the loss of speech — is one of the themes in his *Östersjöar* (1974) and he himself was later to lose his speech partially, through illness. With this in mind, Tranströmer's recent haikus — poems so short that each word has to be weighed and, as it were, wrestled from the grasp of silence — become all the more meaningful.

There has been much talk of «empty transcendence» in the wake of Hugo Friedrich's influential book on Modernism, *The Structure of Modern Poetry* (*Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956). It may be true that modern poets have lost that *other* which many of the Romantics took for granted, that they cannot turn their poetic discourse towards someone or something «out there» in the same way as before. It may be true that in modern poetry the old rhetorical devices no longer work, that the apostrophe doesn't ring true anymore. Yet poets continue to write about what is «out there» and beyond, and perhaps we should rid ourselves of such notions as «empty transcendence». The modern short lyric proves to be one of the ways in which we can place ourselves poetically in the world and remain open to what is «out there» and beyond. Or in the words of Tomas Tranströmer in his impressive poem, «Vermeer»:

Den klara himlen har ställt sig på lut mot väggen.
Det är som en bön till det tomma.
Och det tomma vänder sitt ansikte till oss
och viskar
«Jag är inte tom, jag är öppen». ⁴⁶

NOTES

¹ On the general history of Imagism and its influence on English and American poetry in the 20th century, see e.g. Glenn Hughes: *Imagism and the Imagists. A Study in Modern Poetry*, new edition, Biblo and Tannen, Stanford/Calfornia/London 1973; Stanley Knight Coffman: *Imagism. A Chapter for the History of Modern Poetry*, Norman, Oklahoma 1951; David Perkins: *A History of Modern Poetry from the 1890s to the High Modernist Mode*, Belknap, Cambridge/Massachusetts/London 1976; and John T. Gage: *In the Arresting Eye. The Rhetoric of Imagism*, Baton Rouge, Louisiana/London 1981.

² This movement is tackled in the main scholarly study of poetical Modernism in Iceland, a book by Eysteinn Þorvaldsson: *A tómskáldin. Aðdragandi og upphaf módernisma í íslenskri ljóðagerð*, Hið íslenska bókmenntafélag, Reykjavík 1980. Eysteinn has also written on individual Modernists, including Stefán Hörður; see his collection of essays: *Ljóðabing. Um íslenska ljóðagerð á 20. öld*, Ormstunga, Reykjavík 2002.

³ Tomas Tranströmer: *Samlade dikter 1954—1996*, Bonniers, Stockholm 2003, 222. Formerly published in *Det vilda torget* (1983).

⁴ Niklas Schiöler: *Koncentrationens konst. Tomas Tranströmers senare poesi*, Bonniers, Stockholm 1999, 323—324.

⁵ See e.g. Ingemar Algulin: *Tradition och modernism. Bertil Malmbergs och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt*, Natur och kultur, Stockholm 1969, 16—18.

⁶ Schiöler 1999, 324.

⁷ Kjell Espmark: *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi*, Norstedts, Stockholm 1983, 36—102.

⁸ Schiöler 1999, 324.

⁹ See Earl Miner: *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Princeton University Press, Princeton/New Jersey 1958, 97—213, and also the doctoral dissertation by Sabine Sommerkamp: *Der Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne. Studien zur englischen und amerikanischen Lyrik*, Diss. Universität Hamburg 1984. The Japanese poetic tradition became well-known throughout the Western world in the 20th century. The Imagists made it known in literary circles in the first decades of the century, but the success of Jack Kerouac's 1958 novel, *The Dharma Bums*, with its thinly veiled portrait of the American haiku poet Gary Snyder in the character of Japhy Ryder, enhanced its popularity considerably.

¹⁰ Schiöler 1999, 40—43.

¹¹ Not all Western poets have chosen to stick to strict syllable counting when adapting the principles of the Japanese haiku to their own languages. Jack Kerouac voiced a different opinion when he said: «A 'Western Haiku' need not concern itself with the seventeen syllables since Western languages cannot adapt themselves to the fluid syllabic Japanese. I propose that the 'Western Haiku' simply say a lot in three short lines in any Western language. / Above all, a Haiku must be very simple and free of all poetic trickery and make a little picture and yet be as airy and graceful as a Vivaldi Pastorella.» (*Scattered Poems*, City Lights, San Francisco 1971, 69.)

¹² Tomas Tranströmer: *Den stora gatan*, Bonniers, Stockholm 2004, 46.

¹³ See e.g. Schiöler 1999, 45—49.

¹⁴ Tranströmer 2003, 8. Formerly published in *17 dikter* (1954).

¹⁵ See e.g. Perkins 1976, 339—340.

¹⁶ Øystein Rottem: *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen*. Bind 1. *Fra Brekke til Mehren*, Cappelen, Oslo 1996, 201—202.

¹⁷ Kenneth Yasuda: *Japanese Haiku. Its Essential Nature and History*, new edition, Tuttle, Boston etc. 2001, 161—185. The Icelandic terms for the ferskeytla are *fyrripartur* (first part, i.e. the first two lines of the poem) and *botn* (bottom) or *botna* (a corresponding verb for the last two lines of the poem).

¹⁸ Sveinbjarnar Egilsson: *Ljóðmæli Sveinbjarnar Egilssonar*, ed. Snorri Hjartarson, Mál og menning, Reykjavík 1952, 75.

¹⁹ Ezra Pound: *Personae. The shorter poems of Ezra Pound*, ed. Lea Baechler and A. Walton Litz, New Directions, New York 1990, 111. This poem, which was finished in 1912, is in fact a cut-down version of a much longer poem Pound wrote in 1911.

²⁰ See Miner 1958, 112—123, and Gage 1981, 12—15, 47—50 and 61—63.

²¹ Jóhann Sigurjónsson: *Rit I*, Mál og menning, Reykjavík 1940, 239—240.

²² Hannes Pétursson points this out in the article «Hvar eru þín stræti?» in the periodical *Skírnir* 1973.

²³ Páll Valsson: *Pögnum er eins og baninn strengur. Þróun og samfella í skáldskap Snorra Hjartarsonar*, *Studia Islandica* 48, Bókaútgáfa Menningarsjóðs, Reykjavík 1990, 33—34 and 47, where Páll points out that Snorri himself acknowledged his debt to such poets as Auden.

²⁴ Páll Valsson 1990, 57—61.

²⁵ Page numbers in brackets will henceforth refer to the following edition of Snorri Hjartarson's collected poems: *Kvæðasafn*, ed. Páll Valsson, Mál og menning, Reykjavík 1992. The year in which each poem was originally published in book form will be added within square brackets.

²⁶ The translations of Snorri's poems are taken from *Löv och stjärnor. Dikter av Snorri Hjartarson*, urval och

översättning Inge Knutsson, Rabén & Sjögren, Angered 1984 (page numbers in brackets).

²⁷ On transcendental and human Symbolism, see for instance Charles Chadwick: *Symbolism. The Critical Idiom 16*, Methuen, London 1971, 2 ff.

²⁸ Páll Valsson writes illuminatingly about this in his aforementioned study of Snorri Hjartarson's poetry (1990, 87—99).

²⁹ Pound 1990, 3. Formerly published in *A Lume Spento* 1908. Kristinn Björnsson compares these two poems briefly in the epilogue to his Icelandic translation of selected poems by Pound (Ezra Pound: *Kvæði*, Almenna bókafélagið, Reykjavík 1970, 95—96).

³⁰ Perkins 1976, 551.

³¹ Ingemar Algulin counts «syntaktisk kompression» among the hallmarks of Modernist poetry (Algulin 1969, 18); for ellipsis in the haiku tradition, see Yasuda 2001, 76—77.

³² Page numbers in brackets will henceforth refer to the following edition of Stefán Hörður Grímsson's collected poems: *Ljóðasafn*, Mál og menning, Reykjavík 2000. The year in which each poem was originally published in book form will be added within square brackets.

³³ The translations of Stefán Hörður's poems are taken from *Når det bliver morgen. Digte i udvalg på dansk ved Erik Skyum-Nielsen*, Aschehoug, Oslo 1995 (page numbers in brackets).

³⁴ See e.g. Edward Brunner: *Cold War Poetry. The Social Text in the Fifties Poem*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2001, 131—142.

³⁵ In my covering of the issue of eco-concern in Stefán Hörður's poetry I am indebted to Eysteinn Þorvaldsson's essay on this subject, «Framhjá Pögnuðuholtum. Náttúruvernd í ljóðum Stefáns Harðar Grímssonar,» first published in the periodical *Tímarit Máls og menningar* 1997 and also published in Eysteinn Þorvaldsson 2002, 185—199.

³⁶ Page numbers in brackets will henceforth refer to the following edition of Hannes Pétursson's collected poems: *Ljóðasafn*, Iðunn, Reykjavík 1998. The year in which each poem was originally published in book form will be added within square brackets.

³⁷ The translations of Hannes's poems are taken from *Hemvist vid havet. Dikter av Hannes Pétursson*, tolknningar Inge Knutsson, Rabén & Sjögren, Kristianstad 1986 (page numbers in brackets).

³⁸ Quoted by Schiöler 1999, 201.

³⁹ In a letter written in February 1890 to the critic Albert Aurier, van Gogh describes the painting as follows: «It is a study of his [Gauguin's] armchair of somber reddish-brown wood, the seat of greenish straw, and in the absent one's place a lighted torch and modern novels.» *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, vol. 3, new edition, Thames & Hudson, London 1999, 256 (letter no. 626a).

⁴⁰ Formerly published as poem no. 2 (without a title) in *36 ljóð* (Iðunn, Reykjavík 1983).

⁴¹ Formerly published as poem no. 4 (without a title) in Hannes Pétursson 1983, where the conclusion reads differently: «Í skurðpunktí þeirra / skelf ég andartak.» The added title also shows that the poet has put further emphasis on the 'moment of shiver' and suggested that it should be taken as a trigger of 'anxiety' (*kviði*), whereas in the earlier version it can simply be taken as an aesthetical thrill to see the crossing lines of the tiny spider and the sunlight.

⁴² Many haikus (and tankas) were translated into Icelandic (though not directly from the Japanese but through English, Swedish and German translations) and published in 1976 by Helgi Hálfdanarson, a prominent translator and poetic advisor to both Snorri Hjartarson and Hannes Pétursson (Helgi had also published a collection of Chinese poetry in a similar translation in 1973). Although Snorri and Hannes must have become aware of such Eastern traditions early on, Helgi's inspired translations may have encouraged them to rely still further on the poetic image as a vehicle of thought and emotion. In any case, the most «haiku-like» poems of Snorri and Hannes were the ones they wrote in the late Seventies and early Eighties. Younger poets, such as Gyrðir Eliasson (b. 1961) and Óskar Árni Óskarsson (b. 1950), have made extensive use of the Japanese tradition. Óskar Árni has also translated haikus into Icelandic (though not directly from the Japanese but through English and Swedish translations), mainly in four collections issued in 1993, 1994, 1995 and 1997. Unlike Helgi, he has chosen not to stick to syllable-counting and seems to have similar views on Western haiku adaptations as Jack Kerouac (see footnote no. 11; some of Kerouac's haikus are included in Óskar Árni's 1993 collection, along with haikus by other American poets). By the late 1990s the prominence of the haiku tradition had become so great in Iceland that the writer Hallgrímur Helgason (in an article in the magazine *Fjölnir* 1/1997, 50) declared that the Icelandic lyric was «limping and walks by a haiku» (a word-play as *hækja* — the Icelandic word for haiku — sounds almost like *hækja* or a crutch).

⁴³ See e.g. Algulin 1969, 17, and Michel Ekman: «Poesin från trettioårt till femtiotal,» in Michel Ekman (ed.): *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*, Atlantis, Stockholm 2000, 144—151.

⁴⁴ Some of Vilborg's poems, including a few tankas, have been translated into Swedish and printed in *Europa slutar här. 5 isländska lyriker*, transl. Maj-Lis Holmberg, Schildts, Helsingfors 1983, 32—45.

⁴⁵ Sigrús Daðason: *Ljóð*, Iðunn, Reykjavík 1980, 46. Formerly published in *Hendur og orð* (1959).

⁴⁶ Tranströmer 2003, 267. Formerly published in *För levande och döda* (1989).

FRÅ SVENSK HØGMODERNISME TIL NYNORSK BYGDEMODERNISME

uten å sentimentalisere det primitive menneskes liv
kan vi øve oss i ydmykhet, og legge merke til hvordan
en sosial-religiøs-kunstnerisk enhet gjør seg gjeldende
i atskillige av de samfunn som vi i dag ser ned på som
fortidige eller avlegte.
T.S. Eliot.¹

Bakgrunnen for denne artikkelen er eit ønske om å bidra til ei forståing av den norske etterkrigslitteraturen, det vil seia perioden frå 1945 til 1960, på dei premissane som vil vera naturlege dersom ein ikkje var frå Noreg. Eg vil forsøka å gjera bruk av eit ånd- eller idehistorisk perspektiv, der den svenske og den danske horisonten frå same periode fungerer som referanseramme for å komma rundt det som etter mitt syn er eit stort problem med den norske forståinga: at ein byggar vidare på posisjoneringar frå den samtidige kampen om hegemoni innanfor det kulturelle feltet, knytt til den såkalla «tungetaledebatten» som eg straks skal komma tilbake til, og at ein såleis overtar posisjoneringar frå ein polemisk situasjon for 50 år sidan, utan å ha klart nok for seg at det er det ein gjer. (Alternativet, dersom ein ikkje gjer dette, er gjerne at ein opererer med ei idealisert og stilisert forståing av kor eksperimentell og nyvinnande litteraturen «ute i verda» var på denne tida.)

Såleis håper eg å komma i kontakt med ei forståing av «50-talet» som er meir historiserande, meir syntetiserande. Og som derfor både vil knyta i hop det norske med det nordiske, og som vil knyta i hop det norske og sjá likskapar der ein tidlegare har fokusert på ulikskapar. Dette siste er elles noko som lenge har lege meg på hjarta. Det er for meg, og truleg for fleire av min generasjon, eit samband mellom folk som Paal Brekke, Axel Jensen, Tarjei Vesaas, Olav H. Hauge, Jens Bjørneboe og Agnar Mykle. Og det er ei forståing av dette sambandet — kall det gjerne dei ikkje-problematiserte føresetnadene for feltet, sjølvé fundamentet for all interessant skriving på denne tida — som for oss må vera det første steget mot forståing av denne litteraturen.

Artikkelen vil munna ut i dels korte, men konkrete oppslag til lesingar av fire uhyre sterke lyrikarar det har vore vanskeleg å få til å passa inn i det etablerte biletet av 50-talet, og av modernismen: Rolf Jacobsen, Tarjei Vesaas, Olav H. Hauge og Georg Johannesen.

DEN ETABLERTE FORSTÅINGA

Først nokre ord om den etablerte forståinga av den norske etterkrigstida. Denne kan kort oppsummerast slik som dette:

Det sentrale fokuset ligg på den såkalla «tungetaledebatten», der «tradisjonalisten» Arnulf Øverland etter kvart har fått rolla som skurk. Øverland skreiv dikt med rim og metrisk

rytme, der krava til biletspåket først og fremst er at det skal vera lett å forstå, og at ein ikkje skal blanda saman ulike sfærar: ikkje eingong samankopplingar mellom zoologi og botanikk skal førekomma! Heltane er «modernistane» Paal Brekke og Erling Christie, som skriv på same måte som dei svenske «fyrtialisterna».

På prosaen sitt område er det stillstand. Dei einaste som driv med formelle eksperiment er Aksel Sandemose, som debuterte på 20-talet og som til alt overmål er fødd i Danmark, og Johan Borgen, som debuterte på 30-talet. Ved sida av desse får Agnar Mykle og Jens Bjørneboe merksemd, men då først og fremst som forfattar av debattbøker: Poenget med bøker som Mykles *Lasso rundt fru Luna* (1954) og *Sangen om den røde rubin* (1956) synest å vera at dei gjer opprør mot den borgarlege moralen, på same måte som Bjørneboe kritiserer skulesystemet i *Jonas* (1955) og rettsoppgjeren etter krigen i *Under en hårdere himmel* (1957).

Fraværet av eksperiment er endå tydelegare innanfor den nynorske litteraturen, der dei to sentrale fattarane på denne tida er Tarjei Vesaas, som blir oppfatta som noko bortimot eit ikkje-tenkande naturbarn, som ikkjøtinga av det Dag Solstad omtalar som «Myten om bildedikteren som ser og tenker i bilder og som utenom bildene, synene, ingenting vet»³, og Olav H. Hauge, som før gjennombrotet i 1961 skriv i ein romantisk-idealistisk tradisjon.

I høve til dette siste har det òg spelt ei rolle at den sentrale 60-talsgenerasjonen som samla seg kring tidsskriftet *Profil* tok så tydeleg avstand frå «modernistane» på 50-talet, samstundes som dei erklærte at Vesaas, Hauge og Jacobsen var forløparar for deira eigen «konkrete» måte å skriva på. Slik blei skiljet mellom desse og «fyrtialisterna» Brekke og Christie sementert.

Så langt det etablerte synet på 50-talet, som nok har blitt problematisert dei siste par åra, men bare punktvis. Noko endeleg oppgjer har det aldri komme til. Etter dette følgjer då, i all audmjuke, mitt eige forsøk på å setta den norske etterkrigstida inn i eit større perspektiv.

BERGMAN, ELIOT OG JUNG

For meg er det to filmar av Ingmar Bergman som står som inngang til å forstå noko vesentleg ved norsk litteratur i denne perioden. *Det sjunde inseglet* (1957) handlar i utgangspunktet om mellomalderens Europa, og om korleis folk reagerer når dei veit at pesten er på veg. Det er ikkje urimeleg å oppfatta dette oppsettet som ein kommentar til den moderne verda, med Hiroshima som opninga for den endelege slutten: Plasseringa av ein ørn høgt på himmelen i opninga, og teknikken med å la biletet gå i kvitt, som om eit sterkt lysglimt breidde seg i landskapet, gjev klare assosiasjonar i ei slik retning. *Sommaren med Monika* (1953) handlar om eit ungt par som legg storbyen og med det kulturen bak seg og lever ut sine meir instinktive, erotiske sider ute i skjergarden.

Det eine prosjektet synest å gå ut på å setta den moderne verda, og den moderne verda sin angst, inn i eit større tidsperspektiv. Gjennom parallelldelen til mellomalderen blir det tydelegare at etterkrigstida ikkje er den første perioden då menneska har opplevd frykt for at verda skal gå under, og frykta for at manglande framtidstru skal opplysa samfunnet i normløyse og hedonisme. Filmen synest å argumentera for at me ikkje er áleine med våre opplevingar, og set samtida inn i eit transhistorisk og transkulturelt perspektiv. Det

andre prosjektet går på ein måte motsett veg, idet ein i staden for å søka seg mot kulturen, og mot det kulturen ber oppe av løysingar og problem, i staden søker seg mot ein kontakt mellom mennesket og noko mennesket har bore med seg sidan før kulturen. Samstundes møter dei to prosjekta kvarandre i det at dei begge søker seg mot korrelat utanfor samtida, utanfor etterkrigstida og utanfor urbaniteten.

Det kan sikkert argumenterast mot slike lesingar, men for meg er det naturleg å knyta desse filmane til kvar sin av to tenkarar som var mykje framme på denne tida: T.S. Eliot og C.G. Jung.

I *The Waste Land* (1922) føyer Eliot skildringa av storbyens oppløysing saman med referansar til den modernistiske kunsten på eine sida, og til forteljingar og mytar frå ulike førmoderne tider og ulike førmoderne kulturar på den andre. Gjennom desse referansane blir det tydelegare kor det er splittinga kjem ifrå, eller rettare sagt kva som er det punktet av fråvær som den moderne kulturen ber oppe: Det er fråværet av eit samlande punkt, fråværet av den mytiske eller religiøse forståinga av heilskapen i tilværet som kjem til uttrykk gjennom desse fragmenta av gamle forklaringar som ligg der som vekkslengte restar, som søppel i den moderne storbyen. Ikkje det lova landet, altså, men det motsette.

Eliot spelte ei stor rolle for framveksten av den nye, modernistiske litteraturen i Sverige frå 40-talet og utetter. Fleire av dei såkalla fyrtiotalistarna har med rette blitt oppfatta som elevar av Eliot. Men samstundes finn ein òg hos fleire av dei framståande svenskane ei tydelegare avklaring, og ei tydelegare operativ grense mellom det kaotiske og det heilskaplege, enn i *The Waste Land*. Dei er meir på line med Eliot-dikt som «De hellige tre kongers reise» (1927)⁴, der det i utgangspunktet faktisk er ein av dei tre vise mennene sine erfaringar det handlar om, utan at referansane til diktet si samtid er meir eksplisitte enn at ein sjølv må rekna seg fram til relevansen i sluttlinene:

Vi dro hjem til våre steder, disse kongerikene,
men er ikke til pass her lenger, i den gamle pakt,
med et fremmed folk som klamrer seg til sine guder.
Jeg vil være glad for enda en død.

Denne teknikken finn ein altså meir av i Sverige. For ser ein på ein roman som *Dvärgen* (1944) av Pär Lagerkvist, så er den ei skildring av mellomalderen som bare kan knytast tilbake til samtida gjennom ei allegorisk lesing. Det står ingenting om andre verdskrigen i boka. Det same gjeld diktsyklusen *Aniara* (1956) av Harry Martinson, som i utgangspunktet skildrar eit romskip som har mista retninga heim. Og det same gjeld i høgste grad for Bergmans *Det sjunde inseget*, som til liks med Lagerkvists bok er knytt til mellomalderen og til negative tildriv i menneska som gjer seg synlege der.

Men skilnaden frå *The Waste Land* er kanskje ikkje så stor likevel. For sjølv om grensa er tydelegare, så arbeider dei alle, anten dei held seg til allegorien eller skildrar kaoset som inneheld referansar til tradisjonen, med ein kunst som reflekterer ut av samtidia, og med ein kunst som føreset at ein kan komma folk direkte i tale og setta liva deira inn i ein større samanheng gjennom desse rørslene over i tradisjonen. For, som Eliot skriv i essayet «Tradisjonen og det individuelle talent», har ikkje skilnaden mellom fortida og nátida å gjera med ei kvalitativ utvikling, men derimot med at «den reflekterende nátid lar seg

jevnføre med en klar bevissthet om fortiden, på en måte og i en utstrekning som fortidens bevissthet om seg selv ikke kan oppvise maken til» (16).

Og det er her eg hentar inn mitt andre perspektiv. Jung var òg opptatt av at den menneskelege kulturen på eitt nivå er ein heilskap. Det er dette som ligg til grunn for hans teori om arketypane, at han finn att like eller liknande figurar og bilete, med det same symbolske innhaldet, i ulike kulturar og til ulike tider. Grunntanken i hans forståing av den menneskelege sjela, som han kallar det, er at det under lag på lag av ulike strukturar finst ein primitiv, allmennmenneskeleg basis.⁵ Denne basisen er arketypane, og dei to han ofte nyttar som døme, er anima og animus. Anima er kvinna i mannen, animus er mannen i kvenna.

Om me flyttar oss til *Sommaren med Monika* med utgangspunkt i desse tankane, kan me oppfatta dette som ei skildring av korleis eit normalt par, med tradisjonelle kjønnsroller, legg kulturen bak seg og kjem i kontakt med desse umedvitne sidene ved seg sjølv. Kvinna blir meir mannleg, og endar opp med å forlata familien til fordel for ein annan, medan mannen på si side faktisk endar opp i ei tradisjonell morsrolle, áleine med barnet deira.

AXEL JENSENS TIDSBILETE

Det er altså dette eg er ute etter: Sambandet mellom Hiroshima, Eliot-modernisme, allegorisk modernisme og opprør mot den borgarlege moralen.

Fire punkt ein forøvrig finn samla ganske tidleg i *Line* (1959) av Axel Jensen (1932—2003).⁶ Det kjem i løpet av seks sider, i kapittel 1 og 2 av «Andre bok: Mai», og byrjar med skildringa av at hovudpersonen og Line har sex:

Etter drinkene gjøv vi løs på hverandre. Hun var ute av kjolen bare ved noen håndgrep. [...] Bare hver gang det gikk for henne glemt hun tid og sted og alle dumme hensyn. Da klamret hun seg til meg som om hun var redd for å drukne.
Det er så rart! ropte hun. Å, elskling! Det er så rart! Det blir så stort inni meg!
Så ville jeg holde henne og vugge henne og kjenne kroppen hennes gløde mot min. Vi ville ligge der lenge uten å snakke, nesten som bror og søster. (76 og 77)

Etter å ha følgt henne heim byrjar han å skriva, i kapittel 2, ei novelle om ein overlevande frå Nagasaki. Men når han les det opp for henne, blir det bare trykkande taust mellom dei. Og då skjer det:

Men vi satt nå der og pustet og var blyge for hverandre, og til slutt tuslet jeg over til bokhyllen og fant frem «Aniara» av Harry Martinson.

Det er vel noe av det fineste som er skrevet i vårt århundre. Jeg mener, det er virkelig mystisk diktning med driv og sug, en veldig symbolsk turbin som suger sjelen ut av mørkekammeret, ikke slike atonale orgier i merkverdigheit som putrer opp av en og annen modernistisk hjerne. Det er virkelig gedigne saker.

Og så skjedde noe jeg aldri hadde håpet på. Vi satt der på divanen og leste dikt etter dikt om romskipet Aniara som spinner ut av banen og faller hjelpløst videre i tomheten, faller og faller med åtte tusen sjeler ombord.

Og hun likte det! Hun likte det!

Og mens vi leste, lente hun seg inn mot meg og jeg kjente duften av håret hennes, og så lykkelig har jeg aldri vært.

Vi reiste ut i verdensrommet sammen og erobret det. Og da vi kom til de siste versene, stod øynene mine fulle av vann og bokstavene flimret og danset gjennom tårer. (81)

Sex utanfor ekteskapet, som fører over i ein slags barnsleg uskuldstilstand. Skuggen av Nagasaki. Avvising av *The Waste Land*-modernismen. Og så: svensk, allegorisk modernisme. Ut av verda. Til ein stad som vekker samkjensla. Og katharsis.

På denne måten kan ein oppfatta Jensens roman som eit tidsbilete med den same forståinga av tyngdepunkta som dei eg legg vekt på.

HERETICA OG FYRTIOTALISTERNA

Eg er altså på veg til å skissera eit bilet av etterkrigstida der ein søker seg mot det førmoderne eller transhistoriske for å forstå, eller rettare sagt for å få perspektiv til, den menneskelege eksistensen etter verdskrigen og den store bomba. Eit bilet der Jung sine arketypar, strukturalistane si interesse for såkalla primitive samfunn og Eliot-modernismen si samanblanding av det antikke og det moderne både er impulsgevarar til og symptom på eit sams perspektiv ein legg på kulturen: eit perspektiv som gjer at «myte» blir eit moteord ein finn i *Heretica*, i Paal Brekkes kulturjournalistikk og, til sjuande og sist, i dei samtidskommentarane Roland Barthes samlar under tittelen *Mythologies* (1957). Det som ligg bak mykje av denne tenkinga er at ein, med Derridas ord om strukturalisten Claude Lévi-Strauss, som definitivt høyrer med til dette biletet, «does [...] seek [...] in ethnography [...] the 'inspiration of a new humanism'».⁷ Og det endelege provet på dette perspektivet si gjennomslagskraft finn ein på 60-talet, der tv-serien *Star Trek* med sikker sans syner fram populærkulturens evne til å gjera familieunderhaldning av gårdsdagens avantgarde. Denne science fiction-serien handlar nemleg om eit romskip som i kvar episode kjem til ein ny planet der innbyggjarane lever på ein måte me kjenner frå historia: her er romrarar, indianarar, neandertalarar og andre. Og det er typisk for denne måten å arbeida på at dei i ein av episodane, «The Alternative Factor» (1967), møter ein person som heiter Lazarus, og som passar til namnet sitt.

Men tilbake til 40- og 50-talet, og til den meir banebrytande omgangen med det transhistoriske: Ein slik tendens finn ein òg i Danmark, det av dei nordiske landa der den kontinentale avantgarden sine tydelegaste ismar hadde sterkest fotfeste før verdskrigen. Men der forkrigsforfattarar som Gustaf Munch-Petersen og Rudolf Broby-Johansen var surrealistar og kubististar gode som nokon — sjølv om det ligg føre ei viss omgrepsemessig forvirring, ikkje minst fordi termen «ekspresjonisme» på denne tida gjerne blei nytta om modernisme generelt — ser ein at forfattarane som samlar seg kring tidskriftet *Heretica* mot slutten av 40-talet går i same retning som det eg her har signalisert. Dette ser ein tydeleg om ein går til antologien *Heretica*, som Ole Wivel redigerte i 1962. I føreordet skriv han mellom anna, om dei første åra:

Man maa erindre, at det var i selve livsfølelsen, unge dengang følte sig ramt, med al ungdoms fortvivlede drøm om renhed midt i en rå, umenneskelig tid — og drømmen om en genfødelse af mennesket er da ledemotiv i den dystre digtning og naive kulturkritik. At overvinde krigen i sit eget sind og krigsoplevelsernes trauma i digtningen var det man vilde — man vilde i den genskabe billede af mennesket, som var blevet knust.⁸

Her ligg òg, så vidt eg kan forstå, eit viktig signalement av kva som hender med forma på denne tida: For når Wivel talar om at «en næsten religiøs forventning om kulturens frelse og genfødelse af den faldne europeiske aand brænder i tidens prosa og lyrik» (15), så er det klart at den opplysinga og splittinga som surrealismen uttrykker gjennom forma, ikkje lenger er ønskeleg når det er det motsette ein søker seg mot.

Og sjølv om synet på sambandet mellom litteraturen og samfunnet etter kvart endrar seg, så er det i alle fall foreløpig etablert eit interessefelt me kan kjenna att. Sjølv om utforminga for Wivel sin del, i dikt som «Nytaar», vel snarare er tankedikt enn allegori:

Menneskeoprejst, midt i en verden af død,
fri, skønt bundet til disse fortabelsens marker,
foler jeg kraften og vandrer imod dens ophav.
[...]
Først naar du overskridet din smertes grænse,
eller som frøet hvirvler på klare vinger
mod dybet, dør du og fødes paany.⁹

Her, som i klassikaren «Lazarus», er sambandet mellom det transhistoriske og nátida eksplisitt. Men altså mykje meir innanfor rammene av tankediktet enn det ein til dømes møter i Per Højholts to første diktsamlingar, som skil seg sterkt ut frå hans seinare forfattarskap, og som gjerne blir oppfatta som «hereticanske».¹⁰ Sjá til dømes på dette diktet, frå debutsamling *Hesten og Solen* (1949):¹¹

Om sommeren sker det

Om sommeren sker det
athestene begiver sig til havet.
Staar med sækdede hoveder foran den veldige ager.
Prøver at græsse, men vender forundret tilbage
med mankerne hvide af skum.
Den udslagne dag tumler de sig som klodsete børn,
vrider de blanke kroppe i solen.
Senere gaar de paa sandet
og hører havet vokse.

Dette diktet knyter seg, som me ser, til dei to eldgamle symbola i samlingas tittel: sola og hesten, det kosmiske og det kroppslege. Og me merkar oss at diktet nyttar desse to bileta som utgangspunkt for å bygga opp ein allegori som samstundes er ei treledda antropomorfisering. Først oppfører hestane seg som nyfikne barn. Så blir dei samanlikna med barn, i ein simile. Og til slutt gjer dei sjølv ei tilsvarande assosiativ samankoppling mellom seg sjølv og det andre, idet dei oppfattar havet som noko i vekst.

Det er, som ein sikkert forstår, denne siste strategien som synest å ha mest å gjera med den reinskorne forma for allegori me var inne på i samband med Bergman ovanfor. Og som kjem til å spela ei vesentleg rolle når me etter kvart skal nærma oss Jacobsen, Vesaas og Hauge. Men samstundes er det òg, frå ein norsk synsvinkel, viktig å vera merksam på dette med tankediktet. Som ein forøvrig òg finn i Sverige. Her vil eg nytta høvet til å visa til Brekkens artikkel «Fyrtialistene i dag» (1955),¹² der han først og fremst skriv om Erik Lindegren og Karl Vennberg. Lindegren står ifølge artikkelforfattaren for «en mer estetiserende holdning» (153), medan ein hos Vennberg møter «den ofte rendyrkede tankelyrikk» (155).

Som døme på det første nyttar han dette sitatet (154):

ett eko mellan tvenne speglar ...
ett vindens hittebarn
som i det mörka ögat
nyckfullt ristar, ristar ...
sitt abstrakta mönsters
ariadneträd? ¹³

Og som døme på det andre, på Vennbergs tankedikting, dette (156):

Här är vi ännu kvar.
Med skådande ögon.
Med livets förbränande
sötma på vår tunga.

Här är vi ännu kvar.
Som i en klädnad av ljus.
Som i ett löfte.
I en sökande flykt
som humlans på hennes första vårdag.¹⁴

For den norske lesaren er dette verdt å merka seg. For det er noko med fråsegnssubjektet sin posisjon her som ein ikkje er van med å knyta til omgrepene «modernisme». Desse fråsegnssubjekta skildrar splitting, men er ikkje splitta i høve til det dei skildrar. Dei overskodar situasjonen. Og dei formildar sine eigne kjensler og tankar ikkje som objekt, som heilskapar som står framfor dei, men i staden som kompleks der det uttrykkande subjektet er involvert og fungerer stabilisande. Dette er, kort sagt, diktsekvensar som dersom dei var norske truleg hadde fått merkelappar som «romantisk farga» og «metafysisk orienterte» klistra på seg. Mellom anna, vil eg påstå, på grunn av den manglande kjennskapen til svensk og dansk lyrikk frå denne tida.

Når det vidare gjeld Brekkens ganske omfattande presentasjon av den nordiske litteraturen på denne tida, så må det nemnast at han òg er inne på dei to alternative aspekta eg knytte til Bergman-filmane ovanfor.

Om *Aniara*, som han omtalar som «et av de rikeste, mest følelses- og tankeprovoserende diktverker som er kommet i Norden i vår annen etterkrigstid» (152), skriv han at boka kan «minne om et annet, mer internasjonalt berømt poetisk tidsoppgjør; jeg tenker på 'Det golde landet' av T.S. Eliot» (150). Dette er det største komplimentet Brekke kan

gjeva ei bok. Men det er altså ikkje på grunn av forma, som står «fjernt fra den eliotske konsentrasjons- og allusjonsteknikk» (151). Poenget er at ho, som *The Waste Land* — og, vil eg legga til, som *Det sjunde inseglet* — «retter [...] sitt budskap direkte til oss som lever nå [...] med sin visjon av en menneskehett, stilt utenfor all sammenheng, med alle røtter revet opp, og alt åndelig liv syknende hen» (150). For Brekke er det den uttrykte samfunnskommentaren som er saka. Og det gjeld også når han skriv om *Dvärgen*, som ifølge Brekke er forståeleg fordi ho er «skrevet i en krigstid» (127). Ser ein ikkje boka mot ein slik bakgrunn, blir ho for utsydeleg. Og når han skriv om Vesaas sin lyrikk, der det er *Leiken og lynet* (1947) som etter Brekkes syn er den beste samlinga, fordi ho «har en viktig samtidssrelevans», og presenterer «motkrefter» til «vår tids verdensbilde» (40). For i denne boka nemner Vesaas Hiroshima. Dei seinare samlingane, som inneholder den typen allegoriar me etter kvart skal sjå nærmare på, er ikkje Brekke like interessert i. For desse samlingane har, med Brekke sine ord, «ikke den samme tematiske helhet, den samme konsentrasjon omkring et kunstnerisk og etisk egasjement» (40). Men Brekke erkjenner altså at han finst, at han fanst, «all den billedlyrikk som han (og andre) fornyet oss med dengang» (41).

Så langt den reinskorne allegorien. Den andre filmen eg var innom, *Sommaren med Monika*, knytte eg til det same Brekke finn hos Jens August Schade: «Han [...] omskaper menneskene i drømmens bilde [...], der de kan utfolde seg i dyrisk og gudommelig frihet, han prediker den fullkomne, absolute seksualutfoldelsen, som i kontakt med det 'mystiske' også blir den høyeste, ja, *selve* den menneskelige livsutfoldelsen» (146). Dette siste bare for å peika på at det også på denne tida, på 50-talet, var klart at dei strategiane eg vel å ta utgangspunkt i eksisterte.

Og la meg også få skyta inn, sidan eg alt har peika på samband mellom det nordiske og det internasjonale, at ein innanfor biletkunsten finn att mykje av det same som me har sett på her. Eg tenker på refleksjonar over krigen sine lidingar, som i Picassos «Massakre i Korea» (1951). Og eg tenker på den strategien med å ta i bruk ikoniske bilete frå den førmoderne verda, som i Francis Bacons pavebilete frå tida kring 1950. Dessutan, apropos vendinga vekk frå den moderne verda og over i den tydelege og stiliserte allegorien, finn ein i særleg amerikansk malekunst utover på 50-talet ei retning innanfor den abstrakte ekspresjonismen som ein gjerne kallar «mystisk»,¹⁵ og som etablerer tydeleg retorisk lesbare eller allegoriske bilete som er knytte til kosmiske eller djuppsykologiske symbol. Her tenker eg på folk som Adolph Gottlieb, Mark Rothko og Franz Kline.

BREKKE, CHRISTIE, JACOBSEN

Så er tida endeleg kommen til den norske lyrikken. Og eg tenkte å byrja med det tvillause, med Paal Brekke og Erling Christie.

Brekke er den store Eliot-modernisten, det er nå visst alle samde om. Sjølv om det derifrå og ut kan vera skilnader i kva ein legg i det å vera Eliot-modernist. I ein artikkel der han samanliknar dikt av Brekke med dikt av hovudmotstandaren i tungetale-debatten, Arnulf Øverland, nemner Andreas G. Lombnæs at Brekke nyttar «avantgardetrekk som montasje, sammenstilling av uensartede språkbrokker». ¹⁶ Og Lombnæs har heilt rett i at Brekke «resirkulerer og omfunksjonaliserer kjente mytar, først og fremst bibelfortellingar

og folkeeventyr» (170). Det er ikkje for ingenting at diktet det er snakk om, heiter «Et dikt om Lazarus» (1957).

Men det er ikkje snakk om at denne religiøse referansen gjev diktet ei transcendental, metafysisk forløysing: «for alt er meg», som det står i diktet.¹⁷ Og derfor blir innsettinga av det religiøse bare til ei peiking mot den plassen der det nå er tomt, den plassen mennesket sjølv må fylla. Som Lombnæs uttrykker det: «Mens den førmoderne verden er skapt av Gud, er den moderne verden avhengig av den som erkjenner den, og som derved i en viss forstand avløser Gud som skaper» (133).

Slik sett er Brekkes modernisme avromantisert romantikk, som ein gjerne kallar det i tradisjonen etter Hugo Friedrichs negative kategoriar.¹⁸ Som i *The Waste Land* er det tale om ein kunst som syner fram ei kaotisk verd, framstilt som montasje, der det finst restar av den førmoderne heilskapen (sjølv om Eliot altså er katolikk).

Det same kan ein truleg seja om Erling Christies (1928—1996) debutsamling *Døm om havet* (1954), den som var utgangspunktet for mannjamninga mellom Øverland og modernistane. For her finn ein også ein religiøs overtone, til dømes i eit dikt som «Katedral». Og igjen er det snakk om speglingar utover, idet den tome katedralen nå huser «ekko i tomme kor / av lengst forstummede bønner».¹⁹ Og i etterordet til Christies *Dikt i samling* kommenterer same Lombnæs dette diktet med formuleringar om tapet av moglegheit for transcendens, og kunstverket som staden der dette nå gjer seg synleg, som fravær. Men hos Christie er ikkje den collage-aktige oppsplittinga særleg påfallande (170—171). I alle fall ikkje om ein samanliknar med *The Waste Land*, eller med Brekkes noko seinare *Roerne fra Itaka* (1960). Ein nærmar seg i staden den mykje meir endeframme skildringa ein finn hos ein Rolf Jacobsen (1907—1994), til dømes i opningsdiktet «Pavane»²⁰ i *Hemmelig liv* (1954):

Pavane

Pavanen, denne sære påfugldansen
som infantinnen Isabella danset
med don Juan Fernandez av Castilien
den siste natt før døden gjestet slottet
— likblek og merket alt av kalde finger
men kledd i påfuglprakt og med stive
bizarre skritt som om de alt var døde
— den samme dans som Spanias dronning danset
med hjertet tungt av frykt og halvt forstenet
av tung brokade, pomp og etikette
lik hård emalje om det ville hjertet,
— er det den samme dans som havet danser
med skyene derute, denne stumme
forstemte lek med skyers påfuglhaler
og havets brutte skritt i tung brokade
mot øde himmelhvelv — slik danser havet
til dump musikk en ødslig dans med skyer.

Her er me ikkje langt frå Bergmans skildring av livet før undergangen. Men samstundes med ein sær tydingsfull skilnad: Det er ro, ikkje panikk, i førebuingane for undergangen.

Det er vel derfor det oppstår eit samband mellom den spanske dronninga og dei evige rørslene på himmelen, i ei spegling frå ei tilkjempa ro i det ytre.

Ei tilkjempa ro som forøvrig får svar der sirkelen lukkar seg, i samlingas sluttdikt, «Stavkirker». For der er det òg snakk om ei tid fylt av angst og redsle, men angst og redsle som ligg skjult under overflata, som er *Hemmelig liv*, for å sitera tittelen.

Spansk mellomalderdronning og norske mellomalderkyrkjer, altså, som utleggingar av korleis den skrekkslagne nå som før møter den sikre døden med verdig haldning. Og som hos Brekke og Christie er det referansar ut av samtida og inn i det førmoderne.

Og her er ein, til skilnad frå Brekke og Christie, men til liks med Bergman, over i tekstar som bare kan knytast til samtidia gjennom allegoriske overføringer. For i begge dikta er det to tydingsflater. Men det er altså skyene den spanske dronningas dans før døden metonymisk, assosiativt blir kopla saman med. Og stavkyrkjene blir haldne saman med Columbus. Så det er først gjennom lesaren si tilføring av ei tredje flate, nátida, at angstens i dikta kan knytast til helvetesmaskina frå Hiroshima.

Derfor er det ei meir heilskapleg overskridning det er snakk om. Samkjensla med redsla i mellomalderen fører til ein identifikasjon ut av moderniteten, og ikkje til ei peiking mot den asymmetrien mellom det moderne og det førmoderne me fann i den tome transcendensen hos Brekke og Christie.

VESAAS

Hos Vesaas (1897—1970) er tidsnivåa elles meir uklare. I *Lykka for ferdesmenn* (1949)²¹ er det nemning av søppelsjakter, i ei skildring av ein smågut som kjende at det «gruste» i då når han sat og høyrdé søppelet falla ned for å bli brent (i eit høghusmiljø som elles er utypisk for Vesaas). Og han har gått ut for å oppleva dette etter at han «hadde høyrt, / endå ein gong, om helvete / og forbrenningslogane» (98). Det er såleis ei overføring frå nátida til nedstiginga til helvete det er snakk om. Men den metonymiske koplinga er altså knytt til forteljinga om helvete, den religiøse forteljinga må me tru, så det er den førmoderne førestellingsverda som opnar for overskridinga. Det er ikkje motsett. Det er ikkje samtidia som fører tankane mot det arkaiske.

Hos Vesaas kan det nemleg synast som om det er eit arkaisk erkjenningsmønster som gjer seg merkbart her og nå:

Ormens veg over berget

Det solvermde berget
har slette linne kuv
og heite skränande sider
— ingen går der for sitt liv.

Ingen har møtt noken.
Aldri var der spor i steinen.
Aldri har lyngen rasla.
Berget skin av gru.

Som isande gliding
over ein heit barm —
men eit berg er stumt,
ikkje ropar eit berg ut noko
før dagen er der
då både berg og skyer skal rope.
O[gl] ormen skrid over,
slipar langsamt berget
i sine gjeremål,
og fuglen som skal i suget
syng

Her er me i nærleiken av den typen allegori me møtte hos Per Højholt: Bileta er i utgangspunktet transhistoriske, og tangerer tydingsmønster som har gjort seg gjeldande sidan antikken. Og diktet kan, som Idar Stegane har peika på, knytast til Det gamle testamentet:²²

Det er tre ting som er underfulle for meg,
og fire som eg ikkje skjønar:
ørns flög over himmelen,
orms veg over berget,
skipa veg på havet
og manns veg til ei ung kvinne.
(ordt 30,18—19)

Diktet tar altså utgangspunkt i noko som er ei gáte, jamvel i Bibelen. I skildringa av motsetnaden mellom fuglen og ormen ligg det noko som har med det menneskelege å gjere, men som «bøyninga inn» av det formoderne ikkje gjev svar på. I alle fall ikkje direkte. For om det finst ei forklaring, så ligg ho snarare i den jungianske forståinga av arketypar: Fuglen markerer overgangen mellom det jordiske og det overjordiske, visjonære og lyse. Ormen markerer overgangen mellom det jordiske og det underjordiske, det dyriske og mørke.²³ Men overskridinga av grensa mellom dei to overskridingane inntreffer ikkje. Fuglen syng til slutt, om at han «skal i suget». Men der sluttar diktet altså. Dei to overskridingane, som ifølge jungianarane kan sameinast i Hermes-figuren, det vil seia menneskeskapnaden med fuglevenger og ein stav med ormar, inntreffer ikkje.

Framhaldet kjem ikkje før i *Båten om kvelden* (1968), ei bok Dag Solstad finn prega av forfattaren «har hatt et enormt behov for å bli forstått», og der han «går lenger enn noengang i å fortolke sine egne bilder».²⁴

I alle fall: «Brann på botnen»²⁵ handlar om ein mann som «er eit hjelpelaust fuglehjarte som har leti seg lokka» til å gå opp til ormen på det blanke berget (228). Og der, når dei står overfor kvarandre, når fuglen og ormen møtest, inntreffer gudsmanifestasjonen: «Ingen av dei rører seg. Elles kan ingenting leggast fram. Der skjedde lynsnare ting før dei kom i brann. Frå den eine til den andre og tilbake» (229). Han kjem i brann, som den brennande busken, og er nå knytt til den doble overskridinga: «det lägre gräns-överskridandet från underjordiskt ormmedvetande passerar den mellanliggande jordiska verkligheten och överskrider slutligen gränsen till den övermänskliga eller överpersonliga verkligheten i sin bevingade flykt», som det heiter om Hermes-figuren.²⁶

Og sjølv om ein ikkje «trur på» den jungianske analysen, til dømes med referanse til at han ganske grundig er tilbakevist som terapiform, så har han altså spelt ei stor rolle på denne tida. La meg minna om kva Asbjørn Aarseth skriv i *Lyriske strukturer*, frå 1968:

En kan komme i skade for å tolke arketyptiske mønstre inn i tekster som gjerne har sine viktigste betydninger på helt andre plan. Det er klart at en analyse som koncentrerer seg om perifere trekk i teksten, ikke kan resultere i noen adekvat tolkning av tekstens mening. Men på den annen side er det like innlysende at det finnes diktverk som gjør det naturlig for analytikeren å gripe til Jungs arketypebegrep eller tilsvarende teorier. Den som ved analysen av slike verk unnlater å utvide perspektivet i den etningen som her er antydet, kan gå glipp av vesentlige sider av verkets betydningssystem.²⁷

Med eit slikt utgangspunkt kan ein oppfatta teksten i *Båten om kvelden* som ei peiking mot ei slik «rett» tolking av «Ormens veg over berget».

HAUGE

Frå dette meir overgripande perspektivet på 50-talet er tida kommen til å gå inn på ei meir utførleg lesing av eit einskild dikt. Valet har falle på denne antologiklassikaren, frå Olav H. Hauges (1908—1994) tredje diktsamling, *Seint rodnar skog i djuvet* (1956).²⁸

Vårsjø

Det er noko uhugleg i gāva hans,
det er noko ilt og framandt
i den flaskegrøne grønska
som vårsoli ikkje vil vita av:
grønt grott or ei onnor verd,
med røtatev av gyrmē og dysk
av botn og sleip stein og tangfløkje
krabbande upp
or svarte djup.

Og det er sant, den grøne fløyelsborda
han prøver å gjeva dei blakke strendene,
er vovi under is.
No har dei smørblom og gras
for lenge sidan, tenkte han.

Men i skymringi lyser hjartelaget hans,
ei grøn borde av mjukt fløyel
um frosne lond.
Og vevaren har drege seg vårt attende
og lagt augo att.

Diktet etablerer ein motsetnad mellom det over og det under vassflata, mellom det synlege og det usynlege. I løpet av dei tre avsnitta skjer det så ei utveksling. Sjøen legg planterestar frå botnen att langs med land. Og dette er fanga inn gjennom ei utlegging av to syklusar,

to sirkelstrukturar som overlappar kvarandre i diktet: flo og fjøre og årstidenes veksling. Me merkar oss at tittelen peikar mot begge desse, både mot «vår» og «sjø».

Utvekslinga eller utjamninga finn ein att på fleire plan i diktet. Mellom anna er det slik at det første avsnittet har ein isolert struktur, medan dei to neste er relativt like. Frå sju lange etterfølgd av to korte liner, går diktet vidare til to avsnitt på fem liner kvar, der i alle fall dei første tre linene motsvarar kvarandre. På denne måten blir diktets lesertyme ei rørsle mot det forventa, mot det avklara og harmoniske. Samstundes er denne progresjonen på eit eller anna nivå motverka, gjennom den bølgjande rørsla diktet som heilskap etablerer. Rørsla oppover i første avsnittet og nedetter i siste, skapar ein kontakt mellom byrjinga og slutten. Ein kan seja at dei etablerer grenser først og sist i diktet, at dei gjev diktet ei markert byrjing og ein markert slutt.

I det første avsnittet er den antitetiske oppstillinga dominerande. Sola og sjøen er stilt overfor kvarandre. Og desse to ytterpunktene i diktet kan ein knyta til elden og vatnet, til to av dei tradisjonelle grunnelementa i tilværet. Formuleringa «grønt grott or ei onnor verd» som skildring av lausrivne planterestar frå havbotnen, markerer den enorme distansen det er lagt inn mellom dei. «[O]r ei onnor verd», som om dei var knytte til eksistensar som ikkje hadde noko med kvarandre å gjera i det heile.

Samstundes er det òg ein indre motsetnad, knytt til sjøen si side av polariteten. Formuleringa «gåva hans» står i skarp kontrast til formuleringar som «uhugleg» og «ilt og framandt». Av desse er det «gåva» som peikar framover i diktet, men elles er dette avsnittet heilt klart dominert av den motsette sida. Ein kan seja at diktet opnar med å stå på sola si side, skodande ned på dette som kjem «krabbande upp / or svarte djup», på dette som vel nærmast blir likna med eit monster.

Elles er det verdt å merka seg at det menneskelege heilt umerkeleg glir inn i diktet i løpet av sekvensen. Orda «uhugleg», «ilt og framandt» og «ikkje vil vita av» peikar heilt tydeleg mot eit vurderande medvit. Som me ser er dette medvitet plassert på solas side, som det altså er råd å oppfatta som den dominerande på dette punktet, jamvel om òg ordet «gåva» peikar mot ein menneskeleg intensjonalitet.

Men kva inneber denne antropomorfisinga? Er det slik at sola er eit bilet på eit menneske? Eller er det utsegnssubjektet i diktet som projiserer menneskelege eigenskapar inn i sola han skildrar, slik at han påfører omverda noko av det som kjenneteiknar han sjølv? Me skal ikkje gjeva noko eintydig svar på dette her og nå. Og kanskje er det heller ikkje nokon særleg stor skilnad på desse to. Men det må i alle høve vera rett å seia at det menneskelege er til stades på eit eller anna nivå. Ikkje minst viktig er det i denne samanhengen at det menneskelege er til stades gjennom diktets status som språkhandling. Som me etter kvart skal sjå, kjem den menneskelege manifestasjonen gjennom språket til å innta ein sentral posisjon i diktets vidare progresjon.

Ved inngangen til andre avsnittet skjer det ei vending i diktet. Det som tidlegare er sett frå utsida, blir nå observert frå ein meir innlevande synsvinkel. Formuleringa «[o]g det er sant» refererer nok til formuleringa «grønt grott or ei onnor verd» i førra avsnittet. Men den vidare skildringa av planterusket er som me ser av ein ganske annan karakter enn tidlegare, jamvel om den menneskelege vurderinga framleis er til stades. Den ufyelege «gåva» har blitt til «den grøne flyølsborda».

Her kan det vera grunn til å merka seg at det er den konkrete skildringa av taren som er knytt til den negative opplevinga, medan dei biletlege er knytt til det positive. På denne måten blir det menneskelege medvitet, den menneskelege identifiseringa plassert på det menneskeskapte biletet si side. Samstundes merkar me oss at det ikkje er sola, men derimot «dei blakke strendene» som er mottakarar. Den redsla eller motstanden som blei skildra i første avsnittet, var med andre ord ikkje knytt til rette vedkommande. Og det å gjeva «fløyelsborda» til «dei blakke strendene» må ein oppfatta som ei overføring med klart positiv valør.

Elles merkar me oss at det som «er sant», er at fløyelsborda «er vovi under is.» Med dette svaret på «ei onnor verd» er me i ferd med å nærma oss ein dialektikk mellom klassiske bilet på død og liv, høvesvis kulda og varmen, isen og sola. Og ved dette punktet, etter at diktet har vendt seg frå sola mot sjøen, kjem den formuleringa som skaper ei heilt tydeleg samansmelting mellom utsegnssubjektet og sjøen. «No har dei smørblom og gras / for lenge sidan, tenkte han.»

Med dette har me flytta oss heilt ned og heilt inn. Men legg merke til at denne fullføringa av rørsla, denne kontakten mellom mennesket og sjøen, samstundes presenterer oss for ein identifikasjon mellom sjøen og landjorda. Det må vera rimeleg å sjå det slik at sjøen har lege under is og førestelt seg at det var sommar på landjorda, og så har han laga vokstrane sine for å utlikna skilnaden mellom det over og det under. I høve til det klassiske biletet av isen som død, kan ein vel seja at det i det døde har eksistert ein vilje til å oppstå, til å bli levande. Og denne viljen må ein, saman med tankeskildringane, oppfatta som heilt tydelege antropomorfiseringar. Parallelt med sjøens identifisering med landjorda, har utsegnssubjektet kome til eit punkt der distansen til den skildra sjøen er lik null. Diktet har skrive seg inn til eit total-identifiserande nivå, der dei menneskelege refleksjonsformene (tanke og diktskriving) fungerer overskridande og syntetiserande i høve til røyndomen.

«Men» opnar dette siste avsnittet, som om det braut med det som hadde stått før. Dette er paradoksalt, for så vidt som det ikkje er det. Formuleringa «ei grøn borde av mjukt fløyel» peikar jo heilt direkte på byrjinga av førre avsnittet, og skulle for så vidt ikkje gjeva nokon grunn til eit «Men». Meir meining i dette blir det truleg om ein knyter «Men» til den misforståtte førestellinga om «smørblom og gras». Og då blir dette avsnittet rett og slett å oppfatta som ein motsetnad til det han trudde: Han trudde at han låg etter, men nå viser det seg at «hjartelaget hans» er «ei grøn borde av mjukt fløyel / um frosne lond». Sjøen endar opp med å vera den som lindrar det andre, som endå er knytt til isen, til det stivna, kalde og døde. Med dette er heile polariteten i diktet snudd. Det under vassflata som i utgangspunktet blei skildra som framandt og negativt, endar opp med å vera det positive, samstundes som det over vassflata blir knytt til det negative.

Fra denne rokaden dreg «vevaren» seg så tilbake. I biletet av borda er dette naudsynleg, i og med at det er flo og fjære som gjer det mogleg for sjøen å plassera noko utanfor seg sjølv. På denne måten får diktet det doble perspektivet som blei nemnt ovanfor, mellom den store syklusen (året) og den vesle (døgnet). At han legg «augo» att er ei dobbel formulering, og det er ikkje lite treffande at dei to tydingane peikar mot høvesvis plantelivet og menneska. Den mest rimelege forståinga er kanskje at det er knuppar til nytt liv som

ligg plasserte ute i strandkanten. Men ei slik forståing genererer ikkje noka openbar forståing av siste lina. Kanskje er det rettast å oppfatta dette som ei ny misforståing frå sjøen si side: No trur han at han kan gjeva sine eigne vokstrar til landjorda, at våren på landjorda kan starta gjennom tang og tare?

I høve til den lesinga som er skissert her, skulle det vera heilt tydeleg at dette diktet har ei allegorisk side, men at det ikkje er openbart kva allegorien går ut på. To storleikar er stilt ovanfor kvarandre, og det skjer noko ein må kunna oppfatta som både ei omposisjonering og ei utveksling innan denne polariteten. Diktet har noko med det menneskelege å gjere, utan at det er heilt klart kva det er. Men gjennom antropomorfiseringane oppstår det ei heilt eintydig oppfatting av at dette diktet kommuniserer meaning. Kanskje kommuniserer diktet den kommunikasjonen som ikkje lenger er mogleg? Kanskje vender diktet seg bort frå menneska, for gjennom det å peika på at det er noko heilt sentralt i den menneskelege identiteten som ikkje let seg formidla menneske imellom? Kanskje skal ein oppfatta dette som kjem «krabbande upp / or svarte djup» som eit bilette for den psykologiske avgrunnen alle menneske ber i seg?

Det paradoksale med ein analyse som dette, er at konklusjonen i alle høve må bli at allegorien ikkje peikar mot noka eintydig meaning. Forfattarskapen til poetar som Hauge og Vesaas er dominerte av langt frå eintydige biletstrukturar. At dei let seg forstå på ein måte, er jo ikkje til hinder for at dei òg let seg forstå på ein annan. Slik sett må ein kunna oppfatta dei som brukarar av ein allegorisk praksis utan den tydelege referansen som ein jo i utgangspunktet skulle tru at var ein føresetnad.

Frå ein mytologisk synsstad er det råd å sjå «Vårsjø» i samband med den antikke, greske gudelæra. Apollon er solgud, og han drap menneske som forsøkte å innta gudeheimen.²⁹ Han heldt òg ákrane frie for kornrust og markmus (50). Dionysos var halvt gud og halvt menneske, og han vaks opp i havet (97, 99). I hans skapnad såg grekarane mellom anna ei biletleggjering av sambandet mellom livet og døden i tilværet (98). Ifølge mytologien kjem Dionysos tilbake til menneska om våren, då han kjem tilbake frå elementet sitt (102). Og, som Eirik Vandvik uttrykker det: «liksom havgudar flest har han ei merkeleg evne til å skape seg om» (102). Her kan det i tillegg nemnast at både Apollon og Dionysos var gudar for kunst, og at *det apollinske* og *det dionysiske* i nyare tenking — det vil seia i tradisjonen frå *Tragediens fødsel* (1872) av Friedrich Nietzsche — blir knytt til høvesvis det synlege og det usynlege, det medvitne og det umedvitne. Ein kan hevda at Dionysos er guden for det formlause, for det som når utover seg sjølv, og at Apollon er guden for den biletlege attgjevinga. Og i dette motsetnadsparet er det jo at me finn vårt dikt, som ligg i skjeringspunktet mellom den biletlege attgjevinga og det ein berre kan forstå intuitivt.

Nå nemner eg ikkje dette for å gjera ein påstand om at «Vårsjø» med naudsyn må oppfattast som ein dialog med antikk mytologi. I staden er det sambandet mellom den mytologiske tenkinga og den allegoriske biletskapinga eg er ute etter. Den religiøse, rituelle eller mytologiske tenkinga er utgangspunktet for den nyare allegoritradisjonen. Og sjølv om dikt som «Vårsjø» ikkje på same måte som til dømes «Pavane» fungerer som ein kommentar til samtida, så har det sin føresetnad i den same interessa for det transkulturelle som me har konstatert hos dei andre nordiske forfattarane frå denne perioden.

NÆRMARE OM HØGMODERNISMEN

Ser me nærmare på Eliots tankar, slik han formulerer det i essayet «Ideen om et kristent samfunn», så nyttar han her ordet «negativ» om det moderne samfunnet. Med dette «negative» siktat han til at det ikkje lenger er slik at «hele samfunnet kan kalles kristent», sjølv om samfunnet heller ikkje har gått over i noko anna (43). Det «negative» samfunnet har ein rest av kristendom i seg som for meg synest å svara til dei «negative» kategoriane Hugo Friedrich opererer med i høve til moderne lyrikk, det vil seia som ei peiking mot noko som ikkje lenger er der.

Det som manglar i den moderne lyrikken, er, som Friedrich har peika på, den romantiske innsettinga av idealiteten. Dette eksisterer nå bare negativt, som ei peiking mot punktet der ein tidlegare fann denne idealiteten. Og det som manglar, i Eliots forståing av det moderne samfunnet, er den totalitære eller fundamentale erkjenninga av religionen. For Eliot har altså samfunnet som perspektiv. For han handlar det ikkje om at folk har slutta å vera kristne, for det er det framleis mange som er, men om at samfunnet ikkje lenger er tufta på kristendommen.

Derfor er han, slik eg forstår det, modernist sjølv om han er kristen. Fordi han tar utgangspunkt i eit samfunn som ikkje lenger er kristent, som ikkje lenger har ei religiøs overbygging. I denne skildringa av det kristne som noko som gjer seg gjeldande i eit samfunn som er sekularisert, syner han likskap med Batailles tankar, slik dei kjem til uttrykk i *Erotismen* (1957), om at den religiøse dimensjonen ved erotikken har flytta inn i den arbeidande kvardagen, og at erotikkens potensial til overskridning, og til kontakt med den religiøse urgrunnen, har gått tapt. Ikkje fordi Eliot synest opptatt av erotikkens frigjerande potensial, men fordi det i dette ligg eit samband mellom Eliots kristendom og Batailles erotisme: Dei føreset begge at det religiøse har mist sin opphavlege funksjon.

Frå dette kan ein så gå vidare, og oppfatta både Eliot og Bataille som talsmenn for ei overskridning av det moderne samfunnet. Peikinga mot den tapte tradisjonen og mot erotikken får eit aspekt av dissonans ved seg, fordi dei begge skildrar noko som er tapt. Så kan ein truleg gå vidare derifrå, og seia at Eliot søker seg mot den før-protestantiske kristendomen, det vil seia mot katolismen, medan Bataille går endå lenger, og søker seg mot såkalla «primitive» religionar, der offer og orgiar spelar ei rolle.

Men, og dette er hovudpoenget: Denne dissonansen, dette brotet med det nåverande samfunnet, er ikkje med naudsynt knytt til oppløyst form, men snarare til ei innsetting av peikingar mot nokre heilskaplege opplevingar av tilværet. Og slik, med eit meir idé- enn formorientert blikk, kan ein følgjeleg finna modernisme som ikkje uttrykker seg gjennom modernistisk form, det vil seia gjennom oppløysing av sentralperspektivet. Den kan uttrykka seg slik òg, sjølvsagt. Men det er ikkje naudsynt. Og problemet, frå den som vurderer sitt synspunkt, er at det er vanskeleg å sjå tydelege skilje mellom romantikken og denne forma for modernisme, som ein godt kan kalla høgmodernisme. Forståinga må søkast i konteksten. For her kan ein skilja mellom tre ulike fasar, som eg vel å karakterisera på denne måten:

1. romantikk, der idealiteten står ved lag.
2. tidleg modernisme eller avromantisert romantikk, der skildringa av oppløysinga står sentralt.

3. høgmodernisme, av-avromantisert romantikk, der ein på ny søker seg mot idealitet, men nå som reaksjon på den tidelige modernismen, det vil seia utifrå ei førestelling om at introduksjonen av det gamle samstundes er ein introduksjon av noko nytt.

Det er først med blikk for skillet mellom 1 og 3, som ikkje lar seg avleia av teksten isolert, men av teksten utifrå konteksten, det blir mogleg å karakterisera delar av høgmodernismen som modernistisk. For modernismen er reaktiv.

Fokuserer ein derimot på tangeringspunktene i høve til romantikken, det vil seia lausrive frå den endra konteksten, vil ein fort finna påfallande samband mellom høgmodernismen og romantikken. Og det er i og for seg greitt. Men å slutta derifrå til at høgmodernistane er romantikarar, er å undersla vesentlege sider ved denne litteraturens sjølvforståing. Og, må ein kunna legga til: Om ein på denne måten oppfattar Brekke, Christie, Vesaas og Hauge som romantikarar, så gjer ein det utifrå ei forståing som samstundes gjer i alle fall Martinson, Lagerkvist og Bergman til romantikarar, og truleg store delar av forfattarskapen til Eliot òg. Og då er ein faktisk ganske tett på å oppheva heile modernismen. Noko ein sjølvsagt kan gjera. Men då, om ein oppfattar all kunst etter den franske revolusjonen som romantisk, er påstandskrafta i å seia at eit kunstverk er romantisk lik null.

Dette siste er elles noko ein bør ha i bakhovudet når ein ser karakteristikkene som «romantisk farga modernisme» nyutta. I dette ligg det ikkje anna enn at ein ikkje har å gjera med kontinental avantgarde av den typen ein fann mellom det to verdskrigane, det vil seia surrealisme, kubisme, futurisme og liknande, men at ein derimot har å gjera med ein modernisme som på same måte som Jung, Nietzsche og Bataille, og på same måte som så ulike forfattarar som Eliot, Rilke, Joyce, Proust og Mann søker seg mot det før-modernistiske som utgangspunkt for å forklara fråværet av noko i den moderne kulturen.

Elles skal ein merka seg at når det er snakk om «romantisk farga modernisme», så er det ofte det tematiske ein legg vekt på. For når det gjeld skrivemåtar er det ikkje vanskeleg å sjå skilnad mellom til dømes Bjørnstjerne Bjørnsons prosa og lyrikk, og det som blei skrive av 50-talsforfattarane me har vore innom her. Sambandet ein ser ligg ikkje i det metriske, ikkje i det forteljingstekniske, og heller ikkje i måten å skapa biletsspråk på, men snarare i ei sams interesse for det transcendentale eller ideale, og i ei sams interesse for det før-moderne.

Og eit slikt samband føreset altså at ein ser vekk frå skilnaden i kontekst, mellom det å vera romantikar og det å forsøka å gjeva liv til ei tenking som skrid over avstandar i tid og rom etter gudsdøden på slutten av 1800-talet. For poenget må vera at ein kan setta dei ulike 50-talsforfattarane i samband med kvarandre, og i samband med større rørsler internasjonalt. Sjølvsagt må ein òg gjera reduksjonar for å få til dette. Men då i breidderetninga, mellom dei som er samtidige, og ikkje i lengderetningane, mellom dei ulike epokane. Og ein slik reduksjon i breidda er ein sjølvsagt, og truleg òg naudsynt, del av alle historiske framstillinger.

JOHANNESEN OG RIFBJERG

Som me alt har sett, har fokuset på det som blei debattert på 50-talet ført til ei innsnevring av kva ein ser etter når ein vurderer den norske litteraturen frå denne perioden. Samstundes

kan ein konstatera at dette einsidige fokuset har ført til ei forenkling når det gjeld tilhøvet mellom denne litteraturen og det som kjem etterpå.

Eg skal ikkje gjera noko stort nummer av dette i denne omgangen. Men ein kan konstatera at det i norsk samanheng er vanleg å oppfatta 60-talslitteraturen som røyndomsfokuser, til skilnad frå den meir transhistoriske og idéorienterte 50-talslitteraturen. Igjen har ein å gjera med ei forståing som skriv seg frå den aktuelle debatten, frå posisjoneringar i samtid. I 1967 publiserte Dag Solstad kortteksten «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger». Og denne tittelen blir oppfatta som programmatisk for den nye litteraturen sine forsøk på å komma rundt biletspåret.

Dette er det sjølvsagt noko i. Det er eit direkte fokus på den konkrete, nåtidige røyndomen hos sentrale 60-talsforfattarar som Jan Erik Vold, Dag Solstad, Tor Obrestad med fleire. Og det er, om ein ser det under eitt, ein stor skilnad mellom dette og den overskridande allegoriseringa på 50-talet.

Men med eit nordisk perspektiv blir det òg mogleg å modifisera dette noko. Ikkje for å komma til andre konklusjonar. Men for betre å få grep om ein av dei sentrale norske forfattarane frå denne tida, nemleg Georg Johannesen (f. 1931).³⁰ Johannesen debuterte på 50-talet, men blir likevel ikkje oppfatta som «50-talsforfattar». I staden blir han framstilt som ein mann som, med litteraturhistoria sin teleologiske terminologi, «peikar framover mot» 60-talet.

Dette er heller ikkje så rart, all den tid Johannesen fekk ein naturleg posisjon blant dei nye forfattarane på 60-talet. Han blei, og blir, oppfatta som ein av dei. Og formuleringa hans, i diktet «Byen» (1966), om at «Den som sier: Se på denne rosen / leder deg bort fra / blodflekkene på veien», har blitt ståande som ein av dei verkelege parolane for det nye vendinga mot verda.

Men la oss for ei lita stund legga ifrå oss polariseringa mellom 50-tal og 60-tal, og heller sjá på korleis Johannesen hadde passa inn i eit *dansk* landskap. Då hadde det nemleg blitt mogleg å knyta dikta hans til den såkalla «konfrontationsmodernismen». Denne retninga har namn etter Klaus Rifbjergs *Konfrontation* (1960). Men ein kan finna spor av dette programmet alt i dikt Rifbjerg skreiv på 50-talet, til dømes «Spanienturist», frå *Efterkrig* (1957).³¹ Der heiter det mellom anna:

«Kære ven,
vi morer os stadigvæk storartet.
Tænk dig, at man kan ha' det så frit
i et diktaturland.
Politiet er altid vældig høflige og rare
når de ser vores udenlandske pas ...»

Ved tolstation Port Bou
stirrer en høverende lille mand ned på os
fra det fotografiske portræt på væggen.

Spain. Your Best Travel-bargain in Europe.

Du, skal vi være enige om at spare sammen
så vi kan være riktig länge i Spanien
til neste sommer.

Det ein kanskje først og fremst blir slått av i dette diktet, er for det første korleis subjektet er retorisk/ironisk, som uttrykk for noko ålment (og ikkje spesielt klokt) som diktet presenterer. For det andre merker me oss at det ikkje er gjennom metaforiske omskrivingar, men i staden gjennom kollisjonen med dei bileta verda sjølv legg fram for subjektet, at det biletlege oppstår. Og begge desse sidene er slikt som me møter i dikt som «Generasjon», frå Johannesens *Dikt 1959* (1959). For der heiter det:

To år seinere så jeg tre ekte lik:
en gammel kjerring og to grønnklede barn
i et hus uten vegger, mellom rök uten ild
Men pyromanene kalte seg den gang brannmenn
krigen kalte seg den gang krig
Jeg lærte å lese aviser
Jeg telte til seks millioner
og til hundre tusen og til null

Så da freden kom, fant jeg en revolver
tok den frem i historietimen, ble
utvist fra skolen, og kom aldri igjen
Jeg ble forelsket for første gang
Det var like etter Hiroshima og
vi plystretna en amerikansk melodi
for å understreke vår fortrolighet

I denne samanhengen høver det godt å nemna at Paal Brekke, som elles var kritisk til delar av den nye lyrikken på 60-talet, var særstilt innstilt til Johannesen sine samlingar. I meldinga av *Nye dikt* (1966), der «Byen» står, går han så langt som å konstatera at «de sterkeste diktene er blant de sterkeste som skrives i Norden eller gjerne i verden i dag» (76).

Nå har nok dette mellom anna å gjera med at Johannesen som me ser deler Brekkes interesse for andre verdskrigen, og for etterkrigsopplevelinga. Men samstundes kan ein også, med utgangspunkt i den polariserte tenkinga kring 50-tal versus 60-tal, hevda at Johannesen sin måte å tenka og skriva på er avvikande i høve til det ein oppfattar som '60-talet', og at det er råd å knyta desse avvika til det me tidlegare har oppfatta som kjenneteiknande for '50-talet'. Til dømes interessa for retorikk, altså antikke forklaringsmåtar, som Johannesen har gjort akademisk karriere på. Og dessutan det faktum at den sentrale *Ars moriendi eller de syv dødsmåter* (1965), som er kåra til hundreårets beste diktsamling i Noreg, først og fremst er allegorisk i struktur og biletspråk. Men det viktigaste frå vårt nordiske perspektiv, er altså at den «anti-biletlege» måten å skapa poesi på ikkje er så eineståande ny på 60-talet at han i seg sjølv gjev grunn til å trekka Johannesen sine dikt ut av samanhengen der dei opphavleg blei skrivne, på 50-talet. Biletet må nyanserast.

SLUTT

Eg har forsøkt å demonstrera at det er visse likskapar mellom ulike norske forfattarar som var aktive i perioden mellom 1945 og 1960, forfattarar ein normalt har oppfatta som representantar for ulike måtar å tenka litteratur på. På denne måten kan denne

artikkelen oppfattast som eit framlegg til nye karakteristika å legga vekt på når ein i framtida skal forsøka å seia noko samlande om den norske litteraturen i denne perioden.

Personleg meiner eg at mykje av årsaka til at ein ikkje har sett desse sambanda før, eller ikkje lagt vekt på dei, er at ein ikkje har klart å vurdera litteraturen fritt, frå eit historisk perspektiv, men i staden har vore styrт av forfattarane sine eigne posisjoneringar i samtid: Det er som kjent slik at dynamikken i avantgarden ligg i etableringa av grupper, og i det å framstå som ei gruppe med det «rette» synet på litteratur. Og i små måte har dei som representerte Eliot-modernismen — først og fremst Brekke og Christie — fokusert på sin eigen skrivemåte, som norm, og stilt seg avvisande til andre.

For det er eit paradoks når Christie i ei melding i *Aftenposten* i 1956 avviser Hauges *Seint rodnar skog i djuvet* som ei bok for dei som set sin lit til at me «her i landet har Myllarguten og folkesjel», og Hauge som ein forfattar «som synes å arbeide uvitende om verdenslitteraturen», altså Eliot-modernismen.³² Samstundes som Hauge, jamsides Vesaas, seinare har blitt løfta fram som forfattarar som la grunnen for det som skulle bli 60-talets måte å tenka poesi på. Står det, av alle stader, i Lombnæs sitt etterord til Christies *Samlede dikt* (168).

Dette er nok ikkje meir underleg enn at dei modernistane som er knytte til rørsler, går inn i og forstår den litterære offentlegheita på same måte som Bourdieu gjer greie for i samband med feltomgrepet sitt, det vil seia som ein plass der du må markera deg eller di nye gruppe som ulik dei andre for å få innpass. For Christie og Brekke var det Eliot-modernismen som gjaldt, og det dei gjorde, var langt på veg å reservera nemninga «modernisme» for det dei oppfatta som kjenneteiknande for denne.

Ei anna side av denne saka er «tungetaledebatten», som òg kan oppfattast som ein posisjoneringskamp innanfor det litterære feltet. Her var det som kjent Christie og Brekke som blei oppfatta som modernistar, av seg sjølv så vel som av motstandarane. Og om ein held seg til Bourdieu sitt felt er det faktisk slik at Øverlands verksemrd fungerer sementerande for forståinga av Eliot-modernismen, i den snevre forståinga, der bare Brekke og Christie er med, som den nye retninga innan lyrikken på 40- og 50-talet.³³

På same måte er det òg med *Profil*-krinsen si markering av eigen posisjon på 60-talet. Dei definerer sitt prosjekt, og definerer samstundes dei eldre forfattarane ut i høve til det dei legg vekt på. Med unnatak for einskilde, som då blir definert inn i «Profil-modernismen», og følgeleg blir løyste frå sitt samband med den konteksten der tekstane deira har blitt til.

Dette er det ingenting i vegen med. Det hører til det litterære feltet sin dynamikk at det fungerer på denne måten. Men det må stå til litteraturhistorikarane si skam at ein ikkje har klart å sjå igjennom dette. Og då tenker eg ikkje bare på den norske og nordiske etterkrigstida. For i så måte kan denne perioden stå som døme på ein veikskap ved mykje av den historiske forståinga av litteraturen i det heile. Her tenker eg ikkje minst på korleis romantikarane si sjølvdefinering har vore styrande for vår forståing både av dei sjølv og av det som kom før og etter dei. For det er først etter ei redefinering av romantikken, der ein ikkje lenger gjev romantikarane opphavssrett til heilt generelle sider ved litteraturen, at det vil bli mogleg å få ei historisk forståing av litteraturen og av den historiske dynamikken i det litterære feltet.

NOTER

¹ T.S. Eliots essayistikk blir sitert etter *Utvælgte essays*, omsett av Niels Chr. Brøgger, 2. opplag, Ernst G. Mortensens forlag, Oslo 1968. Mottoet står på s. 82.

² Her er det truleg ein referanse til Horats, som opnar *Brevet om diktekunsten* med eit skrekkeksempel: «Tenk dere at ein maler fikk lyst til å plassere et menneskehode på ein hestehals» (Horats: *Brevet om diktekunsten*, omsett av Svein Østerud, Tanum, Oslo 1963, 17). Men Brekke har eit motspørsmål: «Har Bjerke aldri hørt om zoologiske måker som flyr over botaniske sletter?» (Paal Brekke: *Til sin tid. Journalistik 1945—70*, Aschehoug, Oslo 1970, 28).

³ Eg siterer frå Dag Solstad: *Et festskrift til 30-årsdagen 16 juli 1971*, Aschehoug, Oslo 1971, 105.

⁴ Eg siterer frå T.S. Eliot: *Det gode landet og andre tidlige dikt*, omsett av Paal Brekke, De norske bokklubbene, Oslo 1996.

⁵ Jf. C.G. Jung: *Själen och dess problem*, omsett av Gunnar Nordstrand og Birger Stolpe, Natur och kultur, Stockholm 1975, 127.

⁶ Eg siterer frå Axel Jensen: *Line*, ny utgåve, De norske bokklubbene, Oslo 1980.

⁷ Jaques Derrida: *Writing and Difference*, omsett av Alan Bass, Routledge and Kegan Paul, London/Henley 1978, 292.

⁸ Ole Wivel: «Indledning.» i Wivel (red.): *Heretica. En antologi af essays og digte fra tidsskriftets seks årgange*, Gyldendal, København 1962, 13.

⁹ Eg siterer dette diktet, opphavleg frå *Maanen* (1950), etter *Digte 1948—58*, Gyldendal, København 1960, 98 og 99.

¹⁰ Jf. Catharina Gripenberg: *Sangsvaner; her, nu? En studie i Per Höjhols poetik og dikt*, Helsingfors Universitet, Helsingfors 2004, 23.

¹¹ Eg siterer frå Ellen Krogh m.fl. (red.): *Samlernes antologi af nordisk litteratur*, band 10, 1940—1960, 3. utgåve, Samlernes forlag, København 1981, 341.

¹² Paal Brekkess essayistikk er her og i det følgjande sitert etter Brekke 1970.

¹³ Brekke siterer diktet «Ekos klang og morgons syn.» frå *Vinteroffer* (1954).

¹⁴ Brekke siterer diktet «Här är vi ännu kvar.» frå *Synfält* (1954). Men han har tatt seg visse fridomar: Første lina i sitatet opnar eigentleg med eit «men», som er stroke. Dessutan har Brekke slått saman «Med livets / forbrännande» til ei line.

¹⁵ Jf. Edward Lucie-Smith: *Movements in art since 1945*, revidert utgåve, Thames and Hudson, London 1984, 42.

¹⁶ Andreas G. Lombnæs: «Modernitet og mening hos Arnulf Øverland og Paal Brekke.» i Ole Karlsen (red.): *lenkede fugler som evig letter*, LNU/Cappelen, Oslo 2001, 170.

¹⁷ Paal Brekke: *Samlede dikt*, band 1, Aschehoug, Oslo 2001, 142.

¹⁸ Det er Hugo Friedrich som gjennom den innflytelsesrike *Strukturen i moderne lyrik* (1956) har gjort desse tankane allmenne. Men José Ortega y Gasset er inne på det same så tidleg som i *Kunsten bort fra det menneskelige* (1925), der han nyttar kategoriar som blant anna «1) å fjerne det rent menneskelige fra kunsten, 2) å unngå levende former, 3) å sørge for at kunstverket ikke blir annet enn et kunstverk» (*Kunsten bort fra det menneskelige*, omsett av Lorentz Eckhoff, Cappelens upopulære skrifter, Cappelen, Oslo 1954, 14). Same stad talar han òg om «negativ innflytelse fra fortiden» (37). Her høyrer det elles til å nemna at Gasset er kritisk til denne kunsten som er på veg vekk frå det menneskelege, som med Friedrich sine kategoriar er «dehumanisert» (jf. Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*, omsett av Paul Nakskov, 2. utgåve, Gyldendal, København 1987, 163). Men i ei anna bok, *Vår tids tema* (1923), tar Gasset til orde for noko han framstiller i positive termar: «Vår tids uppgift är att ställa förfuftet i vitalitetens tjänst» (*Vår tids tema*, omsett av Karin Alin, Natur och kultur, Stockholm 1936, 61). Og her refererer han, apropos Friedrichs kategori «Apollon i stedet for Dionysos» (jf. Friedrich 1987, 155), til Nietzsche, og siterer: «Allt det vi i dag kalla kultur, uppforstran, civilisation skall en dag framträda inför den osviklige domaren Dionysos» (Gasset 1936, 61). Så spørsmålet er om ikkje Gasset her er på veg til å sirkla inn det vitalistiske ja til livet som eit alternativ til den negativt orienterte lyrikken ein far grep om gjennom kategoriane frå *Strukturen i moderne lyrik*.

¹⁹ Erling Christie: *Samlede dikt*, Aschehoug, Oslo 1998, 44.

²⁰ Rolf Jacobsen er sitert etter *Alle mine dikt*, Gyldendal, Oslo 1990. Det aktuelle diktet har eg skrive meir utførlig om i artikkelen «Hemmelig liv.» *Prosopeia* 1/2004.

²¹ Tarjei Vesaas sin lyrikk er sitert etter *Dikt i samling* Gyldendal, Oslo 1969.

²² Jf. Idar Stegane: «Vesaas-dikt og bibelord.» i Atle Kittang m.fl. (red.): *Ord om ordkunst. Til Asbjørn Aarseth på 60-årsdagen*, Universitetet i Bergen, Bergen 1995, 178.

²³ Jf. Joseph L. Henderson: «Gamla myter och moderna människor.» i C.G. Jung m.fl.: *Mänsikan och hennes symboler*, omsett av Karin Stolpe, Forum, Stockholm 1966, 152--154.

²⁴ Solstad 1971, 107.

²⁵ *Båten om kvelden* er sitert etter Tarjei Vesaas: *Skrifter i samling* band 14, Det Norske Samlaget, Oslo 1988.

²⁶ Henderson 1966, 156.

²⁷ Atle Kittang og Asbjørn Aarseth: *Lyriske strukturer*, 2. utgåve, Universitetsforlaget, Oslo/Bergen/Tromsø 1973, 195–196.

²⁸ Olav H. Hauge er sitert etter *Dikt i samling* 6. utgåve, Det Norske Samlaget, Oslo 1984. Ordforklaringer: grott: anten grønske eller partisipp av å gro; tev: anten ande eller (vond) lukt; dysk: dåm, svak lukt; blakk: anten grågul farge eller mjølkegul, uklår væske; auge: anten synsorgan eller knupp.

²⁹ Eg refererer til Eirik Vandvik: *Blant gudar på Olymp*, 2. utgåve, Det Norske Samlaget, Oslo 1963, 49 og 14.

³⁰ Georg Johannesens lyrikk er sitert etter *Dikt i samling* Cappelen, Oslo 1995.

³¹ Eg siterer fra Klaus Rifbjerg: *I skyttens tegn. Udvalgte digte 1956—67*, ved Carl Bergstrøm-Nielsen, Gyldendal, København 1970.

³² Eg siterer her etter www.aftenposten.no/alex/litterat/forfatte/haugeola.htm

³³ Det spesielle med «tungetaledebatten» er at det er dei etablerte som innleier med å tak. Dette er i følge Bourdieu uvanleg (jf. Pierre Bourdieu: *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, omsett av Johan Sierna, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2000, 346).

KRAMA SPRÅKMATERIA — MANIPULERA VÄRLDEN

DET NORDISKA 60-TALSAVANTGARDETS GRÄNSÖVERSKRIDANDE

Det nordiska neoavantgardet har hittills i liten grad varit föremål för utforskning i sin helhet. Forskningsuppgiften som sådan innebär i sig en empirisk utmaning, eftersom förbindelserna mellan länderna ofta bara nämns i förbigående i större historieskrivningar, och man måste söka i ett stort och utspritt textbestånd bestående av minnesskildringar, tidskrifts- och tidningsartiklar etc.¹ Jag inleder med en kort diskussion av det nordiska utbytet under 60-talet,² följt av nedslag hos de tre svenska och danska avantgardisterna och författarna Öyvind Fahlström, Åke Hodell och Per Højholt, vars text-ljudkompositioner finns utgivna på cd-skivor.³

Mitt syfte är att demonstrera (neo-)avantgardets gränsöverskridande karaktär i tre olika men inbördes relaterade avseenden: att 60-talet präglades av en bred nordisk interaktion; att skrifter, manifest och andra texter av de tre författarna ger uttryck för en tvärestetisk poetologi; att avantgardet lägger tonvikten på den processuella skapelseprocessen.⁴

Det jag har valt att fokusera på är alltså den poetologi som ligger till grund för genreöverskridande konst som t.ex. text-ljudkompositioner. Resultaten kan ofta rubriceras som både poesi, happening, teater och performance, och är i hög grad ett resultat av 60-talets medieutveckling med lättanterliga bandspelare, transistorradio, TV m.m. Även om konstverken i sig kanske inte alltid är lika intressanta ur estetisk synpunkt, fördjupar en analys av den bakomliggande idévärlden förståelsen för det nordiska neoavantgardets betydelse och den kreativitet som präglade 60-talet.

AVANTGARDETS SÄRART

För att kunna klärräcka bakgrunden för avantgardets poetologi är det viktigt att ha en förståelse för avantgardets särart. Den danska forskaren Tania Ørum betonar att det karakteristiska för avantgardet är dess tvärestetiska praxis,⁵ och Hubert van den Berg påtalar dess transnationella, *rhizomatiska* karaktär.⁶ Den nyare forskningen karakteriseras alltså avantgardet som i dubbel bemärkelse gränsöverskridande, något som gäller både det «historiska» avantgardet före andra världskriget och det återupptagande av avantgardeaktiviteterna som indikeras med prefixet «neo-».⁷ Mitt eget bidrag till en analys av avantgardet är att dessutom fokusera på ett tredje gränsöverskridande: betoningen av processen. Avantgardet förverkligar genom att betona själva skapandet sin vilja till

integrering av konst och liv, samtidigt som den gräns mellan konstnär och åskådare som står i vägen för en sådan fusion upphävs. 60-talets neoavantgarde är ett utmärkt exempel på denna i alla meningar gränsöverskridande estetik.

Avantgarde och modernism utgör två parallella estetiska strömningar i moderniteten och senmoderniteten, och deras olika mål illustreras genom deras olikartade förhållningssätt till hög- och lågkultur. Modernismen vill generellt sett upprätthålla en gräns mellan högt och lågt, skriver Andreas Huyssen i *The Great Divide* (1986), medan avantgarde, neoavantgarde och postmodernism försöker upphäva den.⁸ I sin bok *Theorizing the Avant-Garde* utvecklar Richard Murphy detta tänkande i en beskrivning av de båda strömningarnas väsensskilda reaktioner på konsumtionssamhället:

modernism [...] responds to this disappearance of the «original» and to the effacement of the real-life referent not only by differentiating itself sharply from the reified forms associated with consumerist mass culture and the commodity form (for example through its emphasis on the high cultural status of its hermetically distanced forms), but simultaneously compensates for the loss of «aura» by reasserting with all the more vehemence the notion of newness, originality and artistic innovation — a response amounting in a sense to a new spin on the Classic-Romantic use of the concept of the «genius.» By contrast, the artists of the avant-garde and postmodernism both respond to this development by taking the opposite tack: they present the «referent,» the object itself, as both the «referent» and its artistic «representation» in one — paradigmatically in the «objét trouvé» — thereby questioning not only the conventions of aura and of original artistic creation [...], but also disclosing the overlaps *already existing* between the two levels of reference (referent—signifier), [...] the points at which these levels already begin to «short-circuit» and explode the conventional artistic/representational system.⁹

Murphy lyfter fram modernismens upphöjande av sina hermetiska verk till «high cultural status» och placerar in strömningen i den genitradition som utgår från romantiken, medan det som karakteriseras är en vilja att kortsluta och spränga de konventionella representationssystemen. Det svenska 60-talsavantgardet är ett tydligt exempel på detta, när det på varje tänkbart vis tar i bruk de nya medierna i sin konst, för att på så sätt avslöja den överlappning mellan referent och representation som Murphy påtalar. Öyvind Fahlström ger uttryck för en sådan estetik redan på 50-talet när han börjar inkorporera tecknade serier, TV- och radioprogram i sitt estetiska uttryck.

Avantgardisterna är alltså snabba att anamma tidens uttryck i en anda som stämmer med Marshall McLuhans alltför allmänna påstående om att: «The artist is the man in any field, scientific or humanistic, who grasps the implications of his actions and of new knowledge in his own time. He is the man of integral awareness».¹⁰ Sensibiliteten inför de nya medierna utgör därmed en viktig förutsättning för de konstnärliga uttrycken på 60-talet, så som Jonas Ingvarsson skriver:

60-talets filosofiska och litterära strömningar påvisade ju också hur språket var en av dessa artefakter; genom hela det konstnärliga fältet uppehöll man sig vid denna granskning av och framhävande av artefaktternas (inkl. språkets) makt. Ofta tog sig detta uttryck i en önskan att uppnå en nästan demonstrativ symbios, som i Warhols eller Öyvind Fahlströms popbilder, Sonja Åkessons veckotidningscollage, Gorilla-redaktionens ombildning till popbandet Gunder Hägg, eller Torsten Ekboms och Åke Hodells flitiga bruk av tekniska manualer och vetenskapliga dokument.¹¹

Avantgardisterna inkorporerar material från både hög- och lågkultur i sin konst, och resultatet antar ofta ett tvärestetiskt uttryck genom betoningen av «artefakternas makt». Det var alltså ingen tillfällighet att 60-talets avantgardister läste Ludwig Wittgenstein och Marshall McLuhan, utan det var snarare ett uttryck för att man redan tidigt hade uppfattat de nya mediernas potential. Språket identifierades som en artefakt i paritet med andra artefakter, både utgörandes världen med Wittgenstein och en förlängning av kroppen med McLuhan. Detta är tydligt avläsbart i Öyvind Fahlströms, Åke Hodells och Per Højholts poetiska praxis och poetologi.

DET NORDISKA NEOAVANTGARDET

Centrum för det nordiska 60-talsavantgardet utgjordes under några år av Moderna museet i Stockholm. Vidare fanns experimentscenen Pistolteatern och den livaktiga musikföreningen Fylkingen, samt förbluffande nog också möjligheter till uppföranden i svensk TV- och radio,¹² faktorer som gjorde att Stockholm präglades av en osedvanligt aktiv kreativitet under 60-talet. De svenska avantgardisternas förbindelse med New York-avantgardet gjorde dessutom staden till en internationell konstscen: här framträddé amerikanska konstnärer och performanceartistter som Nam June Paik, John Cage, Ken Dewey, Allen Kaprow, Robert Rauschenberg m.fl.¹³ Många av dessa var stående gäster på de olika scenerna i Stockholm, och satte upp sin teater och performance under bevakning från de nordiska huvudstäderna.

De internationella storheternas gästspel påpekas också i så gott som varje beskrivning av epoken, medan utbytet de nordiska länderna emellan som också ägde rum däremot endast nämns i förbifarten, om alls. En förklaring till detta kan vara att interaktionen var så självklar för avantgardisterna själva att de inte har brytt sig om att poängtera det. Leif Nylen har grundligt skildrat 60-talets begivenheter från ett *insider*-perspektiv i sin bok *Den öppna konsten*, och följande citat antyder den självklarhet med vilken man betraktade det *fellesnordiska*:

Dewey fortsatte till Finland och i Helsingfors realiserade han tillsammans med Terry Riley, Otto Donner och skådespelare från Yliopplasteatteri *Street Piece Helsinki*: en balettdansös uppträddé på en soptunna, solbadande män deklamerade ur ett gammalt finländskt versdrama, en kör framträddé men var och en sjöng sin egen sång, en maskinskrivande flicka försäg förbipasserande med handlingsdirektiv. Partituret till *Street Piece Helsinki* kom att publiceras i Rondos teaternummer och Fylkingen inbjöd Ken Dewey att göra en happening i Stockholm våren 1964.¹⁴

Denna skildring av en happening står som representativ för det gränsöverskridande 60-talet, och ger en antydan om kontakterna mellan länderna: Finland är uppenbarligen en integrerad del av den neoavantgardistiska scenen, eftersom internationella storheter som Dewey sätter upp sitt stycke i Helsingfors, samtidigt som representanter för *Rondo* och Fylkingen — som det verkar — intar en självklar plats vid denna happening.¹⁵

Fylkingen var en av de centrala avantgardescenerna för modern musik i Norden, och går man till den tjocka bok om *Fylkingen* som Teddy Hultberg redigerat ser man att musiker och kompositörer från Sverige i sin tur uppträddé minst en gång om året i Oslo, Helsingfors och Köpenhamn under 60-talet.¹⁶ Detta måste ju ha skapat ringverkningar,

som borde ha blivit desto mer genomgripande om man betänker hur de svenska avantgardisterna samtidigt med t.ex. Dewey bjöd in också sina nordiska kollegor till Stockholm, något som Tania Ørum beskriver i efterordet till *Nielsen sort på hvidt*:

Den konkrete poesi var et internationalt fænomen med separate rødder i hhv. Sverige, Brasilien, Østrig og Tyskland, sådan som det også fremgår af Hans-Jørgen Nielsens introduktioner [...] han havde livlig korrespondance med konkretister fra Østrig, Frankrig, Tyskland, Brasilien og et nært forhold til de svenske konkretpoeter og nyenkle som Leif Nylén, Åke Hodell m.fl., ligesom han og Erik Thygesen deltog i Bengt Emil Johnsons eksperimenter med lyddigtning i Fylkingens og Sveriges Radios regi.¹⁷

Den livliga aktiviteten i avantgardeläget framträder här helt tydligt. Nielsen hade kontakter både internationellt och i Norden, och deltog dessutom i de svenska konkreta poeternas ljudexperiment i Stockholm, och i Norge introducerade Jan Erik Vold konkretismen i en artikel 1965 och Eugen Gomringers *Timebok og andre tekster* blev översatt till norska 1971.¹⁸ Det är också i rapporterna från detta livliga turnerande som man kan utläsa ytterligare en förklaring till den underbelysta nordiska interaktionen: receptionen från «vanligt» folk. Lika naturligt som avantgardet var för avantgardisterna, lika onaturligt och obegripligt var det nämligen för gemene man, journalister inkluderat. Bengt af Klintberg uttalar sig t.ex. apropå ett framträdande i Köpenhamn 1964:

När vi kom fram till Köpenhamn med bilfärjan den 14 mars stod Dea Trier-Mörch, då en ung konststudierande, och huttrade vid kajen. Det var hon som hade arrangerat de båda föreställningarna i Kunsthakademien, där vi träffade danska poeter som Ivan Malinowski, Uffe Harder och Vagn Steen. [...] De danska pressreaktionerna följde ett mönster som nu började känna välbekant för oss; rubriken i Information var «GRRRRR blop spfnumpf!». ¹⁹

Ett mönster går att urskilja: avantgardisterna hade kontakter sinsemellan och sammanstrålade med införstådda som här i Köpenhamn, samtidigt som reaktionen från allmänheten präglades av totalt oförstående och avständstagande. Detta kan ytterligare belysas med några skildringar av Leif Nylén om vad som hände vid det svenska avantgardets turnéer,²⁰ som när musikern Lars-Gunnar Bodin kände sig motarbetad i både Danmark, Norge och Sverige:

Lars-Gunnar Bodins *Arioso*: han lät sina musiker blåsa upp ballonger, tuta i papperstrumpeter, rabbla ord, behandla instrumenten som leksaker. I en tidningsintervju hade Bodin beskrivit sin avsikt som «antiestetisk». Stockholms-Tidningens recensent reagerade: «När konsten på detta sätt negerar sig själv, upphäver den också sin rätt till offentlig exposition». I Köpenhamn och Oslo blev de negativa reaktionerna ännu starkare.²¹

Det antiestetiska i Bodins metod består både i inkorporeringen av lågkulturella element och i själva det tvärestetiska angreppssättet där olika konstarter möts i framförandet. Målet är uppenbarligen att låta det processuella i själva akten framstå starkare än upplevelsen av ett helhetligt och avslutat «verk». Den borgerliga publiken reagerade naturligtvis när den inte fick sina förväntningar infriade, och det var alltså den

avantgardistiska strategin som sådan som gav upphov till det negativa bemötande av de svenska avantgardisterna i hela Norden.²² I Oslo tog detta sig t.o.m. fysiska uttryck vid en spontant arrangerad fluxushappening:

Bengt af Klintberg hade vid det här laget blivit förtrogen med ett slags Fluxusrepertoar, enkla stycken som vem som helst kunde framföra, när och var som helst. Några veckor efter konserterna på Alléteatern for han till Norge i ett etnologsamarbete — på tåget mötte han författaren Sten Hansson och de bestämde sig för att göra en Fluxusföreställning i Oslo. Den ägde rum på Studentersamfundet och innehöll mest stycken som hade framförts i Stockholm, men också några nya. Till exempel af Klintbergs *Musik för salladshuvud*.

«(Stycket fordrar två aktörer, ett salladshuvud på ett notställ, en visselpipa samt en mindre sprängladdning.)

Korta signaler på visselpipa.

Salladshuvud exploderar:

ett grönt regn. Lång signal på visselpipa.»

Den svenska publiken reagerade med ursinne — konstnärerna fick ta till flykten genom en bakdörr.²³

Liksom i den föregående beskrivningen av Bodins framförande ser man att de avantgardistiska «verken» — liksom salladshuvudet — i själva verket är sprängda i den betydelsen att de inte bildar ett avslutat helt som traditionella verk. Det som utgör innehållet i Bodins och af Klintbergs stycken är själva processen att skapa och sedan framföra det, i likhet med *concept art* där ett anslag vid konstverket ofta utreder idén och processen bakom konstverket, och därför i realiteten utgör ett omistligt led i förståelsen av det.²⁴

De svenska avantgardisterna återkommer gång på gång till Oslo, det förefaller som om det mottagande de fick där hade satt särskilt djupa spår, åtminstone i Nyléns skildring:

För att det verkligen skulle bli skandal, insändarstormar etc måste det svenska avantgarden bege sig till Norge, där man fortfarande debatterade den klassiska modernismen och hade en bra bit kvar till neodadaismen. Fylkingens besök i Oslo 1963 med musik som vette mot slumpröver och instrumental teater beskrevs i många tidningar som en skymf mot publiken. Och när Pistolteatern gästspelade i den norska huvudstaden 1966 med bland annat *Hammarskjöld om Gud, Skraj* och *Le Corbusiers död* reagerade den norska teaterkritiken med en blandning av äcklad upprördhet och nedlätande löje.²⁵

Nylén påstår här att det var «den klassiska modernismen» och inte avantgarden som debatterades i Norge, men då måste man ge akt på att två på varandra följande redaktioner för tidskriften *Profil* hade visat intresse för avantgarde, dels i början av 60-talet då (student-) tidskriften debatterade experimenterande teater, dels under den andra hälften av 60-talet då den nu författardrivna tidskriften gav uttryck för avantgardistiska tankar; och dessutom att speciellt det senare *Profil*-gänget faktiskt var styrande i den debatt som Nylén nämner, och därmed har medverkat till att skriva kulturhistorien.²⁶ Flera danska forskare hävdar i en pågående debatt att «modernismekonstruktionen» i Danmark har bidragit till att avantgardistiska författare och konstnärer inte har kunnat placeras in i ett större sammanhang, och därmed har underprioriterats i de litteraturhistoriska framställningarna.²⁷ Den senare *Profil*-redaktionens bidrag till den norska modernismhistorien

kan på ett liknande sätt ha gjort att de avantgardistiska tendenser som existerade innan eller parallellt med att de själva gjorde sitt inträde på scenen, inte har uppmärksammats tillräckligt. Att det fanns avantgardekontakter mellan Norge och de övriga nordiska länderna på 60-talet visar t.ex. Helge Rønning i sin artikel «Nielsen och Norge», där det klart framgår att det också i Norge existerade ett intresse för de nya uttrycken, om än inte i samma omfang som i Stockholm och Köpenhamn.²⁸ Kjartan Slettemark är ett annat exempel på en norsk konstnär utanför *Profil*-kretsen som ansluter till det internationella avantgarden, även om han symptomatiskt nog flyttade till Stockholm.²⁹ Odd Eidem visar i sin anmälan av *Hammarskjöld om Gud i Verdens gang* 1966 att det fanns ett intresse för de nya uttrycken, och att det t.o.m. fanns de — som han själv — som ansåg att Öyvind Fahlström inte var tillräckligt radikal:

Slikt er ikke forargerlig. Slikt er vidd av den art som tyske nazister og norsk hird brølte av.

Heil, Fahlström!

At man lar en ape fremmene en onanist-scene som illustrasjon til et religiøst citat og derpå sprøyter melke-sæd over scenen, røper åpenbart mer om forfatterens ensomme dyneliv enn om Hammarskjölds eventuelle tåke.

At en naken mann triner inn på scenen og blant annet pirker undertegnede utsendte medarbeider så gevæltig i høyre øye — med en stang (som forestiller hva?) — vanskeliggjør den kunstneriske tilegnelse da man i dette tilfelle bare hadde anledning til å betrakte åndslivet med det venstre øye.

Samleier, apesnøfting, film og trafikkulyder pr. lydbånd gir visserlig larm til ørene. Men forargelse?³⁰

Trots kritiken och den ofta utebliven debatten, var neoavantgarden både gränsöverskridande och *transnationell* med sina förbindelser såväl inom Norden som internationellt. Utbytet mellan länderna skedde i hög grad inom ramen för tvärestetiska och performativa konstarter: Det var poesiuppläsningar, musik, teater och performance.³¹ Det var också detta som har avsatt de tydligaste spåren i arkiv och i de små berättelserna, även om spåren sedan går förlorade i de större litteraturhistorieskrivningarna.³²

ÖYVIND FAHLSTRÖM

Det faktum att en av de pjäser (*Hammarskjöld om Gud*) som under stora protester uppfördes i Oslo var skriven av den svenska avantgardisten Öyvind Fahlström öppnar för en mer ingående analys av de tre nordiska neoavantgardisternas poetologi med utgångspunkt i just Fahlström (1928—1976). Han var nämligen en stor förgrundsförfigur för det nordiska neoavantgarden, och gav uttryck för avantgardistiska idéer så tidigt som i början av 50-talet. Det var dock först mot slutet av decenniet och början av 60-talet som han började uppmärksammas på allvar.³³ Hans bildkonst är sedan länge välkänd, och möter ett ständigt ökande intresse från en internationell publik, inte minst beroende på att han bosatte sig i New York 1961 i likhet med en av de andra ledande svenska bildkonstnärerna i perioden, Carl Fredrik Reuterswärd. Fahlströms konst räknas numera i paritet med stora 60-talskonstnärer som Andy Warhol, Robert Rauschenberg och Claes Oldenburg. Hans poesi, teater och performance har däremot fortfarande en nationell

prägel i och med att den primärt publicerades och framfördes på svenska i Sverige. Själv räknade han sig i själva verket huvudsakligen som författare.³⁴

1954 publicerade Fahlström vad som sägs vara världens första manifest för konkret poesi: «HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN».³⁵ Titeln kommer från den svenska översättningen av *Winnie the Pooh*, och anspelar på en händelse där Uggla visar sig inte kunna stava fullt så bra som han förespeglat. Ovanstående är Ugglas försök att skriva «hjärtliga gratulationer på födelsedagen». Det är en perfekt titel för ett manifest för konkret poesi, eftersom det visar på språkets arbitraritet: Uggla och de andra förstår ju vad som menas, även om stavningen är som den är. Bokstäverna i Ugglas uttryck betecknar alltså detsamma som den «korrekta» stavningen, samtidigt som felstavandet som handling enligt Fahlström är politiskt subversiv i sig eftersom det underminerar etablerade hierarkier.³⁶

Fahlström startade som surrealist i formell bemärkelse, men utvecklades rätt snart till en renodlad avantgardist, utan att någonsin släppa sin förankring i surrealismen.³⁷ Manifestet kan därför snarast ses som en uppgörelse med symbolismen och 50-talets «nyromantik», som det med sina parafraserande inledningsrader ironiskt tar avstånd från:

Det litterära vårområdet för 1953 dikterades i Sigtuna. Man slopade den psykoanalytiskt markerade byst- och höftlinjen, drog ner kjollängden och upp ringningen. För det ska vara tonvikt på fantasin i år, volanger och fjärilar i håret, Sjung med oss Setterlind. (HRF)

På den årliga litteraturkonferensen i Sigtuna samlades de nyromantiska runt Bo Setterlind, och förändringar mötes med största misstänksamhet, något som Fahlström alltså raljerade över med sina formuleringar.³⁸ Som manifest blev texten oaktat detta angrepp inte uppmärksammatt, trots att det förutom en första publicering i den lilla avantgarde-tidskriften *Odysséé* också offentliggjordes i *Expressen* (HRF). Men så ligger det inte heller helt inom ramen för avantgardets manifestgenre, som Jesper Olsson har uppmärksammat:

«Hätila» är alltså inte, i första hand, ett stridsrop för en ny ism. Fahlström vill inte heller betrakta det konkreta alternativet som en «stil». Vad han presenterar i manifestets andra del, «Materialet och medlen», är en verktygslåda med poetiska tekniker och grepp. Kort sagt, en poetik, vars rottrådar delvis kan spåras till futurister och dadaister, surrealisterna och lettrister, men också ledas till en längre och mer mångförgrenad litterär historia. Man kan säga att ytterligare tre, något äldre, traditioner aktualiseras i den poesi han föreställer sig: bilddikten med rötter i antikens *carmina figurata*, ljuddikten sådan den utformades av poeter som Scheebart och Morgenstern vid sekelskiftet samt Carrolls och Lears nonsensvers. (16)

Det mest iögonfallande i manifestets poetikdel är framhävandet av språket som materia, materia att knåda och omforma efter egen lust. Fahlström var inte inspirerad av bildkonstens seriella teknik och mer eller mindre mekaniska permutationer, som fallet var med de brasilianska, österrikiska och tyska konkretisterna. Hans utgångspunkt var snarare Pierre Schaeffers *A la recherche d'une musique concrète*, varifrån han hämtade tekniken att bryta ut akustiska element som sedan kunde användas som fristående kompositioner.

enheter.³⁹ Därför är Fahlströms resultat, och de svenska konkreta poeternas, betydligt mer lekfullt och humoristiskt:

KRAMA språkmateria: det är det som kan berättiga en beteckning som konkret. Inte bara krama de hela strukturerna: snarast börja med de minsta elementen, bokstäverna, orden. Kasta om samma bokstäver som i anagram. Upprepa bokstäver i ord; späcka med främmande ord, gä-elva-rna; med främmande bokstäver, ahaanadalaianaga för handling, jämför fikon- och andra hemligspråk; vokalglissandi gääeiouuáwrna. (HRF)

Det är viktigt att förstå Fahlströms grundläggande arbetsprinciper för hur bokstäver och ord ska kramas för att skapa något nytt. Hans metoder stod som något av ett ideal för den efterföljande generationen, som i sin tur myntade den tidigare nämnda, internationella termen för detta slags poesi: «text-ljudkomposition» eller «text-sound composition».⁴⁰ Jesper Olsson betonar fyra principer för Fahlström: «behovet av en *oren* konst, *spelet* som estetisk modell, *bisociationen* som kompositionsteknik, användningen av faktiskt *livsmaterial* i konsten».⁴¹ Fahlströms viktiga begrepp «bisociation» har stora likheter med principen för surrealismens automatskrift, så som den exemplifieras i Lautréamonts bild av mötet mellan ett paraply och en symaskin på ett obduktionsbord, men saknar den slumpmässiga komponent som Breton betonar. Fahlström anser nämligen att det är genom det medvetna sammansättande av saker från olika områden som man kan skapa en stark effekt, inte genom omedvetna processer.⁴²

Det är tydligt att Fahlström söker något mer än enbart slutprodukten i form av den tryckta texten. Han framhäver istället spelet, processen och det lustfylda hanterandet av ordmaterian, i något som kan liknas vid Barthes diskussion om den skrivbara textens *jouissance* i «Le plaisir du texte».⁴³ Detta är i sig en tydlig markering mot romantikens inspirationstänkande och idéer om det «uudsigelige» i poesin: «Ett sätt är att så ofta som möjligt bryta mot minsta möjliga motståndets lag, Mimömolan» (HRF). Det är själva arbetet med texten, vridandet och vändandet av ord som pusselbitar i ett större spel, som är det viktiga för Fahlström. Han rör sig därvid ständigt in på den performativa estetikens område, inte minst med sin betoning av rytmens:

Framför allt tror jag att rytmiseringen rymmer oanade möjligheter. [...]

Det gäller bara att slita sig från malandet av nytt, nytt, nytt; inte lämna efter sig en kökkenmödding av uppslag för varje steg i verket man tar: i stället bita sig fast vid motiven, låta dem upprepa sig, bilda rytnär: arbeta t.ex. med utfyllande rytmord som fond för huvudmeningar, som kan vara bundna eller obundna av bakgrundsrytmen. Självständiga onomatopoetiska rytmfraser, liknande dem som den afrikanske eller den indiske trumslagaren bildar för att beteckna sina rytmmedlador. Simultanläsning och framför allt — uppläsningar av flera rader varav minst en med rytmord. Naturligtvis metriska rytnär också; ordföljdsrytnär, tomrumsrytnär. (HRF)

Hos Fahlström finns det en stark koppling till själva framförandet, och tidigare i manifestet har han dragit en linje till jazz och konkret musik på ett sätt som direkt knyter den skrivna texten till uppläsningen. Poesin hos Fahlström verkar i första hand bestå av själva processen att skapa bokstäver och ord, eller «bord» som han med en karakteristisk

neologism föredrar att kalla resultatet — «Sedan jag för någon tid sedan inbjöd ett hundratal hundar på en fjorton dagars lyrikkurs i mitt hem, har jag övergått till att skriva bord (ord, bokstäver)»⁴⁴ — och i mindre grad själva slutresultatet: verket.⁴⁵ Skapandet är detsamma som ett konstant knådande av ordmaterialet, med musiken som huvudinspiration. Hans poesi är frihet och leklust i avantgardets anda:

Därav framgår att det jag kallat för litterär konkretion, lika litet som den musikaliska konkretionen och lika litet som bildkonstens nonfiguration, inte är någon stil — det är dels för läsaren ett sätt att uppleva ordkonst, i första hand poesi — dels för poeten ett frisläppande, en lovligförklaring av allt språkligt material och alla medel att bearbeta det. En litteratur som skapas med den utgångspunkten står alltså varken i oppositions eller likhetsförhållande till vare sig lettrismen eller dadaismen och surrealismen. (HRF)

Fahlström var alltså tidigt ute med sina idéer i Norden, men det var först mot slutet av 50-talet som han kom att bli en viktig influens för de svenska konkreta poaterna: Leif Nylén, Torsten Ekbom, Jarl Hammarberg, Bengt-Emil Johnson och inte minst Åke Hodell. Resultatet av hans poetologi var också dikter som låg långt från det symbolistiska och nyromantiska idealet, som dikten «Det stora och det lilla» som är tänkt att framföras av flera röster.⁴⁶ Här ett utdrag från en av de mer experimentella stroferna:

ibland dåna' det från krutgummorna i elden

cka
rang an baldar ev svenkig kifittir mid mirgonol
ring in bildir iv svinkig kifittir mid mirginil
tillinni jipiri riviri killiri birg mid riksmik
finiri finiri finiri skilir girillir is-filt is-filt
minni
jinnivinni-vinni jinnivinni-vinnivinni-vinni
jinnivinni-vinni jinnivinni-vinnivinni-vinni
jinnivinni-vinni jinnivinni-vinnivinni-vinni⁴⁷

Dikten var troligen avsedd som «en örfil åt den allmänna smaken», vilken i början av 50-talet företräddes av bl.a. nyromantiker och -symbolister.⁴⁸ Men det var alltså först när de efterföljande konkreta poaterna började intressera sig för detta slags uttryck som Öyvind Fahlström lyftes fram i ljuset. Vad gäller receptionen i övriga Norden kan det förefalla som om det enbart är dessa senare poeter som har haft någon betydelse, men söker man i de danska källorna visar det sig faktiskt att Fahlström figurerar med en radikal text i antologin *Pejling af modernismen 1962*.⁴⁹ Manifestet — som man får rubricera det som — är betitlat «Kunst, liv, samfund, skole, videnskab, teknik, økonomi osv.»⁵⁰ Här argumenterar Fahlström med utgångspunkt i den viktiga utställningen «Rörelse i konsten» på Moderna Museet strax innan, för att de mest komplexa konstverken inte blir förstådda av den «vanlige» åskådaren. Trots det lägger Fahlström en än starkare vikt vid människans lek- och spelinstinkt vid skapandet av konst, och hur konst kan uppstå i ett samspel mellan konstnären och (den oförstående) åskådaren:

Hvis beskueren kan opdage fortryllelsen ved at «spille» med ting, kan det også tænkes, han får sans for at spille med former, tegn, strukturer i ubevægelige kunstværker — altså at han på en rig og aktiv måde bliver *medskaber af sin egen oplevelse*. (102)

Den spelbaserade konst som Fahlström propagerar för gör honom till en *homo ludens* och det nya är att han i avantgardets anda vill göra publiken till medspelare. Där man tidigare har betonat spelets roll vid själva skapandet, tilldelar Fahlström spelmetaforen en ny betydelse: det är åhöraren som (också) ska spela med tingen. Han propagerar därför för att museerna ska vara rum där all slags aktivitet försiggår, en plats där livet levs i all sin enkelhet och komplexitet. Detta ska genomföras med hjälp av happenings och performance, och i manifestet beskriver han hur man lockar med åskådaren in i spelet:

Alle disse store og små kneb for at få folk til at deltage (liv) samtidigt med at de oplever (kunst): som efter en bilulykke — man bevæger sig, man spørger, man ser, man hjælper de sårede, man svarer som vidne. Samtidig vil man bevare afstanden, kunst-karakteren, «livs»-indslagene er Verfremdungseffekter. (104)

Det blir här tydligt att avantgardets mål om en fusion mellan konst och liv är starkt närvarande i Fahlströms tänkande, samtidigt som den nödvändiga distansen finns reflekterad i hans manifest: det är ingen skillnad på konst och liv, men samtidigt måste en distinktion finnas för att det ska uppstå konst, en skenbar paradox som belyser avantgardets och modernismens olika förhållningssätt till livet som källa till och del av konsten. För Fahlström och neoavantgardet handlar det om att i polemik mot en mer högstämmd modernism föra konsten ned i livet.⁵¹ Hur en sådan förening kunde te sig demonstreras t.ex. i Fahlströms text-ljudkompositioner, när han med hjälp av nya medier som bandspelare och TV involverar publiken. Han fick hela två radiopjäser eller snarare radioframföranden uppförda i Sverige, något som fick betydelse för det fortsatta arbetet med text-ljudkompositioner. Teddy Hultberg beskriver det första framförandet som ett slags poesi:

«Fåglar i Sverige» producerades vid Sveriges Radio under oktober månad 1962 och det sändes i magasinprogrammet «Nattövning» [...] 1963; temat var denna kväll ny röstkonst i litteratur och musik. Fahlströms verk påannonserades som «ett stycke konkret poesi» av redaktören Börje Lindell som efteråt läste ett längre avsnitt ur Fahlströms brev.

Kompositionen har en ovanlig uppbyggnad och saknar handling i traditionell mening. En liknande «dikt», eller hörspel, hade aldrig sänts ut i etern av Sveriges Radio; och kanske var även dess upphovsman något osäker på hur denna «skvader» skulle etiketteras. Sedan dess har flera svenska författare/kompositörer vitnat om det starka tryck kompositionen gjorde, som fick dem att upptäcka radiomediets potential, vilket inte långt därefter ledde till framväxten av en helt ny genre i Sverige: text-ljudkompositionen.⁵²

«Fåglar i Sverige» är ett representativt exempel på den performativa estetik som Fahlström gav uttryck för. Samtidigt bryter den avantgardistiska kopplingen mellan dikt och radio med det invanda sättet att framföra lyrik i program som t.ex. «Dagens dikt», eftersom den blandning av populärkultur, musik, ljud och text som Fahlström skapade knappast

uppfattades som poesi av gemene man. Fahlström såg dock själv sina radiocollage som poesi, och säger i en intervju om kompositionen:

ljudföljden som onomatopéststavelserna beskriver är ju också poesi: telefonringningen — mumsande — kulsprutesmarter. Och framför allt radiofonisk poesi — och där måste en stor del av framtiden ligga för poesin, att verka med och mot och ett med [...] alla de friska egensinniga ljud som finns och som är igenkännliga samtidigt som musikaliskt innehållsrika. Vidare bandteknikens möjlighet till «konkret» knådande och bearbetande, mångdubbla, skiktande, fragmenterande o.s.v. o.s.v. av det klingande materialet. [...]

Så till slut materialiseras den ogripbaraste av publiker, radions lyssnande, den onärliga massan påverkas [...] till att bli en del av mitt framförande, detta som jag gör ensam på en liten fläck i Stockholm med kalla apparater och ledningar (och en tänd tekniker) [...].⁵³

Det tvärestetiska och mediemedvetna framträder i radikal form i detta citat, samtidigt som försöket att upphäva gränsen mellan författare, text och åskådare står centralt som en nyskapande tanke. När man läser ovanstående uttalande i sammanhang med «Hätila Ragulpr på Fåtskliaben» och det danska manifestet, bekräftas intrycket av att det var egenarten i det processuella som sådant som Fahlström var ute efter. Avantgardets mål att förena konst och liv uttrycks i form av en önskan om ett ständigt pågående skapande, samtidigt som det aktiva involverandet av publiken som medspelare innebar ett nytt sätt att tänka konst på.⁵⁴

ÅKE HODELL

Många avantgardister beundrade Fahlström och lät sig inspirera av honom. Jag ska inrikta mig på en av dem: svensken Åke Hodell (1919—2000), som stod bakom många spännande experiment både med poesi, performance, teater och text-ljudkompositioner, och dessutom är intressant ur ett nordiskt perspektiv. Hodell var militärpilot under andra världskriget och kraschade med sitt plan utanför Malmö. Han tillbringade därefter två år på Lunds lasarett, varifrån han kunde höra krigets verkningar både i och över Danmark och Sverige.⁵⁵ Först då började han läsa skönlitteratur och poesi, och senare tog Gunnar Ekelöf honom under sina vingar. Hodell debuterade med en symbolistisk diktsamling — *Flyende pilot* 1953, där han efter eget val och på Ekelöfs inrådan utelämnat en del «elektronismen».⁵⁶ Det var dessa som kom att lägga grunden för det fortsatta författarskapet, och inte den traditionella poesin som han, till skillnad från Ekelöf, inte hade någon tro på.⁵⁷ Torsten Ekbom beskriver denna splittring hos Åke Hodell:

Redan i dessa debutdikter framträder den konflikt mellan språk och verklighet som Åke Hodells senare författarskap har kretsat kring. De lyriska konventioner som den högitterrära aristokratmodernismen traderade — Hölderlin, Rilke på Ekelöfs lista — hade sina uppenbara begränsningar. Om också den mest närliggande och plågsamma verkligheten skulle få plats måste dessa konventioner sprängas.⁵⁸

Sjukhusperioden gjorde Hodell till en glödande pacifist och kom att lämna djupa spår i hans skapande. Han protesterade mot krig, militär och politik i sin poesi, sina pjäser och sin konst, som Ekbom släende noterar: «Den militära drillen, hjärntväten som förvandlar

människor till robotar, de teknologiska systemen som växer människan över huvudet, masskrigets anonyma dödande — den etiska problematiken fick inte falla bort». ⁵⁹ Hans genombrottsdiktsamling *igevär!* består av det militära kommandot «I gevär», utdraget i ett 16 sidor långt poem, som inleds med en enorm mängd i:n, följt av «gev», lika många ä:n och ett avslutande ensamt «r». ⁶⁰

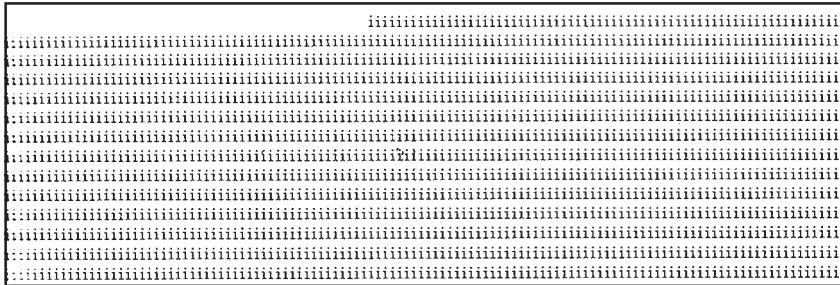


Bild. Inledningssidan i Åke Hodells *igevär*.

Ett annat sådant antimilitaristiskt poem var «General Bussig», där Hodell med sitt repetitiva manér parodierar det militära systemet. Till saken hör att det på 60-talet introducerades nya förhållningssätt mellan officerare och soldater, officeraren skulle nu framstå som en vän och far till soldaten, istället för att stå för kadaverdisciplin. Därav titeln på poemet, som inleds så här:

jijijijijijijijijijijijijijijijijijijij
JIJIJIJIJJIjijijijijijijijijijijijijijijijijijijij

i i i i
i är ensam

i går till general b
i går till general b
i skall gå till general b
i skall gå till general b⁶¹

Dikten har visuella drag som gör den intressant att se på, men den ansluter inte till antikens och barockens *carmina figurata*—tradition eftersom den inte föreställer något. Det visuella accentuerar istället upplösningen av språket: den verbala hjärntväten. Bengt af Klintberg beskriver Åke Hodells poetiska praxis i följande ordalag:

General Bussig var en dikt som kunde påminna om ett visst slags permutationspoesi, där ett begränsat textmaterial varieras på alla upptänkliga sätt. Den malande monotonan upprepningstecknen hade, som ofta i detta slags poesi, en stark suggestiv effekt. Men det framgick tydligt att rabbländet och ordförvrängningarna inte bara var ett utforskande av språkets möjligheter. Dikten anknöt till problematiken i Åkes tidigare diktsamlingar. Den beskrev i en hårt stiliserad form den hjärntväten som används i krig för att bryta ned en individs idéer om vad som är rätt och fel och ersätta dem med makthavarnas.⁶²

Det gemensamma för dessa två poem, *igevär* och *General Bussig* är att de ger uttryck för en tvärestetisk och performativ estetik: båda framfördes nämligen *live*, ibland av Hodell själv, men oftast av det samlade avantgardegänget. *igevär* lästes t.ex. med fyra till sex stämmor, för att ljuda bokstäverna över och i varandra, eftersom en uppläsare inte kunde hålla tonen så länge. Gunnar Ekelöf, som ju stödde den inte helt unge poeten, skrev som tack för uppläsningarna av dikterna «*igevär*» och «*General Bussig*» på EP-skivan *Verbal hårntvätt*: «Jag tror du har funnit stilen!». ⁶³

Denna upptagenhet av militarisering och det kalla kriget förklarar Åke Hodell själv i en mcluhansk färgad formulering:

Vår värld består av språk- och tankefel. Samma ord betyder olika i öst och väst. Den gutenbergska teknologin domineras fortfarande alla politiska mätkamper och knapparna i alla robotbaser. Jag påstår att om världen går under gör den det på grund av språk- och tankefel.⁶⁴

Uttalandet tematiserar konflikten mellan verklighet och språk på samma sätt som Hodells poesi. Om den alltför nära och smärtsamma verkligheten ska göras om till poesi, måste de traditionella poetiska normerna sprängas. Denna attack ska inte förstås som en nedbrytning av traditionen, utan som en konstruktiv aktivitet. Där 80-talet «dekonstruerar» samhället i sann senmodernistisk anda, var 60-talsavantgardet fullt sysselsatt med att bygga ett *nytt* samhälle. Ett uttalande av Hodell från 1967 som citeras på omslaget till hyllningsplattan *Friends of the Bumblebee* (2002), är både visionärt och tidstypiskt genom att dra linjerna bakåt till det historiska avantgarden:

The great achievement of the Dadaists was their discovery that the bankruptcy of humanism was caused by language [...]. Their weakness was their unwillingness to take the consequences of this discovery. They all became artists making art out of a language blown to pieces. But when the original enthusiasm was over, the dadaists weren't ready to try their experiences in new and meaningful contexts, and they returned to humanism: Tristan Tzara to marxism, Hugo Ball to Catholicism. Today the situation is quite different. Through the help of technology (the computer) we will be able to transform the whole world and get rid of starvation. It means that industry capitalists, politicians etc will be unneeded. What good will they do when we will be able to push different buttons and bring about any audio-visual sensations we want on our screens and in the same time communicate with anybody around the world?

The new electronic human being is not a utopia. We are the ones to create her. But we have to hurry up before the bankrupted humanism manages to destroy us with its H-bombs.⁶⁵

Det har bara gått ett fåtal år sedan Cuba-krisen, och man hör det kalla kriget eka i bakgrunden. Den tidstypiska kritiken mot humanismen formuleras i pregnanta ordalag som är särskilt intressant sedd i ljuset av Hodells kritik av det historiska avantgarden för att inte följa upp sina intentioner. Citatet belyser hans bankrutförklaring av humanismens tro på att det finns en fungerande övergång mellan språk och verklighet, något som det historiska avantgarden hade uppdagat men sedan övergett, och som också negetas konsekvent i hans egen praxis. Samtidigt kungör han den nya elektroniska människan

som ska skapas av «oss», dvs 60-talets avantgardister, som ett slags utopiskt hopp om en framtid utan humanismen.

Citatet demonstrerar dock inte bara denna både humanismkritiska och visionära hållning, utan också den processuella och performativa poetik som ligger till grund för Hodells skapande, och som Magnus Haglund beskriver på skivomslaget: «Play is a keyword. Society and Art become interchangeable arenas where one moves back and forth through incalculable meetings and different camouflage activities» (*ibidem*). Spelmetaforen klingar som ett tidstypiskt mantra i Hodells poetologi, och citatet utmynnar i en manifestation av avantgardets täta förbindelse mellan konst, liv och samhälle, genom att lägga tonvikt på det performativa momentet i skapandet.⁶⁶ I *Rondo* talar Hodell själv om «en rad experiment. Jag skrev några 'matematiska dikter' — spontant och slumpartat nedkastade sifferkombinationer och formler som uttryckte villrädighet och personliga kursförändringar».⁶⁷ Liksom hos Fahlström står vi här inför en poetik som styrs av slumpmässiga överväganden och spelets estetik, resulterande i den slags performativa poetologi som jag menar är så karakteristisk för avantgardet. Orden på pappret är inte längre nog för att (be-)skriva världen, utan avantgardisterna måste med hjälp av andra medier och tekniker förmedla sitt budskap till åskådaren i en gränsöverskridande akt.

PER HØJHOLT

Den danske författaren Per Højholts (1928—2004) text-ljudkompositioner gavs ut på cd:s i samband med den spänande utställning om Højholt som performer som visades i Roskildes museum for samtidskunst hösten 2004.⁶⁸ I katalogen skildras hans konst från olika perspektiv, med tonvikt på den performativa sidan av författarskapet. Morten Søndergaard beskriver Højholts «mediekunstneriske praksis» i sitt förord till utställningskatalogen *Mellem øerne*.

Show Bix er navnet på samarbejdet mellem tre kunstnere (komponisten Gunner Møller Pedersen, fotografen Poul Ib Henriksen og Per Højholt) på tværs af deres vante udtryksformer. Samarbejdet, som var operativt i perioden 1969—71, havde en arbejdsproses, der havde til formål at bringe ord, billeder og lyd sammen i et nyt udtryk — et show. De 'bikser' tingene sammen, fusionerer dem, i en serie af 'stykker', som desværre aldrig er blevet dokumenteret. [...]

For eftertiden fremstår *Show Bix* som en del af tidens eksperimenterende scene med de mest åbenlyse rødder i århusianske *Vestergade 58* og *Svalegangen*. Der er også klare forbindelser til danske miljøer med internationale relationer, såsom *Situationisterne*, *Eks-skolen* og *Fluxus*. *Fylkingen* (især kunstneren og forfatteren Åke Hodell) i Stockholm, *Akustisk kunst* og *Lydpoesi* [...] er, ligesom kunstneren og komponisten John Cage og forfatteren William Burroughs, mere eller mindre eksplizite kunstneriske inspirationskilder for miljøet, for aktiviteterne i *Show Bix* og for Højholts egen mediekunstneriske praksis.⁶⁹

Den performativa estetiken blir explicit i Per Højholts tankar om show som en blandning av ord, bild och ljud där det flyktiga och processuella betonas.⁷⁰ Denna neoavantgardistiska arbetsmetod möter man i pregnanta ordvärdningar i Højholts diskussion om showens och konstens estetik i *Intethedens grimasser* från 1971. Han propagerar här för ett ideal

liknande det som vi sett hos t.ex. Fahlström, om att framföra inför och involvera en publik:

Et show er en handling udført for øjnene af et publikum og publikums reaktion på handlingen. Handlingen kan være næsten hvad som helst som forudsætter et publikum og fremkalder en reaktion fra det.⁷¹

Citatet utgör ett intressant belägg för Højholts performativa och processuella estetik där förutsättningen är att publiken involveras. Att vi står inför en estetik med stora likheter med de svenska avantgardisternas framgår tydligt vid ett nedslag i hans poetik *Cézannes metode* (1967), där hans idéer om poesi uttrycks i klartext:

Ved udnyttelsen af sprogets (materialets) inertি kan man betjene sig af spilleregler, logisk-metodiske fremgangsmåder af mere eller mindre tilfældig natur. En betjening af tilfældet ud fra metodiske forsætter vil paradoxalt nok accentuere textens præg af tilfældighed, men vil samtidig som udsagn være betinget/styret af forestillingen om tilværelsens absurditet, underst inde måske af affektbetonede reaktioner på automation, rationalisering, mekanisering, databehandling osv. Reaktioner som, hvad enten de er dominerede af angst eller tillid, i kunstværket afstedkommer/forårsager den ophævelse af tilfældet som bevirket textens præg af tilfældighed: den valgsituation som texten er et resultat af er af mekanisk-automatisk art, det vil sige at intet af de valg der er betingelser for textens udfoldelse kan udsættes eller forkastes.⁷²

Højholt uttrycker en liknande paradoxal insikt som Fahlström om att det metodiska användandet av sannolikhet och slump medverkar till att ge texten en provisorisk karaktär, samtidigt som läsarens reaktioner på den alienation som texten därmed uttrycker ytterligare förstärker textens prægel som styrd af tillfälligheten. Neoavantgardisternas nytänkande på området består av att de inte bara på traditionellt vis använder sig av slumen i sitt diktande, utan att de skapar texter vars uppbrutna karaktär explicit præglas af det provisoriska. Därmed får spelet och slumen en tidstypisk funktion i själva skapelseprocessen. Højholt fortsätter:

Det vil måske være forsvarligt at kalde et kunstværk som er resultat af en betjening af tilfældet og/eller en udnyttelse af materialets inertি, spontant. I så fald må det tilføjes at en sådan betegnelse ikke nødvendigvis er udsagn om længden af værkets tilblivelsesperiode eller -omstændigheder, ej heller må det opfattes som nogen karakteristik af det som udsagn. Værket vil virke spontant, udfordrende, engagerende, umiddelbart og åbent, men af den simple grund at det vil søge at udgøre modtagerens/læserens nu. Et kunstværk som er blevet til på de her antydede betingelser vil i kraft af sin tve- eller mangetydighed modsætte sig alle forsøg på at udtømme det alene ved følsomhed eller umiddelbar indlevelse. Dette er i sig selv ingen kvalitet, men heller ikke det modsatte, blot en simpel følge af dets særlige, men ingenlunde særlig store, krav til modtageren. (62)

Den processuella estetiken betonas starkt genom att «verket» kräver mottagarens medverkan för att kunna uppstå. Det är frågan om en performativ estetik där både författare och läsare/åhörare är medskapande i poesin, samtidigt som resultatet upplevs som spontant utan att vara omedelbart inlevande. Poetiken är højholtsk, det är inget

tvivel om det, men samtidigt spelar han med ord och begrepp som är tidstypiska och ger uttryck för avantgardets estetik. Poesin ska skapas av språkmaterialets tröghet, med hjälp av spontanitet, slumpmässighet och samverkan av åskådaren: «Værket vil virke spontant, udfordrende, engagerende, umiddelbart og åbent, men af den simple grund at det vil søge at udgøre modtagerens/læserens nu».

Det finns alltså både stora likheter och samtidigt olikheter mellan de danska systemdiktarnas och de svenska konkreta poeternas resultat inom den performativa estetiken. Fahlström och Hodell hade uppenbarligen humor, men de framträdde inte i radio med några *Gittes monologer* som Højholt,⁷³ och uppnådde därmed inte samma grad av folklig popularitet, även om Fahlströms radiopjäs *Den helige Torsten Nilsson* remarkabelt nog blev en mindre publiksuccé.⁷⁴ Till skillnad från de svenska avantgardisterna försvarar Højholt den estetiska autonomin i en debatt med systemdiktarna Hans-Jørgen Nielsen och Erik Thygesen.⁷⁵ Hos Højholt återfinns man delvis samma uttrycksmedel som hos de svenska poeterna, t.ex. medieintresset och experimenterandet med språk och teknik, något som man kan höra ett fint exempel på i hans uppläsning av «Omkring rundt».⁷⁶ Orden bryts här ned i ett hodellskt repeterande i en liknande lek med språket som hos de konkreta poeterna i Sverige. Højholt använder tekniken medvetet, spatiala förändringar simuleras genom ljudstyrkan i mikrofoninspelningen. Detta är ett av många exempel på att avantgardet arbetade med språkets performativa sida, och även om poeterna inte sysslade med renodlade performativer i J.L. Austins mening,⁷⁷ så får orden i text-ljudkompositioner som *igevär* och «Omkring rundt» sin (fulla) mening först vid framförandet. Dessa «verk» utgör därför representativa exempel på text-ljudkompositioner, och är samtidigt uttryck för avantgardets processuella estetik.

AVSLUTNING

Jag har i denna artikel försökt karakterisera det svenska och danska neoavantgardet genom att diskutera tre karakteristiska gränsöverskridanden: det transnationella, tvärestetiska och processuella. De två sistnämnda har jag så illustrerat genom att göra nedslag i de tre konkreta poeternas produktion. Det torde redan utifrån detta begränsade antal exempel framgå att 60-talsavantgardets kreativa skapande gav upphov till performativa verk, där processen och inte det slutliga verket är själva målet. Det visar inte minst de protester som de svenska avantgardisternas framföranden väckte både på hemmaplan och i samband med turnéer i Norden, när publikens förväntningar på hur ett verk borde framföras sprängdes radikalt. Detta framhävande av det processuella hör till neoavantgardets främsta landvinningar under 60-talet, och idag har dessa nydanande formella grepp i sedvanlig ordning blivit *mainstream*.

Det finns, som vi har sett, många intressanta likheter mellan de två nordiska neoavantgardena: poeterna hade till stor del samma internationella kanon, och arbetade i nära samverkan. Det finns så stora likheter mellan bl.a. danska och svenska text-ljudkompositioner att dessa inte kan förklaras enbart med hänvisning till gemensamma internationella influenser. Hans-Jørgen Nielsens introduktioner av de svenska konkreta, nyenkla och auditiva försöken visar också att de svenska avantgardisterna var kända i Danmark.⁷⁸ Utifrån det danska materialet förstår man dessutom att både Per Højholt och Nielsen hade en tät förbindelse till svenskarna.

Detta styrker Hubert van der Bergs argument om att avantgardet verkar *trans-* eller *Übernationalt*, och har en s.k. *rhizomatisk* karaktär.⁷⁹ Det skjuter helt enkelt skott där det har möjlighet att gro, oavsett om miljön för övrigt är förberedd på det eller kan erkänna det för vad det är. För avantgardisterna själva är denna *transnationalitet* så naturlig att de bara omnämner det i sina hägkomster utan att försöka få sin historiesyn representerad i officiella historieskrivningar. Med en sådan *rhizomatisk* förklaring kan man faktiskt se att det finns individuella avantgardister också i Norge, Finland och Island, som ansluter till ett internationellt avantgarde, men som på grund av receptionen ofta inte har blivit förstådda och ibland t.o.m. har blivit utsatta för direkta angrepp på hemmaplan. Det nordiska perspektivet är därför helt avgörande när man ska kartlägga övergripande strukturer i 60-talets poesi; det som i ett snävt nationellt perspektiv ter sig som avvikelse i den estetiska produktionen, kan i ett större perspektiv fogas in i det mönster av transnationella grupper och individer som avantgardet utgör.

NOTER

¹ Denna artikel utgör därfor en första mer översiktlig rapport från ett för mig nytt forskningsområde, som till stor del består av en materialpresentation och en analys som kommer att fördjupas i följande arbeten.

² Jag använder mig ibland av det utmärkta dansk-norska ordet «fellesnordisk» i avsaknad av ett svenskt uttryck. På svenska finns begreppet samnordisk, men det används huvudsakligen om den tid när Norden var en språklig enhet, dvs fram till 11–1200-talet.

³ Jag inriktar mig i artikeln på den poetologi som ligger bakom Öyvind Fahlströms, Åke Hodells och Per Højholts text-ljudkompositioner, och valet av dessa tre författare motiveras alltså av att materialet i deras fall — till skillnad från många av de övriga neoavantgardisterna — finns utgivet på cd-skivor, förutom att de naturligtvis är författare som på ett intressant sätt har formulerat sina estetiska idéer. Poetologi är ytterligare ett ord som inte finns på svenska, utan bara på danska och norska, med rot i tyskt tänkande. Begreppet «poetologi» är mer inklusivt än «poetik», och omfattar alla former av självreflexiv poesi, också den snävare poetikgenren.

⁴ Detta i motsats till modernismen som traditionellt sett hellre fokuserar på verket som sitt mål. Modernismen verkar liksom avantgardet över gränserna, men det speciella med avantgardet är dels omfanget av samarbetet, dels den kombination av tre gränsöverskridanden som jag lyfter fram i artikeln, och som därmed utgör ett definierande drag för avantgarde.

⁵ Se t.ex. Tania Ørum: «De eksperimenterende tressere,» i Anker Gemzøe och Peter Stein Larsen (red.): *Modernismens Historie*, Akademisk Forlag, Köpenhamn 2003, 197–212.

⁶ *Rhizom* är ett begrepp hämtat från Gilles Deleuze och Félix Guattari, och beskriver ett omfattande rotssystem som skjuter skott var som helst. Se Hubert van den Berg: «Übernationalität der Avantgarde — (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung,» i Wolfgang Asholt och Walter Fähnders (red.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde — Avantgardekritik — Avantgardeforschung* Rodopi, Amsterdam 2000, 255–288; Gilles Deleuze och Félix Guattari: *Rhizome Introduction*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980.

⁷ För en diskussion om «det historiska avantgardet», se Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.

⁸ «the historical avant-garde aimed at developing an alternative relationship between high art and mass culture and thus should be distinguished from modernism, which for the most part insisted on the inherent hostility between high and low» (Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1986, viii). Här måste man notera en viktig skillnad i avantgardets och modernismens förhållningssättet till lågkultur, som kan leda till missförstånd rörande Huyssens argument: modernismen inkorporerar eller skildrar naturligtvis ofta det vanliga livet och dess lågkulturella inslag, utan att därmed nödvändigtvis försöka att upphäva gränsen (skildringen av det bygger ju på att denna gräns finns). Avantgardet däremot inkorporerar lågkulturen i livet i sin strävan efter att förena liv och konst. På detta sätt upplöser de gränsen, eftersom den är omöjlig att upprätthålla när den är en del av konstverket och livet, dvs den process som jag belyser i artikeln. Att både modernistens och avantgardistens «verk» hängs sida vid sida på museerna motsäger inte detta, utan är en naturlig del av den appropriering av nya former som är signifikant för modernitetens konströmmningar.

⁹ Richard Murphy: *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, 269.

¹⁰ Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*, Routledge, London/New York 2002, 72.

¹¹ Jonas Ingvarsson: «Seeberg/Cyborg. Svenskt 60-tal och den mediapregnerade prosan,» i *Human IT* 1/1999, 165–193. [<http://www.hb.se/bhs/ith/1-99/ji.htm>, läst 14.03.2005]

¹² Jag har diskuterat detta faktum i de nordiska forskningsnätverk jag ingår i, och har då fått bekräftat att det svenska avantgardet hade bättre möjligheter att få sina «verk» uppförda i radio- och TV under 60-talet i förhållande till resten av Norden.

¹³ Se t.ex. Olle Granath och Monica Nieckels (red.): *Moderna Museet 1958–1983*, Moderna Museet, Stockholm 1983; Cecilia Widenheim, Magnus af Petersens och Teresa Hahr (red.): *Moderna Museet — Boken*, Moderna Museet, Stockholm 2004.

¹⁴ Leif Nylén: *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1998, 33.

¹⁵ Möjligheten finns att Dewey inbjöds att trycka partituret i *Rondo* och inbjöds till Fylkingen utan att någon deltagit i hans happening i Helsingfors. Mot det talar att skildringen framstår som ett ögonvittnesskildring, och att Nylén därmed verkar ha varit närvarande vid uppförandet av *Street Piece Helsinki* i Helsingfors.

¹⁶ Teddy Hultberg (red.): *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst*, Fylkingen förlag, Stockholm 1994.

¹⁷ Tania Ørum: «Efterord,» i Hans-Jørgen Nielsen: *Nielsen sort på hvidt. Samlede digte*, red. av Morten Thing och Tania Ørum, Tiderne skifter, 2000, Köpenhamn 451f.

¹⁸ Jan Erik Volds artikel är omtryckt i *Entusiastiske essays. Klippbok 1960—75*, Gyldendal, Oslo 1976; Eugen Gomringer: *Timebok og andre tekster*, övers. av Yngvil Molaug Haugen, Det Norske Samlaget, Oslo 1971.

¹⁹ Bengt af Klintberg: «General Bussig gör entré. Dagboksanteckningar 1960—64 kring Åke Hodell och hans poesi.» i Goy Persson (red.): *60-talets två ansikten*, Poesifestivalen i Nässjö, Nässjö 1995, 61.

²⁰ Det är viktigt att notera att citaten från Leif Nylén är av en *insider*, någon som troligen försöker skriva en så radikal avantgardehistoria som möjligt. Det är dock primärt de nordiska kontakterna som intresserar mig och inte receptionen i sig och förståelsen av den i sin tur, även om det är ett spännande kapitel.

²¹ Nylén 1998, 62.

²² Vilket med största sannolikhet applåderades från konstnärernas sida.

²³ Nylén 1998, 58.

²⁴ Skylten med förklaringen på konceptet bakom konstverket, dvs själva den kreativa processen, är det som ger mening till det man ser.

²⁵ Nylén 1998, 78. Öyvind Fahlström har skrivit *Hammarskjöld om Gud*, Staffan Olzon och Evan Storm *Skraj* och Staffan Olzon och Sören Brunes *Le Corbusiers död*. Se t.ex. Per Ringby: *Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Vildros, Gideå 1995; Anders Wahlgren: *Pistolteatern 1964—67*, Rönnells Antikvariat, Stockholm 2003.

²⁶ Se Jahn Thon: *Refleksjon — kritikk — protest. Forståelsesformer i ung litterære tidsskrifter: Heretica, Rondo og Profil*, Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo, Oslo 2001.

²⁷ Anne-Marie Mai och Anne Borup vid Syddansk universitet har stått i bräschen för uppgörelsen med *modernismekonstruktionen*, se t.ex. Anne Borup: «Den danske modernisme-konstruktion. Ud af modernismen — ind i litteraturen,» i *Kritik* 147/2000, 1—18. Det är dock viktigt att inse att avantgardisterna naturligtvis själva har bidragit till en sådan utdefiniering från kanon, eftersom de själva har valt outsiderrollen som ett led i sin övertygelse och profilering.

²⁸ Helge Rønning: «Nielsen og Norge.» i Tania Ørum (red.): *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*, Forlaget Spring, Hellerup 2001, 196—206.

²⁹ Se min lexikonartikel om avantgarde i Norge (under publicering): Per Bäckström: «Norwegen.» i Hubert van den Berg och Walter Fähnders (red.): *Avantgarde-Lexikon*, JB. Metzler Verlag, Stuttgart 2006.

³⁰ Odd Eidem: «Når svenskene gjester med skandale, gjør de det grundig.» *Verdens gang* 01.11.1966, citerat efter Per Ringby: *Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Vildros, Gideå 1995, 302.

³¹ Med performativ avser jag texter och/eller verk som är avsedda att framföras och får sin fulla mening först vid framförandet. Med «processuell» inkluderar jag också bl.a. konstverk där själva skapelseprocessen är det enda väsentliga, som man ibland får intryck av vad gäller t.ex. Fahlström.

³² Sven Delblanc och Sverker Göransson (red.): *Den svenska litteraturen*, band 6, *Medieålderns litteratur 1950—85*, Bonniers, Stockholm 1990, är ett typexempel på en sådan fixering vid det nationella. Varken Per Højholt, Hans-Jørgen Nielsen eller Jan-Erik Vold finns omnämnda i band VI, *Medieålderns litteratur*, trots att Vold sedan länge bor och verkar i Stockholm. Øystein Rottem (red.): *Norges litteraturhistorie*, band 6, *Fra Brekke til Mehren 1945—65*, Cappelen, Oslo 1996; nämner att Per Højholt översatts, och tar faktiskt på flera ställen upp Hans-Jørgen Nielsen, men inga svenska avantgardister nämns. Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, Gads forlag, Köpenhamn 2000—2002; är härvidlag betydligt bättre, men en inplacering av de i *Danske digtere* nämnda nordiska poeterna i ett större sammanhang saknas, nu nämns de enbart i förbigående. Dessa, och andra, nationalitteraturhistorieskrivningar illustrerar därför det problematiska förhållandet till ett större internationellt och framför allt nordiskt sammanhang.

³³ Se t.ex. Anders Lundberg och Jonas Magnusson: «Redaktionellt,» i *Ord&Bild* 1—2/1998+cd, 3—8.

³⁴ Om Öyvind Fahlströms syn på sig själv som primärt författare, se t.ex. Lundberg och Magnusson 1998, 3—8.

³⁵ Öyvind Fahlström: «HÄTILA RAGULPR PÅ FÄTSKLIABEN. Manifest för konkret poesi,» *Odyssé* 2—3/1954. Manifestet finns i nytryck i bl.a.: *Ord&Bild* 1—2/1998+cd, 9—12. Förkortas HRF i löpande text. Att manifestet var det första, se t.ex. Lundberg och Magnusson 1998; Erik Zillén: «Den svenska konkretismens manifest som poetologisk paradox,» i Heiko Uecker (red.): *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1997, 103.

³⁶ Lundberg och Magnusson 1998, 4.

³⁷ Teddy Hultberg: *Öyvind Fahlström i etern — Manipulera världen/Öyvind Fahlström on the Air — Manipulating the World*, Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, Stockholm 1999, 18.

³⁸ Jesper Olsson: «Bord, hyllor och radikala artefakter. Öyvind Fahlström och den konkreta poesin,» i *Ord&Bild* 1—2/1998+cd, 13—26.

³⁹ Se t.ex. Hultberg 1999; Teddy Hultberg: «Konkret Fahlström,» i *Paletten* 4—5/2001, 83—95; Jesper Olsson: «Allegori & artefaktion. Formens politik i Öyvind Fahlströms poesi,» i Ulf Olsson och Per Anders Wiktorsson

(red.): *Allegori, estetik, politik. Texter om litteratur*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2003, 197—206.

⁴⁰ Lars-Gunnar Bodin: «Inledande kommentar till svensk text-ljudkomposition,» i häftet till *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia 1992, PSCD 63 1 och 2.

⁴¹ Olsson 2003, 197.

⁴² Se t.ex. Carl-Michael Edengborg och Mattias Forshage: «Fahlström, Sade och surrealismen. 'Sakta börjar hela mitt huvud tala ...'» i *Ord&Bild 1—2/1998+cd*, 50.

⁴³ Roland Barthes: «Le plaisir du texte,» i *Œuvre complètes*, band 2, 1966—1973, Éditions du Seuil, Paris 1994, 1493—1533.

⁴⁴ Motto i HRF.

⁴⁵ Fahlström fick som en följd av sin processuella estetik inte se mycket av sin poesi publicerad, varken på 50-talet eller senare. Den enda lyriksamlingen som trycktes var: Öyvind Fahlström: *Bord — dikter 1952—55*, Bonniers, Stockholm 1966. Se bibliografin i Mela Dávila (red.): *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona 2001.

⁴⁶ En nyinspelning av «Det stora och det lilla» finns på cd:n som medföljer *Ord&Bild 1—2/1998*.

⁴⁷ Fahlström 1966, 33.

⁴⁸ «En örfil åt den allmänna smaken», var ryska futurismens första manifest 1912, se t.ex. Gunnar Qvarnström (red.): *Moderna manifest 1: Futurism och dadaism*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1973, 74f.

⁴⁹ Knud W. Jensen (red.): *Pejling af Modernismen*, Gyldendal, Köpenhamn 1962.

⁵⁰ Öyvind Fahlström: «Kunst, liv, samfund, skole, videnskab, teknik, økonomi osv,» i Knud W. Jensen (red.): *Pejling af modernismen*, Gyldendal, Köpenhamn 1962, 102—104.

⁵¹ Som Fahlström fortsätter: «Behöver man overhovedet längere at tale om kunst? Alt kan blive liv eller alt kan blive kunst, alt kan blive aktiveret og skabende liv».

⁵² Hultberg 1999, 74.

⁵³ Öyvind Fahlström: Brev till Börje Lindell inför sändningen av «Fåglar i Sverige,» i Hultberg 1999, 125f.

⁵⁴ Det historiska avantgardet involverade naturligtvis också publiken i sina performance, men då som motspelare genom sina provokationer och inte som medspelare som Fahlström.

⁵⁵ Se t.ex. af Klintberg 1995, 50.

⁵⁶ Åke Hodell: Svar på enkäten «Poesins position,» i *Rondo 2/1963*, 5—6.

⁵⁷ Åke Hodell: *Stuvad lake enligt Cajsa Warg Gunnar Ekelöf läser «Flyende pilot»*, Rönnells Antikvariat, Stockholm 2002.

⁵⁸ Torsten Ekbom: *Bildstorm*, Bonniers, Stockholm 1995, 224.

⁵⁹ Ekbom 1995, 225.

⁶⁰ Åke Hodell: *igevär*, kerberos förlag, Stockholm 1966.

⁶¹ Åke Hodell: «General Bussig. Verbal hjärntvätt,» i Goy Persson (red.): *60-talets två ansikten*, Poesifestivalen i Nässjö, Nässjö 1995, 31.

⁶² af Klintberg 1995, 58.

⁶³ Pekka Särkineni: «Efterskrift,» i Hodell 2002, 43—44.

⁶⁴ Citerat efter Ekbom 1995, 227.

⁶⁵ Citerat från Magnus Haglunds text på *Friends of the Bumblebee*, Rönnells Antikvariat/Hall Tjäften, Stockholm 2002, TJÄFT 002.

⁶⁶ En beskrivning som låter som en parafras på Fahlströms manifest från 1962, och som samtidigt kan stå som en samlad rubrik för hela 60-talsavantgardet.

⁶⁷ Hodell 1963: 2, 5—6.

⁶⁸ Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff och Morten Søndergaard (red.): *Mellem Ørerne — Performer Højholt. Mediekunst 1967*, Informations forlag, Köpenhamn 2004. På danskt område är det enbart Per Højholts ljudmaterial som har utgivits, såvitt jag vet, och därfor är det naturligt att fortsätta diskussionen med denne nordiske författare.

⁶⁹ Morten Søndergaard: «Mellem Ørerne. Om Per Højholts mediekunstneriske praksis», i Kreutzfeldt m.fl. 2004, 19f.

⁷⁰ Det nationella gränsöverskridandet framstår som självklar i avantgardistisk praxis: den arbetsprocess som Søndergaard beskriver är i stort sett identisk med de svenska avantgardisternas, och de internationella rötterna är desamma. Cage och Burroughs återfinns också i det svenska avantgarden, och är bara några av de gemensamma valfrändskaper som man ser i de svenska avantgardedikterna *Rondo* och *Gorilla*.

⁷¹ Per Højholt: *Intethedens grimasser. Essays*, i *Cézannes metode/Intethedens grimasser*, Schønberg, Köpenhamn 1985, 9.

⁷² Per Højholt: *Cézannes metode* i Højholt 1985, 61.

⁷³ Om *Gittes monologer* se t.ex. Højholt 2004.

⁷⁴ Se t.ex. Teddy Hultberg: «I stormen av kvitter i mänskligt mjöl». Några teman i Öyvind Fahlströms radiokonst,» *Ord&Bild*, 1—2/1998+cd, 74—91; Öyvind Fahlström: *Den Helige Torsten Nilsson*, Bonniers, Stockholm 1968.

⁷⁵ Om debatten se t.ex. Jens F. Jensen: «De sidste Moderne — de første postmoderne,» *Kultur & Klasse* 59—60/1987—88. Detta gör dock inte Højholt till modernist, när han med «liv» lägger vikt på ontologiskt varande istället för vardagslivet, ligger det i linje med avantgardisternas likställande av konst och liv: en direkt överföring av konsten till vardagslivet skulle innebära en för avantgardisterna oacceptabel utsläntning av Konsten. Likställandet av liv med konst innebär att konsten sänks ner i livet i den meningen att livet berikas av det, inte att konstens mening fullständigt nivelleras.

⁷⁶ Højholts uppläsning av «Omkring rundt» kan höras på de medföljande cd-skivorna till Højholt 2004.

⁷⁷ J.L. Austin: *How to do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1975.

⁷⁸ Vilket bl.a. följande citat visar «Der er flere navne, mange flere endnu. De svenske forbindelser, f.eks. Åke Hodell eller Fluxusmanden Bengt af Klintberg, der endog bliver medlem af *ta's* redaktion. Og længere ude i horisonten er der John Cage's tidlige optræden på Sommerudstillingen, de stadige besøg af amerikanske performere, hele Fluxusbanden, Kosuth og ikke så få flere». Hans-Jørgen Nielsen: «Gruppebilleder fra 60'erne,» i Tania Ørum (red.): *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*, Forlaget Spring, København 2001, 223.

⁷⁹ van den Berg 2000.

MEDARBEIDARAR

Hadle Oftedal Andersen (f. 1969), fil. dr., kritikar og lektor i norsk ved Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors Universitet. Har m.a. redigert *Poesiens pil. Norsk lyrikk 1959-* (1998), *Romanen og historia. Med bidrag fra seks nordiske forfattarar* (2003), og skrive *Brillefint. Norjan kielen alkeisoppikirja* (2000), *Spegelsalen. Artiklar om norsk litteratur* (2001), *Poetens andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge* (2002), *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatikk* (2004) og *Kroppsmordenisme. Forsøk på å lesa postmoderne litteratur i Skandinavia, først og fremst i Noreg, med utgangspunkt i forestillingar knytte til kroppen som basis for meiningskaping* (2005).

Per Bäckström (f. 1959), fil.dr., førsteamanuensis ved Institutt for Kultur og Litteratur, Universitetet i Tromsø. Har skrive *aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer* (2003) og *Enhet i mångfalden. Henri Michaux och det groteska* (2005). Artiklar bl.a. «Michael Riffaterre och poesins semiotik. En kritisk läsning.» i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 2/2000, «Suspicion in the Ear. The Space of Reading (Poems).» i Per Bäckström og Troels Degen Johansson (red.): *Sense and Senses in Aesthetics* (2003).

Claus Falkenstrøm (f. 1970), ph.d., ekstern lektor ved Dansk, Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet. Har skrive artiklar om avantgarde, modernisme, metafiksjon og rocke-estetik og vore medredaktør for antologiane *På kant med værket* (2004) og *Litterære metamorfoser* (2005).

Unni Langås (f. 1957), dr.art., professor i nordisk litteraturvitenskap ved Høgskolen i Agder. Har publisert *Forandringens former. En studie i Liv Køltzows forfatterskap 1970-1988* (1999), *Tanke til begjær. Nylesingar i nordisk lyrikk* (saman med Sigrid Bø Grønstøl, 2001) og *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900* (2004), og dessutan redigert *Den litterære teksten. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag* (2005).

Peter Stein Larsen (f. 1959), ph.d. og lektor ved Dansk, Institut for kommunikation, Aalborg Universitet. Har skrive *Digtets krystal* (1997) og *Modernistiske outsidere* (1998), er medredaktør av *Modernismens historie* (2003) og *Litterære metamorfoser* (2005), og har bl.a. skrive artiklar om Oehlenschläger, Stagnelius, Tom Kristensen, Bønnelycke, Broby-Johansen, Paal Brekke, Jørgen Sonne, Højholt, Tor Ulven, Pia Tafdrup, F.P. Jac, Bo Green Jensen, Pia Juul, bilespråk, apostrofiske former, sjangrar, modernisme, ekspresjonisme, metafiksjon og dansk lyrikk kring 2000.

Per Erik Ljung (f. 1943), fil.dr. og dosent ved Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet. Har bl.a. skrive *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarollen* (1980) og avsnitt i Lars Lönnroth og Sven Delblanc (red.): *Den svenska litteraturen* (1987-90) og i Louise Vinge (red.): *Skånes litteraturhistoria 1-2* (1996-97). Medverkar i Per Dahl og Torill Steinfeld (red.): *Videnskab og national opdragelse. Studier i nordisk litteraturhistorieskrivning I-II* (2001) og i Gunilla Lindberg-Wada m.fl. (red.): *Literary History: Towards a Global Perspective. Vol 3:II. Literary Interactions in the Modern World* (2006). Saman med Walter Baumgartner og Frithjof Strauss redaktør for antologien *Skriva om jazz — skriva som jazz* (2001).

Louise Mønster (f.1972), cand.mag. og ph.d.-stipendiat ved Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet. Arbeider med eit ph.d.-prosjekt om nordisk modernistisk lyrikk i det 20. hundreåret. Medredaktør av *Fortellingen i Norden etter 1960* (2004) og *Litterære metamorfoser* (2005). Har skrive artiklar om nordisk lyrikk, bl.a. «Det dansende dikt — om Sophus Claussen tidlig modernistiske æstetik.» i *Synsvinkler* 25/2000, «Ikkje blot. Om eksklusivt og inklusivt ud fra Ivan Malinowskis 'Kærlighedsdigts'», i *Edda* 4/2002 og «Det destabiliserede jeg. Om modernismens jeg under og oven vande.» i *Nordlit* 17/2005.

Idar Stegane (f. 1940), dr. philos., professor i nordisk litteratur ved Nordisk institutt, Universitetet i Bergen. Har bl. a. skrive *Olav H. Hauges dikting. Frå «Glør i oska» til «Dropar i austavind»* (1974), *Det nynorske skriftlivet. Nynorsk heimstaddikting og den litterære institusjon* (1987), «Medierevolusjon og modernisme» i Bjarne Fidjestøl m.fl.: *Norsk litteratur i tusen år* (1994, 1996). Redaktør av nyutgåver av litteratur og av antologiar, bl. a. *Norske tekster. Lyrikk* (saman med Asbjørn Aarseth og Eiliv Vinje, 1998). Skrive ei rekke artiklar om den nynorske skrifttradisjonen, om barnelitteratur og om lyrikk.

Eva-Britt Ståhl (f. 1950), fil. dr. og dosent i litteraturvitenskap ved Uppsala universitet, professor ved Högskolan i Gävle. Tidlegare verksam som litteraturkritikar, derigjennom interessa for ny lyrikk. Har skrive *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism. En studie i hans lyrik 1900-1906* (1984), *Allt är sönderslitet men strävar efter helhet. Eva Ström 1977-2002* (2004). Har publisert artiklar om bl.a. Friedrich Hölderlin og Lars Norén og dessutan medverka i Elisabeth Møller Jensen (hovudred.) og Lisbeth Larsson (svensk hovudred.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band IV (1997).

Sveinn Yngvi Egilsson (f. 1959), dr. phil. og lektor ved Háskóli Íslands (Islands universitet). Har skrive boka *Arfur og umbyltning* (Arv og omvelting, 1999). Medredaktør for artikkelsamlinga *Heimur ljóðsins* (Diktverda, 2005). Har også hatt tilsyn med kritiske utgåver av *Brennu-Njáls saga* (2003, 2004) og Gisli Brynjúlfssons *Ljóð og laust mál* (2003), og vore medredaktør for *Ritverk Jónasar Hallgrímssonar* (1989).

NORDICA HELSINGIENSIA

- | | |
|------------|--|
| NH 1/KKN 1 | Hadle Oftedal Andersen: Ikkje for ingenting.
Jon Fosses dramatikk (2004) |
| NH 2 | Mona Forsskåhl: Mitt emellan eller strax
utanför. Språkkontakt i finlandssvensk slang
(2005) |
| NH 3/KKN 2 | Hadle Oftedal Andersen: Kroppsmodernisme
(2005) |
| NH 4/TS 1 | Jan-Ola Östman (red.): FinSSL –
Finlandssvenskt teckenspråk (2005) |
| NH 5/KKN 3 | Hadle Oftedal Andersen & Idar Stegane (red.):
Modernisme i nordisk lyrikk 1 (2005) |

