



LUND UNIVERSITY

Vårt hjärtas vilt lysande skrift

om Karl Vennbergs lyrik

Elleström, Lars

1992

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Elleström, L. (1992). *Vårt hjärtas vilt lysande skrift: om Karl Vennbergs lyrik*. [Doktorsavhandling (sammanläggning), Litteraturvetenskap]. Lund University Press.

Total number of authors:
1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

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

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

Take down policy

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

LUND UNIVERSITY

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

LITTERATUR TEATER FILM, NYA SERIEN 8

Red: Ulla-Britta Lagerroth, Louise Vinge, Margareta Wirmark

Vårt hjärtas vilt lysande skrift

Om Karl Vennbergs lyrik

Lars Elleström



Lund
University
Press



Växjö universitet

Universitetsbiblioteket

HÖGSKOLAN I VÄXJÖ
Biblioteket Teleborg

Till Thérèse

Lund University Press
Box 141
S-221 00 Lund
Sweden

© Lars Elleström 1992
Skyddsomslag av Lena Lithner
Skyddsomslagets bild: Manikeistisk bokillustration från Turkistan;
recitation med musikalisk beledsagning

Art nr 20257
ISSN 0347-7770
ISBN 91-7966-202-1

Printed in Sweden
Studentlitteratur
Lund 1992

Studentlitteratur

Lars Elleström

Vårt hjärtas vilt lysande skrift. Om Karl Vennbergs lyrik

Akademisk avhandling som för avläggande av filosofie doktorsexamen vid humanistiska fakulteten vid universitetet i Lund kommer att offentligen försvaras i Palastras hörsal, Universitetsplatsen, fredagen den 9 oktober 1992 klockan 10.15.

Lund University Press, Box 141, S-221 00 Lund, Sweden

ISBN 9 1 7 966-2021

ISSN 0347-7770, Litteratur Teater Film, nya serien

Organization: Lund University, Department of Comparative Literature

Author: Lars Elleström

Document name: Doctoral Dissertation

Language: Swedish

Number of pages: 394

Date of issue: 9.10.1992

Coden: ISRN LUHFDA/HFLI-92/1035-SE+394

Title: The Wildly Glowing Words of Our Heart. On Karl Vennberg's Lyric Poetry

Abstract: Karl Vennberg is one of the most important poets in 20th century Swedish literature. This dissertation deals with his complete poetic authorship: from *Halmfackla* (*Torch of Straw*, 1944) to *I väntan på pendeltåget* (*Waiting for the Commuter Train*, 1990). The method used in the study is related both to that of the New Critics and the Deconstructivists. Through close reading, the main structures of his authorship are laid bare; through comparison with a large number of authors and mystics, an intertextual pattern becomes visible. However, it is not the object of the dissertation to establish historical or chronological relations. The study of influence and development is ignored, and the biographical context considered irrelevant. Instead, the poems of Vennberg are compared, from a strictly textual point of view, with text of, among others, Horatius, Basilides, Isaac Luria, Meister Eckehardt, Jakob Böhme, Juan de la Cruz, Friedrich Nietzsche, Bertolt Brecht, T.S. Eliot, Samuel Beckett, Pär Lagerkvist, Gunnar Ekelöf and Birgitta Trotzig. In one preliminary chapter the relation of Vennberg's poetry to music, drama and the visual arts is discussed. The visual arts especially have interesting connections to the structure and content of several of Vennberg's poems

The main part of this work deals with what is called three "figures" or recurrent patterns in Vennberg's poetic authorship: "Double meaning", "Abandonment" and "Traces". In each section, several thematic and textual aspects are discussed. In the chapter on "Double meaning", the focal point is on Vennberg's irony. In "Abandonment", negations and satire are taken up, as well as Vennberg's tendency to mistrust most things and lie low. The chapter called "Traces" revolves around the words prints and traces. All of Vennberg's important themes – love, religion, politics and poetry – are expressed through the concept of traces. The beloved but deceitful woman leaves painful traces behind her; the absent God offers us only cryptic signs to be deciphered; life itself sometimes seems to linger as an indestructible trace and even the poetry – in spite of its being "meaningless" or "undecipherable" – might leave a trace for forthcoming generations to interpret: a trace of "the wildly glowing words of our heart".

Key words: Swedish poetry, intertextuality, comparative arts, irony, mysticism

I, the undersigned, being the copyright owner of the abstract of the above-mentioned dissertation, hereby grant to all reference sources permission to publish and disseminate the abstract of the above-mentioned dissertation.

Signature:  Date: 19.9.1992

Innehåll

Några ord om seminariets dammstrimmor 5

1. Inledning

Vennberg, kritiken och forskningen 7

Teoretiska förutsättningar 30

Att studera författarskap 33

Intertextualisering 37

Avhandlingens uppläggning 45

2. Dikten och konstarterna

Liv och musik 47

Världen som scen 58

Bilden i diktarens öga 65

3. Det dubbla budskapet

Antingen/eller: kritisk ironi 108

Både/och: etisk ironi 113

"Jag vill bli begravd utanför alla murar" 121

"Vid trons alla eldar har jag bränt mig" 144

"Också i kärleken är skuggorna trognast" 163

"Göm dina ord där tystnaden är orörig" 184

4. Övergivandet

Negationerna 194

Misstron 197

Hänge och överge 215

"Kråkan vid den övergivna frälsarkransen skruvar på sig" 220

"Vi borde oftare begrunda Guds landsflykt" 229

"Detta är min smärta när du lämnar mig" 249

"Varför skräms jag av att orden överger mig?" 255

Den låga positionen 260

5. Spåret

Närvaron och frånvaron 271

"Vad blev mina år annat än landskap för dina tomma steg?" 278

"Vad jag smeker är din bild där din fot har gått" 300

"Ett obotligt sår och en obotlig färd" 306

"Namnen är oläsliga" 316

"Bara på backtimjan lär det finnas sex insektsarter" 338

"Vårt hjärtas vilt lysande skrift" 344

Zusammenfassung 362

Litteratur 368

Personregister 380

Diktregister 385

Några ord om seminariets dammstrimmor

Och i morgon skriver du ditt poetlivs dikt,
och du kan hålla upp den
i solljuset
eller under månskäran
eller i seminariets dammstrimmor,
och som en rubin lyser den
i all sin poetiska ironi. (Dn 9f)

Detta är en bok om Karl Vennbergs lyrik. Två genrer möts: lyriken och den litteraturvetenskapliga avhandlingen. Mötet sker i det rum som de båda genreerna lever i: textens rum. Trots denna gemensamma lokalitet är mötet mellan lyrikens och litteraturvetenskapens diskurser långt ifrån oproblematiskt. Lyriken är till sitt väsen undflyende, mångtydig; "en rubin", för att låna Vennbergs ord, som lyser "i all sin poetiska ironi". Avhandlingen måste, om än fåfängligt, på något sätt söka kringgå skriftens inneboende mångtydighet. Inte genom att blunda för lyrikens undflyende ironi, utan genom att behandla lyriken som om den vore möjligt att fixera; som om det vore möjligt att säga något väsentligt om rubinens lyster med en text framvuxen ur "seminariets dammstrimmor". Samtidigt måste en litteraturvetenskaplig avhandling, menar jag, acceptera det otydbara och låta det moment av undflyende mening som är lyrikens fundament bli till ett segment även i den egna texten. Vennbergs uppmaning i "När de blåa ropen" måste gälla både för läsaren *i* och läsaren *av* denna avhandling:

Bevara din förvåning. Som när ett solspann störtar,
som när en skrift förrinner,
lysande fast otydd.
Då kan du vila på den gröna jorden
med hjärtat oförklarad, djupt i mullen. (Vt 16f)

På sätt och vis är denna avhandling ett av nödvändighet misslyckat attentat mot skriftens otydbarhet. Jag kommer ibland att pressa Vennbergs dikter på rationalitet och försöka göra dem tydliga bland annat för att det irrationella och otydliga ska framstå klarare. Samtidigt accepterar jag att dikterna i grunden består av dubbla budskap, paradoxer och ironier, och gör dessa egenskaper till utgångspunkter för min undersökning. Därmed blir min position ohållbar i den meningen att all betydelse jag lockar fram ur Vennbergs lyrik, även den som bygger på paradoxer, tvingar fram en motsägelse.

I detta tvång till motsägelse, denna tydningens självklara misslyckande, ligger emellertid knappast någon tragik. Blotta tanken på en avslutad läsning av Vennberg där den litteraturvetenskapliga diskursen faller till ro ter sig absurd. I viss mån gäller detta läsningen av alla texter, men det tycks mig som om Vennbergs lyrik ovanligt tydligt illustrerar läsningens och textens problem, trots att jag vill se den som i första hand djupt lierad med det plågsamt verkliga liv som alltid finns samtidigt inom och bortom texten. Bland annat om dessa metakonstnärliga problem handlar Vennbergs lyrik, men vad händer när vi tror oss *förstå* detta? När texten vill vara en spegel för sin egen otillräcklighet ljuger den alltid i den mån den lyckas förmedla sin brist, och lögnen blir tydligare ju mer övertygande texten gestaltar kommunikationens tillkortakommanden. Läsarens positioner låses och man tvingas att *överlämna* sig åt dikten; "lysande fast otydd".

Läsningens misslyckande finns alltså inskrivet redan i Vennbergs lyrik, men i själva misslyckandet ligger ett imperativ förborgat. När svaren förlorats utom räckhåll kvarstår frågorna med större skärpa än förut, och är det inte själva misslyckandets process som håller oss levande?

1. Inledning

Vennberg, kritiken och forskningen

och deras världar kartläggs av forskningen,
och jag känner inte igen dem (Va 11)

1937 publicerades en diktsamling kallad *Hymn och hunger* med Karl Vennbergs namn på titelsidan. Samlingen är i flera avseenden besläktad med senare böcker signerade Vennberg men är kvalitativt underlägsen. Den återfinns sedan länge inte i verkförteckningarna i hans diktböcker, och jag kommer inte att ta den i beaktande. Inte heller kommer jag att ägna mig åt Vennbergs särpublicerade dikter eftersom mina infallsvinklar i hög grad är beroende av diktsamlingarnas estetiska helheter. För denna avhandlings vidkommande stipulerar jag att *Vennbergs lyriska författarskap* omfattar de sexton diktsamlingar som här nedan presenteras.

Året för Vennbergs genombrott är 1944 då *Halmfackla* utkom (hädanefter i sidhänvisningarna förkortat H). Förutom den kända inledningsdikten "Klassisk prolog" innehåller denna samling sviterna "Passage" och "Requiem" samt en avdelning kallad "Idyll och irritantia". "Klassisk prolog" är skriven på en lätt modifierad blankvers och i "Passage" märker man arkaiserande tongångar. Diktsamlingen innehåller nästan ingen interpunktion. Mest uppmärksammas, vid sidan av "Klassisk prolog", blev "Idyll och irritantia" som innehåller skarpt ironiska dikter med ett konkret och vardagligt men samtidigt kryptiskt bildspråk.

Mottagandet av *Halmfackla* var mycket positivt. Flera recensenter menade att boken hörde till tidens allra väsentligaste och Vennbergs språkliga artisteri uppmärksammades. Många talade om författaren som tankediktare och även epitetet tidsdiktare förekom, dock ofta med modifieringen att samtidsinslaget även ägde allmängiltighet. De författarnamn som främst sattes i samband med Vennberg var Franz Kafka och T S Eliot; Kafka angående ironin och Eliot

angående bildspråkets vardaglighet. Några recensenter betonade också de för Vennberg karakteristiska kontrasterna mellan skilda stämningsslagen. I en dikt som denna i "Idyll och irritantia" framstod Vennberg som tidsdiktare,¹ analytiker och ironiker:

Åtskilliga vädemän
och andra iakttagare
har trött sig se morgonrodnaden spritta till
då evigt vänskapliga arméer
marscherade in över blottställda gränser

och det finns ingenting som motsäger
att gårdsmygen och vattenödlan
tyder tidens förvirring som gudsfröd

Fager blommor hasseln
vid kulsprutenästet
och en sinnesrubbad överlöpare
ville där bygga hyddor åt Moses och Elias
för Kristi förklarings skull (H 41)

Rakt motsatta egenskaper kunde utläsas ur exempelvis femtonde dikten i "Requiem" med inledningsraden "Döden är bara ränseln som vi lägger av" (H 82), som snabbt blev flitigt citerad. Här handlar det om evigheten snarare än samtiden, känslan snarare än tanken och allvaret snarare än ironin.

Det fanns emellertid också negativa inslag i karakteristiken av *Halmfackla*. Några recensenter irriterade sig i största allmänhet på modernistiska drag såsom avsaknaden av skiljetecken. Den ömmaste punkten är dock bildspråket – när det ser ut som i den ovan citerade "Åtskilliga vädemän" – som även enligt de mest översvallande recensenterna kunde uppfattas som en smula torrt, svårtillgängligt eller till och med utpekulerat. Hårdast i bedömningen var kanske Erik Asklund som helt förkastade *Halmfackla*. Han såg boken som kaotisk, förvirrad och i avsaknad av känsla och djup. Dikterna är, enligt Asklund, ansträngt tillkonstlade och oklara. Trots denna dom noterade han en viss ledighet och djärvhet i bildspråket som dock enligt honom inte kunde kompensera bristerna. Utifrån samma iakttagelser hamnar Sten Selander i rakt motsatt värdering. Han fördömer några dikter som inte enbart tillkrånglade och chosiga utan som helt enkelt konstnärligt misslyckade. Trots dessa invändningar och tal om svårtillgänglighet hyllar Selander Vennberg som en poet med gnista och tanke. *Halmfackla* utnämns till den starkaste och mest egenartade debutsamlingen på flera år.²

¹Erik Asklund: "Eld och vatten", *Stockholms-Tidningen*, 8 april 1944. Sten Selander: "Fem diktböcker", *Svenska Dagbladet*, 28 augusti 1944.

1945 kom den första essän av betydelse som behandlar Vennbergs diktning: Lennart Göthbergs "Modernismen – och Vennberg" i *40-tal*. Göthberg diskuterar här för första gången mer utförligt några punkter som visat sig vara i hög grad giltiga för hela författarskapet, och som sedermera blivit obligatoriska inom Vennbergforskningen: den skarpa ironin, den intellektuella anstrykningen, mystiken, spelet mellan motsatser.²

Samma år publicerades *Tideräkning* (Tr) som liksom *Halmfackla* av flera kritiker hälsades som en betydande diktsamling. Denna bok består av fem avdelningar varav den mittersta utgörs av sviten "Vilopunkt i ögat". Även här saknas interpunktion och det ironiska och det pessimistiska draget i *Halmfackla* renodlas. Artur Lundkvist talar i sin anmälan om värdenihilism och en kunskapsteoretisk kris. Av Ivar Harrie karakteriseras *Tideräkning* som en uppgörelse med det sanna, sköna och goda, och Erik Lindegren kallar Vennberg för en modern botpredikant.³ Även Vennbergs självironi och själv-rannsakan, som de kunde komma till uttryck i "Att smaka sig själv", uppmärksammades:

Redan med den billigaste tröst
skulle jag ådraga mig en kostnad
som mitt sterbhus inte kan bära
Jag har inte en gång råd
med mina egna förfalskningar

att smaka sig själv
den beskaste frukten
att sitta som förtvivlad gäst
vid eget bord
att kråkas upp sig själv
inom lyckta dörrar

att i vårskymningen
och vårens
bruna dagar
känna näsans slemhinnor sticka
av den blå branden i nervernas
hoprafsade lövhögar
förfölja sig med
viskande hänrop
sitta och hulka
under skammens horisontlinje

Du smeker min panna som en medbrottsling
en ståndaktig sammansvuren
ömsint och samvets sjuk som du är

²Lennart Göthberg: "Modernismen – och Vennberg", *40-tal*, 1945:5.

³Artur Lundkvist: "Tvivlets dikter", *Stockholms-Tidningen*, 7 oktober 1945. Ivar Harrie: "Meningsfull musik", *Expressen*, 29 november 1945. Erik Lindegren: "Tideräkning", *Vi*, 1945:49.

och helt okunnig
om självförödelsens
enkla rättsgrund (Tr 74f)

Flera recensenter poängterade svårlästheten och språkets avsaknad av lyrisk glans. En kallade det för ökenaktigt torr, intellektuell poesi. Många imponerades dock av samlingens hårt konsekventa hållning och ansåg att dikterna gav lön för mödan.

De negativa reaktionerna på bildspråket återkommer hos några recensenter. Selander tycks uppskatta den nya boken men är mer undanlidande i sina värdeomdömen, medan Ture Nerman och Hans Dhejne är entydigt nergörande. Nerman talar om krystade, preciosa bilder och hans tankar går till 1600-talets salonger. Även Dhejne, som kategoriskt avfärdar *Halmfackla*, associerar till barockens manierism. Vennberg placeras i marinisternas sällskap på grund av sin obegriplighet, långtråkighet och de långsökta bilderna. Dhejnes dom är mycket hård men medger några förmildrande omständigheter. Bildspråket erbjuder trots allt några lysande undantag och likt så många andra ger Dhejne en eloge åt Vennbergs fina ironi.⁴

1946 publicerades en kort essä i den finländska tidskriften *Litteratur, konst, teater* som äger intresse eftersom Vennbergs tvetydiga förhållande till ideal och dogmatik här för första gången med viss skärpa penetreras. Essän heter "Generation i väntan" och är skriven av Jan-Magnus Jansson.⁵

Mot slutet av decenniet, närmare bestämt 1949, kom *Fiskefärd* (F). Samlingen består av sju avdelningar med några få relativt långa dikter i varje. Rent språkligt är skillnaden mot *Tideräkning* betydande. Vennbergs ton är i den nya samlingen oftast lätt högstämmd och relativt allvarlig. Hälften av dikterna har dessutom en tydlig rytm präglad av jamber och trokéer och interpunktionen är normal. Dikternas yttre scenario är också förändrat jämfört med *Tideräkning* och anknyter snarast till de lugnare partierna i *Halmfackla*. En tydlig anvisning om detta ges av rubrikerna på inlednings- och avslutningsavdelningarna, vilka består av enbart var sin dikt: "Fiskefärd" och "Rast med enkel måltid". Ironin är emellertid inte helt borttappad vilket främst avdelningen "Anarkissos" ger besked om.

Djupare sett är emellertid *Fiskefärd* en intensiv penetrering av samma frågeställningar som aktualiserades av de två tidigare diktsamlingarna. De

⁴Sten Selander: "Poesi på bar grund", *Svenska Dagbladet*, 8 november 1945. Ture Nerman: "Svensk lyrik 1945", *Folklig kultur*, 1946:1. Hans Dhejne: "Sats motsats slutsats abrasax", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 19 oktober 1945.

⁵Jan-Magnus Jansson: "Generation i väntan", *Litteratur, konst, teater*, 1946:2.

flesta recensenterna uppmärksammade också, tvärt emot vad som har hävdats, denna kontinuitet.⁶ Fortfarande står det förment sanna och rätta i blickfånget, fortfarande gestaltas ett spel mellan motsatser och kontrasteras olika stilnivåer och känslolägen mot varandra.

Mottagandet av *Fiskefärd* var storslaget. Så gott som alla recenser lovordade den nya samlingen och hälften av anmälningarna rörde sig med superlativer. Det talades om fulltonig, stor och betydande dikt, svindlande djup och mästerlig stil och en av recensenterna fann till och med ordet gripande otillräckligt. Speciellt avdelningen "När du i detta mörker" prisades. Här ingår en av Vennbergs oftast anförda dikter:

Vad som helst blott icke samma ensamhet på nytt
ensamheten
djupare än havet
beskare än ökentörsten
vassare än kniven mot ett öppet öga.
Vad som helst blott icke samma ensamhet på nytt.

Här mitt blod och mina händer
och nycklarna till fångelset i tusen drifter.
Tag dem, tag dem
stäng mig in i allt som tillhör alla
stäng mig in i allt som alla har gemensamt.
Här mitt trots och ensamheten,
sjukt som lommens är dess skri.
Blända det med månens stillhet,
kväv dess strupe med din glömska.
Vad som helst blott icke samma ensamhet på nytt.

Ja, visst vet jag, vet jag:
kärleken jag smeker
är blott läppars kärlek till sig själva
vindlös ro och strandens trygghet.
Må då stränder sjunka
må då läppar krossas.
Vad som helst av blod på händer
lommens skri och
kniv mot öppet öga,
vad som helst blott icke samma ensamhet på nytt. (F 79f)

Boken gick emellertid inte fri från anmärkningar. Karakteristika som de ovan nämnda förpliktigar och flera av de mest uppskattande recensionerna ställer sig frågande inför avdelningen "Anarkissos". Dess ena dikt "Slutrapport om Sisyfos" fick blandade reaktioner medan den politiska satiren "Hej hopp om våren" blev nersablad. Bengt Anderberg gjorde en randanmärkning om Vennbergs mångordighet och Rabbe Enckell stördes av en viss sentimentalitet.

⁶Jan Stenkvist: "Om flyktens villkor", i författarens *Flykt och motstånd*, Stockholm 1978, s 30ff.

Den enda som ställde sig helt kallsinnig var Hans Dhejne. Hans invändningar gäller fortfarande svårigheten att tolka dikterna och finna de förmenta djup-sinnigheterna. Dhejne kan dock inte värja sig mot några av dikterna vilka han finner vara inte särskilt märkliga men dock äkta.⁷

1951 trycktes i *Femtital* en text som varken hör till det skarpsyntaste eller mer omfattande bland det som skrivits om Vennberg, men som ändå här måste nämnas på grund av sin extrema karaktär. Det rör sig om ett hårt angrepp på *Fiskefärd* signerat Bo Grandien: "Karl Vennberg ligger i fatet". Grandien granskar här Vennbergs stil i den senaste samlingen och finner den djupt underlägsen de tidigare böckernas: svulstig, monoton och sentimental. Året därpå publicerade Walter Dickson sin essä "Smärtan och dess rening hos Karl Vennberg" i *BLM* och något senare kom den även i bokform. Dickson drar här uppmärksamheten till den mängd smärtmetaforer som genomsyrar Vennbergs diktning.⁸

Samma år som Dicksons essä publicerades, 1952, kom också Vennbergs nästa diktsamling: *Gatukorsning* (G). Liksom *Fiskefärd* består den av sju avdelningar och en handfull av dikterna präglas av den rytm, bestående av jamben och trokéer, som förekom även i den förra samlingen. Recensenterna var överlag mycket välvilliga men endast några få fann *Gatukorsning* vara av samma överlägsna klass som *Fiskefärd*. Över huvud taget kan man utläsa en viss osäkerhet inom en stor del av kritiken. Några fann samlingen vara mörkare och mera asketisk, och det talades dessutom om matthet och lyrisk rekvisita. Daniel Hjorth menade att ord och bilder staplas på varandra utan sammanhang och Ivar Ivre gick till angrepp mot Vennbergs dunkelhet och svårbegriplighet.⁹

Liksom tidigare tvekade alltså många inför dikternas svårtydbarhet, speciellt i avdelningen "[In ischerzo]" där läsarens dechiffreringsförmåga onekligen ställs på hårda prov – som i denna dikt:

Ännu i hålvägen ska du och domen
gå om varandra. Så naken
lyser ingen sol att inte en imma
på spegelglaset halverar din skuld.
Sträcker jag fram min grämlöse,

⁷Bengt Anderberg: "Idyll och elegi", *Göteborgs Handels och Sjöfartstidning*, 19 oktober 1949. Rabbe Enckell: "Lyrik", *Ord och Bild*, 1950:5. Hans Dhejne: "Karl Vennbergs nya diktsamling", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 19 oktober 1949.

⁸Bo Grandien: "Karl Vennberg ligger i fatet", *Femtital*, 1951:4. Walter Dickson: "Smärtan och dess rening hos Karl Vennberg", *BLM* 1952:4, omtryckt i författarens *Hjärtfäste och hungertorn. Infallsvinklar i finlandssvensk och rikssvensk lyrik*, Stockholm 1953.

⁹Daniel Hjorth: "Lyrisk vårflod", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 7 april 1952. Ivar Ivre: "Gatukorsnings- Litanian om hösten", *Folklig kultur*, 1952:4.

sliter du handen av mig,
lyfter en låga ur ugnen.
Rymden
rullar ihop sig som en huggom.
Broder, du är viskningen som fladdrar vidare
när urnan har rämnat.
Må elden prisa ditt öga. (G 44)

Sigvard Cederroth citerar i sin anmälan träffande Ortega y Gasset som har karakteriserat poesi av detta slag som metaforemas högre matematik, där mängden av obekanta närmar sig antalet tecken. *Gatukorsning* innehåller emellertid också ett flertal dikter där det kryptiska inte dominerar, där anslaget är bredare som i *Fiskefärd* eller helt enkelt elegiskt. Cederroth har fördrag med det kryptiska draget hos Vennberg och menar att dikterna har en grundton som gör även det svårbegripliga effektivt. Bengt Holmqvist, däremot, har svårare för de myckna bilderna och hävdar att de sämsta dikterna är nertyngda och saknar vision. Hans helhetsvärdering är trots denna allvarliga anmärkning mycket hög. Enligt Holmqvist äger Vennberg i styrka och svagheter den stora egenarten, det enda som egentligen räknas.¹⁰

1953 kom boken *Dikter 1944–49* (D) där de tre samlingarna från fyrtio-talet trycktes om i obetydligt reviderat skick. Bland annat fick den hårt kritiserade "Hej hopp om våren" från originalutgåvan av *Fiskefärd* utgå – redan i omtryck av samlingen hade den strukits. Samma år publicerades en ny originalsamling: *Vårövnning* (V). Sin vana trogen grupperar Vennberg dikterna i ett antal avdelningar, denna gång sex stycken plus en inledande dikt kallad "Vårdagjämning". Liksom i *Gatukorsning* är halvdussinets dikter rytmiserade med Vennbergs vid det här laget karakteristiska jamb-trokékombination och nu finner man också i knappt hälften av dikterna något nästan helt nytt: strofsymmetri. Kanske var det denna formella nyordning som tillsammans med vårmotivet fick flera av recensenterna att tala om ett ljusare tonläge hos Vennberg, trots att väl så många av dikterna lika gärna kan associeras till hösten. Som titeln anger rör det sig om en *inövning* i vår, en längtan efter ljus:

Smycka min morgon för en ny dröm,
medan solens duniga boll fnyser in i molnen.

Ropen över gränserna, de avlägsna, hör jag.
Samma rop fann jag i munnen på de döda.

Rött är ditt hjärta som tibast mot snö.
Gyllenrött går suset i marsvårens pilar.

¹⁰Sigvard Cederroth: "Kamrater på en irrande planet", *Tidningen Upsala*, 18 april 1952. Bengt Holmqvist: "Gatukorsning", *Stockholms-Tidningen*, 7 april 1952.

Sålär mina fötter vägen till torget,
till fisken och vinet i salustånden.

Låt upp mitt blod för det infrusna ljustet.
Smicka min morgon för de levandes dröm. (V 52)

Dagskritiken var betydligt mindre villrådig inför *Vårövning* än inför *Gatukorsning*, och flera hade också lättare att oreserverat ge höga, en del mycket höga betyg. Den nya samlingen ansågs vara jämnare och också tillgängligare, vilket hälsades med glädje. Ivar Ivre som hade ställt sig kallsinnig inför *Gatukorsning* uppskattade vad han kallar bejakelsen i *Vårövning*s Många fann en lyrisk ton som i den föregående samlingen inte fått klinga ut, och några talade om sällsam lyskraft och sublim poesi. Sven Lindner fann att Vennbergs ton blivit renare och subtilare – men kanske också tunnare. En likartad invändning, fast formulerad med större skärpa, hade Björn Johansson. Stämmingsklingande ordackord räcker inte om man inte kommer åt tanken bakom, menar han, och frågar sig vidare om dunkelt skön ordkonst är det enda sättet för Vennberg att komma till tals. Sin vana trogen var även Dhejne starkt negativt inställd. *Vårövning* innehåller, hävdar han, krystade och långsökta dikter men är ändå ett steg i rätt riktning. Något motvilligt erkänner han att den nya boken innehåller enstaka vackra dikter och strofer.¹¹

Ytterligare ett steg i rätt riktning, om man ska lita på Dhejne, tog Vennberg året därpå. 1954 kom nämligen *Synfält* (S) och för första gången var Dhejne övervägande positiv i sin recension. Hans välbekanta invändningar finns kvar – irritationen över vissa rebusartade inslag är klart markerad – men trots detta är Dhejne märkbart imponerad. Dikten "Bortom" karakteriseras som oändligt vacker.¹² Dhejne fascineras uppenbarligen mer av Vennbergs högstämt lyriska tongångar än av hans kärvare stildrag, och *Synfält* innehåller ovanligt många fulltoniga dikter. Samlingen består av fem avdelningar, den första kallad "Öppenhet" och den sista "Slutenhet". Antalet dikter i avdelningarna är symmetriskt ordnat: 9-7-4-7-9. Liksom i *Vårövning* är även stroferna symmetriskt uppställda i ett tiotal dikter och på några ställen finner man inslag av vers med fast rytm.

Dhejnes reaktion på *Synfält* var symptomatisk. Ett flertal recensenter menade att den nya diktsamlingen var Vennbergs mest imponerande bok och

¹¹Ivar Ivre: "Med sänkhäv i poesifloden", *Folklig kultur*, 1953:10. Sven Lindner: "Skuggriket vårt hjärta", *BLM*, 1953:8. Björn Johansson: "Ordmagi och frälsningsmysterium", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 3 november 1953. Hans Dhejne: "Två poeter", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 24 oktober 1953.

¹²Hans Dhejne: "Karl Vennberg utan fyrtiotal", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 22 september 1954.

lovorden var starkt tilltagnas den sades vara lysande klar och utgöra skakande läsning. Uppenbarligen var det flertalet dikters breda, lyriska anslag som lockade recensenterna till att utdela sina strålande betyg. De något ljummare reaktionerna på *Gatukorsning* betingades i hög grad av de snävt kryptiska inslagen, vilka var nerbantade i *Vårövning*. I *Synfält* kulminerar den höga tonen och likaså femtiotalets betygsättning. De recensenter som kom med invändningar riktade med stor enighet in sig på avdelningen "Bitterheter" som består av en räckta politiska och religiösa satirer. Många, dock inte alla, menade att Vennbergs poänger här är alltför lättköpta och att språket rent konstnärligt är torftigt.

Om "Bitterheter" var den avdelning som för många drog ner helhetsintrycket något, var den avslutande avdelningen "Slutenhet" tydligtvis den mest imponerande. Viveka Heyman skrev att den som en gång läst dessa dikter sannolikt aldrig mer skulle bli kvitt dem, och flera andra recensenter var likaså märkbart tagna.¹³ Avdelningens tematiska spännvidd, dess stora synfält, indikeras av några av dikternas titlars "Om Gud", "Om människan", "Om orden". Den kortaste av dem är "En rök i ögonen":

En rök i ögonen är rösterna omkring oss.
Vilka är det som far förbi
på de ofarbara vägarna?

En insektsmun uppspärрад mot molnen är tystnaden.
Vilka är det som trampar
den röda marken under vårt hjärta?

Mäktig deras vind, sliter med tunga händer
horisontens slinga.
Sjungande drar de förbi våra eldar. (S 56)

1955 gav Vennberg för fjärde året i rad ut en ny diktsamlings *Vid det röda trädet* (Vt). Denna samling består av sex avdelningar och i drygt hälften av dikterna finner man strofsymmetri. Det rytmiska inslaget är emellertid nästan helt försvunnet. Titeln ger associationer till hösten, en årstid som i "Den älskades tid" framstår som förlusternas tids

Klockan mäter
den älskades tid i mitt kött,
hejdar bågflykten
uppåt eller neråt,
söker den stund i mitt hjärta
då hon för alltid dör.

¹³Viveka Heyman: "Med låga ord", *Arbetaren*, 22 september 1954.

Jag tumlar omkring i saluhallarna,
med bortvänt ansikte
bland blomsterstånden,
rycker till och stelnar
som när ett djur vältrar sig upp
ur sitt blod i vattnet.

Hösten ropar hennes namn
från poppeln ropar döden hennes namn med fågeltunga,
från månen
ropar döden hennes namn.
Med fågelrop och månrop mäter natten
den älskades tystnad i mitt kött. (Vt 80f)

Vid det röda trädet fick ett likartat mottagande som *Synfält*. Kritikerna var genomgående mycket välvilliga och några betraktade den nya samlingen som en ny kulmen i författarskapet. Riktigt lika översvallande beröm som *Synfält* fick den inte, men å andra sidan slapp den det ganska entydiga klander som drabbade delar av fjolårets samling. Intressant att notera är hur Vennberg nu ofta underförstått betraktas som en betydande diktare. Recensenter kan framlägga invändningar eller till och med föra ganska ljumma resonemang, för att sedan med någon antydning låta läsaren förstå att värderingen ändå är mycket hög. Symptomatisk härvidlag är Lars Bäckström som börjar med att konstatera att *Vid det röda trädet* är ojämn, ofta preciosa eller kuriös och i det stora hela snarare vittnar om flit än inspiration. Recensionen avslutas dock med en nog så tydlig deklaration. När de irriterande ojämnheterna i boken så småningom får sina rätta proportioner, hävdar Bäckström, kommer de att framstå som marginella skönhetsfläckar i en klassisk skaldegärning.¹⁴

Följande år, 1956, kom i *Ord och Bild* en studie kring "Det religiösa problemet hos Karl Vennberg" signerad Karl Erik Lagerlöf. För första gången penetrerades här med bredd arten av den religiositet som kommer till uttryck hos Vennberg. Lagerlöf betonar kampen mellan tro och otro och lägger även vikt vid Vennbergs tvekluvna förhållande till sanningsbegreppet och dogmatism. 1958 publicerade Göran Printz-Påhlson sin inflytelserika essä "Vennberg, orden och tingen", först i *BLM* och sedan i boken *Solen i spegeln*. Printz-Påhlson intresserar sig främst för den metapoetiska aspekten på Vennbergs diktning, Vennbergs *misologi*, men gör också iakttagelser kring vad som kommit att kallas Vennbergs pessimism samt diktningens stilistiska kvaliteter. Han talar om Vennbergs språkliga manierism och anknyter till Grandiens tidigare framförda kritik av *Fiskefärd*. Samma år publicerades också en insiktsfull essä av Erling Christie i danska *Vindrosen*, kallad "Bevara ditt

¹⁴Lars Bäckström: "Vennberg 1955", *Upsala Nya Tidning*, 1 oktober 1955.

leende, när gudarna sviker", efter en diktrad av Vennberg. Christie utreder här förhållandet mellan förnekelse och besvärjelse i Vennbergs diktning – ett förhållande som jag ofta kommer att finna anledning att återkomma till.¹⁵

1960 var det dags för en ny diktsamling: *Tillskrift* (Ts). Som Göran Palm påpekar i sin recension kan titeln betyda två saker: tillägg och tilltal.¹⁶ Efter en kort inledningsdikt följer fyra avdelningar. Tonen är genomgående relativt allvarlig – många recensenter talade om en mer än vanligt personlig poesi. En handfull av dikterna har genomarbetad rytm och i ytterligare några finner man strofsymmetri.

Kritiken var genomgående mycket god, till stora delar översvallande. Så gott som alla som uttalade sig i frågan menade att detta var en av Vennbergs främsta samlingar och flera hävdade att det var den allra bästa. Återigen kom de mest värdeladdade adjektiven i bruk, som vid mottagandet av *Fiskefärd* och *Synfält*: gripande, stor, outhärdlig dikt. Bernt Eklundh karakteriserade *Tillskrift* som en bok av nästan outhärdlig konkretion och rekommenderade läsaren att införskaffa den bundna upplagan: den häftade läser man snart sönder.¹⁷ Flera fastnade för dikten "Till en utmark", där man kanske kan ana ursprunget till talet om personlig dikt:

Ändlöst är de dödas fall.
Okänsligare än pinnmon
övertar döden min barndoms utmarker.
Som en sönderpiskad grå arkipelag
sjunker ängsladorna, med doft av vitmossa
när vinden ligger på från maderna,
långfärdsvinden som för ett ögonblick
försilvrar mitt landskap. Och de som här blev döda,
vid bron eller vägbanken eller under åsens
höglå buckla, höll länge dagen öppen
som vid en havsstrand. Fly in i vidderna,
du flodlopp, in i ovägat hädland. O förgånget!
Från backstugorna
rinner spiselkransarnas stenrester in i granskogen,
en grå vildapel vädjar för sitt blomrike,
sitt vattenrike, rågens
grå jusa fattigtegar. En gränstid
skyfflar sin dånande trafik över vägarna.
Och bilden segnar, fast dofttriknyss och full av frukter.
Lågor slår upp ur den
under den dräpta solen.
Ändlöst är de dödas fall,

¹⁵Karl Erik Lagerlöf: "Det religiösa problemet hos Karl Vennberg", *Ord och Bild*, 1956:9. Göran Printz-Påhlson: "Vennberg, orden och tingen", *BLM*, 1958:3, omtryckt i författarens *Solen i Spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Stockholm 1958. Erling Christie: "Bevara ditt leende, när gudarna sviker", *Vindrösen*, 1958:5.

¹⁶Göran Palm: "Strandad på hållristningarna", *BLM*, 1960:10.

¹⁷Bernt Eklundh: "Långtan som sakrament", *Göteborgs-Tidningen*, 20 oktober 1960.

gönt i djup som ishavsmusslan,
ändå en härväg in i vårt eget liv, den trånga ljusretsen
under en svidande skugga. (Ts 43f)

Invändningar förekom naturligtvis också, men de var av påtagligt marginell karaktär. Lars Gustafsson hakar upp sig på att samlingen är svårbestämbar och ger ett intryck av ofullständighet – uppenbarligen söker han efter kvaliteter som är mycket fjärran Vennbergs ifrågasättande hållning. Men främst är det bildspråket som fortfarande kan uppfattas som alltför exklusivt och esoteriskt. Hans Dhejne kommenterar sin vana trogen svår läsbarheten men tycks nu slutgiltigt ha besegrats av Vennbergs lyrik.¹⁸

Samma år som *Tillskrift* gavs ut, 1960, publicerade *Ord och Bild* en omfattande essä av Kai Henmark som ett par år senare kom att ingå i dennes volym *En fågel av eld*: "Naturens och frågornas liv". Henmark koncentrerar sig på Vennbergs dragning åt det naturlyriska och sätter naturmotivet i samband med spelet mellan motsatta hållningar. Vennberg karakteriseras av Henmark som den störste tvivlaren i vår lyrik. 1961 publicerade *BLM* Karl Erik Lagerlöfs studie "Vid de döda läpparna", en inträngande analys av diktsviten "Vilopunkt i ögat" i *Tideräkning*. Lagerlöf koncentrerar sig således på en enda diktsvit, men säger väsentliga saker i anslutning till Vennbergs kritik av sanningsbegreppet som i mycket är giltiga även för författarskapet i stort. Följande år kom en urvalsvolym, *Dikter 1949–1960*, och 1967 publicerades Lagerlöfs omfattande avhandling *Den unge Karl Vennberg*. Lagerlöfs metod är strikt biografisk och traditionellt komparativ. Via opublicerad ungdomsdiktning samt diverse biografiskt material och Vennbergs artiklar arbetar han sig fram till noggranna analyser av *Halmfackla* och *Tideräkning*. I synnerhet "Klassisk prolog" ägnas mycket uppmärksamhet. Lagerlöf finner på olika vägar, främst genom att helt enkelt ringa in betydelsefulla influenser, ett antal intressanta vad vi idag skulle kalla intertexter.¹⁹

1971 kom en ny diktsamling: *Sju ord på tunnelbanan* (St). Samlingen består av fem avdelningar plus två diktsviter betitlade "Självporträtt 1968" och "Sju ord på tunnelbanan". Jämfört med de föregående samlingarna är den nya mer sarkastisk och mindre lyriskt utstofferad. I några enstaka dikter finner man

¹⁸Lars Gustafsson: "Tid och tomhet", *Upsala Nya Tidning*, 21 oktober 1960. Hans Dhejne: "Karl Vennbergs nya dikter", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 26 oktober 1960.

¹⁹Kai Henmark: "Naturens och frågornas liv", *Ord och Bild*, 1960:4, omtryckt i författarens *En fågel av eld. Essäer om dikt och engagemang*, Stockholm 1962. Karl Erik Lagerlöf: "Vid de döda läpparna", *BLM*, 1961:7, omtryckt i *Sextiotalskritik*, red Per Olov Enquist, Stockholm 1966; *Den unge Karl Vennberg*, Stockholm 1967.

strofsymmetri men ansatserna till regelbunden rytm har ersatts av en mer talspråklig rytmik.

Sju ord på tunnelbanan fick ett gott men inte överdrivet entusiastiskt mottagande. Av recensenterna var en uttalat negativ, men i övrigt formulerade endast ett mindre antal vägande invändningar. Å andra sidan var det bara några få som verkligen prisade samlingen. En vanlig kommentar var att boken krävde fler genomläsningar än brukligt för att kunna göras rättvisa. Lovorden riktade främst in sig på Vennbergs skarpa formuleringskonst, hans torra diktion och kluriga humor. Bengt Holmqvist ville inte ifrågasätta Vennbergs storhet som diktare men kunde ändå inte låta bli att irriteras över, som han uttryckte det, att Vennberg fastnat med ändan i den halvreligiösa vagnen. Han stördes också över vad han menade vara ett rutinmässigt drag i den nya samlingen. Även Kai Henmark var övervägande berömmande men medgav också att han ibland kände stor olust över Vennbergs resignation och förnekelse som ibland, enligt Henmark, ter sig föraktfull. Lars Thunberg var inne på samma linje när han tvekade inför vad han kallar Vennbergs retoriska bitterhet. Thunberg nervärderar ingalunda samlingen entydigt, men den lämnar, menar han, en bitter eftersmak som man värjer sig mot.²⁰

Och visst kan man värja sig mot Vennbergs svårmod. Flertalet kritiker var dock mottagliga för även denna sida hos honom. Bredvid sarkasmerna och den humoristiska självvironin finner man tongångar i *Sju ord på tunnelbanan* som kräver styrka hos läsaren:

Du frågar mig om döden då är större än solen,
starkare än solvirlarnas oro.
Men det svar jag känner vill jag inte ge dig.
Vad angår oss väl stjärnorna
som en gång svartnade skakas loss från sina kosmiska druvklarar?

Lika gärna kunde du fråga mig
om döden är större än en blomma
eller lyser klarare genom ett sommarlov än gulnråran.
Dagligen äter vi döden också i jordiska frukter,
delar med dem det dödliga ljus i vilket galaxerna åldras.

Utanför vårt hjärta är döden alltid mäktig,
bultar med nattens knogar.
Låt oss förbli hos varandra i tystnad. Här är vår jord,
vårt hem, vår ringdans, vårt barnsliga gömsle.
Här har vårt liv sitt ögonblick, kort som en nödsignal.

Och morgonen slår upp vårt fönster mot sin tomhet. (St 27)

²⁰Bengt Holmqvist: "Sju ord på T-banan", *Dagens Nyheter*, 17 september 1971. Kai Henmark: "Karl Vennbergs - vem är han?", *Arbetet*, 17 september 1971. Lars Thunberg: "Under jorden och nätterna", *Vår lös*, 1971:9.

1973 publicerade Jan Stenkvist sin omfattningsrika studie "Idyll och irritantia", fem år senare i reviderat skick omtryckt i boken *Flykt och motstånd* under rubriken "Om flyktens villkor". Stenkvist behandlar här nästan uteslutande *Fiskefärd* men "Om flyktens villkor" måste ändå räknas till de viktigaste texterna i Vennbergforskningen. Stenkvists resonemang kring de typiska motsatsförhållanden man så ofta finner i Vennbergs diktning är övertygande och finner sin tillämpning även inom det lyriska författarskapets helhet. Året därpå kom Marie Louise Ramnefalks avhandling *Tre lärodiktare* som behandlar Harry Martinson, Gunnar Ekelöf samt Karl Vennberg. Här penetreras det didaktiska draget hos Vennberg och ett flertal dikter analyseras noggrant.²¹ Ytterligare ett år senare, 1975, utkom ännu en samlingsvolym med Vennbergdikter, *Du måste värja ditt liv*, och året därefter en ny originalboks *Vägen till Spånga Folkan* (VF). Denna diktsamling består av åtta avdelningar och sviter och tonen är i förhållande till föregående ironiskt präglade diktsamling allvarlig. Strofsymmetri och tydlig rytmik finner man i några enstaka dikter. Det dominerande temat är kärleken.

Dikterna om kärlek var också de som recensenterna i första hand lyfte fram. Många framhöll deras stora förtjänster och några hävdade att de i samlingen läst något av den finaste kärlekspoesin alla kategorier. Flera betecknade samlingen som Vennbergs vackraste och ord som mildhet och dess synonymer var frekventa. Ändå är det naturligtvis inte konventionellt vacker kärlekspoesi som Vennbergs här skriver. Skönheten når inte läsaren motståndslöst. Att till exempel dikten "Överfall" är en kärleksdikt upptäcker man först mot slutets

Det var en vanlig skugga som drog fram över trädgården,
en vanlig julidags vanliga skugga.
Kanske rördes körsbärsträdets grenar av någon vind du inte märkte.
Kanske strök en sparvhök i lågflykt efter rov.
Kanske skymde en flik av något sommarmoln
hastigt som ett vingslag solen, fast du inte såg det.
Ja, res dig upp och tag med handen över dina trötta ögon.
Fukta med din tunga läpparna som plötsligt kändes torra.
Ingen skugga vill dig något illa. Ingen vill dig något.
Och smärtan som högg till i tinningen
tar du fel på.
Så flyktig var ändå aldrig kärlekens plåga.
Och aldrig var dess skrin överkliga som skuggor. (VF 50)

²¹Jan Stenkvist: "Idyll och irritantia", *Samlaren*, 1972; "Om flyktens villkor", i författarens *Flykt och motstånd*, Stockholm 1978. Marie Louise Ramnefalk: *Tre lärodiktare*, Staffanstorp 1974.

Invändningar mot diktsamlingen förekom också. Någon menade att den ledigare diktionen också medför slappare vers, en annan tyckte att Vennbergs patos ibland kunde urarta i flåsighet och ytterligare en annan hävdade att samlingen var disparat och delvis ointressant – men något tydligt mål för kritiken, som i vissa tidigare samlingar, går inte att urskilja. I stället måste det konstateras att *Vägen till Spånga Folkan* blev en stor kritikersuccée Erik Hjalmar Linder gav röst åt en majoritet av recensenterna när han hävdade att Vennberg här har skrivit poesi av skakande smärta och stor, hemlighetsfull skönhet.²²

Året efter *Vägen till Spånga Folkan*, 1977, kom Ingemar Algulins breda och inträngande bok *Den orfiska reträtten*. Algulin behandlar här den strömning som han menar vara den centrala bland de så kallade 40-talisterna: återtåget från den romantiskt eleverade orfiska positionen till en låg och anspråkslös hållning där diktarens och diktens roll på olika sätt degraderas. Förutom Vennberg, som ägnas bokens fylligaste kapitel på drygt hundra sidor, penetrerar Algulin främst Erik Lindegren, Sven Alfons och Ragnar Thoursie. 1977 publicerade även Kjell Espmark en bok, nämligen *Själen i bild*, där Vennbergs lyrik ägnas ett kort men innehållsrikt kapitel. Espmark söker här framgångsrikt fixera den språkliga tekniken i *Halmfackla* och *Tideräkning* och drar flera betydelsefulla paralleller till Eliots poesi.²³

Året därpå kom *Visa solen ditt ansikte* (Va). Även denna samling är strukturerad i ett antal avdelningar, närmare bestämt sex stycken. Några direkta ansatser till rytmik finner man inte här, men däremot är stroferna symmetriskt ordnade i nästan en tredjedel av dikterna. Mottagandet av denna nya samling var påtagligt ambivalent. Som vanligt var det stora flertalet kritiker välvilligt inställda, men invändningarna var fler och skarpare markerade än vanligt. Per-Ove Ohlson skrev att samlingen präglas av pretentiös självupptagenhet och att den känns föga angelägen. Även Valter Brevinge, som delvis reserverade sig redan mot föregående samling, talade om egocentrism. Brevinge opponerade sig dessutom mot vad han karakteriserar som billig retorik och var överlag starkt negativt inställd till *Visa solen ditt ansikte*. För Lars-Olof Franzén var boken en besvikelse, och även om han inte nervärderade den lika kraftigt som Brevinge hade han starka invändningar

²²Erik Hjalmar Linder: "Hjärtats protest i 'Spånga Folkan'", *Göteborgs-Posten*, 23 oktober 1976.

²³Ingemar Algulin: *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Literature 18, Stockholm 1977. Kjell Espmark: "Karl Vennberg: 'vår tankes vackert svängande halmfackla'", i författarens *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm 1977.

mot Vennbergs, som han kallar det, sentimentala retorik. Även flera andra recensenter med betydligt mer välvilliga sinnelag markerade ett ogillande inför vissa språkliga egenheter. Några framförde emellertid ett rakt motsatt budskap. Tommy Olofsson till exempel uttryckte sin beundran för Vennbergs poetiska visioner som ibland har en, som Olofsson uttrycker det, hypnotisk kraft. Vennbergs poesi är enligt Olofsson mycket angelägen, vilket även framhölls av flera andra. Jacques Werup menade att *Visa solen ditt ansikte* är en av decenniets finaste diktsamlingar.²⁴

Sammantaget kan man konstatera att 1978 års samling uppfattades på två vitt skilda sätt: antingen som en egocentrisk och/eller retoriskt överlastad bok, eller som en sorts angeläget lyriskt personlighetsdokument; som "Ett rop", som en av dikterna heter:

Med samma rop som vid de smala sunden
skaffar jag mig överfart vid de breda.
Och samma båtar bär mitt hjärta över vattnen,
och hjärtats ensamhet är densamma på alla stränder.

En dag vid en gränskant hittar jag kanske ett bortglömt rop
som genomborrar jorden eller skyn.
Jag tycker mig redan se hur min död
med bräckta vingar släpar sig undan i skymningen. (Va 14)

1979 var det dags för nästa bok: *Från ö till ö* (Fö). Denna diktsamling är Vennbergs formellt hårdast strukturerade. Den består av dikter om vardera fyra plus sex rader (två av dem avviker lustigt nog genom att ha sex plus fyra rader). Titeln, *Från ö till ö*, är dubbeltydig. Dels betecknar den samlingens kompositionsprincip: 56 dikter rubriceras med vårt alfabets 28 bokstäver i två vändor – först från ö till a och sedan från a till ö. Således kallas såväl första som sista dikten "ö". Dels är titeln en metafor för kärlekens och trons förutsättning: de två älskade eller människan och Gud är som öar: isolerade från varandra, onåbara. Dikterna är endast bokstäver i avskedets korta skrift, som det heter på ett ställe:

Som ett huvud i trä är natten som glider ifrån mig,
en sorg slår ut från pannan,
ett leende faller från munnen över vatten och örter.
Som en lätt rök driver ögonens ångest bort med vinden.

²⁴Per-Ove Ohlsons "Att stå i din egen skugga", *Borås Tidning*, 27 oktober 1978. Valter Brevinge: "Förlorade illusioner?", *Örebro-Kuriren*, 6 november 1978. Lars-Olof Franzén: "En besvikelse", *Dagens Nyheter*, 27 oktober 1978. Tommy Olofsson: "Livslust och livskamp", *Göteborgs-Tidningen*, 27 oktober 1978. Jacques Werup: "Vennberg, denne rastlöse yngling!", *Expressen*, 26 oktober 1978.

Detta är bara en bokstav i avskedets korta skrift
Ditt hjärta bultar mot mig i min dröm,
det är som steg i stora och höga rum,
och snart springer ditt fönster upp för den gyllene yxan.
Å att få andas dig som du var i min hand,
hemlös med mig i gryningens bildlösa landskap. (Fö 17)

I sin recension påvisade Bengt Holmqvist de inte obetydliga likheterna med den franske renässanspoeten Maurice Scève's dikter. Holmqvist hade hämtat sin information från ett uttalande av Vennberg själv. Scève har levererat det formella mönstret i huvudverket *Délie* som, liksom i stor utsträckning *Från ö till ö*, består av tioradiga kärleksdikter av ibland ganska esoterisk karaktär. Diktsamlingens komposition uppskattades mycket av kritiken. Många menade att det hela var storslaget och endast en tycks använda detta ord i nersättande mening. Liksom vid mottagandet av *Vägen till Spånga Folkan* var det flera som djupt imponerades av kärlekspoesin. Enligt några inrangerar sig Vennbergs dikter i denna genre i den snävare kretsen av verkligt betydande svensk kärleksdiktning. Än en gång sattes kritikernas förmåga att hitta adjektiv av tillräckligt stark valör på prov. Samlingen beskrevs som omskakande, gripande och lysande, märkligt skön, intensiv och djup. Magnus Ringgren avslutar sin recension med att kapitulera – hans förmåga som kritiker förklaras, hävdar han, när han nu för första gången möter ett av de stora verken i vår litteratur.²⁵

Ännu en triumf för Vennberg således. Dock restes även denna gång invändningar av ett slag som nu sedan länge känns igen. Flera recensenter framhöll samlingens svårtillgänglighet, men det är påtagligt hur även de mest kritiska på denna punkt ändå värderade Vennbergs poesi högt. Staffan Stolpe påpekade att samlingen i mycket är obegriplig och han har också svårt att omfatta vad han uppfattar som en svartsyn hos Vennberg. Ändå fann han samlingen vara på många vis storartad. Per Helge stördes av det lite privata draget och Vennbergs exklusiva kulturella referensramar, men fann ändå poesin stundtals vara av hisnande skönhet. Josef Rydén sade sig bli förvirrad och otillfredsställd av samlingen på grund av obegripligheten – ändå greps och fångslades han av den.²⁶

Nästa diktsamling, *Bilder I–XXVI* (B), kom 1981. På ett ställe i boken nämns Ezra Pound vars diktsamlingar ofta, som Evald Palmlund påpekar, bär

²⁵Bengt Holmqvists "Karl Vennberg som renässanspoet", *Dagens Nyheter*, 14 september 1979. Magnus Ringgren: "Vennbergs dikt om kärleken", *BLM*, 1979:5.

²⁶Staffan Stolpe: "En gudomlig komedi eller ogudaktig fars?", *Närkes Allehanda*, 14 september 1979. Per Helges "Vennberg gör upp räkningen", *Värmlands Folkblad*, 18 september 1979. Josef Rydén: "Vennberg och hans recensenter", *Jönköpings-Posten*, 8 oktober 1979.

liknande titlar – exempelvis *Cantos LII–LXXI*.²⁷ I vanlig ordning består boken av ett antal avdelningar, denna gång sju stycken, men i övrigt finner man endast några få spår av den formella enhetlighet som härskade i *Från ö till ö*. Några enstaka kritiker menade att *Bilder I–XXVI* hör till Vennbergs bästa samlingar och flera var mycket entusiastiska, men jämfört med mottagandet av föregående bok måste ändå reaktionerna betraktas som ljumma. Många noterade den stora lärdom som är förborgad i Vennbergs diktning men inga allvarliga invändningar formulerades. I dikter som denna om vinets lockelser är kunskapen en lätt börda:

Liksom Sartre ställde Flaubert till svars
 för att han inte dog med Pariskommunen,
 måste jag förebrå Umar Khayyam, den astronomiskt bildade,
 för att han höll sig borta från stjärnkikaren i juli 1054.

Herre, förlåt min fot att den tog mig till vinstugan,
 bönesucker han. Jag är nöjd med en munsbit av världslallet.
 ursäktar han sig. Men den 4 juli 1054 drog en svallväg
 av en supernovas ljus genom rymden. O poet,
 nog förlåter dig Gud ditt vinmissbruk. Men vem kan förlåta dig
 att du var för berusad att se när Krabbnebulosan föddes? (B 18)

Några dikter har klar och tydlig kraft, hävdade Niels Hebert, medan andra är grå och diffusa. Även Tommy Olofsson tyckte att den nya samlingen var ojämn – pratig och potpurriartad. Det är i enskilda formuleringar och dikter man blir varse mästarehanden, menade Olofsson. Mest negativ var Åsa Lundqvist. Hon medger att dikterna har en klar och vacker struktur men låter inte detta påverka hennes mycket låga värdering. Den dikt som förnekar i stället för att anvisa väg i den hårdnande realpolitiken är för henne obrukbar. Få poeter håller för detta krav – och det är Lundqvist medveten om – men minst av allt Vennberg, åtminstone om man kräver rak kurs och enkla besked.²⁸

1983 kom *Fiskefärd* ut i en ny utgåva som flitigt omrecenserades i pressen, och det får sägas att den nya generationen kritiker väl förstod att uppskatta denna bok som nu framstod som en klassiker. 1983 var också året för *Dikter kring noll* (Dn). Denna nya diktsamling är uppdelad i sex avdelningar. En av dikterna har en arkaiserande stil och är skriven på en sorts förvanskad hexameter, i övrigt är rytmen fri. I ett mindre antal dikter finner man strofsymmetri.

²⁷Evald Palmund: "Kärlek, död och metafysik", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 13 november 1981.

²⁸Niels Hebert: "Inte så bra, Vennberg!", *Gefle Dagblad*, 13 november 1981. Tommy Olofsson: "I detaljerna märker man mästarehanden", *Göteborgs-Tidningen*, 13 november 1981. Åsa Lundqvist: "Vennberg ironiserar över engagemanget", *Närkes Allehanda*, 13 november 1981.

Dikter kring noll blev en ny stor framgång för Vennberg. Samlingen beskrevs som stor konst – mästerlig och smärtsamt vacker. Även en kritiker som Valter Brevinge, som tidigare varit påtagligt ointresserad av Vennbergs lyrik, gav stort beröm. Björn Widegren menade att Vennberg sällan firat sådana triumfer som här. Dessa avklarade sena dikter kan bli klassiska, hävdar han. I den stora skaran av starkt uppskattande kritikerröster kan man emellertid naturligt nog också finna vissa reservationer. Anders Olsson skrev att det var en smula obarmhärtigt att ställa *Dikter kring noll* bredvid nyutgåvan av *Fiskefärd*. Han finner i den nya samlingen, sida vid sida med dikter som mycket uppskattas, alltför mycket av poserade trötthet. Andra recensenter kunde på likartat sätt invända mot vad som uppfattades som ojämnhet, en privat karaktär och en alltför dominerande svartsyn eller självironi.²⁹ Svartsynen och självironin är emellertid i den nya samlingen vad de alltid är hos Vennberg: en del av en mer omfattande ironisk hållning som inte alltid rymmer bitterhete

Länge lovade jag mig att börja ett bättre intellektuellt liv.
Men hos Jacques Derrida kunde jag inte slå mig ner,
hans ordsvärmar gav mig astma. Förlåt,
Horace Engdahl och andra som stimuleras av klimatet.

Skamsen fortsätter jag att sortera
primitiva medaljer från Quintilianus & consortess
princeps elegiac (om Kallimachos) och liknande.

Modan tidens spegelbilder
ändlöst avnjuter varandra, frågar jag mig
om det inte finns någon gata med någon krog
där vi alla kan låtsas ha dött unga. (Dn 83)

Och visst förlät Horace Engdahl honom. I en recension kvitterade han äran att bli nämnd i en Vennbergdikt genom att ge *Dikter kring noll* strålände fin kritik. Vennbergs diktbok är, skrev Engdahl, på varje punkt en lysande samling. Recensionen avslutas med att Engdahl, som han uttrycker det, bugar sig för mästaren.³⁰

Fyra år senare, 1987, gav Vennberg ut *Längtan till Egypten* (L). Denna gång är avdelningarna åtta till antalet. Än en gång blev mottagandet en triumf. Engdahl saknade visserligen fräckheten från de tidigare samlingarna och ett par andra kritiker upprepade i marginalen invändningar av det vanliga slaget,

²⁹Valter Brevinge: "Fängslande! Skrämmande!", *Örebro-Kuriren*, 30 september 1983. Björn Widegren: "Sällan har Karl Vennberg firat sådana triumfer!", *Gefle Dagblad*, 30 september 1983. Anders Olsson: "Gudarnas vanmakt under alla himmelsströk", *Dagens Nyheter*, 30 september 1983.

³⁰Horace Engdahl: "Vennbergs `mens'", *BLM*, 1983:6.

men antalet hyllande röster i kritikerkören är överväldigande. De kraftfullaste epiteten tas i bruk: Vennberg har denna gång skrivit gripande och omskakande dikt. Anders Olsson, som kände sig en aning tveksam inför *Dikter kring noll*, talar nu om Vennberg som en av de verkligt stora diktarna och utnämner *Längtan till Egypten* till åttiotalets vägvisare till underjorden. Björn Widegren upprepar sin spådom angående föregående samling och gissar att vi här har att göra med en kommande klassiker. I den nya samlingen, hävdar han, finns pärlor mätta även efter mästarens mått.³¹

En av de punkter som kritiken fäste sig vid var den stora enkelheten i språket, en tendens som mer och mer framträtt i de senaste diktsamlingarna. Dikten "Svartsjuka, sent ute" renodlar det talspråkliga draget hos Vennberg med konstfärdig precision:

Vad fan rör oss myllret omkring oss?
Vi är väl inte svartsjuka i en tvepjas.
Det handlar om något annat och värre:
vara svartsjuk på varandras ensamhet.
Det är som om den ene inte längre kunde tåla
att den andre stumt sover sin egen sömn.
Så slår kärleken ut i en sista perversion:
din ensamhet är inte din, din tystnad
kräver jag på min röst och mina gester.
Förr var vi narrar i varandras armar,
den stora passionens modesta karikatyrer:
nu pockar vi var för sig
på en öppen scen också för de skamlösa drömmar
som alla hemlighåller för varandra.

Nog borde vi bättre ta vara på friheten
som skapelsen ändå förunnar.
Ute på landet
kan man till och med
få se brevlådor sitta uppflugna på träräcken
som en skock brokiga fåglar. (L 53)

Över huvud taget var recensenterna imponerade av vad som betecknades som en mästerlig språkbehandling. Dikterna blänker som smycken och som knivar samtidigt, skrev Per Helge.³²

1990 kom min egen essä "Vennberg och meningslöshetens utopi" i *Ord och Bild* där jag försöker ringa in spänningen mellan uttryck för meningslöshet och en sorts trots allt-attityd hos Vennberg. Vidare gör jag en jämförelse

³¹Horace Engdahl: "Önskningar, frågor och hypotetiska fall", *Dagens Nyheter*, 16 oktober 1987. Anders Olsson: "Åttiotalets vägvisare till underjorden", *Expressen*, 16 oktober 1987. Björn Widegren: "Denna ålderdomens 'förlöpfung' hör till det bästa Karl Vennberg gjort", *Geffe Dagblad*, 16 oktober 1987.

³²Per Helge: "En brottning med gud, livet och inte minst döden", *Vestmanlands Läns Tidning*, 16 oktober 1987.

mellan Vennbergs hållning i dessa frågor och diskussionerna kring postmodernismen. Senare samma år kom en liten volym kallad *Röster om Karl Vennberg* med tryckta föreläsningar från ett ABF-seminarium. Bidragen behandlar i hög utsträckning Vennbergs roll som debattör och kritiker. Endast Anders Olssons "Poeten Karl Vennberg" riktar egentligen in sig på Vennbergs lyrik, närmare bestämt på vad Olsson kallar för det kritiska elementet i denna. 1990 kom även en volym med kärleksdikter sammanställd av Agneta Pleijel och Birgitta Trotzig, till vilken den senare skrivit en inkännande efterskrift: *Du är min landsflykt*.³³ Parallellt publicerades *I väntan på pendeltåget* (I), Vennbergs hittills senaste diktsamling, disponerad i sex avdelningar men nästan helt i avsaknad av strofsymmetri.

Samlingsvolymen mottogs välvilligt och Vennbergs position som betydande kärleksdiktare bekräftades ytterligare. Även *I väntan på pendeltåget* fick ett mycket gott mottagande, om än en aning svalare än *Längtan till Egypten*. Det intima och vardagliga tonfallet lyftes fram: Magnus William-Olsson poängterade att den Vennbergska diktens storhet ligger i förmågan att *tala*.³⁴ Även den lite torra humorn och förmågan till precisa metaforer uppskattades. Många menade att åldrande- och dödsmotivet dominerar samlingen. I en dikt som "Händerna" framkommer dessa drag tydligt:

Händerna
har svårt att vänja sig vid ljuset
som döden kastar över tingen.

I obevakade ögonblick
kan man se hur det rycker i dem av oro.

Ända till slutet
krafsar de i sanden likt myran
på glid ner i gropen med myrlejonlarven. (I 45)

De invändningar som förekom var av gammal god modell. Någon nämner självhatardraget och menar att det är koketterande, en annan störs tvärtemot av de högstämda tongångarna, och ytterligare en annan irriterar sig på den intellektuella anspänningen. Invändningarna var dock av påtagligt marginell karaktär. Som vanligt kan man i stället samla superlativen på hög: det talas om dikter av klassisk klarhet och koncentration, intensitet som bara stor poesi är mäktig och en uttrycksform såsom lutrad i eld: mästarens signatur. Bengt

³³Lars Elleström: "Vennberg och meningslöshetens utopi", *Ord och Bild*, 1990:1. Anders Olsson: "Poeten Karl Vennberg", *Röster om Karl Vennberg*, Stockholm 1990. Birgitta Trotzig: "Du är min landsflykt", *Lyrikvännen*, 1990:3, omtryckt i Karl Vennberg, *Du är min land'sflykt*, Stockholm 1990.

³⁴Magnus William-Olsson: "Ännu ett trotsigt ögonblick av liv", *Aftonbladet*, 26 oktober 1990.

Berg menar att samlingen innehåller poesi av paradoxal språklig spänst som förmår ladda också tröttheten med märklig energi. En del rader, hävdar han, förefaller redan efter ett par läsningar vara ymnigt citerade. Mest positiv av alla är ändå Björn Widegren som ställer Vennbergs poesi i en helt egen kategori inom Sveriges senare litteratur.³⁵

1991 kom Mats Janssons avhandling *Tradition och förnyelse*, där bland annat de Vennbergska trivialbildernas samröre med Eliots poetiska teknik studeras. I manuskript föreligger sedan några år en essä av Bernt Olsson om metaspråkliga drag hos Vennberg vari synen på detta centrala komplex väsentligt nyanseras. Olsson riktar in sig på spänningsförhållandet mellan tro och misstro mot orden.³⁶

Så långt mottagandet av och forskningen kring Vennberg. Något som kunde likna en sammanfattning av hur Vennbergs poesi skiftat utseende är nu på sin plats. Med reservation för författarskapets kontinuitet kan man hävda att den tidiga diktningen främst fokuserar en tankegång eller ett stämningläge, vilka i olika variationer gestaltas med ett ofta avancerat bildspråk. I den senare är det snarare fråga om en resonerande diskurs: tankegångar utvecklas under diktens lopp. Dikternas jag är en aning mer anonymt under 40-talet och diktstrukturen mer utstuderad. De underliggande värderingarna synliggörs i huvudsak indirekt genom till exempel ironier. Senare blir jaget efterhand alltmer *omedelbart* synligt: det kallar sig själv "jag" och berättar om sin vardag. Under 70- och 80-talen penetreras denna subjektiva instans. Dikten blir naknare, mer talspråklig, och följer till synes snarare tillfällets infall än estetisk beräkning. Den ironiska, kamouflerat lidelsefulla diktningen står kvar, som Algulin formulerar det, men det konverserande och resonerande draget gör dikterna ännu mer vardagliga och intimt personliga.³⁷

Om den tidiga diktningen kan beskrivas som en sorts monolog riktad mot jaget självt eller vem som helst som råkar lyssna, är den senare en dialog där läsaren tilltalas – inte så mycket genom ett preciserat "du" som genom det intima i tonen. Den tidiga diktningens mest utstuderade troper försvinner efterhand, eller kanske snarare blir mer dolda till sin karaktär. Man kan säga att vardagligheten i bildspråket flyttar ut till diktens situation. 40-talets jar-

³⁵Bengt Berg: "Livets korta spelrum", *Nya Wermlands-Tidningen*, 26 oktober 1990. Björn Widegren: "Vennbergs- 80 år ung!", *Gefle Dagblad*, 26 oktober 1990.

³⁶Mats Jansson: *Tradition och förnyelse. Den svenska introduktionen av T S Eliot*, Stockholm/Skåne 1991. Bernt Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångest-timmarna". Karl Vennberg, misologien och orden med lyskraft", manuskript 1989.

³⁷Ingemar Algulin: "Fyrtalspoeterna: Lindegren, Vennberg, Aspenström", Bernt Olsson och Ingemar Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm 1987, s 481.

gongimitation och 50-talets lyrismer är sällsynta under 70- och 80-talen. Metaforens idé ersätts av metonymins idé: diktningen rör sig från det enskilda uttryckets figurlighet till ett tal som ytligt sett är enkelt men som visar hän mot *något annat*, outtalat.

Vad gäller recensenternas värderingar av Vennbergs poesi är det mindre vanskligt att göra generaliseringar. En hastig återblick på mottagandet kan förhoppningsvis hjälpa till att belysa såväl kontinuiteten som förändringarna i Vennbergs lyriska författarskap.

Publiceringen av *Halmfackla* 1944 måste nog betecknas som ett genombrott för vad som uppfattades som en ny typ av lyrik i Sverige. Kritikerna gav snabbt Vennberg epitet som tankediktare och analytiker. Intensiteten, den skapa ironin – som kontrast till mer lyriska anslag – och det vardagliga, träffsäkra bildspråket uppskattades mycket. Vennbergs egenart betonades genomgående. Naturligt nog fanns det också en kritikerfalang som tog avstånd från denna egenart. De som väntade sig mer traditionellt högstämda tongångar reagerade kraftigt. Några stördes av det modernistiska bruket att slopa skilje-tecken i de tidigaste 40-talsböckerna och röster höjdes mot Vennbergs torra, utpekulerade bildspråk. Mer allmänt irriterades man av vad som kom att kallas obegripligheten i denna typ av lyrik.

Invändningarna mot det kryptiska draget i bildspråket blev något av en följetong i Vennbergreceptionen, medan kritiken efterhand lyfte fram nya, positiva egenskaper i diktningen. Från och med *Fiskefärd* 1949 lades stor emfas vid en lyriskt fulltonig sida av Vennbergs författarskap. Några reserverade sig ibland mot en viss tomhet i det lyriska, men den stora majoriteten av recensenter, även de som uppskattat Vennbergs svårtillgängligare sidor, var påtagligt förtjusta de gånger de mindre kärva tongångarna kom fram. Under 50-talet betonades gärna Vennbergs förmåga att penetrera människans inre djup.

Från och med 70-talet är det delvis nya bedömningskriterier som kommer i dagen. Vennbergs esoteriska sidor väcker fortfarande irritation, men framför allt är det vissa andra drag som ger upphov till invändningar. Recensenter menar sig finna svartsyn, förnekelse, egocentrisk bitterhet och någon gång även sentimental retorik. Som motvikt mot det ibland svårbegripliga kan man emellertid nu lyfta fram en påtaglig enkelhet i språket som ibland tangerar rent talspråk. Vennbergs förmåga att ladda denna enkelhet med intensiva känslor har kanske mest av allt uppskattats under de senaste decennierna. Andra goda egenskaper som kritiker betonat, vid sidan av den allmänt prisade

formuleringskonsten, är den lite torra humorn och kärleksdikternas osentimentala skärpa.

Som symptom på hur författarskapet uppfattats kan man lyfta fram två metaforer: den beska men nyttiga medicinen och det grova men näringsrika brödet. Att Vennberg är en svårläst poet är tydligt. Men har man väl lyckats tränga under ytan är belöningen riklig och flerfaldig, menar de flesta, medan en minoritet i det längsta värjer sig mot det karga och svårforcerade hos Vennberg. Det kryptiska bildspråket ser många som en stimulerande utmaning men minst lika många finner det vara alltför elaborerat. Även de mesthängivna Vennberganhängarna stegrar sig ofta inför vad som uppfattats som chifferartade språkliga rebusar. När bildspråket å andra sidan inte skenar iväg alltför mycket är, enligt den allmänna åsikten, Vennbergs språkbehandling mäterlig. Likaledes finns det som konstaterats många som reagerar mot vad som kallas pessimism, svartsyn och hållningslöshet, men en majoritet av kritikerna menar att Vennbergs ironiska distanseringar och ständiga ifrågasättanden utgör en sund grogrund för förnyande tankegångar.

Tuggar man brödet ordentligt stärks man till kropp och själ. Sväljer man medicinen lindras smärtan kanske till slut. Men några sockerpiller erbjuder Vennberg inte.

Teoretiska förutsättningar

Länge lovade jag mig att börja ett bättre intellektuellt liv. (Dn 83)

Innan vi går in på själva undersökningen av Vennbergs lyriska författarskap måste en del utrymme ägnas åt avhandlingens teoretiska bas. Att skriva om litteratur är som bekant aldrig premisslöst. Varje beskrivning av en text är bestämd av personliga faktorer hos uttolkaren. Den övergripande synvinkel och avgränsning man väljer styrs av diverse preferenser. Vare sig man är medveten om det eller ej gör man ett förvetenskapligt val. Vidare går det inte att frigöra sig från de kulturella och vetenskapliga koder som all kommunikation baseras på. Alla utsagor om texter är grundade i vissa förutsättningar som gäller vad betydelse är och hur den uppstår, och vad som egentligen är intressant att diskutera.

Allt detta är tämligen allmänt vedertaget. Mer brännbara är de frågor som har att göra med i vilken grad författaren i olika avseenden bör spela en roll

vid textläsning. Beroende på vilket meningsbegrepp man arbetar med kan man antingen innesluta eller utesluta författarens intentioner i sin textförståelse. Alltsedan W K Wimsatts och Monroe C Beardsleys berömda artikel "The Intentional Fallacy" har detta val framstått som en central metodologisk fråga. Om man som Platon i *Faidros* betraktar skriften som ett mindre tillförlitligt specialfall av talet, eftersom den inte kan försvara sig om man ställer en fråga till den, är det naturligt att ta författarens intentioner till hjälp. Skriften behöver, låter Platon Sokrates hävda, sin faders hjälp. Denna syn på textmening har nått oss via den traditionella hermeneutikens breda och trygga fåra. Ett meningsbegrepp som tilltalar mig mera är att som nykritikerna och senare teoretiker låta texter bli fadermördare. Jacques Derrida talar om skriften som ett föräldralöst barn. Även Roland Barthes vänder sig uttryckligen mot analogin mellan fader och författare. Han förkastar den allenarådande *teologiska* meningen – där författaren ses som Gud, den store Fadern – till förmån för en flerdimensionell textrymd där en mängd betydelser kan produceras av läsaren. Texten är, enligt Barthes, en väv av citat som härrör från ett oändligt antal kulturcentra. Författaren måste betraktas som död. Paul Ricœur har, i tydlig kontrast till den tämligen konstfientlige Platon, ringat in textens status som icke-dialog. Skriften är *inte* ett specialfall av talet, menar Ricœur, utan befinner sig på något sätt i *luften* som han träffande uttrycker det.⁸

Någon bestämd fixpunkt utifrån vilken texter kan betraktas och uttolkas finns således inte enligt detta synsätt. Men någon utgångspunkt måste man likväl välja. Att använda sig av en bestämd teori eller fastspikad synvinkel är en möjlighet. Detta leder dock, tror jag, till onödigt stor reduktion av det unika verket, som givetvis i någon mening lever sitt eget liv, obekymrat av de strukturer som människan bygger sitt mentala kosmos av. Att utgå från en fixerad textmodell som appliceras på enskilda verk innebär i någon mån att litteraturstudiet blir vetenskapligt, men jag vill starkt ifrågasätta litteraturforskningens möjlighet att nå fram till verifierbara eller falsifierbara resultat som äger något egentligt intresse – vilket naturligtvis inte innebär att godtycke måste råda. Vad som mest påminner om vetenskaplighet inom denna genre är kanske att ställa upp begreppsbildningar och spelregler och sedan konsekvent hålla sig till dessa.

³⁸W K Wimsatt, Jr: *The verbal Icon*, Lexington 1954. Platon: *Samlade skrifter*, del I, Lund 1984, s 347f. Angående Derrida se Anders Olsson *Den okända texten*, Stockholm 1987, s 90. Roland Barthes: "The Death of the Author" och "From Work to Text", *Image Music Text*, Essays selected and translated by Stephen Heath, London 1977n Paul Ricœur: "Qu'est-ce qu'un Texte?", *Hermeneutik und Dialektik*, Aufsätze II, herausgegeben von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer & Reiner Wiehl, Tübingen 1970, s 184.

Min avsikt är att skriva om Vennbergs lyriska författarskap betraktat som en räckta meningsskapande helheter: diktsamlingarna, bestående av mindre, i sig autonoma helheter: dikterna. Intentionerna hos författaren Karl Vennberg som lyfter på luren om man slår ett visst telefonnummer hamnar utanför. Att utesluta författaren ur texten och att intressera sig för texten såsom estetiskt fenomen medför emellertid inte, vilket Roman Jakobson betonar, en konstens separatism utan endast den estetiska funktionens autonomi. Det är nämligen denna tidvis förkättrade egenskap, det estetiska, som jag främst intresserar mig för. Med Atle Kittangs terminologi läser jag Vennberg varken *sympatiskt* eller *sympptomatiskt*, det är inte författarmedvetandet eller de bakomliggande diskurserna jag vill lyfta fram.³⁹ I stället försöker jag läsa Vennbergs lyrik som texter vilka i mötet med läsaren genererar sin egen fiktiva verklighet.

Metoden i avhandlingen är således inte knuten till någon speciell teorbildning, men det är förstås möjligt att peka ut vissa riktningar som jag har tagit intryck av: den ryska formalismen, Pragstrukturalismen, nykritiken, dekonstruktivismen. Om de tidigare grupperingarnas svaghet, så som jag uppfattar det, är den implicita pretentionen på objektivitet och textens autonomi, är dekonstruktivismens akilleshäla dess ovilja att intressera sig också för textens explicita budskap. Jag tror inte att det är möjligt för någon läsare att producera objektiva analyser av texter, det vill säga analyser som har texten "i sig" som grund, eller att texter utgör autonoma helheter i förhållande till omvärlden, men inte heller att mening uppstår endast i textens periferi.

I något avseende är det nog riktigt att all mening skapas hos läsaren, men så fort mer än en läsare finner samma egenskaper i en och samma text är det å andra sidan rimligt att tala om intersubjektiva egenskaper i denna text. Textens "kärna" kan dock te sig ytterst olikartad beroende på vilka kulturella koder som läsaren arbetar utifrån. Texten och läsaren lever enligt mitt sätt att se på saken i symbios, eller kanske snarare i ett ömsesidigt parasitärt förhållande. Texten är ingenting utan läsaren, men inte heller läsaren kan existera utan texten. De är båda nödvändiga betingelser för varandra: meningen uppstår alltid i fältet *mellan* dem.

Några ord även om Jean-Pierre Richards tematiska kritik, eller hans *topologiska tematik* som Bernt Olsson benämner metoden i Richards bok om Mallarmés poetiska universum.⁴⁰ Min undersökning av Vennbergs lyrik äger

³⁹Roman Jakobson: "Vad är poesi?", *Poetik och lingvistik*, Stockholm 1974, s 94. Atle Kittang: "Tre forståingsformer i litteraturforskninga", i författarens *Litteraturkritiske problem*, Bergen-Oslo-Tromsø 1975.

⁴⁰Jean-Pierre Richard: "Mallarmés poetiska universum", *Hermeneutik*, red Horace Engdahl m fl, Stockholm 1977. Bernt Olsson: "Den nya franska kritiken", *Samlaren*, 1969.

flera gemensamma egenskaper med Richards metod. Liksom Richard undersöker jag ett helt författarskap med avseende på tematik i vid mening, och i syfte att via noggranna analyser av enskildheter lära känna tematikens olika nyanser. För mig liksom för Richard är temanans frekvens givetvis av betydelse, men än viktigare är deras strategiska värde; den topologiska kvaliteten. Likaså är vi båda intresserade inte bara av vilka de traditionella betydelseerna hos våra respektive författarskaps bilder är, utan minst lika mycket av hur dessa bilder fungerar i sina unika sammanhang.

Men olikheterna är också stora. Richard söker efter en psykisk grundmodell, en *strävvan* som kan förklara varje detalj i författarskapet betraktat i sin helhet, medan jag ser författarskapsstudiet som en metod *ad hoc*. Jag intresserar mig för *texter*, inte för *ett verk*. För mig är diktsamlingarna estetiska helheter som principiellt sett inte kan förklara varandra. Richard däremot behandlar verket – poesi, prosa, fragment, utkast – som en enda stor dikt. Dessutom anlägger han delvis ett kronologiskt perspektiv och gör också kopplingar mellan liv och dikt som är mig främmande.

Teorierna finns således med någonstans i min textläsning – den är inte oskyldig. Men i min egen text låter jag dem inte komma upp till ytan: där finns bara jag och Vennberg och den krets av mystiker och diktare som han omger sig med i poesin. *Hur* jag skriver eller *vad* jag skriver om – Vennbergs "text" eller om min egen "läsning" – vet jag inte, och kanske är det inte heller möjligt att vetas. Men jag inbillar mig i alla fall likt Sokrates veta att jag inte vet. Avhandlingen får vara sin egen beskrivning.

Att studera författarskap

och en episod i det förgångna
som fallit mig ur minnet
till förfång för forskningen (Va 32f)

Efter att ha dryftat de mest allmänna, teoretiska frågorna är det nu nödvändigt att något närmare fokusera de specifika problem som författarskapsstudiet aktualiserar. Om frågan om intentionen är den aspekt av författaranknytningen som har att göra med *meningsbegreppet*, så är frågan om den biografiska kontexten den aspekt som rör *meningsproduktionen*. Att det föreligger en stark historisk och även en metodologisk koppling mellan att skriva författarbiografier och att studera författarskap är odisputabelt.

Emellertid finns det goda skäl att skilja mellan de två företeelserna. Så har också skett på flera håll. Vidare har förtjänstfulla distinktioner mellan att skriva biografier över författare och att bedriva biografiskt orienterad litteraturforskning upprättats.⁴¹ Trots detta ser man ofta en tydlig tendens att sätta likhetstecken mellan författarskapsstudium och biografisk forskning.

Författarskapsstudiet bör dock förstås som ett fristående forskningsgrepp. Den traditionella kopplingen mellan biografi och författarskap är inte nödvändig. Att med någon typ av närläsning som ideal överge biografismen innebär inte att behöva överge författarskapsstudiet. Men vilka skäl finns det då för en "närläsare" att studera författarskap? Vad legitimerar ett sådant grepp?

Det finns inga *a priori*-skäl vilket gäller för biografiskt orienterade forskare, det vill säga det finns inget i närläsningens metod som binder den vid författarskapsstudiet. Vare sig målet för den biografiska forskaren är förståelse av författaren eller litteraturen eller bådadera utgör för honom författarens liv och verk nödvändiga kontexter. Med andra ord: har man accepterat den biografiska inslaget i sin litteraturvetenskapliga metod är det alltid riktigt att använda författarskapet som referensram. Underlåtenhet på denna punkt innebär en brist. Att vara selektivt biografisk kan i värsta fall vara missvisande och rent av förfälskande.

Skälen för den icke-biografiska forskaren att studera författarskap är i stället pragmatiska. Litteraturforskning är i princip alltid i någon mån jämförande: varje studium av enskilda texter förutsätter en uttalad eller outtalad jämförelse av något slag; varje utsaga om litteratur relaterar mer eller mindre explicit till andra utsagor om annan litteratur. Endast bredvid andra texter kan en text bli fullt synlig.

Därför gäller det att finna så givande jämförelser som möjligt. Genast erbjuder sig då författarskapsstudiet. Varför? Jo, därför att ett författarskap ofta – men inte alltid – utgörs av varianter av speciella teman, motiv, språkliga former och konstnärliga gestaltungsprinciper. Om man läser en enstaka dikt eller diktsamling av Vennberg och vill söka vinna kunskap om egenheter i tanke och uttryck, är det då inte sannolikt att en jämförelse med någon annan dikt eller samling av samma författare får respektive texter att framstå tydligare i såväl särart som representativitet – utan att texterna därför nödvändigtvis betraktas som delar av ett slutet, självrefererande system? I fallet Vennberg är det helt tydligt så. För andra författarskap kanske endast i lägre

⁴¹Se John Chr Jørgensen: *At læse forfatterskab*, København 1974.

grad eller inte alls. Författarskapet utgör inte *nödvändigtvis* det yppersta jämförelsematerialet.

Således ger författarskapskontexten ofta en god relief åt enskilda texter och böcker. Samtidigt är det rimligt att betrakta ett författarskapsstudium även utan biografiska inslag som en guide för läsaren – tycker man om något som en författare har skrivit är det troligt att man har preferens för annat som härrör från samma penna. Författarskapsstudier ger då utmärkt service åt läsaren. Detta argument kan kanske te sig en aning trivialt men bör inte föraktas.

Författarskapsstudiet är alltså en speciell sorts jämförande undersökning. Liksom för alla jämförande undersökningar gäller att olika samband inte utan vidare kan etableras. Att till exempel jämföra texter inom ett författarskap som genremässigt är åtskilda kan förstås vara berikande och inspirerande, men däremot är det orimligt, om man som jag är intresserad av texter snarare än ett verk, att använda väsensskilda texter som *kontrollmaterial* för att legitimera den ena eller den andra tolkningen av låt oss säga en dikt. Man kan alltså inte låta en tolkning av en text ligga som enda grund till en likartad tolkning av en annan, liknande text. Inte ens texter inom samma genre är automatiskt giltiga som kontrollmaterial. Först och främst måste man som läsare, menar jag, ta hänsyn till vad man definierar som konstnärliga helheter, och då i vårt fall i första hand diktsamlingarna såsom estetiska texter. Jämföra texter kan man förvisso alltid göra. Låta tolkningar influera varandra bör man vara mer försiktig med. Dikter inom en genomkomponerad samling ingår enligt mitt betraktelsesätt i en estetisk helhet och tolkningar av dem kan därför legitimt influera varandra, medan dikter från olika samlingar inte omedelbart bör användas som tolkningsriktare.

Min avsikt är att spela ut texter mot varandra för att därmed framhäva deras egenart. Anakronistisk jämförelse är därmed både möjlig och önskvärd. Vad som kommer "före" eller "efter" hos Vennberg, eller vilken tidsordning som råder mellan Vennberg och intertextema, spelar för mig ingen roll. Jag rör mig fritt mellan dikter ur olika diktsamlingar eftersom jag i det följande inte är intresserad av författarskapets utveckling. Vennbergs diktning är för övrigt nästan kliniskt befriad från explicita hänvisningar i tiden i form av dateringar eller dylikt. Den inledande kronologiska genomgången visar att det finns skikt i Vennbergs författarskap som låter sig spaltas upp längs en tidsaxel, men det tycks mig som om de intressantaste mönstren blir tydliga först när det synkrona perspektivet sätts i spel på diakronins bekostnad.

Jag tar således inte någon hänsyn till vad som kommer före och efter inom författarskapet. Jag studerar inte utvecklingen. I synnerhet finns det för mig inga i evolutionär mening högre eller lägre nivåer i författarskapet, ingen organisk framväxt, ingen "ung" eller "mogen" Vennberg; det finns inget som "pekar fram mot" det ena eller det andra, jag försöker inte "redan här" se vad som komma skall och så vidare. Emellertid förändras diktionen i författarskapet som vi kunnat konstatera. Att jag med avseende på detta ibland kan tala om "tidiga" eller "sena" dikter låter sig utmärkt förenas med en icke-kronologisk metod. De variationer inom författarskapet som avser exempelvis motivval menar jag vara marginella: de hamnar i skuggan av den övergripande kontinuiteten.

I detta sammanhang kan det vara lämpligt att säga några ord om terminologin vad gäller "jaget" i Vennbergs författarskap. Vissa problem kan uppstå eftersom det för mig inte finns någon påtaglig entitet i form av en författare att hänvisa till. I huvudsak kommer jag därför att använda mig av termen "diktjag" när jag avser den talande i dikterna. Men vad är egentligen ett diktjag? Kan det vara "samma" från dikt till dikt, från bok till bok? Vad är "samma"? Är olika dikters jag med liknande attityder "samma" diktjag helt enkelt, medan dikter vars röster vi uppfattar som åtskilda här "olika" diktjag?

I sista hand är det naturligtvis läsaren som måste bestämma sig för hur diktjaget ska uppfattas. Vennbergs lyrik tillhör en fiktiv genre och därmed är i en viss bemärkelse den läsning som gör dikterna mest meningsfulla den bästa läsningene. Att tala om olika diktjag inom en och samma diktsamling skapar dock, menar jag, ingen intressant mening i texterna. Snarare leds man, om man följer Ockhams rakkniv, att postulera ett konstant jag i varje bok. Samlingarna innehåller förvisso en mängd kontradiktioner som måste tillskrivas detta jag, men detta gör inte det hela obegripligt eller oläsligt, som vi senare i detalj kommer att se, utan ger tvärtom diktningen en speciell och intressant inriktning. Rolldikter i egentlig mening finner man inte – med några enstaka tydliga undantag – i Vennbergs författarskape. Det är, enligt min läsning, i princip ett och samma jag som talar inom varje enskild diktsamling.

Däremot kan man inte utan vidare säga att de olika diktsamlingarna presenterar samma diktjag: ett påstående i en samling kan inte konfronteras med ett påstående i en annan samling samtidigt som de båda utsagornas upphov restlöst identifieras med varandra. Däremot är diktjagen i de olika samlingarna så lika varandra att det i praktiken inte är meningsfullt att vara så terminologiskt strikt som man i annat sammanhang kanske borde vara.

För att ge lite variation åt framställningen måste emellertid olika uttryck begagnas. En definition av använda termer skulle därför kunna se ut ungefär som följer: "diktjaget" eller helt enkelt "jaget" – det jag som talar i en enskild dikt och därmed i hela diktsamlingen; "protagonisten" – den person som förs fram i första ledet i en dikt (oftast diktjaget men ibland en "han" eller "hon"); "den implicite författaren" – den retoriska kraft som döljer sig bakom diktjaget enligt Wayne C Booths klassiska definition.⁴² "Diktjaget", "jaget" och "protagonisten" talar alla i diktens yta medan "den implicite författaren" röjer den bakomliggande normen. Lite speciellt är det att tala om "Vennberg" eller "diktaren", vilket jag ofta gör för att undvika ett alltför tekniskt språkbruk. Sammanhanget avgör om jag avser summan av diktjag i samlingarna, jaget i en speciell dikt eller den bakomliggande värderingen, det vill säga den implicite författaren.

Intertextualisering

Om det kan vara dig till någon hjälp,
så låt en citatbåt lägga ut från stranden. (I 48)

Man kan emellertid inte nöja sig med att röra sig enbart inom gränserna för Vennbergs författarskap. All tolkning är intertextualisering av något slag, och det är knappast principiellt möjligt att avgränsa textmassan i ett författarskap från det mer omfattande textrum som en läsare alltid befinner sig i. Meningsskapande innebär meningssupplering. Denna meningssupplering styrs i första hand av kulturella koder i vid bemärkelse. Även en textcenterad analys måste därför i viss mån söka jämförelsematerial och upprätta likhets- och olikhetsrelationer inom vissa kontexter. Ibland lyfter den analyserade texten själv fram sina mer specifika kopplingar, varvid texttolkarens efterforskningsarbete reduceras, men ibland finns det dolda relationer som på väsentligt sätt kan bidra till tolkningen. Det är fullt möjligt att bortse från sådana kopplingar, man till och med bör göra det som en del av texttillägnet, men det kan också vara intressant att utröna intertexters eventuella inverkan på primärtexten.

Att den jämförande metod som jag förordar inte har något att göra med den äldre typ av komparation som emellanåt främst vinnlade sig om att blott-

⁴²Wayne C Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

lägga kausalrelationer behöver jag väl knappast påpeka. Andra författares texter kan vara intressanta att jämföra med utan att man på något vis spekulerar över påverkan åt det ena eller andra hållet. Min metod är i detta avseende fenomenologisk: texterna läses i ett nuperspektiv och jag låter dem leda mig till intertextualisering genom stilistiska, bildspråkliga och tematiska egenskaper. Främst är det intressant att jämföra med texter som innehåller liknande formuleringar eller som har samma *hypogram* som Michael Riffaterres term lyder: en ordsammanställning eller språklig kliché som texten struktureras kring.⁴³ Det finns ett stort antal rimliga intertexter till varje text, texter som använder sig av samma hypogram. Författarens medvetna förlaga, om någon sådan alls existerar, är inte nödvändigtvis den text som mest intressant belyser hypogrammet tillämpningspotential.

Ofta signalerar texterna själva sina referenser till intertexter med hjälp av vad Louise Vinge i den klagörande artikeln "Om allusioner" kallar *markeringsord*.⁴⁴ Markeringsorden har en tendens att stilistiskt bryta sig ut ur omgivningen. Hos Vennberg är det exempelvis ofta lätt att finna bibelcitater som mer eller mindre tydligt sticker av från tonläget. Vinge gör den intressanta iakttagelsen att allusionen kan beskrivas som en *pars pro toto*, det vill säga en synekdoke. En annan text kan aktualiseras i sin helhet genom att endast en del av den, i form av markeringsord, lyfts fram.

Vinge poängterar att begreppet allusion innefattar en av författaren medveten referens till en annan, tidigare text, och betonar att forskaren även kan spåra upp anakronistiska och omedvetna referenser med räckvidd utanför författarens beläsenhet. I detta senare fall får forskarens egen referensram falla utslaget. Forskarens två tillvägagångssätt, att spåra upp allusioner respektive referenser i en betydligt vidare bemärkelse, bör, menar Vinge, betecknas som två skilda litteraturvetenskapliga metoder.

Vinges uppsats publicerades 1973 och sedan dess har termen intertextualitet etablerats som beteckning för texters obegränsade dialogicitet. Som framgått är det referenser enligt denna modell jag intresserar mig för, varför begreppet allusion faller bort. Likväl menar jag att Vinges term markeringsord kan tillämpas även inom den metod jag här kommer att tillämpa. Likaså är Vinges särskiljande mellan anspelningar som utnyttjar samstämmighet respektive bygger upp spänning mellan olika texter användbar. Omstöpt i en intertextualitetsmodell gäller distinktionen mellan passiva intertexter som nöjer sig med att inordna primärtexten i en tradition, och aktiva intertexter som kan läsas in i

⁴³Michael Riffaterre: *Semiotics of Poetry*, Bloomington 1978.

⁴⁴Louise Vinge: "Om allusioner", *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 1972/73:3.

dikten så att de meningsfullt förändrar eller utvidgar betydelsen. I min framställning kommer båda typerna av referens att om vartannat aktualiseras.

En brännande fråga, om man nu bortser från författarens intention och medvetna referenser, är hur man finner sina intertexter. När primärtexten själv nämner exempelvis en författare eller en åskådning är det lätt nog att pröva denna kopplings bärighet, men i andra fall måste man förlita sig på så begränsade och slumpartade ting som egen beläsenhet och intressen samt tidigare forskningsresultat.

Men hur är det egentligen med författarens egna uttalanden? Enligt min mening bör författaren betraktas som sin egen läsares en gäst i sitt eget författarskap; en vägvisare i samma mening som andra forskare kan vara vägvisare. Min uppgift är att på nytt pröva tidigare utsagor. Jag kan följa pek-fingrar och finna riktningar vara riktiga eller felaktiga, fruktbara eller torftiga, intressanta ur mitt perspektiv eller ej. Karl Vennberg själv är varken mer eller mindre att lita på än de forskare som sysslat med Vennbergs lyrik.

En genväg som många har tagit är nämligen just att söka sig till allt annat som Vennberg har skrivits essäer, recensioner, debattartiklar med mera. Man kan naturligtvis få uppslag och incitament från dessa texter men det är inte, enligt min mening, möjligt att bekräfta en viss dikttolknings giltighet genom att hänvisa till dem. Det är inte ens möjligt att "påvisa ett intresse" för det ena eller det andra och sedan låta detta "intresse" styra dikttolkingar om man inte i dikterna själva kan läsa ut existensen av detta något. Vad gäller Vennbergs författarskap är det i praktiken så, vill jag bestämt hävda, att den kritiska verksamheten samt essäistiken är antingen redundant, irrelevant eller missvisande för förståelsen av det lyriska författarskapet.

De enligt min åsikt mest intressanta intertexterna för Vennbergs lyrik utgörs av olika trossystem och då i första hand den kristendom och judendom som framträder i Bibeln samt vissa mystikers åskådningar. I centrum för mitt intresse för dessa mystiker står hela tiden den språkliga aspektens sinsemellan väsensskilda mystiker använder sig ofta av mycket likartade metaforer och liknelser. Dessutom finns det ett antal författare vilkas diskurs eller motivfär ligger nära Vennbergs texter. Dessa intertexter kommer efterhand att föras in i relevanta sammanhang. Ofta används intertexterna ironiskt. Vad gäller exempelvis Bibeln lyfts det kristna trossystemet ofta fram som negativt exempel. Bruket varierar dock kraftigt. Här ska emellertid diskuteras en intertext av helt annan karaktär som kommit att styra mycket av den tidigare Vennbergforskningen: samtidskontexten.

Karl Vennbergs aktivitet som debattör och polemiker kom redan på 40-talet att styra förståelsen av hans poesi. Naturligtvis finns det kopplingar mellan vissa sidor av hans lyriska författarskap och hans debattinlägg samt recensioner, liksom det finns sammanhang som griper över dikterna och deras tillkomstsituation. Tidvis, och då i synnerhet vid receptionen av de tre 40-talsböckerna, har emellertid denna speciella vinkling tenderat att breda ut sig på bekostnad av andra möjliga förståelseformer.

Det finns alltså faror förknippade med samtidskontextens utnyttjande, men också odiskutabla förtjänster. Vissa skönlitterära texter undandrar sig alla associationer till specifikt samtida händelser, andra fornligen skriker efter supplerande samtidskontext och ytterligare andra texter för en sorts dubbelliv, samtidigt i och utanför tillkomsttiden. Till den senare kategorin hör vissa dikter i speciellt *Halmfackla* och *Tideräkning*. Min mening är dock att merparten av dem företrädesvis läses utanför en omedelbar samtidskontext. Tidlös litteratur är *alltid* samtida – just genom att inte vara bunden till en speciell samtid, nämligen tillkomsttiden. Det är, som Michail Bachtin på ett ställe starkt betonar, orätt att studera litteraturen skild från epokens hela kultur, men än mer ödesdigert att stänga in den i dess samtid. Utifrån den närmaste tidens betingelser kan vi aldrig tränga in i verkets meningsdjup och förstå dess kommande liv, hävdar Bachtin.⁴⁵ För att använda skolastiskt språkbruk kan man säga att jag snarare vill fokusera "substansen" än "accidensen".

Vid försök till mer precis insikt i hur Vennbergs lyrik förhåller sig till samtidskontexten reses en mängd frågeställningar av intrikat natur. Utan att kunna hoppas på att mer än ytligt beröra dessa frågor som i sista hand mynnar ut i problem kring verklighetens och textens innersta beskaftenhet, vill jag i det följande formulera min ståndpunkt i några teoretiska spörsmål och redovisa mitt val av läsningsform. Frågorna rör sig kring verklighetens och fiktionens världar och vad som brukar kallas för konstens dubbla referens.

Vad är verkligheten? Kan ett subjekt meddela sig med ett annat subjekt om verklighetsupplevelser? Kan det verbala språket korrekt beskriva verkligheten? Finns det över huvud taget någon verklighet utanför språket? Frågor som dessa är stimulerande och irriterande och omöjliga att kringgå när man närmare vill bestämma diktens förhållande till verkligheten. I detta sammanhang måste vi dock begränsa perspektiven väsentligt. Jag stipulerar därför helt sonika att det finns en verklig värld och en oändlig mängd fiktiva världar. Den förra kallar jag kort och gott verklighet och de senare fiktion. Hur verklig-

⁴⁵Michail Bachtins "Svar på en fråga från 'Novyj mir', *Det dialogiska ordet*, Gräbo 1988, s 10f.

heten egentligen är beskaffad kan man som sagt fråga sig – många diktare och filosofer är energiskt sysselsatta med den frågan – men här är det mer givande att koncentrera sig på fiktionens natur.

Fiktionen är, menar jag, alltid underordnad verkligheten. Fiktionen formar en *möjlig värld*, som man numera ofta säger.⁴⁶ Tills fiktionen antyder eller utsäger något annat, vilket i och för sig är ytterst vanligt, måste man anta att samma fysiska och psykologiska lagar gäller i fiktionens värld som i verklighetens. Som Roman Ingarden framhåller ligger det en sorts nödvändighet i att så vitt möjligt försöka göra det lästa klart och begripligt. När man läser en text måste man alltid passera genom *det rationellas sfär*.⁴⁷ Man måste också anta att konkreta företeelser i verkligheten när som helst kan skrivas in i fiktionen. Om förslagsvis ordet "USA" nämns i en dikt är fiktionen inte längre sluten. Ett fönster ut mot en konkret verklighet öppnas, och diktens referenser i övrigt avgör hur mycket av verkligheten man kan eller bör släppa in i fiktionen. Samtidigt ger dikten den konkreta verkligheten "USA" en speciell tolkning genom att fiktionen, i och med dess konfronterande med verkligheten, så att säga smittar av sig på verkligheten som ju för övrigt naturligtvis aldrig är möjlig att fixera. I en viss mening är ju även verkligheten text, nämligen i den bemärkelsen att all mänsklig begreppsbildning och kommunikation som ligger till grund för den föreställning vi kallar verklighet bygger på ofullkomliga tecken.

Den litterära textens teckensystem är synnerligen intrikat och flertydigt. Det kan beskrivas som ett nystan av pilar pekande i alla möjliga och omöjliga riktningar: mot verkligheten på en viss plats eller vid en viss tid, mot avsändaren, mot sig självt, fiktionen, mot etablerade åsikter, mot andra teckensystem, mot konventioner av olika slag, mot uttydaren, mot ja Gud eller Jakobson vet vad. Ur detta virrvarr kan man lyfta fram två huvudriktningar: mot det verkliga och mot det fiktiva. Diktens ontologi kan således, vilket Ingarden betonar, beskrivas som en kontamination av referenser dels till den konkreta verkligheten och dels inom själva fiktionen. I semiotisk forskning kallas fenomenet alltså Charles W Morris för *dubbla referenser*. Konstverket är, vilket såväl Morris som Jan Mukarovsky betonar, både tecken och ting; ickeautonomt och autonomt.⁴⁸

⁴⁶Se Lubomír Doležel: "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today* 9, 1988.

⁴⁷Roman Ingardens *Det litterära konstverket*, Staffanstop 1976, s 282.

⁴⁸Jakobson: "Lingvistik och poetik", *Poetik och lingvistik*. Ingarden: *Det litterära konstverket*, s 212. Charles W Morris: "Esthetics and the theory of signs", *The Journal of Unified Science* VIII, 1939. Se Wendy Steiner: "The Case for Unclear Thinkings The New Critics versus

Specifikt för dikten är alltså att man alltid kan räkna med en glidning mellan dessa två riktningar. Det är diktens natur att aldrig helt låta sig fångas vare sig i fiktionens eller verklighetens fålla. De anspråk på diktens värde som inte sällan reses bygger ju åtminstone delvis på att den kan säga någonting om verkligheten samtidigt som verkligheten transcenderas; att den i någon mening är "sann" utan att därför direkt referera till verkligheten.

Samtidskontexten är emellertid bara en del av verkligheten, nämligen den del som är konkret, i bemärkelsen "inträffad", och i tid bunden till fiktionens genesis. I sin tur är den biografiska kontexten en liten del av samtidskontexten, nämligen den del av samtiden som är centrerad kring författarens personliga liv. Det val som jag gör när jag bestämmer mig för att primärt syssla med den estetiska dimensionen av Vennbergs dikter, innebär inte att samtidskontexten automatiskt blir ointressant, däremot ökar sannolikheten för att samtidskontexten måste stå tillbaka för andra, för mitt perspektiv mer givande intertexter. Men detta betyder således inte att hela verkligheten, utan endast en mycket begränsad och *begränsande* del av den, ställs utanför det estetiska perspektivet. För övrigt har samtidskontexten inom Vennbergforskningen redan utförligt blivit inventerad och dokumenterad.

Jag bortser alltså från möjliga samtidsreferenser om de inte ger texten utökade allmängiltiga dimensioner. Endast när texten explicit nämner konkreta samtidsföreteelser är det orimligt att bortse från samtidskontexten i den estetiska tolkningen. Även i sådana fall där samtidskontexten ger mening åt annars obegriplig text, suppleras den konkreta verkligheten. I praktiken är texter av denna art i Vennbergs författarskap mycket få. De dikter som möjliggör en samtidskontextualisering är nästan utan undantag i sig själva så generellt syftande att samtidskontexten är redundant. Det bör dock betonas att *frånvaron* av verklighetsförankring, som Ingarden framhäver, inte ska identifieras med *upphävandet* av en sådan förankring.⁴⁹

Man kan, för att summera, urskilja två fall då samtidskontexten utesluts i min framställning: då den ger *redundant* mening åt redan allmängiltigt stoff, och då den *reducerar* det allmängiltiga genom att knyta dikten till en enstaka företeelse i den konkreta verkligheten. För den samtida läsaren ger samtidskontexten naturligtvis ett speciellt, utomestetiskt värde, men min uppgift är inte att rekonstruera mening via Vennbergreceptionen.

Charles Morris", *Critical Inquiry* 6, 1979. Peter Steiner: "Jan Mukarovsky and Charles W Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art", *Semiotica* 19, 1977.

⁴⁹Ingarden: *Det litterära konstverket*, s 210.

Några ord även om begreppen tidskritik och tidsdikt. Att kritisera företeelser speciella för en viss tid är förstås hedervärt och kan göras även i konstnärlig form. Vennbergs tidsdikt är dock av det slag att den drabbar alla tider; den är aldrig, åtminstone nästan aldrig, småskalig. Det som var tidskritik på fyrtioalet kan vara tidskritik även idag. Redan i sin recension av *Halmfackla* 1944 betonade Helge Åkerhielm att Vennbergs lyrik till skillnad från det mesta som brukar kallas tidsdikt äger ett värde utöver stundens.⁵⁰

I min framställning kommer jag alltså att ta hänsyn till diktens dubbla referenser enligt semiotikens teckenförståelse, men med de stipulerade avgränsningar som ovan gjorts. Härmed har jag stakat ut mina gränser inom det språkliga teckensystemets synkrona dimension. Den diakrona dimensionen måste emellertid också kort kommenteras.

Att det språkliga teckensystemet förändras med tiden är en självklarhet. Detta innebär att gamla texter i rent språkligt avseende måste rekonstrueras. Traditionellt är detta filologins uppgift, och även som litteraturvetare måste man ta hänsyn till språkets diakrona natur. Om man sysslar med äldre texter är problemen uppenbara. Om man däremot har en textmassa som, vilket är fallet i denna avhandling, sträcker sig från ett halvt sekel sedan fram till nutiden, är problemen inte så frappanta. Icke desto mindre måste man rent principiellt ta hänsyn till den eventuella betydelseutveckling som enstaka ord kan ha undergått under denna relativt korta tid. Det säger sig självt att denna mycket speciella form av samtidskontext, den språkliga kontexten, kan vara av avgörande intresse.

Ett intressantare, och i nyare litteraturvetenskaplig debatt betydligt mer frekvent diskuterat problem, är att det teckenkomplex som ett litterärt verk utgör, även om varje enskilt tecken tillfredsställande kan expliceras, obönhörligen förändras med tiden. Den nya hermeneutiken visar att det är omöjligt att någonsin rekonstruera en ursprunglig mening när tiden en gång har förflyttat läsaren från textens första uppträdande och tillkomsttid. Ett lager av förförståelser lägger sig som en skyddande hinna kring den "ursprungliga" texten. Betydelsen förändras ständigt genom att summan av individuella och kollektiva erfarenheter ständigt förskjuter den enskilda textens position.

Ambitionen att återskapa en ursprunglig mening, en samtidsmening, är alltså om man accepterar denna hermeneutik fåfänglig. Förvisso innebär detta inte att samtidskontexten automatiskt blir överflödigt, men dess möjlighet att fungera som riktande instrument reduceras väsentligt. Min strävan är i enlig-

⁵⁰Helge Åkerhielm: "Karl Vennbergs dikter", *Morgon-Tidningen*, 2 september 1944.

het med dessa insikter inte att rekonstruera en ursprunglig mening, utan i stället att ur en principiellt sett oändlig räckta möjliga betydelser välja ut några, som jag uppfattar det, centrala tolkningslinjer.

Ur ett sådant perspektiv kan samtidskontexten bara vara relevant i den mån den äger en bredare giltighet. Sålunda är exempelvis Vennbergs dikt "Tidsreplik", publicerad 1945 och här citerad i sin helhet, en replik som fortfarande är högaktuell:

De som ännu orkar tro
må försöka genomborra världens domning
Hur beredda är vi inte att applådera
övertygelsens
tungt framrullande stridsvagnar
med vilka lysande ögon ska vi inte betrakta
idealitetens finurliga femtekolonnverksamhet

Att vi själva föredrar
att sitta och rida på takåsarna
må inte förvill någon
eller störa någon korsfarares hänförelse
Varför skulle inte tidens
vackert utsirade versrad
få fortsättas
fram till den jublande kadensen

Hjältemodet är storslaget
må man bara tillse
att ingen storknar av det
när det strömmar till för hastigt
och att inte synen har försvagats
på dem som alltför länge
har suttit med huvudet nerdraget mellan axlarna

Sannerligen
det gäller att tillse
när sanningen och lögnen
växlar ut sina fångar
att ingen sammanblandning sker
och att endast de som är märkta i rätta örat
överlämnas
åt den glättigt arbetande giljotinen (Tr 35f)

Avhandlingens uppläggning

Nyckelorden *sveder drömmens tunga* (V 73ff)

Avhandlingen är disponerad i fem kapitel varav det första strax är till ända. I tur står ett kapitel kallat "Dikten och konstarna". Min avsikt här är att fixera Vennbergs diktning i en bredare konstnärlig kontext än vad som vanligtvis gjorts. Tidigare forskning har emellanåt – med tvivelaktigt resultat – anknutit Vennbergs diktkompositioner till musikaliskt formspråk medan kopplingen till bildkonsten inte alls har uppmärksammats. Här finns det, tror jag, flera viktiga iakttagelser att göra. Bildkonstanknytningen tillsammans med ett frekvent bruk av musik- och teatermetaforer ger en breddad, metakonstnärlig bas åt det ofta diskuterade metapoetiska perspektivet hos Vennberg.

Därefter följer tre kapitel i vilka jag ringar in tre kraftcentra i Vennbergs diktning som jag uppfattar som generativa för hela författarskapet. Dessa kraftcentra vill jag beteckna som *figurer* vilka manifesteras på olika plan: som teman, motiv, kompositionsprinciper, bildspråk, metaaspekter med mera. Kapitlen har jag valt att karakterisera med hjälp av några nyckelord som rubriker: "Det dubbla budskapet", "Övergivandet" och "Spåret".

Termen figur är synnerligen mångtydig men rymmer betydelser och aspekter som tämligen väl täcker principerna för de tre kapitlen. Å ena sidan betecknar figur inom bildkonsten något avrundat och helt, och å andra sidan inom musiken en begränsad, regelbundet upprepade tonföljd – eventuellt med vissa variationer. I mitt bruk av termen figur vill jag se dessa båda betydelser förenade. Vennbergs figurer utgörs enligt mitt sätt att betrakta hans diktning av ständigt återkommande, mindre enheter som på olika plan och i något modifierade former ger texterna en särskild karaktär. Dessa mindre enheter, nyckelord som "sveder drömmens tunga", kan dessutom sammanfattas till större helheter, om än inte slutna så i alla fall med tydliga konturer. I viss mån är även den traditionellt retoriska betydelsen av termen figur inbakad i det begrepp jag söker stipulera: Vennbergs figurer är i hög grad uppbyggda av återkommande bilder och språkliga formler.

Figuren "Det dubbla budskapet" blir i min beskrivning av Vennbergs lyrik ett spänningsförhållande mellan vitt skilda positioner. Detta spänningsförhållande har livligt uppmärksammats av tidigare forskning och vad jag gör är att försöka systematisera och något problematisera Vennbergs dubbelhet. Det dubbla budskapet manifesteras i olika slags ironi och utgörs av en kontrast

mellan uttryck och innehåll eller mellan konträra utsagor. Dubbelheten syns både inom enskilda dikter och mellan olika dikter i diktsamlingarna. Efter en generell diskussion av begreppet ironi genomför jag en tematisk undersökning i fyra delar där jag försöker frilägga dubbelheten i Vennbergs förhållande till ideologier, religiositet, kärlek och diktning.

Nästa kapitel handlar om "Övergivandet", en aspekt som främst Algulins forskning tangerat. Även övergivandet är i en speciell mening dubbelt: det handlar om att överge och att överges. Annorlunda uttryckt är övergivandet inskrivet i dubbelheten: för att kunna pendla mellan motsatta positioner krävs ett ständigt övergivande av fixpunkter. Övergivandet har dock en så explicit tematisk och motivisk förankring i dikterna att jag betraktar det som en särskild figur. Förutom en tematisk undersökning med samma typ av underavdelningar som i förra kapitlet genomför jag här några spaningsturer ut mot andra områden. Inledningsvis berör jag ett språkligt drag som låter sig skrivas in i övergivandets figur: negationen. Sedan diskuterar jag mer övergripande Vennbergs inflammerade förhållande till sanningsbegreppet – väl penetrerat av tidigare forskning – och utreder kort satirens betydelse i författarskapet. I båda dessa fall är Vennbergs *missstro* av relevans, en missstro som yttrar sig i just – övergivande. Därefter följer så den tematiska avdelningen där Vennbergs position som antingen den övergivande eller den övergivne fixeras, och som avslutning en diskussion kring "Den låga positionen".

Treenighetens sista instans kallar jag som sagt "Spåret". På samma sätt som det föreligger en koppling mellan det dubbla budskapet och övergivandet, är övergivandet intimt förknippat med spåret. Vad det rör sig om är nämligen en sorts rest, något som blir över eller dröjer kvar efter övergivandet. Inledningsvis för jag några allmänna resonemang vilka ganska snart leder över i sex huvudavsnitt. Här rör jag mig främst i motiviska och tematiska undersökningar vilka alla kan centreras under rubriken *spår*, eller något vidare *tecken* och *avtryck*. I slutavsnittet kommer återigen de metapoetiska aspekterna in. I sista hand är ju poesin, liksom musiken och bildkonsten, ett spår vars varaktighet kan betvivlas.

Så vitt möjligt har jag försökt gjuta framställningen i ett stycke. Sidhänvisningar till Vennbergs diktsamlingar finner man, som redan framgått, inom parentes i den löpande texten. Alla övriga litteratur- och sidhänvisningar har förvisats till noterna, i vilka inga diskussioner förs. Om inget annat anges är citerade Vennbergrader utdrag ur dikter som blott alltför ofta av utrymmes-skal måst stympas.

2. Dikten och konstarterna

Liv och musik

dominanter utan tonika,
öar av förtvivlan (F 68ff)

Redan 1947 sätter Lars Bäckström Vennbergs lyrik i samband med vad han kallar en musikaliskt påverkad kompositionsteknik. Bäckström riktar uppmärksamheten mot Eliot och finner för Vennbergs del att sviten "Vilopunkt i ögat" äger drag av musikalisk form (Tr 43ff). Även Staffan Björck drar musikaliska paralleller när han liknar slutstrofen i "Du måste värja ditt liv", där bärande bilder förs samman och koncentreras, vid avslutningen av en barockfuga (F 81ff). Mest utförlig är emellertid Lagerlöf som i sin avhandling jämför uppbyggnaden av "Klassisk prolog" med sonatformen (H 9ff). Hans paralleller, som han vist nog inte försöker dra alltför hårt, bygger i hög grad på metaforiska beskrivningar som ger skenbar likhet: stegring, avspänning, kontrast, repetition och variation. Lagerlöf diskuterar också bruket av vad han kallar ledmotiv hos Vennberg.¹

Samtliga dessa paralleller synes mig vara alltför vaga för att vara verkligt intressanta. Skärskådard man dikterna i fråga visar det sig, menar jag, att de musikaliska beskrivningsmodellerna inte lägger något till förståelsen av texterna. Likheterna finns på ett allmänt strukturellt plan. Redan på ett tidigt stadium av Vennbergforskningen påpekade Bengt Holmqvist också att skillnaderna mellan de båda konstarternas material är alltför stora för att terminologiska lån ska kunna bli annat än förvirrande metaforer.²

¹Lars Bäckström: "Vennberg" i *Nya Argus*, 1947: 12, s 182. Staffan Björck: "De tre fronterna. Karl Vennberg: Du måste värja ditt liv", i författarens *Lyriska läsövningar*, tredje upplagan, Skrifter utgivna av Modersmålslärares Förening, Lund 1963 (1961), s 162f. Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 174, 167ff, 310ff, 35.

²Bengt Holmqvist: *Svensk 40-talslyrik*, Studentföreningen Verdandis Småskrifter 517, Stockholm 1951, omtryckt i *40-talsförfattare*, red Lars-Olof Franzén, Stockholm 1965, s 45.

Det är förvisso inte omöjligt att i vissa fall dra paralleller mellan lyriska och musikaliska gestaltungsformer, däremot är det ett synnerligen vanskligt företag. Ibland hävdas det att lyrikens ljudbild kan vara musikalisk. Det fonetiska i lyriken är emellertid sekundärt i bemärkelsen att det är underordnat det referentiellt semantiska. Berövar man en dikt dess referentialitet kvarstår nästan ingenting, endast en ordnad sekvens av fonem som i bästa fall skulle kunna beskrivas som synnerligen enkel musik. Sedan är det en helt annan sak att ljudet i en dikt kan fungera som ett redskap i semantikens tjänst och då vara ytterst betydelsefullt. En dikts *fonologi* förstärker dess referentiella mening och är en aktiv del i diktens estetiska gestaltning. Denna ljudets funktion har dock inget eller ytterst lite med musikalisk gestaltning att göra.

Så vitt jag kan se finns det bara en rimlig förutsättning för att tala om musikaliskt gestaltad dikt. Nämligen när dikten tydligt följer en etablerad musikalisk grundform. Så är det till exempel möjligt för dikten att parallellisera sonatformen genom att musikens melodi ersätts av en litterär fras. Eftersom sonatformen innehåller några tydligt urskiljbara grundelement – exposition, genomföring, repetition – som tämligen troget låter sig översättas till litterära gestaltungsmedel, är det i vissa fall korrekt att hävda att en dikt är skriven i sonatform och att den därmed i denna speciella mening är musikalisk. Vad gäller "Klassisk prolog" är likheterna dock bristfälliga.

Den musikaliska fugaformen är, som jag på annat håll visat, i princip omöjlig att överföra till dikten. Musiken består av flera parallella melodiska skeenden som kontrapunktiskt interfererar, medan dikten, av perceptionsmässig nödvändighet, bara kan laborera med en "stämma" i taget.³ Även om litterära teman och motiv i bildlig mening kan spelas ut mot varandra på ett sådant sätt att de finns i läsarens medvetande på en och samma gång, är det därifrån ett stort stort steg till musikens intrikata kontrapunktik. "Du måste värja ditt liv" är en dikt som laborerar med ett fåtal omtagna bilder, liksom fugan är tematiskt förtätad och begränsad – längre än så sträcker sig inte analogin.

En helt annan sak är det att dikten kan begagna sig av musiken och musikaliska gestaltungsprinciper som motiv eller metafor för exempelvis ordens otillräcklighet. Så sker i en dikt i *I väntan på pendeltåget* där det utopiska ordet beskrivs som "vattenklart, fyllt av musik" (I 37). Man kan också använda sig av musikens formspråk som beskrivning av verkligheten. Några av Vennbergs dikter har helt enkelt musikaliskt betingade titlar, men

³Lars Elleström: "Paul Celans 'Todesfuge'", *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 1990:1. Se Calvin S Brown: *Music and Literature*, Athens (Georgia) 1963 (1948).

musikmetaforens mest konventionella bruk undviks till förmån för mer sofistikerade varianter i ett dussintal dikter (St 67f; VF 61f).

Dikten "Möte i Prag" i *Visa solen ditt ansikte* berättar om ett möte med en kvinna i en kyrka (Va 29f). Situationen laddas med erotik och skuld känslor. Religiositet konfronteras med fysisk åtrå, gudskärlek med mänsklig kärlek. Länken mellan Gud och människa utgörs av musik. Medan diktjaget lyssnar på ett sopransolo känner han kvinnans doft och därmed kommer det religiösa budskapet i konflikt med den erotiska instinkten:

Vi står i Tynkyrkan i Prag
och någon mumlar om att leta efter lödkolven i höet.
Dinad efter kväver mig under ett glagolitiskt
sopransolo – Gospodì pomiluj –
och jag får sådan hjärklappning att jag måste rusa ut.

I detta sammanhang är lödkolven tydligt en fallos. Den surrealistiska detaljen framhäver något drömartat i dikten som senare förstärks. Det glagolitiska sopransolot som nämns kan vara det i Leos Janáček's *Missa Glagolskaja* där *Gospodì pomiluj* sjungs växelvis av sopran och kör. (Den kyrkslaviska mäss-texten är transkriberad från originalets så kallade glagolitiska skrift, därav namnet.) Texten är mässans kyrie – Kyrie eleison: Herre, förbarna dig över oss. Medan diktjaget lyssnar på denna text känner han alltså dofterna från en kvinna och blir erotiskt upphetsad. Det faktum att texten sjungs av en ensam sopran etablerar också en förbindelse mellan den doftande kvinnan och sopranen. Upphetsningen får därmed en skuldbelastad koppling till situationen i kyrkan och den kvinnliga röst som förmedlar bönen om *Guds* kärlek.

I samma samling finner vi en annan dikt som utspelas i en europeisk huvudstad: "Uppehåll i Wien" (Va 39ff). Wien är som bekant en musikens metropol och dikten nämner en rad tonsättarnamn. Dikten är lång, över fem sidor, och kan beskrivas som en räckla kommentarer kring en promenad i staden. Efter hand som desillusionen över Guds och människans otillräcklighet tättnar, aktualiseras olika konstnärsoden med koppling till Wien. Först i raden tonsättare är Mahler:

Dessutom lär gäddan förbli en tjuv
och karpen en frossare,
såsom Mahler lär oss med F-dur-klanger
i Den helige Antonius fiskpredikan.

Enligt sägnen predikade Antonius av Padua en gång för fiskarna då människorna vägrade att lyssna på honom. När de otrogna senare såg hur fiskarna i stora skaror lyssnade med huvudena över vattenytan omvände de sig. Men i denna version av sägnen predikar Antonius förgäves. Människorna, liksom

djuren, förblir sig lika, och Mahlers musik kan inte annat än bekräfta tingens tillstånd. Strikt taget är det naturligtvis inte musiken som lär oss detta, utan den text som Mahler valt att tonsätta. "Den helige Antonius fiskpredikan" ingår som sjunde stycke i Mahlers *Lieder aus "Des Knaben Wunderhorn"*: "Des Antonius von Padua Fischpredigt". Texten är hämtad ur Arnims och Brentanos berömda samling tyska folkvisor där man mycket riktigt finner bland annat följande rader: "Die Hechte bleiben Diebe [--] Die Karpfen viel fressen"⁴

Senare i dikten nämns den för framför allt sina lieder kände Hugo Wolf, "vid sin död bara en vit trädocka". Wolf genomförde mot slutet av sitt liv ett misslyckat självmordsförsök varefter han sakta tynade bort i sinnessjukdom. Nästa strof tar upp en annan känd tonsättare:

I bakgrunden hörs Haydns Missa in tempore belli,
och det är inte längre någon fransk armé som marscherar
till trummorna i Agnus Dei:
exekutionsplutoner är igång
i sin vanliga tidiga timme,
och kanske begick den dömden sin sista nattvard
med ett fångbröd och en mugg ljummet vatten.

Mässans titel "in tempore belli" hamnar här i ironisk kontrast till den fruktansvärda verkligheten med krig och avrättningar. Kyrkans sakrament ter sig i detta sammanhang som meningslöst. Den troende är övergiven av sin gud.

Några rader senare talas det om "en kvartett vid tidens slut". Åter rör det sig om en stark kontrast mellan musik och verklighet. Olivier Messiaen skrev nämligen vintern 1940, i ett fångläger i Schlesien, sin "Quatuor pour la fin du Temps". Denna smärtsamt vackra musik ter sig verkligen som en transcenderad verklighet som lyckas trotsa den konkreta verklighetens grymhet, den är "bortom all vår ironi" som Vennberg skriver.

Musikens roll är således inte entydig i denna dikt. Dess verklighet kan te sig naiv när den kontrasteras mot världens lidande. Men kontrasten behöver inte vara ironisk. Musiken pågår till tidens ände och kan också skapa ett alternativ för att möjliggöra överlevnad.

Konstellationen Haydn-religiositet-musikens värde finner man också i en dikt i *Vägen till Spånga Folket*: "Pingst 1973" (VF 29). Där nämns "Haydns soluppgång", vilket kan tolkas som inledningen till hans sjätte symfoni i D-dur, *Le Matin*, och det sägs att "Inte en sommardag kan vi hejda/ inte en doft

⁴*Des Knaben Wunderhorn*. Gesammelt von L A v Arnim und Clemens Brentano, Teil I, Studienausgabe in neun Bänden herausgegeben von Heinz Rölleke, Band 1, Stuttgart etc 1979, s 336f.

kan poesin eller musiken rädda". Just här är inställningen till musiken av negativ art. Musiken lyckas, liksom poesin, inte rädda något av värde. Men vi håller god min, likt "Leende narrar".

I en dikt i *Sju ord på tunnelbanan* kommenteras ödets grymma ironi (St 69f). Redan titeln, "Medan jag en augustidag 1969 hörde Sjostakovitjs piano-kvintett, op 57, år 1941 belönad med Stalinpriset", är lika omständlig som sovjetdiktaturens tankemaskineri. Inledningsraderna pekar däremot på dikta-torns godtycke:

Först tänkte jag:
här har Stalin skrattat,
tagit sig en vodka för mycket,
låtit skjuta någon mellan soppan och fisken.

Att Stalin just här är på gott humör ska ingen låta sig förledas av. Hans vilja och förmåga att undertrycka konstnärliga yttranden var stor. Sjostakovitj klarade sig med nöd från att "försvinna" och belades lång tid av sitt liv med förbud på musikalisk verksamhet. För att över huvud taget kunna få sin musik spelad offentligt fick han då och då göra avbön och delvis överge sin enligt den officiella sovjetiska smaken degenererade stil. Och någon gång föll hans musik Stalin på läppen – det hände till och med att Sjostakovitj fick ta emot utnämningar. Det är denna slitsamma situation som ligger till bakgrund för Vennbergs betraktelse av musik kontra verklighet:

I dag (med en tjockisk inspelning på skivtallriken,
med förstärkaren på för fullt)
slog jag upp fönstret mot en halvvisnad trädgård:
rosorna tårades.

Evigt liv, viskade de,
och tycktes liksom Stalins hjärta mena
en evig sömnlöshet.

Sommaren som omgav dem
slickade som en våld
mot de bysantiska violinerna.

Dikten fokuserar kontrasten mellan evigt liv och evig sömnlöshet. Den jordiska tillvaron tycks snarast vara en sömnlöshet, i alla fall i Stalins värld. Musiken däremot är fylld av kraft. Kanske lever den i en sorts evighet, men genom sin transcendens är den också ständigt en påminnelse om den värld som den söker fjärma sig från: den grymma politiska verkligheten.

I en rad dikter används musiken som bild för större sammanhang: livet självt eller universums uppbyggnad. I "Vara människa" i *Vid det röda trädet* ställs musiken som representant för livet mot döden (Vt 75f). Vi är alla "en

dyrbar gåva som livet överlämnar åt döden". Att vara denna gåva är för människan livets paradoxala triumf, hon blir i döden "strandlösare än gudar" men också "lyckligare än gudar". Dikten balanserar, som Algulin framhäver, mellan motsatser.⁵ En del av denna livets gåva till döden är musiken, redan i livet en underjordisk kraft som förebådar dödens strandlösa lycka:

Se in i våra ofullkomliga ansikten som livet har utvalt
hemmafruns, arkitektens, den i tunneln musicerande
violinistens,
livets gåva till döden. Och döden,
den stolta,
tar emot denna gåva.

Även i "Vid dessa grottor" i *Gatukorsning* ställs döden mot livet, "vågornas musik" kontrasteras mot "hjärtats", och liksom i föregående dikt överbryggar musiken avståndet mellan det levande och det döda, men här än mer uttalat (G 65f). Dikten är ägnad den genom drunkning omkomne Gösta Oswalds minne och talar om hav som "slutit sig om jordiskt liv / och öppnar sig mot evighetens tomhet". Men evighetens tomhet till trots lever livets musik vidare i någon form. På samma sätt som strandlösheten i "Vara människa" innebär någon sorts gudomlig lycka, är evighetens tomhet här ett rum vari musiken kan fortsätta att ljuda. Vågornas musik är evig, och i denna evighet kan hjärtats musik klinga vidare:

Legenden, livets sista vittne, må förtälja
hur vågornas musik och hjärtats
sammansmälter, lyfter djup ur djup,
återföder styrkan, bär din glädje
till framtids mot dig sträckta unga händer.

I *Halmfackla* talas det på ett ställe sarkastiskt om segraren som sjunger "sin bravuraria", men vi finner också en dikt som kontrasterar en underjordisk musik med himmelsk musik (H 35ff, 20). I "Vara människa" var musiken i tunneln främst en länk mellan livet och döden, här däremot beskrivs ett uttalat motsatsförhållande mellan underjordens *blinda* musik och solens *seende* musik. Diktjaget tycks inte finna försoning i tanken på det okända: döden eller det omedvetna. Han längtar till ljuset och frammanar bilden av en himmelsk musik som kan "tysta de blinda / klangerna ur grottan". I denna dikt som ingår i sviten "Passage", och som jag här citerar i sin helhet, tycks underjorden exkluderas ur sfärens harmoni:

Ur den blinda grottan
stiger blind musik

⁵Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 265.

vind skälver
över fuktiga rötter

sol sol spela
över mörkrets strängar
låt idel seende
toner springa fram
under dina silversnabba stråkar

sol sol spela
tysta de blinda
klangerna ur grottan

Raden "sol sol spela" är i flera avseenden en parallell till Gustaf Frödings "Säf, säf, susa" i dikten med samma namn.⁶ Det inledande enstaviga substantivet dubbleras, alla orden allittererar på s, raderna har identisk rytm och såväl solen som säven uppmanas att ljuda. I Vennbergs dikt ska solen spela för att tysta grottans blinda klanger. I Frödings ska säven susa och vågorna sjunga för att ge uttryck för sorg och dämpa smärtan över en ung flicka som drivits att dränka sig:

Så sjungen, sjungen sorgsång,
I sorgsna vågor små,
säf, säf, susa,
våg, våg, slå!

Likheten mellan dikterna är slående, men även skillnaderna är markanta. Båda uttrycker ett slags sorgearbete, en vilja att ge uttryck för livets mörka sida, men Fröding håller kvar sorgen medan Vennberg i sin dikt besvärjer den att försvinna. Frödings musik är en sorgesång, Vennbergs är himmelska toner som ska tysta grottans blinda klanger. Frödings dikt är för övrigt explicit vad gäller sorgens orsak medan Vennbergs stämningssläge gestaltas abstrakt, övriga stilistiska olikheter att förtiga.

I en senare dikt i sviten "Passage" återkommer musikmotivet (H 26). Det konkretiseras nu genom att en musikalisk struktur används som en bild för kosmos. Gud beskrivs som den orgelpunkt som ligger under det jordiska livets melodier. Dikten lyder in extenso:

Låt fjällbäcken glädjas åt sin kyla
och solen åt sin värme
räck njutningen
åt den som törstar
räck försakelsen
i dubbelt mått
åt den som vill försaka

⁶Gustaf Fröding: *Nya dikter*, Stockholm 1894, s 60f.

giv ondska åt den onde
och godhet åt den gode

Gud låt alla vindar
spela sin musik
låt dem alla
smycka sina melodier
fast den djupa orgelpunkten
är ditt eget hjärta förbehållen

Det kan vara intressant att jämföra denna dikt med en dikt av Johannes Edfelt som kallas "Kontrapunkt".⁷ Även Edfelt kontrasterar det eviga med det tillfälliga, men identifierar inte uttryckligen det eviga med Gud. Dock placerar han människan som en melodi ovanför orgelpunkten, i denna dikts mittstrof såvens entoniga susande som vi känner igen det från Fröding:

Detta är evigt blåa sund
och säv som entonigt susar.
– Sjal, du är bunden vid timme och stund,
vid tid som med stormsteg rusar.

Det vore egentligare att benämna Edfelts dikt just "Orgelpunkt" eftersom evigheten i hans liksom i Vennbergs dikt är stillastående. Begreppet kontrapunkt är ju främst en beskrivning av hur olika rörliga stämmor vid olika tidpunkter förenas i nya harmonier.

Men i Vennbergs dikt är evigheten alltså direkt förknippad med världens skapare. Lagerlöf har satt diktens tankevärld i samband med Frödings graldiktning.⁸ Det finns emellertid en annan intertext som mer påtagligt är verksam hos Vennberg. Första strofen kan läsas i anslutning till en rad passager i Matteusevangeliet: "Ty var och en som har, åt honom skall varda givet, så att han får över nog; men den som icke har, från honom skall tagas också det han har. [...] Ty jag var hungrig, och I gåven mig att äta; jag var törstig, och I gåven mig att dricka; jag var husvill, och I gåven mig härbärke."

Det förra avsnittet ger sensmoralen i en parabel om att förvalta sin tro väl: den som tror och aktivt vårdar sin tro, han ska också bli starkare i tron, men den som inte bryr sig om att vårda sin tro ska mista också det lilla han har. Senare hos Matteus talar människosonen om hur hans efterföljare gör gott mot honom varje gång de gör gott mot "en av dessa mina minsta bröder". Vennberg anknyter till tankegången att var och en får vad han eftersträvar: den törstige njutning och den försakande försakelse. Talet hos Matteus om att få törsten tillfredsställd har emellertid hos Vennberg inget av Bibelns kon-

⁷Johannes Edfelt: *Sång för reskamrater*, Stockholm 1941, s 23f.

⁸Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 213f.

textuella betydelse. Törsten kopplas i stället till det förra partiet hos Matteus. Vennbergs tanke om att ge den som vill försaka "försakelsen" i dubbelt mått⁹ har en motsvarighet i ytterligare ett avsnitt hos Matteus där det heter att "om någon tvingar dig att till hans tjänst gå med en mil, så gå två med honom". Slutligen kan uppmaningen att ge ondska åt den onde och godhet åt den gode uppfattas som en turnering av ännu en Matteuspassage: "Så bär vart och ett gott träd god frukt, men ett dåligt träd bär ond frukt."⁹

Om man läser dikten som en direkt replik till Bibeln kan man säga att tanken hos Matteus att var och en erhåller det han innerst inne eftersträvar gestaltas av Vennberg med hjälp av bilder från andra passager i evangeliet, vars kontextuella betydelser i huvudsak går förlorade. I stället kvarstår en tankegång som snuddar vid fatalism: den onde är och förblir ond, den gode god; den som törstar ska erhålla njutning och den som försakar ska försaka dubbelt. Det är dessa världens företeelser som utgör världens melodier. Dessa melodier är i en viss mening omöjliga att begripa – utom för en, vars vägar är outgrundliga: Gud. Han är *orgelpunkten*, det vill säga den ton som ständigt ljuder under melodierna och ger dem harmonisk riktning och förankring. Melodierna förändras och försvinner medan orgelpunkten ljuder till slutet.

Genom referenserna till Bibeln ges i Vennbergdikten en sorts förklaring av dess budskap. De många delvis förvirrande och motsägande utsagorna i den heliga boken kan inte förstås till fullo av människans sinnen. Deras betydelser smälter samman på samma sätt som olika Matteuspassager blir ett konglomerat i dikten. I stället ligger den djupaste betydelsen i utsagornas anda. Gud är även Bibelns orgelpunkt, den ton som ligger under och riktar alla enskilda budskap, melodierna.

"Elegi" i *Fiskefärd* anknyter också till Matteusevangeliet (F 68ff). Jag kommer dock att diskutera den religiösa aspekten av denna dikt senare, varför jag nu nöjer mig att ta upp den musikaliska bild som man finner i femte strofen:

Och de döda steg upp ur sina gravar,
visade
våra slocknande ögon
lyckans och sanningens
tusen skärningspunkter,
återlämnade tystnadens
ljusa grundton
åt vår längtans
alla oroliga dominanter.

⁹Matt. 25:29, 35–40; 5:41; 7:17.

I motsats till nyss diskuterade dikt är hållningen här pessimistisk. I "Passage" framställdes Gud som ett centrum vartill allt på ett meningsfullt sätt förhåller sig. Här befinner sig *tystnaden* i centrum och vår oroliga längtan i periferin.

Diktens musikaliska terminologi är, som Algulin framhåller, central.¹⁰ Den grundton som måste avsluta ett harmoniskt musikstycke för att det inte ska låta stympat eller ofullbordat kallas för tonika. Dominanten är den starkt besläktade ton som ligger en kvint över tonikan. I en musikalisk kadens, avslutningen på ett stycke eller ett parti, är dominanten en sorts överledningston som gärna kan direkt föregå den avslutande tonikan, men som inte själv har förmåga att ge ett fullständigt slut. Om dominanten inte följs av tonikan fullbordas inte harmonin – man fortsätter att vänta på den efterlängtdade tonikan som ska ställa allt tillrätta.

Uttrycket "vår längtans / alla oroliga dominanter" beskriver således en frustration över att något fattas, nämligen grundtonen: i denna dikt snarast Gud som endast finns genom sin frånvaro i *tystnaden*. Dikten avslutas i, för att spinna vidare på den musikalisk terminologin, disharmoni. Dominanten saknar för evigt tonikan, sitt fäste:

Och vi vaknade med krossad panna,
och de döda sov sin sömn
i urlundar och på skogskyrkogårdar,
och allt var döda dofter,
vämjeliga lukter,
bitter smak på tungan,
linjer utan skärningspunkter,
dominanter utan tonika,
öar av förtvivlan
tomt förgråtna,
utan fäste.

Till sist vill jag lyfta fram den så vitt jag kan finna enda Vennbergdikt som man i någon mån kan säga är musikaliskt komponerad. Den ingår i "Vilopunkt i ögat" i *Tideräkning* och behandlar liksom föregående dikter Guds väsen och människans försök att nå honom (Tr 53f). Diktjaget identifierar sig med fari-séerna, de skriftlärda som i sin iver att vara bokstavstrogn hakar upp sig på detaljer och blir blinda för de stora och viktiga sammanhangen. De silar bort myggan och sväljer kamelen, för att åter anknäta till Matteusevangeliet.¹¹

Självvironin är i denna dikt vådlig. Diktjaget befinner sig, lika småsint som alla andra, bland Guds små barn som utför en löjeväckande dans till Guds ära: man tänker på sitt yttre samtidigt som döden hotar ("hårvatten och dödsattest-

¹⁰Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 231.

¹¹Matt. 23:24.

er"), dissekerar detaljer och bortser från sammanhangen ("spritta upp / och klippa av") och skjuter skulden på andra ("kratsa urs/ och skjuta skulden på") medan man i inbilskhet ägnar sig åt sina egna små blesstyrer ("lilla lilla rispans/ i det egna egna skinnet"). Över detta löjliga maskineri vakar Gud, den store maskinisten. Dikten lyder i sin helhet:

Nu lyfter Herren huven
på vår stora symaskin
låt oss ta i ring
låt oss ta i ring
alla små fariséer

Å vad vi strömmar till
strömmar till
mød hårvatten och dödsattester
spritta upp
och klippa av
kratsa ur
och skjuta skulden på

lilla lilla rispan
i det egna egna skinnet
lossar köttet
ifrån benen
hugger halsen av

låt oss ta i ring
låt oss ta i ring
Nu lyfter Herren huven
av vår stora symaskin

Dikten är uppbyggd enligt ett ABA-schema som är vanligt inom musiken. Ytterstrofema är dock spegelvända och dikten inleds och avslutas med samma tvåradning. Kompositionen är således cirkulär. Sonatformen är inte aktuell att ta till vid beskrivningen eftersom B-delen inte varierar A-delen utan i stället specificerar detaljerna i den scen som där exponeras.

Diktens form, betonar Lagerlöf, erinrar snarast om en dansvisa.¹² Uppmaningen "låt oss ta i ring" implicerar enligt välkända traditioner att texten hör samman med musik och dans. De dubblingar av rader och ord som man finner i dikten anknyter till sjungna texters struktur och ytterstrofema kan i anslutning till detta lämpligen beskrivas som sångens refräng. Man kan jämföra med denna småländska dansvisa:

Låt oss ställa oss i ring,
låt oss leken börja.
Vi bry oss om ingenting,
ej är skäl att sörja.

¹²Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 333.

Blott man nu kan veta få
vem som först skall utegå.
Du skall leken börja.

Texterna påminner i mycket om varandra. Båda handlar om sorglöshet och uppmaningarna att ställa sig i ring är likartade. Vennbergs dikt är emellertid starkt satirisk gentemot självgoda gudsmän medan dansvisans lätta stämning är mer oskyldig.¹³

Denna koppling till visgenren vore knappast relevant om den inte på något vis bidrog till meningsbildningen, vilket jag vill hävda att den gör. Diktens ansatser till sångbar meter och dess välorganiserade ABA-form kontrasterar ironiskt mot den stapplande rytm som dikten i själva verket har. Ringdans-situationen blir därmed parodisk eftersom de dansande i sin självupptagenhet uppenbarligen inte kan hålla en gemensam takt, vilket torde resultera i en ganska desorganiserad dans. Samtidigt är situationen paradoxal på det viset att en hop egoister, vars små rispor i skinnet uppfattas som djupt allvarliga men, söker samsas under en gudomlighet. Med den oskyldiga ringdansleken som resonansbotten blir diktens satire extra skarpt ljudande.

Vennbergs enda ansats till musikalisk gestaltning stannar således vid en ironisk halvmesyr. I stället är musiken i hans diktning i första hand ett motiv och en bild för människans förhållande till Gud, livet, döden och verkligheten. Musiken har, liksom teatern, bildkonsten och metapoetin som vi senare kommer att undersöka, en tvetydig roll. Tilltro till dess transcenderade verklighet och kommunikationsförmåga omväxlar med misstro och tvivel. Musiken är hos Vennberg såväl en brygga mellan Gud och människan som oroliga domnanter utan tonika. Den får omväxlande gestalta livets extatiska fullhet och dess bottenlägen.

Världen som scen

Och tidens spel, som gick oss alla djupt till sinnes,
domnar in i sekler där aktörens kläder multnar. (Ts 38)

Föreställningen om världen som en scen varpå livets drama uppförs är inte ovanlig. Otaliga gånger har denna bild frammanats av diktare. Mest kända är kanske Shakespeares formuleringar, som denna i *As You Like It*:

¹³Fredrik Ström: *Visor, ramsor och andra folkrim*, Stockholm 1975, s. 154.

All the world`s a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages.

I *Macbeth* uttrycks det med än större poetisk kraft:

Life`s but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

Men om föreställningen i sig inte är originell så är det likväl möjligt att utvinna ständigt nya effekter genom att variera det hela lite grann. "Fiasko" i *Dikter kring noll* kan sägas precisera omständigheterna kring den usle skådespelarens framträdande hos Shakespeare – "a poor player / That struts and frets his hour upon the stage": "Det är som på en scen med en usel skådespelare / som tänker så mycket på nästa replik / att han tappar bort den som publiken just väntar på" (Dn 49). Livet är enligt denna dikt ett fiasko. Publiken känner redan till hur skådespelet går, den väntar på nästa replik. Men skådespelaren, diktjaget, lyckas inte ens komma ihåg sina repliker i detta determinerade drama.

Mer allmänt formulerad finner man föreställningen om livet som en scen i en mängd dikter hos Vennberg: "Plötsligt byter scenen sina facklor,/ det hugger till av smärta i ljumsken eller hjärttrakten"; "Hur vårdslöst kastas du ej in på denna råa scen"; "Framtidens scen är rymlig, men vår egen / är trång. Åt makten /maktens svävande bilder, åt folken dess aska"; "Så morgonen./ Ljuset sipprar ur vår dröms/ som fanns en läcka någonstans i scenens mitt"; "Utanför fönstret ligger december kvar./ Utan advent./ Som ett krönikespel mot mausoleets vägg" – i en dikt talas det om människor som "aktörer" (Va 39ff; G 16ff; S 33f; Vt 12f; St 22f; G 47).

Som synes är det tämligen desillusionerade iakttagelser som formuleras i dessa bilder. Vid livets scenbyte hugger det till "av smärta", vi kastas in på "denna råa scen" och vi själva sitter trångt på vår scen medan skådespelets verkliga protagonist, "makten", äger framtidens rymliga scen. Det enda skådespel som vi möjligen skulle vilja hålla kvar, drömmens, försvinner i mörker när scenens ljus läcker ut.

I *Tideräkning* avslutas en dikt med följande strof:

¹⁴William Shakespearen *As You Like It*, Act II, Sc. VII, 19–143; *Macbeth*, Act V, Sc. V, 24–28, *The Complete Works*, Edited with a glossary by W J Craig, London 1935. Se Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, s 146ff.

Nu torkar gräset
över uppstaplade försvarsskrifter
och själens
stackars villiga mannekäng
kråmar sig i bisarra känslor
inför skuggspelets
inbiliska åskådare (Tr 92f)

Teatermetaforen ger här, som Algulin framhåller, associationer till Platons grottliknelse. Människans liv på jorden är endast en blek avbild av idéernas värld, hävdar den antika filosofen; en skuggvärld som bara återger silhuetter av det verkligt existerande. Följaktligen är våra liv, som Vennberg skriver, ett skuggspel. Och tydligen är vi blott marionetter i detta skuggspel, villiga mannekänger som "kråmar sig". Platon beskriver förvisso också i *Lagarna* människorna som gudarnas leksaker, dockor med vilka de roar sig.¹⁵

Halmfackla rymmer tre dikter som på skilda sätt anknyter till teatermetaforen. I fjärde avsnittet i "Requiem" frågas det ironiskt och pessimistiskt: "Hur skulle vi på denna teaterscen / kunna driva / flörten med livsmisslyckandet längre" (H 67). Tidigare i samlingen har livet med avsmak framställts som "vår eviga karneval" (H 49). Fjortonde avsnittet inleds med följande strof:

Den som utskuren ur döden
har låtit sig infogas
i livets sammanhang
kan inte vederläggas
Som om döden
den gamle komedianten
inte till slut skulle gå vilse
bland lärksång och solljus
och grågröna bokar (H 80)

Här introduceras en ny skådespelare: döden själv. Precis som i medeltida moraliteter – *Spelet om Envar* är väl den mest kända – personifieras människans yttersta öde, men till skillnad från de flesta dramer i denna genre är Vennbergs tänkta skådespel en komedi och döden en gammal komediant som det inte tycks vara möjligt att ta på allvar. Han irrar omkring ute i naturen och kommer förr eller senare antagligen att "gå vilse". Vennberg kan sägas ansluta sig till de burliska och parodierande strömningarna i medeltidens litteratur.

Skådespelaren Döden är engagerad även i andra dikter av Vennberg. "Skönt att veta" i *Längtan till Egypten* behandlar honom lika respektlöst som "Requiem" men har inte lika nära till skrattet:

¹⁵Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 216. Platon: *Samlade skrifter*, del V, Lund 1985, s 207, 427s

På vår salighets
uråldriga scen
finns bara döden kvar
och den tafatta dödsannonsen
som kan flamma upp som en tändsticka. (L 43)

"Bij - och Til Skriffth om Tiden" i *Tillskrift* beskriver människans olika åldrar (Ts 40ff). Som Kurt Aspelin påpekar är dikten en sorts parallell till barockens så kallade ålderstrappa: en emblematiske bild av människoåldrama, framställda som en vandring upp och nerför trappan.¹⁶ Man kan tillägga att just "Bijskriffth" ofta förekommer i titlar till dikter som är fogade till bilder, till exempel inom emblematisken. I början av den strof i Vennbergs dikt som behandlar ungdomen presenteras döden:

Omvälvd ungdomen, ett maskspel för grymma händer,
giriga vid en munter port. Här sinnesvirveln som förvankas,
slussas upp i himlens väntrum.
Och döden träder trumpen in.
Här åkermannen, han som bor vid havet,
vid den bruna skorstensröken och det tysta folket.

Redan i ungdomen gör således döden sin entré. Han konfronteras med "åkermannen", precis som i medeltidens "Der Ackermann aus Böhmen", en dialog mellan den förgäves motstridige åkermannen och den obönhörlige döden.¹⁷ Ungdomen beskrivs av Vennberg som ett maskspel. Det är då människan verkligen börjar välja sina roller, sina masker. Föreställningen om människans olika åldrar som olika roller att spela har, som Göran O Eriksson påpekar, en parallell hos Shakespeare. Citatet ur *As You Like It* ovan talar om just människans sju åldrar: "one man in his time plays many parts,/ His acts being seven ages"; alltifrån "the infant,/ Mewling and puking in the nurse`s arms" till åldringen: "Last scene of all,/ That ends this strange eventful history,/ Is second childishness".¹⁸ Och till sist får döden ta över vår roll medan våra kläder multnar, som det heter i en annan dikt i *Tillskrift* där även dödens dialogpartner "åkermannen" figurerar:

Återstår: ett flyktigt noll, ett anrop under tårar eller glädje
av åkermannen som i vintern vilar invid fladdermusen.
Och tidens spel, som gick oss alla djupt till sinnes,
domnar in i sekler där aktörens kläder multnar. (Ts 38)

¹⁶Kurt Aspelin: "Karl Vennberg. Askalabos", *Tjugotvå diktanalyser*, red Gunnar Hansson, Stockholm 1968, s 87f.

¹⁷[Johannes von Saaz]n *Der Ackermann aus Böhmen*, Herausgegeben von Johann Knieschek, Faksimiledruck, Bibliothek der Mittelhochdeutschen Litteratur in Böhmen, Herausgegeben von Ernst Martin, Band II, Hildesheim 1968 (1877).

¹⁸Göran O Eriksson: "En syn eller en blindhet", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 21 oktober 1960. Shakespearen *As You Like It*, Act II, Sc. VII, 142–165.

Detta "tidens spel" som, enligt Vennbergs milt ironiska formulering, "gick oss alla djupt till sinnes", är i en dikt i *Visa solen ditt ansikte* ett spel som diktjaget uppför med tomheten (Va 66f). Hans rörelser är meningslösa och de utlovade rikena kommer aldrig att beträdas:

Vad jag uppför är ett spel med tomheten.
Och vad min ängslan väntar sig på mitt blods scen
är sömnguden som så lätt förväxlas.
Det finns bilder där han har en rovfågels vingar.

Livet som ett spel med tomheten är en föreställning som påminner om livet som ett överkligt maskspel: "Så bär väl orden masker,/ andra masker än vår känsla,/ och verklighet berör ej detta spel" (Vt 82). I denna dikt i *Vid det röda trädet* framställs orden som aktörer i ett överkligt drama. Och på något sätt tycks det vara nödvändigt att bibehålla denna överklighet. Med ett stänk av självironi ber diktaren om att ordens skyddande illusion, som även är våra livs, inte ska brytas: "Rädda de tårar som omger våra ord./ Bryt inte in i en otydd roll med livs/ som sliter våra masker från oss". Kanske är verkligheten för grym för att skådas rakt in i vitögat. Språkets otillräcklighet är då en brist som räddar oss från att se det som maskspelet döljer – en skyddande brist.

Titeldikten i *Vägen till Spånga Folkan* ställer också skådespelets harmlösa överklighet i sarkastisk kontrast till en grym verklighet (VF 9ff). Ibland träder världen "fram ur kulisserna /där den väntar på oss,/ och en tjatrande barnteater förströr oss med sin oskyldiga grymhet". Själva världen deltar förvisso i denna kasperteater, men grymheten sägs ändå ironiskt vara oskyldig. Hela världen är ju en scen där kanske Marx eller Jesus "kan ha glömt sig kvar från 20-talet bakom något draperi". Den *verkliga* ondskan eller godheten är en föreställning som vi tydligen inte kan närma oss på annat sätt än genom att distansera oss; genom att betrakta världen som en scen varpå en komedi av ofantliga mått uppförs.

Bilden av livet som ett skådespel finner man, som E N Tigerstedt påpekar, hos det antika Greklands filosofer. Cynikerna menade att man nog inte ska ta det hela för allvarligt – masker och kostymer tas i sinom tid ifrån oss – medan stoikerna såg livsdramat som ett ansvarsfullt uppdrag. Horace Walpole uttrycker motsättningen som att "The world is a comedy to those that think, a tragedy for those who feel".¹⁹ Rättar man sig efter denna maxim måste man nog konstatera att Vennberg i detta sammanhang tänker mer än han känner.

¹⁹E N Tigerstedt: "The Poet as Creator: Origins of a Metaphor", *Comparative Literature Studies* 5, 1967, s 463. Walpole citerad efter Pelle Holm: *Bevingade ord*, fjortonde omarbetade upplagan, Stockholm 1972 (1939), s 363.

Uttryckt i filosofiska termer är han en cyniker snarare än en stoiker. Visst ser man prov på sorg och indignation hos honom vid betraktandet av världens scen, vilket enligt Walpole skulle röja en kännande människa, men oftast undermineras indignationen av en ironisk distans. Vennberg skrattar för det mesta ett mörkt skratt åt livets skådespel. Livet är en komedi och döden är dess protagonist. Nog kan man ibland förledas att tro att man deltar i en tragedi, men i så fall är det en tragedi av Shakespeareskt snitt där tragiken i vilket ögonblick som helst kan ersättas av enkla skämt.

Teatermetaforen är därför grundläggande för Vennbergs poetiska värld: den rymmer det spel mellan motsatser, den *dubbelhet* som är så karakteristisk för hela hans författarskap. Teaterns symbol, Janusansiktet, de två maskerna som skrattar respektive gråter, är också en bild för Vennbergs diktning där ironi samsas med allvar, flykt med motstånd och förnekelse med hängivelse. Dubbelheten formuleras explicit i en dikt i *I väntan på pendeltåget*: "Gör jag mig möda? / Gör jag mig annat än komisk, / om än efter tragisk modell?" (I 9f). I den långa dikten "Slutrapport om Sisyfos" i *Fiskefärd* karakteriserar Vennberg livet som ett lustspel (F 50ff). Regissör för denna tragikomiska *theatrum mundi* är ingen mindre än Gud själv, liksom hos Paulus som liknar apostlarna vid "ett skådespel [...] för världen, för både änglar och människor". Vennberg är förstås mer raljant och självvironisk än Paulus, men bitterheten finner man hos båda:

fast sista akten av vårt lilla lustspel återstår
fast ännu en timme
innan ridån går ner
och ärkeänglarna kan klappa i händerna

Man kan också jämföra med Teresa de Jesús beska beklagande av att själen tvingas "betrakta denna illa komponerade fars som livet är".²⁰

"Slutrapport om Sisyfos" har noggrant och intelligent analyserats av Jan Stenkvist, som jag hänvisar till för mer ingående studium.²¹ Dikten handlar inte på ytplanet om den mytologiske gestalten Sisyfos utan om en svart katt med samma namn som en dag beslutar sig för att rymma. Emellertid finns en liten hänvisning till existentialisten Albert Camus vars *Myten om Sisyfos* ju är välbekant.²² Katten gör ett *val*, när han springer sin väg: "ack, sisyfos / vilken filosofi kan väl ha förlett dig / till ett så oåterkalleligt beslut?" Genom att

²⁰ 1 Kor. 4:9. Teresa de Jesús (Teresa av Avila): *Boken om mitt liv*, Serie Karmel 8, Helsingborg 1980, s 155.

²¹ Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 57–72.

²² Se Thure Stenström: *Existentialismen i Sverige*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 13, Uppsala 1984, s 305f.

rymma riskerar han enligt diktjaget att, vad nu det innebär, "gå miste om det ögonblickn/ då vi lurar gud på världsundergången". Gud kan *luras*, han är ingalunda allsmäktig. I stället framstår han som en överhet som, vilket är vanligt inte minst i komedier, blir dragen vid näsan av sina underhuggare. Livets djupaste värden, som exempelvis friheten, är likaledes illusoriska, delar av ett stort bedrägeri. Om Sisyfos inte hade rymt kunde de tillsammans, säger diktjaget ironiskt, ha satt upp ett varuhus, "eller åtminstone en kramhandel / med frihetens populära märkesvarors[---] (o spanien etcetera oas av freds/ vårt stöd vår förebild)".

Spaniens frihet var ett skådespel vars kulisser i och med inbördeskriget slets sönder. Ändå sitter diktjaget kvar "en stund till/ i apokalypsens timme". Skådespelet måste spelas färdigt. Världens tragiska lustspel måste till slut komma fram till ridåfallet. Men kanske finns det ändå en liten möjlighet att undkomma den ände med förskräckelse som den store lille guden har arrangerat som final; kanske gjorde Sisyfos rätt när han bröt sig ur tryggheten för att skåda den för honom dolda verkligheten, när han "med ögonen vidöppna mot nattenu/ för alltid försvann över lilla essingens berghällar":

men ändå
men ändå
under den stjärna
vars väsen är frånvaro
men ändå
med en lönnlig darminnig nånstans i skelettet
ville jag hälsa alla katter som vandrar bort att dö
före eldsvådor och jordbävningar
och främst då dig o sisyfos
som med mig delade
dessa trånga rum utan egen ingång
och en natt av tystnad lämnade mig
med pupillerna vidöppna mot mörkret

fast sista akten av vårt lilla lustspel återstår
fast ännu en timme
innan ridån med namnålningen
o epilog
och ärkeänglarna kan klappa i händerna

Bilden i diktarens öga

Hela bilden är i ett uselt skick,
jag kan bara gissa mig fram. (Dn 11)

Vennbergs anknytningar till bildkonsten har tidigare kommenterats ytterst knapphändigt. Kjell Espmark betonar att Vennbergs bildspråk äger en särskild sorts visualitet, en iakttagelse som är intressant trots att Espmark inte direkt nämner bildkonsten. Poul Borum är mer explicit och tycks syfta på andra egenskaper i poesin när han i en recension av *Längtan till Egypten* betonar sin tro på ett samband mellan Vennbergs diktning och fyrtioalets abstrakt-konstruktivistiska bildkonst. Erik Lindegren framhöll redan i sin recension av *Tideräkning* att Vennbergs diktning kan jämföras med abstrakt målning.²³ Jag känner mig emellertid tveksam inför denna specifika parallell och vill i stället förespråka ett långt allmännare samband mellan bildkonsten och Vennbergs diktning.

Ordet bild återkommer ofta i Vennbergs lyriska författarskap. Detta ord denoterar en hel rad företeelser inom ett omfattande semantiskt fält. W J T Mitchell skiljer i sin bok *Iconology*, mellan fem olika typer av bilder: grafiska, optiska, perceptuella, mentala och verbala.²⁴ Samtliga dessa varianter finner man mer eller mindre entydigt hos Vennberg, men oftast sätts flertydigheten i ordet bild i spel av dikternas sammanhang. Ett centrum kan dock urskiljas: den mentala bilden.

Mitchell räknar till de mentala bilderna drömmar, minnen, idéer och fantasier. Vad gäller Vennberg kan man precisera den mentala bilden till att gälla en föreställning som är orealistisk eller onåbar; ett ideal som aldrig kan förverkligas. I en snävare bemärkelse kan den motsvara begreppet bild hos Mäster Eckehart. Enligt denne mystikers tankegångar, föregripna hos Platon, Plotinus och Dionysios Areopagita, är bilden ett otillräckligt mänskligt redskap: en föreställning av världen som skiljer människan från verkligheten. Att försöka ge Gud gestalt med hjälp av bilder resulterar endast i att hans väsen förblir fundamentalt obegripligt. Först när människans själ gjorts bildlös kan hon möta Gud.²⁵ Detta ska intressera oss i senare kapitel av avhandlingen. Ordet bild kan hos Vennberg emellertid också betyda "synintryck" eller "bild-

²³Espmark: "vår tankes vackert svängande halmfackla", s 173. Poul Borum: "Livet vill jag prisa", *Kvällsposten*, 16 oktober 1987. Lindegren: "Tideräkning", *Vi*, 1945:49.

²⁴W J T Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s 9ff.

²⁵Mäster Eckehart: *Medeltida mystik*, Skellefteå 1987, s 19, 114, 169, 180. Se Algulin, *Den orfiska reträtten*, s 286.

konstnärlig framställning", vilket i Mitchells terminologi motsvaras av perceptuell respektive grafisk bild. Här ska vi närmast intressera oss för den grafiska bilden.

Några av Vennbergs dikter framställer världen som ett konstverk skapat av den store konstnären Gud. I följande avsnitt av "Passage" i *Halmfackla* framträder "mönstret planen meningen / den gudomliga vävnadens / hemliga tanke" genom en rad ställföreträdande avbildare:

Trollsländan tecknar den
med sina snabba blå strimmor
masken fornar ut den
med sina tröga rörelser
i den svarta myllan
spillkråkan hackar in den
i den murkna stammen

Ja i de älskandes parningslek
avbildas den (H 27)

Gud som den ursprungligaste och störste konstnären finner vi redan i Genesis. Denna bild är så pass vanlig att den av Ernst Robert Curtius betecknas som en topos: *deus artifex*, eller mer specifikt *deus pictor*, målaren Gud.²⁶ I "Vid resans slut" i *Dikter kring noll* är det likaledes Gud som via ställföreträdare, här änglar, låter sina bilder framträda och åter utplånas i världen som en människas föreställningar: "Änglarnas målningar/ har lyfts ut ur hans hjärta" (Dn 64). Guds bilder kan av människan omvandlas till dikt. Poeten är då, som i "Drömmen om ett ansikte" i *Bilder I-XXVI*, i analogi med Gud en skapare: "här skulle dikten springa fram som Guds fria målning" (B 51).

"Traktat" i *Tideräkning* beskriver sardoniskt hur diktjaget, "*Den trolöse*", inte har en chans mot det grymma livet, "*Det trolöse*" (Tr 31f). Om "livet" är en omskrivning för "Gud" eller inte spelar i detta sammanhang mindre roll. Poängen är att någon sorts skoningslös makt utnyttjar diktjaget för sitt illvilliga skapandes

Parterna må beredas tillfälle
att i lika mån avnjuta grymhetens penselföring
med det förbehållet
att Den trolöse alltid har att bestå duken
Mot utdunsmingar från medkänsla och samvete
anbefalles ångbad

Diktens påstående att "myntenheten är trettio silverpengar" ger bibliska associationer och åstadkommer en sorts identifikation mellan diktjaget och

²⁶Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, s 529ff, 546.

Judas.²⁷ Gud nämns inte direkt men det är tydligt att det är han som är ansvarig för människans liv. Livet är en Guds skapelse av samma kategori som ett av människan skapat konstverk – det är den himmelske skaparen som står för "grymhetens penselföring".

Vennberg använder ofta bildkonsten som metafor för det som blivit honom givet: "Här stannar då vår lek, den målninge/ som förgyller stoftet", heter det i en dikt i *Tillskrift* där även teatermetaforen begagnas (Ts 38). Och i *Från ö till ö*: "Ge mig ett resmål, säger du en dag när vi vadar omkring i färgtryck./ Och vi ser på varandra med neolitiska ansikten / modellerade till liv med gipset över en döds-kalle" (Fö 43). I *Bilder I–XXVI* talas det i "Självporträtt år 2000" om en "hjälpfigur som ritar mina hjälpfigurer" och i *Vägen till Spånga Folkan* uppmanas man med ilsken sarkasm att reducera någons liv till en tuschteckning eller en tomtebobild:

Låna honom då för fan ett landskap att leva i.
Krymp in honom i en kinesisk tuschteckning,
eller låt tomtebobarnens svampar svälla så att de ger fullvuxen skugga.
Det är långt lidet på dagen. (B 61; VF 27)

Sviten "En dag då ingenting händer" i *Visa solen ditt ansikte* innehåller ett avsnitt där protagonisten själv blir en del av ett skapat verk (Va 19ff). I en drömliknande scen förvandlas han till en staty av trä som exponerar såväl celesta som världsliga drag hos honom. Om de tidigare citerade dikterna främst framställt världen och livet som bildkonstverk har vi här jagat självt som skapelse – men han är gjord av trä i stället för, som Adam, lera:

Jag kliver in som vice pastor i Klara kyrka
där herren Gud ska vara helig,
och jag hittar inte orden under tungan,
och handboken som någon förfärad vaktmästare räcker mig
har bokstäver som jag inte kan läsa.

Och jag står vid altaret i en pyjamas som glipar framtill,
och mitt kön halvstyvnar och tränger ut,
och konfirmanderna på första bänken fnissar,
och min skam är större än Guds härlighet.

Nu bryter solen fram,
och mitt kön är styvt som trä och guldförgyllt,
och jag driver omkring på Mälaren som en kasserad helgonbild,
och tärnorna dyker mot mig som över ett mörtstim.
Högt uppe i skyn slår fiskgjusen ut som ett kors.

Pastorn som inte finner sina ord utan i stället blottar sig kan associeras med Judas, som ibland avbildas med oknäppta byxor eller sprucken byxbak. Man

²⁷Matt. 26:14f; 27:1–5.

kan också, med ledning av Vennbergs ord "I minnet ekar horatianska rader" tidigare i sviten, föreställa sig att diktjaget här identifierar sig med den Priaposbild av trä som Horatius låter föra ordet i en av sina satirer.²⁸ "Förr var jag fikonstock", säger guden som numera hejdar tjuvar med höjd hand, "desslikes ock med den röda och mäktiga stake, som okyskt / reser sig upp ur mitt liv". Mest av allt skrämmer dock denna alstringskraftens gud fåglar "med den vassrugg./ vilken kröner min skult". Vennberg liknar sig vid "en kasserad helgonbild" över vilken fåglarna dyker, liksom de dyker över den gudabild hos Horatius som fungerar som fågelskrämma. Mest framträdande hos de båda skulpturema är emellertid trälemmarna, hos Vennberg guldförgylld och hos Horatius röd och mäktig. Antika fruktbarhetsstatyer försågs gärna med oproportionerligt stora könsorgan, vilket för en vice pastor i Klara kyrka naturligtvis kan förefalla plumpt och orsaka generande fantasier likt de i dikten.

Även i ett par dikter i *I väntan på pendeltåget* liknar sig jaget vid en skulptur. Först via en liknelse med ett porträtt som sakled:

Men porträttet som målades av mig
blev en mardröm redan för tjuven:
mest likt en dödfull gumma
från en skulptur i Vatikanen. (I 9f)

Liksom "En dag då ingenting händer" är denna dikt humoristisk och självdegraderande, även om diktaren också konstaterar att han inte är så liten till växten att han måste resa någon jättestatyr av sig själv i ett tempel. Samlingens slutdikt "Propå" är också laddad med självironi (I 69). Diktaren föreställer sig där hur han i väntan på pendeltåget från Jakobsberg, av flera recensenter tolkat som en modern variant av Karons farkost, "geologiskt långsamt" förvandlas till en statyr över sig själv, alltmedan hans ögon "som allt trögare stenkulor" vrider sig i sina hålor: "Och småbarnen på plattformen / skulle skratta åt mina rullande ögons/ och kivas om att få hålla mig i min stenhand".²⁹

Hittills har vi i detta avsnitt sett hur en föreställning om världen, livet eller jaget som bildkonstverk *tematiseras* hos Vennberg. I det följande ska jag visa hur denna föreställning tränger ner på djupet av diktningen för att dessutom bli en styrande faktor för själva *seendet*, diktens sätt att gestalta visuella intryck.

²⁸Frithiof Dahlby: *De heliga tecknens hemlighet*, Sjunde upplagan, Stockholm 1982 (1963), s 106. Horatius: *Satirer och epoder*, tolkning av Ebbe Linde, Uddevalla 1959, s 61ff.

²⁹Sören Sommelius "Pendeltåg till dödsriket", *Helsingborgs Dagblad*, 26 oktober 1990. Mats Gellerfelt: "Resa utan returbiljett", *Svenska Dagbladet*, 26 oktober 1990. Gunnar Balgård: "Vennberg om döden och kärleken", *Västerbottens-Kuriren*, 26 oktober 1990. Gun Zanton-Ericsson: "I solnedgångens ironiska land", *Östgöta Correspondenten*, 26 oktober 1990.

Jag väljer att utgå från några termer i Hans Lunds avhandling *Texten som tavla*. Lund skiljer mellan kombination, integration och transformation. Kombination innebär att text och bild presenteras parallellt i någon sorts samhörighet, integration att texten rent typografiskt utformas bildmässigt och transformation att texten refererar till element i bilder som inte befinner sig framför läsarens ögon.³⁰

Exempel på kombination mellan dikt och bild finner vi inte i Vennbergs lyriska författarskap. Dikten "Text för votivtavla" i *Dikter kring noll* skulle man möjligen kunna kalla en stympad emblemikt eftersom bilden är explicit fiktiv, och även "Bij - och Til Skriffit om Tiden" i *Tillskrift* anknyter som tidigare påpekats till emblematiken, men några reella kombinationer rör det sig inte om (Dn 38; Ts 40ff). Enstaka fall av integration finner man dock. Detta fenomen går också under den semiotiska beteckningen litterär ikonicitet och innebär att dikten *är* en bild. Ikoniciteten florerade främst under barocken, den tidiga modernismen och vår tids konkretism. Den form av ikonicitet som jag här ska fokusera, där radernas typografiska arrangemang får visuell betydelse, kallas i en klagörande uppsats av Max Nänny för *lineation*.³¹

I "Vid dessa grottor" i *Gatukorsning* är två rader indragna:

Och vi: vår maktlöshet befolkar stranden,
endast dödens bränning ser vi,
havsfågeln skri vi hör,
och sedan tystnad
[---]
Men vi som kände dig till stoff och blod
dröjer kvar vid hav som kopparrött
har slutit sig om jordiskt liv
och öppnar sig mot evighetens tomhet. (G 65f)

Tomrummen som här uppstår kan tolkas som visuella motsvarigheter till diktens utsaga *tystnad* och *tomhet*.

I "Anno homunculi 1967" i *Sju ord på tunnelbanan* finner man följande rader:

Som en dropp vardetta år,
slungad
från skam
till
skam
till slut infångad på ett hålkort
där datorer kan avläsa skamfläckarna i vatten huden. (St 42f)

³⁰Hans Lund: *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund 1982, s 10–16.

³¹Max Nänny: "Iconicity in literature", *Word & Image* 2, 1986, s 201f.

De fritt placerade orden avbildar droppens fallande (ordens vertikala frigörelse) och dess slungande mellan olika platser (ordens horisontala förflyttning). Raden därunder som talar om ett infångande på ett hålkort fångar även rent visuellt in droppen. De fallande orden "landar" på radens slutord som förvisso betecknar just det hålkort som droppen sägs landa på. Skeendet på det betecknade planet är analogt med skeendet på det betecknande planet: innehållet är avbildat i texten. Likheten med det typografiska arrangemanget i Hölderlins "Hyperions Schicksalslied" är, som Hans Lund påpekat, för övrigt påtaglig. Hos Vennberg är det året som likt en droppe slungas från skam till skam, och hos Hölderlin är det de lidande människorna som faller "Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe".³²

"Drömmen om ett ansikte" i *Bilder I-XXVI* har som vi tidigare konstaterat en explicit anknytning till bilden i det att dikten talar om "Guds fria målning" (B 51). I och med att den utmynnar i följande rader kan man dessutom tala om ikonicitet:

och orden skulle vara tyngre än sanningen,
som tystnaden i soluppgången:
och jag skulle äntligen se ett ansikte
 oavslutat som de drunknades
 bön ur haven.

Radernas gradvisa förskjutning ut mot höger avbildar metaforiskt den tyngd som det talas om i dikten, och kan samtidigt ses som ett tecken för drunknandet och de drunknades bön. Raderna blir kortare och kortare, liksom de drunknades böner förblir oavslutade, och "försvinner" till sist bortom högermarginalens ordens tyngd drar ner dem i djupet utanför texten. Och därmed försvinner även ikoniciteten ut ur denna bok.

I det följande ska vi i stället koncentrera oss på *litterär bildtransformation*. En viktig teoretisk distinktion är enligt Lund att skilja mellan de fall då en text beskriver ett faktiskt konstverk och de fall då den beskriver den yttre optiska objektvärlden. Det förra går vanligen under beteckningen ekphrasis. Det finns dock en psykologisk tendens hos människan att uppleva den optiska verkligheten som om den vore en bild. Detta fenomen kallar Lund ikonisk projicering. En ytterligare distinktion som Lund gör är den mellan i första hand bildbeskrivande och bildtolkande texter. Det förra benämner han *semantisk fokusering* och det senare *semantisk expansion*. Det är i sig inte möjligt att beskriva utan att tolka, framhäver Lund, därför befinner sig bildtransfor-

³² Påpekat vid samtal. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*, Herausgegeben von Friedrich Beißner. Frankfurt am Main 1961, s 192.

rande texter i praktiken alltid på en glidande skala mellan dessa teoretiska ytterpoler.³³

Svårigheter att upprätthålla distinktionen mellan texter som beskriver ett bildkonstverk och texter som beskriver den yttre objektvärlden kan emellertid uppstå, speciellt när den semantiska expansionen blir omfattande. Dessutom föreligger det en mängd olika kombinationsmöjligheter. På grund av denna svårighet att i ett faktiskt fall skilja mellan ekphrasis och ikonisk projicering finner jag det för mina syften vara lämpligare att lägga vikt vid de signaler som texten i sig sänder ut. Frågan är för mig i första hand vad texten själv berättar om sitt seende. Den verklighet som ligger bakom är mestadels oåtkomlig och även mindre intressant.

Hos Vennberg kan man grovt skilja mellan tre sorters bildtransformerande dikter. Först har vi de dikter som explicit nämner ett konstnärsnamn och därtill i sin beskrivning anknyter till konstnärens bildvärld. Vidare har vi de dikter som markerar sin anknytning till bildkonsten genom att nämna bildkonstnärliga tekniker eller bildbetraktandets gester och integrera dessa benämningar i diktens gestaltning. Till sist har vi en stor grupp dikter som tämligen explicit beskriver något som om det vore en bild. I denna grupp är det i princip möjligt att finna ekphraser av konstverk som är okända för läsaren. Här finns kanske också vad man skulle kunna kalla pseudoekphraser, dikter som utger sig för att beskriva en faktisk men i sinnevärlden icke existerande bild. Dessutom hittar man dikter som uttryckligen gestaltar ikonisk projicering och således säger att det sedda är *som om* det vore en tavla. I praktiken är det förstås möjligt att detta *som om* bara är en litterär konstruktion som döljer det faktum att det finns en faktisk bild som intertext.

Det är alltså med en textcentrerad läsning ofta omöjligt att skilja mellan faktisk och fiktiv bildtransformation. Texten genererar utifån sitt eget säregna förhållande till seendet ett komplicerat och för varje dikt unikt spel mellan litteraturens och bildkonstens bägge teckensystem.

Men det finns som sagt några Vennbergdikter som faktiskt nämner konstnärsnamn. Några flimrar förbi utan att få en bärande funktion i texten: "som Klees / muntert fnittrande monsterskelett"; "som nu på en bild av Ulla Montan" (Va 39ff; I 67). Degas nämns i en diktitel och i slutraderna antyds hans bildvärld: "Också mina dansöser / rör sig som krabbor i sanden" (L 7).

Större inflytande på diktens övergripande mening har hänvisningen till ett japanskt självporträtt i *Från ö till ö* (Fö 22). I den dikt som här i sin helhet

³³Lund: *Texten som tavla*, s 19, 33ff, 16ff, 46–53.

citeras är själva seendet det intressanta. Emellertid är det först i andra strofen som diktens situation blir uppenbar:

Jag är fulare än Stagnelius, men suckar mindre.
Jag vet att jag inte är ödets jämlike, att ingen olymp
drömmer om att stiga ner till kärlekens underklass.
Det mesta jag vet om kärlek vet jag av hämndgirighet.

Naturligtvis håller jag upp handen mot bilden
som från spegeln faller ut i den halvmörka tamburen.
Ögonen öppnar hellre sin dag *mød* den förfäddade
japanska döden i Ivasa Matables självporträtt.
Mitt genom tre århundradens störande myller
erbjuder han mig sin insikt och sin bambustol.

Dikten inleds med att diktjaget anställer en jämförelse mellan sitt eget och Stagnelius utseende. Jämförelsen föränleds av att, som vi får veta i början av andra strofen, han tittar sig i spegeln. Det egna utseendet degraderas kraftigt genom att till och med den fule Stagnelius vinner jämförelsen. Efter en sarkastisk exkurs till den romantiske diktarens idévärld med suckar och olymper kommer vi i andra strofen till diktens yttre situation. Diktaren står framför spegeln, ser sin egen bild *inramød* och associerar därmed till ett annat porträtt av långt mindre flyktig karaktär än den spegelbild som lätt förvrängs av att diktjaget håller upp handens den japanske 1600-talskonstnären Ivasa Matables självporträtt som "genom tre århundradens störande myller" lyckas ge diktjaget del av sin insikt.

I denna dikt är det som sagt främst själva seendet av ett ansikte som ger upphov till skilda reflexioner. På likartat sätt förhåller det sig med "Till ett porträtt av författaren" i *Dikter kring noll* (Dn 47). Porträttet är enligt diktens tilläggnan målat av Kristina Eriksson, som också stått för flera omslag till Vennbergs böcker, men inte heller här finner vi mycket av egentlig bildbeskrivning. Utan diktens första och sista rader vore det omöjligt att ana att dikten, här citerad i sin helhet, är en ekphrasiss

Ditt porträtt väcker min misstanke:
i denna röda dimma lever jag alltså,
och brännsåret över handloden
kommer aldrig att läkas.
Jag förblir en bonde som långsamt
kvävs av jorden i sin själ,
en intellektuell som hos Alexander Blok,
i frihetens bittra mandeldoft:
slår *mød* vingama
skriker i ångest.
Sanningen skulle visserligen
vara något att återuppliva
hos svenskar som hos ryssar.
Men kan tillfället vara gynnsamt?

Det finns en förnekelse i din bild:
som du har målat mig
skulle sanningen få mig att förtvivla.

Dikten består så gott som helt och hållet av associationer utifrån ett knappt formulerat synintryck. Man finner endast två lakoniska hänvisningar till bildelement: "röda" och "brännsåret över handleden".

Eftersom vi här har att göra med existerande konstverk som nämns i texten är det lämpligt att använda sig av Lunds begreppspar semantisk fokusering respektive expansion. De citerade dikterna ger främst prov på semantisk expansion. I synnerhet den senare dikten är ett typexempel på expanderande dikt. Med utgångspunkt i ett fåtal bildelement utvidgas texten till att omfatta associationsbanor långt bortom det rent visuella. Först i slutraderna görs återigen en anknytning till själva grunden för ekphrasen: "Det finns en förnekelse i din bild".

I dikten om Matabes självporträtt är fokuseringen obefintlig. Bildanknytningen består av enbart semantisk expansion utifrån ett enkelt påpekande om bildkällan. Diktens helhetsstruktur är alltför sammansatt för att man ska kunna kalla den för en ekphrasis. I den dikt i *I väntan på pendeltåget* som kallas "Ljubov Popova – till minne" ser man också hur bildbeskrivningen i grunden är genomsyrad av tolkning (I 59f). De i sig korrekta och tämligen precisa orden "diagonaler", "linjer" och "färger" antyder effektivt karaktären i Popovas nonfigurativa konst, men är bara ett klent skelett i Vennbergs bildtolkning i diktens första strof. Av den ryska konstnärinnans bildvärld skapas det i Vennbergs ögon en utopisk betydelse

Rymder ännu inte förenade
och diagonaler som obrutna kan genomkorsa dem,
linjer, tyngdlösa,
och färger, tyngre än verkligheten,
i en dialektik oberörd av
materiens skuggor och
mänskohjärtats
svaghet och ondska.

Hos de Vennbergdiker som utgår från befintliga konstverk tycks således, enligt vad vi hittills har sett, den semantiska expansionen dominera. Som vi senare kommer att konstatera, präglas även de dikter som inte explicit utgår från befintliga konstverk av expansion snarare än fokusering av visuellt angivna detaljer.

Om semantisk expansion lyfter fram bildens metaforiska potential, kan man säga att semantisk fokusering förtydligar bildens ikoniska karaktär. Detta senare förekommer mer sällan hos Vennberg. Dock har han skrivit två dikter

som båda behandlar Magritte, i vilka det finns ett flertal tydliga hänvisningar till faktiska konstverk. Låt oss först undersöka "Exkurs till måleriet" i *Vägen till Spånga Folkön*, som jag här citerar i sin helhet:

På en tavla (kanske målad av Magritte)
skulle mitt hjärta utan att löpa någon risk
kunna vara ditt hjärtas skugga.
I dukens mitt en annan duk där skuggan saklöst faller
och dröm kan föl jadrömmen hack i häl
som ett spindelspår mot horisonten.

Däröver skimret av etnothäfte i brand
(i nedre högra hörnet), idel ospelad musik,
eller av en bok där elden vänder bladen,
olästa till tidens slut
som en skift i norrsken.
Vad skönhet kräver vet
den som plågar sig med penseldragen.
Vad spindelspåret drar för kostnad vet envar som
stupat på sin näsa ner i en bedräglig horisont.

Se hur kärlekens svarna fåglar
spetsar sig på sina egna näbbar. (VF 41)

Dikten anger genast konstnärens namn, men reserverar sig samtidigt mot förväntningar på regelrätt ekphras: tavlan är *kanske* målad av Magritte. Ganska snart visar det sig dock att Magritte är rätt namn, men det är inte en utan flera av hans tavlor som ligger till grund för beskrivningen. Intressantast är formuleringen "I dukens mitt en annan duk". Detta gäller för en mängd av Magrittes tavlor: i bildens mitt är det uppställt ett staffli och dess duk är bemålad med ett landskap som exakt smälter in i bakgrunden. Endast smala streck markerar att en duk ligger framför tavlans "verklighet". På en del av Magrittes bilder är detta staffli dessutom uppställt i ett rum framför ett fönster. Fönsterkarmen bildar då ytterligare en ram i framställningen. Resultatet blir extremt meta-konstnärligt: först har vi Magrittes tavlas ram som inramar en bild där ett fönster utgör ännu en ram som i sin tur omger ett staffli med en bedrägligt svagt markerad ram. Och bakom denna duk i duken finns en osynlig fiktiv verklighet som kan vara identisk med den avbildade dukens bild, men som också kan vara något helt annat.

Denna lek med fiktionen är typisk för Magritte och säger också en hel del om Vennbergs poesi. Det metapoetiska draget hos honom är endast en del-aspekt av det metakonstnärliga. Utan att direkt tematisera fiktionens förhållande till verkligheten för Vennberg ofta resonemang kring diktens för-måga att uttrycka poetens känslor, som för honom är den reella verkligheten. Greppet att anknyta till möjligen fiktiva tavlor är, som vi snart ska se, en

intressant variant av ramen inom ramen (inom ramen) hos Magritte. Vennberg beskriver något som vore det en bild – men bakom denna beskrivning vet läsaren inte vad som döljer sig, lika lite som åskådaren av Magrittes tavlor vet vad som döljer sig bakom duken i dukens mitt.

I nästa strof i "Exkurs till måleriet" görs det några hänvisningar som framhäver diktarens åskådande situation och diktens egenskap av sammansatt ekphrasis: "Däröver", "i nedre högra hörnet". Vad som här fokuseras är ett nothäfte och en bok i brand. Det metakonstnärliga fortsätter således att intressera, men man måste i sinnevärlden bege sig till andra konstverk.

Trots ett par tydliga fokuseringar domineras dikten av semantisk expansion. Utifrån några konkreta metakonstnärliga element utbildas en divergerande och reduktiv metaforik som betonar det konstnärliga utövandets bedräglighet. Likaledes är expansionen primär i den dikt i *Från ö till ö* där Magritte nämns och som nedan citeras i sin helhet (Fö 31). Första strofen är, som Bernt Olsson påpekar, metapoetisk: orden hjälper oss inte till kunskap om svunna tider.³⁴ I andra strofen vidgas metaperspektivet till att omfatta även bilden, och i just denna dikt framstår bildkonsten som sannare gentemot verkligheten än ordkonsten:

Hur skulle jag kunna säga dig
vad sol eller måne egentligen betyder
eller med vilket sken solen lyste
i gotiskan eller sanskrit?

Sök hellre med din tioåriga iver hos Magritte
som vi båda älskar. Kanske uppgår någonstans hos honom
en ursol över en urfågel med knäppta vingar
och det torsoliv vi lever är en solvända
eller en solvirvel. Och vi kan älska varandra
med kunskapens frukt oäten framför hela ansiktet.

Fokuseringen består av ett antal osäkra hänvisningar till bildelement i flera olika Magrittetavlor. Vennberg stannar aldrig upp för att noggrannare beskriva något utan skapar i stället ett konglomerat av fritt tolkade bild detaljer som sammantaget bildar en helt ny enhet med få beröringspunkter i Magrittes nästan alltid avskalade bildvärld. I dikten finns hänvisningar till en "ursol" och en "urfågel". Hos Magritte finner man i flera tavlor en kraftig, skarpt brandgul sol i bildens mitt, för diktaren tydligen mer påtagligt verklig än gotiskans och sanskritens sol. *Bilden* av en sol ges företräde framför *orden* för sol. I andra Magrittetavlor ser man en bergskedja där en av topparna har ett rovfågelhuvuds utseende – de avbildar således en fågel av urberg. Det "torsolivh

³⁴Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångestimmarna", s 16.

som det talas om har sin ungefärliga motsvarighet i en mängd tavlor där människor och ting är gjorda av sten, det vill säga det material som en torso oftast är huggen ur. Flera avbildar också direkt en torso.

Dessa förknippningar är av synnerligen lös natur och skulle knappast vara möjliga att etablera om inte Magritte nämnts explicit i texten. Endast sista raden anknyter mer direkt till en av surrealistens tavlor. Formuleringen "Och vi kan älska varandra / med kunskapens frukt oäten framför hela ansiktet" kan läsas som en beskrivning av *L'Invention collective* från 1935 som visar en av Magrittes typiska plommonstopförsedda och mycket strama män sedd en face. Framför hans ansikte svävar ett grönt äpple som nästan helt döljer anletsdragen. Detta äpple tolkas av Vennberg som kunskapens frukt – en tolkning som är möjlig även inom själva tavlans kontext – men sätts dessutom in i ett sammanhang som ligger utanför bilden: den mänskliga kärleken.

Genom att ställa samman skilda bildelement och ge dem ett rudimentärt sammanhang förvandlas således den semantiska fokuseringen till expansion. Bilderna ger diktaren en sorts frihet som förknippas med stadiet före syndafallet. Hos Magritte kan han i okunskap *älska*, medan syndafallet, ätandet av kunskapens frukt, blir ett fall bort från bildens intuitiva verklighet och in i ordens värld.

I de dikter som inte uttryckligen beskriver en existerande bild är det inte möjligt att strikt upprätthålla dikotomin fokusering-expansion. Dock kan man fortfarande skilja mellan textelement som rapporterar visuella intryck och sådana som är mer allmänt beskrivande. När jag i det följande talar om expansion är det i denna svagare betydelse jag använder termen.

Hos Vennberg finner man en grupp dikter vari uppenbarligen föreställningar om bildkonstverk är inskrivna, men utan att dessa namnges eller närmare preciseras. I inledningsdikten i "Vilopunkt i ögat" finner man två rader som senare genom sviten återkommer i olika sammanhang: "från ett flugprickigt kopparstick / tungor såsom av eld" (Tr 43f). Uttrycket "tungor såsom av eld" härstammar, som Lagerlöf i sin inträngande analys påpekar, från Apostlagärningarna.³⁵ Eldtungorna kommer där ifrån himlen och uppfyller apostlarna med helig ande så att de blir tungomålstalande. Uppenbarligen avbildar det flugprickiga kopparsticket just denna händelse i Bibeln som brukar kallas för Andens utgjutande och firas under pingsten.

Motivet är vanligt inom bildkonsten och harsen egen ikonografisk tradition. Över lärjungarnas huvuden svävar eldslågor och däröver ser man en duva som

³⁵Lagerlöf: "Vid de döda läpparna", s 242f. Apg. 2:3. Jfr Jak. 3:6.

symboliserar den helige Ande, eller också Guds hand. I flera målningar och stick finner man dessutom antydningar om tungomålstal. Protestantiska kyrkor har ofta motivet som altarusmyckning eller dekoration på predikstolen.³⁶

Enligt den kristna tron uppenbarar sig Gud för människorna för att inget tvivel ska råda om vem som är den sanne guden. Genom att eldtungorna i dikten drabbar jaget i en trivial situation – "medan lanthandlaren slår in / i rödprickigt papper / tre hekto kandisoocker" – och har sin utgångspunkt i en bild betäckt av flugskit, betonas tvärtom det tvivelaktiga i uppenbarelsen, eller kanske snarare svårigheterna att ta den på allvar. I "Vilopunkt i ögat" blir därmed kopparstickets framställning en symbol för den slutgiltiga sanning som Vennberg så dräpande ironiserar över. Den kristna tron degraderas och dess ikonografi profaniseras. Lärjungarnas tungomålstal, som i Bibeln och kopparsticket ska vittna om en högre sanning, får i dikten sin ironiska motsvarighet i diktarens osammanhängande men tydligt sarkastiska utsaga.

Även i "Sadla din häst till flykt" i *Gatukorsning* nämns, som redan konstaterats, ett kopparstick (G 5l ff). I en rad dikter beskrivs bildkonstnärliga detaljer: "minns historiska scener / med ornament i guld / minns vapenavbildningar / och postvagnar"; "Turbanen lyser mot sin grund av guld / fast händerna som löste den / förbrann i kval"; "Mot guldgrunden reser sig med purpursöm / trappan och gallret"; "Silvergrund hör till, / och fursten skymtar / med hand i stingande svart" (Tr 13ff; G 70, 30; Vt 82). Såväl ornament som grund av guld eller silver är förbehållet bildkonsten och återfinns inte utanför artefakternas sfär. Genom att anknyta till bildkonsten distanserar sig dikterna från iakttagelserna på olika sätt. Exempelvis kan verklighetens karaktär av just överklighet betonas. Så i den senast citerade dikten, som karakteristiskt nog heter "Overklighet", där det också talas om ett liv där vi bär masker. I "Turban mot guldgrund" läggs dessutom vikt vid bildernas förgänglighet i analogi med verklighetens illusion. Guldgrunden mörknar, som Sven Alfons uttrycker det, sedan den förlorat förbindelsen med det himmelska ljusflödet.³⁷

Också i flera andra dikter som vi här inte kan diskutera utförligare markeras anknytningar till föregivna bildförlagor: "hindens lemmar / som amforans kentaurer sönderknäcker"; "sömnguden [...] Det finns bilder där han har en rovfågels vingar" (D 199; Va 66f). I en dikt i *Tillskrift* beskrivs ett mynt:

På minnespenningen är vägen utför berget redan nött.
Till vänster skymtar vråkens slag med vingen,

³⁶Se Louis Réau: *Iconographie de L'Art Chrétien*, Tome II Iconographie de la Bible, II Nouveau Testament, Paris 1957, s 591–596. Dahlby: *De heliga tecknens hemlighet*, s 44f.

³⁷Sven Alfons: "Svart skugga mot bleknad guldgrund", *Expressen*, 26 april 1952.

till höger stelnar blod som en medalj på bröstet,
och silvret slokar som sigill dämere i Egypti land. (Ts 37)

Detaljbeskrivningen är lite för noggrann för att vara förtroendeingivande som faktisk ekphrasis. Ett mynt där man tydligt ser blod som stelnar "som en medalj på bröstet" finns knappast i sinnevärlden – såvida man inte tänker sig ett mynt som inte avbildar utan faktiskt *är* täckt av stelnat blod. Det väsentliga är emellertid inte om förlagan är autentisk eller ej utan att Vennbergs beskrivning inte ger ett realistiskt sken. Dikten heter "Sorgekväde" och erbjuder ett satiriskt alternativ till vad som vanligen förevigas på minnespenningar. Myntet berättar om blodig förlust i stället för ärorik seger.

Från "Egypti land" förflyttar vi oss till *Längtan till Egypten* där en dikt talar om en bild som tecknas: "Kanske ett senromerskt ansikte / så nära sanningens/ att vi alla flyr in under gråtande träd" (L 10). Vennberg fångar här känsligt den romerska skulpturkonst under soldatkejsarnas tid som övergivit alla idealiserade uttryck och med oförfärad realism porträtterar sargade och livströtta ansikten.

En dikt i *Från ö till ö* ger en hänvisning till gammal babylonsk skulpturkonst när några typiska stiliserade drag nämns:

Jag låter kärleken slå sina klor i mig.
Men jag kunde lika gärna sitta som en sumerisk kung
med förstorade ögon och välfriserat skägg,
och framför mig står kvinnor med ena brösthalvan obetäckt. (Fö 19)

Även levande kungar kan ha välfriserat skägg men knappast förstorade ögon. Detta karakteristiska drag återfinns man endast hos avbildade kungar. En annan dikt berättar om hur "jag svävar som en älskare över hustaken i staden" (B 19). Att den svävande älskaren ofta återfinns hos Chagall skulle kanske knappast vara värt att nämna, vilket Ulf Wittrock i en recension faktiskt gör, om det inte vore för att dikten ingår i en svit kallad just "Motiv" i diktsamlingen med det talande namnet *Bilder I-XXVI*.³⁸

I den långa dikten "Lagd stjärna ligger" i *Vägen till Spånga Folkan* centreras framställningen kring en rad spelkort som tolkas utifrån deras egenskaper av spåkort: "Betrakta spaderknekten:/ hans dubbla identitet,/ hans ombytlighet, hans flyktighet" (VF 35ff). Med kunskap om hur ett klätt kort ser ut kan man konstatera att beskrivningen börjar med en faktisk iakttagelse för att sedan associativt expandera. Knektens "dubbla identitet" motsvaras ju av kortets dubbla porträtt medan redan hans "ombytlighet" är lösare förankrad i bilden. Knektens "flyktighet" är en egenskap som helt tillskrivs honom av diktaren.

³⁸Ulf Wittrock: "Vennberg och vår tids våndor", *Uppsala Nya Tidning*, 13 november 1981.

I "Klagosång över en svartråtta" i *Dikter kring noll* talas det om en teckning av en feberdemon (Dn 81f). Beträktandet av denna teckning blir utgångspunkten för elegiska reflexioner kring en svarträttas döds

Ströcken är oklara
som på en tillskrynkad blyertsskiss,
men man har sagt mig
att denna primitivt tecknade figur
med huvudet spegelvänt mot höger axel
är en feberdemon från Palmyra,
ökenstaden.

Jag binder amuletten om handen
som känner hur hjärtat pumpar
den lilla återstoden av blod i din kropp.
Kanske vet denna ökendemons
vars läppar lär vara som en stormvind
också något om döden i en svarträttas kropp.

En rad dikter anknyter till heraldiska bilder genom att plötsligt nämna någon detalj som om den vore hemmahörande i en vapensköld. Även härigenom betonas verklighetens karaktär av överklighet och fiktion. Världen kan som vi konstaterat framställas som en scen, men också som en bild. I *Vårövning* sägs det att "Omien ringlade sig loss ur skölden, / falken slet sig fri och / fällde mig i kramp till marken" (V 54f). Senare i samlingen återkommer falken i ett sammanhang som betonar just verklighetens osäkra natur: "hur flyktig dock din verklighet // (som almens dunkla blomning / eller falkens vinge vid din tinning)" (V 73ff). I andra diktsamlingar talas det om "en korp, / ett heraldiskt hundraårs kroak" och "din kyskhets heraldiska fåglar med bjällran i näbben" (Vt 21f; Fö 62).

En kategori dikter hos Vennberg är de som i sin helhet tydligt beskriver något *som om det vore* en bild. En dikt som tydligt markerar sin bildanknytning utan att direkt kunna klassificeras som ekphrasis är "Beständighet och växling" i *Gatukorsning* (G 57f). Här ställs den fixerade bildens beständighet mot den levande världens växling. Det rör sig om, som Algulin uttrycker det, en kontrast mellan det historiska händelseförloppets obevekliga scenbyten och en ljus, tidlös bildvärld.³⁹ Dikten lyder i sin helhet:

Dessa moln ska ligga kvar
dunkelblå över den vita röken.
Ingen hand ska rulla ihop
den solbelysta tegelmuren.

Under molnen står hon
och nära tegelmuren

³⁹Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 243.

flickan med påfåglar
för evigt fjättrad vid sin egen bild.

En vind, om kylig eller varm,
har varken linje, yta eller punkt,
berör ej bilden, lägger intet till den,
men bär till dig ett bud från höstens källor.

Över löv som faller kryper maskar.
Glömska nalkas dig i gryningen,
och dock för sent.
Du är en, och bilden är en annan.
Oavslutad är din resa
genom smärtans landskap.

I ditt minne återkastar mörkret
eldens fladder,
ryttaren är död
och murarna har fallit.

Först på andra sidan eld och vindar.
tistelns tagg och pilens spets
där hägringarna räcker bröd åt världen
dröjer ännu mörkblå moln,
förlorade i bildens drömland.

Dröjer under vita röken
sommarflickans okränkbara fåglar,
svala källor, ljusa flöjter
stelnade i en arkadisk klagan.

Dikten upprepar flera gånger ordet bild som kan tolkas som drömsyn eller idealbild. Men på olika sätt framstår det att dikten mer konkret anknyter till en visuell föreställning. Redan i första strofen beskrivs beständigheten: "Dessa moln ska ligga kvar". Symptomatiskt är påståendet att ingen hand ska "rulla ihop" tegelmuren – som man rullar ihop en duk!

Nästa strof fixerar en gestalt, "flickan med påfåglar", om vilken det sägs att hon ska vara "för evigt fjättrad vid sin egen bild". Hon är fjättrad vid sin egen bild i bemärkelsen att hon framställs som porträtterad, fixerad vid en avbildning. Hon symboliserar med hjälp av sina "okränkbara fåglar", påfåglaorna, en idealvärld. Hon kommer ständigt att stå kvar under molnen och nära tegelmuren, bredvid påfåglaorna, fångad i en avbildning.

Tredje strofen fastslår definitivt att diktarens öga styrs av en konkret bild där vinden inte ens, som i verkligheten, kan få minsta strå att darra. "En vind", sägs det, "har varken linje, yta eller punkt, / berör ej bilden, / lägger intet till den". Vinden har inte yta. Den är, till skillnad från "bilden", tredimensionell; den "berör ej bilden". I stället hör den hemma i den verkliga omvärlden som lyder under växlingens lagar. Här befinner sig också den person som betraktar bilden – vinden "bär till dig ett bud från höstens källor".

I nästa strof uttrycks kontrasten mellan bildvärld och verklighet direkt: "Du är en, och bilden är en annan. Mot diktens slut, när bilden åter fokuseras, blir det också tydligt att betraktarens *hägringar* är "förlorade i bildens drömland". Bilden är beständig, stelnad.

Utifrån sitt läge i den föränderliga världen längtar betraktaren sålunda in i bildens beständighet där idyllens svala källor och ljusa flöjter är "stelnade i en arkadisk klagan". Denna längtan är dock inte entydig. Idealvärlden är *stelnad* och flickan är för evigt *fjättrad* vid sin bild. Den statiska fulländningen rymmer vid sidan av sin dragningskraft också ett fränstötande drag som gör driften mot idealtillståndet på något vis tragisk.

"Bild i uselt skick" i *Dikter kring noll* markerar sin bildbeskrivande karaktär mer explicit (Dn 11). Redan titeln anger bildens materiella karaktär genom att framhäva dess usla skick och i dikten sägs det också att bildens inskrift bara är "till hälften bibehållen". Senare beskrivs ögats vandring över denna bild med positionsmarkeringen "Till vänster" och försöket att tyda den svårt medfarna bilden med en försiktig angivelse som "jag anar en kropp". Dikten lyder i sin helhet:

Här har redan slaget fallit,
men en rökslinga säger ingenting om tiden.
Hela bilden är i ett uselt skick,
jag kan bara gissa mig fram.
Någon, kanske du, tycks vila sig,
fast i stor oro.
Någon, kanske jag själv, lyfter en arm
som mot ett försenat angrepp.
Också inskriften
är bara till hälften bibehållen:
döden avlöser kärleken eller något annat
intetsägende.
Till vänster ett fiskskelett.
Om någon klär ut sig till fisk,
blir ju döden en fiskgjuse.
Men inte är kärleken någon knekt
som låter sig avlösas,
och vad skulle döden ha att säga
med dina dionysiska läppar?
Nog tror jag mig bättre veta
vad det är i denna bild som plågar mig:
jag anar en kropp,
halvt avklädd,
en hemfärd och en förtvåvan.

Dikten anger mycket få konkreta synintryck. I stället är den synnerligen expansiv utifrån dessa osäkra detaljer. En fragmentarisk bild är en ideal utgångspunkt för helt fria tolkningar. Tomrummen kan bokstavligen fyllas med diktarens egna fantasier. Vennberg tolkar i den fragmentariska bilden in "stor

oro" och "en hemfärd och en förtvivlan". Dessutom skriver han in sig själv i bilden: "Någon, kanske jag själv, lyfter en arm / som mot ett försenat angrepp". I och med att diktaren på detta explicita sätt stiger in i bilden demonstreras bildbeskrivningens expansiva karaktär oförtäckt.

Samtidigt som Vennbergs dikt fyller ut den fragmentariska bildens tomrum med litterära bilder, kompletterar den bildens inskrift. Inskriften, "bara till hälften bibehållen", sägs ironiskt handla om döden och kärleken "eller något annats/ intetsägande". Men Vennbergs egen text handlar ju också om just döden och kärleken. Ironin förvandlas därmed till självironi. Den fragmentariska skriftens relativa meningslöshet kompletteras med annan föregivet meningslös text.

"Bild i uselt skick" beskriver ett predikament nästan motsatt det i "Beständighet och växling". Här röjer bilden uttryckligen en förtvivlan: idealen finns bortom den fixerade bilden, och det angrepp som en lyft arm i bilden markerar är "försenat". Idealens drömvärld lever vidare i en helt annan dimension som inte kan naglas fast med vare sig konstnärens pensel eller diktarens penna.

Ytterligare en dikt i *Dikter kring noll* är i sin helhet uppbyggd kring en föregivet visuell bild (Dn 78f). Även här har vi att göra med en titel som direkt markerar vad det är fråga om: "Väggmålning". Redan i första raden av denna dikt, som efterhand kommer att bli fullständigt citerad, finner man en hänvisning till hur diktarens öga fångar in föremålet för sin beskrivning:

Till höger om papyrerna i det alexandrina
hemmets bibliotek,
väl skyddat mot oväder norrifrån,
återfinner jag henne som väggmålning i eldsljus
eller som barflicka, med en krans av murgröna kring håret.
Ödet, skrev en gång Difilos från Sinope, är en barflicka
som blandar en del sött med tre delar malört.
Och de lärda män som här ligger till bords,
diskret berusade av vin från Lesbos,
drömmer alla i smyg om skärpet kring hennes öppna tunika.

I denna första strof beskrivs tämligen noggrant vad väggmålningen föreställer: en barflicka med en krans av murgröna och öppen tunika samt några lärda män som ligger till bords och dricker vin. Men insprängda redan i denna beskrivning finns ett antal påståenden som knappast kan befästas i någon bild, nämligen att vinet är från Lesbos och att männen "i smyg" drömmer om "skärpet kring hennes öppna tunika". Dessutom görs en association som ger bilden karaktär av allegori – nämligen att barflickan skulle personifiera ödet som efter behag fördelar sött och bittert till de lyckotörstande männen. Den

Difilos som nämns var en grekisk komediförfattare verksam omkring år 300 före Kristus vars originalproduktion helt gått förlorad.

Den visuella bilden, såsom den framställs av Vennberg, är potentiellt allegorisk genom den symboliska tolkning man kan ge murgrönekransen. Dionysos har en murgrönekrona som attribut men murgröna symboliserar också odödlighet. Om man således betraktar murgrönan som odödlighetssymbol i stället för ett Dionysiskt attribut, ligger tolkningen av barflickans utskänkning som en allegori för ödets fördelning av ära och framgång latent i bilden. Men Vennbergs dikt lyfter med hjälp av Difilos fram den allegoriska dimensionen och gör den till norm.

I diktens andra strof rör sig diktarens öga ut från bilden och vidare in i det alexandrinska hemmet. Det fanns en annan social verklighet är den som de lärda männen med berusad ärelystnad tog del av slavens vardag där drycken var predestinerat bitter, där ingen barflicka med öppen tunika lockade och förfördes

Det bitra vinet från höstfikonen i snårskogen
är en dryck för slavar och soldater
och kapsejsade frälsare.
Det finns en lukt av det i källarhålör.
Det finns ett skrik i väggarna, men osynligt
och ohörbart för väggmålningens figurer,
som i barnkammaren där en statyett
av en piskad slav med förvridet ansikte
dinglar i ett snöre från taket,
en leksak för barnens barnsliga spön.

Slavarnas verklighet framställdes inte av den alexandrinska konstnären. Skriket i väggarna är "osynligt" och dessutom "ohörbart för väggmålningens figurer". Om diktaren i "Bild i uselt skick" fyllde ut de tomrum i bilden som orsakats av fysisk åverkan, fyller han i "Väggmålning" ut det tomrum i bilden som är dess konstnärliga utslutningar. Det som *inte* syns i bilden blir föremål för expansiv tolkning. Denna i bilden osynliga del av verkligheten finner man i stället i en annan artefakt: slavstatyetten. Denna statyett är dock inte ett konstverk utan en makaber leksak för de besuttnas barn.

Men makt och ära förgår. De "diskret berusade" männen drömmer vidare endast i väggmålningens beständiga värld medan tiden, som det heter i tredje och sista strofen, "slår ära och fanflykt ur vår hand":

Snart brister marken under palats och gudar,
också Dionysos, här som i Rom,
och tiden slår ära och fanflykt ur vår hand.
Bara slavens skrik hänger, allt jämt sig likt,
kvar i ett snöre från historiens tak.
Och hon blandar sitt vin för bågare i skärvor,

och männen i dryckeslaget följer med krympande blick
veckan av hennes tunika mot den nakna axeln.

Endast lidandet, som inte gestaltas på väggmålningen, är sig i verkligheten likt, medan drömmarna, som är för evigt fästade i bilden, ständigt krossas på nytt. Ödet, vars tunika mot den nakna axeln fortsätter att förhäxa, blandar sitt vin för bågare som sedan länge är i skärvor. Det är således även i denna dikt *för sent*. Bildens beständighet berättar paradoxalt nog främst om förgänglighet.

I en rad dikter hos Vennberg förekommer bildkonsten som jämförelseobjekt; som bildled i liknelser. Uttalat eller outtalat jämförs företeelser och synintryck med konstens sätt att visuellt gestalta verkligheten. Man skulle kunna säga att dessa dikter tematiserar fenomenet ikonisk projicering. Diktaren registrerar något, associerar detta med bildkonsten, och rapporterar sedan denna association i form av en kortare eller mer omfattande liknelse. Det är, sägs det i dessa dikter, som om verkligheten vore ett konstverk.

I *Synfält*, vars själva titel parallelliserar bildkonstens *inramande* av det visuella, hittar man en dikt där några synintryck bildar sakled och bildkonsten bildled i en liknelse:

Ett ansikte ser jag, plågat.
[---]
Här ligger vapen kringströdda,
och en bro har störtat samman under de flyende.
Åldringen lutar sig med stela drag
över sin döende son.

Som ett motiv på ett gravkor, en förevändning
för klagan i brons. (S 62f)

I *Sju ord på tunnelbanan* läser man om ett synintryck som associeras till intarsia: "Snart sjunker hans blick mot skrivbordets/ repade yta,/ vidgas som mot en intarsiabild av den unga städerskan" (St 71f). Här sker en dubbelprojicering av minne och synintryck. Mannen i dikten betraktar skrivbordet, vars träyta är repad, och minns samtidigt den unga städerskans utseende. Denna minnesbild blir en del av träets yta – som en intarsiabild. Intarsiatekniken nämns för övrigt också i *Längtan till Egypten* (L 39).

Från ö till ö innehåller två dikter som likaledes i all hast noterar en bildlik karaktär hos det iakttagna. Först i en kopula: "Spånga ligger nyputsat som en lampa under en långsam himmel/ som ransonerar snö och glömska och ansikten i dagerrotypi", och sedan i en liknelsen "åren vi fruktade är som mytens gud / bara en kolibri till vänster" (Fö 50, 52). Snöandet *är* i dagerrotypi och åren är *som* mytens gud – gestaltad i form av en kolibri i en aztekisk bild. En dikt i *Dikter kring noll* inleds med konstaterandet att den "kunde vara en

grottmålning" (Dn 15ff). Dikten delar således, enligt Vennberg, fundamentala förutsättningar med bilden. Gemensamt för de båda konstarterna tycks främst vara deras oförmåga att bevara *det verkliga*; deras tendens att existera vidare som tecken med förlorad innebörd: "hällristningarna finns kvar", liksom dikten som berättar om dessa hällristningar kommer att finnas kvar i framtiden, men deras innersta betydelse måste förbli förborgad; deras verklighet existerar inte längre.

"Flickan i snabbköpet" är en dikt i *Längtan till Egypten* som uttryckligen gestaltar diktjagets ikoniska projicering (L 55f). Den handlar om en snabbköpskassörska som "otåligt och besvärat / som om ålderdom var något smittsamt" sticker till honom växelpengar. Detta synintryck omvandlas till en tavla att kontempera inför:

Jag plockar hennes motvilliga bildmed mig hem
och ramar in den, med ett vidhängt och älskat namn,
Messalina eller något ditåt,
och slår upp lucubrare
i mitt gamla nötta lexikon:
arbets eller göra vid ljus om nattetid.
Vad kan jag och mina skuggor
bättre behöva för våra sena samtal
än denna självlysande flicka
som rodan vet
hur man föds och dör som snabba växelmynt?

Vägen till Spånga Folket avslutas med en svit kallad "Eikones" (VF 67ff). Denna titel, som betyder *bilder* – ordet ikon betecknar som bekant på svenska i första hand en religiös avbildning att användas vid bön eller kontemplation – markerar att vi här har att göra med anknytningar till bildkonsten. Svitens dikter rymmer i sig inte särskilt många eller entydiga hänvisningar till bildkonsten, men genom den förståelse som etablerats av titeln blir de till uttryck för uppfattningen att världen lika gärna kunde vara ett konstverk. Dikterna presenteras som om de vore beskrivningar av tavlor. Dock animeras bilderna, som när det i första dikten sägs att någon med långsamma steg går "ut ur bilden". I följande dikt är bilden likaledes rörlig: "Längre in i bilden fladdrar skuggorna omkring som läderlappar" e Nästa dikt igen är något utförligare i sin bildbeskrivning:

Elden har fem fingrar
och klänger sig fast i högra hörnet.
Men askan har åtta fingrar
och breder ut sin spökhand i bildens mitt.
[---]
Bakom honom står träden som spjutspetsar,
och bägaren har fattat eld.

Svitens fjärde dikt antyder att bilderna det talas om är minnesbilder som av diktjaget frammanas i gestalt av tavlor. "Släck ljuset över tavlan / innan det punkterar din fingerblomma" heter det med en formulering som låter ana att de plågsamma bilderna är möjliga att jaga bort. I femte och sista dikten blir svitens förankring i bildseendet tydligt formulerad. Diktjaget har förlorat sin älskade vars steg "slocknar i gryningen":

Också bilder har sina stängda dörrar.
Någon går ut och kan inte ta sig tillbaka.
Någon sitter kvar och hör i all evighet
nyckeln som låser.

Här stelnar till sist bilden. När nyckeln vrids om i låset är övergivandet fullbordat och minnet i sin helhet rekapitulerat. Minnesbilden fryses i en tavla där nyckelns slutgiltiga knäpp ljuder i all evighet.

Titeln "Levnadsbild" återfinner man i *I väntan på pendeltåget*, dock utan att ordet bild blir något annat än en stelnad metafor för verbal beskrivning (I 21ff). *Visa solen ditt ansikte* innehåller däremot en dikt vars titel etablerar ett liknelseförhållande mellan det beskrivna och en tavla: "Minnestavla" (Va 74). Först framställs en situation där diktjaget har överlevt sig själv. Hans verkliga död har sedan länge föregåtts av en bildlig död. Sist i dikten kommer själva tavlan med uthus, gäddhuvud och kråkor; ett festligt självporträtt med dräpan-de sarkasm och giftig självironi. Dikten lyder i sin helhet:

Kanske lever också jag så länge
att den som råkar se notisen om min död
förvånat utbrister:
Jaså, jag trodde han var död för länge sen.

Och då svarar någon
som håller ordning på nekrologer:
Nej, det var en seg jävel,
det var knappt regnet och reumatismen på landet
fick bukt med honom.
Gud vet om han inte kommer att ligga kvar ett tag än
vid hörnet av något uthus,
inte olik ett bleknande gäddhuvud
som till och med kråkorna ratar.

Avslutningsvis ska jag diskutera en speciell gestaltungsprincip hos Vennberg. Två huvudkategorier för hur seendet ges form i en dikt skulle jag vilja kalla för *progression* och *repetition*. En progressiv dikt innehåller ett transformativt bildflöde: den rör sig längs en tidsaxel och registrerar ett skeende där olika händelser avlöser varandra – som i en film där scenen ständigt förändras. En repetitiv dikt riktar in sig på en relativt stabil bild och gestaltar endast i ringa grad ett tidsligt skeende, utan fokuserar i stället samma före-

ställning om och om igen med olika detaljvariationer och ur olika vinklar. Om den progressiva dikten påminner om filmens narrativa struktur där *tiden* är primär, är den repetitiva dikten snarast besläktad med betraktandet av en tavla i *rummet*: detalj läggs till detalj av samma helhet.

I just detta avseende, vilket antyddes redan i inledningskapitlet, varierar Vennbergs lyriska författarskap. Till och med *Tillskrift* är repetitionen, för- enklad uttryckt, den ledande gestaltungsprincipen. Bildspråket i Vennbergs tidiga poesi har ofta dessutom en mycket konkret karaktär, medan dikternas situation är mer abstrakt. Flera kommentatorer har påpekat de vardagliga uttryckens påtagliga förankring i en vardagsvärld. Espmark sätter, som vi tidigare konstaterat, det konkreta draget i samband med vad han kallar Vennbergs *visualitet*.⁴⁰ Från och med *Sju ord på tunnelbanan* är dikterna i hög grad progressiva. Vennbergs stil är här resonerande och dikterna tämligen konkret förankrade i en situation vars tidsliga utsträckning tydligt demonstreras.

Innan vi närmare undersöker de repetitiva dikternas karaktär ska några exempel på progressivt seende för jämförelsens skull anföras. "Mytisk vår" i *Visa solen ditt ansikte* lyder i sin helhet:

Det är vår
och jag skär mig i foten
när jag går barfota ut i trädgården.
Glasbiten skimrar buteljgrön,
och jag lyfter upp den i solen
med en mörkröd blodsdropp som ett våroffer.

Men himlen slokar och hänger slapp
som i någon kananeisk myt,
och ljuset över mina händer berusar mig inte.
Naturen har sin gång, klematis spricker ut i södersol,
kirskaal tränger in från granntomten
med sina oändliga rötter,
och pionerna knuffar sig brungröna ur myllan.

Gudarna håller fast vid sin bondbotanik.
Någon av dem ligger sedan sin ungdom i ett sjunkande skepp,
någon av dem uppstår i vårgrönskan.
Självt lever jag utan löften,
och mitt liv är som en fågels fjolårsbo.

Hyacinternas tid lyser vit mot väggen.
Jag sitter barfota i det glesa gräset
med min glasskärva och min blodsdropp.
Inte skulle väl rudbeckian
eller pionerna eller getransen
eller riddarsporren sakna mig om jag fattades.
Och solen har så mycket att förfäras över. (Va 72f)

⁴⁰Espmark: "vår tankes vackertsvängande halmfackla", s 173.

Dikten är rik på synintryck men saknar så gott som helt repetitiva inslag. I stället fokuseras en följd av situationer som är tydligt kronologiskt relaterade till varandra. I första strofen går diktjaget ut i en trädgård, skär sig i foten och plockar upp en glasskärva. Synen av blodet ger associationer till våroffer som i följande strofer leder vidare till tankar kring kananeisk mytologi och gudomligheter. Parallellt med dessa tankar registreras trädgårdens flora som sinnebild för livets förgänglighet. I fjärde strofen preciseras återigen en konkret situation: diktjaget har nu satt sig ner i gräset och konkluderar där sina funderingar kring förgängligheten.

Den visuella progressionen samsas således med en kronologisk progression. Situationen är ytterst konkret samtidigt som dikten rymmer utvecklingar med avseende på såväl stoff som bildspråk. En annan dikt med konkret situation och kronologisk progression finner vi i *Från ö till ö* (Fö 55). Här är dock utvecklingar och associationer det primära:

Såsom småkryp kan födas ur eld eller surnat vin
om man får tro antika skeptiker,
så föds januaris pendeltåg ur den huttrande kylan
och släpper in oss i vagnarna som iskristaller.

Tidningarna i bänkarna är frusna och sköra,
och först framme vid Karlberg tinar de upp så att världsnyheterna
törs röra på sig i sina rubriker.
Ståplatserna är lika tysta, som tuvor av råttsvansmossa.
Och bara jag tänker på sänglampan över dina axlar
lägger någon fingret på sina läppar för att öka tystnaden.

Dikten inleds med bildledet i en liknelse varför situationen inte framkommer förrän i tredje raden: det är kall vinter och pendeltåget anländer till stationen. Därefter stiger diktjaget in i sin vagn och passerar så småningom Karlberg. Situationen och kronologin är således tydliga och konkreta. Likväl är de sekundära inom diktens retoriska utveckling. Från kyla och orörlighet närmar sig dikten alltmer slutrademas klimax som överraskande avslöjar att det är en kärleksdikt vi har framför oss. Först genombryter tåget den kalla dagens orörlighet och väl inne i vagnen tinar passagerare, tidningar och världsnyheter sakta. Slutligen övervinns kylan definitivt när tanken på kvinnan i sängen under den varma lampan tar form.

I dessa och andra dikter huvudsakligen ur Vennbergs senare produktion finner man således en seendets progression som är intimt förbunden med kronologisk progression. Analogin med filmen haltar förstås eftersom de konkreta synintrycken oftast är sidoordnade andra faktorer, men likväl måste det konstateras att seendet här genomgår förändring och utveckling.

I den tidigare diktningen finner man i stället ett antal dikter av utpräglat repetitiv karaktär, framför allt "Sadla din häst till flykt" i *Gatukorsning*, "Dagen är aldrig vid målet" i *Vårövning* samt "Vart vill du rida hän" i *Fiskefärd* (G 51ff; V 11f; F 26ff). Alla tre dikterna är förhållandevis långa och redan genom de olika strofernas upprepade inledningsrader anar man det icke-progressiva seendets dominans. Dikterna börjar om på nytt och på nytte Progression saknas nästan helt hos dem och man lägger märke till att ordet se förekommer i både "Vart vill du rida hän" och "Dagen är aldrig vid målet". I den förra dikten betonas att diktjaget "ser dig rida bort" och i den senare uppmanas läsaren att "Se, hur den unge ryttaren / vänder sig om i sadeln". Här antyds förvisso rörelse: att rida bort och att vända sig om. Men dessa rörelser är *frusna* och kan utläsas även ur en statisk bild. Inget händer före eller efter.

Ytterligare en gemensam nämnare för dikterna är att de handlar om ryttare. Dessutom är alla tre tämligen gåtfulla. Läsaren förs oförmedlat in i föreställningsvärldar som presenterar ryttarna såsom något givet. Det förklaras inte vilka de är eller vart de är på väg. Man konfronteras helt enkelt med beskrivningar av något som tycks finnas för handen. Detta stärker ett intryck av att dikternas scener är givna redan för diktaren; att vad vi som läsare får ta del av är en expansiv rapportering av vad han ser. I och med att "du stolta fru", "din häst" och "den unge ryttaren" är yttranden i bestämd form, och det dessutom betonas att det hela *ses*, blir det rimligt att läsa dikterna som tolkningar av verkliga eller fiktiva visuella bilder.

Men denna bestämning av dikternas visuella karaktär hjälper oss inte omedelbart att förstå deras innebörd. Bildkonstens symbolspråk skilljer sig i fråga om hästar och ryttare inte nämnvärt från ordkonstens. Riddaren betecknar till exempel gärna själens kamp mot onda makter. Resan genom världen är en allegori för kampen mot faror och frestelser. Don Quijote i Cervantes berömda roman är en typiskt allegorisk gestalt av detta slag och inom bildkonsten har vi exempelvis Albrecht Dürers kopparstick "Riddaren, döden och djävulen".

Även om det inte går att fastslå några bestämda bildförlagor till Vennbergs dikter om ryttare och hästar, vilket knappast är av avgörande intresse, måste det konstateras att ryttaren är en gestalt som ofta återkommer hos Vennberg fram till och med *Tillskrift*, det vill säga under den period där dikterna i allmänhet är icke-progressiva. I det följande kommer häst- och ryttarmotivet att utgöra en samlad kontext för de repetitiva dikterna.

Förutom i de tre diktsamlingarna *Gatukorsning*, *Vårövning* och *Fiskefärd*, som vi snart ska titta närmare på, dyker ryttaren upp mer eller mindre i för-

bigående på ett antal ställen. I *Tideräkning* talas det om en "bristande stig-bygel" och "den kråmande ryggen / som har kastat av sina sjutton ryttare" (Tr 19f, 55). I andra samlingar sägs det att tiden rider bort och att hästen står sadlad i gryningen (Ts 40ff; B 65ff). "Klassisk prolog" i *Halmfackla* använder sig av samma rekvisita:

O ryttare på askgrå häst, säg är
fördärv och outrotlig ondska då
den enda egendom som mänskligheten
fört med som arv från havet eller Gud (H 9ff)

På en mängd andra ställen i dikten aktualiseras olika bibelpassager. Just här föreligger det en anknytning till Johannes uppenbarelse. Diktjaget frågar ryttaren om fördärvet och ondskan och skriver därmed in dikten i apokalypsens sjätte kapitel där de sex första inseglerna bryts. Vid de fyra första framträder fyra hästar med ryttare vilka var och en representerar seger, ofärd, rättvisa och död. Hästarna är en viktig del av Johannes apokalyptiska vision som bringare av fördärv över de obotfärdiga människorna. När diktjaget frågar ryttaren om "fördärv och outrotlig ondska" är mänsklighetens enda arv, är det möjligt att se ryttaren som en av apokalypsens gestalter. Den stora frågeställningen i "Klassisk prolog" är huruvida godhet och ondska egentligen kan särskiljas. Denna fråga blir särskilt relevant om den ställs till undergångens representanter, utsända av Gud för att meja ner de syndiga människorna.

En detalj av intresse är att hästen sägs vara "askgrå". I uppenbarelseboken är den första hästen vit, den andra röd, den tredje svart och den fjärde, dödens häst, blekgul. Om beskrivningen däremot utgår från, låt säga, ett träsnitt med apokalyptiskt motiv, är grått den enda färgen för diktarens öga. En sådan tolkning står inte i strid med det faktum att uttrycket "syttaren på den askgrå hästen", som Lagerlöf påpekar, återfinns hos Jakob Böhme som även han fascinerats av uppenbarelsebokens visioner.⁴¹ I första hand är färgen förstås en symbol för död och förgängelse.

Även i *Gatukorsning* finner vi flera dikter om ryttare. I "Beständighet och växling" sägs det till exempel att "ryttaren är död" (G 57f). I "Fåfång lockelse" möter vi en hingst i samband med ordet bilder:

Och mot en mörknad mur stod fradgan vit
ur hingstens mun, när hårt han tyglades till avsked.

⁴¹Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 188. Jakob Böhme: *Om människans trefaldiga lif*, Stockholm 1920, s 12.

Men vartill dessa bilder nu? Vad hjälper
om så vi nådde fram till undanskymda månen,
om muren höll för fiendernas angrepp,
om hingstens hov bar sko med silversöm? (G 71f)

Bilderna förstås här lämpligen i första hand som illusioner vilka utgör en "fåfång lockelse", vilket naturligtvis inte hindrar att man läser ordet bilder mer bokstavligt. I en annan dikt i samlingen anknyter nämligen diktgestaltningen tydligt till bild betraktandets icke-progressiva natur. "Sadla din häst till flykt" har redan nämnts och denna dikt lyder in extenso enligt följande:

Sadla din häst till flykt
innan historien sträcker ut sin hand
och släpper lös sina hundar.

Mød nät och snaror
ska hon omringa dig,
mød nät och snaror
mjuka och hårdiga av tät rök

Som eldslingor ska hundnosarna
slicka sönder skogsdunklet.
Likt avskalade kvistar
i vår barndoms trädgårdar
lyser svanens vita lockfjädrar.

Lindra mød vin eller olivolja
hettan i dina sår,
andas mød oberörd strupe
den förskämda vinden:

Dödens slingrande vägar
ligger öppna som vid islossning
i ditt landskap.

Sadla din häst innan pilarna och svödan
väcker din törst,
innan den breda floden
väller upp framför din flykt,
eller ett snöfall i skymningen
fördröjer dig
eller tidig blomnings röda skimmer
kring äppelträdens knoppar.

Ännu väntar hon dig
flickan med fågelvingen över lägerelden.
Bruna lutande segel
uppfyller horisonten.
Ett drakvimplat skepp glider in i
hamnen med sin last av säd.
Roddarna böjer sig mot årona,
och de röda mantlarna
stramar över skuldrona.

Sadla din häst till flykt
innan eftertanken förråder dig
eller skogsmesens klagan vid det plundrade boet
förstenar dig,
innan ekot slungar in sin feber
i din hand och din skugga.

Sadla din häst
innan hoppet har spillt sitt vin.
Men håll kvar din dolk,
ditt hölje och din spegel,
behåll dem tills en gryning når dig
då från branta stränder
maktens slott med torn och tinnar
störtar i havet
och solen fåfängt kastar ut
sin vita räddningslina.

Det ögonblick du söker skydd i
brister sönder.
Som eldslågor tänder
hundarnas lurviga öron sitt dunkel.
men ännu endast på ett kopparstick
som din toledoklinga genomborrar.

Sadla då till flykt din häst,
du svikare, du sviktare
under löftesrikt snidade ord.
Må utstungna ögon
bevaka din väg
och förlamade händer hejda
seglens bruna färd mot dina horisonter. (G 51ff)

Dikten är synnerligen repetitiv. Samma formulering återkommer gång på gång och bildanknytningen blir explicit i näst sista strofen där det sägs att det sker "ännu endast på ett kopparstick". Vaga associationer till medeltida riddarromantik styr läsarens tankegångar – man skjuter med pilar, ett "drakvimplat skepp" med roddare som bär röda mantlar syns på havet och maktens slott har "torn och tinnar" – men bildspråket och anaförerna är snarast bibliska.

Omnämmandet av en "toledoklinga" ger dikten en anknytning till Spanien och därmed anmäler sig en av världslitteraturens mest bekanta ryttare: riddaren av den sorgliga skepnaden, Don Quijote. Dikten handlar om en opposition mot historien och makten. Ryttaren måste fly innan historien "släpper lös sina hundar" och hans gryning nås först när "maktens slott med torn och tinnars/ störtar i havet". Don Quijote är förvisso en idealist och står därmed naturligtvis i motsättning till såväl historiens realiteter som maktens brist på fantasi, och vi finner även i dikten en flicka som väntar på ryttaren. Men jag har svårt att se att en identifikation av diktens ryttare och Don Quijote egentligen lägger något till förståelsen av dikten. Den spanske riddaren utökar

inte diktens betydelse och dikten lägger inget till tolkningen av riddaren. Don Quijote är bara en möjlig inkarnation av diktens flyende ryttare.

Man kan i stället, som Printz-Påhlson, betrakta dikten metapoetiskt.⁴² På ett plan är den flyende ryttaren nämligen diktaren som förlorat tron på orden: "Sadla då till flykt din häst,/ du svikare, du sviktare / under löftesrikt snidade ord." Men jag är snarare benägen att se ryttaren som trolösheten personifierad. Han är en "svikare" som vägrar att inordna sig i maktens destruktiva struktur. Flykten synes vara nödvändig men ryttaren tvekar – han tycks misstro även flykten. Det är under hotet att allt ska hinna bli för sent som ryttaren uppmanas sadla sin häst. Dikten handlar kanske, vilket Henmark menar, först och främst om det entydiga beslutets nödvändighet och omöjlighet. Men en viss handlingsoptimism, betonar Algulin, står ändå att finna i dikten.⁴³ Ryttaren har diktarens fulla stöd när han söker fly ut ur historien:

Må utstungna ögon
bevaka din väg
och förlamade händer hejda
seglens bruna färd mot dina horisonter.

Samtidigt som han värjer sig mot makten och språket bygger han sin egen paradoxala utopi om ett möjligt liv utanför den rådande ordningen. Medan historiens hundar slickar sönder skogsdunklet lyser "svanens vita lockfjädrar". Dessa vita lockfjädrar tolkas lämpligen som en bild för ett ofördärvt men nu förlorat tillstånd där människan lever utan maktens förtryck. Den spegelryttaren äger kan tänkas vara till för att spegla verklighetens yta och därav tillverka en avbild och motbild: idealistens bild av en möjlig ordning. Motbilden är emellertid bräcklig: "Sadla din häst / innan hoppet har spillt sitt vin."

Vilket beslut ryttaren fattar och om hans eventuella flykt lyckas får man aldrig veta. Ryttaren och det detaljerade landskapet kring honom är fixerade på ett kopparstick och den betraktande diktaren kan endast fantisera kring flyktens och otrons yttersta konsekvenser. Dikten rymmer emellertid en retorisk progression som strävar efter att bryta sönder det frusna bildseendet. Ord som *innan* och *ännu* markerar en instängd rörelse. Kanske ska ryttaren ändå till sist lyckas bryta igenom den statiska bildens förlamning. När hans toledoklinga i diktens slut genomborrar kopparsticket befinner han sig ju faktiskt paradoxalt nog *utanför* bilden, fri att handla.

I *Vårövning* finner man en ryttare som är raka motsatsen till den nyss diskuterade. Om denne var en idealist och svikare som värjde sig mot makten

⁴²Printz-Påhlson: "Vennberg, orden och tingen", s 207.

⁴³Henmark: "Naturens och frågornas liv", s 259. Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 244.

är den här en maktmänniska som lever och försvinner i och med historien. "Dagen är aldrig vid målet" heter dikten det nu handlar om, som även den citeras i sin helhet:

Dagen är aldrig vid målet, om än smyckad
med fenicisk havspurpur.
Leende håller
den unge ryttaren sitt intåg.
Tygeln blänker röd
mot sadelns djupa guld.
Och solen tecknar i triumf sin båge
kring vapen, övermod och buktad mantel.

Dagen är aldrig vid målet, om än plundrad
på sitt trygga landskap.
Måsarna skriker ett namn i smärta.
Ja, klagan nöter stranden
med varje våg som rullar in och brister.

Dagen är aldrig vid målet, endastrymden
med domens våg och kalla vikter.
Vad störes väl vattnet i barndomens
mossiga kvarnränna
av lansarnas bett?
Hur skulle snaror kunna fånga
röken av att hjärtat åldras
eller näten kunna hejda
en hjord av skrämda år
som stjärnorna har jagat upp?

Se, hur den unge ryttaren
vänder sig om i sadeln.
Redan är håret grånat,
och vinden, den outtröttliga,
fläktar fram det i hans ögon.
Trött är längesedan handen
som byter greppet om en svartnad tygel.

Dagen är aldrig vid målet. Oföberedd
drar den vidare. Såret i höften
glömmer sin smärta och stranden
måsarans skri. Skövlad och förlamad
sjunker tiden. Endast ett flyktigt ögonblick
skimrar av purpur,
den döenderyttarens lans
springer sönder i solen. (V 11ff)

Henmark har betonat det tidlösa i dikten, en iakttagelse som kan tänkas ha sin grund i både den arkaiserande miljön och den repetitiva strukturen.⁴⁴ Den börjar upprepade gånger om med formuleringen "Dagen är aldrig vid målet" och vi uppmanas att *se* den unge ryttaren. Denna uppmaning kan ensamstående

⁴⁴Henmark: "Naturens och frågornas liv", s 260.

ses som ett exempel på den retoriska formeln *hypotyposis*, som innebär just en livlig beskrivning som explicit vädjar till läsarens synsinne, men sammantaget med den repetitiva strukturen blir det tydligt att dikten lättast förstås som en bildbeskrivning. Uppmaningen att se ryttaren läser man företrädesvis, menar jag, tämligen bokstavligen. Ryttaren rider ständigt, når aldrig fram. Han är fixerad i sin egen bild.

Den förändring som sker i dikten tyder inte på någon kronologisk progression inom diktens scen, utan kan i stället tolkas som en förändring av *bilden* av ryttaren. Först blänker tygeln röd för att mot slutet av dikten vara svartnad – på samma sätt som gamla tavlor kan missfärgas – och ryttaren som först är leende har senare grånat hår och handen som byter grepp om tygeln är sedan länge trött. "Dagen är aldrig vid målet" är en formulering som kan betyda att ryttarens ritt är evig, fastnaglad i en bild, trots att ryttaren själv tycks åldras och tröttnas.

Man kan också tolka rörelsen från ungdom till ålderdom som en semantisk expansion. Vad diktaren ser är ju faktisk en ung ryttare, vars anletsdrag *redan* röjer åldrande och förfall. Bilden av den unga människan avslöjar framtidens öde:

Se, hur den unge ryttaren
vänder sig om i sadeln.
Redan är håret grånat,
och vinden, den outtröttliga,
fläktar fram det i hans ögon.
Trött är längesedan handen
som byter greppet om en svartnad tygel.

Även här kan man alltså tala om en retorisk progression som söker spränga ramen för diktarens repetitiva seende.

Ryttaren är en representant för makten. Hans sadel är av guld och "solen tecknar i triumf sin båge/ kring vapen, övermod och buktad mantel"; "Endast ett flyktigt ögonblick / skimrar av purpur". Purpur är maktens färg, lika förgänglig som makten själv och tygelns rödhet. Mot makten, som alltså inte ens kan hållas kvar i en statisk avbildning utan att tidens tand nöter ner dess attribut, står en högre rättvisa som befinner sig *vid målet*: "Dagen är aldrig vid målet, endast rymdens/ med domens våg och kalla vikter."

Dikten talar om "övermod" vilket är i det närmaste synonymt med högmod, *superbia*, en av de sju dödssynderna. Inom den kristna ikonografin symboliseras högmodet av exempelvis en man som störtar från en häst. Ett viktigt attribut är svärdet.⁴⁵ "Dagen är aldrig vid målet" talar om vapen i

⁴⁵Dahlby: *De heliga tecknens hemlighet*, s 191.

samband med övermod och dikten kan sägas förebåda ryttarens fall från hästen, när det sägs att handen som byter grepp om tygeln sedan länge är trött.

Vennbergs dikt kan också jämföras med ett av Horatius oden där likaledes maktbegär avvisas som fåfänglighet. Makt kontrasteras här mot förnöjsamhet. För honom som bär svärd är livets lust och njutning förspild medan "den som blott begär det behövliga" kan klara sig väl även genom livets olyckor. "Bak ryttam hukar svart Bekymmer", säger Horatius, och den kvaldränkte blir inte kvitt sina kval vare sig genom vin, balsam eller "purpurns bruk".⁴⁶

Även i denna Vennbergdikt finner vi alltså en sorts motbild, nu i form av en "domens våg" som befinner sig i rymdens evighet, eller något som i anslutning till Horatius skulle kunna kallas för förnöjsamhet. Makten är synnerligen världslig och kan aldrig nå fram till evigheten. Skillnaden är att motbilden i denna dikt helt förknippas med den implicite författaren som inte befinner sig på ryttarens sida. Den sol som först tycktes i triumf teckna sin båge kring ryttarens vapen, övermod och mantel, visar sig överge honom. Solen är evig, ja, och domens våg med sina kalla vikter – men den mänskliga makten skrives lämpligen in under rubriken *superbia* eller *hybris*. "Endast ett flyktigt ögonblick / skimrar av purpur, / den döende ryttarens lans / springer sönder i solen."

Fiskefärd är den samling där ryttargestalten är verkligt central. Anknytningarna till Johannes uppenbarelse är här omfattande. I "Slutrapport om Sisyfos" nämns "den svarte ryttaren med en vågskål i sin hand":

sista akten återstår
och den svarte ryttaren med en vågskål i sin hand
och den hemlighetsfulla rösten ur kulissernas
oljan och vinet må du icke skada
men atombomber må du fälla
över seattle nordkap och ural
för att vid god och tjänlig väderlek
ödelägga en kontinent (F 50ff)

Den "sista akten" är tydligen världsskådespelets sista akt. Uppenbarelseboken nämns explicit i dikten och Jan Stenkvist har närmare identifierat den passage hos Johannes som Vennberg går i dialog med.⁴⁷ "Lammet" bryter de sju inseglen:

Och när det bröt det tredje inseglet, hörde jag det tredje väsendet säga: "Kom.å Då fick jag se en svart häst; och mannen som satt på den hade en vågskål i sin hand. Och jag hörde likasom en röst mitt ibland de fyra väsendena säga: "Ett mått vete för en

⁴⁶Horatius: *Oden I–III*, tolkning av Ebbe Linde, Uddevalla 1963, s 121ff.

⁴⁷Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 59ff; "Vennberg och Sisyfos", *Clarté*, 1960:2, s 8. Upp. 6:5f.

silverpenning, och tre mått korn för en silverpenning! Och oljan och vinet må du icke skada."

Vennberg häcklar Guds märkliga sinne för rättvisa: små försyndelser straffas medan stora förbises. Ryttarens vågskål väger som den vill. Rösten ur kulisserna talar om att inte skada oljan och vinet, vilket alltså är en parallell till Johannes uppenbarelse, men sanktionerar våld och övergrepp. I Gamla Testamentet finner vi en sådan märklig gudomlighet: strängt upptagen med att se till att judarna följer hans detaljerade föreskrifter om hur ditt och datt ska skötas, samtidigt som han utan att blinka accepterar folkmord och grym vedergällning.

I "Idyll" nämns "riddarns kamp och pagens skrämde hjälp" som kontrasteras mot "vilan i ett åldrat landskap":

Vad var väl riddarns kamp och pagens skrämde hjälp
i svärdets, farans, blodets välvande minuter
mot vilan i ett åldrat landskap
med stillsam sol och grå ruiner,
fast minnet än med pulsslag sammanbultar
orons sommar, blodets möte,
dam med vinthund,
av solen stungna segel över högblå vatten
junikväll i utskärgården,
hud som sökte hud och ögas eld i öga. (F 63ff)

Riddaren ger, liksom flera andra komponenter i dikten, betonar Algulin, associationer till medeltidsromantik. Men man kan också med ledning av diktsamlingens djupa förankring i den bibliska apokalypsen mer konkret tolka honom som en av ryttarna i Johannes uppenbarelse, nämligen den som enligt nittonde kapitlet heter "Trofast och sannfärdig" och snarast representerar Kristus själv. Även denne ryttare rider, liksom segerns ryttare, på en vit häst, men "strider i rättfärdighet" som en sann riddare.⁴⁸

Diktens landskap är emellertid anakronistiskt och kopplingen till apokalypsens ryttare utgör möjligen en återvändsgränd. En mer central gestalt än riddaren, som snarast tjänar till att kontrastivt framhäva idyllens vila, är den skörde flicka som också nämns. Dikten är i huvudsak ett uttryck för längtan efter lugn och harmoni. I enlighet med denna längtan talas det om att "skörde flickan dröjers/ med sin vallmokrans och kärve".

På en mot vinden skyddad plats,
där marken läppjar sommarsolens sötma
och ödlor muntert glider in i riset,
må vi fåglar, timmermän och tjuvar
gömma undan näbb och halssköld

⁴⁸Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 224. Upp. 19: 11.

och medan skörde flickan dröjer
med sin vallmokrans och kärve, trohjärtat begrunda:
[---]

En sådan skörde flicka finner man också, som Stenkvist påpekar, i Theokritos sjunde idyll. Här rör det sig om gudinnan Demeter, den centrala gestalten inom de eleusinska mysterierna som brukar förknippas med jordbruk och årtidsväxlingar, bärande sina sedvanliga attribut: "med händerna fulla hon står av kärvar och vallmo". Även i Kallimachos Demeterhymn finner man dessa attribut: "heliga kärvar [---] kransar och vallmo". Några ord i Vennbergs dikt om att minnet "återställer och på nytt ger liv" förstärker ytterligare kopplingen till Demeter, som enligt den grekiska mytologin borgar för växtlighetens pånyttfödelse varje år. Enligt vissa uttolkare av de grekiska mysteriereligionerna kopplades fruktbarhetskulten dessutom till en tro på människans odödlighet, och senare tider har jämfört Demeter med jungfru Maria. Ytterligare associationer till odödlighetstanken ges av sista strofens tal om ödlor som "muntert glider in i riset". Inom romersk mytologi och även kristen, medeltida ikonografi stod ödlan för uppståndelsen på grund av sin förmåga att i ett dvalliknande tillstånd övervintra.⁴⁹

Skörde flickan återkommer flera gånger i dikten och det sägs att hon "dröjer". Walter Dickson, som har analyserat dikten grundligt, fäster sig vid den rekvisita som liksom skörde flickan i dikten repeteras: "väpnad man mot enslig klippa,/ gammal dam med hårklädsel i svart,/ kyrkan, riddaren, med pagen, kampanilen". Det minnets landskap som återställs, konstaterar Dickson, har tycke av restaurerad målning. Enligt Algulins iakttagelse leder Vennbergs skörde flicka tankarna till just allegoriska gestalter inom årtidsbeskrivningen.⁵⁰

Kombinerar man Dicksons och Algulins iakttagelser med en tolkning av diktens repetitiva karaktär, blir det rimligt att betrakta skörde flickan som en allegorisk gestalt i ett bildkonstverk. Intressant nog är Demeter hos Theokritos verkligen just en målning. Vad som beskrivs är "Demeters bild, logskydderskans". Hon är i själva verket ett under antiken mycket vanligt motiv för exempelvis skulptur och vas målning.

⁴⁹Stenkvist: "Idyll och iritantia", s 37. Theokritos: "Idyller", tolkning av Erland Lagerlöf, reviderad av Bernhard Risberg, *Världslitteraturen. Grekisk poesi*, Stockholm 1929, s 125ff. *Kallimachos's hymner*, tolkning av Elof Hellquist, Lund 1925, s 73ff. Se James G Frazer: *Den gyllene grenen*, Stockholm 1987 (1925), s 472–478. Anders Pahn: *Kristet, indiskt och antikt i Hjalmar Gullbergs diktning*, Stockholm 1976, s 215ff.

⁵⁰Dickson: "Smärtan och dess rening hos Karl Vennberg", s 164. Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 224.

Diktens titel "Idyll" är också av intresse. Idyllgenren har sin upphovsman i den nyss nämnde alexandrinske poeten Theokritos som figurerar i en annan dikt i *Fiskefärd*. Ordet idyll har allmänt, om än möjligen felaktigt, ansetts betyda *liten bild* och en stor del av den senare idylldiktningen har ofta, som Tore Wretö i en bok om den västerländska idyllen konstaterar, haft karaktären av tablå och kommenterad bild.⁵¹ Vennbergs dikt är således genretypisk, inte bara i det att den uttrycker en längtan efter "nära, enkla ting". "Idyll" är i själva verket en text som tydligare än de flesta idyller knyter an till någon form av bildförlaga och inte bara ett synintryck, även om den semantiska expansionen är omfattande. Bilden av skörde flickan är en fixpunkt i dikten kring vilken även en kronologisk progression byggs upp.

"Du måste värja ditt liv" är en utpräglad repetitiv dikt som i slutstrofen sammanfattar de bärande symbolerna (F 81ff). Printz-Påhlson gör iakttagelsen att detta är en manierism som av Curtius kallas för *summationsschema*:⁵²

Längst nere i djupet
längst inne i elden.
Dunklet tillhör du
och havens höstblom,
elden tillhör du och vårens
störtande skimmel,
men intill dödens linje
är kravet ett
och valet ett:
själv dunkel, eld och djup
måste du i djupet, elden, dunklet
vid den avhuggna stammens
lödrande smärta
värja ditt liv.

Dikten talar om att "de vita hästarna störtar". Staffan Björck associerar i sin grundliga diktanalys till apokalypsens ryttare, men betonar diktens vaga och breda referensram och känner sig med rätta tveksam till att restlöst identifiera Vennbergs hästar med uppenbarelsbokens. Den bibliska texten är dock i *Fiskefärd* en så fast förankrad intertext att kopplingen inte är orimlig. Liksom riddaren i "Idyll" kan de vita hästarna jämföras med nittonde kapitlet i Johannes uppenbarelse där det berättas om dem som följer riddaren på den vita hästen: "Och honom följde, på vita hästar, de himmelska härskarorna, klädda i fint linne, vitt och rent." Att dessa vita hästar skulle störta nämns dock inte i Bibeln. Vennbergs dikter om kampen mellan Kristi vita hästar och ondskans

⁵¹Tore Wretö: *Det förklarade ögonblicket*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 7, Uppsala 1977, s 18.

⁵²Printz-Påhlson: "Vennberg, orden och tingen", s 205. Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, s 291.

makter, "vilddjuret och konungarna på jorden", handlar snarare om hur människan måste klara sig utan Guds hjälp, hur hon måste skapa sig en idyll på jorden som inte understöds av riddarens kamp och hur hon måste värja sitt liv även om Kristi härskaror störtar.⁵³

I "När du i detta mörker" förekommer "härskaren med skygga hästar" och "livets sju gestalter" vilket likaledes, med diktsamlingen som kontext, kan kopplas till ryttaren "Trofast och sannfärdig" samt de sju änglarna i uppenbarelsboken (F 86f). I dikten talas det också med religiös anstrykning om "Någon" och om en sägen, vilket förstärker uppenbarelsbokens position som intertext.⁵⁴ Men för den dikt i *Fiskefärd* som mest utförligt beskriver en ryttare, "Vart vill du rida hän", är det mer oklart i vilken utsträckning Johannes apokalyps kan styra läsningen (F 26ff). Dikten lyder i sin helhet:

Vart vill du rida hän, du stolta fru,
vad söker du för syrisk doft,
när han som var din doft är död?

Vad söker du på denna vilda väg
bland ödsligt grymma händer, slitna ögon,
den torra hungerns flimrande gestalter?

Vart tänker du dig
– själv en fruktbar ranka – hän
nu när Rosengården slocknat
där det finns doft och liljor nog?

Söker du en bergsbäck genom skog av ek,
fast nyss du vilade vid öppen brunn i ljusets hjärta?
Söker du ett slott med blinda hörtorn,
ett rum av tystnad bakom reglad dörr?

Jag ser dig rida bort och ser
hur själva rädslan sitter trygg och vaksam
som furstens jaktfalk i din veka hand.

Jag ser dig rida bort.
Vad kan jag ha att säga,
när jag vid glis av denna lampas röda veke
glömsk av varje vidd och stillhet
lyssnar ångesttyst till slagen av den döda klockan.

Vad kan jag ha att säga dig
om havets våg och skräckens gömslen,
gulmårans sträva doft
och grässtjärnblommans öga?

⁵³Björck: "De tre frönerna", s 161f. Upp. 19:14, 19.

⁵⁴Upp. 19:11: 1:20. Jfr Jan-Erik Wikström: "Vennberg, 40-talet och idéerna. En dikt och dess bakgrund", *Kristet forum*, 1958:4, s 75f.

Jag ser dig rida bort,
för dig finns intet borta,
ty ditt hem har tankens synkrets;
jag ser dig lämna denna trakt för alltid,
fast för dig finns ej för alltid,
ty din tid är rund som ekens krona.

Vart vill du rida hän, du stolta,
svept i denna blåa mantel,
i blått musslin ifrån Benares?
Till lejonet som räcker gryningen sitt hjärta?
Till örnen som tar mot en liljas blad av solen?

Å, jag tror mig veta,
fast denna döda klockas klang mig stänger,
vad du ska finna bortom slott med blinda hömtorn,
solens skälvande kristaller
i en stillnad bergbäckes vatten,
johannisörtens röda saft
och grässt jämblommans vita öga.

Å, jag tror jag vet det,
nu när frosten strömmar in i rummet
och bittra frukter faller i min trädgård
för ryckningar i senhöstdagens ögon.

Vad rör väl mårans gula doft
och grässtjämblommans blyga öga
vad rör – ja milsvitt mindre
rör väl frusna frukter
den som inom kort ska smaka
alla frukters, alla solars kärna,
den som fylld av sällhet
ut till fingernagelns spets
av falken snart ska motta i sin hand den blomma
som slår ut i eld.

Vart tänker du dig hän, du stolta fru,
vad söker du för syrisk doft,
när han som var din doft är död?
Ja, aldrig, aldrig ger du svar om väg och dofter
till den som ängsligt räknar år och stunder
spöklikt lagda en till en av denna döda klocka
som varje timme isar blodet
med sina döda slag.

Flera kommentatorer har i förbindelse med "Vart vill du rida hän" flyktigt associerat till bildkonst utan att närmare precisera diktens strukturella drag. Linder kallar den träffande för en syn från en medeltidssaga, en helgonlegend eller en gammal bonad. Erik Lindegren menar i sin recension av *Fiskefärd* att dikten med sitt heraldiska bildspråk, sin stiliserade naturskildring och sin höviska kvinnodyrkan för tanken till fransk konst mellan sengotik och renäs-

sans.⁵⁵ Diktens motiv och rekvisita bidrar således till att aktualisera bildkonsten, men det är främst genom diktens struktur och mekanismerna hos diktarens *seende* som anknytningen blir verkligt intressant.

Dikten är som vi tidigare konstaterat synnerligen icke-progressiv. Liksom i "Sadla din häst till flykt" är det en avfärd som gestaltas, och de vaga associationerna till medeltida riddarromantik finns således även här. Diktjaget ser i strof efter strof kvinnan rida bort – hon är fixerad i ett försvinnande. Detta försvinnande repeteras genom hela dikten och varvas med reflexioner kring situationen som dock inte för in en tidsaxel i dikten. Tvärtom poängteras upphävandet av den linjära tiden: "för dig finns ej för alltid/ ty din tid är rund som ekens krona". Tiden är tydligtvis hejdad i denna dikt, och det är också uppenbart att diktaren *betraktar* scenen med ryttaren.

Att detta betraktande av en fixerad bild har karaktär av bildbeskrivning markeras ytterligare av att det införs en sorts ramsituation som markerar avståndet i tid och rum mellan betraktare och betraktat: "Jag ser dig rida bort [...] vid glis av denna lampas röda veke". Lars Bäckström noterar i sin recension av *Fiskefärd* att diktjaget i "Vart vill du rida hän" utifrån denna position ser en *vision* i medeltidsstilisering.⁵⁶ Lindegren beundrar tidsstiliseringen i dikten och irriteras därför av formuleringen "vid glis av denna lampas röda veke" – den ger associationer till senare tiders fotogenlampor. Själva poängen med denna anakronism missas dock av Lindegren. Att diktjaget ser den stolta frun i ljuset från en lampa kan nämligen bara betyda att ryttarscenen är en avbildning.

Det är alltså inte så mycket en vision som en faktiskt syn som beskrivs i dikten. Diktjaget befinner sig i nutiden, vid en lampas sken, och "frosten strömmar in i rummet / och bittra frukter faller i min trädgård". I denna kyliga och mörka nutid slår den döda klockan sina slag. Kvinnan och scenen kring henne befinner sig i det mytiska förflutna där tiden är hejdad, rund som ekens krona; fastnaglad i en bild under lampan. Jan Stenkvist, som ingående analyserat dikten, framhäver också att antitesen tid-tidlöshet är central, dock utan att diskutera bildkonstnärliga anknytningar.⁵⁷

Bildframställningar av ryttare är ofta allegoriska och det går naturligtvis inte att entydigt fastslå vad ryttaren i denna fiktiva bild betecknar. Dikten rör sig emellertid inom en viss associationssfär som gör det möjligt att ringa in

⁵⁵Erik Hjalmar Linder: "Karl Vennberg", i författarens *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria. Fem decennier av nittonhundratalet*, Band 2, Stockholm 1966, s 829. Erik Lindegren: "Sälunda lär oss", *Stockholms-Tidningen*, 22 oktober 1949.

⁵⁶Lars Bäckström: "Vennbergs 'Fiskefärd'", *Nya Argus*, 1950:13, s 183.

⁵⁷Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 82.

vissa aspekter. För det första finns det alltså även här några detaljer som leder tankarna till riddarromantikn slottet med hörntorn, furstens jaktfalk och möjligen också manteln i musslin från Benares. En läsning av dikten som en riddarbeskrivning låter sig dock knappast genomföras. En riddares avfärd förbinds kanske inte med en mystisk förtätning av det slag man finner i dikten, och dessutom är ryttaren en kvinna. Riddarassociationen leder dock in på ett mer givande spår: korsriddarens kristna mission. Det kristna inslaget är nämligen otvetydigt. Den Rosengård som sägs ha slocknat är en konventionell symbol för paradiset och uppståndelsen. Inte minst 1600-talsmystikern Jakob Böhme – flera formuleringar i Vennbergs dikt är som Lagerlöf har påvisat nästan identiska med Böhmeuttryck – använder mycket flitigt rosengårds-metaforen. Stenkvist visar i sin diktanalys dessutom att Eliots "Burnt Norton" använder sig av rosengården på ett med Vennberg besläktat sätt.⁵⁸

Frågan om uppståndelsens vara eller icke vara är, vill jag hävda, diktens kärnpunkt. Den stolta fruns tvetydiga position – hon rider bort från rosengården men tycks samtidigt söka efter ett nytt paradiset – är härvidlag central. Stenkvist noterar att bilderna av ekens krona och den döda klockan båda förekommer hos Böhme och att de förknippas med den rättfärdiga respektive förlorade människan. Läser man in detta i Vennbergs dikt förstärks ytterligare polariseringen mellan den stolta frun, som visserligen överger den slocknade rosengården men ändå tycks äga kraft och någon sorts tro, och den desillusionerade diktaren. Mot en längtan efter extatisk sammansmältning står, som Stenkvist sammanfattar det, en bitter känsla av utestängdhet.⁵⁹

I nionde till elfte strofen finns en rad syftningar som, i linje med diktsamlingen i övrigt, knyter an till Johannes uppenbarelse. Johannesörten med sin röda saft som där nämns har fått sitt namn efter Johannes döparens blod, men i detta sammanhang aktualiseras en annan Johannes, nämligen den Johannes som på ön Patmos författade Bibelns apokalyps. Några rader tidigare nämns några figurer som förekommer just i denna bok: "Vart vill du rida hän [...] Till lejonet som räcker gryningen sitt hjärta? / Till örnen som tar mot en liljas blad av solen?" Parentetiskt kan nämnas att just denna passage, som Vennberg påpekat, är en beskrivning av ett existerande konstverk, nämligen Böhmes gravvård.⁶⁰

Enligt den kristna traditionen symboliseras de fyra evangelisterna av en människa, ett lejon, en oxe och en örn. Denna symbolik har sin grund hos

⁵⁸Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 198f. Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 84ff.

⁵⁹Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 82, 88.

⁶⁰Karl Vennberg "Efterskrift", i författarens *Fiskefärd*, Bromma 1987 (1949), s 102.

Hesekiel som i en syn ser "fyra väsenden", och återfinns i snarlikt skick i uppenbarelseboken:

Framför tronen syntes och likasom ett glashav, likt kristall: och runt omkring tronen stodo fyra väsenden, ett mitt för var sida av tronen, och de voro fullsatta med ögon framtill och baktill. Och det förstaväsendet liknade ett lejon, det andra väsendet liknade en ung tjur, det tredje väsendet hade ett ansikte såsom en människa, det fjärde väsendet liknade en flygande örn.

Enligt uttolkningen är lejonet Markus och örnen Johannes – dikten rymmer således implicit samtliga tre Johannesfigurer i Bibeln. Man finner också en parallell till apokalypsens "ett glashav, / likt kristall" i diktens "solens skälvande kristallers/ i en stillnad bergbäckes vatten". Vidare är diktens "bittra frukter faller i min trädgård" en ekvivalent till en annan välbekant passage i uppenbarelseboken: "Då föll ifrån himmelen en stor stjärna [...] Och stjärnans namn var Malört".⁶¹

Kopplingarna till uppenbarelseboken är många och tämligen tydliga. Där- emot är det svårare att se diktens centralfigur, ryttaren, som någon av dess många hästburna gestalter. I stället är det en annan biblisk gestalt som brukar avbildas ridande som delvis kan identifieras med "du stolta fru": jungfru Maria. Maria ses ofta avbildad sittande på en åsna under flykten till Egypten eller på väg till skatteskrivningen, och till yttermera visso försiggår detta senare i Syrien: "vad söker du för syrisk doft" heter det ju i dikten. Maria brukar också kallas för "vår fru" och i enlighet med den kristna ikonografiska traditionen bär ryttarinnan, som Stenkvist påpekar, en blå mantel.⁶² Rosengården symboliserar som vi konstaterat paradiset och uppståndelsen, och själva rosen är en konventionell symbol för Maria. Beskrivningen "en fruktbar ranka" stämmer väl in på henne, och gulmåran, som nämns i dikten, kallas allmänt för Jungfru Marie sänghalm, vilket ytterligare stärker denna koppling. Gulmåran syns dessutom ofta på medeltidens och renässansens madonnatavlor. För övrigt kan man finna stöd för kopplingen i diktsamlingens kontextnmo- dersmystik finner man prov på i "När du i detta mörker" där det talas om sömn "i föderskornas gård, i en evig moders rike" (F 86f).

Om man således ser den stolta frun som Maria blir det förklarar vem den döde i dikten är: "vad söker du för syrisk doft / när han som var din doft är död?". Den döde kan identifieras som Kristus, och Maria rider inte till skatte- skrivningen utan hon är på väg bort ur livet och de bibliska berättelserna. Hon

⁶¹Hes. 1:5ff. Upp. 4:6f; 8:10f. Se Dahlby: *De heliga tecknens hemlighet*, s 97f.

⁶²Luk. 2:1–5. Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 85.

försvinner, som Stenkvist uttrycker det, bort från en slutet och trygg värld mot ett mystiskt slutmål där hon ska smaka "alla solars kärna".⁶³

Vad som sker efter Jesu död är bekant: han begravs men uppstiger från de döda och återgår till evigt liv vid sin herres högra sida. "Vart vill du rida hän" är en dikt om just detta mirakel: människans eventuella möjlighet till uppståndelse och evigt liv. Först hade vi rosengården som betecknar paradiset men också uppståndelsen. Här är förhoppningarna nerskrivade: vart tänker hon sig hän "nu när Rosengården slocknats/ där det fanns doft och liljor nog?". Paradiset synes vara utom räckhåll, förlorat för alltid. Sedan nämns trots allt möjligheten att bege sig till lejonet eller örnen. Hela Johannes uppenbarelse handlar om hur de rättfärdiga ska få evigt liv och hur de orättfärdiga ska förgöras.

Dessutom har lejonet och örnen inom den kristna sfären vidare symboliska betydelser än att konventionellt beteckna evangelisterna. Lejonet kan också vara lejonet av Juda stam, Kristus segraren – som i uppenbarelseboken där han beskrivs som såväl lejon som lamm när han ska till att bryta inseglen. Lejonet är även en symbol för uppståndelsen. Enligt legenden föds dess ungar döda och på tredje dagen andas fadern med ett rytande liv i dem. På samma sätt låg Kristus tre dagar i graven innan Fadern väckte honom till liv. Intressant nog kan också örnen vara en symbol för uppståndelsen. Den troddes förnya sin fjäderdräkt genom att doppa sig i vatten och flyga upp mot solen. Örnen som stirrar in i solen utan att blinka är mer direkt en bild för Kristus som skådar in i Herrens öga utan skräck.⁶⁴

Det är i denna mytologiska kontext som "örnen som tar emot en liljas blad av solen" bör förstås. Vad diktjaget tror sig veta att ryttarinnan ska finna är således rimligen evigt liv. Hon ska snart motta "den blomma / som slår ut i eld" – en vision med mystikens prägel som, påpekar Mats Jansson, man finner snarlika motsvarigheter till i Eliots "Little Gidding" och Dantes "Paradiso" – och inom kort smaka "alla frukters, alla solars kärna". Insatt i en kristet-mystik kontext innebär detta senare att nå kontakt med Gud. Med nattvarden som rituellt centrum talas det ofta om att människan *smakar* Guds kropp. Exempelvis Juan de la Cruz använder gärna denna bild, som i *Andlig sång* där det heter att själen "smakar hans ljuvlighet och härlighet".⁶⁵ Lusten för det enkla jordiska livet med dess "frusna frukter" har i Vennbergs dikt mattats.

⁶³Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 85.

⁶⁴Upp. 5:5f. Ps. 103:5. Jes. 40:31. Se Dahlby: *De heliga tecknens hemlighet*, s 31, 38. J C Cooper: *Symboler*, Stockholm 1983, s 112f, 238f.

⁶⁵Jansson: *Tradition och förnyelse*, s 215f. Juan de la Cruz (Johannes av Korset): *Andlig sång*, Serie Kannel 5, Helsingborg 1977, s 165.

Men det som diktjaget betraktar är en bild, en framställning av oviss sanninghalt. Mot uppståndelsens visshet för Maria står det egna jagets situation. De som inte får evigt liv drabbas enligt uppenbarelsboken av Guds vrede. När det sjunde inseglet bryts stöter de sju änglarna i sina basuner och fruktansvärda olyckor förgör de obotfärdiga. Den tredje ängelns basunstöt får stjärnan Malört att falla och förpesta en tredjedel av allt jordens vatten. Diktjaget identifierar sig med dessa människor som olikt Maria aldrig uppstår till evigt liv. I hans trädgård, det vill säga utanför den betraktade bildens ram, faller "bittra frukter", och mot bildens eld och sol ställs verklighetens frosts När han tror sig veta vad ryttarinnan ska finna bortom "solens skälvande kristaller / i en stillnad bergbäckes vatten" är det kanske just den fullhet som den goda och rättrogna människan vid uppståndelsen enligt uppenbarelsboken finner framför tronen, och som han själv aldrig ska nå: "ett glashav, likt kristall"s

Om man läser dikten som en diskussion med Böhme blir också frågan "Vad kan jag ha att säga dig / om [...] gulmårans sträva doft / och grästjärnblommans öga?" begriplig. Hos Böhme uppmanas man nämligen att följa med till "den paradisiska Rosengården": "der finner då en ört stående: om du af den samma äter, så skola dina ögon öppnas, så att du förnimmer och ser, hvad Moses skrivit hafver". Ryttarinnan tror och litar på Moses ord om uppståndelse – hon har ätit av insiktens ört. Bildkonstnärliga framställningar av Jungfru Maria i Rosengård visar oftast enligt den ikonografiska traditionen en harmonisk Maria mitt i ett hav av blommor, gärna av olika arter.⁶⁶ Diktjaget befinner sig däremot i disharmoni: han tvivlar Han har inget att säga om de örter han finner i sin väg. De ger honom ingen insikt eller fast tro.

"Vart vill du rida hän" låter sig ganska väl skrivas in i uppenbarelsbokens kontext och förklaras delvis av kristet-bibliska associationer i övrigt Men ryttarinnan förblir ändå sensuellt gäckande och lika gåtfull som den gestalt hos Böhme som har att svara på frågan "Hvart vill du rida hän, du stolta fru?". Hon bör inte, som Stenkvist med rätta betonar, restlöst identifieras med Maria.⁶⁷

Inte heller kan ryttarinnan ringas in i en enda ikonografisk tradition: *bilden* av henne är både bokstavligt och metaforiskt flertydig. Man kan till exempel tolka färgen på hennes mantel "i blått muslin ifrån Benares" som ett Maria-

⁶⁶Jakob Böhme: *Det gudomliga väsendets tre principia*, Stockholm 1920, s 117. Se Ewald M Vetter: *Maria im Rosenhag*, Lukas-Bücherei zur Christlichen Ikonographie IX, Düsseldorf 1956.

⁶⁷Böhme: *Om människans örefaldiga lif*, s 85. Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 85.

tecken, samtidigt som man konstaterar att den buddhistiska Tripitaka innehåller en formulering som nämner det "blått skinande musslinet från Benares" i samband med att "en öfvervinnares åtta grader" beskrivs.⁶⁸ Den buddhistiska texten handlar förvisso om vägen bort från det jordiska livet, men någon uppståndelse till evigt liv är det inte tal om. Inte heller Vennbergs kvinnogestalt är med säkerhet på väg till uppståndelsen i kristen mening. Hon är en gestalt som stelnat i en avfärd som varar för evigt och som därför kan utmynna i vilket mål som helst. Hon representerar uppbrottet efter en förlust. Hennes ständigt begynnande resa är varje människas uppbrott från sitt förflutna, och för den som lever i en överklig verklighet som lika gärna kunde vara en tavla målad av vår Herre, finns det inget sådant som utanför och innanför tanken, borta eller hemma: "Jag ser dig rida bort,/ för dig finns intet borta,/ ty ditt hem har tankens synkret".

⁶⁸*Främmande religionsurkunder*, II 1, red Nathan Söderblom, Stockholm 1908, s 374f.

3. Det dubbla budskapet

Antingen/eller: kritisk ironi

medan den tvekluvna
skriften och tungan
letar sig fram till emaljögat (Tr 58f)

I föregående kapitel kunde vi bland annat konstatera att anknytningarna till musiken, teatern och bildkonsten i Vennbergs diktning är tveeggade. De olika konstarternas funktion som motiv eller metafor pendlar mellan extremer som kan beskrivas i termer av exempelvis tilltro och förnekelse, komedi och tragedi. Musikens roll som bärare av religiösa och andra budskap är vacklande. Ömsom tillskrivs den transcendentala egenskaper, ömsom fråntas den sitt värde. Ibland synes den vara en brygga mellan liv och död, ibland urartar den i disharmoni när bilden av Gud skär sig med verklighetens grymhet. Teatern är en bild för världen, och beroende på från vilken position man betraktar livets skådespel kan det beskrivas som antingen en tragedi eller en komedi: ett mörkt drama som man ironiskt skrattar åt eller en patetisk komedi som är svår att ta riktigt på allvar. Gud, dramats upphovsman, framställs gärna på gott och ont som en bildkonstnär, och världen eller jaget i analogi med detta som konstverk av varierande status, i första hand betraktade med en ironiskt distanserad blick.

Bildkonsten är den konstart som tränger djupast in i själva diktgestaltningen hos Vennberg, och när den tematiseras är det inte sällan själva kommunikationsproblemet som aktualiseras. Bildens svårigheter att genom tid och rum bära med sig ett oförfalskat meddelande är, kommer vi så småningom att kunna konstatera, parallella med ordets svårigheter, vilket yttrar sig i varierande och motsägelsefulla attityder hos diktaren. Ibland synes bildens kommunikationsförmåga vida överglänsa ordens, men lika gärna markeras dess totala glömska. För Vennberg kan bilden vara en bräcklig länk till det onåbara, något bortom den sönderfallande verkligheten, men också själva inbegreppet

för människans maktlöshet. I sista hand är det ett spel mellan verklighet och överklighet som ställs på sin spets när bilden och seendet kommer i centrum.

I detta kapitel ska denna grundläggande kluvenhet i Vennbergs diktning renodlas i skilda aspekter. Det dubbla budskapet är den första av de tre figurer som jag vill urskilja i Vennbergs lyriska författarskap; ett av de nav kring vilka dikterna vrider sig. Kanske kan man säga att det är en diskrepans mellan språk och verklighet, eller mellan språk och känsla, som är det dubbla budskapets grund: språket kan ej tillfredsställande relateras till den upplevda verkligheten varför en osäker glidning mellan motsatser framtvingas, på samma sätt som religiösa mystiker tar till paradoxer och självmotsägelser för att beskriva det fundamentalt obeskrivliga: Gud. Det samlande begreppet för diskussionen i detta kapitel, som kommer att röra sig på både en språklig och en tematisk nivå, är *ironin*.

Ironin är ett av de tydligaste och väsentligaste dragen i Vennbergs poesi. Forskningen kring Vennberg har i hög grad uppmärksammat ironins fundamentala betydelse för författarskapet, och det har också ofta med rätta påpekats att ironin, som gärna uppfattas som spefull eller elak, ofta går hand i hand med betydligt allvarligare uttrycksmedel. En viktig iakttagelse finner man redan hos Johannes Edfelt i hans recension av *Tideräkning*. Vennbergs bitande ironi riktar sig inte bara mot vedertagna former av tro, betonar Edfelt, den kan vara lika misstänksam mot en dogmatisk otro. Marie Louise Ramnefalk gör en allmän jämförelse med den romantiska ironins ambivalenta livsuppfattning och Karl Erik Lagerlöf genomför i sin avhandling ett flertal intressanta detaljstudier.¹

Vennbergs ironi är således mångbottnad och förutsägbar endast i sin oförutsägbarhet. Den är en komplicerad lek med speglar som bara i begränsat omfång låter sig ringas in i allmänna termer. Endast i analyser av enskilda dikter är det möjligt att få en uppfattning av den Vennbergska ironins art. En del generella resonemang kan dock behövas.

Ironi innebär, enligt den gängse definitionen, att något annat än det ytligt sett påstådda egentligen avses. Det rör sig om en skillnad mellan *synas* och *vara*: man säger en sak men menar något helt annat, vanligen motsatsen. Mot det ytliga budskapet kontrasteras ett underförstått. I talet borgar talaren för den ironiska *intentionen*. I tveksamma fall kan han själv fastställa påståendets betydelse. I skriften är det inte lika självklart vilka påståenden som bör tolkas ironiskt. Skriften är, enligt det meningsbegrepp som tidigare inringats, ut-

¹Johannes Edfelt: "Tideräkning", *Dagens Nyheter*, 22 oktober 1945. Ramnefalk: *Tre lär-
diktare*, s 258. Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, passim.

lämnad åt läsaren som med hjälp av olika referensramar – texten själv och eventuellt författarskapets helhet, språkliga och sociala koder och konventioner – har att avgöra huruvida det sagda kan tas för kontant eller inte.

I sin bok *A Rhetoric of Irony* kallar Wayne C Booth den typ av ironi som ställer läsaren inför ett val mellan *antingen* det utsagda *eller* dess motsats för stabil ironi. Den stabila ironin är, enligt Booth, begränsad i sitt syfte. Den reser inga frågor kring universums väsen eller mänsklighetens diskurs och påstår inte att det inte finns någon sanning. I stället förutsätter den att det finns en gemensam normativ grund för den implicite författaren och läsaren: att valet mellan antingen/eller faller på – eller: det icke utsagda.²

Stabil ironi grundas alltså på en värdegemenskap mellan skribent och läsare. Utan någon sorts delad normativ grund är det inte möjligt att framgångsrikt kommunicera ironiskt. Man kan förvisso som läsare uppfatta den implicite författarens dolda norm utan att dela den, men för att fungera kräver det ironiska spelet att läsaren är med på noterna. Inledningsraderna till en dikt i *Synfält* demonstrerar detta: "Lovad vare omskolningen som försonar / gaskammarens offer med bödeln./ såsom i Tyskland så ock i Danmark" (S 45). En läsare som menar att företrädare för den nazistiska ideologin kan och bör förlåtas av sina offer, har sannolikt inget större utbyte av denna dikt. Formuleringen "såsom i Tyskland så ock i Danmark" måste läsas som en ironisk turnering av en fras i bönen "Fader vår" hos Matteus för att bli verkningsfull: "ske din vilja, såsom i himmelen, så ock på jorden", heter det ju där. Senare i bönen uppmanas vi att förlåta "dem oss skyldiga äro": "Ty om I förlåten människorna deras försyndelser, så skall ock eder himmelske Fader förlåta eder".³ Det är detta nästan omänskligt högt ställda krav, att de ihjälgasade judarna ska förlåta sina bödlar, som den implicite författaren tycks opponera sig mot. Ironin drabbar världsfrånvärd religion som passiviserar människor inför konkreta orättvisor och mänsklig grymhet. Ironin riktas också mot uppfattningen att Gud är oändligt god – är det inte i själva verket en ganska småaktig gud som tillåter lidande på jorden, men ändå kräver att människorna ska godta ondskan för att få lov att komma till himlen?

En läsare som sympatiserar med kravet på förlåtelse kan möjligen uppfatta ironin, eftersom den är så klart fraseologiskt markerad genom likheten med den kända bönen, men knappast uppskatta den. Dikten tycks vända sig till en läsare som i likhet med den implicite författaren ifrågasätter Guds allgodhet

²Wayne C Booth: *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London 1974, s 5ff.

³Matt. 6:9ff.

och nazibödlarnas mänsklighet. Ironin baseras, enligt detta resonemang, på en gemensam normativ grund.

Några rader i *Halmfackla* är likaledes tydligt ironiska för dem som delar den implicite författarens skepsis mot "de frälsande myterna", medan en kristen eller judisk fanatiker kanske inte alls uppfattar ironin utan bara förbluffas av ordvalet: "jubla o dotter Sion / se detta är tjuvskyttarnas / sista årsmässa" (H 35ff). Skribenten och den införstådda läsaren tror *inte* att himmelriket är nära, att sanningen står för dörren eller att Guds rike är på väg att upprättas; att de otrogna tjuvskyttarna snart får sin dom. De däremot som inte ingår i denna normgemenskap, som har läst liknande uttryck i Bibeln utan att de där på något vis är ironiska, kan tänkas läsa passagen bokstavligt och har ingen anledning att betvivla dess uppriktiga släktskap med profetiorna hos framför allt Sakarja och Sefanja – hos den senare läser man nästan identiskt samma rad som hos Vennberg. Här är det dock inte tal om ett val mellan antingen/eller för läsaren: "Jubla, du dotter Sion, höj glädjerop, du Israel! var glad och fröjda dig av allt hjärta, du dotter Jerusalem."⁴

Denna sorts stabila ironi förutsätter alltså någon form av consensus kring hur man värderar attityder och vilka handlingar som är klandervärda respektive eftersträvansvärda. I de anförda exemplen är det normativa draget extra tydligt eftersom dikternas ironi aktualiseras via bibliska intertexter – ofta är det betydligt svårare att urskilja texternas brytpunkter.

För att ironin ska synliggöras krävs det någon form av markering i texten, signaler som förvisso kan uppfattas även av läsare som inte delar norm med den implicite författaren. Booth skiljer mellan fem olika sorters ironimarkörer. För det första kan texten explicit tala om att den inte bör tas på allvar. För det andra kan påståenden eller uttryck i texten strida mot historiska fakta eller vedertaget språkbruk. För det tredje kan själva texten innehålla konflikter eller rent av motsatta och oförenliga uppgifter. För det fjärde kan texten stilistiskt innehålla avvikelser, antingen i förhållande till det normala sättet att uttrycka något eller i förhållande till verkets/författarens etablerade skrivsätt, som inte går att passa in i konventionell diskurs. För det femte kan texten uppenbara en konflikt mellan förnulerad övertygelse och den övertygelse vi själva har och misstänker att den implicite författaren omfattar.⁵

Punkt tre, konflikter mellan oförenliga uppgifter, är för Vennbergs författarskap speciellt intressant. Detta grepp att markera ironier är emellertid

⁴Sef. 3:14. Sak. 2:10. Jes. 2-4; 12:6; 52. Klag. 4:22. Sak. 9:9 anföras av Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 198.

⁵Booth: *A Rhetoric of Irony*, s 53-76.

hos Vennberg utformat på ett sätt som får utsagan att transcendera den stabila ironins antingen/eller. Vi ska snart återkomma till denna sorts ironi. I stället är det punkt fyra och fem som här är aktuella. Vennbergs stabila ironier synliggörs i första hand av stilistiska avvikelser och diskrepanser mellan formulerad och underliggande övertygelse. I exemplen ovan såg vi bland annat att ett bibliskt språkbruk dolde ironiska undermeningar och att de formulerade ståndpunkterna, vilka inte är förenliga med dikternas respektive diktsamlingarnas kontext, fick förkastas av läsaren.

Den stabila ironin är som vi har sett relativt oproblematiserad i flera avseenden. När läsaren väl upptäckt den ställs hon inför ett antingen/eller-val, där en norm förkastas till förmån för en annan. I verkligheten kanske det inte alltid är så lätt att skilja mellan rätt och fel, men den stabila ironins krav på val är entydigt. Denna entydighet behöver dock inte, vilket Booth starkt poängterar, innebära estetisk medelmåttighet. Stabil ironi kan vara högst subtil.

Ett problem uppstår emellertid när vi förflyttar oss från enskilda textställen eller korta texter till större enheter. Inte sällan varvas ironiska påståenden med formuleringar av mer undanglidande eller rent av allvarlig karaktär. Svårigheten är, som Booth uttrycker det, att avgöra var vi ska sätta stopp för den ironiska tolkningen. När ett ironiskt tonfall väl slås an kan det vara svårt att avgöra hur mycket av de allvarliga formuleringarna som dras med i ironins diskurs. Hur vet vi exakt var i en text ironin slutar och allvaret börjar? Svaret Booth ger är att vi återigen måste förlita oss på normen. Den införstådda läsaren delar värderingar med författaren och måste låta denna grund även bilda ram för förståelsen. På samma sätt som den delade normen är en förutsättning för att ironin ska kunna etableras, är den också ett instrument för att staka ut dess gränser, menar Booth.⁶

Enligt min mening är det dock nästan omöjligt att entydigt styra läsningen av en komplicerad estetisk helhet med hjälp av det ganska stela normbegreppet. Ironi kan ju också röra verbala utsagor som inte har så utpräglad värderingsmässig karaktär, och vid en viss grad av komplikation i texten blir allt tal om författarens norm en fiktion. Ironin blir då snarare en sorts svävning i texten, en ambivalens som läsaren kan tolka i termer av ironi. Detta innebär förstås att man aldrig definitivt kan fastslå om en dikt eller ett textparti är ironiskt eller inte. Ironin skapas i en viss bemärkelse, liksom all annan textmening enligt en icke-intentionell hermeneutik, vid läsningen, ett

⁶Booth: *A Rhetoric of Irony*, kapitlet "Learning Where to Stop".

faktum som knappast är mer bekymmersamt än att även andra tolkningsfrågor till sin natur är öppna.

Utan tvivel kan man emellertid ofta tala om en stabil ironi hos Vennberg, och utan tvivel reser hans dikter ofta krav på att läsaren upprättar en norm som kan ge denna ironi en grund. Ironi och allvar samsas på ett mycket intrikat sätt hos Vennberg även när ironin kan karakteriseras som stabil, och ofta går man som läsare vilse även när enskilda passagers ironiska ton är markerad. Detta har att göra med att författarskapet genomsyras av en helt annan form av ironi som samtidigt kompletterar och konkurrerar med den stabila ironin. Den stabila ironins väsen är att den entydigt kritiserar ett fenomen till förmån för något annat, och för att få en god kontrast till termen *etisk ironi* som jag snart kommer att diskutera, avser jag att hädanefter tala om *kritisk ironi* i stället för stabil ironi. Den etiska ironin utmanar den kritiska ironins binära antingen/eller och framför i stället både/och som universell figur. Den etiska ironin avvisar definitivt den entydiga normen och lanserar som alternativ en fundamental kluvenhet. Här samsas ironin och allvaret på ett helt annat sätt. De står inte sida vid sida utan är snarare olika aspekter av samma sak: ironin är allvaret i dess kluvenhet.

Både/och: etisk ironi

och motsatta egenskaper
kan i regel trycka varandras händer (Tr 7ff)

Vennbergs författarskap präglas i hög grad av antiteser på olika tematiska plan, antiteser som ständigt tycks sträva efter en dialektisk upplösning. Vare sig det handlar om kärlek, religion, politik eller språk kommer diametralt motsatta åsikter till tals inom diktsamlingarna. I en dikt förklaras Gud vara utom räckhåll eller ett intet, i nästa tillbeds han som vore han en levande verklighet. I en annan sägs kärleken vara fåfänglighet och en plåga för att i någon följande prisas som den högsta lusten. Det tycks vara omöjligt att entydigt ta ställning till världen: den förblir obegriplig och fjärrad. Hur dikta- ren än sträcker sig efter något som kunde likna en sanning eller en fast punkt förblir verkligheten ett gungfly och visionerna bedrägliga hallucinationer.

Vennbergs benägenhet att spela ut motsatser mot varandra uppmärksammades redan av K-G Wall och Karl-Gustaf Hildebrand i deras recensioner av *Halmfackla*. Senare har detta karakteristiska drag diskuterats av främst Len-

nant Ejerfeldt och Karl Erik Lagerlöf, av vilka den senare gör intressanta jämförelser med vad han kallar motsatsemans enhet hos Kafka. Flera andra har betonat dubbelheten i skilda attityder hos Vennberg och själv har jag i essän "Vennberg och meningslöshetens utopi" kopplat den till postmodernt tänkande.⁷

Ett stort antal Vennbergforskare talar, med mer eller mindre utförlig argumentation, om en *dialektik* hos Vennberg. Bland andra Göran Printz-Påhlson och Kjell Espmark föreslår denna term.⁸ Hos Vennberg formuleras dock ingen syntes, och även om man möjligen skulle kunna säga att läsaren själv bör konstruera en sådan utifrån det antitetiska förhållandet, det vill säga foga in mening i sprickan mellan motsatta förhållningssätt, är inte heller detta en särskilt träffande beskrivning av hur det dubbla budskapet hos Vennberg konstitueras. Bildningen av en syntes medför ju att det antitetiska på något vis upplöses, vilket man definitivt inte kan säga att det gör hos Vennberg, trots att tes och antites modifieras av och måste läsas in ljuset av varandra. Såväl sats som motsats består. De är båda lika verkliga för upplevelsen av världen. Varken diktaren eller läsaren kan välja ut en tolkning och utnämna den till överordnad: verkligheten och texten förblir fundamentalt flertydiga.

Ett korn av sanning ligger det möjligen i påståendet att Vennbergs lyrik är dialektisk, eftersom dialektiken ständigt levererar nya motsättningar. Författarskapet är förvisso fixerat vid ett antal grundläggande motsatspar, men det säger sig självt att dessa i enskilda dikter tar sig varierande uttryck. Någon progression i motsatsemans spel kan dock inte spåras. När Kai Henmark i sin Vennbergessä använder sig av termen dialektik är det därför endast med tvekan han godtar den. Även Ivar Ivre talar i sin anmälan av *Från ö till ö* om dialektik, men reserverar sig i nästa andetag mot termens implikationer:

⁷K-G Wall: "Lyrisk kontrapunkt", *Arbetaren*, 31 mars 1944. Karl-Gustaf Hildebrand: "Lyrik förra året", *Svensk Tidskrift*, 1945:3, s 218. Lennart Ejerfeldt: "Diktarpöträtt. Karl Vennberg", *Vår lösén*, 1955:8-9, s 218. Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 45, 72, 184, 233-241, 289, 328f. Göthberg: "Modernismen - och Vennberg", s 9. Ebba Lindqvist: "Aspenström och Vennberg", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 18 april 1952. Jörn Donner: "Förneka och bejaka", *Nya Argus*, 1954:17, s 265. Torben Broström: "Karl Vennberg og Erik Lindegren", *Fremmede digtere i det 20 århundrede*, Bind III, Redigeret af Sven Möller Kristensen, København 1968, s 314, 318; "40-tallets lyrik", i författarens *Moderne svensk Litteratur 1940-1972*, København 1973, s 22f. Johan Svedjedal: "Den sorgsne optimisten", *Västerbottens Folkblad*, 17 november 1976. Erik Hjalmar Linder: "Och om du fanns någonstans", i författarens *På jakt efter verkligheten*, Stockholm 1986, s 130. Trotzig: "Du är min landsflykt". Elleström: "Vennberg och meningslöshetens utopi".

⁸Printz-Påhlson: "Vennberg, orden och tingen", s 205ff. Espmark: "vår tankes vackert svängande halmfackla", s 179. Alrik Gustafson: *A History of Swedish Literature*, Minneapolis 1961, s 551. Lagerlöf: "Vid de döda läpparna", s 235. Krister Wickman: "Förord", Karl Vennberg, *Du måste värja ditt liv*, Stockholm 1975, s 17. Ringgren: "Vennbergs dikt om kärleken", s 370.

syntesen är Vennberg främmande, konstaterar han med rätta. På likartat sätt resonerar Anders Olsson i "Poeten Karl Vennberg".⁹ På grund av de för Vennbergs poesi missvisande associationer termen dialektik kan medföra, väljer jag således att inte använda mig av den.

Att tala om *dualitet*, ett förhållande med motsatta tendenser förenade inom sig, är inte heller riktigt. Det är visserligen sant att motsatserna finns där och att varje diktsamling av Vennberg utgör en helhet, men motsatserna slår sig inte till ro med varandra. De lever i ett starkt spänningsförhållande och rubbar vid varje diktläsning varandras jämvikt. *Dualism* synes vara det ord som mest adekvat beskriver enheten av oförenade motsatser hos Vennberg. Liksom i det mänskliga psyket verkar sida vid sida i hans författarskap oförenade och oförenliga inställningar till livets väsentligheter: bejakande, förnekelse, hängivelse, kallsinne, kärlek, förakt, tro, otro, vilja, uppgivenhet. Vennbergs ansikte är ett teaterns Janusansikte, hans identitet är dubbel.

Detta sätt att beskriva upplevelsen av världen som ett spel mellan oförenliga motsatser är taoismens grundprincip. Taoismen framhäver paradoxen som verklighetens natur. I den välbekanta symbol som kallas *T'ai-chi Tu*, "den högsta grundprincipens diagram", framställs förhållandet mellan de motsatta krafterna *yin* och *yang*. Ett svart och ett vitt fält är i en cirkel symmetriskt men inte statiskt anslutna till varandra på ett sätt som antyder en cyklisk rörelse. Speciellt anmärkningsvärt är att vardera fältet innehåller en punkt av motsatt färg, vilket, som Fritjof Capra i sin bok om fysik och taoism poängterar, symboliserar att var kraft för sig redan när den nått sin höjdpunkt rymmer fröet till sin motsats.¹⁰

En av taoismens paradoxala teser är att man bör utgå från motsatsen om man vill uppnå något. För att hålla kvar något måste man erkänna dess inneboende motsats. Sålunda menar Lao-tse att "Vill du nedslå, bör du först upp-rätta". Applicerar man denna tes på exempelvis Gud får man faktiskt en ganska god bild av vad som sker i Vennbergs diktning: Gud upphöjs ena stunden för att snart förnekas igen, en annan gång störtas han i gruset för att senare återigen hyllas. En frändskap mellan paradoxernas mästare Lao-tse och de dubbla budskapens Vennberg finns uppenbarligen. Den senare skulle mycket väl kunna stå för påståendet i Tao-te-king att "Sanningsrika ord se ut som paradoxer" – men då med reservationen att även paradoxernas sanning är relativ. I en dikt i *Sju ord på tunnelbanan* nämns Lao-tse explicit, och det är

⁹Henmark: "Naturens och frågornas liv", s 235f, 242. Ivar Ivre: "Också när livet är som smalt måste vi leva", *Arbetet*, 14 september 1979. Olsson: "Poeten Karl Vennberg", s 32.

¹⁰Fritjof Capra : *Fysikens Tao*, Göteborg 1989, s 98.

med illa dold uppskattning som Vennberg beskriver honom "ridande på sin svarta buffel" från vars rygg han "låter sig avlockas femtusen otydbara tecken av en gränsvakt" (St 19f). Vennbergs ord relaterar en berömd legend, och enligt vad som berättas försvann Lao-tse efter mötet med gränsvakten för att aldrig mer återfinnas. Att det är just en gränsvakt som löser tungans band hos filosofen är inte ägnat att förvåna: gränser är ju det som överskrids eller förnekas när motsatser ställs sida vid sida utan modifikationer.¹¹

Även Simone Weils mystiska åskådning kan kopplas till Vennbergs dualism. I ett par anteckningar drar hon paralleller mellan en själens eller känslornas dubbelhet och en dubbelhet i världsordningen och språket. Hennes term för paradoxernas välde är *absurditet*:

Vårt liv är omöjlighet, absurditet. Allt vad vi önskar står i motsats till de villkor och följder som är förbundna därmed. Varje påstående vi gör inbegriper det motsatta påståendet, alla våra känslor är bemängda med sina motsatser. Orsak: såsom skapade är vi motsägelse – på en gång Gud och oändligt olika Gud. [...] Oförenliga motsatser samtidigt förhånden i själens förhållningssätt: våg som samtidigt väger över åt bägge hållen – det är helighet, det är att förverkliga mikrokosmos, att efterlikna världsordningen.

Weils tal om människans likhet och samtidigt olikhet med Gud har en motsvarighet hos Blaise Pascal, som ofta betonar paradoxen i att människan är både stor och eländig på en och samma gång. Man kan nästan säga att grundprincipen i Pascals *Tänkar* är just paradoxen. När Pascal liksom Weil talar om dubbelheten i tankar och känslor rör han vid något som är en central nerv även i Vennbergs lyrik. I ett fragment säger han att "i slutet av varje sanning måste man också infoga att man erinrar sig den motsatta sanningen", och i ett annat: "Denna dubbelhet i människan är så uppenbar att det finns sådana som har ansett att vi har två själar. Det föreföll dem omöjligt att det skulle kunna inträffa så stora och tvära omkastningar från gränslös självsäkerhet till skräckslagen modlöshet i ett icke delat väsen." Med hjälp av Pascal och Weil kan man således närma sig det dubbla budskapets väsen och funktion i Vennbergs lyrik: varje påstående han gör inbegriper det motsatta påståendet, varje känsla är bemängd med sin motsats. Och dubbelheten är ett absurt villkor lika mycket för det enskilda livet som för mikrokosmos eller världsordningen.¹²

En samtida till Pascal var Racine som i en dikt tolkad av Hjalmar Gullberg talar just om att "Två människor bo i mitt jag". Striden hos Racine gäller en

¹¹Främmande religionsurkunder, III, red Nathan Söderblom, Stockholm 1908, s 58, 74. Se Mircea Eliade: *A History of Religious Ideas*, Volume 2, Chicago & London 1982, s 26.

¹²Simone Weil: *Tyngden och nåden*, översättning av Margit Abenius, Stockholm 1978 (1954), s 142, 149. Blaise Pascal: *Tänkar*, översättning av Sven Stolpe, Stockholm 1971, s 84, 282, 121.

Paulinsk konflikt mellan andliga och världsliga impulser. I sin Gullbergavhandling påpekar Anders Palm att en sådan konflikt även är befintlig i den svenske poetens diktning, något som yttrar sig bland annat i stilbrott mellan psalmpastisch och psalmparodi. Palm lyfter särskilt fram samlingen *Andliga övningar* som ett exempel på hur motstridiga hållningar spelas ut mot varandra.¹³ Mer allmänt finns det hos Gullberg en pendling mellan allvarliga och ironiska diktioner som kan erinra om Vennbergs skiftande tonfall.

Ytterligare en frände till Vennberg i dessa avseenden är Werner Aspenström. I avhandlingen *Mellan eld och skugga. Studier i den lyriska motsägelsen hos Werner Aspenström* visar Nina Burton hur spelet mellan motsatser utgör en grundprincip i Aspenströms författarskap. Lika utpräglat kontradiktorisk i bokstavlig mening som Vennberg är Aspenström, eller för den delen Gullberg, nu inte, men vissa likheter finns. Burton avvisar även hon termen dialektik och ställer mot Hegels dialektiska utveckling Herakleitos spel mellan skilda kontrahenter inom en gränslös helhet, *logos*. Man kanske kan säga att Hegels dialektik är en optimistisk, evolutionistisk världssyn. Aspenström ansluter sig hellre till Den dunkle, som Herakleitos kallas, vars pessimistiska tro på motsatsspelets i grunden statiska karaktär i hög grad tycks delas även av Vennberg.¹⁴

Spelet mellan motsatser hos Vennberg bör emellertid i första hand beskrivas som ett ironiskt spel. Sålunda kopplar Carl-Erik af Geijerstam i sin recension av *Tideräkning* ironin till den motsatsfyllda spänningen inom diktningen. Vi har konstaterat att Vennbergs lyrik på mikroplanet är laddad med kritisk, vad Wayne C Booth kallar stabil ironi. Booths term för den ironi som inte så lätt låter sig fångas i ett antingen/eller-förhållande är instabil ironi. I denna ironi upplöses alla sanningar i en undflyende dimma. Booth gör ytterligare distinktioner som jag inte ska gå in på här. I stället ska det konstateras att hans inställning till den instabila ironin är negativ. Det blir snart tråkigt, menar han, om allting undermineras av ironier utan att någon fast grund tillhandahålls.¹⁵

Booth är en aning rigid vad gäller ironins moraliska ansvar som riktare och rättare, och dessutom skulle man säkert kunna hävda att mycket av det roligaste som har skrivits vinner sin effekt av just vad Booth benämner instabila ironier. Samtidigt ligger det en fara, paradoxalt nog en moralisk fara, i

¹³Hjalmar Gullberg: *Sonat*, Stockholm 1929, s 32f. Rom. 7:21ff. Palm: *Kristet, indiskt och antikt i Hjalmar Gullbergs diktning*, s 58f, 156f.

¹⁴Nina Burton: *Mellan eld och skugga*, Stockholm 1984, s 182ff.

¹⁵Carl-Erik af Geijerstam: "Vanmakt och befrielse" i *BLM*, 1945:9, s 782. Booth: *A Rhetoric of Irony*, s 240ff, 151, 227.

att alltför ivrigt propagera för den stabila och moraliskt entydiga ironin. Stabil ironi kan förvisso uppenbara brister hos det *antingen* den fördömer, men den kan också cementera förträffligheten hos det *eller* den framhäver. Fullkomlig stabilitet och entydighet är sannolikt lika farlig som total instabilitet och flertydighet. Varken ett totalitärt eller ett anarkistiskt etiskt system torde vara att föredra

Booths instabila ironi erinrar mycket om Kierkegaards berömda ironi-definition i *Om Begrebet Ironi*. Vad Kierkegaard här behandlar är i själva verket romantikens världsbild. I en not påpekar han att ordet ironi i hans framställning lika gärna kunde bytas ut mot romantik. Hur som helst så uppfattar han ironin som ett spel mellan motsatser grundat i verklighetens oändliga mångfald. Till stora delar kan hans ironidefinition bli en slående precis beskrivning av Vennbergs dubbla budskap: enligt Kierkegaard avlöser de mest motsatta sinnesstämningar varandra i ironin – ironins själva form är just motsättningen. För ironikern förenas motsättningarna i en punkt, ledan, men i själva den ironiska diktningen kommer motsättningarna aldrig till vila: där finns ingen enhet. Kierkegaards avhandling rymmer också resonemang av dialektisk karaktär. Varje motsägelse rymmer möjligheten till ytterligare motsägelser som blir allt sinnrikare, menar han – en oändlig process där varken diktaren eller läsaren någonsin unnas någon ro.

I grund och botten är ironin enligt Kierkegaard en förnekande aktivitet. Han beskriver den som en *oändlig, absolut negativitet*. Det är inte verkligheten i sig som i ironin negeras, utan verklighetens yttringar vid skilda tillfällen. För Kierkegaard ger ironin uttryck åt tanken att inget är bestående. Den kan upphäva allt och kan när som helst låta allt börja om från början. Ironin innebär oändlig frihet – Kierkegaard liknar den vid Leviathan som leker och vältrar sig i havets Men friheten är paradoxal eftersom den är negativ till sin karaktär. Ironikern blir oftast till *intet*, eftersom människan inte liksom Gud, menar Kierkegaard, kan skapa något ur *intet*, ur den totala negativiteten.¹⁶

Kanske är det här, om inte redan vid talet om ironins dialektiska karaktär, som Kierkegaards och Vennbergs vägar måste skiljas. För mig framstår Vennbergs ironiska dubbla budskap som mer bejakande än vad Kierkegaard skulle kunna gå i borgen för. Det finns hos Vennberg en sorts Nietzscheanskt accepterande av tomheten som gör att hans ironi pekar bortom det *intet* som Kierkegaard, trots vissa resonemang kring en paradoxalt positiv dimension av ironin, sätter som slutpunkt. Enligt Nietzsche är det ju människans uppgift att

¹⁶Søren Kierkegaard: *Samlede værker*, Bind I, Udgivet af A B Drachmann, J L Heiberg og H O Lange, København 1962, s 285–331.

skapa den verklighet som Gud inte längre rör över, att ur *intet* verkligen skapa *något*. På samma sätt reser sig ur Vennbergs ironiska negationer, enligt mitt sätt att läsa honom, en vag bild av möjliga strategier att behärska verkligheten.

Hos Vennberg finner vi alltså en typ av ironi som inte till fullo låter sig beskrivas med Kierkegaardska termer, och som inte heller riktigt passar in i Booths taxonomi. Det rör sig om en ironi som uppstår när oförenliga motsatser, båda lika rimliga och orimliga, tillåts stå sida vid sida utan egentligt ställningstagande från den implicite författaren. Denna ironi är förvisso instabil, men inte i Booths bemärkelse. Det är inte så att alla normer, värden och sanningar destrueras för att lämna ett öde landskap efter sig, ett slutgiltigt *intet*, utan i stället överges de fixa punkterna för att ge utrymme åt mer osäkra och provisoriska positioner.

I sin bok *Horizons of Assent* argumenterar Alan Wilde för en åtskillnad mellan modernismens och postmodernismens typer av ironi. Modernismens grundläggande ironityp kan enligt Wildes hypotes täckas av formeln "an-tingen/eller" medan postmodernismen huvudsakligen skulle laborera med ironi av typen "både/och". Den förra typen kallar Wilde för absolut ironi: en olöslig paradox som kräver att det ena alternativet förkastas. Vi har här att göra med en motsvarighet till Booths stabila ironi – Wilde polemiserar för övrigt uttryckligen mot Booths preferens för den stabila ironin. Själv värderar han osäkerhetsfaktorn i den typ av ironi som han menar postmodernismen står för högre. Ironins paradox är för postmodernismen inget problem, menar Wilde: den bejakas i samma anda som mångfalden bejakas.¹⁷

Man kan ställa sig tveksam till Wildes litteraturhistoriska schematisering men likväl acceptera hans beskrivning av olika ironiska förhållningssätt. Om den stabila, absoluta eller kritiska ironin närmar sig paradoxen med ett "an-tingen/eller", låter sig å andra sidan den instabila, Kierkegaardska ironin beskrivas som ett "varken/eller". Den tredje möjligheten, som torde vara den som bäst täcker Vennbergs dubbla budskap, är således den typ av ironi som Wilde kallar postmodernistisk och som innebär ett "både/och". Den första typen av ironi förkastar ett alternativ till förmån för ett annat, den andra förkastar båda alternativen utan inskränkningar, men här rör det sig om att förkasta båda alternativen samtidigt som de bejakas: nämligen som motsatser till ett odugligt alternativ.

När varken bejakelsen eller förnekelsen är helt riktig, varken tron eller otron rimlig, återstår således inte *ingenting* utan – *något annat*. Vad detta

¹⁷Alan Wilde: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore and London 1981, s 21f, 44, 48.

andra är går inte att generellt beskriva, såvida man inte definierar det som själva den ifrågasättande process som genereras av det ironiska avståndstagandet. Läsaren tvingas in i en tankeverksamhet och uppmanas att själv formulera "varken varken eller eller", för att tala med Gunnar Ekelöf, "men någonting annat!".¹⁸ Ironin blir därför, på ett djupare plan än den kritiska ironin, moralisk – eller bättre: *etisk*. Den kritiska ironin förespråkar en moral eller antimoral medan den etiska ironin tvingar läsaren till engagemang för och ifrågasättande av den grund, etiken, som de enskilda moraliska ställningstagandena bygger på.

Det intima förhållandet mellan Vennbergs dubbla budskap och en etisk problematik har tidigare påpekats av några Vennbergforskare. Bengt Holmqvist talar om en pendling mellan skilda attityder hos Vennberg och kopplar detta till vad han kallar för moralisk heroism: en vilja att hålla en subjektivt olöslig konflikt levande och utan hänsyn till motsägelserna spela ut dess element mot varandra. Erling Christie fokuserar kontrasten mellan förnekelse och besvärjelse och talar om en ovisshetens smältdegel. Christies inte mindre anspråksfulla formel är etisk heroism, vilket innebär att gå vidare utan hopp, men som om hopp var möjligt. Liknande tankegångar har jag själv odlat i tidigare nämnda essä där jag betonar det paradoxalt utopiska drag som ligger fördolt i Vennbergs förnekelser och dubbla budskap. Ur något annorlunda utgångsläge för Björn Håkanson besläktade resonemang: det viktiga med Vennbergs ironi är inte de föremål den gisslar utan osäkerheten om vad den i sista hand drabbar. Osäkerheten uppkommer, som Håkanson uttrycker det, i kontaktytan mellan två alternativ – ingetdera är starkare.¹⁹

Termen *etisk ironi*, som jag här använder mig av, har jag hämtat från en bok av Gary J Handwerk: *Irony and Ethics in Narrative*. Handwerk behandlar, som titeln anger, berättande litteratur, men likväl synes hans definition av den etiska ironin vara i det närmaste skraddarsydd för Vennberg. Etisk ironi fokuserar enligt Handwerk, som i mycket ansluter sig till Friedrich Schlegels resonemang kring det fundamentalt paradoxala i ironin, hur verbala oförenligheter tvingar fram ett djupare penetrerande av självmedvetandet. Subjektets koherens ifrågasätts när alternativen inte kan fångas i ett enkelt antingen/ellerförhållande utan i stället förblir obestämbara. Identiteten måste sökas bortom de oförenliga motsatserna, men det finns inget metaspråk som skulle kunna

¹⁸Gunnar Ekelöf: *Non Serviam*, Stockholm 1945, s 93ff.

¹⁹Holmqvist: "Svensk 40-talslyrik", s 25f. Christie: "'Bevara ditt leende, när gudarna sviker'", s 476. Elleström: "Vennberg och meningslöshetens utopi". Björn Håkanson: "Den tredje ståndpunkten", i författarens *Författarmakt*, Stockholm 1970, s 34.

utgöra en fast grund. Etisk ironi, hävdar Handwerk, tillhandahåller ett alternativ till auktoriteten och obestämbarheten, den ger en sorts sanning som duger just här och just nu. Även Wilde talar mot slutet av sin bok om en etik som, i Sartres anda, grundar sig på subjektivitet och risktagande.²⁰

Vad som genererar den etiska ironin är alltså ett dubbelt budskap. Detta dubbla budskap kan i Vennbergs författarskap vara uttalat inom en och samma dikt, men i första hand manifesteras det i mer eller mindre tydliga glapp mellan olika dikter, varför diktsamlingarna kommer att ses som estetiska helheter när jag i det följande närmare undersöker hur den etiska ironin yttrar sig i Vennbergs lyrik.

"Jag vill bli begravd utanför alla murar"

Världen är kaotisk och till största delen obegriplig. Trots detta strävar människan efter ordning och skapar därför sin egen bild av hur verkligheten skulle kunna eller borde vara. Denna bild kan kallas för en utopi och de handlingar som ska leda fram till utopins förverkligande systematiseras i ideologier.

Världen låter sig emellertid inte inordnas i alltför fasta beskrivningar. Därför finns det alltid en eller flera punkter där ideologierna inte kan komma överens med verkligheten. Kommer man till insikt om dessa glapp mellan ideal och verklighet kan man antingen vidhålla att ideologin i fråga trots bristfälligheter är den för tillfället bästa, eller också överge den för att söka sig en ny. Vägrar man att inse ideologins brister hamnar man i fanatism och trångsynthet med de följder som detta innebär. Idealiteten omvandlas då lätt till terrorism.

Språket är människans redskap och därför kan ord beteckna vitt skilda fenomen med samma anspråk på sanning. Den ideologi man själv omfattar uppfattas naturligtvis som god och dess antagonister som onda. Om man som Vennberg ständigt går i otakt i ideologiernas led och överväger möjligheten att två motsatta ståndpunkter kan äga viss giltighet på en och samma gång, är det svårt att precisera ordens rätta bruk. Ondska och godhet flyter samman i ett teckenspel där det betecknades egenskaper ständigt glider undan. Så här formuleras denna insikt i *Vid det röda trädet*:

²⁰Gary J Handwerk: *Irony and Ethics in Narrative*, New Haven and London 1985, s 2, 13ff, 33ff, 42f, 53, 132f, 153, 172, 194. Wilde: *Horizons of Assent*, s 188.

Den onda brunnen
och den goda
vänder oskiljbara sin natityta mot mig,
brinner, brinner. (Vt 68)

Vennbergs diktsamlingar pendlar mellan två konträra positioner: ett totalt förnekande av ideologiernas giltighet och ett näst intill förbehållslöst uppgående i utopin. Den förra positionen dominerar. Det blinda och från reflexioner underbart befriade ljuset visar sig endast momentant. Mellan extrempositionerna finner man naturligtvis också en mängd hållningar som inte entydigt vare sig bejakar eller förnekar ideologiernas eventuella giltighet.

I de följande avdelningarna kommer jag att behandla tre speciella sorters utopier: religionens, kärlekens och poesins. Här koncentrerar jag mig i huvudsak på vad som lite va gt skulle kunna kallas politisk ideologi. Det är dock inte alltid möjligt att dra en skarp gräns mellan politik och frågor av mer allmänt existentiell art. Gudslängtan smälter ofta samman med längtan efter en politisk auktoritet. Religioner som kristendomen och islam har, som Northrop Frye betonar, mycket gemensamt med en politisk ideologi som marxismen: de åberopar alla en punkt i historien där sanningen uppenbarades och en speciell person som denna sanning är knuten till, och betraktar de personer med små avvikelser från kanon som potentiellt farligare fiender än de med rakt motsatta åskådningar.²¹

Forskningen har naturligtvis inte stått främmande inför Vennbergs komplicerade förhållande till politiska ideologier, men få har noterat den uttalade dubbelheten. Jan-Magnus Jansson uttrycker dock något väsentligt när han karakteriserar Vennberg som en idealist som värjer sig mot färdigstöpta ideal och som behärskas av insikten om hur mycket ont myter och dogmer kan orsaka i samhället. Även Björn Håkanson berör den innersta kärnan i Vennbergs lyrik när han kopplar den ideologiska trolösheten till en upplevelse av världens komplexitet, föränderlighet och mångtydighet.²²

Inledningsdikten i *Visa solen ditt ansikte* deklarerar tydligt att diktaren ställer sig utanför alla utopier av såväl religiöst som politiskt slag (Va 9). "Bruksanvisning", som dikten heter, säger att "Detta är en dikt under stjärnlös himmel" och att "Detta är en dikt i otro". Stjärnorna tolkas i detta sammanhang lämpligen som utopier, varibland man även finner de politiska utopierna: "Detta är en dikt utan samhälle./ Ingenting blir bättre av att dela lögn med någon./ Jag vill bli begravd utanför alla murar." I en annan dikt nämns lako-

²¹Northrop Frye: *The Great Code. The Bible and Literature*, San Diego, New York & London 1981, s 114.

²²Jansson: "Generation i väntan", s 93. Håkanson: "Den tredje ståndpunkten", s 37, 40.

niskt de följer fanatism kan få om den omsätts i politisk verklighet: "exekutionsplutoner är i gång / i sin vanliga tidiga timme" (Va 39ff).

Senare i samlingen sägs det i en dikt tillägnad terroristen Gudrun Ensslin att "ett helt samhälle med sina lagar och sin ordning / vältrade sig fram som en sten framför graven" och med en formulering som leder tankarna till Johannevangeliet beklagas det att "här urholkade inga kvinnor gravens stenblock med sin gråt" (Va 51f). Den världsliga ideologin har gjort bankrutt och den himmelska är maktlös. En annan bibelanknytning finner man, som Eva-Britta Ståhl påpekar, i formuleringen "jag ser ett ansikte": Ecce homo, se lidandet i människans såväl som Kristus ansikte. Mot nazismen och dess mer eller mindre förtäckta kvarlevor i efterkrigstyskland ställs terrorismen, den extremaste av utposter för opposition mot ingrodna normer. Fullt explicit konstateras att "sanningen har inte längre något ansikte / som livet kan flimra fram över". Likväl finner man i dikten, som flera recensenter av *Visa solen ditt ansikte* med skilda reaktioner påpekar, en attraktion till Ensslin som offrade allt för sitt ideal.²³

I "Älska mig" ställs två olikartade men ändå förvånansvärt lika utopier bredvid varandra (Va 65). Att ingen av dem rekommenderas är tydligt: "Buga med andra åt väster eller öster / och be den helige Kristus (eller Lenin) / om år och fred." Dikten som följer fokuserar ordet "obehörig" (Va 66f). Diktjaget slår fast att detta ord väl beskriver hans situation att inte finna sig tillrätta någonstans, exempelvis i politiska läger. Livet är "ett spel med tomheten [...] på mitt blods scen". Med denna reduktiva teatermetafor i bakgrunden förvånar det inte att utopierna förnekas: "Varken min egen fot eller någon annans / ska beträda de utlovade rikena."

Tidigare i *Visa solen ditt ansikte* finner vi emellertid en dikt som tecknar ett inکännande porträtt av Paulus, en av hörnpelarna i det stora utopibygge som kristendomen utgör (Va 54f). Först konstateras att idealet inte riktigt lyckas samsas med verkligheten: "Orörlig sitter han i klyftan där världen rämnade./ och allt mindre förstår han av vildskotten / på den milda rosenbusken Jesus.ii Den syn som med Vennbergs ord "fällde honom själv till marken", och som i Apostlagärningarna motsvaras av den berömda episod då Saul "föll ned till marken" och hörde en röst som sade: "Saul, Saul, varför förföljer du mig?", denna syn har han enligt Vennberg "alltid burit med sig

²³Eva-Britta Ståhl: "Ljus från en trolös sol", *Expressen*, 26 oktober 1990. Joh. 19:5. Maria Bergom-Larsson: "Den dödas eld", *Dagens Nyheter*, 27 oktober 1978. Per Helge: "Ännu vrenskas livet", *Värmlands Folkblad*, 16 november 1978. Sten Jacobsson: "Höstens viktigaste diktsamlingar", *Västgöta-Demokraten*, 6 mars 1979.

som en dödsdom".²⁴ Likväl avvisas inte den utopiska visionen. "Hans hjärta var ett rovdjurr/ med Gud som enda byte", sägs det med fascination, nästan beundran. Utopin framstår i dikten som en nödvändig motbild för att livet ska vara uthärdligt. Att blunda för den rationella verkligheten för att i något ögonblick bejaka illusionen är dock en sorts dårskap. Vennberg avslutar dikten med en fråga: "Vem ger dårarna deras del av Gud?"

En annan porträttdikt, som ägnas Kurt Aspelins minne, är även den beredd att bejaka utopin (Va 53). Åtminstone är det enligt denna dikt nödvändigt att söka efter den slutgiltiga ideologin, vilket i och för sig är något helt annat än att finna den. Motbilden finns där i alla fall och det är inte helt säkert att den är en illusion:

Dina meningar var meningar för en morgondag:
alltid kolon i stället för punkt.

[--]

Och alltid fanns ett ord att vänta på
som skulle tända gryningen;
kanske nästa ord.
Det var ditt, vi väntade på det.

Vi väntar ännu på det,
som om du kunde återvända från din resa.

I *Från ö till ö* hittar man en dikt som beskriver den utopiska föreställningen som en *bild*, en föreställning som inte kan göra anspråk på att korrekt beskriva världen (Fö 26). Det finns alltid andra bilder att mana fram och de låter sig inte alltid förenas: "Bilder gör uppror, bilder uppviglar varandra". Men även om man inte kan sålla fram en bild som är riktigare än alla andra är det dock möjligt, enligt denna dikt, att skilja dåligt från sämre. Så länge den politiska ideologin är förenad med en levande bild, en vision, och inte har stagnerat i en statisk dogm, är den möjlig att tro på. Verkligheten ser emellertid oftast annorlunda ut: "Bild och makt har glidit i sär, och lukten / som sitter kvar lockar på sin höjd flugor och esteter.ii I en annan dikt konstateras att utopierna vittrar sönder: "I stad efter stad / störtar de heliga templen samman" (Fö 37). Och hur förhåller sig då människans moral till hennes ideologier? Svaret som Vennberg ger är tvetydigt. Å ena sidan är den autonom. Den "tittar ut / genom risporna i övertygelsens höljen". Å andra sidan söker den sig alltid en egen sanning som i sig kan bli misstänkt lik en ideologisk ståndpunkt där verklighetens "oroligt virvlande blad / stelnar". Dikten, som jag citerar i sin helhet, lämnar ironiskt avgörandet åt läsaren:

²⁴Appg. 22:7. Se Karl Erik Lagerlöf: "Pauli plåga", *Dagens Nyheter*, 27 oktober 1978.

Man vänjer sig med åren. I städer efter stad
störtar de heliga templen samman,
och man gör klokt i att stiga något steg åt sidan
och lämna åt andra att tyda världsandens nya minspel.

Moralen då, den lilla fjärln som tittar ut
genom risporna i övertygelsens höljen?
Ja, låt den fladdra i väg om det lättar ofärdsstämningen.
Alltid hittar den någonstans blandruinödloma
sanningens källutlopp där oroligt virvlande blad
stelnar under kalkskoipan i små vattenfall och tuffkaskader.

Några dikter längre fram i diktsamlingen råkar moralen åter ut för en ironisk kommentar. Udden riktas mot det raka, det vill säga oflexibiliteten, dogmatiken: "ett sänklod i regn håller moralen lika rak som fuktig" (Fö 39). Den dikt som befinner sig mellan de två nyss anförda framvisar däremot en förlåtelsens och vidsynens gest (Fö 38). Ideologierna är, om inte förenliga med sanningen eller verkligheten, i alla fall en strävan efter det riktiga. Samtidigt som Vennberg tar avstånd från politiska ideologier kan han därför känna frändskap med deras utopiska innehåll. De söker i bästa fall efter sanningen – och har man tagit ett glas för mycket är man kanske benägen att se det goda även hos fanatiker:

För en enda natt då jag vid bokhyllans fot
har tagit ett glas risbrännvin för mycket
sluter jag dem alla i min famn,
höger- och vänsterhjältarna
som kravlar upp ur en nyckfull världshistoria,
omtöcknade av varandras spår och skugga.

I en annan dikt formuleras mer oförbehållsamt en längtan efter ordning, en längtan efter en värld som är möjlig att beskriva och förklara; en *geometrisk* värld (Fö 47). De "frukter" som här lyser för diktarens öga tolkas lämpligen som symboler för ideal. Diktarens begär efter ordning och utopier varierar men frukterna lyser ständigt. Han är här som en uttröttad Tantalos: frukterna lockar över hans huvud vare sig han begär dem eller ej. Han vet att de kommer att vika undan om han sträcker sig efter dem men väljer så småningom att låta dem vara. Deras lyster mattas dock aldrig:

Jag längtar till den geometriska världen,
till den spanska barockens lyriska geometri
där livet är klart och älskat och belyst,
fast spikat med plågsamma spikar på mörkret.
O ni frukter som lyser för mitt öga
också när min hand inte längre begärrer.

Halmfackla förnekar i en rad dikter ideologiernas giltighet. Redan inledningsdikten "Klassisk prolog" konstaterar att det som av de övertygade kallas

gott lika gärna kan benämnas ont: "Det goda lockar ej i denna världs/ till efterföljd" (H 9ff). I en kort dikt laddad med kritisk ironi som här citeras i sin helhet konstateras att de flesta väljer att blunda för den helhetssyn på verkligheten som avslöjar att den inte låter sig fixeras i en fast form eller ledas i en rak kurs mot utopin:

Det gäller att undvika
den yttersta udden
först där kan man se
att havet
drunknar i horisonten
och att alla segel är villrådiga (H 47)

Den yttersta udden är, som Gunnar Brandell uttrycker det, en punkt som bara kan bestämmas med negationer. Algulin menar att Vennberg här avvisar denna utsatta position där nihilism och kaos hotar. Enligt Ramnefalks och även min mening bör emellertid diktens inledande utsaga läsas som kritisk ironi.²⁵ Det ligger helt i linje med det dubbla budskapets figur att ironisera över dem som undviker utblicken över det villrådiga. Diktens inledning är, som jag ser det, en sorts motto för trångsynta idealister som den implicite författaren avvisar.

En annan dikt ironiserar över fanatismen (H 50). Den klokhet som fanatikern ger sken av att besitta döljer i själva verket blodtörst och skrämmande intolerans:

vilka ogenomskinliga åtbörder
tillhåller dig inte
din fanatiska klokhet

Men under ditt blods
rena horisonter
skriar pöbelmassorna
sitt korsfäst korsfäst

Fanatismen kan uppträda inom en mängd olika områden, men i denna dikt hänvisas man speciellt till evangelierna enligt Lukas och Johannes som beskriver den episod då Jesus ska dömas av Pilatus. Hos Johannes är det de lärde männen som ropar: "Då nu översteprästerna och rättstjänarna fingo se honom, skriade de: `Korsfäst! Korsfäst!'" Hos Lukas ropar dessutom folket: "Då skriade hela hopen och sade: `Hav bort denne, och giv oss Barabbas lös.' s[---] Men de ropade emot honom: `Korsfäst, korsfäst honom!'"²⁶ Fanatismen finner man således i alla samhällsskikt. Vi tillhör alla pöbeln när vi oflekterat dömer ut

²⁵Gunnar Brandell: "Karl Vennberg", i författarens *Svensk litteratur 1870–1970. 2. Från första världskriget till 1950*, Stockholm 1975, s 239. Algulin: *Den orfvska reträtten*, s 202. Ramnefalk: *Tre lärordiktare*, s 282f.

²⁶Joh. 19:6. Luk. 23:18, 21.

något som inte är förenligt med den ideologi vi möjligen stöder oss på för tillfället.

I en annan dikt som jag här citerar i sin helhet, inledningen till "Requiem", begäbbas ideologierna med skärpa (H 63). Det råder knappast någon tvekan om vad "spegelbilderna" och "skenvärden" lämpligen representerar:

Vilken befriande uppgift att befria livet
hur gångbara spegelbilderna än är
och applåderad fåfången
mitran kulsprutan och silverpengen
Den stora världströskan drivs ju ännu med blod
och vi fortsätter
att mata i den skenvärden
vridna sammanskrynkade och sammanrullade

Skenvärdena gäller här såväl politiken som religionen. Treenigheten "mitran kulsprutan och silverpengen" står som ett emblem för samhörigheten mellan det våld som utövats i politikens respektive religionens heliga namn. Silverpengen leder förstås tankarna till Judas svek men kan också associeras till den silverpeng som nämns i Johannes uppenbarelse i samband med att tredje in-seglet bryts.²⁷ Här rör det sig om en religiöst förebådad världsundergång i likhet med kulsprutans associationer till en politiskt orsakad världsundergång.

Vad ideologier i politiskt avseende kan ställa till med gestaltas med bitande ironi i en dikt om den västerländska kulturens förfall (H 38ff). Dikten är *näst* en allegori, men i allra sista strofen förklaras vad som avses och dikten förvandlas därmed till en utdragen metafor. Sakledet utgörs just av "den västerländska kulturens/ stympade lemmar" och bildledet av en sårad soldat. Men bildledet är så långt att det förlänas också en egen betydelse. Dikten handlar därmed *både* om den västerländska kulturens förfall och en konkret krigssituation. Krigsbeskrivningen kan tolkas som en synekdoke för västerlandet. Dikten är lång men citeras ändå i sin helhet:

Om det fanns telefon i närheten
skulle vi kunna ringa upp ett sjukhus
och begära råd som ingen kunde ge
eller vi skulle kunna tillkalla en läkare
som ingenting kunde uträtta

Om vi hade tillgång till en bår
skulle vi kunna forsla fram den sjuke till en väg
där det kunde komma en bil
om inte bensinen gick åt till bombplanen
eller en bondkärra
om inte böndernas hästar hade rekvirerats för kriget
En nödfallsbår av några rockar och ett par grenar

²⁷Upp. 6:6.

eller en filt och ett par stänger
skulle vi nog ha kunnat åstadkomma
om någon av oss hade haft
en rock eller en filt

Om vi hade haft en bår
och det hade tjänat något till med läkarvård
skulle vi ha fattat den sjuke från den friska sidan
om han hade haft någon frisk sida
Vi skulle ha bäddat under honom med gräs och kuddar
och gett honom ett upphöjt läge
Eftersom han har skador i bakhuvudet nacken och ryggen
skulle vi ha lagt honom i sidläge
och stoppat om honom med halm
utan att trycka eller förorena såret
Eftersom han har skador på bröstet
skulle vi ha placerat honom i halvsittande ställning
med stöd för ryggen
Eftersom han har skador på buken
skulle vi ha lagt honom på ryggen
Eftersom han har sår både på tvären och på längden
skulle vi både ha krökt hans ben i knä och höfter
och låtit dem ligga utsträckta
Vi skulle ha burit honom
i otakt och ytterst varsamt som instruktionerna föreskriver
med huvudet högst och med fötterna högst
eftersom fallet fordrar bådadera

Men nu finns det inte någon bår
inte någon väg inte någon bil inte någon kärra
vi har inte tillgång till telefon
till läkare eller till sjukhus
gasbindorna är slut
och vi har inte någon övning i förbandsläggning
Dessutom är fallet
redan i och för sig hopplöst
blodförlusten är för stor
såren för djupa
smärtorna för våldsamma
Och om vi trots allt ville hjälpa
skulle kvastar av kulsprutekulor
sopa oss undan
lite morfin åt den döende
skulle vi nog annars ha kunnat kosta på oss

Om liket ska vi emellertid slåss
om rätten att begrava
den västerländska kulturens
stympade lemmar

Som Algulin påpekar är dikten en travesti över en militär instruktion om hantering av sårade människor, samtidigt som den i beskrivningen av den stympade kroppen varierar det klassiska *disiecta membra*-motivet.²⁸ Med en

²⁸Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 198f.

blandning av djupaste allvar och desperat humor – "han har sår både på tvären och på längden" – visar "Om det fanns telefon" det hopplösa i världssituationen. Att det är fanatism som orsakat kriget är otvetydigt och lika otvetydigt är att det inte finns någon patentlösning på hur eländet ska ta slut. På samma sätt som den sårade varken kan ligga på rygg eller på mage kan varken den ena eller den andra motsatta ideologin få världen på fötter. Tvetydigt är däremot diktens slut. Varför ska vi egentligen slåss om rätten att begrava den västerländska kulturen? Är det för att inte missa det vällustiga nöjet i att se den gå under för alltid? Eller för att trots allt ägna den en sista hedersbetygelse?

Dikten äger vissa likheter med ett parti i T S Eliots *The Waste Land*. Erik Hjalmar Linder har i en artikel lyft fram bland andra följande rader:

If there were water we should stop and drink
Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
[---]
But there is no water

Likheten ligger i resonemangets konsekventa negerande av hoppfulla hypoteser. Men olikheterna är påfallande, poängterar Linder. Vennbergs dikt har en tillsats av vass ironi och äger en vidlyftigare fabulering.²⁹ Den grymt konsekventa strukturen i Vennbergs dikt finner man inte heller någon motsvarighet till hos Eliot.

Ytterligare en diktare ska här nämnas, nämligen Bertolt Brecht, vars namn av Johannes Edfelt satts i samband med Vennberg när han i förbigående påpekar att Vennbergs ironiska poesi kan erinra om Brechts sena lärodiktning. Som vi så småningom kommer att se finns det flera beröringspunkter hos de båda i grunden olikartade diktarna. En av Brechts dikter har en titel som är kongenial med Vennbergs tvivlande attityd, "Lob des Zweifels", och handlar till yttermera visso liksom "Om det fanns telefon" bland annat om högtstående kulturers undergång. De oöverbärliga härarna flyr och de oförstörbara fästningarna störtar samman: "Lest die Geschichte und seht / In wilder Flucht die unbesiegligen Heere./ Allenthalben / Stürzen unzerstörbare Festungen ein". Brecht formulerar dessutom Vennbergs grundmotiv, den meningslösa läkarbehandlingen, i några ironiska rader: "O tapfere Kur des Arztes / An dem rettungslos verlorenen Kranken!" Gemensamt med Brecht har Vennberg

²⁹Erik Hjalmar Linder: "Modernismen hos Karl Vennberg", *Göteborgs-Posten*, 27 augusti 1963. T S Eliot: *The Complete Poems and Plays of T S Eliot*, London 1969, s 72ff.

således ironin och bilden av den räddningslöst förlorade sjuke, medan Vennbergdiktens retoriska struktur saknas hos Brecht.³⁰

En annan dikt i *Halmfackla* driver även den med övertygelsen (H 54f). "Tron är bras/ även om den är orimlig" heter det här. Vennberg parafraserar ett recept på hur man lagar det bästa téet och omvandlar det hela till en satir över dogmatism. Övertygelsen tycks vara lika tójbar som den är oförenlig med verkligheten, vare sig det gäller gudskännare, staten eller akademipretender. Även denna dikt äger som vi senare ska se vissa paralleller hos Brecht.

På andra ställen i *Halmfackla* förnekas eller förlöjligas däremot ideologierna och utopierna inte lika kategoriskt. Som en bild för utopins oförenlighet med verkligheten kan man betrakta raderna "Tanken speglar sig i drömmens vattens/ och finner sina drag förvridda", men dikten där man läser detta slutar i tro på någon sorts sanning, ett "Fäste" – här väl närmast Gud (H 68).

Tilltro till religionens utopi finner vi också i en dikt som inleds med dessa rader: "Blod överskygga mig/ fall ner över mitt ansikte / ur skymningsröda moln" (H 22). Ordet "överskygga" klingar ålderdomligt och antar funktionen av markeringsord. Vi finner det i Markusevangeliet men även i en för denna kontext intressant passage hos Lukas som behandlar Marie bebådelse. Ängeln talar: "Helig ande skall komma över dig, och Kraft från den högste skall överskygga dig; därför skall ock det heliga som varder fött kallas Guds son." Vad diktaren begär är alltså, om vi läser dikten mot denna intertext, att en gudomlig kraft ska ta honom i besittning, och han låter ordet blod beteckna denna kraft. För ett ögonblick ser det också ut som om han skulle sympatisera med fanatismens värsta yttringar när han med hjälp av Guds framrullande domsvagnar begär "det blod / som följer svärdspetsen / när fienden genomborras". Som Lagerlöf påpekar antyder denna passage ett accepterande av krig, men mer generellt, hävdar Lagerlöf, handlar det om ett uppgående i mänsklighetens lidande.³¹ Hur som helst framvisar dikten ett starkt begär efter underkastelse; ett begär efter en utopi och en Sanning, ett Fäste.

I en annan dikt formuleras likaledes en tilltro till ett möjligt ideal: handlingen (H 75f). "Att leva i handling/ att söka sitt jag i handling", heter det här. Med detta ideal som riktlinje är det till och med möjligt att finna en större gemenskap. Vennberg frammanar plötsligt reservationslöst något som måste beskrivas som en utopi, i motsättning till diktsamlingens dominerande misstro:

³⁰Johannes Edfelt: "Färd inåt", *Dagens Nyheter*, 13 oktober 1949. Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*, Band 8–10, Gedichte 1–3, Redaktion: Elisabeth Hauptmann in Zusammenarbeit mit Rosemarie Hill, Frankfurt am Main 1967, s 626ff.

³¹Mark. 9:7. Luk. 1:35. Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 229.

att söka sitt jag i sitt folk
att leva
att of fra med glädje
enig med sin stam och sitt land
i myt och framtid

Denna optimistiska förlitan till sitt folk och land kan, som Bernt Olsson påpekat, leda tankarna till Heidenstams "Åkallan och löfte" som avslutas med följande högstämda rader:

Om natten blir sömnlös, om lägret blir hårt.
vi svika dig ej på den färden,
du folk, du land, du språk, som blev vårt,
du vår andes stämma i världen.

Det bör betonas att Vennbergs diktsamling mynnar ut i förtröstan. Något i själva livsprincipen, tycks tesen vara, lyckas övervinna utopiernas död. Människan drivs att på nytt och på nytt formulera möjliga och omöjliga alternativ. *Halmfackla* avslutas i vad Lagerlöf kallar monistisk mystik och Kai Henmark naturmystik:

orliv som evigt
övervinner
suckar jämmer höga verop
o genomstungna ljus
o livsuppfyllda gryning (H 85f)

När Vennbergs livskänsla som här är som mest uppskruvad, erinrar den inte så lite om Vilhelm Ekelunds. "Morgonrodnaden" i *Dithyramber i aftonglans* kontrasterar liksom Vennbergs dikt mörker och ljus, ångest och extas, död och liv. I båda dikterna är gryningen en bild för hopp, frammanad av täta utrop:

O svala ljus, som tyst gått fram
o tystas-
droppa, droppa mildt
i själens sår!
O dag, mitt hjärta
välsigna du!
Förjaga
hvad sönderrifva, hvad förstöra traktar
i själens skumma hus.
O morgonrodnad, lär du mig
en ny visas-
väck i mig en ny ande.

I Vennbergs dikt är emellertid kopplingarna till Jesu korsfästelse, död och uppståndelse starkare. Det talas om "liv som evigt / övervinner", "höga verop" och det "genomstungna" ljuset, vilket kan ge associationer till vissa kristna hymner och psalmer som också gärna använder sig av utropet "O". Å andra

sidan kan man koppla "liv som evigt / övervinner" till Nietzsches ateistiska Zarathustraord om livet som "sich immerswieder selber überwinden muß".³²

Bilder I-XXVI är nästan genomgående negativt inställd till de utopiska världsbilderna. I en dikt i början av samlingen sägs det ironiskt att "Inte vill jag upphäva lagar eller förneka / de messianska hoppen hos Paulus eller Marxlenin" (B 16). Liksom vi sett tidigare ställs religionen och politiken inför en jämförelse på lika villkor. Dikten talar om livet som en paradox eller en kaotisk legend. Att upphäva paradoxen är förstås i grunden omöjligt liksom det inte går att göra kosmos av kaos ens med de mest välsvarvade ideologier. Senare i samlingen finner vi en dikt som direkt talar om de politiska ideologierna (B 27). "Poetik för en oskuld" raljerar över de politiska övervakare vid sovjetiska krigsmakten som kallades politruker:

Står du på näsan i ideologiernas trappa?
Desto bättre. Så förblir du politrukernas
goda samvete och ett skrynkligt papper
som åklagaren bara behöver släta ut.

Dikten som följer, "Frihetshjälte", ger en burlesk och tämligen motbjudande bild av en så kallad idealist som är så rättsinnad att han inte ens kopulerar (B 28). Han är dock inte heligare än att han övermodigt pöser över "tillbedjamas kärlek". Han livnär sig på småfisk – något måste ju offras för att det ideala systemet ska gå i lås – och är naturligtvis okränkbar. Vid sin sida har han en gammal bekant: utopin. Dikten lyder i sin helhet:

Min kärlek kan mycket väl vara en frihetshjälte.
Jag silar hans spott
genom min kinesmustasch och mitt pipskäg,
jag smaskar i mig hans tankar som brylépudding
och släpper ut dem som en mäktig fjärt
i min atlantiska swimmingpool.
Kring hans ryggsfena
Bubblar det brungrönt av frihet i saltvattnet.
Hans buk sväller av småfiskar han slukar.
Han kopulerar inte,
han onanerar inte, också döden
håller sig kysk kring honom som på ett obebott gravfält.
På morgonen förstör han sig i dialektisk optik,
på kvällen i tillbedjamas kärlek.
Och vid hans okränkbara kran
står utopin på vakt, denna trogna
gamla nerslitna hora.

³²Olsson vid samtal. Verner von Heidenstam: *Nya dikter*, Stockholm 1915, s 15ff. Lagerlöf: "Vid de döda läpparna", s 234. Henmark: "Naturens och frågornas liv", s 249. Vilhelm Ekelund: *Dithyramber i aftonglans*, Stockholm 1906, s 50ff. *Psalmboken*, 1937, nr 74, s604, s606. Friedrich Nietzsche: *Werke in Drei Bänden*, Zweiter Band, Herausgegeben von Karl Schlechta, 2. durchgesehene Auflage, München 1960, s 358, s371.

I dikten "Prokuratorm" talas det också om en hora som även hon låter sig tolkas som utopin: "Cynthia som vi svärmade för / i vår ungdoms olyckliga, korta och brinnande nätter / blir till en hora med nersmord röv" (B 45). Senare i dikten betonas nämligen skillnaden mellan verkligheten och idealen där de senare obönhörligen kommer till korta: "Fan, det är Rom som dör. Politik är verklighet,/ filosofin måste ha en fot på nacken."

Längre fram i samlingen återkommer Vennberg till frågan om de politiska idealens giltighet i dikten "Jag är illa förberedd" (B 55ff). I denna dikt impliceras en ironisk fråga om vilken av de olika ideologierna som egentligen är den rätta: "Jag vet ingenting om vilken fiende vi bör angripa". Är det kanske den av Gud likt Messias skickade politikern: "vem pekar ut / den messianska svett droppen på någon panna / bland statsmännen som rusar runt samma höm". Ja, vem vet. Statsmännen lär väl hur som helst alla finna samma sak runt hörnet: en verklighet som är mer komplicerad än utopin. Vad Vennberg anser om heligheter och auktoriteter formuleras med tydlig ironi i några rader där en av uppenbarelsereligionerna får representera mänsklighetens utopi-byggen. Via en replik till ett avsnitt i Koranens artonde sura deklasseras den heliga sanningen effektivt: "Tre, menar koranen, är värda ett tempel,/ den fjärde är deras hund./ Mitt tempel reser jag över deras hund." Dikten avslutas emellertid med en uppmaning som inte låter sig förklaras som enkel kritisk ironi. Tonen är betydligt mildare och det sarkastiska anslaget har dämpats kraftigt. Här finns, som Mats Gellerfelt i sin recension av *Bilder I–XXVI* påpekar, såväl den katolska Mariabönen som en Eliotrad inskriven. Närmare bestämt rör det sig om *Ash-Wednesday* vars första avdelning avslutas med raden "Pray for us now and at the hour of our death".³³

Som lågor i höstlövet
slocknar våra namn.
Någon slår i dörrluckorna, det är allt.
Kanske var det bättre på medeltiden
då döden hade studerat i Paris.
Vår egen döds
geografi och botanik
är ju bara ett skugglandskap i en dator.
Vandrare, hur ska vi där kunna känna igen varandra?
Vem av oss kan där höra
hur den ene eller den andre skallrar tänder i mörkret?
Be för oss, Marx eller Maria, nu och i vår dödsstund.

³³Främmande religionsurkunder, II 2, red Nathan Söderblom, Stockholm 1908, s 846. Mats Gellerfelt: "Av en källas klarhet", *Svenska Dagbladet*, 13 november 1981. *The Complete Poems and Plays of T S Eliot*, s 89f.

Om det finns ironi i sista raden så är den mild. I en alltför sekulariserad och abstraherad värld där döden blir till "ett skugglandskap i en dator" kan det behövas en motbild; en distanserad men dock tillit till någon form av utopisk verklighet, vare sig den nu skulle råka vara politisk eller religiös.

I *Fiskefärd* finner vi likaledes prov på demaskering av ideologier. Titeldikten riktar in sig på det relativa sanningsbegreppet när den talar om den "ljuva stund" när "gott beblandar sig med ont" (F 11ff). En bit in i samlingen – i dikten "Alkibiades" som tillkom i andra versionen av *Fiskefärd* – poängteras tidsbundenheten i begrepp som sanning, skönhet och godhet (D 199ff). Om ideologierna möjligen äger en i tiden begränsad giltighet så går de utan tvivel under så småningom och det som i ena stunden hålls för gott är i den andra plötsligt ont. Det hela blir ett maskspel, en illusion. Myten om Kronos som åt upp sin egen avkomma frammanas:

Ge gärna detta apspel mening,
sätt mask av sanning, skönhet eller godhet
på ögonblick som följer ögonblick.
Av tiden födda är de alla
denne grymme fader
som dräglände förtär sin egen säd.

Några sidor senare, i "Slutrappport om Sisyfos", ironiseras det över begreppen frihet och suveränitet (F 50ff). Här finner vi bland annat en passage som kan läsas som en ironisk turnering av den kända raden om frihet som det bästa tinget i Biskop Thomas "Visan om Engelbrekt". De ideologier som marknadsför dessa begrepp – "frihetshjältar / som i gathörnen salubjuder sin förskotts-heroism" – lyckas sällan få dem att passa in i verkligheten. Vilken som är den (politiskt) "rätta färgen" är omöjligt att säga: ideologierna är i praktiken ofta lika intill förväxling och förblandning. Denna förblandning gestaltas till slut av en kortslutning i själva språket i dikten:

frihet är det bästa ting
(näst köttbenen viden [i rätta färgen] sprutlackerad hundkoja)
suveräniteten är ett tomt begrepp
(när det är jag som säljer mig)
välja sida
växa in i sammanhang
sociala militära
socitära miliala
(i en tid då sammanhangen
spottar gift som kobror)
fem fullmogna friheter för
(hårdvaluta mjukvalu valu valu valutá valutá)
grocokrater! libenazerškommutiter!

Diktens syn på frihetsbegreppets relativitet yttrar sig här, som Stenkvist formulerar det, i en vägran att göra åtskillnad mellan olika riktningar och ideologier: "kommutiter" dechiffrerar Stenkvist som en hybrid av kommunister och titoister, "libenazer" som liberaler och nazister sammanslagna och "grecokrater" som en blandform av greker och demokrater.³⁴

Ett radikalt annorlunda tonläge finner man i dikten som följer, "Idyll" (F 63ff). Här har, som Dickson uttrycker det, den plågsamma sidan av livet plötsligt vänts om. Dikten inleds med ett motto av Schleiermacher, "*Merke auf den Sabbat deines Herzens, / dass du ihnsfeierst*", som kan ses som en variant av en formulering i Andra Mosebokens "Tänk på sabbatsdagen, så att du helgar den." Diktaren tycks nu finna ro och det blir även möjligt att minnas "drömmen som steg fram i ljus". Tydligtvis har vi att göra med en form av utopisk dröm. "Idyll" rymmer, som Bernt Olsson påpekar, ett flertal symboler för sömn och försjunkande i själens inre.³⁵ Hela dikten kan beskrivas som en drömartad, idyllisk utopi där bilden av skörde flickan, som vi tidigare diskuterat, blir ett emblem för lyckan. Här finner man ett andningshål där glädjen är möjlig:

På denna plats i skydd för vinden,
där marken läppjar sommarsolens sötna
och ödlor muntert glider in i riset,
må vi gömma undan näbb och halssköld
och ända till det sena ögonblick
då skörde flickan nalkas
med sin doft av solnedgång och frukter
begrunda glädjen, minnas hjärtats sabbat,
drömmen som steg fram i ljus
ur denna värld av rök och vattenringar.

Nästa dikt, "Elegi", vänder genast det ljusa tonläget till sin motsats (F 68ff). Drömmen som steg fram i ljus försvinner här i mörker och *fästet* förloras. Harmonin förvandlas till disharmoni, "dominanter utan tonika", som det heter med diktens musikaliskt präglade ordval. Utopin visar sig vara – en dröm: "vi vaknade med krossad panna". Nästa dikt igen, "Men även denna sol är hemlös", förnekar även *densfästet* (F 71f). Solen, som gärna låter sig tolkas som en symbol för utopin, är "hemlös", oförenlig med verkligheten vars lag är "blind", omöjlig att fixera i en ideologisk statistisk mall:

Ja, hemlöst ljus är allt som brytes
genom kroppens eller själens lins

³⁴Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 66.

³⁵Dickson "Smärtan och dess rening hos Karl Vennberg", s 162. 2 Mos. 20:8. Olsson "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångestimmarna", s 22.

svek och sanning
lidelse och lögner.
Samma blinda lag och laglösheter
övervakar ljus och linser.

Detta brott mot gängse solsymbolik, där solen ställs samman med hopplöshet och hemlöshet i stället för liv och kraft, framhåller Dickson, gör inledningen till dikten radikalt pessimistisk. Men trots insikten i idealens fåfänglighet och sanningens relativitet uttalas en önskan att på något vis transcendera verklighetens tillstånd och uppgå i den stora hemlösheten. I diktens slutstrof sker en bejakelse *trots allt*. Som Stenkvist betonar är diktens åkallan här paradoxal i det att den gäller just hemlösheten.³⁶ Det hemlösa ljuset är dock lysande och även skuggorna kan tydligt fördras. Tro och otro står sida vid sida:

O att lyftas ur ett bål
av lust och lögner
upp mot lysande
berg av eld,
hemlöst svängande facklor,
skuggor och
silverlik strålgans.

Även samlingens näst sista dikt håller dörren öppen på glänt för utopin (F 86f). Förnekelsen har nu avstannat men bejakelsen är inte definitiv. Det lilla ordet kanske får i stället definiera diktarens avslutande ståndpunkt i *Fiskefärd*. Och när förhoppningen blivit så stark som den är här, är det tydligt att de religiösa övertonerna är starkast. Finns det en realiserbar utopi står den att finna i Guds hägn.

Kanske finns det,
säger sägnen,
kanske finns det ändå,
skymt för ängslans alla blickar,
liv som öppnar sig som vattenvidder
liv som är av eld men ej förbrinner.

En kort dikt i *Gatukorsning* använder sig av solen som symbol för den ouppnådda och evigt lockande utopin (G 39). Trots att solen plockas ner, och utopin därmed desarmeras, fortsätter den att locka. Till slut är det förvisso bara ekorrarna som fascineras av vad som liknar en "gyllne och oätlig frukt". Den något kryptiska dikten lyder i sin helhet:

Först slocknade solen över tidningsplanets nos.
Så skar glasmästaren bort henne ur vindsfönstret,

³⁶Walter Dickson: "Sen soldikt", i författarens *Hjärtfäste och hungertorn*, Stockholm 1953, s 171. Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 74.

och en flink gesällhand
torkade spillskimret från väggen.

Men i talkronan vid fähusdörren
hängde hon kvar,
och ekorrarna förundrade sig länge
över sådan gyllne och oätlig frukt.

Några sidor senare talas det mer explicit om det politiska narrspelet: "Gör dig inte till åtlöje som på ett valmöte" (G 43). Ytterligare några sidor längre fram återkommer det himmelska som symbol för det onåbara (G 46). Här ser man hur de höga idealen likt ett falskt horoskop, en "stjärndröm", är fjärrade från den låga verkligheten:

Hur dyra är inte stjärnbilderna.
En stjärndröm i veckan
och fattigdomen lägger sig i drivor
till och med runt vattenhämtdaren.

Citatet ger ett vackert exempel på hur flera dikter i *Gatukorsning*, som Algulin formulerar det, reducerar de kosmiska symbolernas metafysiska dimensioner.³⁷

"Beständighet och växling" handlar också om kontrasten mellan ideal och verklighet (G 57f). Här används termen bild bland annat för att beteckna föreställningen om ett idealt tillstånd: ett drömtillstånd. Formuleringen "Du är en, och bilden är en annan" kan läsas som en hänvisning till ett faktiskt bildkonstverk, men på ett annat plan indikerar den att diktaren gör åtskillnad mellan verkligheten och en förlorad utopi. I "Fåfång lockelse" talas det också om bilder (G 71f). Man finner i denna dikt en insikt om att bilderna inte kan nås, att de lockar fåfängligt, men att man aldrig kan glömma dem. Utopin, vare sig det rör sig om ett religiöst tillstånd eller en dröm om kärlek, lockar diktaren även efter det att han insett dess orimlighet:

Trappan sänker sig under min fot,
däruppe lockar mig förgäves dina bilder,
medan skuggan av nylövad björk
vajar över din fönsterbåge.

Utopin befinner sig på en högre nivå och diktaren är obönhörligt på väg ner. Gränsen mellan det höga och det låga är oöverbryggbar och gestaltas i denna dikt som en mur: "hingsten stegrar sig mot vittrad mur".

Samma symbolsfär används i den dikt som avslutar *Gatukorsning*: "Tärningarnas fall" (G 74f). Här ställer Vennberg sin sak på intet, poängterar

³⁷Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 241.

Sigvard Cederroth. Det höga och onåbara ställs mot verklighetens låga position:

Han sveper sin misstro som en kåpa om sig.
Där nere bryter sig vågor, vinden
klyvs mot en avlövd udde, sjön
böjer undan. Vilken färd har väl fört honom hit,
vilken seger har jagat? Svarslös
sluter sig himlen, ögat speglar
ett stängsel av lågor.

Utopin representeras av en kvinna som man aldrig kan erövra:

Ytterst på bädden vilar
den hemligt älskade, den ouppnådda.
Het av gråt är hans natt, och drömmen
blöder av hans önskan.

Om det yttersta och nödvändigtvis ouppnådda kan man bara drömma. Likväl ligger det i denna dikt just en dröm latent. I de nyligen citerade dikterna var utopin en lockelse och här förekommer den som en omöjlig önskan, till skillnad från de förra dikterna där avståndstagandet var mer ironiskt hårdnackat. Gränsen mellan det höga idealet och den låga verkligheten är dock orubblig och blott ett är säkert: "Ljuset stupar brant mot landsflykt/ Kvar står endast natten, tämningarnas fall / och en sömn vid tigande murar." Attityden är här slutligen orubbligt pessimistisk. Man kan, framhåller Allan Fagerström, jämföra med en strof av Horatius som visar hur tämningarnas rassel har bibehållit sin meningslöshet genom seklerna. Fagerström anför Adlerbeths tolkning:

Till samma mål vi jagas: Vår urna står
I ständig skakning. Bittida eller sent
Utfalla skall den lott, som skeppar
In oss hos Karon till evig landsflykt.

Vennbergdikten aktualiserar emellertid också en berömd dikt av Hölderlin: "Hälfte des Lebens". Mot den årstid då allt grönskar ställer Hölderlin en tid då mörkret dominerar; en tid då "Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt". Även hos Vennberg förknippas sömnen "vid tigande murar" med förlust och saknad.³⁸

Sju ord på tunnelbanan inleds med en dikt där diktjaget bekänner sin benägenhet att tro på utopier (St 9ff). Han är förvisso medveten om det fåfäng-

³⁸Cederroth: "Kamrater på en irrande planet", *Tidningen Upsala*, 18 april 1952. Allan Fagerström: "Örnens flykt och tämningarnas rassel", *Aftonbladet*, 7 april 1952. Hölderlin: *Sämtliche Werke*, s 315.

liga i denna tro men är också envis. Han är "en hängiven mah-jong-spelare / som alltid lika fåfängt satsar på de tretton undren". Chansen för vinst är visserligen försvinnande liten, men dens^{finns} där.

Senare i samlingen är tonläget betydligt bittrare när det talas om den politiska verkligheten. De religiösa och politiska utopierna smälter här samman till en i praktiken motbjudande legering där våld och förtryck är huvudkomponenter. Är man USA:s president, "Lyndon B eller Lyndon M", är det tydligen möjligt att göra i stort sett vad som helst i ideologins namn: "M för mördare eller Messias./ B kan tyda på bomba eller bränna eller biokemisk bifigur" (St 42f). Men redan i nästföljande dikt uttalas en förhoppning om att det finns ideologier som trots allt är bättre än andra (St 44). Här frammanas en tro på politik som bygger på både fakta och dröm, som är både verklighet och utopi:

Du vars hjärta är hos vänstern: den behöver ditt förnuft.
Upprepa fakta, din del av fakta.
Upprepa drömmen, din del av drömmen.
Upprepa orden i det illegala språket.

Dikten kallas "Decennieskifte" och talar om "decennier som dör med sin utopi, som 20-talet". Ett hopp om att det kommande decenniet ska lyckas bättre med utopibyggandet är dock tydligt. Dikten saknar i hög grad, som Ramnefalk poängterar, den typiska Vennbergska tvetydigheten.³⁹

I resten av samlingen däremot tycks utopin inte vara lika förenlig med verkligheten. I stället framstår den som orimlig. Den politiska vardagen är som den är: "hur söndrar sig partisekretet hösten före ett valår?", lyder frågan (St 63). Den vänsterpolitik som nyligen framstod som ett hopp sätts in i en konkret verklighet där idealen synes vara illusoriska. Diktjaget delger oss följande reflexion medan han lyssnar på musik av Sjostakovitj: "här har Stalin skrattat,/ tagit sig en vodka för mycket,/ låtit skjuta någon mellan soppan och fisken" (St 69f). Några sidor senare kommer dikten "En revolutionärs död" där likaså ideologin omsatt i verkligheten demaskeras, nu medelst en degraderande teatermetafor: "Lagens apspel känner han till./ I akterna har han kunnat följa det ända upp på regeringsnivå" (St 71f).

Dikten som följer, avslutningen på *Sju ord på tunnelbanan*, förhåller sig sarkastiskt till de politiska utopierna (St 73). Själv måste diktaren "i brist på bättre" leva vidare, medan ideologierna fortsätter med sitt maskspel. Verkligheten tycks vara orubblig och oföränderlig: skrämmande men samtidigt ganska komisk. Vennberg ironiserar här över den politiska scenens hyckleri

³⁹Ramnefalk: *Tre lärodiktare*, s 278f.

samtidigt som en försåtlig självironi smyger sig in i en parentes. Idealisten Vennberg häcklas av den misstroende Vennberg. Till slut framstår hela hans position som paradoxal och lika spänningsladdad som förhållandet mellan två supernakter. Dikten, som här ska citeras i sin helhet, kallas för "Program":

Leva vidare; i brist på bättre
(eller yvigare, exempelvis dö vidare
som väckare, lödstjärna eller åtminstone ungdomens förförare).

Växa till i värdighet, färdas
i sin värdighet som i en bärstol.
Välja sina miner,
väga sina ord;
till slutönskasig själv godnatt
som supermakter utväxlar diplomatiska artigheter.

Ambivalens i förhållande till de politiska utopierna utmärker också *I väntan på pendeltåget*. Tidigt i samlingen uttalas en sympati för Anna Achmatova som lever som en tidlös främling "också inne i revolutionens Petrograd" (I 11). Sedan dröjer det till sista avdelningen innan tråden tas upp på nytt, och nu med förändrad attityd. I en minnesdikt till bildkonstnären Ljubov Popova framstår just engagemang och tro på revolutionen som riktiga förhållningssätt:

Hur många
borde inte historien ha låtit stå
med bundna händer
för att din revolution
skulle få leva. (I 59f)

I samma dikt, som för övrigt handlar minst lika mycket om en konstnärlig som en politisk revolution – Popova tillhörde avant-gardet i den tidiga ryska modernismen – läser man också om "utopin som vår kärleks/ inte kan slita sig ifrån". Även dikten "När ett sekel störtar samman" talar med sympati om en (mer entydigt politisk) "trotsig utopi", och efterlyser nya idealbilder att modellera verkligheten efter: "Vem återställer sökarluset / mot drömmen som har gått förlorad?" (I 57f).

Senare i avdelningen skruvas emellertid förväntningarna ner väsentligt. "Verkligheten stämmer sämre än ett underverk" heter det på ett ställe (I 62). I samlingens näst sista dikt har denna ironiska ton fått slagsida åt bitter sarkasm (I 68). Framtiden ter sig nu, i omedelbar opposition till den tidigare utopiska bilden, som hopplöst förlorad. Om diktjaget i den tidigast citerade dikten i *I väntan på pendeltåget* ställde sig utanför det utopiska projektet, är det här fråga om att sörja förlusten av det. I båda fallen rör det sig dock om att tron på något sätt negeras. "Man kan ju alltid drömma" heter denna dikt som jag

citerar i sin helhet. Redan titeln vänder sig med en trött gest mot de föregående dikternas goda vilja. Här har drömmen ersatts av en tröstlös vardags

Man kan ju alltid drömma om att
falla i andra händer.
Vad som finns att se i ett nytt lampsken
är en annan sak.
Redan vid kvällsteet
kan förmiddagens verklighet
äckla gommen som ett grönkockt ägg.
Snart tror bara min tama kaja
på en handlös och bättre morgondag.

Även *Synfält* innehåller en rad dikter som på delvis motsägende vis förhåller sig till utopierna. Tidigt i samlingen finner man "Bortom" som uttalar en dröm eller en önskan om en verklighet bortom det närvarande som kan tillfredsställa begärande läppar (S 14). "Bortom" kan jämföras med en dikt av Pär Lagerkvist i *Den lyckliges väg* – Lagerkvist är en poet som likt Vennberg då och då arbetar med skarpa kontraster – en dikt som uttryckligen säger att världen inte kan erbjuda "de ting jag begär":

Du ljuvaste ljuva,
bort du går.
Dig skyggaste duva
min hand ej når.

Lagerkvists diktjag låter sig lyckligt nöja med att det oåtkomliga hägrar för honom i form av "himmelska stjärnor", medan Vennbergs "Bortom" för ovanlighetens skull tycks nå reell kontakt med "det överkliga":

Du ljuva ljuva – och en källas ros
blöder in i mig
en vind ur hav
lyfter mitt hjärta

en andning för begärande läppar
bortom bortom
och min hand finner fäste i det överkliga
i din sjungande sol.

Solsymbolen betecknar generellt ett upphöjt idealtillstånd men främst är det kanske, liksom i Lagerkvists dikt, religiösa konnotationer som knyts till denna korta dikt som jag citerade i sin helhet.⁴⁰

Om "Bortom" uttrycker förtröstan till det upphöjda, så förhåller det sig i huvudsak annorlunda i *Synfält* som uppvisar en rad dikter där ideologier och utopier begabbas. Den sarkastiska dikten "Vädjan till de tre (fyra, fem) stora"

⁴⁰Pär Lagerkvist: *Den lyckliges väg*, Stockholm 1921, s 9f.

beskriver först en dröm om idealbildernas fjärran verklighet (S 33f). Det rör sig tydligtvis om en efterlängtd politisk utopi:

Maktens kullar såg vi som svävande bilder
på tionde dagen en solnedgångsmånad.
De ingav oss yrsel som blodet på väggen
i drömmarnas natliga mottagningsrum.

Redan ordet "solnedgångsmånad" förebådar här drömmens öde. Utopin sjunker likt en sol ner bakom horisonten och den politiska verkligheten är alltid en annan än den borde vara. Makten är ett, människan ett annat och konungarna är alltför ofta tyranner:

Framtidens scen är rymlig, men vår egen
är trång. Åt makten
maktens svävande bilder, åt folken dess aska,
dess vita regnande död.

Vår sak är inte vår, vi har
ingen egen sak att tjäna, vi herdar.
Alltid lockas vi in från de betlehemitiska fälten
till någon nyfödd kung, alltid bindes vår hyllning
vid samma tyranniska ofärd.

Sviten "Bitterheter" innehåller en rad dikter som mycket skarpt fördömer allehanda utopiska föreställningar. Inledningsdikten ironiserar bland annat över maktkorruption (S 45). Genom att enligt tidigare resonemang knyta an till bönen "Fader vår" kan man läsa ut en likhet mellan tilltro till religiösa och politiska auktoriteter. Verklighetens ideal är oftast inte bara falska utan även rent destruktiva. Dikten lyder in extenso:

Lovad vare omskolningen som försonar
gaskammarens offer med bödeln,
såsom i Tyskland så ock i Danmark.
Och misströsta inte, om du inte har gikt nog att märka
kastningarna i vädret:
alltid finns det radiomän
för ett eko från makten,
alltid finns det tidningsägare
som är givmilda nog att förgylla gravurnorna
och ledarskrifter som är talangfulla nog
att förgylla tidningsägaren.

Idealen är som väderleken. Plötsligt sker ett skifte och det som igår var regn är idag solsken. Det ideal som igår ljög talar idag sanning. Och vem beslutar om vad som just nu är giltigt? Makten.

En annan dikt ställer de båda supermakterna USA och Sovjet mot varandra (S 48). Deras utopier var motsatta och deras ideal oförenliga. Likväl liknade de varandra intill förväxling under det kalla kriget. Båda gjorde den ideologis-

ka lögnen till dogm och båda rättfärdigade upprustning och imperialism genom att hänvisa till den sanna lärans fläckfria auktoritet. Som Ramnefalk påpekar utnyttjas här effektivt flertydigheten i uttrycket "tro på" som ju har religiösa konnotationer.⁴¹ Här drabbas USA av Vennbergs kritiska ironi:

Vi måste tro på USA.
Näramerikanska vetenskapsmän försäkrar,
att de ansvarar för atombomben,
då måste vi ta deras ord för gott.
Vad finns det annars att ta för gott?

Vetenskapsmännen garanterar att "två fria antikommunistiska människor" kommer att lämnas kvar efter "den slutgiltiga bomben". Detta är ju gott och väl, att en ny Adam och Eva eller Noa med hustru kan börja om från början med de rätta idealen sanktionerade av McCarthy. Men kanske kunde det lika gärna se ut tvärtom? Fanatiker med motsatta åsikter förenas ofta mer i själva fanatismen än vad de skiljs åt av fanatismens innebörd. Idealism kan därför vara en sorts självbedrägeri:

Låt oss bara göra tankeexperimentet
att det i stället skulle vara ryssarna
som hade tillgång till HSS-bomben
och att de två återstående människorna
skulle vara kommuister.

Som människa måste man vara pragmatiker för att kunna orientera sig här i världen, tycks dikten med ironi hävda. "Låt oss då välja bland tydningar och gudar", heter det i efterföljande dikt, "och troget hålla fast vid vårt val" (S 49).

Så långt sviten "Bitterheter". Senare i *Synfält* sker en viss reträtt. Diktaren kan trots allt inte avhålla sig från att drömma om en slutgiltig auktoritet som ställer allt tillrätta och borgar för ordningen. Ett *ord* åtrås; ett ord som förmår beskriva något sant och varaktigt, om än på bekostnad av det egna jagets liv och enhet (S 57f). En övre verklighet åkallas i den dikt som heter "Du måste finnas", en verklighet där det jordiska livets motsättningar upplöses. Sista strofen lyder som följer:

Någonstans
måste du finnas,
kränkare, läkare, oljerika frukt.
Att avstå från liv för ett ord.
Du måste finnas som dödar mig
under milda klagorop.
Du måste finnas som vill döda mig,

⁴¹Ramnefalk: *Tre lärodiktare*, s 276f.

smaka den genomskurna frukten,
uppsöka mig i dimman,
tända din eld i min natt
i de råa klyftorna.
och mitt ord är detta:
sluten kring ett ord,
förgörare, jag väntar dig.

En dikt några sidor senare, "Om Gud", avslöjar emellertid denna vision som en illusion (S 60f)s *Bilderna* och *ordet* har inget med verkligheten att göra.

Om jag trodde att vi kunde rädda
någon enda av de bilder som går under,
skulle jag bestörna dig
att dröja här hela natten i böner.
[---]
Du tror du kan rädda. Väl inte
det enda ordet med dessa ord
som grenar sig ända från roten?

Gud finns sannolikt inte, i varje fall inte en sådan gud som är en garant för Sanningen och Idealen. Endast ett starkt begär efter honom dröjer kvar. I vår flertydiga värld kan idealen därför beskrivas som en sorts nödvändiga lögner som kräver att negeras av en fundamental misstro. Först i det spel som uppstår mellan ytterligheterna bild och motbild, ord och motord, kan människan välja en provisorisk väg – häri ligger den etiska ironins uppförande paradox.

"Vid trons alla eldar har jag bränt mig"

Att uttryck för religiös tro hos Vennberg ofta står sida vid sida med uttryck för otro är ett väletablerat faktum inom Vennbergforskningen. Störst emfas vid detta dubbla budskap har Lagerlöf och Stenkvist lagt.⁴² Hur de skilda utsagorna i praktiken spelas ut mot varandra inom olika diktsamlingar har emellertid knappast alls fokuserats. Låt oss börja där vi nyligen slutade: i *Synfält*. Här finner man en dikt som Printz-Påhlson har kopplat till Hegels tal om Gud som "ein blosser Name":

Gud är ett ord som andra ord
med ett ljudvärde som ger rimligheter,
för övrigt meningslöst,
meningslösare än de flesta ord.
Hur skulle den guden se ut

⁴²Lagerlöf: "Det religiösa problemet hos Karl Vennberg", s 484, 490; *Den unge Karl Vennberg*, s 335. Stenkvist "Om flyktens villkor", s 73ff.

som kunde ta mot alla offer:
barn ur barnflocken,
duvor ur duvoflocken,
rökelse från mässorna
och skri från tortyrkamrarna?
Och vilka väldiga nävar måste han inte ha
för att kunna böja ihop
historiens bleka gryning
med dess töckniga skymning,
människan som stenyx
eller en klabb rå och okluven ved
med vätebombens tillbedjare,
räknemaskinen som andfådd profeterar
om de förkolnade fiendernas antal. (S 46)

Denna dikt, här citerad i sin helhet, nervärderar Gud till ett ord utan egentlig betydelse. Den är en kommentar till den sorts poesi som poetiserar Gud utan att egentligen penetrera hans väsen, en "skaldernas gud,/ en parfymrad bönevå" som det heter i dikten som följer" (S 47). Kritiken har en tydlig adress: Bo Setterlind, som nämns vid namn i ytterligare en annan dikt i samma samling. Slutraderna antyder dessutom, som Bernt Olsson påpekar, en kritik av nationernas benägenhet att göra Gud till sin privata beskyddare; att tacka Gud för segern över fienderna.⁴³

Men dikten reser också själv frågor kring just Guds väsen. Närmare bestämt är det teodicéproblemet som gestaltas. Diktjaget frågar sig hur den gud möjligen skulle kunna se ut som kan "ta mot alla offer", såväl rökelse från de frommas mässor som skri från onskans tortyrkammare. Guds "vieldiga nävar" är knappast allsmågtiga nog att stävja krig och mördande utfört av "vätebombens tillbedjare".

En lösning av teodicéproblemet som helt enkelt hugger av den gordiska knuten är att beskriva Gud som något bortom inomvärldsliga begrepp av typen vara/ickevara och godhet/ondska. Denna gudsuppfattning av mystik art finner man till exempel hos Måster Eckehart som ofta betonar Guds suveränitet i förhållande till människans beskrivningskategorier. Själva hans innersta väsen, "gudomligheten", är ogripbart, och när vi talar om honom blir han, menar Eckehart, "Gud" inom citationstecken; något skilt från gudomlighetens gud – endast ett ord: "Gud blir `Gud´, när de skapade varelserna uttalar Gud: då *blir Gud till.*"⁴⁴

I en mening är Vennberg och Eckehart ense vad gäller ordets meningslöshet. Båda förnekar existensen av en benämnbart Gud som är begriplig för

⁴³Printz-Påhlson: "Vennberg, orden och tingen", s 210. Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångesttimmarna", s 4.

⁴⁴Eckehart: *Predikningar I*, Skellefteå 1961, s 93.

människans sinnen: ordet "Gud" saknar yttre referentialitet. Eckehart syftar dock tveklöst mot en gudsföreställning av högre art medan Vennberg i denna dikt gör halt vid konstaterandet att en allgod gud knappast är befintlig. Insikten att Gud är ett ord får skilda konsekvenser hos de båda.

Vennberg förnekar således här existensen av en god och allsmäktig gud och antyder att den poesi som besjunger en sådan är falsk. Däremot kan han på annat håll i samlingen lakoniskt konstatera att en gud för att mildra vinterkylan nog skulle behövas: "Det är inte fråga om att skapa någon vintergud / som kunde nalkas på igensnöade vägar, / fast en sådan nog kunde behövas" (S 8f). *Behövet* av en gud förnekas långt ifrån alltid av Vennberg. Han skulle någon gång till och med med Voltaire kunna tänkas säga att om Gud inte funnes, vore man tvungen att uppfinna honom.⁴⁵ På sätt och vis är det detta Vennberg ständigt gör om och om igen: uppfinner Gud efter det att han förnekats.

I en rad andra dikter raljeras det över övertygelsens mångahanda uttryck. Att bergfast tro på något är inte ofta något meriterande hos Vennberg. Övertygelse leder lätt till fanatism:

Låt oss då välja bland tydningar och gudar
och troget hålla fast vid vårt val:
atombguden, mau-mauguden,
poetguden eller kyrkoguden.
Varför inte kolonialguden,
som utbreder sitt blodiga leende
över djungler och avrättningar? (S 49)

Inte ens "frihetsguden", "en liberal och överseende gud", finner nåd inför Vennberg: han är som det ironiskt heter en "handfast beskyddare av kapitalismens fria rike på jorden" (S 50). Även ett ord som frihet kan användas som slagträ för fanatism, precis som menlöshet kan maskera sig i ordet Gud. Frihetsguden är en despot som döljer sin despotism med vissa ytliga eftergifter. Han är "inte principiellt avvisande mot vissa omstörtningar, / exempelvis inom gatugångsbalken / eller på månen". Läser man denna passage som en sidoreplik till C J L Almquist förstärks intrycket av maktsatir. Gatugångsreglementet figurerar nämligen också i Almquists berättelse "Ormus och Ariman" som ett exempel på absurda och ytliga byråkratiska åtgärder som företas medan den stora kampen mellan gott och ont pågår.⁴⁶

⁴⁵Enligt Holm: *Bevingade ord*, s 109.

⁴⁶C J L Almquist: "Ormus och Ariman", *Samlade skrifter*, red Fredrik Böök, Stockholm 1922, s 216, 224f.

Vennberg kan naturligtvis inte finna en entydig position åt sig själv. Han vacklar mellan tro och otro, hängivelse och cynism, hopp om det godas seger och förakt inför alla försök att sammanlänka världens obegripliga skeenden. Positionens predikament summeras i en dikt som här citeras i sin helhet (S 51). Liksom Kellgren i "Mina löjen", poängterar Bernt Olsson, avslutar Vennberg sin granskning av tidens förljugenhet med att ställa sig själv i blickfånget:

Här står sist jag själv som en annan avlatskrämare
och bjuder ut mina sönderslagna världar:
en eller annan benknota av tro
till den högst- eller lägstbjudande,
skärvor av otro
ådrade av hat,
medlidande och självmedlidande
i samma nersmittade förpackning,
valda förräderier mot kunskapen
och hela den sansade ordningen
och förräderi mot förräderierna,
lika smått alltsammans
som tidens andra smågudar,
för att äcklet och ordningen inom mig
inte ska råka i oreda
och domaren börja framstamma
domen över sig själv
från den dömdes bås.

Vennberg erbjuder benknotor av tro och skärvor av otro. Själva otron kan dessutom uppfattas som en sorts tro. Tron och otron kämpar ständigt med varandra, men så fort den ena får övertaget eller tillfälligt segrar är det dags för självrannsakan. Vennberg är medveten om sin dubbelhet och ikläder sig därför självironiskt avlatskrämarens föraktade skepnad för att bli av med sina små trosartiklar. Han riskerar annars att fälla "domen över sig själv" samtidigt som han fördömer världen. Dikten är metapoetisk, som Olsson påpekar, i det att Vennberg ser sina egna förräderier mot förräderierna som likvärdiga med alla andra sorters förräderier. De nersmittade förpackningarna består av språket självt.⁴⁷

De flesta hittills citerade dikterna i *Synfält* är hämtade ur sviten "Bitterheter". I bokens avslutande avdelning, "Slutenhet", är tonen annorlunda. Här dominerar gudsbegäret. Otron får ge vika för en tro bortom allt förnuft; en tro som är som ett *gift*. "Du måste finnas" heter en av dikterna vars första strof lyder:

Och mitt ord är detta:
jag avstår från liv för ett ord.
Som ett gift.

⁴⁷Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångestimmarna", s 3, 5.

Jag väntar i misstro
som en genomskuren frukt inför alltför många blickar.
Du gudalike vid fönstret,
som en genomskuren frukt är min själ.
jag avstår från liv för ett ord.
Som ett gift. (S 57f)

Kapitulationen inför Gud sker motvilligt. För att få höra Guds ord avstår han från liv; han uppger motvilligt och med blandade känslor sin egen vilja. Vi har här, som Thure Stenström betonar, att göra med den klassiska mystikens själv-uppgivelse.

"Vid nionde timmen är mitt hjärta döts/ och äter sig in i Gud" heter det i nästa dikt (S 59). Även här tangeras mystika föreställningar genom konstellationen död/nytt liv, poängterar Stenström. Hjärtats död kan tolkas som viljans uppgivelse enligt Augustinus eller ännu hellre Eckehart. Augustinus talar i anslutning till en passage i Matteusevangeliet om att inte vilja vad man själv vill utan vad Gud vill.⁴⁸ Mer kongenial med Vennberg är Eckeharts mildare åsikt att först när Gud inte åtrås vinner man honom; då blir man fångad av hans nät. Dikten lyder i sin helhet:

Vid nionde timmen är mitt hjärta dött
och äter sig in i Gud.
Ännu vid den andramindes jag
hundnosens avtryck i min hand.
Vid tredje eller så sjönk solen
bakom flodens förtöjningar.
Vid fjärde viskade en fågels skugga
med utbredda vingar.
Vid femte sänkte sig näten ner.
Vid den sjätte lyfte mig fångstmannen
in i sin båt.

Inledningsraderna kan läsas som en kombination av Markus ord om Jesus på korset och en passage hos Böhme. Hos Markus finner vi orden "Och vid nionde timmen ropade Jesus med hög röst: 'Eloi, Eloi, lema sabaktani?'; det betyder: 'Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig?'" , och hos Böhme sägs det att själen "äter af Gud, ty hon är ande". Mer allmänt är ätandet av Gud förknippat med den kristna nattvarden och andra religioners rituella ätande av gudsinkarnationer.⁴⁹ Vennbergs dikt handlar således om övergivande samtidigt som en tro bortom allt förnuft frammanas, en tro som

⁴⁸Thure Stenström: "Guds död – ett motiv hos några svenska lyriker", *Norsk litterær årbok*, 1975, s 16. Augustinus: *Bekännelser*, översättning av Bengt Ellenberger, Skellefteå 1990, s 193. Matt. 26:39.

⁴⁹Mark. 15:34. Böhme: *Det gudomliga väsendets tre principia*, s 472. Se Frazer: *Den gylle negre nen*, s 569.

liksom gudsordet är som ett gift: beroendeframkallande eller till och med dödligt farligt.

I "Snart förbi" har diktjaget snarast resignerat inför Guds makt över honom (S 65). Guds existens tycks här erkännas fullt ut, men däremot rör han inte riktigt människan. Dikten uttrycker, som Algulin formulerar det, ett behov av ord som svarar mot det andliga livets realiteter. För att åter anknyta till Eckehart kan man kanske säga att det här finns en insikt om den onämnbare och ogripbare gudomlighetens existens – en existens som dock inte kan fattas med människans sinnen och begrepp och därför förblir främmande. Han finns i det övre och det undre, säger dikten, medan människan söker en frihet någonstans där emellan. Hon har sin oro och sin längtan som inte ens tron kan mildra eller bota. Människans eget hjärta kan aldrig fullt ut förenas med Guds hjärta. Dikten lyder i sin helhet:

Det övre och det undre är Guds sak,
inte vår,
en oro är vår kunskap.

Den heta stormen är snart förbi,
svedan av den ljusa elden
som svedan av den mörka.

Ack om vi bland skuggorna
från natten omkring oss
kunde upprätta en frihet.

Ack om blott ett ord av vårthjärtas
vilt lysande skrift
vore verkligare än döden.

Vennberg misstror i allmänhet ord med metafysiska anspråk, betonar Bernt Olsson, men samtidigt är det, vilket här tydligt demonstreras, sådana ord han söker. I denna dubbelhet springer hans diktning fram, hävdar Olsson.⁵⁰ Denna iakttagelse är betydelsefull och kompletterar bilden av Vennbergs dubbla budskap. Samtidigt som religiös tro och otro konfronteras ställs olika språkliga hållningar mot varandra. Ibland, som i den nyss citerade dikten, är språket och orden dessutom intimt sammanvävda med den religiösa problematiken.

I *Vårövning* formuleras tankegångar som kan erinra om dem i "Snart förbi". Gud befinner sig *utanför bilden*, onåbar men ändå möjlig att ana, ibland rent av undflyende som i "Återstod": "Du tror att du kan knappa ins/ på avståndet till Gud" (V 30ff). Även i "Funnes ändå" är Gud *utanför*, på något vis malplacerad:

⁵⁰Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 260. Olsson: "Något ord/ som kan visslas tillbaka som en hund/ i ångestimmarna", s 12.

Ack, funnes under stjärnhimmeln ändå en hand
som kunde krossa hela mitt riglade hus.
Men gudens vrede drabbar alltid något annat,
slår mot en skenbild. (V 21f)

Diktjaget tror på Gud men ser hans begränsningar, låter sig inte helt besegras av hans makt. På samma sätt som diktjaget växlar mellan tro och otro kan Gud själv växla i lynne. Vare sig man ser detta som en projicering av diktjagets eget sinnestillstånd eller ej, framställs Gud hos Vennberg påfallande ofta antropomorft. "Din är dagen,/ konung under niouddig stjärna,/ trolöse gud som jag älskar", heter det i samlingens inledningsdikt (V 5ff). Trolösheten är ömsesidig. Än överges protagonisten, än överges Gud, ungefär som i Gamla Testamentet där ömsom Gud ömsom hans utvalda folk brister i trohet. Gud är i denna dikt själv trolös men älskas likväl. Även i en annan dikt demaskeras Gud utan att diktjaget egentligen tar avstånd från honom (V 33ff). Det lite löjliga i hela situationen kommenteras i stället med ironiska vändningar:

Skifta då äntligen mod.
Stig in under Guds bleka stjärnor
och dela våra laster
(fromma som timplandoften
vid kyrkogårdsgrinden:
till och med ålarna vi ljustrar
lära oss ett sätt att tillbedja.)

Gudsproblematiken i *Vårövnning* mynnar ut i ett övergivande av de alltför omständliga formuleringarsöken. Ur den hotande otroton – tydlig i rader som dessa: "aldrig nånsin kan jag / peta in en bönetumme / i verklighetens dörr" – reser sig några knappa formuleringar av tro (V 30ff). En tro på en gud som möjligen är blind, möjligen har makt att utplåna diktjagets vilja, möjligen innesluter oss alla i sitt hjärta. "Blodsdroppen" lyder i sin helhet:

Blodsdroppen mot mitt hjärta
som morgonen utplånar.

Blodsdroppen mot mitt hjärta
som endast guden kan utplåna.

Blodsdroppen mot Guds hjärta.
Havsvåg och blindhet. (V 56)

I *väntan på pendeltåget* innehåller en avdelning, samlingens första, där de religiösa frågorna dominerar. Vitt skilda hållningar kommer till uttryck: allt från sarkastisk förnekelse till paradoxal åkallan. Bokens titel gav recensenterna associationer till Samuel Becketts berömda skådespel om Godot där man förväntas vänta på den frånvarande huvudpersonen, som på goda grunder kan

tolkas som Gud. (I Becketts pjäs *All That Fall* väntar man precis som i Vennbergs dikt på ett tåg – men här kommer det verkligen!)⁵¹ Även hos Vennberg är den frånvarande guden ett centralt motiv. Redan i bokens första dikt möter man en brutal bild där diktarens tro liknas vid "en nerpissad kaktus", och några sidor senare talas det om "Guds barbariska misstag" (I 7, 11).

De två dikter vars titlar ironiskt ger löfte om kristen gudstro, "Lovprisning" och "Bön", visar sig vara riktade till "glömskan" respektive Zeus (I 14, 15). Den romerske guden ber diktjaget om döden "på ett språks/ som inte låter sig översättas": "Låt honom ropa på mig ur mörkret / med ord som bara skälver till i mig ett ögonblicks/ med sin främmande låga." Även "glömskan, den väntande" kan tolkas som döden. Diktjaget säger att "Nog vill jag prisas/ glömskan", men den implicite författaren viskar om ironi i vårt öra: det är snarare livet, där diktjaget ännu är med och kan "förmimma / gryningens puls-slag", som prisas. Hur som helst är det de båda dikternas ointresse för den kristna uppståndelse-tron som jag här vill poängtera. "Jag vill inte samtala med dödens/ om hemligheter som den inte har", heter det i "Bön".

"Tystnande ekon" degraderar den kristna skapelsemyten till ett misslyckat hopkok av några illasinnade gudar:

I begynnelsen, säger ekona,
skapade gudarna mig liksom allting annat,
över fostervattnet svävade deras elaka andedräkt.
Nämna mig en enda detalj som de inte var oense om.
Envar av dem präglade mig med sin egen outhärdliga sanning. (I 9f)

"I begynnelsen" – så långt är Genesis och Vennberg ense, men sedan följer hos den senare formuleringar som inte röjer någon vidare vördnad för den heliga texten. Judendomens och kristendomens suveräne gud omvandlas som sagt till ett antal småskurna gudar – vilket i och för sig, som Bemt Olsson påpekat, är i enlighet med den hebreiska bibelns pluralform och till exempel den babyloniska skapelseberättelsen – och den högtidliga uppräkningsen av skapelsens etapper i böckernas bok komprimeras till ett lakoniskt "liksom allting annat". Vennbergs "över fostervattnet svävade deras elaka andedräkt" kan läsas som en förvrängning av Mosebokens "Guds Ande svävade över vattnet", där den nyskapade jordens hav förvandlas till fostervatten, och där den helige anden blir till gudarnas "elaka andedräkt" – en formulering som också kan läsas som ett arkaiserande uttryck för dålig andedräkt. Att skapelsen enligt Vennberg resulterar i en splittrad och disharmonisk människa gör inte saken bättre.

⁵¹Eva Ströms "Förhåvad av renhetens profetissor", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 26 oktober 1990. Samuel Beckett: *The Complete Dramatic Works*, London-Boston 1986.

Likväl finner man i dikten en i sammanhanget något förvånande självkaraktäristik. Diktaren liknar sig vid Saulus – "Förföljer jag inte som en paranoisk Saulus / ekona som förråder mig?" – och ger därmed en hänvisning till berättelsen om Saulus omvändelse då han hör "en röst" tala till honom. Saulus är visserligen enligt Vennberg paranoid, men en form av identifikation föreligger – diktjaget och Saulus befinner sig båda på livets teaterscen där man paradoxalt nog gärna framstår som "komisk/ om än efter tragisk modell". På samma sätt kan gudstron på ett paradoxalt sätt vara inom räckhåll kanske inte minst när förnekelsen är som häftigast.⁵²

Även i "Frågan om Gud" möter man en sorts paradoxal tro (I 12f). Diktaren säger sig först inget veta om Gud men tar ändå avstånd från honom. Och när han sedan börjar kränga sig med ännu mer självmotsägande formuleringar är det inte längre möjligt att lita på honom. Att den övertygat kristne Pascal åberopas rimmar illa med den inledande skepticismen. Trots att paradoxen är en viktig princip hos den ofta ångestfyllda Pascal ifrågasätter han aldrig Guds existens. Tvivlarens plikt är, enligt Pascal, att söka den Gud som finns även när han är fördold. Vennbergs gudsbegär lyser tydligt fram i sprickorna av en bräcklig förnekelse:

Och finns för mig någon Kristus
fast jag tvivlar på det
(jag är inte svag ens för de skönaste legender),
känner jag igen hans ansikte,
hans plågade ansikte,
människans plågade ansikte
i några ord av Pascal:
"Jesus skall vara i ångest
ända till tidens slut."

Inlevelsen är stark, och för några ögonblick tycks Vennberg dela Pascals trosvisshet. Och om man identifierar diktens jag med författarnamnet Vennberg, är påståendet om motståndskraften mot sköna legender rent av missvisande: Vennbergs författarskap är inpyrt av märkliga religiösa legender, även om de naturligtvis inte alltid behandlas respektfullt.

Men om de senast behandlade dikterna i samlingens första avdelning röjer en paradoxal gudstro, eller i alla fall ett starkt gudsbegär, så blir det i alla fall en annan dikt mot slutet av boken som får sista ordet i trosfrågan (I 64). Här får vi ta del av ett raljant avståndstagande från Gud där alla resonemang om uppståndelsen brutalt skjuts åt sidan. Diktaren är helt enkelt ointresserad av en eventuell frälsning:

⁵²1 Mos. 1: 1ff. Påpekad av Olsson vid samtal. Apg. 9:3ff.

Hur klipsk är inte djävulen!
Med ett antal väl fördelade
fysiska plågor
håller han samvetskvallen i balans.
Det är det som gör hans helvete uthärdligt.

Vilken förlamande dödslängtan
brer inte ut sig
bland de förlättna synderna i Guds himmel.

Visa solen ditt ansikte penetrerar inte tron och otron lika djupgående som nyss diskuterade diktsamlingar, men man finner där två dikter som ganska väl summerar det dubbla budskapets attityd. Först otron: "Detta är en dikt i otro. Vid trons / alla eldar har jag bränt mig. Jag vet / att min förtvivlan väntar bakom hörnet" (Va 9). Gud och alla andra ideala föreställningar har övergivits. Diktjaget befinner sig i en situation liknande Jobs när han inte förmår förstå onskans plats i Guds väsen. Då, heter det i Bibeln, "står allenast trolösheten kvar". Likväl fortsätter något att gäcka diktjaget. Till och med när han störtar från den höga positionen ner mot en karg verklighet där inga utopier är möjliga, tycker han sig ana en gud som trots allt bryr sig om honom (Va 47f). Titeldikten "*Visa solen ditt ansikte*" inleds med ett citat från Euripides.⁵³ Första strofen lyder:

Värj dig, visa solen ditt ansikte,
läser jag hos Euripides.
Och för något ögonblick tror jag på en sol
som smälter ner mina masker av vax.
Mina masker och vingfästen. Som min generations siste
utslitne Ikaros
störtar jag, men inte längre i någon havsvik
utan ner i mitt eget obeskuggade ansikte.
Och i störningens kaos tycker jag mig skymta
hur en gud med gråten i halsen
någonstans ifrån rusar till för att rädda mig.

Otron finns där men står inte oemotsagd. Med en ironi som jag vill kalla etisk kan tron bryta fram även när otron tycks vara som mest stadfäst. Ingenting är stabilt hos Vennberg utom själva instabiliteten. Inför livet känner han ångest – "den slår ut som en eldblomma ur den spruckna huden" – men någon gång också oförklarlig glädje, "en flyktig frihet". Friheten tycks nås när det ur förnekelsen spirar ett omöjligt hopp.

I Längtan till Egypten sker en vag progression från indirekt förnekelse till indirekt bejakelse. I titeldikten sägs det att Alexandria, diktjagets längtans mål, "är en stad utan tempel", och i senare dikter uttrycks också ett avståndstagande

⁵³Job 21:34. Citatet kommer enligt Vennberg ifrån Tord Bäckströms översättning av Euripides *Herakles*, "Karl Vennberg", *Diktaren om sin dikt I*, Stockholm 1979, s 124.

till religionen: "Vad rör det mig om stjärnan föll i ditt blods brunn / och namnet var malört?", heter det exempelvis i sviten "Duvkulla" (L 8f, 29ff)n Stjärnan vars namn är Malört är en bild från Johannes uppenbarelse. Enligt denna apokalyps förgiftar stjärnan en tredjedel av jordens vatten, "och många människor omkommo genom vattnet, därför att det hade blivit så bittert". Diktjaget intresserar sig dock inte för denna den mäktige gudens vredesutbrott som även på ett privat plan kan förgifta blodets brunn. I samma svit uppmanas man, i vag opposition mot budet i Matteusevangeliet, att "Inte vända den andra kinden till", och i en dikt något senare sägs det att slumpen är "vårt enda sakrament" och att den rätta bönen är att inte be om någonting (L 44f).⁵⁴

Dikten som följer talar emellertid plötsligt om att det trots allt är möjligt att vara nära Gud. Denna närhet infinner sig när intellektet kopplas bort och det omedvetna börjar styra tankarna: "Man är aldrig närmare Gud / än när man sitter halvsovande på ett tåg" (L 49). Och i en dikt ytterligare ett antal sidor senare är Gud verkligen existerande, om än han, "den gamle på berget / är sitt eget hemliga tecken" (L 66f). Gud är här en sant gnostisk gud: obegriplig, oåtkomlig och besynnerligt paradoxal, omöjlig att dechiffra men likväl ovedersägligt närvarande. Samma sorts gud omtalas senare i "Gnostisk resa", en kort dikt som jag här citerar i sin helhet:

Inte behöver jag fråga mig om jag har några vänner där
 för att jag närnar mig en främmande kust.
 Överallt är det samme gud som väntar på mig,
 han som inte fanns och skapade det som inte finns.
 I mitt hjärta finns jag inte,
 inte som vän, inte som främling;
 det vilar i honom som aldrig fanns. (L 70)

Inom gnosticisken, en religionssynkretistisk, tämligen disparat samling lärar som säger sig känna till sanningen, *gnōsis*, finner man en sorts kompromiss mellan tron och otron. Den kristna gnosticisken uppfattas också som kättersk av de ortodoxa troende. Tron på en personlig och närvarande gud tillhör grundpelarna i såväl den kristna som den judiska tron, och gnostikernas uppfattning att Gud är oåtkomlig och utan direkt kontakt med människan är naturligtvis oförenlig med den sanna kristendomen. Ovan citerade dikt ger uttryck för hängivelse åt en sådan frånvärd och ointresserad gud som paradoxalt beskrivs som icke existerande. Likväl försjunkar diktjaget i denna gud; en gud som väntar på en främmande kust, vare sig vän eller främling.

Vad vi här har att göra med är i själva verket ett hos Vennberg vanligt poetiskt språkbruk som äger motsvarighet inom en mängd religiösa diskurser,

⁵⁴Upp. 8:10f. Matt. 5:39.

i huvudsak av mystik natur. Ett av de mest karakteristiska dragen inom det svåravgränsade fält som kallas mystik är att Gud eller den högsta metafysiska principen beskrivs som ett intet som ändå är allt. Man kan nämna företrädesvis Eckeharts *unum simplex*, taoismens tomhetsföreställning och buddhismens *nirvana*. Föreställningen om Gud som något som i sig samlar alla motsatta attribut, en *coincidentia oppositorum*, är också relevant i detta sammanhang. Sist men inte minst bör det kabbalistiska tänkandet nämnas. Kabbalisten inrymmer i sig ett dubbelt budskap i det att den i likhet med andra mystika läror beskriver Gud som *både* total frånvaro och absolut närvaro. Denna paradoxala samvaro av existens och icke-existens är, framhåller Harold Bloom i sin bok om kabbalism och texttolkning, i grunden djupt ironisk.⁵⁵ På samma sätt är Vennbergs dubbla budskap mängt med flertydig ironi.

Om "Gnostisk resa" med tveeggad fascination framställer Gud som en paradox stöpt i sprickan mellan allt och intet, avvisar diktsamlingens allra sista dikt honom mer definitivt (L 73f). "Förbi" är en bitter dikt som vänder sig bort ifrån i stort sett allt förflutet och närvarande: "Det drar från fönstret och det drar från döden / och från Gud och från min barndom./ Minnen dyker upp som bara skriker i mig". Bitterheten överröstar till och med striden mellan tro och otro. Frågan om Guds existens blir överflödigt – finns han vill diktjaget inte veta av honom, finns han inte är detta oväsentligt: "och inte vill jag finnas kvar som något evigt medvetande./ och inte vill jag uppgå i mullen eller i Gud./ Det bara drar från döden."

Även *Halmfackla* kan sägas rymma en progression vad gäller gudsinställningen. Frågan i denna samling är huruvida det finns en god gud eller inte. Lagerlöf menar att Vennbergs religiositet främst är av monistisk karaktär, det vill säga att Gud ses som ett väsen innefattande såväl godhet som ondska.⁵⁶ Hans resonemang äger kanske giltighet främst för just *Halmfackla*, där denna inställning otvetydigt gestaltas. I övriga diktsamlingar förekommer det pendlingar mellan monism och dualism.

I de inledande dikterna i *Halmfackla*, "Klassisk prolog" och sviten "Passage", är inställningen tämligen proreligiös (H 9ff, 26, 27, 28f). Där häcklas "hedendomens gyllne karneval" medan "den djupa orgelpunkten" sägs vara förbehållen Guds hjärta. Gud beskrivs i panteistiska termer och även om världens ondska inte förnekas så förknippas Gud trots allt med den goda kraften i naturen. "Passage" ger förvisso uttryck för resignation men denna samsas på ett säregt sätt, som Christie framhåller, med latent hopp. I sin

⁵⁵Harold Bloom: *Kabbalah and Criticism*, New York 1984 (1975), s 26ff.

⁵⁶Lagerlöf: "Det religiösa problemet hos Karl Vennberg".

avhandling diskuterar Lagerlöf närmare möjliga referensramar för dessa dikter.⁵⁷

I mellanpartiet "Idyll och irritantia" förhåller det sig omvänt. Anknytningarna till Bibeln består av giftiga ironier där evangeliernas tal om Kristi förklaring kontrasteras mot verklighetens kulsprutenästen:

Fager blommar hasseln
vid kulsprutenäset
och en sinnesrubbad överlöpare
ville där bygga hyddor åt Moses och Elias
för Kristi förklarings skull. (H 41)

Gud förknippas med ondska och vanmakt. Hans "våldiga nävar" som har skapat världen, säger en annan dikt, har också skapat människans ondska (H 42). I stället för att ingripa låter han ödet bestämma. Denna dikt lyder i sin helhet:

Vilka våldiga nävar
har inte skruvat fast
denna glödlampa av hjältemod
under den europeiska himmelskupan
Omätbar och otämbar
färglös och livlös
sammanslyfter strömmen av mandom och gudom
blodskam och likbränning

men ödet
bara fånstirrar mot ljuset
och skär och skär
lika värdslost som förut
i sina inväxta naglar.

Ondskan tycks vara immanent i Gud. Heroismen reduceras effektivt av diktens trivialiserande solsymbolik, framhäver Algulin: effekten av att byta ut den våldiga solen mot en futtig glödlampa blir snarast komisk.⁵⁸ Och hur kan man ha förtroende till en skapare under vars himmelskupa blodskam och likbränning ständigt pågår medan ödet bara fånstirrar? Gud är inte värd att sätta sin lit till och hans ställföreträdare på jorden, kyrkan, blir därför, som det heter i en annan dikt, vanmäktig (H 52).

Diktsamlingens avslutande svit, "Requiem", formulerar en tillfällig kompromiss i trosfrågan. Från tron på en god Gud via konstaterandet att Gud rymmer även ondska, nås här en tveksam tilltro till någon sorts ändamåls-

⁵⁷Christie: "Bevara ditt leende, när gudarna sviker", s 481. Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 210–220.

⁵⁸Matt. 17:3ff. Mark. 9:4ff. Luk. 9:30ff. Algulin: *Den örfiska reträtten*, s 200.

lighet; en tro att allt äger mening. Slutsviten är en dödsmissa där Gud frammanas medan bilderna av världens ondska ännu är levande:

Men där bortom
spirar gräs där sjunger fåglar
någonstans någonting
ett Fäste (H 68)

Striden mellan tro och otro i *Halmfackla* utmynnar trots allt i trons seger, tron på en trots allt god gud i vars värld döden, "den gamle komedianten", till sist går vilse bland lärksång och solljus (H 80f). Vennberg låter inte tron segra utan ironiska reservationer men återupprättar ändå, med utgångspunkt i den Kristusassocierande bilden "det röda äret över din stela handled", tilltron till ett *Fästens* Ondskan finns kanske som en del av Gud själv men är, enligt fjortonde avsnittet i "Requiem", som här citeras in extenso, möjlig att kringgå i livets sammanhang. Som Lagerlöf framhäver ger dikten uttryck för en djupt lycklig extas:

Den som utskuren ur döden
har låtit sig infogas
i livets sammanhang
kan inte vederläggas
Som om döden
den gamle komedianten
inte till slut skulle gå vilse
bland lärksång och solljus
och grågröna bokar

Medan gryningen trevar sig in
i ett ostädad rum på Kanmakaregatan
ser jag det röda äret över din stela handled
och vet
att det är du
det är Du

Nu faller vår längtan
faller fii
som regn genom dimma

någonstans någonting
ett Fäste

Man kan alltså med rätta hävda att Vennbergs gudsuppfattning i *Halmfackla* är monistisk. Det onda är här en aspekt av det goda, en från den allsmäktige guden utgående kraft: Satan, Frestaren; ett Guds sändebud för provning. Man känner igen synsättet från till exempel Jobs bok. I Klagovisorna respektive hos Jesaja uttrycks det så här: "Kommer icke från den Högstes muns/ både ont och

gott?"; "jag som danar ljuset och skapar mörkret./ jag som giver lyckan och skapar olyckan".⁵⁹

I andra diktsamlingar kombineras emellertid monismen som sagt ofta med en dualistisk världsuppfattning: det finns en god och en ond kraft som i grunden är väsensskilda och som kämpar mot varandra, likt Ormus och Ariman i den persiska dualistiska religionen. Vennbergs dualism, hans *dubbla budskap* består bland annat i en pendling mellan dualistisk och monistisk världsåskådning. Hans ansatser att begripa världen yttrar sig i dessa skilda åskådningar. Dubbelheten i attityden är oftast olöslig men kan delvis undvikas genom att en gnostisk attityd intas: Guds väsen är ogripbart, antyds det, omöjligt att förstå med människans begränsade sinnen.

I *Tideräkning* förekommer dock knappast någon kamp mellan tro och otro. Endast i en enda dikt, "Åkallan", frammanas något som liknar uppriktigt längtan efter tro (Tr 19f). Här finner man, som Lagerlöf formulerar det, en religiös hunger: "Stilla kristalliska klarhet / vår ostillbara hunger".⁶⁰ I mycket antas annars samma attityd som i "Idyll och irritantia" i *Halmfackla*. I "Tidsreplik" talas det om förlorad tro och i "Vilopunkt i ögat" om en maktlös kyrka som överlämnar "den osläkta kalken / som sista smörjelse åt miljoner rättslösa" (Tr 35f, 41ff). Den kristna kalken dubbelexponeras här med osläckt kalk – ett ämne som i kontakt med vatten får en frätande verkan. Diktjaget säger också med nästan övertydlig ironi att han inte vill "väcka anstöt under lövhyddohögtiden". I en annan dikt i sviten talas det om en tom ansjovisburk och det nämns också ett bekant träd i Bibeln: mullbärsfikonsträdet.⁶¹ Fisken är som bekant en kristen symbol för Jesus. Den tomma ansjovisburken blir därmed en dräpande bild för trons villfarelse.

Även i "Inre samtal i gryningen" är anknytningen till Bibeln präglad av kritisk ironi: "o o o Guds lamm / som borttager / maskhål och marginalfläckar" (Tr 13ff). I samlingens allra sista dikter konstateras emellertid att såväl tron som otron har sina sidor, att det inte är rimligt att försvära sig åt någotdera:

Det fanns ett släktycke
mellan eld och hunger
en hemlig frändskap
mellan kättaren och storinkvisitorn (Tr 92f)

⁵⁹Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 281. Klag. 3:38. Jes. 45:7.

⁶⁰Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 329. Se Olov Hartman: "Karl Vennberg: Åkallan", *En dikt dröjer kvar*, red Lars Forssell, Stockholm 1957.

⁶¹3 Mos. 23ff. Luk. 19:1–6. Se Lagerlöf: "Vid de döda läpparna", s 237ff, 245. Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 213.

En gång i tiden var tron möjlig. "Djup ropade en gång till djup", heter det med en formulering som ansluter sig till en Psaltarpsalm: "Djup ropar till djup, vid dånet av dina vattenfall". Denna samhörighetskänsla med Gud är nu utplånad. I en annan dikt frammanas Lukasevangeliet med klart destruktiv verkan: "Bara vanmaktens / osynliga bottenfärg / är överallt gemensam: [...] lekamen för dig utgiven / blod för dig utgjutet" (Tr 94ff). Men vare sig man ägnar sina krafter åt tro eller otro, som inkvisitor eller kättare, är man på något sätt ett offer för dogmatik. Sanningen, om det finns någon, står inte att finna i en övertygelse av något slag. Inte ens övertygelsen att övertygelser är futila omfattas till fullo av Vennberg som befinner sig, med Lagerlöfs ord, bortom alla dogmer.⁶² Han låter mänskligheten hållas – dock med ett stänk av elak ironi.

Men ingen behöver heller vara rädd för
att vi skulle kunna ta bort
hans privata
tros eller otros
inväxta naglar
med vår enkla elektrolys

I några diktsamlingar betonas framför allt en konflikt mellan tro på Gud och en medvetenhet om att Gud bara finns i diktjagets begär efter ideala tillstånd. I "Utlämnad" i *Dikter kring noll* resonerar diktjaget kring en gud som är som ett redskap att använda sig av; som en lins genom vilken man kan välja att se världen på olika sätt (Dn 35). Vad som styr seendet är *åtrån*. Dikten lyder i sin helhet:

Du kan inte fördjupa mig med din gud
eller förminska världen
eller stämma den mildare.
Men jag är utlämnad åt dig,
jag lever i dina lögner,
på resterna av mitt kött
och min åtrå.
Och mitt hjärta skulle brista
redan under yttersta skummet
av vad min misstanke vet.
Ännu en höst
och tiden är kanske inne för din kaldeiske gud.

Diktjaget frånsvar sig uppfattningen att Gud är ett sådant redskap men erkänner att han är utlämnad åt sin åtrå. Han törs dock inte tro att begärets föremål verkligen kan finnas, han låter sin "misstanke" känna till existensen. I en dikt

⁶²Joh. 1:29. Upp. 5:6ff; 12:11. Ps. 42:8. Luk. 22:19. Lagerlöf: Den unge Karl Vennberg, s 328.

några sidor senare blir hans begär emellertid förlöst i en plötslig hänryckning när han möter en älskad människa (Dn 38). Begärets okända föremål frammanas då för att kunna benämnas av diktjaget. Gudomens frånvarande namn tycks vara laddat med betydelse som skulle kunna avslöja själva essensen hos honom: "Ack du gud, som höll fram din lampa mot hennes ansikte,/ säg mig ditt namn så att jag kan sätta upp en votivtavla / i ditt tempel."

I *Fiskefärd* tilltalas också en *främling* som kan tolkas som en okänd gud (F 77f). "Du främling" är en invokation av denne gud som det är "fåfängt att undfly". Som Lagerlöf påpekar ger dikten uttryck för en allmänreligiös mystik. I "När du i detta mörker" talas det likaledes om en *Någon* som kanske leder oss till "en evig moders rike" (F 86f). Guds namn uttalas inte i dessa dikter men han är likväl ytterst närvarande som föreställning. I samlingens inledningsdikt ironiseras det dock över den yttersta auktoriteten (F 11ff). Hos Matteus läser man om Människosonen som sitter "på Maktens höggra sida" vilket hos Vennberg motsvaras av att i härlighet fira den stora domen "sittande på höggra sidan av er myt och drift och gud".⁶³

I "Elegi" demaskeras med större frenesi gudsföreställningen som blott och bart ett begär (F 68ff). I denna dikt berättar "de döda" om verkligheten utanför människans liv. Denna verklighet består endast av tomhet, "lysande blinda ögon":

Och de döda steg upp ur sina gravar,
visade
våra slocknande ögon
lyckans och sanningens
tusen skärningspunkter,
återlämnade tystnadens
ljusa grundton
åt vår längtans
alla oroliga dominanter.

Guds eviga himmelrike finns bara i vår längtan vars oroliga dominanter endast upplöses i tystnadens tonika, den eviga grundtonen. I vår längtan kan vi begära en Gud, men vi har aldrig möjlighet att spränga tonartens gränser. Sanningen bär inte namnet Gud, den heter i stället tystnad. Gud är bara ett tecken på sin egen frånvaros tomhet. Vad som återstår när drömmen är över är, enligt slutraderna, "öar av förtvivlans/ tomt förgråtna/ utan fäste". *Fäste* skrivs här utan versal. Det är inte ett substitut för ett egennamn, som i flera andra Vennbergdikter, inte ett *Någon*, utan något som saknas. Vennberg degraderar dessutom öarna, enligt vad Algulin framhåller, som klassiska paradissymboler.

⁶³Lagerlöf: "Det religiösa problemet hos Karl Vennberg", s 486f. Matt. 26:64.

Det är emellertid möjligt att läsa denna dikt på ett något annorlunda sätt, nämligen om man ser den i ljuset av Matteusevangeliets beskrivning av Jesu död. "Elegi" blir då något mer än en svårtolkad legend, som Algulin kallar den. Dikten inleds med följande rader:

Och de döda steg upp ur sina gravar
och gick ner i staden
från urlundar och skogskyrkogårdar,
blandade sig i vimlet på torgen
och talade med oss.

Ställd bredvid Matteusevangeliet – de övriga evangelisterna nämner inte denna händelse efter Jesu förtvivalade rop "Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig?" – är Vennbergs passage en parafra:

Åter ropade Jesus med hög röst och gav upp andan. Och se, då rämnade förlåten i templet i två stycken, uppifrån och ända ned, och jorden skalv, och klipporna rämnade, och gravarna öppnades, och många avsomnade heligas kroppar stodo upp. De gingo ut ur sina gravar och kommo efter hans uppståndelse in i den heliga staden och uppenbarade sig för många.

Vennberg låter episoden få ett annorlunda förlopp. I Bibeln resulterar de dödas uppenbarelse i att ögonvittnena blir övertygade om att Jesus är Guds son. Hos Vennberg däremot blir de döda avslöjare av "sanningens tusen skärningspunkter" och fästets frånvaro: "Och vi vaknade med krossad panna,/ och de döda sov sin sömn". Dock kan man tolka "Elegi" som ett uttryck för den förtvivalan som uppstår just i det ögonblick då den gudasände tycks bli besegrad av människans ondska; när han dör på korset och tror sig övergiven av sin Fader. Denna förtvivalan förbyts då efter en tid i glädje. Jesu uppståndelse är förvisso en fortsättning på berättelsen som ligger utanför dikten, men det står en fritt att suppleras – dikten har ju redan pekat ut den bibliska intertexten.⁶⁴

Det är dock möjligt att finna sig tillrätta också i en insikt om fästets frånvaro och "de stilla djupens / lysande blinda ögon". Man kan acceptera tomheten och hemlösheten, tron och otron, begäret och besvikelsen. Dualismen går inte att upphäva men väl att med Herakleitos betrakta som en helhet, *logos*. Bortom lust och sanningsbegär är det möjligt att finna ett "lysande / berg av eld" där själva hemlösheten blir ett hem (F 71f). Om det finns något eller Någon som styr detta hem är inte möjligt att uttala sig om. "Men även denna sol är hemlös" lyder i sin helhet:

⁶⁴Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 230f. Matt. 27s46ff. Jfr Jes. 26:14–21. Joh. 5:28f.

Men även denna sol är hemlös,
brinner hemlös
med lysande kom av eld,
svänger hemlös
sina facklor mot mörkret,
skyddar sig fåfängt
med silvervit strålgans.
Ack även denna sol är hemlös.

Vad kan då blinda händer finna?
Är inte själva sökan famlan längtan
bara hemlöst ljus ur hemlös sol?

Ja, hemlöst ljus är allt som brytes
genom kroppens eller själens linser:
svek och sanning
lidelse och lögn.
Samma blinda lag och laglösheter
övervakar ljus och linser.

Så vårda, mänska du förmätna,
blommorna av tro och otro
spirande ur eld och äckel,
locka till dig lust med lustens honung,
väx dig fast med smärta
vid en smärtsam sanning.
Samma hemlöshet är lust och sanning,
allt ska brytas ner till samma brännpunkt.

O att ensam nå sin brännpunkt
och att där förbrännas,
o att hemlös återvända
till en evig hemlöshet.

O att lyftas ur ett bål
av lust och lögn
upp mot lysande
berg av eld,
hemlöst svängande facklor,
skuggor och
silverlik strålgans.

Dikten anknyter på flera sätt till Stagnelius "Suckarnas mystär", vars dualism ligger i talet om tvenne lagar som styr människans liv. Hos Vennberg motsvaras detta av "Samma blinda lag och laglösheter". Detta förhållande har utretts av Walter Dickson i en essä.⁶⁵

Slutligen vill jag i korthet behandla några dikter i *Från ö till ö*. Även i denna samling lever det sida vid sida en gudstro och ett medvetande om att Gud främst är formad av ett begär. I en dikt medger Vennberg att hans bilder förnekar Gud, och han säger "med den fromme chassiden / att vi måste leva som om Gud inte fanns" (Fö 25). Det något paradoxala påståendet om att vi

⁶⁵Dickson: "Sen soldikt", s 172ff.

måste leva som om Gud inte fanns, i stället för det vanligare imperativet att leva som om han fanns, talar för en frigörelse från traditionella gudsbilder – vilket man förstås finner i chassidismens mystiska läror. Han medger ju också att hans bilder förnekar Gud – såsom vi är vana att betrakta honom – och tar därmed ett steg på mystikern Eckeharts väg mot befrielsen från bilder över huvud taget.

Senare i samlingen omtalas Gud som något vi klarar oss utan. Gudar tillhör vardagsordningen, sägs det, de är "som hunden som snusar oss / rätt upp i ansiktet när vi sitter och tittar på tv / och han vill känna efter vad gott vi har snuskat i oss" (Fö 39). Det finns alltså gudar, men de tycks inte kunna uppfylla kraven på en Gud som diktjaget kan acceptera. En gud som nosar diktjaget i ansiktet är inte värd att hållas i ära – då är det bättre om han inte finns. Vad som erbjuds är i stället ett begärs skenbild, sägs det mot slutet av samlingen: "gudens/ som var deras minne och solen i de gröna bladens/ är bara en hunger som tömmer hela skapelsens kön" (Fö 57).

Den religiositet som i allmänhet framträder i Vennbergs dikter, kan man sammanfattningsvis säga, ligger företrädesvis nära mystiken. Det är inte fråga om tro som är sann eller falsk, som i den ortodoxa kristendomen och islam, utan om tro som endast kan finnas i varierande språkliga uttryck som via paradoxer söker sig mot en onåbar och kanske icke existerande verklighet bortom orden. Vennbergs etiska ironi förkastar både den fixerbara tron och den definitiva otron – samtidigt som båda extremerna finns kvar som möjligheter att bygga vidare på. Finns det någon gud är han något annat än vad vi kan föreställa oss, eller ännu mindre benämna.

"●också i kärleken är skuggorna trognast"

Vägen till Spånga Folkan är kanske den av Vennbergs diktsamlingar som mest intensivt ägnar sig åt den jordiska kärleken. Utgångspunkten är desillusion och tonfallet är ofta präglad av ironi. "Till och med någonting som liknar kärlek / fortsätter att oroa mig", heter det på ett ställe (VF 52).

Tre avdelningar ägnas i stor utsträckning kärleksproblematiken. I "Japanska infall" är dikterna smått skämtsamma och kärleken ter sig okomplicerad: "Catullus visste i all enkelhet / att vi hatar och älskar"; "När det blåser nordlig vind / avlas pojkar och bockar./ I vilken ljuvlig sunnanvind / måste inte du ha blivit till" (VF 16, 19). Mot denna enkla självklarhet hamnar diktjagets tendens att ifrågasätta allt i ironisk kontrast. Den tre rader korta dikten

med den Frödingerinrande titeln "Likt och olikt" leker med en makaber tve-tydighet som spelar ut skilda tolkningsmöjligheter mot varandra: "Inte är din kärlek någon annans lik./ Det fräser om dens/ som när solens heta klot rullar ut i havet" (VF 17). Ordet "lik" kan betyda både *likadan som* och *död kropp*. I båda fallen ställs den heta, himmelssträvande kärleken i kontrast mot verkligheten i form av medmänniskors krassa kyla. Något av essensen i Vennbergs predikament är här samlat: idealisten som möter verkligheten och blir pessimist eller nihilist; solen som rullar ut i havet och fräsande slocknar. Så enkelt är det. Eller rättare: så enkelt vore det, om inte solen med jämna mellanrum på nytt stod upp till en ny dag när mörkret är som djupast och natten som kyligast. Man kan läsa Vennbergs dikt som en kommentar till Karlfeldts rader i "Yttersta domen": "Vår kärlek var de andras liks/ i parens långa rad". Likheterna mellan de båda poeternas formuleringar är tydliga, men lika tydliga är skillnaderna. Det lilla ordet "inte" hos Vennberg öppnar för ett ironiskt spelrum som helt saknas hos Karlfeldt, där för övrigt tveetydigheten i ordet "lik" väl måste uppfattas som störande.⁶⁶

Som en symbol för kärlekens offer kan man tyda den skadade vitfisken i "Strandliv" som i sin helhet lyder:

Sanden är ljus och ljum,
och tämorna slår efter skadad vitfisk ute vid udden.
Vår dag står stilla,
och kärleken är ett lustigt misstag
som sommarsolen bjuder på. (VF 15)

Udden är här, liksom i flera andra Vennbergdikter, främst en symbol för den yttersta utkikspost där lögnerna avslöjas. Här är det kärleksillusionen som blottas. Ändå slätas det hela över, som ett obetydligt scherzo i livets symfoni. På ett annat ställe i avdelningen synes kärleken inte vara helt avlivad. I en smått resonerande stil ringar den fem rader korta dikten "Distans" in ett motiv som ger ny emfas åt kärleken i dualismen kärlek-förnekelse, men symptomatisk nog på ett destruktivt, olyckligt sätt: svartsjukan.

Det gäller att hålla sig på avstånd från lyckan,
menade Diderot (eller var det Seneca?).
Och det är lätt nog en kväll som denna
när jag vet att månen lyser en annan man
hem till henne som jag ännu inte har upphört att älska. (VF 20)

Dikterna i "Japanska infall" är haikuartat korta och relativt entydiga. De sju dikterna i "Obesvarade brev", där kärleksordens vanmakt betonas, är desto

⁶⁶Gustaf Fröding: *Guitar och dragharmonika*, Stockholm 1891, s 131ff. Erik Axel Karlfeldts *Fridölns Lustgård och Dalmätningar på rim*, Stockholm 1901, s 135ff

mer mångfasetterade. Vennbergs flertydiga bildspråk pekar i skilda riktningar och gör varje dikt till något av ett chiffer, speciellt "Lagd stjärna ligger" (VF 35ff). Trots att denna dikt, som är djupt fatalistisk genom sitt spådomsmotiv, inleder "Obesvarade brev", uttrycker sviten som helhet en paradoxal men tydlig optimism. Diktjagets känslor bryter mot de givna ödesreglerna. Mot bättre vetande handlar han som om kärlek ännu vore möjlig.

"Lagd stjärna ligger" beskriver spelkortens obevekliga utsagor i den spåstjärna som lagts upp för diktjaget: "Så hjärterfemman eller spaderfemman:/ tårar och bitter klagan,/ fast kärleken drar förbi som ett regnlöst moln.[---] Betrakta slutligen spadernian:[...] Det är din egen ohållbara kärlek som livet vänder ryggen." Och ödet väljer utan beräkning sina offer och sitt byte, vitfisk eller insekter. "Kärleken är en slump", sägs det, "Och slumpen, broder, är en törnskata./ Sitter och håller utkik – så heter det i fågelböckerna –/ störtar sig så plötsligt rakt ner på bytet".

Nästa dikt anknyter till "Lagd stjärna ligger" genom att begreppet "Arcano" i titeln förknippas med den urgamla tarokkortleken – kort som berättar om det förflutna och siar om framtiden (VF 38). *Arcana* är latin och betyder hemlighet. Trots de bittra beskederna i stjärnan och sannolikt dystert varsel hos tarokkortet upprepar sig diktjagets hjärta i dikten som följer mot det kärlekslösa livet. Hans hjärta "vägrar att åldras andra timmar än dina", som det heter med en variant av uttrycket "räkna de lyckliga stunderna blott" (VF 39).⁶⁷

Tyvärr visar sig återigen kärleken vara fåfängligheters fåfänglighet. Ödet tar ut sin rätt när allt kommer omkring. Brevet förblir obesvarade. "Mina ord är fjärran" heter nästföljande dikt: "Vill du finna mig, så sök migs/ övergiven, du begärets gud, i deras aska" (VF 40). "Se hur kärlekens svarta fåglare/ spetsar sig på sina egna näbbar" är slutorden i nästa dikt igen, "Exkurs till måleriet", där Magrittetavlor transformeras (VF 41). Så står protagonisten åter i "Samma landskap" i svitens näst sista dikt:

Här ligger jag på mina bara knän,
med ögonen i närsynt blick mot marken,
och vad jag ser är avtrycken av dina fötter,
vad jag smeker är din bild där din fot har gått.
Samma bild och samma galna lust,
fast jag vet hur hastigt blod kan svalkas,
avtryck plånas ut. (VF 42)

Här formulerar diktaren själv sin dubbla hållning: han hänger sig åt kärleken trots att han känner till dess fåfänglighet.

⁶⁷Svensk titel på Hans Martins roman *Getijden* enligt Holm: *Bevingade ord*, s 196.

I slutet av inledningsdikten talas det om ett kort som jag ännu inte nämnt, nämligen klöver åtta. En flykt till detta kort kan enligt läggningen ge "en år från år ökande lycka" (VF 35ff). Men hur är det möjligt när sviten slutar i total desillusion vad gäller möjligheten att förverkliga kärleksdrömmen?

Detta är min mun,
och för den finns ingen annan dryck än hennes läppar,
år ifrån mig, mil ifrån mig,
på en levnads avstånd från min törst. (VF 43)

Kanske genom ett accepterande av vanmaktens Man får inrätta sig efter omständigheterna, även om det är svårt när de, som för kärleken, är ytterligt små. Först då kan man tidvis, och delvis, finna något som liknar lycka:

Betrakta dessa kort i din kärleks kvällsljus,
oberört som vid gatan därhemma.
Byt sedan mask,
byt själanöd, byt himmelstöcken.
Eller fly till klöver åtta
som överst till höger tittar ut ur upplägget:
stilla, blommor och böcker,
en år från år ökande lycka. (VF 35ff)

I *Synfält* finner man likaledes en viss optimism. "Vårbräckning" ger ett av de mest intensiva uttrycken för Vennbergs paradoxala livsvilja: "Detta är vår dag, den enda./ O låt oss anropa livet att det med våld / vrider våra ansikten mot sig" (S 12f). Redan inledningsdikten "Senhöstdagar" har emellertid reserverat livsberusningen genom att påpeka att den bygger på en i längden ohållbar illusion (S 7). Dock kan ögonblicken uppbäras av en lyckoförmimmelse:

Med ens tycker vi oss alla veta
vad regnet för med sig från klipporna,
vad solen för med sig från bergen.
Och dessa ögonblick kan kännas
som vore kärlek ännu möjlig.

Men den långsiktiga verkligheten är annorlunda, vilket sviten "Kärlek i medelåldern" ger besked om (S 21ff). I sju elegiska dikter ges ett koncentrat av den bittra likgiltighet som ett på förhand dömt kärleksförhållande ger: "Detta är elden som du räckte mig./ den sena och bittra"; "Detta är min smärta när du lämnar mig./ en likgiltig smärta, som en handrörelse"; "Detta är besvikelsen, när leken är över"; "Detta är ensamheten i en vårvinters/ då aspens knoppar aldrig luddas". Avskedet är predestinerat och kärlekens ord är lika fåfängliga som avskedets ord, "en sen upprepning av ett tidigt ord [--] Nu fanns det med redan i det första ruset./ Din hud doftade av det./ innan mina

händer ännu hade smakat dig". Språket och kärleken framstår som ödets marionetter. Själva lever vi i smärtans puls där kärleken endast för en kort stund kan hejda det obönhörliga genom att dämpa "hjärtats slag / med tryck mot halspulsådern", för att låna en formulering från *Gatukorsning* (G 7f). Svitens sista dikt lyder:

Detta är kvävningen i mitt blod
den sena och bittra

Detta är det hejdade
pulsslaget i en smärta

Detta är en handrörelse
svalare än ditt avsked.

Och även om diktjaget kunde välja sitt liv, hur skulle han kunna älska en individ när han inte känner människosläktet på annat sätt än Gud: såsom frånvänt, i smärta eller förnedring, ofta likgiltigt. Man kan psykologiskt och moraliskt skilja mänskligheten från summan av de enskilda människorna, men för Vennbergs diktjag är detta ibland svårt. Hans krav och ideal är alltför omfattande, omvärlden alltför fjärran:

Ett ansikte ser jag, plågat,
men plågan har växt bort innan jag når den.
Hungrandes kvidan hör jag,
men den tystnar innan jag hinner fram.
[---]
Finns kanske någonstans också människan?
Liksom Gud.
Jag känner henne inte. (S 62f)

Första halvan av *Från ö till ö* ägnar sig också i hög grad åt kärleksproblematiken. Redan de sex första dikterna ger en tydlig bild av diktjagets vacklande position. Först jämförs hans ensamhet med "kråkjungfrunas/ som med en kråka i handen sjöng vid antikens bröllop" – lätt löjliga åskådare av kärlekens manifestationer (Fö 7). Med absurditet framhävs avståndet till såväl kärleken som den förflutna tiden:

I mitt eget liv svärmar kråkjungfrur kring bara vid uteblivna bröllop,
fast min fettbuk lyser av ensamhet som tusen lysmaskar.
Om jag ändå kunde förvandlas till kvinna som Dionysos
och älska mig med en fallos av fikontra.

Också nästa dikt uttrycker desillusion – "I kärleken är bara det omöjliga värt besväret" – men kan inte förneka den kraft med vilken kärleken kan göra sig påmind, genom årstider av glömska: "genom dagarna följer mig din doft / som en doft av vinteräpplen" (Fö 8). Dikten som följer bejakar kärleken ännu mer,

trots att dess utsaga något undermineras av Vennbergs subtila ironi. Det talas om björkarna, "kärlekens / ljusst lysande träd": "Någon uppmuntrande gud borde där ha gett dem namn / efter ditt knä och dina höfter" (Fö 9) Efterföljande dikt bringar den lyriska upprymdheten till besinning: "Hur skulle jag kunna nå dig med någon kärleksdikt?" (Fö 10). Svårnodet ges mer omfattande konsekvenser när individen sätts in i sitt sammanhang: "Det finns inget samhälle för kärlek [...] Varje tid brister av sin egen kärleks plåga". I dikten därpå görs återigen en eftergift, om än en skamsen sådan: "Jag skulle ängslas om hon kunde tyda / mina lösryckta meningar" (Fö 11). Den åtrådda kan inte nås med någon kärleksdikt – och det tycks nästan vara förutsättningen för att diktjaget ska kunna fortsätta att älska. Kanske är endast den ofullgångna, enkelriktade kärleken möjlig. "På mina benknor finns hennes namn [...] jag förblev ett jaktbyte under hennes ovetande blick".

På något sätt är det alltid kärlekens avbilder som överlever: kärleken sedd i narrspegel eller kärleken fjättrad vid marken – eller kärlekens ofarliga skugga; de små orden som inte naivt försöker omfatta hela världen och den totala kärleken. Så här lyder samlingens sjätte dikt i sin helhet:

●Också i kärleken är skuggorna trognast.
●De vill dig aldrig illa.
Vad du viskar till dem för de inte vidare.
●De lyssnar till dig med jungfruligt hjärta.

Ansikten du känner igen förråder dig.
Vänd dig bort också från din egen spegelbild,
den kan sjunka in i dig som en isbildning.
Göm dina ord där tystnaden är orörlig:
i den navel där du själv låg levande
medan din ungdoms alla frågor dog i gatularmet. (Fö 12)

Den fåfängliga besvärjelsen av den älskade i form av bildanstörning kan dock inte undvikas. Formuleringarna av diktens och kärlekens ord tycks vara en ohejdbar drift hos diktjaget. Till råga på allt hamnar han i en ytterligt paradoxal situation när han frånsvar sig kärlekens bilder i poetisk form: själva avsvärjelsen blir en ny, fast omvänd, bild för kärlekens makt. Och den åtrådda är blaserad, orkar inte lyssna, förstår man av den dikt där jaget liknar sig vid en stelt stirrande sumerisk kungaskulptur:

Kärlekens bilder läcker ut i ord.
Jag vet det. Jag tycker mig se
hur du viftar bort dem som en flugsvärm.
●Du har rätt: detta är ingen tid för passioner. (Fö 19)

Så får kärleken "återgå till vad den var" (Fö 20). Den hopplösa utgångspositionen måste återerövas, smärtsamt återtas. Kärleken kan aldrig bli annat än

en dröm om överfart mellan öarna, dess alfabet är en kort skrift om avsked. "Detta är bara en bokstav i avskedets korta skrift", heter det i den dikt som kan läsas som en beskrivning av hela diktsamlingen – *en bokstav* betyder ju i detta sammanhang också *en dikt* eftersom varje dikt har namn av en bokstav (Fö 17).

Det handlar således om förluster och avsked men det finns också en motkraft:

Gläd dig i det som uteblev! Arkivera
en sista gång i det mörka rummet framför dig
ditt hjärtas skri som ett obeställbart brev.
Kärleken är det som uteblir, den osynliga lågan
mellan vårt livs pelare. O blod, var har vi inte varit,
o blinda ögonblick, vad har vi inte sett. (Fö 20)

Diktens jag drabbas av insikten att han är fånge i kärlekens dualism. Han kan inte acceptera en dialektisk syntes, det vore en kompromiss som här inte tycks vara möjlig. Därför är han fast i spelet mellan ideal och verklighet, dröm och vaka, trots att han uttrycker en önskan om att bli fri från idealen, bildernas "Å att få andas dig som du var i min hand,/ hemlös med mig i gryningens bildlösa landskap" (Fö 17).

Vennbergs diktjag sträcker sig efter det onåbara gång på gång och förlusten blir till slut hela det rum som han vistas i. Men plötsligt, när minnena är som bittrast, kärleken som mest avlägsen, de svarta molnen som mest hotfulla, bryter solen igenom och en svag strimma av hopp utplånar med ens all tidigare erfarenhet. Med gudomligt oförnuft är det plötsligt möjligt att tro på underverk. Två människors sömnlösheter kan förbytas i lyckorus "av hudens flyktiga beröring" (Fö 27). Och detta sker mitt i vardagen, oväntat som vore tåget en himmelsfarkost med Hermes som förare:

En klocka pekar mot tågets avgång,
snöslask skvätter i väg bland vinterns lämningar,
en trötthet sticker till mellan fotleden och knätr-
och plötsligt står du där som morgon och underverk.

Hur förbyts inte allt av hudens flyktiga beröring,
fast vi är resenärer mellan skilda slag av timmar
och sömnlösheter. Perrongen springer sönder,
och jag är ung på nytt, fast inte som i verkligheten
utan som en gud i oförnuft och skönhet,
som en låga nära marken i ett vaknande landskap.

Dikten som följer omedelbart efter denna, som citerades i sin helhet, krossar lyckan (Fö 28). Åter är det svartsjuka som omöjliggör en bestående kärlek utan negativa förtecken. Ensam i sängen fantiserar diktjaget, på gränsen

mellan sömn och vaka, om otrohet; om "hur hon med av lust förvridna läppar suger av hans lem". Om lyckan i den tidigare dikten bara kunde ges tillräckligt uttryck genom identifikation med "en gud i oförnuft och skönhet", måste svartsjukan nu omvänt, för att uthärdas – "Må skriften på lertavlan ge mina ord kraft" – sublimeras i sumerisk mytologi: "Sug av den med spetälska, Inanna, du som råder om natten / när andra gudar kurar som ängsliga fåglar./ Först efteråt kan mina ögonlock sluta sig i sömn."

Inanna dyrkades som både krigs- och kärleksgudinna i Uruk (i Bibeln skrivet Ereĳ). I hennes tempel fanns eunucker och tempelprostituerade, så kallade hieroduler, som deltog i kulten. Kopplingen Ereĳ-erektion är tydlig liksom kärlekens övergång i krig genom svartsjukan. Man lägger också märke till den sarkastiska motsatsen mellan sann kärlek och den otrognas spetälska kärlek (förvisso en associationsväg utan hänsyn till den etymologiska härledningen av spetälsk från *hospitale*). I Gilgamesheposets sjätte tavla finner vi en nyckel till dikten. Gudinnan Ishtar, som brukar identifieras med Inanna och vars namn för övrigt är etymologiskt identiskt med den västsemitiska Astarte, är förälskad i Gilgamesh men avvisas av honom på grund av sin ryktbara otrohet mot tidigare älskare, vilka hon likt Kirke plögade förvandla till djur. Som hämnd för att hon fått korgen skicka Ishtar en fruktansvärd himmelstjur mot Gilgamesh och vännen Enkidu, vilka dock lyckas döda tjuren och slita av dess lem. Som skymf kastar Enkidu lemman mot gudinnan – "Sug av den med spetälska, Inanna".⁶⁸

Denna våldsamma gudinna kan stå som ett emblem för Vennbergs kärleksdiktning. Hon är trots sin himmelska härkomst långt ifrån den ideala älskarinna som Vennbergs protagonist åtrår. I stället gestaltar hon kärlekens baksidor: krig och svartsjuka. Men diktjaget kan i alla fall efter hennes härjningar sluta sina ögonlock i sömn. Kanske fortsätter han då att drömma om en verklig och möjlig kärlek som han aldrig någonsin kommer att vakna upp till.

Dikten som följer anknöter till samma kulturkrets och här är kärleken i det närmaste överklig (Fö 29). Kvinnan i dikten har företagit en reträtt och erfarenheterna från föregående dikt tycks kasta sin skugga över scenen:

Hon står vid sidan, ännu längre bort än i går,
och in i spegeln där jag ser henne faller en skugga från Uruk.
Som vita musselskal är hennes ögonbryn
och ögonen är oåtkomliga som lapislazuli.

⁶⁸ Helmer Ringgren: *Främre Orientens religioner i gammaltid*. Scandinavian University Books 99-0103642-9, Stockholm 1967, s 11ff, 30, 70. *Gilgamesheposet*, tolkning av Knut Tallqvist, Stockholm 1977 (1945), s 56ff.

Kvinnan kan delvis identifieras som Inanna i egenskap av en oåtkomlig kärleksgudinna. Lapislazuli nämns ofta i sumerisk poesi och det finns enligt mytologin en plats i underjorden, dit Inanna nedsteg, som kallas Lapislazuli-berget.⁶⁹ Detta nedstigande är en talande bild för Vennbergs kärleksdiktning: han följer den älskade i skenet av solens ljus men även ner i underjordens mörker. Hon förblir dock oåtkomlig.

Tillskrift ägnar en av sina fyra avdelningar åt kärleken, speciellt kärleksordens problematiska ställning. När diktjaget i "Det starkare" rekapitulerar sitt liv finner han på sin höjd "en vrå åt vänskapen,/ några viskningar där kärlekens ord kan gömma sig,/ fast jag har ledsnat på dem" (Ts 26f). Endast en sak är värd att ödsla ord på – "det starkare,/ det överkliga,/ som mitt knä blöder av som av ett yxhugg". Som Kurt Aspelin påpekar ställs här det vanliga livet mot något plågsamt påträngande som inte kan nås.⁷⁰ Vad detta påträngande överkliga än är så finns det således inte här och nu. I verkligheten finns skuggbilderna, till exempel den jordiska kärlekens alla begränsningar, medan det överkliga rymmer idealen; det oändliga och ouppnåbara. Diktjaget har tröttnat på verklighetens skuggor och längtar efter något mer beständigt, det *starkare*:

Begär bara inte att jag på nytt
ska låta mina lemmar vidröras
medan ljuset ser på
eller att jag ska byta flera ord *mød* dig om verklighetens skuggor
som *snöda* och *slocknande*
faller in genom fönstret.

Endast om ett vill jag tala *mød* dig
om det starkare,
det överkliga,
som mitt *knä* blöder av som av ett yxhugg.

Dualismen idévärld-skuggvärld eller idealvärld-fenomenvärld är synnerligen utbredd inom olika religiösa och profana världsbilder – man kommer inte minst att tänka på Platon. Vennbergs dikt är originell så till vida att materiens värld kallas verklighet och den översinnliga världen överklighet. Det gängse inom en sådan dualism är att det jordiska livet benämns överklighet på grund av dess ickebestånd och att det översinnliga benämns verklighet eftersom det tänkes vara evigt och oföränderligt. Lite speciellt är det också att Vennberg kallar det överkliga för det starkare.

Emellertid finns det en likartad terminologi i Bhagavadgita i en passage som just behandlar motsatsen mellan den föränderliga skenvärlden, orsakad av

⁶⁹ Ringgren: *Främre Orientens religioner i gammal tid*, s 41, 57.

⁷⁰ Aspelin: "Karl Vennberg. Askalabos", s 89.

mayas slöja, och den oföränderliga gudomliga helheten som står ovanför sam-saras gissel.⁷¹ "Herren" talar:

Då själen, kroppens furste, genomgått
dess barndom, ungdom, mandom och förfall,
då drar han hädan i en annan kropp.
Den vise känner icke sorg däröver.
Den som i sanning skådar tingens väsen,
han inser även detta. Vet, att DET
är starkare än allt vad DET har danat,
att intet kan förinta detta Enda.
Det Enda är odödligt och oändligt
och evigt lever Det; – blott former växla
och dö.

Det starkare är här en gudomlig makt, och det är fullt möjligt att betrakta också det starkare i Vennbergs dikt som en högre och onåbar makt. I så fall placerar dikten den jordiska kärlekens enkla verklighet i ett motsatsförhållande till den gudomliga men överkliga kärleken. De ord om kärlek som uttalas i verkligheten är tomma, tillfälliga och urholkade, men ytterst reella, som *benämningarna* till skillnad från de onåbara *namnen* som det talas om i en dikt i *Vid det röda trädet* (Vt 83f). Slumpen bestämmer de enkla kärleksordens utfall genom "spåstisteln / blekgula holkfjäll:/ älskade, älskade inte, inte inte", som det heter i "Fragment om kärlek" (Ts 25).

I "Till en adressat om jag hade någon" konstateras lakoniskt att diktaren inte kan välja sina ord (Ts 33). Han blir här, som Bemt Olsson uttrycker det, ett viljelöst föremål för ordens makt: "skammen väljer i mig"; "val är likgiltiga / därför att skuggan väljer". Dikten är, påpekar Ramnefalk, karaktäristisk i det att en didaktik i stil med Lenngrens kända dikt "Några ord till min k. dotter, i fall jag hade någon" signaleras av titeln, samtidigt som didaktiken ifrågasätts. Algulin tolkar tilltalet till en frånvarande adressat som riktat mot läsaren av dikten, men det är nog kontextuellt rimligare att se adressaten som en frånvarande kärleksvän – det talas om att ha "de bittraste avskedena" bakom sig – vilket naturligtvis inte utesluter att en metapoetisk aspekt kan läggas på diktarens maktlöshet inför orden.⁷²

Vad *skuggan* i denna dikt betecknar kan man bara spekulera kring. Det är inte omöjligt att se skuggan som en företrädare för skuggvärldens förgängliga väsen, dess kroppsliga verklighet där lusten gör sitt skamliga val. Skuggan finns då inuti diktjaget som en representant för den förrinnande verkligheten.

⁷¹ *Världsreligionernas verk under*, red Erland Ehnmark, Stockholm 1958, s 116f.

⁷² Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångestimmarna", s 10. Ramnefalk: *Tre lärordiktare*, s 285. Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 278.

Jag, den ideala entiteten i människokroppen, kan inte välja; *jag* är ännu överklig.

Emellertid kommer en sorts desperationens elevation till uttryck i "De älskandes ljus": "Fågelpilen rör vid vårt öga" (Ts 28). Naturen tillbeds nästan för att den ska uppta de älskande i sin ordning. Men kärlekens skrift är benämningarnas svaga skrift; bräcklig, otydlig: "O morgon, hur du stormar, hur du virvlar ditt ljus genom rök och lövsnärs/ för att finna våra kroppars skrift i den vindlande marken." De älskandes ljus dröjer kanske kvar, trots att det handlar om en "kärlek över de vittrande fälten": "ännu har vi varandras läppar inom oss,/ varandras hud inom oss". "Någonstans inom oss är vi alltid tillsammans" frestas man att med Lindegrens ord i "Arioso" tillägga.⁷³ Men naturen *söker* trots allt efter de älskandes skrift som tycks transcendera verkligheten. Kärleken reser sig *över* de vittrade fälten och formar en alternativ ordning utanför den ordinära verkligheten.

De älskande tas emellertid ner på jorden. Dikten som följer, "För ordningens skull", är högst symptomatiskt placerad i ironisk kontrast (Ts 29). Läsaren vet redan att det elevatoriska i "De älskandes ljus" omöjligtvis kan stå oemotsagt. Modifieringen av det upprymda känsloläget är så självklart väntad att den nästan är överflödig.⁷⁴ Endast för ordningens skull utsägs den explicit.

Om detta är inte mer att upprepa
än, för ordningens skull,
de hungrande ord som din kärlek ingav mig:
En tröst att kräkas upp med torr mun.
[---]
Inte ens en skärva förräder längre vår lust.

Återigen visar kärleken sin otillräcklighet. Så vad göra i ett läge där alla möjligheter synes vara förbrukade men där språket spjärnar emot, vägrar att slutgiltigt ge upp – om inte hoppet så sin existens. För diktjaget finns ingen räddning, han har redan genomskådat för mycket. Men han kan låta sina hungrande ord tala till de ofördärvade, de ännu inte desillusionerade. Så här lyriskt vemodigt formas det trots allt paradoxalt kämpande språket i en strof i "Begrav ditt hjärta":

Begrav ditt hjärta medan det ännu kan älska.
O alla kärlekslösa år
bevarade åt en eftervärld
som bränder dränkta i torvlagren.
Begrav ditt hjärta medan det ännu kan

⁷³Erik Lindegren: *Sviter*, Stockholm 1947, s 58f.

⁷⁴Se Elleström: "Vennberg och meningslöshetens utopi", s 24f.

leda ditt finger och bryta
de svarta fröna ur deras röda fröhöjlen. (Ts 32)

Likt *Tillskrift* ägnar *I väntan på pendeltåget* en av sina avdelningar åt kärleken. I sex dikter spelas hela registret från resignation och förnekelse till hopp och tilltro upp. "I den röda skymningen" inleder med en uppgiven bild av diktarens längtan efter en förlorad älskarinna. Situationen är bister men kärleken tycks vara verklig, fysiskt påtaglig:

Ack om någon gud
ändå ville leda dina steg ut i den röda skymningen.
Det är ju mina händer som blöder
för att de inte längre får smeka dig. (I 27f)

"Vårnatt", nästföljande dikt, bejakar också kärleken, men nu är känslan av obegriplig lycka dominerande (I 29). Att glädjen är paradoxal och möjlig bara mot en mörkare fond är diktaren medveten om. Det talas om en vårnatt "som aldrig kan finnas" men som ändå är "det enda som finns", och om "ögonblicket / som sprängs och överlever". Likväl är lyckan i denna dikt, som jag här citerar i sin helhet, ogrumlad.

Så är du, vårnatt, mitt gästabad,
mitt hjärtas fördolda möte.
Du är vinet som brinner när t:den slocknar.
Du är kärleken under en himmel
som aldrig har öppnats.
Vad rör mig tidsåldrar? I dig
finns ögonblicket
som sprängs och överlever. Sykars brunn,
den gåtfulle vandraren och kvinnan
som kärleken har utvalt och älskar.
Jag begär inga tecken,
bara hennes läppars tystnad.

Så är du, vårnatt, som aldrig kan finnas,
det enda som finns. I regnet
som smattrar mot mitt fönster
dricker jag dig. Kring henne
som min tigande kärlek älskar
stiger bruset av ett arkaiskt hav.

Liksom i föregående dikt finner man här samband mellan den jordiska och den himmelska kärleken. Först tycks de befinna sig i ett motsatsförhållande. Formuleringen "Du är kärleken under en himmel / som aldrig har öppnats" antyder att den jordiska kärleken är ett alternativ till den dolda, oåtkomliga gudskärleken. Men några rader senare flyter de samman på ett intrikat sätt genom att texten öppnar sig mot ett kapitel i Johannesevangeliet. "I dig / finns ögonblicket", säger diktjaget till sin älskade, "som sprängs och överlever". Ett

kolon följer, och plötsligt blir den älskade, som nyss befann sig *under* den slutna himlen, delaktig i en kristen mytbildning: "Sykars brunn./ den gåtfulle vandraren och kvinnan / som kärleken har utvalt och älskar." Vid Sykars brunn mötte Jesus en samaritisk kvinna som han bad om vatten. Men i stället blir det kvinnan som får dricka av det vatten som Jesus erbjuder henne: ett levande vatten vars källa slutgiltigt släcker all törst och ger evigt liv. Sålunda blir det jordiska kärleksmötets korta ögonblick en parallell till mötet mellan den gåtfulle vandraren Jesus och den utvalda samaritiska kvinnan: ett ögonblick "som sprängs och överlever". Men diktjaget "begär inga tecken" för att kunna älska sin kvinna. Enligt Johannesevangeliet ser Jesus in i kvinnas förflutna, och det är detta under som får henne och andra samariter att omvända sig. Senare i samma kapitel säger Jesus också: "Om I icke sen tocken och under, så tron I icke." För att tro på sin älskade kräver Vennbergs diktjag endast "hennes läppars tystnad".⁷⁵

Nästa dikt skriver *modan* med sin negerande titel in sig i en dialog *med* en av västerlandets mest kända kärleksdikter (I 30). "Inte gudars like" heter det hos Vennberg med en formulering som får sin bredaste betydelse realiserad ställd mot den dikt av Sappho vars inledning i Emil Zilliacus tolkning lyder: "Gudars like syns mig den mannen vara/ han som mitt emot dig kan sitta". Sappho beskriver noggrant de fysiska verkningar som åsynen av den älskade kvinnan får – till slut tycks det till och *med* "som vore / döden mig nära". Vennbergs protagonist kan tolkas som en motsvarighet till den man som hos Sappho sitter bredvid den älskade, men hans upphöjda status fömekas.⁷⁶ Som så ofta hos Vennberg degraderas känslorna. I skarp kontrast till Sapphos inlevelse konstaterar han att man skulle "kunna hitta dig i rus / och sömn på vilken horgata som helst". Men samtidigt dröjer det kvar en intensiv längtan efter självutplåning i kärleken och "de ännu gränslösa orden". Även denna dikt, i vars första strof man erinras om Homeros beskrivning av gryningen som den rosenfingrade Eos, citerar jag i sin helhet:

Nej, inte gudars like,
allra minst vid Sappfos bord
där kärleken
är en plåga under rosenfingrar.

O fly, mitt fumliga hjärta,
till de första vattnen

⁷⁵Joh. 4.

⁷⁶Emil Zilliacus: *Grekisk tyrik*, andra utvidgade och omarbetade upplagan. Stockholm 1928, s 157.

och de ännu gränslösa orden:
ingenting, ingenstans, mörker.

Här och nu
och under en stadshimmel
skulle man kunna hitta dig i rus
och sömn på vilken horgata som helst.

Å, du plundrare, du barn av Guds tårar,
du är utvald! Också ornslån väntar på din hemkomst.
Starkare än din död är begynnelsens ekonn
mörker, ingenting, ingenstans.

Nästa dikt är mer entydigt pessimistisk (I 31). Diktaren försöker värja sig mot svartsjukan med ironiska förnekanden, men därigenom blir den ännu tydligare:

Inte ser du i denna junikväll
din kvinnas steg till sin älskare.
Inte hör du i denna skymnings korta ekon
kärleksorden som smeker hans lem.

Under slutstrofens konkret vardagliga och behärskade liknelse lyser hans förtvivlan fram:

Men inte hindrar dig någon
att med handen under en övergiven huvudkudde
försöka räkna dina brännmärken.
Också rättorna bakom tapeterna
i din barndoms torpstuga
brukade du ju sömnlös försöka räkna.

Följande dikt läses lämpligen som en direkt fortsättning på föregående (I 32). Men diktionen är nu helt annorlunda: tillbedjan i stället för ironi. Den älskades svek förlåtes och plågan trängs bort, allt för att diktaren ska få uppleva ännu en gryning med den åtrådda:

Du skugga som jag ändå klanrar mig fast vid,
ack om du unnade mig
ännu en gryning som bär ditt namn.
Vad frågar min död efter ditt svek?
Genom skikt av mull i vår plågas landskap
trevar jag mig fram mot din hud.

"Slutord", avdelningens sista dikt, summerar kärlekssynen i en antites: kärleken är både "ett oläkligt sår" och "en hägring" (I 33). Försöken att förneka kärleken har inte riktigt lyckats. Trots svartsjuka och ensamhet vänds bitterheten emellanåt i extas eller åtminstone behärskade lyckokänslor. Kärleken är, heter det nu, det sista som blicken sliter sig loss från. Slutorden rymms på nio rader:

Sådan är till slut kärleken:
ett oläkligt sår
som mindre och mindre tål att röras vid;
men ändå en hägring
som blicken sist av allt sliter sig loss ifrån
innan vi vänder ansiktet
mot den tomma väggen.
Kanske når oss, tillägger det ironiska hoppet,
ett ord i ett brev dagen efter vår död.

Denna beskrivning av kärleken gäller för *I väntan på pendeltåget*, men också för Vennbergs författarskap i stort. Den klyver honom i förnekelse och resignation å ena sidan, och å andra sidan extas eller förtröstan. Det hopp som slutraderna formulerar kan dessutom läsas som en aspekt av Vennbergs etiska ironi. Dubbelheten finns där och är omöjlig att kringgå, men i denna dubbelhet ligger en uppfordran av den implicite författaren och läsaren att inför varje ny situation som formuleras i diktningen ta ställning på nytt. Vi vet att kärlekslyckan är dömd att förgås bortom det korta ögonblick där den föds, men ett ironiskt hopp kvarstår, och vad som än påstås i dikterna vet vi att de inte ger oss den slutgiltiga lösning som de tvingar oss att sträva efter.

Om hoppet trots allt dominerar i *I väntan på pendeltåget*, är reträtten och förnekelsen i *Dikter kring noll* extrem. Vi kommer in i regioner som ligger bortom misstrons objekt. Ofta kvarstår endast misstron i sig, uppblandad med resignation och en bitter kamp mot dödens bilder. Emellanåt möter vi dock den uttalade ambivalensen mellan kärlek och förnekelse. Dualismen, det paradoxala sida-vid-sida-exponerandet, är tydligare än någonsin.

Men diktsamlingen mynnar alltså ut i en reträtt bortom alla reträtter. Livet ses retrospektivt som ett "Mörknat kartblad"n

Så mörknar ett kartblad
under åldrandets dubbelsyn.
Där jag frammanar
plågade och extatiska vägar
urskiljer jag bara
ändstationernas små röda punkter. (Dn 26)

Reträtten är inte helt frivillig. Diktjaget försöker åtminstone frammana en bild av något som har varit, men allt han ser är upphörandet, slutet.

En av de vägar som bara lever kvar genom ändstationens lilla röda punkt är kärlekens väg. En annan är gudstrons väg:

Sjunkna verkligheter
är den nya verkligheten.
Där finns inte längre någon som överger mig
– en gud, en kärlek etc –
bara en likgiltighet som lämpar av mig,
omärkligt, i en utkant, i en tystnad. (Dn 65)

Ställer man detta citat från "Privat apokalyps" mot det extatiska frammanandet av minnesbilder i "Insomnia" blir man varse att resignationen föregåtts av en kanske aldrig helt uppgiven kamp mot glömskan: "I ångestsvetten ser jag ditt avtrycks/ som jorden inte har förmått gömma" (Dn 43f). I en av diktsamlingens ljusaste dikter, "Text för votivtavla", uttrycks till och med en uppriktig tacksamhet över en kärlek som en gång var verklig (Dn 38). Den älskade är nu död, men minnena lever vidare. Diktaren söker sig till bildkonsten för att uttrycka sina religiöst färgade känslor: "Ack du gud, som höll fram din lampa mot hennes ansikte,/ säg mig ditt namn så att jag kan sätta upp en votivtavla / i ditt tempels" I *I väntan på pendeltåget* bad han utifrån en liknande situation om att få den förlorade tillbaka: "Ack om någon guds/ ändå ville leda dina steg ut i den röda skymningen" (I 27f). Här är den älskades försvinnande i första hand smärtsamt, men i "Text för votivtavla" accepteras förlusten med behärskat vemod.

Även i "Återförening", nästföljande dikt, kämpar diktjaget för att hålla minnesbilderna så ljusa som möjligt (Dn 39). Men besvikelsen drar genom minnet som mörka stråk av förtvivlan:

En musik slår upp ur stenarna
och driver bort mot molnen
som lågor ur vår ungdoms multnade kärlek.
Svalorna är här som i vår sommarnatt.
De döda träden andas med din andodräkt.

Och minnet av svartsjukan är för tungt att bära för att kunna formuleras med riktig inlevelse. Man kan ju alltid kalla det för ett "Missförstånd", det brutna löftet (Dn 27). Allt som återstår är:

En doft av dinnavel
eller röken i dina läppar,
dessa oroliga stäpphundar?
Eller bara den gröna skuggan över värdshuset
där du gömde dig med din älskare?

På ett värdshus utspelas också dikten "Erotisk utflykt" där uppgivenheten åter kommer till tals: "redan när vi slet av oss kläderna hotade själen / att fladdra ut över cafeterians skrat" (Dn 51). Sexualiteten liksom den föregivet eviga kärleken är genomskådad: "Vid en whisky efteråt, ljummen som sommarnatten,/ begrundade vi än en gång den enfaldiga / notisen om vår existens." Livet med dess futtiga innehåll och falska metafysik ter sig meningslöst. Men fanns det då aldrig någon möjlighet att själv välja ett annorlunda liv, ge det någon form av mening? Misstanken drabbar diktjaget, ångestladdat, "att jag också / bara har läppjat på mitt eget liv" (Dn 48)s Slutraderna i denna dikt

mynnar nästan ut i ångest inför livets slutsummering och dödens orubbliga gestalt: "Ack om jag till sist kunde slippa undans/ med att läppja på döden." I Hades finns det ju inte ens möjlighet att begrunda sin om än enfaldiga så dock existens. Där får vi alla, heter det i en annan dikt, dricka av Lethes vatten och "Själva kärleken/ blir en vit skugga" (Dn 53). "Också detta måste vi tänka på", läser vi i slutraderna, "medan döden närmar sig".

Som ett desperationens *men* framhärdar dikten "Sommardröm" i denna uppgivenhetens diktsamling (Dn 52). Den ideala kärleken – drömmen om den, eller kanske bara minnet av en ofullkomlig avbild – bryter fram som en yttersta ledfyr glis i det svarta mörkret. Innan "den sjuka svartråttan har slickat upps/ blodfläcken på ditt bröst" i slutdikten, får vi ta del av en vision av evigt ljus (Dn 84). En vision där allt är möjligt utom döden, förnekelsen och glömskan. Dikten citeras i sin helhet:

Inte behöver du skyla dig,
så kyska som dina lemmar är
när du glider in i solen under min blick.
Det är som du var död.
Jag läser den orfiska skriften kring din hals:
till vänster i Hades finns en källa
under en vit cypress,
gå inte nära.
Medan de döda dricker sin glömska,
uppgår dina lemmar i solen,
och det är dig jag väntar på,
nu och i all evighet:
de fulla krukorna, frukterna på fälten,
bikuporna och städerna.
Som en varg ska livet kasta sig över oss.

På samma sätt som det inte finns någon hållning som står så nära tron som ateismen, finns det inget som liknar passionerad kärlek så mycket som villkorslöst förnekande av känslor. I "Sommardröm" blir detta tydligt i och med att förnekelsen slår över i extrem tilltro. Cirkeln sluts av de två extremerna. Men någon tredje, kvalitativt särskild ståndpunkt skapas inte. Det sker ingen syntes mellan de två konträra positionerna utan de kvarstår ironiskt motsatta och oskiljaktiga. Författaren lämnar ingen ledtråd åt läsaren att nysta upp motsatsernas härva med: ironin är etisk.

"Sommardröm" är således ett enstaka kraftfullt och paradoxalt *men* i *Dikter kring noll*. Likaså innehåller *Vid det röda trädet* en enda dikt som med slående ironi ställer den dominerande pessimistiska synen på kärleken i bjärt kontrast. Förutom några dikter där kärleken i förbigående ömsom tillbeds, ömsom föraktas, rymmer samlingen nämligen något så ovanligt hos Vennberg som en elevatorisk kärleksdikt (Vt 63f). "Rymdrus vid avsked" erinrar om

Lindegrens diktning som ju delvis är rakt motsatt Vennbergs. I *Den orfiska reträtten* framhåller Algulin kontrasten mellan den romantiskt högstämda, elevatoriska diktningen och den lågmälda reträttdiktningen hos de svenska så kallade 40-talisterna. Vennberg utgör den främste exponenten för reträtten medan Lindegren ofta rör sig i motivkretsar som anknyter till en uppåtstigande rörelse. När Vennberg någon gång, som här, formulerar den låga positionens motsats, framstår den desto kraftigare:

Jag vet att dessa töcken är hennes lemmar.
 Drucken lutar jag mig ut över världsallet,
 ut i det spöklika gråa, ut i det spöklika kalla
 sökande
 kosmiska fiskevatten, skogar, skogstjämar, övergivna hyttor,
 undangömda örter från en jordisk juni,
 talgoxens skuggsång i den svällande våren.
 [---]
 Se min fågelnäbb och mina fågelögon
 hur de genomsöker stjärnbarken efter insekter.

Men min kvidande kärlek kan nebulosornas myrlejon
 varken döda eller rädda.

Kosmos framträder här som en kvinnogestalt, påpekar Algulin, men lika gärna kan man säga att kvinnan framträder som kosmos.⁷⁷ Man kan konstatera att ruset infaller vid *avskedet*, men dikten är trots detta i sin helhet bejakande, sanslös. Att kärleken, som det heter, inte kan räddas, förstärker snarare det paradoxalt hängivande i bejakelsen.

I den ena dikten mörkare än den andra i *Längtan till Egypten* förkastas kärlekens "förbannade teater" och dess eviga trolöshet (L 73f). Men i en dikt kallad "Trolöst möte" blir det i alla fall tydligt att hopp och längtan efter den ideala älskarinnan och en verklig kärlek finns latent även i denna diktsamling (L 25f). För ett ögonblick, i en sorts disträ förvirring, tror sig diktjaget möta föremålet för sin åtrå. Hennes trolösa blick möter honom, ett tecken på att kvinnan är verklig, i sinnesvärlden existerande, och han inser att till och med en trolös kärlek är bättre än ingen alls. Igenkännandet visar sig emellertid vara en illusion, det enda sanna i det är trolöshetens existens. I en invokation av Astarte, en semitisk modersgudinna som ofta nämns i Bibeln, beklagar han sig över sitt öde: att ha hoppet ständigt fixerat vid kärlekens idealbilder och samtidigt vara fångslad i dess verklighet.⁷⁸ Dikten lyder i sin helhet:

Det var dock inte i telefonkatalogen jag återfann dig,
 du dök upp i regnet

⁷⁷Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 270f.

⁷⁸1 Sam. 7:4. 1 Kon. 11:5.

och stod plötsligt vid min sida,
så självklart
som hade jag varit i större behov av
den trolösa blicken i dina ögon
än paraplyet som jag glömde på kaféet.

Alltid är du samma svärd genom mitt hjärta.
Jag dör med dig till vilken straffränta som helst
och möter dig till slut i trappan till helvetet
om någon präst skulle vrida tiden tillbaka.

Vad tjänar det till? säger jag och menar det inte,
så utan hopp som jag har levat genom alla år.
Hur länge var det inte sen vi åderlät orden på allt blod.
Tystnaden, detta skelett av lust.

Men vid Astarte! det är ju inte du,
bara din evigt trolösa blick
som snart har ruttnat i femtio år
liksom parksofforna där vakterna ertappade oss.

Låt oss bortse från det och smyga ut bakvägen
från det pappersliv som jag har levat.
Jag låter fönstret stå öppet så att månen kan ta sig in
om han skulle minnas dig.
Din trolöshet ropar på mig som en havsfågel.

I *Visa solen ditt ansikte* är polariseringen mellan hopp och vanmakt påtaglig. Livet ter sig synnerligen paradoxalt, som i "Älska mig": "I detta sena förhatliga ljus / av en sol som aldrig ger ro, är min kärlek till livet / större än någonsin förr" (Va 65). Dikternas karaktär av samtal är här framträdande. Diktjaget resonerar med läsaren eller något annat odefinierbart du. Kärlekstemat får stå tillbaka något medan det religiösa grubbleriet, vari ytterligheter-na är kätteri respektive bön, dominerar.

En av diktsamlingens avdelningar, den tredje, ägnas dock i sin helhet åt kärleksfrågorna. Två citat ur andra dikter får bilda relief åt denna enhet och dess tydliga kast mellan olika ståndpunkter. Först raderna omedelbart innan tredje avdelningen: "Det finns bara kärlek som vi inte står ut med./ Det finns bara tider som vi inte kan leva i./ Det är i dem vi älskar och lever" (Va 19ff). Och så ännu en gång det okontrollerbara *trots allt* som motsäger allt förnuft och som man inte kan värja sig mot:

Man borde kunna välja tid
för sin död och för sin kärlek.
Hör hur de båda
smyger sig fram på täspetsarna
för att överrumpla oss. (Va 63)

Visserligen är det inte så trevligt att överrumplas av döden när den kommer "såsom en tjuv" som det heter i Johannes uppenbarelse när det talas om Guds

rannsakan av våra gärningar.⁷⁹ Men att överraskas av kärleken är å andra sidan desto angenämare.

Avdelningens inledningsdikt "Vila" definierar utgångsläget: diktjagets position i ett förstenat, fossiliserat landskap som han trots allt finner sig tillrätta i (Va 27). Men "kärlekens korta ögonblick" är oigenkännliga. I "Besöket" relaterar diktjaget ett senkommet besök av den åtrådda (Va 28). Det talas om "vårt förflutna" och mycket tyder på att det en gång har existerat ett verkligt intensivt förhållande – ett kärlekens korta ögonblick som man möjligen kan känna vittring av fortfarande; en skugga från det förflutna:

Men du kan övernatta i gästrummet.
Stjärnorna har glesnat och vinet är tungt,
och i sömnen märker du inte
att väggarna i rummet hardofter kvar
som kunde göra oss båda från våra sinnen.
● och inte hittar morgonen något annat i en natt som denna
än några benknötar som den med möda återställer.

"Möte i Prag" är en absurd dikt om skuld och sexualitet där kärlekslyckan undermineras av en inställning som erinrar om gnostisk dualism: materien är ond, sexualiteten ett fjärmande från det goda gudomliga (Va 29f). Scenen preciseras i inledningen:

Vi står i Tynkyrkan i Prag,
och någon mumlar om att leta efter lödkolven i höet.
■ Dina dofter kväver mig under ett glagolitiskt
sopransolo – Gospodi pomiluj –
och jag får sådan hjärtklappning att jag måste rusa ut.

Sopransolot som nämns, *Gospodi pomiluj*, är som konstaterats mässans kyrie. Den skuld över sexualiteten som redan antytts av att det mumlas om en lödkolv i höet, blir uppenbar av att kvinnans dofter känns kvävande under det att sopranen sjunger "Herre, förbarm dig över oss". En parallell finner man i ett avsnitt i diktsamlingens "En dag då ingenting händer", där komiken förvisso är påtagligare än skuldkänslorna:

● och jag står vid altaret i en pyjamas som glipar framtill,
och mitt kön halvstyvnar och tränger ut,
och konfirmanderna på första bänken fnissar,
och min skam är större än Guds härlighet. (Va 19ff)

Att de båda kyrkoscenerna lånar drag av drömmen är tydligt. Man behöver knappast ha läst Freud för att inse att nakenhet på offentliga platser, och i synnerhet då sexuell upphetsning i en kyrka, tyder på skamkänslor och i detta

⁷⁹Upp. 3:3.

fall ett tveeggat förhållande till religionen. Drömkaraktären i "Möte i Prag" framhävs också av det irrationella i att diktjaget efter att ha rusat ut plötsligt befinner sig i kyrkan igen, kastar sig om halsen "och trycker en kyss mot min mun / mitt inne i Tynkyrkan under ett sopransolo./ och din tunga spritter till som en fisk". Kampen mellan drift och skuld känslor utmynnar i avsky: "Dina läppar är hårt sminkade; som en horas."

Efter detta bisarra och upprivna intermezzo sjunker röstläget tillbaka till den förhållandevis lugnt uppgivna tonen i "Besök". "I dag regnar det" handlar om ett övergivande: "Det värker i handens/ som har slitits loss från dina höfter./ och regnet slår in genom hjärtväggarna" (Va 31). I en för Vennberg karakteristisk kopula ges själens smärta än en gång fysisk skepnad:

Nyss var kärleken ett träd
som du lutade dig mot.
Nu är den en gårdag
som gräver sig ut genom min hud
med vassa naglar.

Ett möjligen obesvarat "Vinterbrev" är nästa dikt där smärtan tillfälligtvis har domnat (Va 32f). En vag tillförsikt kan i stället skönjas. Som Agneta Pleijel i en tolkning av dikten uttrycker det, har vi här snarast att göra med en besvärjelse; ett paradoxalt hopp om det korta sinnliga ögonblickets beständighet.⁸⁰

Inte känner jag dig längre,
du vintervarelse,
men när jag lyfter blicken från papperet
och ser isrosorna på snedfönstret,
är mitt hjärta hos dig.
Ord fladdrar till vid min tinning,
heta av den skönhet jag vill tro du har kvar
ännu när solen sista gången göms i havet.

Och efter omväxlande skuld och längtan tillbaka till kärlekens korta ögonblick tycks till slut glömska vara möjlig. "Solen står högt" i dikten som följer (Va 34). Kärlekens dystra skugga krymper medan "cellernas ångest, mitt hjärtas rykande kaos" sakta suddas ut ur minnets "detta är en dag då solen står högts/ och humlorna har varit vakna sedan gryningens/ och kärlekens skugga rymms under min fot".

Avdelningens epilog, "Kinesisk flykt", anknyter även den till drömmens värld (Va 35). Men drömmen är nu motivet, inte formen. Epilogen reserverar sig indirekt mot föregående diktens optimism i och med en raljerande ton.

⁸⁰ Agneta Pleijel: "En passionsdikt", *Lyrikvännen*, 1986:6, s 30If.

Kanske vill dikten säga att livet och dess kärleksbesvär till slut bara blir en drömlig saga, en myt som man själv skapar med det egna jaget som förste skådespelare. På ålderns höst kan man då kosta på sig att glömma det som smärtan överskuggar och bara minnas "vinet som fuktade hennes kyssar / och den knäckta grenen som förrådde dig i kärleksmötet".

Finns någonstans bortom skammen, smärtan och förnekelsen en kärlek som inte låter sig fångas i en raljerande "Kinesisk flykt", som genom sin fullkomlighet knappt ens låter sig beskrivas? Svaret måste för Vennbergs del bli nej. Men drömmen om denna kärlek finns och är ibland verkligare än något annat. Vi har tidigare sett hur kärleken likt döden "smyger sig fram på tåspetsarna / för att överrumpla oss" (Va 63). Den stora glömskan, den stora friden, har i själva verket sin yttersta grund i det totala uppgåendet, föreningen, som i det verbala språket kanske mest sublimt uttrycks i *det kvinnliga*. Friheten finns kanske inte, men drömmen om frihet finns, liksom döden. Kärleken finns kanske inte, men däremot flykten från förnekelsen. "Flykten till frihet" finns:

Men sömnlösheten i de stora skogarna
berör min hud som en kvinna.
Och i viskningarna från döende fågelsvärmar
tycker jag mig känna igen ett förlorat namn. (Va 13)

"Göm dina ord där tystnaden är orörlig"

Det ligger en fundamental motsägelse i att som Vennberg dikta om diktens meningslöshet. Algulin talar om den orfiska reträttens paradoxer och framhåller att Vennberg utvinnet poetiska artikulationsmöjligheter ur en belägenhet som inbjuder till total tystnad.⁸¹ Att i poetisk form påstå att poesi är meningslös innebär en dementi av den egna utsagan som tvingar fram ett speciellt förhållningssätt hos läsaren. Det är nämligen knappast möjligt att tolka sådana påståenden bokstavligt – i stället måste de sättas in i ett epistemologiskt sammanhang. Frågan om kommunikationens möjlighet över huvud taget och i synnerhet frågan om kunskaps- och erfarenhetsförmedlingens möjlighet är central i Vennbergs lyriska författarskap. Vi har redan sett hur Vennbergs diktning med skiftande hållningar och från olika utgångspunkter skriver in sig i ett metakonstnärligt sammanhang, där framför allt bildkonstens kommunikationsförmåga penetreras. Här gäller det frågan om

⁸¹Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 280.

hur det mer specifikt metapoetiska formar sig till en aspekt av det dubbla budskapets figur.

Inom Vennbergforskningen har främst Göran Printz-Påhlson och Bernt Olsson ägnat sig åt det metapoetiska draget. Printz-Påhlson kopplar samman det med en kunskapsteoretisk pessimism och talar om Vennbergs *misologi*. Vennberg tror inte, betonar han, att orden kan återskapa en sinnlig verklighet. Olsson nyanserar bilden genom att, i anslutning till Algulin, framhålla hur mångskiktad och komplicerad Vennbergs hållning till språket är. Exempelvis misstror han, som vi tidigare konstaterat, ord med metafysiska anspråk samtidigt som han söker just sådana ord. Denna dubbelhet, poängterar Olsson, är grundläggande för Vennbergs metapoesi.⁸²

Hos Vennberg finner man således utsagor inom en och samma diktsamling som synes vara mer eller mindre konträra. Dessa utsagor måste tas på allvar. Det är, som jag ser det, fråga om en bild av en inre rörelse: en pendling mellan olika ståndpunkter som inte nödvändigtvis finner en lösning inom ramen för den lyriska gestaltningen. Därför är det rimligt att tala om en dualistisk tendens hos Vennberg. Någon gång anar man en ansats till ett dialektiskt språk där motsatserna tycks förenas i ett tredje och högre stadium, men i grund och botten får motsatserna stå kvar, oförenade och fundamentalt oförenliga, sammanhållna endast av den etiska ironins kitt.

Själva uttrycksformen, poesin, ger således upphov till en ironisk paradox när diktens meningsfullhet ifrågasätts. Till yttermera visso skärps den paradoxala effekten när poesin i någon mån är vacker; när dess uttryck genom ett indirekt bejakande av sina skönhetsvärden detroniserar alltför kategoriska påståenden om meningslöshet. En central konfrontation är den mellan en grym verklighet och en vacker men verkningslös poesi. Är poesin bara en navel att gömma sig i eller förmår den något mera än att ge eskapistiskt skydd? Kan den på något sätt forma en motbild till världens meningslösa brutalitet eller är den helt enkelt ett introvert tidsfördriv? Är det något värt att låta dikten tala eller bör man i konsekvensens namn tiga?

Frågorna återkommer men svaren varierar. "Ge oss poesi, hörs ett rop,/ med en navel så djup att vi kan gömma oss i den.", låter det i en dikt om dikturen i Chile (VF 65f). Här framställs en eskapistisk hållning som dock inte helt kan avvisas såsom kritiskt ironisk. När verkligheten är alltför fruktansvärd är själva flykten en förnekande handling som inte saknar betydelse.

⁸²Printz-Påhlson: "Vennberg, orden och tingen", s 196ff, 203f. Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 253. Olsson: "'Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångesttimmarna'", s 2, 12.

Emellertid formuleras i dikten också en fråga som ställer poesin på hårdare prov; som avkräver den deltagande: "Här lever vi – medan friheten där borta spikas vid trä för att dö./ Vem ger oss orden som räddar oss./ de tålmodiga orden på den långa vägen?"

En dikt i *Från ö till ö* använder sig också av navelskådandet som bild för poetisk verksamhet (Fö 12). Här ser vi också hur det introverta kan ha ett värde: "Göm dina ord där tystnaden är orörlig;/ i den navel där du själv låg levande / medan din ungdoms alla frågor dog i gatularmet." Orden bör enligt dikten förpassas till tystnaden i naveln, men det är i denna tystnad som man kan hålla sig levande. Den introverta slutenheten kan alltså vara en förutsättning för liv: en inre andning som frigör självet från yttervärldens omöjliga frågor och ständiga larm.

Senare i samlingen frågar sig diktjaget varifrån de verkligt starka orden ska hämtas, de ord som inte hör hemma i "verklighetens värld" utan som drabbar individens inre:

Det finns också ord
som vi kan förblöda i.
Vem hämtar upp dem ur stengrunden
och lyfter dem som en dryck till vår mun?
Vem dikterar på nytt för vårt hjärta
en grammatik för ord att förblöda i? (Fö 21)

Vennberg efterlyser här de ord som talar direkt till människans hjärta; som är så starka att vi förblöder i dem. Dikten uttrycker, som Bernt Olsson påpekar, en ovanlig visshet om att de verkligen existerar.⁸³ Senare i diktsamlingen förnekas emellertid poesins värde. "Rädda den inte" lyder uppmaningen (Fö 57). Dess ytligt estetiska kvaliteter avvisas: "Poesin är inget smycke". Skönheten är en illusion som döljer tomhet: "Rädda den inte. Tro inte den har något att säga./ Under ögonfransarna vars skönhet du vill dö för / är ögonhålorna tomma som en plundrad grav." Det som i diktsamlingens början framstod som en möjlig väg för poesin, att skydda människan från grymheten genom att upprätta en inre fristad där vi kan förblöda av ordens styrka, förnekas nu. Poesin har inget att säga och dess skönhet är definitivt förrädisk.

Men i samlingens sista dikt skiftas positionen åter (Fö 64). Poesin nämns inte direkt, men den ingår icke desto mindre i det samtal som böcker och handskrifter för: "Böckerna kan du inte vara utan. Bakom dem skymtar / handskrifterna vars samtal ingen skymning avbryter." Den poesi som tidigare

⁸³Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångestimmarna", s 16.

inte ansågs vara värd att räddas antyds av slutdikten vara outhärlig, åtminstone för diktaren själv. Samtalet måste, meningsfullt eller ej, fortsätta.

I väntan på pendeltåget visar i huvudsak prov på en stark tilltro till poesin och dess byggstenar: orden. Visserligen finner man en degraderande självkaraktäristik redan på bokens andra sida – mot den kinesiske poetens värdighet ställs en bild av det egna jaget "med bomull i narrbjällror" – men ganska snart hörs andra tongångar (I 8). I den ironiska kontexten i "Inte gudars like" återfinns en strof som reser sig ur tvivel och tvekan till en tro på en ursprunglig gränslöshet hos orden:

O fly, mitt fulmliga hjärta,
till de första vattnen
och de ännu gränslösa orden:
ingenting, ingenstans, mörker. (I 30)

Att de gränslösa orden är negationer minskar inte deras styrka, tvärtom ställs deras livskraft i kontrast till människans död: "Starkare än din död är begynnelsens ekon:/ mörker, ingenting, ingenstans."

"Ordet" inleds med en ironisk reservation som antyder att diktaren inte alls tror på något utopiskt ord. Liksom i Eliots *Ash-Wednesday* där frågan "Where shall the word be found" ställs, gäller det i Vennbergs dikt "the lost word", "the Word unheard"; det ord som skulle kunna stilla känslan av själslig brist: "Trodde jag det fanns ett ord / skulle jag väl söka det./ inte nöja mig med stavelser" (I 37).⁸⁴ Men fortsättningsvis kan läsaren inte riktigt lita på Vennbergs reserverade hållning. Det ord som diktaren inte säger sig tro på beskrivs med sådan inlevelse att det framstår som en levande utopi:

Men det måste vara ett lättare
och ljusare ord än dem jag hittills drömt om,
närmast fjäderlätt,
helst också vattenklart, fyllt av musik,
något för åldrande ögon
och ett tröttnande hjärta att ta till sig.

Liksom i den nyss citerade dikten ställs till sist ordet mot diktarens död. I "Inte gudars like" var orden definitivt det starkare. Här kvarstår endast en förhoppning om att så är fallet, och dessutom tillkommer en religiös anstrykning. Det eftersökta ordet kan nu också tolkas som det gudsord som skulle kunna rädda diktaren, vilket också är fallet i Eliots dikt: "Mullen får man heller inte glömma./ Det är där det i sanning skulle behövas." Några sidor senare får man en negerande replik till denna dikts relativa optimism. "Också skrifterna på

⁸⁴*The Complete Poems and Plays of T S Eliot*, s 96f.

väggen / utplånar varandra", heter det nu (I 40). Men i sista hand negeras också denna negation. Dels genom att Vennbergs skrift i sig själv når fram till sin läsare, och dels genom att andra texter och författare lever i hans poesi. Mot slutet av samlingen nämns Pindaros och i den dikten blir det tydligt att skrifterna inte utplånar varandra utan tvärtom växer i varandra (I 67).

Likaså ställer sig *Dikter kring noll*, trots reservationer – "Visst är poesins/enkla ålderdom värd förakt" – mycket välvillig till orden och poesin (Dn 9f). "Skaldebrev" inleds med åberopandet av några själsfränder: "Skulle Theokritos ha menat det / eller Friedrich Schlegel / eller någon på ditt stamkafé?" Ironin både benämns och begagnas i denna dikt:

Och i morgon skriver du ditt poetlvs dikt,
och du kan hålla upp den
i solljuset
eller under månskäran
eller i seminariets dammstrimor,
och som en rubin lyser den
i all sin poetiska ironi.

Det är endast under skydd av just ironin som ett så oförbehållsamt påstående som att dikten lyser som en rubin kan formuleras. Men trots den ironiska undermineringen kvarstår diktens värde i kontrast till den kontext som denna avhandling utgör: seminariets dammiga värld.

I "Ta lärdom!", där den för sina vilda utsvävningar ryktbare athenske statsmannen Alkibiades anropas, sägs mer uttryckligen att poesins bilder kan ha ett värde (Dn 46). "Skald, lär av Alkibiades", lyder uppmaningen, med avsikten att skalden likt den gamle greken ska "Ta vara på nattmörkret,/ när du raglar ner från ditt Thrakien". Poesin bör vara omtumlande: "Slå omkull termernas/ i din själs gator." Genom att skriva en poesi som likt en berusad slår vilt omkring sig, en dikt som bara består av "portförbjudna ord" som det heter i en annan diktsamling, kan man vilseleda döden (L 73f). Dikten ställer sig då på livets sida i kampen mot döden, stagningen och glömskan; den blir *meningsfull*:

Slå omkull termerna,
så att du inte vet vem du är.
Och ner i stenbrotten
eller vinpressarna.
Vilseled också döden med perversa
och oigenkännliga bilder.

Mot denna meningsfullhet värjer sig diktaren senare i samma samling (Dn 60). Där talar han till dem som använder sig av poesin som en navel att gömma sig i:

Lyckliga ni som har så mycket att avfalla från,
har hem att överge för hem som väntar.
Också i ett landskap
där ängelns röst
och vattnets röster blir ett skrik
är poesin för er som en pungråtta
i vars pung ni kan hålla er gömda
medan ovädren drar förbi.

Dikten berör inte frågan om det finns någon alternativ funktion hos dikten. Den mynnar ut i ett frågetecken och låter möjliga svar förbli outtalade.

Två motsatser har formulerats i diktsamlingen – dikten som en lysande rubin och dikten som en gömställe för ljusskygga individer – och längre än till konstaterandet att dessa motsatser knappast låter sig förenas, och att ingen av dem står fri från reservationer, kommer vi inte. Den etiska ironin lämnar frågan om vilken beskrivning som kommer närmast verkligheten öppen. Frågetecknet står där det står.

En något annorlunda motsättning finner vi i *Tillskrift*. Här ställs ordens *hemlöshet* mot deras paradoxala *styrka*. Redan i en av samlingens första dikter fastslås deras fåfänglighet: "Ord som skepp med fyllda segels-/ hur fåfånga när ingen strand för dem finnes" (Ts 13). Men samma dikt betonar också den fruktansvärda styrka som ett ord kan besitta när det benämner livets innersta kraft och mysterium: "Och ordböckerna kunde smältas ner till vägbeläggnings/ för skriket i ett par stavelser: andning." I en annan dikt betonas ordens helande förmåga: "själva ordens svalkas/ är som en dryck ur oförtenta kopparkärl" (Ts 18f).⁸⁵ Senare i samlingen finner vi också ett påstående som jävar utsagan om ordens fåfänglighet (Ts 30f).⁸⁶ Orden sägs vara, på gott och ont, livsfarliga:

Att röra denna mening,
detta ord,
att röra
att röra sig
medför livsfara.

Visa solen ditt ansikte framvisar en progression i sin syn på poesins värde. I inledningsdikten "Bruksanvisning" sägs det visserligen att "Detta är en dikt i glädje", men denna glädje är enligt Vennberg alltför privat för att intressera någon läsare:

Detta är dikt som inte angår någon.
Förspill inte din korta tid på att läsa den.
Gå in i någon gerillarörelse.

⁸⁵Se Aspelin: "Karl Vennberg. Askalabos".

⁸⁶Se Algulin: *Den norfiska reträtten*, s 280ff.

Detta är en dikt för sjömän som redan har drunknat.
Jag räcker dig inte ens någon karta
där du kan se i vilken havsström de driver omkring. (Va 9)

Diktkonsten förkastas i inledningen till en diktsamling – detta något märkliga förhållande får en speciell uppföljning i det att en reviderad och delvis motsatt position efterhand erövrar. Redan efter några sidor uppmanar diktaren sig själv att trots meningslösheten och fåfängligheten fortsätta skriva (Va 10ff). Som Bemt Olsson formulerar det ställer Vennberg här sitt eget skeptiska och ironiska ordrassel mot en ordvärld med ett språk som gestaltar en hel och säker åskådning: "Skriv bara, skriv med din mörknande penna/ Sparka omkring dig med din orena poesi,/ tills också du är död bland de döda."⁸⁷ En liknande position formuleras mot diktsamlingens slut. Här inringas den låga position som Vennberg så ofta återvänder till. Samlingens näst sista dikt talar med godmodig ironi om "provinsordet" (Va 76). Diktjaget jämför sig med Augustinus och hans "ökeneldar" och finner att hans hjärta bara är "en köks-spis / bland några muttrande småländska gummor". Augustinus ger röst åt sin trosstrid med hjälp av ett storslaget ord som sanning, vilket i allmänhet starkt misstros i Vennbergs poesi. Ändå menar diktjaget här att det nog finns ett ord också för hans oro. I slutdikten sägs det uttryckligen, i direkt motsats till inledningsdiktens svarta pessimism, att diktaren tror på poesin, om än poesin huvudsakligen formulerar en tystnad (Va 77). Diktens värde ligger enligt denna dikt i dess förmåga att ta vara på det marginella; de obetydligheter som trots allt uppfyller de flesta människors liv. Poesin gestaltar glömska och är på något sätt också glömska och tystnad. Dock är även denna negativa existens en existens av vikt som man måste tro på:

Jag tror på din ensamhet, poesi.
Jag tror på ansiktena som i dig
ohörda sjunker in i historien.
Du är deras tystnad under de låga grenarna.
[---]
Den glömska som du lyfter mot rymden
kastar sig solen över som en tiger.

Motsatsen till misstron kan som här vara en direkt deklarerad tro på poesin. Men mindre kategoriskt kan Vennberg också gestalta en motbild till misstron, en *vi'ja* att se det goda i dikten. I *Bilder I-XXVI* finner vi en sådan tillfälligt upprättad motbild. Först framställs med stark pessimism orden som "uppbrända"; "askflagor under allt likgiltigare moln", och diktjaget säger att han "misstror dem" (B 35, 39). Senare i diktsamlingen, i "Drömmen om ett

⁸⁷Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångestimmarna", s. 15.

ansikte", formuleras en dröm "där dikt blir ansikten och virvelvindar" (B 51). Diktens skapelse framställs som redan konstaterats i en analogi med Guds skapelse av världen; som en *verklighet* där "orden skulle vara tyngre än sanningen".

Även i *Synfält* finner vi en sådan motbild. I denna diktsamling fokuseras främst den poesi som består av glättad yta och falsk inställsamhet, "lekord" som det heter i "Gäster hos skönheten" (S 40f). Här nämns en antagonist vid namn, en poet som likt Vennberg sysslar med trosfrågor men oftast på ett radikalt annorlunda sätt: konfliktfrihet i stället för konflikt, ytlig skönhet i stället för kärv gestaltning, from trovisshet och publikfrieri i stället för kamp och envis penetrering (S 35f). Mot möjligheten att hamna i samma kategori som denne skald värjer sig Vennberg. I stället uttrycker han en Luthersk tro på ett rejält men opretentiöst hantverk som i sin låghet vida överglänsar det lismande gudsfjäsket. "Det hade varit bättre att bli träskomakare" säger han:

En enkel men välbildad ängel nerkarvad i nosen,
och det skulle ha hetat: en träsko
av Karl Vennberg är väl så from
som en morgonbön av Bo Setterlind.

Man kan erinra sig att mystikern Böhme, vars märkliga gudsbeskrivningar Vennbergs lyrik mer än en gång ansluter sig till, var skomakare. Parallellen mellan träskotillverkning och versmakeri finner man mer utförligt formulerad i en dikt av Olav H Hauge med titeln "Treskomakar".⁸⁸

Eit rim og ein tresko
er mykje like.

Treskor skal holast
ut etter skanken,
og vers skal gjerast
til skor for tanken.

Vennbergs träskor är de gamla prästernas, "dygdigast bland fotbeklädnader:/ en svalkande isvalk vid hälen vintern igenom". Sådana är också många av Vennbergs dikter: hårda och lite obekväma och med en isvalk vid hälen. Setterlinds skor för tanken får man föreställa sig som kanske ett par varma och eleganta stövlar.

I en annan dikt som vi finner i sviten "Bitterheter" överväger diktaren ironiskt möjligheten att finna sig tillrätta i "en parfymrad bönevrå / där poeten kan anropa sin himmelska spegelbild, / fotograferad av en behärskat andaktsfull / veckopress" – även här kan man föreställa sig Setterlind som

⁸⁸Olav H Hauge: *Dikt i samling*, Oslo 1981, s 46f.

objekt för den kritiska ironin (S 47). Några salongsmässiga "Småord" kan Vennberg naturligtvis inte sympatisera med. Denna sorts ytlig dikt förkastas definitivt. Dock kan han inte i ärlighetens namn frånsvara sig allt samröre med gudsordens saluförare. I svitens självvironiska kommentar erkänner han sin delaktighet i kommersen för att avvärja framstämningen av "domen över sig själv / från den dömdes bås": "Här står sist jag själv som en annan avlatskrämare / och bjuder ut mina sönderslagna världar" (S 51).

Motbilden kommer i samlingens sista avdelning. Diktarens ord ställs på ett ställe mot ett utopiskt ord av gudomlig karaktär som kan tolkas som ordet som var redan i begynnelsen (S 57f). Det existerande språket består av "ord som förgår sig./ Förgiftade", mot vilket det starkare ordet ställs. För Vennberg är både diktens ord och Guds ord rödskap i den fåfängliga jakten på sanningen. Printz-Påhlson vill läsa dikten som en poets hopp om en läsare, vilket jag finner väl långsökt.⁸⁹ Det åtråvärda ordet är snarast av gudomligt ursprung. Vad diktaren kan hoppas på är att hans egna ord får del av det ursprungliga ordets styrka.

Du gudalike vid fönsret,
som en genomskuren frukt är min själ.
Jag avstår från liv för ett ord.
Som ettgift.

Dikten heter "Du måste finnas". Motbilden formuleras av diktjaget som av ett tvång. Några sidor senare kommer emellertid en revidering av denna starka tro som här karakteriseras som "ett lätt hån": "Du tror du kan rädda. Väl inte / det enda ordet *mød* dessa ord / som grenar sig ända från roten?" (S 60f). Det utopiska ordet, motbilden till de ord som är poeten givna, är enligt denna dikt onåbart och på väg att försvinna: "bilderna går under". Det ord som tidigare sades finnas av nödvändighet avvisas således här. Motbilden frammanas i en dikt och förkastas i en annan.

Men *Synfält* avslutas likt *Visa solen ditt ansikte* trots allt med en hoppin-givande erövring: den låga positionen. Om det enda, gudomliga ordet inte är möjligt att nå, i synnerhet då inte med ett lismande språk av den veckopress-fotograferade skalden, finns det som alternativ ett undanskymt ord och anspråkslösa bilder att bosätta sig i. "Andra bilder finns det att begära av livet,/ och andra ord,/ om än alltför låga för rymden" (S 66f). Den undan-skymda positionen tas inte i besittning utan kamp. Människans natur är att sträva mot himlen. Att inse sin låghet kräver smärtsamma offer: "Men måttlös är människan i sin tomhet./ Hon lyfter sin hand: den faller i bitar./ Hon lyfter

⁸⁹Printz-Påhlson: "Vennberg, orden och tingen", s 210.

sina ögon, och synfältet rämnar." Inför den ogripbara helheten och det alltför höga rämnar synfältet. Ordens sista utpost befinner sig bland snåren, nära jorden:

Andra bilder finns det att begära av livet,
ord som oombedda kränger av sin storhet
och kliver ner i snåren
där vår vilja är sitt eget villebråd.

Dessa bilder befinner sig inom människans synfält och kan gestaltas av poesin. Och tron på den låga positionens möjlighet utgör om inte annat så i alla fall en vilopunkt: en plats för eftertanke och de motsatta krafternas vapenvila.

4. Övergivandet

Negationerna

Inte en sommardag kan vi hejda,
inte en doft kan poesin eller musiken rädda. (VF 29)

Det dubbla budskapet innebär på det tematiska planet att oförenliga ståndpunkter ironiskt proklamerats inom en och samma diktsamling. Intimt samhörig med denna tendens hos Vennberg att gestalta en irrationell världsbild, är en benägenhet att överge skilda positioner. Att överge och/eller överges är ofta en nödvändig konsekvens av de olösliga konflikter som Vennbergs dikter ger uttryck för, men övergivandet kan också tänkas som orsaken till jagets inre konflikter. Övergivandet är helt enkelt en för diktningen central figur som återkommer på olika tematiska och motiviska plan.

Redan vid en blick på författarskapets språkliga yta blir det tydligt, som Marie Louise Ramnefalk påpekar, hur påfallande ofta negationer av olika slag förekommer. Ord som *inte*, *aldrig* och *ingen* är frekventa och hör intimt samman med för Vennberg centrala begrepp som *tomrum*, *frånvaro* och – *övergivande*. Ett annat besläktat ord med stor betydelse för Vennbergs poesi har Horace Engdahl lyft fram: *men*. Genom detta ords reserverande funktion tvingas läsaren att överge en tankegång till förmån för något annat – oftast ovisst vad. Negationerna hos Vennberg är i grunden en aspekt av övergivandets figur: den fasta punkten och den tydliga bilden överges.

I sin bok *Die Negation als Ausdrucksform* visar Renate Schäfer hur negationer på skilda vis kan ha en huvudsakligen positiv funktion. Negationens uppgift är ofta att framhäva något annat, mer svårbeskrivligt än det förnekade. Detta är vanligt inom den barocklitteratur som hon huvudsakligen sysslar med. Paradiset och själens salighet beskrivs exempelvis ofta via ett inringande av

¹Ramnefalk: *Tre lärodiktare*, s 256. Engdahl: "Vennbergs 'men'".

vad de *inte* är. Likaså definieras Gud, företrädesvis av mystiker och mystiskt färgade diktare, ofta med hjälp av negationer.²

Schäfer undersöker i första hand negationerna hos Angelus Silesius, men lyfter även fram bland andra Horatius som flitig brukare av negationer. Även inom 1900-talets diktning finns det emellertid en central strömning som arbetar med negeringar, och då gärna i samband med begrepp som tystnad och fragmentering – exempelvis Samuel Beckett inom prosan och Paul Celan inom poesin. I den moderna litteraturen har negationerna gärna en mindre positiv funktion: en förnekelse hos exempelvis Vennberg har sällan som främsta uppgift att konstruktivt lyfta fram något annat än det förnekade.

Kanske kan man säga att mystikernas språkbruk är en förmedlande länk mellan 1600-talets och 1900-talets negationer. När Gud beskrivs via paradoxer och negationer eller sägs vara ett intet, är det i mycket en öppen fråga om hur dessa beskrivningar ska tolkas. Man kan erinra sig Kierkegaards syn på ironin som den absoluta negativiteten. Mer konkret kan negationer fungera som ironimarkörer. I en dikt i *Halmfackla* identifierar sig jaget symptomatiskt nog med "förnekelsens dödsakrobater" (H 74). Negationerna främjar den ironiska diskursens tendens att i Kierkegaards bemärkelse underminera alla fasta positioner.

Negationerna hos Vennberg är ofta spetsställda, placerade väl synliga direkt i inledningsraden – som i ett antal dikter i *Vägen till Spånga Folkan*: "Försök inte att utplåna sorgen"; "Jag råder inte över tiden"; "Solen är sig inte längre lik"; "Inte är din kärlek någon annans lik" (VF 61f, 53, 49, 17). De kan också gömmas mer eller mindre väl synligt i diktens mitt vilket är fallet i en rad andra dikter i samma samling: "Inte en sommardag kan vi hejda,/ inte en doft kan poesin eller musiken rädda"; "Inte är sanden / som klibbar vid mina läppar när jag vaknar / den ljusa havsstrandens"; "Inte lever jag i ordens ljus,/ inte skrämmer jag av deras mörker./ Inte samlas deras blod i den hand jag kupar" (VF 29, 48, 40).

Vad som blir uppenbart redan av detta lilla urval av negationer är att deras funktioner i olika dikter är av vitt skilda slag. De kan berätta om oförmåga, främlingskap, vantrivsel eller saknad. Grundläggande är ändå att de betecknar en frånvaro av något slag som formar diktjagets värld; en frånvaro som inte omedelbart implicerar en outtalad närvaro. Ibland kan ett övergivande suppleras utan att dikten tvingar fram en sådan läsning, och ibland formuleras det explicit att just övergivandet är den figur som döljer sig bakom negationen.

²Renate Schäfer: *Die Negation als Ausdrucksform*, Bonn 1959.

Vennbergs centrala teman återkommer även på detta plan. I *Gatukorsning* anar man en svikande Gud:

Begär inte för mycket i denna stund:
inte en helig kniv att sarga sönder
din tinning med,
inte en himmelsk tvättstuga för din kallsvett. (G 45)

Som vi senare ska se är negationerna en central aspekt av Vennbergs gudsbeskrivningar. I linje med mystikt, paradoxalt språkbruk bestäms hans eventuella existens och egenskaper gärna med hjälp av negationer. Men negationerna arbetar alltså även på andra tematiska nivåer. I "Hölderlin i Tübingen" i *Vid det röda trädet* porträtteras den åldrade poeten, övergiven av människor och förstånd. Hölderlins symboliska ensamhet står i centrum och formuleras med en negation: "Ingen tvättar sorgen av hans hand" (Vt 25f).³ *Tillskrift* berättar om en förlorad kärlek: "Om detta är inte mer att upprepa / än, för ordningens skull, / de hungrande ord som din kärlek ingav mig [---] Inte ens en skärva förräder längre vår lust" (Ts 29). Den övergivna poesin talas det om i *Visa solen ditt ansikte*: "Tro inte det är dags för poesi. / Alla poesins stationer / ligger vid nerlagda bandelar" (Va 15f).

Negationer kan också användas för att ironiskt förneka förhållanden som man helst vill blunda för, varvid deras påtaglighet naturligtvis blir än mer frapperande och smärtsfull. Några dikter ursl *väntan på pendeltåget* demonstrerar detta förfarande. I en dikt värjer sig diktaren mot sin svartsjuka:

Inte ser du i denna junikväll
din kvinnas steg till sin älskare.
Inte hör du i denna skymnings korta ekon
kärleksorden som smeker hans lem. (I 31)

I en annan är det skriftens förgänglighet som hotar livets grundvalar:

Och inte är skriftens hemlöshet
någon människas.
Inte är skriftens svek
kärlekens.
Inte har skriften någon strupe
med ångestens rep omkring sig. (I 65)

Ironin ger här negationerna en motsatt funktion än den entydigt förnekande. Men själva bristen kan också gestaltas av negationer, nämligen när de tydliggör ett undanträngt begär efter något förlorat. Vennbergs dikter beskriver ofta det frånvarande, vilket är fallet också i "Man med båt" i *Bilder I-*

³Se Pär Hellström: "Hölderlinporträtt i svensk 1900-talspoesi". *Läs konst skriv konst dikt konst*, red Pär Hellström och Tore Wretö, Stockholm 1987, s 136ff.

XXVI som här ska citeras i sin helhet – ett tydligt exempel på att de frekventa negationerna är yttringar av övergivandets figur (B 23). Ord som "ingenting", "inte", "ingen", "inget", "Tystnaden" och "tomma" signalerar förlust och främlingskap. Om protagonisten är övergiven eller själv har övergivit spelar i denna dikt mindre roll, liksom arten av förlusten. Övergivandets figur, som snart mer detaljerat ska penetreras i sina olika tematiska gestaltningar, ges här allmängiltig form med hjälp av negationerna:

Havet ligger grått, och ingenting
ska födas ur detta hav.
Tro inte du själv ska födas vid någon bubblande klippa.
Ditt blod är ingen virvel,
inget bröllop under gryningen.
Ditt hjärta är sten som vittrar
under de dödas steg.
Men en rök skjuter upp
i en luft orörlig av höst.
Tystnaden flyger in mot ditt ansikte som en nattfågel.
Du står där vid din tomma båt,
du står där vid dina nät
och de är tomma,
och blod droppar från såret på din hand
ner på näten och ner på
bokstäverna i en dikt
som havet inte släpper ifrån sig.

Misstron

Han sveper sin misstro som en kåpa om sig. (G 74f)

Innan vi går in på övergivandets tematiska förgreningar i Vennbergs författarskap måste några aspekter på övergivandet i en vidare bemärkelse beaktas: dels Vennbergs sanningskritik och dels hans satiriska grepp. Båda dessa fenomen låter sig inordnas i negerandets kategori, en kategori som kan definieras med ett strategiskt tungt vägande ord i författarskapet: misstro. I *Tideräkning* finner man denna retoriska fråga, laddad av ironi:

Varför skulle vi inte
med fina och skickliga
smärtstillande medel
mildra vår misstro
och lisma oss in hos de makthavande
modan juliblästen
drar fram över stormhatt och lejongap
i våra vansköta trädgårdar (D 152f)

Två alternativ ställs mot varandra i denna kritiska ironi: att å ena sidan ifrågasätta makten eller att å andra sidan likt Candide odla sin trädgård. Den implicita författarens svar på frågan om vilket man bör välja synes mig vara tydligt: man bör *inte* lisma för de maktavande. "Skulle inte skuggspelets älskare / misstro den tro / som är familjär med stjärnorna", sägs det med en kritiskt spetsad teatermetafor på ett annat ställe i samma samling (Tr 92f). Stjärnorna som diktaren här med en retorisk fråga frånber sig symboliserar uppenbarligen samhällets auktoriteter, de högst placerade.

Vidgar man emellertid perspektivet till att omfatta *hela Tideräkning*, eller Vennbergs lyriska författarskap, är det inte lika enkelt att finna ett entydigt val mellan ett antingen och ett eller. Svaret måste då bli att det är nödvändigt att odla sin trädgård *och* begabba de maktavande, samtidigt som ingetdera av alternativen kan vidhållas in absurdum. Även här är det således fråga om ett dubbelt budskap hos Vennberg. Vad man kan lära sig av frågeställningen och valsituationen är att själva misstron, den *svarslöshet* som det talas om i slutdikten till *Gatukorsning*, är grundläggande:

Han sveper sin misstro som en kåpa om sig.
Där nere bryter sig vågor, vinden
klyvs mot en avlövad udde, sjön
böjer undan. Vilken färd har väl fört honom hit,
vilken seger har jagat? Svarslös
sluter sig himlen, ögat speglar
ett stängsel av lågor. (G 74f)

I dikten beskrivs hur protagonistens avstånd från livet och de stora frågorna, hans position *ovanför* vågorna och vinden, medför en sorts klarsyn: det finns inga svar, han är fångad bakom de lysande lågorna. Det enda som kvarstår som ett skydd mot den obegripliga världen är misstron: "Han sveper sin misstro som en kåpa om sig."

För Vennberg innebär misstro att fasta värden och positioner negeras. Denna skeptiska inställning är grundläggande för övergivandet. Den praktiska konsekvensen av misstron är att något överges. Dikten i *Gatukorsning* formulerar också symptomatiskt nog ett sådant övergivande: "Han häktar sitt avsked som en handklove om sig. [...] Må livet stänga sin grind, / han uteblir gärna. [...] Ljuset stupar brant mot landsflykt." Men man kan också vända på förhållandet och med lika stor rätt säga att misstro skapas av att man blir övergiven. Misstron och övergivandet, att överge och att överges, går således hand i hand. Mest radikalt tar sig misstron hos Vennberg uttryck i ett övergivande av sanningsbegreppet.

Orden sanning och lögn är, likt godhet och ondska, just *ord*. Huruvida de betecknar något verkligt och objektivt existerande eller bara något tillfälligt och subjektivt är en öppen fråga. Vennbergforskningen har ofta berört sanningsproblematiken och Vennbergs benägenhet att ifrågasätta konventionell moral är ett känt fenomen. Inte minst Lagerlöf har betonat denna aspekt och han karakteriserar Vennberg som den store hånaren i svensk 1900-talslitteratur. Mot sanningskritiken kan man emellertid ställa en sorts lidelse att mot allt förnuft ringa in sanningen. Alrik Gustafson talar om Vennbergs paradoxala önskan att nå fram till en onåbar sanning. Ramnefalk påpekar också något intressant när hon säger att hans brist på övertygelse ger upphov till en paradoxal benägenhet att undervisa om just bristen på positivt budskap, det vill säga bristen på fastslagbar sanning.⁴

Inom epistemologin skiljer man mellan de två uppfattningarna universalism och nominalism, av vilka den senare innebär att alla begrepp äger giltighet enbart som produkter av mänsklig tanke och mänskligt språk. Göran Printz-Påhlson konstaterar att Vennberg inte är metafysiker nog att tro på någon ordens mystiska förbindelse med verkligheten, men poängterar också att det ibland hos Vennberg finns tendenser att tillskriva orden en egen inre kraft som en ren nominalism knappast medger. Även andra har i olika sammanhang talat om nominalism i samband med Vennbergs diktning. Bengt Holmqvist nämner Wittgenstein i en recension av *Vid det röda trädet* och menar att Vennberg säkert inte har något att anföra mot dennes tes om att språkets gränser också är världens gränser.⁵

Printz-Påhlsons påminnelse om att det aldrig är möjligt att entydigt beskriva Vennbergs positioner är väsentlig, men vad gäller begreppen sanning och lögn får man nog säga att Vennberg är en utpräglad nominalist. Vennberg förkastar i allmänhet alla definitiva samband mellan den mänskliga tankens begränsade räckvidd och en eventuellt existerande högre verklighet. Under alla omständigheter sträcker sig språket inte utanför vår snäva erfarenhet. Konsekvensen av detta blir att ett ord som sanning i absolut mening inte kan beteckna något allmängiltigt.

⁴Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 208f; "Det religiösa problemet hos Karl Vennberg", s 484, 490; "Vid de döda läpparna", s 236, 239. Gustafson: *A History of Swedish Literature*, s 553. Ramnefalk: *Tre lärodiiktare*, s 254. Lars Bäckström: "Söderberg och Vennberg – tänkande författare med ryggrad", *Utsikt*, 1950:8, s 7f.

⁵Printz-Påhlson: "Vennberg, orden och tingen", s 207, 212. Bengt Holmqvist: "Höstmanöver", *Dagens Nyheter*, 21 september 1955. Algulin: *Den orfäska reträtten*, s 272. Wickman: "Förord", s 18ff. Per Gunnar Evander: "Karl Vennbergs Tillskrift", *Gefle Dagblad*, 1 december 1960. Tom Sandell: "Vennberg i dag", *Nya Argus*, 1965:3, s 34.

Att någon verifierbar sanning i sista hand inte står att finna innebär dock inte att alla försök att finna sammanhang automatiskt måste skrinläggas. Att *söka* är nödvändigt, att *finna* är omöjligt. Vennberg gisslar inte så mycket sanningssökarna – han är själv ofta en sådan – som sanningssöknarna. Någon sanningssöknare är han nämligen definitivt inte, förutom i den paradoxala bemärkelsen att han hävdar att sanningen är att det inte finns någon sanning. Eller, för att tala i Pascals termer: "i slutet av varje sanning måste man också infoga att man erinrar sig den motsatta sanningen". Och ännu en gång Lao-tse: "Sanningsrika ord se ut som paradoxer".⁶

Det gammalgrekiska ordet för sanning är *aletheia*. Det negerande prefixet antyder att sanningen tänktes som en sorts demaskering, ett avlägsnande av sinnets glömska.⁷ I enlighet med detta sanningsbegrepp strävar Vennberg efter ett avslöjande av lögnerna via ett flöde av negeringar: han demaskerar verkligheten. Men någon innersta kärna nås aldrig. Verkligheten består av enbart slöjor – den är mayas slöja – och kan aldrig slutgiltigt avslöjas. Tror man sig se ett tillvarons sanna väsen bedrar man sig. Därför måste även det grekiska ordet för sanning i grunden vara missvisande för Vennberg.

Vennbergs förkastande av alla sanningsbegrepp är inte bara en spetsfunktighet eller en moralisk lyx. Tvärtom kan det förankras i en påträngande verklighet. Världen är full av terror och förföljelse som legitimeras av Sanningen – antingen det gäller en politisk eller en religiös sanning. Vad vi vill kalla godhet uppfattas kanske av andra som ondskan och vad vi kallar för lögn är för andra den högsta sanningen, sanktionerad av Kristus, Marx eller Allah. Några av historiens värsta illdåd har legitimerats av just människor som gjort anspråk på att äga sanningen: fanatiker förblindade av sin övertygelse. En fascist som Hitler hävdade att han funnit den historiska sanningen vad gäller judarna och arierna och han ägde dessutom i hög grad språket, framstående talare som han var, hans ord *var* sanningen. Korsfarare har terroriserat olik-tänkande i Den Gudomliga Sanningens namn, och trots Jesajas ord "Ve dem som äro visa i sina egna ögon / och hålla sig själva för kloka!", har även interna strider inom kristenheten resulterat i övergrepp mot olik-tänkande som inte har accepterat Sanningen.⁸ Och idag ser vi hur fanatiska fraktioner inom den andra stora uppenbarelsereligionen, islam, i Sanningens namn söker legitimera förtryck och våld.

⁶Pascal: *Tankar*, s 232. *Främmande religionsurkunder*, s 74.

⁷Frye: *The Great Code*, s 135.

⁸Jes. 5:21.

Det är mot en sådan bakgrund jag menar man bör uppfatta Vennbergs uttalade nominalism till exempel i "Tideräkning":

Det finns ju inte så mycket
som i och för sig är värt att älska
och motsatta egenskaper
kan i regel trycka varandras händer
Till och med sanningen
kan ju vara tvekönad
och avla vanskapta barn med sig själv (Tr 7ff)

De vanskapta barn som framställs i denna introverta sexualakt kan betraktas som de mänskliga handlingar som grundar sig på ett monolitiskt sanningsbegrepp. Dikten specificerar själv vilka sanningssägarna är när diktjaget ironiskt säger sig respektera en mängd tideräkningar av delvis helt motsatt art: "julianska judiska gregorianska muhammedanska". Dikten formulerar också tydligt en nominalistisk uppfattning när sanningen sägs befinna sig *inom* tideräkningen, det vill säga inuti den mänskliga synkretsen:

Men ännu aldrig hörde jag talas om
att den skulle ha lyckats slänga
vare sig sanningar samveten eller köttben
utanför tideräkningen

Ytterst explicit i sin kritik av förenklade sanningsbegrepp är "Tidsreplik" som enligt Lagerlöfs träffande formulering förmedlar en känsla av att övertygelsen står i ett korrumpert förhållande till makten (Tr 35f).⁹ I en strof raljerar dikten över krigsmaktens benägenhet att skaffa sig monopol på den politiska sanningen:

Sannerligen
det gäller att tillse
när sanningen och lögnen
växlar ut sina fångar
att ingen sammanblandning sker
och att endast de som är märkta i rätta örat
överlämnas
åt den glättigt arbetande giljotinen

"Men sanningen var som alltid en annan", heter det i *Dikter kring noll* (Dn 7f). I *Fiskefärd* sägs på ett ställe sanningen ha "tusen skärningspunkter", och går man till "Men även denna sol är hemlös" i samma diktsamling finner man att sanning och lögn ställs på samma nivå (F 68ff, 71f). Båda är lika onåbara och blint reglerade, utan fasta punkter. Det hemlösa ljuset bryts till färger

⁹Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 326,

först i människans inre – det är där betydelse skapas. Utanför henne finns varken sanning eller lögn:

Ja, hemlöst ljus är allt som brytes
genom kroppens eller själens linser:
svek och sanning
lidelse och lögner.
Samma blinda lag och laglösheter
övervakar ljus och linser.

I *Halmfackla* beskrivs en likartad allians mellan sanning och lögn och även här aktualiseras ett nominalistiskt synsätt när tankens "vackert svängande halmfackla" nämns (H 35ff). Att hitta den punkt där sanningen övergår i lögn är med vår ringa insikt och vårt begränsade språk omöjligt:

Som om vi ens ett ögonblick skulle ha stått
vid lödningsstället mellan sanningen och lögnen
O du vår tankes
vackert svängande halmfackla

Algulin konstaterar att diktaren i dessa rader kunskapsteoretiskt sett närmast intar en skepticistisk position. Halmfacklan med sin begränsade lyskraft, menar Algulin, framstår som en reducerande bild för den mänskliga tankeförmågan.¹⁰

Än en gång finns det anledning att jämföra med dikten "Lob des Zweifels" av Bertolt Brecht. Även här möter vi en tvivlande diktare som ifrågasätter sanningens klart markerade gränser. Brecht riktar visserligen främst in sig på maktens sanningsanspråk medan Vennbergs kritik är mer vittsyftande, men likheterna är ändå tydliga, såväl tankemässigt som i formuleringar. Vennbergs ord angående sanningsjakten, "O du vår tankes / vackert svängande halmfackla", erinrar om Brechts "O schönes Kopfschütteln / Über der unbestreitbaren Wahrheit!". Även i dikten "Man sollte nicht zu kritisch sein" lyfter Brecht fram svårigheten att skilja mellan till synes givna motsatser. Skillnaden mellan ja och nej är inte så stor, sägs det här, men diktens ironiska ton gör att man gärna, trots att det med Brechts ord inte passar sig, tolkar in en vilja att "im Dreck / Zwischen Lehm und Schmirgel einen / Scharfen Unterschied finden". Vennberg tycks i grunden tvivla på möjligheten att finna "lödningsstället mellan sanningen och lögnen", medan Brecht i stället med sin ironi uppmanar en att i sörjan mellan lera och smärgel verkligen finna en skarp gräns.¹¹

¹⁰Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 196f.

¹¹Brecht: *Gesammelte Werke*, Gedichte 1–3, s 626ff, 118.

Diktsamlingens namn, *Halmfackla*, indikerar således en nominalistisk uppfattning: vår tanke är möjligen vackert brinnande och svängande men dess snart slocknade pendling säger inte något om en djupare verklighet. Några formuleringar i "Klassisk prolog" uttrycker samma tankegång, och här koppas begreppen sanning och lögn dessutom till de likartade äkthet och falskhet: "Den bild / som präglas på de äkta mynten är / densamma som de falska visar upp" (H 9ff). Begeppsparet sanning/lögn framstår som en parallell till dikotomin godhet/ondska. I en passage är nominalismen tämligen explicit formulerad:

Så växlar ont med gott och sant med falskt
fast ont och gott och sant och falskt är ord
som inte växt ur hemlighetens grund
och ej har mening utanför vår tanke

Läser man dikten i *I luset* av Första Moseboken är den "hemlighetens grund" som sanningen och godheten *inte* har växt fram ur liktydig med kunskapens träd – äter ni av frukten från detta träd som står mitt i lustgården, säger ormen när han frestar Eva, så "skola edra ögon öppnas, så att I bliven såsom Gud och förstån vad gott och ont är".¹² Att likna människans insikter i godhet och sanning vid en gudomligt ingiven kunskap är, antyder dikten, djupt felaktigt.

Ovan citerade passage har fört tankarna till Axel Hägerströms etiska relativism; hans värdenihilism. Värdenihilismen är en uppgörelse med den metafysiskt betingade etik som söker en objektiv grund för människans värderingar, en grund "utanför vår tanke"; ord som har "växt ur hemlighetens grund" – det vill säga Gud eller något likartat metafysiskt begrepp. Värdenihilismen enligt Hägerströms modell kräver inte moralens upplösning, utan påvisar frånvaron av en objektiv grund för värderingar och vänder sig mot de ideologier som lägger monopol på sanningen. Hägerström är visserligen inte, som Printz-Påhlson poängterar, någon kunskapsteoretisk pessimist av Vennbergs snitt – tvärtom menar Hägerström att ord som sant och falskt *har* mening även utanför vår tanke – men båda vänder sig mot sanningens allians med godheten.¹³

I analogi med ett sådant synsätt negerar Vennberg även, som Bernt Olsson påpekar, Jesu tal om trädets frukter som ju går ut på att starkt särskilja gott

¹²1 Mos. 3:5.

¹³Lennart Göthberg: "På väg mot en ny klassicism?", *BLM*, 1946:6, s 457f. Printz-Påhlson: "Vennberg, orden och tingen", s 190f. Axel Hägerström: *Om moraliska föreställningars sanning*, Stockholm 1941. Se Staffan Källström: *Den gode nihilisten*, Stockholm 1986, s 178ff.

och ont.¹⁴ Bibelns förmenta sanning tycks för Vennberg vara en synnerligen modifierbar sanning:

Ur tistelmarken växer godhet fram
ur goda jorden växer onskans tistlar
men trädet ska man känna av dess frukt
då är det goda trädet alltid ont
det onda gott

Passagen framstår som en ironisk drift med kristendomens tendens att renodla världsbilden i kategorier av rätt/fel och godhet/onska. Vennberg kan i stället, som Lagerlöf konstaterar, sägas ansluta sig till en mystik av monistisk art där godhet och onska relativiseras som olika aspekter av en och samma gudomliga helhet. Lagerlöf nämner Eckehart och Böhme som moderata kristna monister, men man kan lika gärna anföra en sufist som Ferid ud-din Attar, vars uppfattning av motsatsernas enhet med fog kan jämföras med Vennbergs formuleringar i "Klassisk prolog":

Och tro och otro vet han icke heller af,
ja, hvarken tvifvel eller öfvertygelse.
Och godt och ondt, det är för honom samma sak,
där kärlek råder, finns ej godt, ej heller ondt.

Man kan också lyfta fram Kierkegaards definition av sanningen som *subjektiviteten*, vilket i princip innebär ett nominalistiskt, icke-objektivistiskt synsätt. I en passage i *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* avvisar Kierkegaard den objektiva skillnaden mellan såväl gott och ont som mellan sanning och lögn. Vid denna punkt närmar sig Vennberg och Kierkegaard varandra: båda ställer sig utanför den institutionaliserade religionen och formulerar i stället en högst subjektivt betingad tro – dessutom arbetar de båda med paradoxen som språklig princip för att framställa det religiösa tänkandet.¹⁵

"Klassisk prolog" har ur en rad aspekter diskuterats mycket ingående av Lagerlöf. Bland annat har diktens anknytningar till författare som Shakespeare, Kafka, Fröding och Eliot kommenterats – Eliot lyfts fram även av Ramnefalk. Man kan också erinra om Gunnar Ekelöfs *Färjesång* där det talas om såväl något "bortom alla sanningar och lögner" som att befinna sig "utanför gott och ont". Dessa anknytningar är långt ifrån utan intresse, men skall

¹⁴Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångestimmarna", s 6. 1 Mos. 3:17-24. Jes. 5:20. Klag. 3:38. Luk. 6:43f. Matt. 7:16-19; 13:8 anförts av Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 189, 350.

¹⁵Lagerlöf: "Det religiösa problemet hos Karl Vennberg", s 485. *Främmande religionsverk under*, II 2, s 966. Søren Kierkegaard: *Samlede værker*, Bind 9, Udgivet af A B Drachmann, J L Heiberg og H O Lange, København 1963, s 169.

inte vidare kommenteras här.¹⁶ I stället vill jag pröva sambandet med en i detta sammanhang hittills inte uppmärksam dikt.

En intertext av rang till "Klassisk prolog" är, synes det mig, August Strindbergs *Sömngångarnätter på vakna dagar*. Båda dikterna är skrivna i en löst hållen rytm. "Tredje Natten" går först till angrepp mot kristendomens anspråk på att besitta alla svar på människans frågor, och sedan är det filosofernas tur, "sanningssökare i skrynkligt läder" som alla tror sig ha funnit den slutgiltiga sanningen, att huka sig under Strindbergs svada. Bland antikens tänkare är Sokrates den som undkommer – han hävdade ju att människan aldrig kan veta något säkert. Även den flinande Voltaire äreräddas och Schopenhauer ombeds räcka diktaren "en spruta med Buddhas morfin".¹⁷

Hade Strindberg fortsatt till Nietzsche, den kanske störste sanningskritikern av alla, vore affiniteten med Vennberg än mer uttalad. I *Götzens Dämmerung* kopplar Nietzsche begreppet sanning till dikotomin gott-ont och konstaterar att dessa ord inte kan förstås bokstavligt: ett moraliskt ställningstagande har sitt värde som *semiotik*, menar Nietzsche; som teckenspråk.¹⁸ Och tecken erhåller som bekant sin betydelse inom en viss kod, inte "ur hemlighetens grund" eller "utanför vår tanke".

Men Strindberg nämner alltså inte Nietzsche. I stället målar han upp en parkscen som erinrar om inledningen till "Klassisk prolog": "Men dagen bräcker der ute i parken,/ Och sakta susa de morgonvindar / Igenom de frostiga popplar och lindar". I Strindbergs dikt är det vinter medan det i Vennbergs råder sommar:

I björkens ljusa lövverk spelar solen
kastanjen sörjer sina vissna blommor
och hagtom doftar längs den gamla parkens
förfallna sandplaner och tomma gångar

Strindbergs diktjag förflyttar sig emellertid i minnet tillbaka till sommarens grönska. Liksom i Vennbergs dikt kontrasteras böckernas döda värld mot verkligheten, och liksom hos Vennberg får det oskyldiga barnet representera livet:

Här i parken jag gick så gema,
Trött på böckernas eviga kif;
Vinden blåste ur ögat dammet
Och gaf tanken friskare lif.

¹⁶Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 174–209, 214f, 218ff, 238ff. Ramnefalkn *Tre lärodiktare*, s 242–254. Gunnar Ekelöf: *Färjesång*, Stockholm 1941, s 29ff, 19f.

¹⁷August Strindberg: *Sömngångarnätter på vakna dagar*, Stockholm 1884, s 29ff.

¹⁸Nietzsche: *Werke in Drei Bänden*, Zweiter Band, s 979.

Blomstergrupper på grässets sammet,
 Lindens kronor surrande bin;
 Starar som bygge i trädens holkar,
 Lekande barn med jublande skrin –
 Allt derute bättre mig tolkar
 Lifvets fullhet och lifvets mening,
 Ån de torra böckernas rad,
 [...]

Hos Vennberg heter det att "Min bok har fallit ner från bänken". I "diktens skönhet" fanns det "en visshet om förgängelse" som "plundrade en sommardag / på all dess glädje". När barnet i vagnen vaknar tolkar diktaren i dess ögon in en insikt att all hans möda och omsorg är "förspilld och fåfång".

Parallellerna mellan "Trödje natten" och "Klassisk prolog" är således tydliga. Vi finner i båda dikterna likartade yttre scenarier, i det närmaste identiska kontrasteringar mellan å ena sidan liv och barndom och å andra sidan död och boklig lärdom, och inte minst är båda dikterna uttalat kritiska mot religiösa och filosofiska sanningsanspråk. Kunskapens träd förekommer som vi redan sett mer eller mindre explicit i flera kritiska sammanhang hos Vennberg. I Strindbergs dikt nämns det explicit: "Farväl då, böcker! Du kunskaps-träd! / På godt och ondt har du varit!".

Här, i de sista stroforna, blir det dock tydligt att de båda diktarnas vägar trots allt leder åt vitt skilda håll. Vennberg fasthåller den skeptiska hållningen och inser att olika generationer ständigt kommer att ompröva de gamla sanningarna. Sanningen förblir för honom liksom för Nietzsche en illusion, en konstruktion som *i sig* är ohållbar och därför måste raserase Strindberg däremot tycks rasera sanningens innehåll med syftet att ersätta det med sina egna åsikter, dock inom ramen för ett tämligen stabilt sanningsbegrepp. Han anammar den religiösa terminologi som han tidigare avhånat, för att ta den i eget bruk. Han tror och hoppas på en sakernas slutgiltiga ordning: "Nej, en gång kommer en yttersta dom, / Då getterna skilljas från fåren! [...] Då båtar ej inför sanningens majestät / Att bara vara en raritet.[...] Då bli de yttersta kända de främsta, / Och månet som blef å båle brändt / Skall kanske bli det förnämsta."

En annan dikt i *Halmfackla* nämner sanningen och kan läsas som en kommentar till kristendomens, eller varför inte Strindbergs, anspråk på att ha uppenbarat densamma:

se sanningen
 finna åtbörden
 se sanningen och härligheten
 på förklarings berg
 men snärja sig i sitt eget lilla öde (H 79)

Ironin är här, tycks det mig, starkt markerad: "sanningen" parallelliseras med det bibliska "härligheten" som sägs befinna sig högt ovanför den lilla människans nivå.¹⁹

Över huvud taget ingår begreppet sanning ofta i ironiska sammanhang hos Vennberg. I *Dikter kring noll* tydliggörs sanningens samröre med makten med hjälp av en konventionellt symbolisk färg: "Snart fattas bara sanningens / purpurfärgade sandaler / som någon slet av mina fötter i ett kroggräl" (Dn 34). Någon allvarligare förlust rör det sig sannolikt inte om. Värre är det kanske för den som tilltalas i en dikt i *Gatukorsning* där sanningen liknas vid en välsmakande men snabbt changerande dryck:

Se till att dina sanningar
inte får någon bismak.
Må din bågare hinna laget runt
innan döden krossar den. (G 33)

Lika bitande ironiska är några rader i titeldikten i *Fiskefärd*:

Systrar, bröder,
innehavare av sanningens sigill och stämpel,
tag min svaghet i förvar,
bed er förbön,
blanka fram det rätta vita skenet ur min vilja. (F 11ff)

I *Tideräkning* vill diktaren säga "ett ord / till alla högmodiga / DELÄGARE I SANNINGEN" och här tilltalas också alla "stolta delägare / i den prisbelönta sanningen" (Tr 41ff). Med mer raljant ironi behandlas ämnet i "Avsägelse" vars titel antyder diktjagets kritiska hållning gentemot de "anbefallda" sanningarna:

Visst hyser jag vördnad
för drivfjädem till alla naturliga
och onaturliga handlingar
visst blottar jag mitt huvud
för alla anbefallda
och beslutsamma sanningar (Tr 88f)

En rad dikter i *I väntan på pendeltåget* förhåller sig också ironiskt avvärjande till så kallade sanningar. Inledningsdikten talar med behärskad avsmak om "sanningar som vägledde mig,/ nu hygieniskt insvepta i aluminiumfolie" (I 7). En annan dikt berättar om gudar som var och en präglade diktaren "med sin egen outhärdliga sanning", en annan säger att "Sanningen ligger i de träd som dör", och i ytterligare en annan där humöret är lite lättsammare påstås det att "Sanningen är en anekdot för rabbiner" – dock röjer denna

¹⁹Matt. 17:1. Mark. 9:2. Luk. 9:28.

senare dikt en sanningstörst trots sin tydliga skepsis (I 9f, 53f, 41f). Sanningen är förvisso en anekdot, men den kan likväl i all sin illusoriska existens flamma till och såra.

En aning mer komplicerad är den ironiska hållningen i "När ett sekel stör tar samman" i samma samling (I s 57f). Sanningen framstår här som åtråvärd trots att den kanske är orimlig. Under alla omständigheter är sanningen svårare att handskas med än ondskan, som i alla fall kan definieras för ögonblicket, mer eller mindre entydigt:

Här talas om ondska och mördare
och om vedergällning.
Om det vore så väl!
En ondska
kan ställas inför ständrätt
och är därmed ur världen.
Men urartad sanning
och – än värre –
kanske från början en kärlek
och en trotsig utopi
sliter oläkligt med sig
ett stycke av mänsklighetens hjärta.

Komplicerad är den ironiska hållningen också i "Lättnad" i *Dikter kring noll* som i sin helhet lyder:

Stör honom inte. Notera
med vilken precision han
beljuger sig.

Vilken lättnad,
så omöjligt
som livet blev av hans sanningar.

Stör honom inte.
Snart ljuger hela tillvaron
långt inne i hans sömn. (●n 59)

Å ena sidan är det tydligt att det att *beljuga sig* hänger samman med att säga *sanningar* och att ljugandet hos "hela tillvaron" likaledes beror på det förmenta sanningssägandet. Men å andra sidan är det inte givet att den "lättnad" som erfars av att slippa att höra sanningarna är helt berättigad eller förtjänt. Sanningarna, som i sig lika gärna kan vara lögnar, tycks innehålla korn av något som oroar diktaren. Dessa korn är som grus i förnekelsens maskineri och därför är det skönt att slippa demn det är helt enkelt lättare att kategoriskt konstatera att det inte finns någon form av sanning som människan kan nås. Livet blev "omöjligt" av sanningarna. Det är främst detta påstående som är tvetydigt. Omöjligt för vem? Sanningssägaren eller sanningsförnekaren?

I en annan dikt i samlingen snuddas det vid den tankegång som jag nyss beskrivit: "som du har målat mig / skulle sanningen få mig att förtvivla", heter det i "Till ett porträtt av författaren" när diktaren försöker tolka en målad bild av sig själv (Dn 47). Att hysa uppfattningen att sanningen inte låter sig formuleras av människan behöver ju i sig inte innebära att en onåbar sanning inte kan finnas. Denna dikt antyder att en form av självbedrägeri skulle kunna föreligga. I sin allmänna iver att förneka en mänsklig sanning har diktaren möjligen förhastat vant sig vid att samtidigt kategoriskt förneka *alla* sorters möjliga sanningar, även sådana utanför vår tankes räckvidd. Denna totala "förnekelse", som det heter i dikten, skulle i själva verket kunna dölja en rädsla för att se en sorts gudomlig sanning i vitögat.

En sådan transcenderad sanning åberopas till slut, efter det att sanning och lögn konstaterats vara likvärdiga, i en nyligen citerad dikt i *Fiskefärd*. Slutstroforna av "Men även denna sol är hemlös" mynnar som konstaterats ut i en extatisk men paradoxal åkallan av hemlösheten (F 71f). Är det kanske hemlösheten som utgör livets enda sanning?

O att lyftas ur ett bål
av lust och lögner
upp mot lysande
berg av eld,
hemlöst svängande facklor,
skuggor och
silverlik strålgans.

Dickson framhåller i sin analys av dikten att man här finner en karaktär av uppståndelsepsalm – men trostanken är borta, endast trosformeln står kvar.²⁰ Mer allmänt kan detta beskrivas som att *tron* på sanningen har övergivits medan *viljan* att nå den kvarstår.

Ett fullkomligt öppet påstående finner vi i *Längtan till Egypten*: "Från sanningen leder ingen väg tillbaka" (L 50). Formuleringen kan rymma ironi men den kan också läsas som ett allvarligt påstående. Dikten heter "Den fördolda staden" och i denna titel finner vi en ledtråd till hur påståendet om sanningen kan begripas. Sanningen befinner sig i, eller *är*, skulle man kunna säga, den fördolda staden. Vi vet inte och kan inte veta något om sanningen. Det enda som är säkert, enligt Vennberg, är att människans språk och tanke är otillräckliga för att beskriva eller begripa något om en eventuell sanning. I samlingens titeldikt talas det om "ett vimmel av lösenord" (L 8f). Om man tolkar lösenorden som nycklarna till någon sorts sanning är formuleringen i sig hoppfull, men djupast beskriver den sanningens onåbarhet. Om olika

²⁰Dickson: "Sen soldikt", s 175.

nycklar passar i samma lås – vad är då sanning? Den hoppfulla tonen i dikten bör snarare relateras till en insikt i att det går att leva utan Sanningen med stort S, att lösenorden är flera och inte ett enskilt.

Den mest givande frågan tycks inte vara vilken *sanningen* är utan i stället vad sanning *är*. Jesus påstår sig som bekant vara "vägen och sanningen och livet". När han förhörs av Pontius Pilatus säger han, enligt Johannesevangeliet, att "Var och en som är av sanningen, han hör min röst", varvid Pilatus frågar: "Vad är sanning?"²¹ "Prokuratorm" i dikten med detta namn i *Bilder I-XXVI* kan identifieras som Pontius Pilatus: "Sanning, vad är det?" lyder slutradens fråga, tydligen ställd inte för att försöka få fram Sanningen, utan för att ifrågasätta sanningsbegreppet (B 45). Dikten handlar om romarrikets nedgång och förfall där "Cynthia som vi svärmade för" sägs bli till "en hora med nersmord röv". Idealen tycks ha blottat sin tomma insida: "Politik är verklighet". Och vad kan vi egentligen säga om denna "verklighet"? Så som den ter sig för det mänskliga ögat, fylld av intolerans och övergrepp i sanningens namn – inte mycket.

Frågan är vem av Jesus och Pilatus som egentligen var visast. Kierkegaard ställer sig givetvis på Jesus sida när han bejakar paradoxen och definierar sanningen som subjektivitet, men han skiljer sig ändå inte markant från Nietzsche när denne ställer sig frågan vad sanning är. Nietzsche sympatiserar naturligtvis främst med Pontius Pilatus – i *Der Antichrist* kallar han denne för Nya Testamentets främste figur – som väl snarast ifrågasätter den *objektiva* sanningen. Nietzsches svar på frågan om vad sanning är underminerar i sig alla svar. Sanningen är, enligt *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, en illusion: en här av metaforer, metonymier och antropomorfismer i ständig rörelse.²² Denna insikt är även Vennbergs. "Sanning, vad är det?", löd frågan i "Prokuratorm". Ett möjligt svar ges i en dikt i *I väntan på pendeltåget*: "sanningens/ är en speltaktik" (I 53f).

Misstron mot sanningsbegreppet går således hand i hand med en uttalad skepsis gentemot sanningssägare och sanningsägare, innehavarna av "sanningens sigill och stämpel" som det heter i *Fiskefärd* (F 11ff). Denna misstros mest radikala uttrycksform är *satiren*. Satirgenren är väl omöjlig att definiera, i synnerhet i ett historiskt sammanhang, men satir innebär i ett nutida perspektiv att företrädesvis makthavare och auktoriteter begabbas. Man kan skilja mellan sådana texter som rymmer satiriska drag och sådana som mer ren-

²¹Joh. 14:6; 18:37f.

²²Kierkegaard: *Samlede værker*, Bind 9, s 157-210. Nietzsche: *Werke in Drei Bänden*, Zweiter Band, s 1211; Dritter Band, s 314.

odlat är satirer, och konstaterar då snabbt att satiriska drag förekommer mycket rikligt hos Vennberg, medan de entydigt satiriska dikterna är relativt få. Dessa dikter är icke desto mindre karakteristiska för författarskapet eftersom de angriper de fenomen som i övriga dikter ofta får gliringar mer i förbifarten.

Satiren framträder ofta, men långt ifrån alltid, tillsammans med ironi. Två citat ur *Sju ord på tunnelbanan* kan demonstrera detta. Den varmhjärtade men vassa satiren över "En revolutionärs död" vinner inte sin effekt med hjälp av ironi utan snarare genom oförtäckt förtal:

Hade det i hans ungdom funnits en handledning
i myteri ombord,
skulle han ha slukat den.
Nu är hans uppror en detalj i en inredning,
för gammal för samhället,
men inte gammal nog för antikboden. (St 71f)

Visserligen luktar det självironi om detroniserandet av denne revolutionär, men dikten besitter inte alls en sådan kritiskt ironisk potential som satiren "Anno homunculi 1967" där USA:s president får stå till svars för imperialism (St 42f). Diktens ord om den utkorade presidentens namn i guldskrift är väl i det närmaste omöjligt att tolka som den implicite författarens åsikt om hur eftervärlden bör få ta del av hans gärning. Ironin är iögonfallande trots att den blandas med allvar:

Naturligtvis kan ett år också- helt gammaldags –
tänkas som ett monument
med exempelvis Lyndon B eller Lyndon M eller Lyndon U
i guld-förgylld inskrift:
U för utkorad eller utrotare,
M för mördare eller Messias.
B kan tyda på bomba eller bränna eller biokemisk bifigur
eller – som hos oss – ett beklagar, höjt över partierna.

Den vanligaste formen av satir hos Vennberg är just den där samhällets maktthavare gisslas. I *Halmfackla* finner vi dikten "Om det fanns telefon" där krigets herrar grundligt detroniseras och i *Dikter kring noll* avslöjas maktmissbruk och maktromantik i "Äreminne över Menitas" (H 38ff; Dn 76f). Sviten "Bitterheter" i *Synfält* innehåller en hel rad utpräglade satirer. Svitens sjätte dikt, den som inleds med raderna "Ja, låt oss resa ett tempel/ det guld-förgylldaste,/ också åt frihetsguden", an knyter till monumentmotivets ironiska bruk i dikten om USA:s president (S 50). Mer konsekvent är ironin i fjärde dikten, en av Vennbergs mest entydiga och drabbande satirer (S 48). Dikten lyder i sin helhet:

Vi måste tro på USA.
När amerikanska vetenskapsmän försäkrar,
att de ansvarar för atombomben,
då måste vi ta deras ord för gott.
Vad finns det annars att ta för gott?
Och när det framgår av deras kalkyler
att den slutgiltiga bomben,
HSS-bomben,
ändå kommer att lämna två människor kvar,
två fria antikommunistiska människor
(godkända av såväl McCarthy som arménministern)
som kan föröka sig på antikommunistiskt sätt
och uppfylla jorden med fria människor
godkända av McCarthy,
då har vi i vårt lilla land,
pånämligland, småskjutsland,
ingen moralisk rätt att sätta deras beräkningar i fråga.
Låt oss bara göra tankeexperimentet
att det i stället skulle vara ryssarna
som hade tillgång till HSS-bomben
och att de två återstående människorna
skulle vara kommunister.

Vi måste tro på USA.
Vad finns det annars att tro på?

Satirens koppling till övergivandets figur blir här tydlig. De två extrema positionerna inom 1900-talets världspolitik, USA och Sovjet, framstår i dikten som likvärdiga, och nödvändigheten i att ifrågasätta deras uttalanden är uppenbar. När vi läser att vi inte har moralisk rätt att ifrågasätta beräkningarna blir det tydligt att detta är just vad vi måste göra för att inte erkänna moralisk bankrott. Extrempositionerna måste överges. Misstro är nödvändig.

Även i "Hej hopp om våren" i *Fiskefärd* begabbas stormakternas representanter med renodlad politisk satir "Hej hopp, kamrat Josef,/ hej hopp, broder Harry [---] Hej hopp för den frihet vi har" (F 47ff). Kryptiskt antyds det att Stalins och Trumans ideologier smälter samman till identifierbarhet när de omsätts i praktisk politik. Sovjet får representeras av rött och USA föga smickrande av fascismens, det vill säga imperialismens bruna färg. Genom en enkel men brutal operation där de färgseende instrumenten i ögat förskingras – vilket väl får tydas som idealens realisering – blir de båda motsatserna plötsligt identiska, lika smutsigt och fantasilöst gråa:

Nu växlar vi fjärrpunkt mot närrpunkt,
och stavar vi byter mot tappar
i näthinnans lager av celler:
nyrött och gammelrytt,
gammelrytt och nyrytt
allting helt vilsamt
blir lenaste grått.

En av politikernas favoritmotsord är "frihet". Enligt Vennberg är detta, likt "sanning", blott ett ord. Maktsatir och frihetssatir liknar därför varandra intill förblandelse i hans författarskap. Ovan citerade dikter om monument handlade ju om makt respektive frihet, trots att de grundas i samma motiv. "Frihetshjälte" i *Bilder I–XXVI* är en burlesk satir över de utopibygggen som alltför ofta i praktiken urartar i korruption och maktmissbruk (B 28). Vid frihetshjältens sida "står utopin på vakt, denna trogna / gamla nerslitna hora". Mer komplicerade i den intrikata kombinationen av frihetsdiskussion och maktsatir är "Slutrapport om Sisufos" i *Fiskefärd* och "Gyllene kattens världsbild" i *Vårövning* (F 50ff; V 27ff).²³

Den världsliga makten låter sig således gärna utsättas för satiriska angrepp, och likaledes är den himmelska makten ett tacksamt offer. Gud är ju en auktoritet och den troende, han som underkastar sig makten utan misstro och tvivel, råkar ofta illa ut hos Vennberg. Dikten om "Den verkliga tekännaren" i *Halmfackla* är en finslipad satir som sätter in religionen i sitt sociala korrupta sammanhang (H 54f). Denna typ av fräna satirer och ironiska epigram, framhåller Erik Lindegren i sin recension av *Halmfackla*, närmar sig i sin kort-huggna elegans Henry Parlands stil. Vi har här som Lagerlöf poängterar att göra med en efterbildning av reklamprosan. Det konkreta språket, hävdar han, samsas med en universell syftning.²⁴ Dikten lyder i sin helhet:

Den verkliga tekännaren
tillagar sitt te sålunda:
den verkliga tekännaren
gudskännaren människokännaren
sköljer s jälarna ordentligt
med kokande vatten

statpartipåvar och arbetsgivares
underskatta inte fördelen
av själar som har sköljts
i kokande vatten
och sorgfälligt askar av
cigarretten i askkoppen

Tron är bra
även om den är orimlig
men låt den stå och dra
i 3–5 minuter
om du vill in i akademier

För stark tro
späds med vatten

²³Se Alguin: *Den orfiska reträtten*, s 250f. Se också Ramnefalk: *Tre lärodiktare*, s 265f.

²⁴Erik Lindegren: "Lyriskt symtom", *Aftontidningen*, 15 april 1944. Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 303, 313.

kall tro är den bästa
och billigaste läskedrycken

Téet representerar metaforiskt tro och politisk övertygelse och själva tillagningen, menar Algulin, betecknar propaganda- och indoktrineringsprocessen.²⁵ Tron måste överges om den är orimlig, tycks diktens meddelande till läsaren vara. Annars inordnas den i en maktstruktur som bygger på undansopade lögnar och blind auktoritetstilltro. Samtidigt ironiserar dikten på ett ambivalent sätt över den ljumhet i övertygelse som krävs för att tillfredsställa maktpotentater: "För stark tros/ späds med vatten".

Att som här Vennberg gör använda matmetaforer i satiriska sammanhang är inte ovanligt. Effekten av att tala om mat och dryck är tillräckligt trivial för att det förkättrade ska framstå i ett löjets skimmer. Hos Brecht finner man exempelvis ett par dikter som med satiriska effekter talar om tekokning parallellt med makthavare. I "Zeitunglesen beim Theekochen" blir vattnet som kokar över och släcker elden en bild för "epochalen Plänen / Des Papstes und der Könige, der Bankiers und der Ölbarone" – hos Vennberg riktas sig satiren mot "stat partipåvar och arbetsgivare". Ramnefalk har närmare utrett vad hon kallar receptdikternas funktion hos Vennberg, och "Den verkliga tekännaren" blir för henne typexemplet.²⁶

Den tidigare nämnda sviten "Bitterheter" i *Synfält* innehåller också några satiriska religionsdikter. En inleds med raderna "Gud är ett ord som andra ord / med ett ljudvärde som ger rimmöjligheter" och en annan med "Låt oss då välja bland tydningar och gudarn/ och troget hålla fast vid vårt val" (S 46, 49). Här blir det tydligt att den begabbade makten är sig lik i himmelen som på jorden och att den är värd all misstro. I *Synfält* finner man vidare en satirisk apokalyps kallad "Världsundergång" där religiösa föreställningar om domens dag görs till åtlöje (S 37ff).

Tredje dikten i "Bitterheter" riktas mot ett urvattnat gudsbegrepp samt den poesi av Bo Setterlinds modell som saluför romantiserad och ytlig andlighet (S 47). Udden är vass och Vennbergs misstro omisskännlig. Denna ironiska satir lyder i sin helhet:

Kanske det räcker med skaldernas gud,
en parfymerad bönevrå
där poeten kan anropa sin himmelska spegelbild,
fotograferad av en behärskat andaktsfull
veckopress,
som så gärna införlivar

²⁵Algulin: *Den norfiska reträtten*, s 202.

²⁶Brecht: *Gesammelte Werke*, Gedichte 1–3, s 846, 691f. Ramnefalk: *Tre lärödiktare*, s 264ff.

en kolorerad gud
med sina kolorerade prinsessor
och andra kolorerade förnämneteter.
Småord, småkors, smågudar,
nu blommar hjärtan och sköten
i de fromma salongerna.

Men även när diktningen inte är utpräglad satirisk eller direkt ifrågasätter sanningsbegreppet genomsyras den alltså av misstro. I det följande ska övergivandets olika tematiska förgreningar i en vidare bemärkelse närmare undersökas.

Hänge och överge

Vem är då jag?
Den som överges?
Den som överger? (I ♣f)

Det finns många vägar att beträda för den som vill utforska Vennbergs lyrik. En av dem leder genom en berättelse ur det sedan länge förflutna där verkligheten har stämt möte med myten:

När Troja efter år av belägring ännu inte hade besegrats, fick akajema siarebudet att den heliga staden aldrig skulle kunna intas utan Herakles båge. Detta magiska vapen måste därför snarast skaffas fram. Odysseus och Neoptolemos, Akilleus son, skickas därför till ön Lemnos för att till varje pris förmå Filoktetes att lämna ifrån sig Herakles båge och de aldrig felande giftbestrukna pilarna.

Men vem är nu denne Filoktetes, och vad gör han på Lemnos, ensam, långt ifrån trojanska kriget? Jo, förhistorien är denna, förtäljer myten: Filoktetes hade varit vän med heroen Herakles och fått ärva hans vapen. På väg till Troja blev Filoktetes olyckligen biten i sin fot av en tempelorm. Förutom att detta sår vållade våldsamt smärta spred det en fruktansvärd stank. Stanken och klagoropen blev för mycket för de grekiska kämparna som helt enkelt överlämnade Filoktetes åt sitt öde genom att landsätta honom på den obebodda ön Lemnos. En bidragande orsak till denna nesliga deportation torde också ha varit att Filoktetes vägrade att lämna ifrån sig Herakles vapen – man menade nämligen att Odysseus, den större kämpan av de två, var en värdigare bärare av den magiska bågen.

Homeros nämner dessa episoder endast i förbigående, men Sofokles har funnit ämnet värdigt ett eget drama, *Filoktetes*. Här möter vi Odysseus och

Neoptolemos just när de anländer till Lemnos, och efter diverse förvecklingar uppenbarar sig Herakles ande som en *deus ex machina* och befäller Filoktetes att följa med till Troja. När Filoktetes får höra vilket öde gudarna beskärt honom accepterar han gladeligen:

Om nu i dennes följe du till Trojas borg
beger dig, blir du allra först din sjukdom kvitt,
där jämte får du härens högsta hjältepris,
när med de säkra pilar som du fått av mig,
du nedlagt Paris, skulden till allt Trojas ve.

Dramat uppehåller sig huvudsakligen vid Neoptolemos tvekan inför sitt uppdrag att om nödvändigt med våld beröva Filoktetes hans båge. Neoptolemos fattar tycke för den stackars övergivne och opponerar sig mot den mer hårdhudade Odysseus ränker.²⁷

Vad som i detta sammanhang intresserar oss i denna historia är emellertid varken grekernas hjältedåd eller Neoptolemos mänsklighet, utan den belägenhet som Filoktetes befinner sig i på Lemnos. Han har alltså i sina händer ett gudomligt vapen men kan på grund av ett bett av en gudomlig orm inte använda det. Såret som tempelormen tillfogat honom i foten stinker så att människor knappt kan vara i närheten av honom och är så smärtsamt att han själv nästan ständigt plågas – endast för korta stunder upphör smärtan. Och han är övergiven på en öde ö efter att själv ha vägrat inordna sig under de andra krigarnas vilja. År efter år, medan den till synes meningslösa belägringen av Troja pågår, dväljes han i sin ensamhet, övergiven. På samma sätt är Vennbergs protagonist lämnad åt sitt öde:

Kanske föddes du i fel liv.
Kanske lärde du dig fel alfabet
för tecknen som din ormbitna fot lämnar kvar i sanden.
Vilket språng mot frihet
skulle då kunna förena dig med mänskligheten? (St 47ff)

Detta tilltal, en variant av Obstfelders "Jeg er vist kommet på en feil klode!", kan läsas som ett tilltal riktat mot Filoktetes.²⁸ Den ormbitna foten och avskildheten från mänskligheten är markörer som styr blicken mot berättelsen om Filoktetes, även om han aldrig nämns vid namn och dikten i fråga är förankrad i en helt annan miljö. Låter man myten vävas in i läsningen blir dikten både rikare och begripligare.

²⁷Sofokles: "Filoktetes", *De sju bevarade dramatiska verken i svensk tolkning av Johan Bergman*, Första delen, Stockholm 1947, s 326.

²⁸Sjögård och Obstfelder: *Samlede skrifter*, Bind I, Ny utgåve med Solveig Tunold, Oslo 1950, s 8.

Samtidigt är tilltalet riktat mot diktaren själv som helt enkelt identifierar sig med Filoktetes. "Sju ord på tunnelbanan", för det är denna diktsvit ur samlingen med samma namn som det rör sig om, är en modern variant av den antika myten där Lemnos blivit ersatt av Stockholm och den grekiske krigaren av en desillusionerad svensk, ensam mitt bland alla människor. Någon parafraas är diktsviten dock inte, långt därifrån. Vennbergs dikt beskriver ett själstillstånd där en tunnelbaneresor får bilda utgångspunkt för spridda reflexioner kring ensamhet och övergivenhet. Sviten är inget drama om en modern Filoktetes äventyr utan en beskrivning av hans totala ensamhet på en helt annorlunda klippö.

Förutom den ormbitna foten, som nämns i slutet av svitens alla sju avsnitt, finns bara en konkret detalj som erinrar om den grekiska myten – stanken: "Andas in mig med nattene/ innan vi passerar kolerakyrkogården./ en söktaktig lukt / (som av levercoma)." Ytterligare en liten reminiscens från forntiden finns med i form av en vädur som offras vid Abrahamsberg. Tankarna går emellertid här snarast till Bibeln, i första hand den episod i Första Moseboken där Abraham på Guds befallning ämnar offra sin son Isak, men till slut i alla fall låter en vädur ta sonens plats. Även den ormbitna foten kan för övrigt, som ett par recensenter påpekat, associeras till en biblisk berättelse, nämligen den om syndafallet där ju en orm som bekant figurerar; en orm som enligt Guds ord ska stinga människorna i hälen. Dessutom är diktsvitens titel, framhåller Birger Norman, en parallell till Jesu så kallade sju ord på korset.²⁹

Anknytningarna till kristendomen finns där men är inte lika starka som de till antikens myt. De konkreta likheterna mellan "Sju ord på tunnelbanan" och Filoktetesmyten är få men betydelsefulla och allmänna paralleller förekommer i legio. Övergivandet, ensamheten och kampen med gudarna är övergripande teman som definitivt etablerar berättelsen om Filoktetes som en aktiv intertext till "Sju ord på tunnelbanan". Sofokles drama kan därmed till viss del användas som jämförelsematerial. Även om dramat utspelas när Filoktetes mångåriga isolering till slut upphör, ger det ingående beskrivningar av den övergivnes situation under tiden av ensamhet. Följande rader skulle kunna stå som ett lätt självvironiskt motto till Vennbergs svit: "Här var han ensam lämnad, ej haft kraft att gå,/ stödd på förstörd fot, utan en hjälpare./ för ingen kan han få klaga sin nöd".³⁰ Till saken hör att Filoktetes blivit lämnad på ön på gudarnas

²⁹1 Mos. 22:1–13; 3:15. Erik Hjalmar Linder: "Vennberg till hjärtats försvar", *Göteborgs-Posten*, 17 september 1971. Stig Ahlgren: "Den smala vägen till Karl Vennbergs T-bana", *Veckojournalen*, 1971:41. Birger Norman: "Sju ord för mycket?", *Metallarbetaren*, 1971:44.

³⁰Sofokles: "Filoktetes", s 288.

inrådan. Detta för att han inte skulle gå emot ödets bud och krossa Troja i förtid. Gudarna ser honom alltså, men hjälper honom inte. Även hos Vennberg är ensamheten en ensamhet bland människor och – Gud:

Han ser dig med egna ögon. Fast han
vakar med ryggen mot dig,
sover med ryggen mot dig.
Du stör hans drömmar med din ormbitna fot.

Berättelsen om Filoktetes äger således många beröringspunkter med "Sju ord på tunnelbanan". Den ständigt återkommande frasen "din ormbitna fot" markerar att Vennbergs diktsvit på ett genomgripande sätt vill förhålla sig till den antika berättelsen. Dessutom kan berättelsen om Filoktetes betraktas som en intertext till Vennbergs hela författarskap. Det finns flera paralleller som etablerar en givande koppling mellan Filoktetes och Vennbergs protagonist-er.³¹

För det första har vi de bortvända gudarna som jag nyss nämnde. I Sofokles drama säger Neoptolemos, när han står i begrepp att förklara Filoktetes öde: "av gudars hand, så vitt jag det förstår,/ är allt hans lidande kommet och sänt".³² Gudarna finns där, någonstans, men Filoktetes måste starkt tvivla på deras vishet eller goda vilja när de låter honom dväljas på Lemnos trots att han inget orätt gjort. Hos Vennberg är gudstvivlet likaledes synnerligen framträdande och han frammanar ofta just bilden av en eller flera frånvarande gudar.

Vidare har vi Filoktetes sårade fot. Såret är alltså orsakat av ett ormbett, en tempelorms bett, och får människor att sky honom samtidigt som han själv lider. Hos Vennberg talas det mycket ofta om sår och fysisk smärta, vilket ska diskuteras i ett senare avsnitt i avhandlingen, och gärna rör det sig då om sår som inte vill läka. Den fysiska smärtan är, som Walter Dickson visat, en grundläggande förmimmelse i diktningen. Dessutom är smärtornas art hos Filoktetes och Vennbergs diktjag likartade. Sofokles låter Filoktetes säga: "En läkeört, behövlig för mitt sår, jag har,/ den ger mig någon lindring, stillar värk ibland."³³ Läkekonstens gud unnar honom då och då lindring för plågorna, men så länge han är kvar på Lemnos upphör värken aldrig beständigt. På samma sätt är smärtan hos Vennberg ständigt närvarande. Endast vid sällsynta tillfällen låter en sentida Asklepios plågan upphöra: "Och dessa ögonblick kan

³¹Se Stig Ahlgren: "Poeterna och politiken", i författarens *Frackhataren*, Stockholm 1952, s 198ff.

³²Sofokles: "Filoktetes", s 267.

³³Dickson: "Smärtan och dess rening hos Karl Vennberg" a Sofokless "Filoktetes", s 286.

kännas / som vore kärlek ännu möjlig"; "en stillsam glädje, som när sår är läkta", heter det i *Synfält* (S 7, 8f). De korta men intensiva ljusglimtarna hos Vennberg är en parallell till Filoktetes momentant verkande läkeörter. Vennbergs läkeörter tycks också vara givna av en gud, inte sällan kärlekens gudinna.

Även det förtrollade vapen som Filoktetes har i sin hand kan läsas in i Vennbergs författarskap och får då en ganska speciell betydelse. Vad som ligger närmast till hands är att jämställa Filoktetes träffsäkra pilbåge med Vennbergs ironi. Vennbergs ironiska udd träffar alltid sitt mål: de förmenta sanningarna och de fasta positionerna. Men Vennberg lämnar aldrig ifrån sig sin båge eller låter de förgiftade pilarna strida i något annat krig än sitt eget. Utan att pressa jämförelsen alltför mycket kan man konstatera att Vennbergs hjälte, om han hade levt på det trojanska krigets tid, för evigt skulle lämnas kvar på sin karga klippö, övergiven av gudar och människor, med sin ormbitna fot som enda sällskap.

Slutligen har vi övergivandets tema, som ju är det helt centrala i berättelsen om Filoktetes. Även för Vennberg är övergivet, att överge och överges, av synnerlig betydelse. Innan vi går vidare vill jag emellertid göra några påpekanden angående räckvidden av Filoktetesmyten såsom intertext. Det är huvudsakligen berättelsen fram till och med vistelsen på Lemnos som är intressant för Vennbergs del. I och med *deus ex machina*-ingreppet förlorar myten kontakt med Vennbergdiktningens predikament. Aldrig någonsin leds någon av Vennbergs protagonister fram till en slutgiltig seger med åtföljande triumf. Gudarna förblir bortvända. Lemnos förblir den ort där den ormbitna foten lämnar kvar sina tecken i sanden.

Forskningen har naturligtvis inte stått främmande för övergivandets figur hos Vennberg, men någon mer specifik undersökning föreligger inte. Algulins *Den orfiska reträtten* kan förvisso med viss rätt kallas för en studie i övergivandets motivkrets och bildspråk – han undersöker bland annat hur rester, sönderfall och sammanbrott gestaltas – men likväl är det möjligt att mer precist tala om övergivet som den kanske mest genomsyrande komponenten i Vennbergs allmänt reduktiva hållning.³⁴ Vi ska därför nu koncentrera oss på hur övergivandets figur tämligen konkret gestaltas på fyra centrala tematiska plan.

Tydligt är att övergivet har en motpol men förutsättning i *hängivelsen*. Endast den som verkligt ger sig hän har vilja och förmåga att med emfas

³⁴Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 212.

förkasta, och endast den som har känt extas över en livgivande samhörighet kan fullt ut erfara tomheten och bitterheten efter att ha blivit övergiven. Bortom övergivandet döljer sig alltid en hängivelse. Således kan övergivandets figur skrivas in som en aspekt av det dubbla budskapet, där även diktjaget själv kan snärjas i ett spel med ständigt skiftande positioner: "Vem är då jag?e/ Den som överges? / Den som överger?" (I 9f).

"Kråkan vid den övergivna frälsarkransen skruvar på sig"

Vennbergs förhållande till ideal, politiska och andra, är ingalunda okomplicerat. Han kan synas förneka all moral eftersom han ofta raljerar över ideal av olika slag. Riktigt så enkelt förhåller det sig emellertid inte. Vad som förkastas är, som vi redan slagit fast, föreställningen att det måste finnas en objektiv grund utanför människan som legitimerar hennes handlingar. Övergivandet av idealen kan alltså tolkas som en uppmaning till individuell moral, grundad på icke-ideologisk etik.

Betraktar man omvärlden ett ögonblick inser man nämligen snart att en objektiv etik inte existerar. Motsatta värderingar kan ofta legitimeras med snarlika argument och grundas på likartade inställningar. I *Tideräkning* formuleras denna insikt till exempel i dikten "Det fanns" (Tr 92f). "Djup ropade en gång till djup / och bild till bild" heter det där med en syftning till de ideala bilder som behärskar mänsklig föreställning. Som vi tidigare konstaterat finner man formuleringen "Djup ropar till djup" i en psaltarpsalm där Gud gestaltar utopins mål.³⁵ Vidare påstås det i dikten att två extremer kan ha mycket gemensamt – nämligen det dogmatiska förnekandet och den fanatiska övertygelsen. Det finns, sägs det, "en hemlig frändskap / mellan kattaren och storinkvisitorn".

Dikten som följer slår fast att den gemensamma egenskapen hos motsatserna tro och otro är *vanmakt* (Tr 94ff). Dessa motsatser kan till och med finnas inom en och samma människa. Vennberg presenterar två hundraser som, betonar Algulin, snarast har emblemets esoteriska karaktär: "din förnekelses / kortbenta skyeterrier" och "ritualens rottweiler".³⁶ Båda idealen förkastas, såväl den totala förnekelsens bjäbbiga motstånd som den dogmatiska trons mer majestätiska uppenbarelseform, manifesterad i *ritualen*. Med klart markerad kritisk ironi hyllas såväl förnekare som bekännare:

³⁵Ps. 42:8.

³⁶Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 214.

Låt oss se upp till dem alla:
myggorna vid stora hundens öga
mordbrännare och magirushjältar
förnekare och bekännare

Bekännaren är förvisso en dogmatiker med ideal, men även förnekaren äger i viss mån ideal. Att säga nej kan vara en lika stor beaktelse som att säga ja, och även den kraftigt förkättrade tron kan tidvis få fäste hos Vennberg. Detta sker emellertid under starkt motstånd. Både bekännaren och förnekaren utsätts för gyckel hos Vennberg men det är ändå i första hand bekännaren som råkar illa ut. Vennbergs självironi kräver emellertid att också förnekaren får sin del av hånet.

Tideräkning demonstrerar i stället en sorts pessimistiskt hållen existentiellism. "Att leva är att välja" heter det i en dikt som Thure Stenström har satt i samband med Sartres exempel med fången i sin cell: hans totala frihet består i att antingen acceptera fångenskapen eller försöka fly (Tr 17f). Hos Vennberg är fången en metafor för den tänkande människan. Valet står mellan den likgiltiga realiteten och de omöjliga idealen, "mellan betongmuren / och de sönderfläktade naglarna"n "O saliga val / mellan det likgiltiga / och det omöjliga". Att det ironiska tonfallet har drag av bibliskt arkaiserande språk gör utsagan extra bitter. Det är tydligt att idealen är omöjliga utopier, men kanske skymtar under det bitande hånet ändå, framhåller Lars Bäckström, en aning om att valet verkligen är hänförande stort. Birger Christoffersson tolkar den ironiska utsagan som en uppmaning att trots allt, förnuftslost och heroiskt, välja det sista alternativet: det omöjliga, de sönderfläktade naglarna.³⁷

Att det skulle finnas något heligt i denna värld är enligt Vennberg en vanföreställning. Man måste alltid *söka* efter något sant och verkligt och ibland är det kanske till och med nödvändigt att bejaka utopierna, men så fort man börjat slå sig till ro i en föreställning är det dags att överge den. Om ett sådant övergivande skulle "Men glädjas" i *Gatukorsning* kunna handla (G 59ff). "Som att minnas en främmande vind / i segel mot främmande kust" lyder inledningsraderna. Det övergivna är lika främmande som det man är på väg mot; lika relativt. Trots det är inte misströstan allt som återstår. Människan kan i sig själv finna den grund som heligheter bedrägligt söker ge oss. På denna egna, inre grund kan glädje byggas: vi kan "ensamma glädjas / utan att vända ansiktet / mot något heligt berg". Med betydligt råkare sarkasm uttrycks en liknande tanke i *Vårövningn* "Kråkan vid den övergivna frälsarkransen / skruvar på sig", heter det här (V 49f).

³⁷Stenström: *Existentialismen i Sverige*, s 305. Bäckström: "Vennberg", s 182. Birger Christofferssons "Pessimismens kris", *Femtital*, 1952:4, s 31f.

"I 40-talets tonart" i *Sju ord på tunnelbanan* beskriver också övergivandets mekanismer och låter två av historiens största idealister och dogmatiker samsas i en ohelig allians: Kristus och Marx (St 67f). Dikten, som jag citerar i sin helhet, inleds emellertid med referenser till två bibliska gestalter:

Hagar, stadd på flykt, trodde sig se
en skynt av honom som ser.
Det hör till flyktens illusioner.

Moses trodde en gång att Guds skönhet
drog förbi honom där han stod,
medan Gud höll handen för hans ansikte.

Också hos Linné när han satt och beskrev
örter och jordarter, kunde orden
lysa till bland skuggorna som lyfta ur eld.

Själv är jag ingen Hagar, än mindre
någon Moses eller Linné. Ingenstans
när jag bläddrar igenom katalogen över mina
100 kätterier märker jag
om jag har funnit vad jag söker eller inte.

Dialektikern Kristus, glupskare än ett lejon,
fast på själar. Evangelisten Marx med sin himmel.
Den aristoteliska vägen. Den sokratiska vägen.
För mitt vitnagda skelett.

Se på berghällen utanför mitt fönster. Så till vida
har den ledsyn att den kan orientera sig.
Moralens räknetavlor behöver den inte avläsa.

Naturen är på plats. Historien är på plats.
Jag är på plats, liksom de döda
som dog på stranden,
invid fiskarna i vattenkanten.

Begreppet ledsyn släpper mig inte,
fast det är onödigt. Tron är ju "så allmän utomlands
att jag ej behöver giva hennes beskrivning".

Någonting ska väl också jag
munla ihop i mina tomma händer.
Förbame sig naturen över oss alla när till sist
som i en egyptisk viskning vi hörs
Din herres, Faraos, skugga har fallit på dig.

Såväl Moses som Hagar tror sig se Gud. "Har jag då verkligen här fått se en skynt av honom som ser mig?" frågar sig Hagar i Första Moseboken och i Andra Moseboken talar Gud till Moses: "Jag skall låta all min skönhet gå förbi dig där du står". Att Gud är en norm och ett orubbligt ideal är här uppenbart. Han är allseende till skillnad från människan vars syn Gud kan förvända. Moses blir, enligt dikten, genom ett trick av Gud själv vilseledd att se Guds

skönhet. Diktjaget värjer sig för att jämföras med dessa båda figurer. Han är i stället, sägs det, en storskalig kattare. Dock söker han efter något. Han förnekar för att om möjligt finna ett alternativ. Emellertid är han lika blind i sin otro som de bibliska gestalterna i sin tro. Han märker inte själv, sägs det, om han har funnit vad han söker eller inte. Dikten är representativ för grundproblemet i modern kultur, framhåller Finn Jor i en analys av dikten, nämligen människans metafysiska vakuum.³⁸

Att finna den rätta vägen tycks vara omöjligt. Att överge idealen är nödvändigt eftersom de är bedrägliga. Gurun Kristus är en dialektiker, visst, och den helige Marx är en evangelist med ett materialistiskt himmelrike. "Den aristoteliska vägen. Den sokratiska vägen." *Vägen* transformeras till *vågen*. Vem säger vilken väg som väger tyngst? Ingen som vet. Diktjagets "vitnagda skelett" har sannolikt gnagits rent av grubbel. Vad som kvarstår är "ledsyn", just tillräckligt mycket för att balansen och orienteringen inte ska förloras totalt.

Även om den rätta vägen således inte är möjlig att finna är det nödvändigt att överge de ideal som uppenbarligen inte fungerar i verkligheten. Helgonen står "i sina heliga nischer" heter det på ett ställe i *Dikter kring noll* (Dn 60). Här har diktaren redan övergett allt som kan överges och han verkar faktiskt sakna själva övergivandet: "Lyckliga ni som har så mycket att avfalla från,/ har hem att överge för hem som väntar." Att överge ideal kan vara som att överge ett hem – eller som att, likt Filoktetes, överge sitt land: "Detta är en landsflykt, flåsar du, som på en kykladisk ö", läser man i *Från ö till ö* (Fö 44). Några sidor senare gestaltas ett i det närmaste totalt övergivande av alla möjliga *vägar* (Fö 46). Det förflutnas försök att finna något som borgar för sanningen, en gudomlig idealitet, är motbjudande: "Och vägarna bakåt, där jag kastade mig framför gudarnas vagnar,/ lockar mig som gårdagens matrester i diskhon."

Lika motbjudande ter sig gårdagens utopier i *I väntan på pendeltåget*, här beskrivna som "sanningar som vägledde mig,/ nu hygieniskt insvepta i aluminiumfolie" (I 7). I en annan dikt i samma samling framställs övergivandet av idealen som något förutbestämt och ofrånkomligt (I 61). Varje generation konstruerar sin egen utopi som av de efterkommande förkastas:

Den ena generationen
avlöser den andra,
och ständigt lika konstfärdigt

³⁸1 Mos. 16:13. 2 Mos. 33:19. Finn Jor: "Karl Vennberg. I 40-talets tonart", *Vinduet*, 1966:4, s 243.

flätar de unga intelligenserna på repet
som de när tiden är mogen
kan hänga sig i.

I *Gatukorsning* finner man dikten "Tågresa i höstligt landskap" (G 16ff). Denna dikt kan läsas som en allegori och då blir "denna övergivna station" som passeras ett av de ideal som man lämnar efter sig på livets resa. I en annan dikt sägs det att "du har avstått från ditt uppror" (G 42). Här överges således idealets intill förväxling lika motbild: förnekelsen. Den visuellt bildcenterade dikten "Sadla din häst till flykt" uppmanar till flykt från en verklighet där den entydiga makten dominerar (G 51ff). Det finns hopp om bättre tider då "maktens slott med torn och tinnar / störtar i havet", men alternativet till den entydiga makten är en flertydighet som inte heller den är möjlig att för evigt bosätta sig i: "Det ögonblick du söker skydd i / brister sönder." Övergivandet finner trots denna osäkerhet i flyktens tillstånd stöd hos diktaren. Att vara en svikare är inte nödvändigtvis något ont, inte om det ideal man sviker, i denna dikt makten, i sig representerar något dåligt. Må därför flykten lyckas och maktens repressiva medel vara maktlösa:

Sadla då till flykt din häst,
du svikare, du sviktare
under löftesrikt snidade ord.
Må utstungna ögon
bevaka din väg
och förlamade händer hejda
seglens bruna färd mot dina horisonter.

"Nu kan du stanna", även den från *Gatukorsning*, beskriver hur övergivandet kan utmytna i en sorts lugn (G 69). Här uppnås ett tillstånd av bildlöshet. De ideala föreställningarna har tonat bort. Uttrycket "de oföddas drömmar" betecknar i detta sammanhang snarast en frånvarande utopi. Bilderna har, som det antyds i dikten, försvunnit – endast reminiscenser av smärtan och skriket återstår – men de är samtidigt potentiellt närvarande i de oföddas drömmar. Övergivandet kan mynna ut i nya ideal som slumrar i ännu inte drömda drömmar. Dikten lyder i sin helhet:

Nu kan du stanna, ge dig tid att
stryka håret ur pannan,
låta blicken glida ut över de slocknande vattnen.
Skriket som förföljer dina steg är endast
din räddslas ekon. Grässets röda skimmer
röjer varken vådeld eller mordbrand,
endast solljusets listiga flykt.
Märker du inte hur domningen är nära?
Röken av din smärta driver undan,
doflös och skugglik som de oföddas drömmar.

Även "En frihet" i *Längtan till Egypten* uttrycker en stark förtröstan till ett tillstånd där idealen har övergetts (L 41). Dikten, som även den ska citeras i sin helhet, är laddad med bildliga omskrivningar av ideal som överges: "helgonens fotsteg" ratas, *stjärnbilder* sjunker och försvinner under horisonten och stränder som förut lockat ligger nu "slocknade och tomma". Övergivandet är dock en frigörelse även om man, likt Filoktetes, finner friheten på sin "ensamhets doftande ö". Ensamheten har goda konnotationer och doften av "säd och frukt" tycks ersätta den frånvarande guden.

Detta är din frihet,
din ensamhets doftande ö.
Här är din tystnad.
Vad är längre helgonens fotsteg
eller livets skamlösa kittel?
En vind drar fram,
stjärnbilder sjunker under horisonten.
Stränder som lockat dig
ligger alla slocknade och tomma.

Doften av säd och frukt
uppfyller dig som doften av en gud.

I denna dikt sjunker stjärnbilderna ner under horisonten. I en dikt i *Synfält* låter diktjaget likaledes bilder *gå under* utan att han försöker rädda dem:

Om jag trodde att vi kunde rädda
någon enda av de bilder som går under,
skulle jag bestorma dig
att dröja här hela natten i böner. (S 60f)

Han har tydligtvis redan gett upp angående bildernas giltighet eller varaktighet. Över huvud taget är det inte möjligt att fånga livet i en enda formel för vilken ett bestämt ideal är lösningen. "Aldrig har livet haft cirkeln / vilande slutenhet", heter det i en annan dikt i samma samling (S 55). Att tro på ett enda ideal, tycks dikten antyda, är att göra det enkelt för sig. Samma typ av insikt beskrivs i *Halmfackla*, men här med en ironisk underton som en aning tar udden av den (H 46). Vad som ställs upp som alternativ i denna sex rader korta dikt är emellertid inte en entydig övertygelse utan en subjektiv verklighet för tillfället:

Verklighetens illusion
är så stor och omfattande
för dem som är objektiva och tänker
För mig är den förkrossande liten:
en blomma en kvinna
en drömlös natt

Under alla omständigheter förkastas de metafysiska idealen. Det är bäst att "Sova drömlöst" som det heter också i en annan dikt i samlingen (H 72f).

"Slutrapport om Sisyfos" i *Fiskefärd* handlar även den om ett övergivande (F 50ff). Den svarta hankattens flykt från den ombonade lägenheten läsas lämpligen som en allegori över övergivandet av de trygga och etablerade idealen. Sedda ur denna synvinkel får även relativt marginella och till synes oskyldiga påpekanden, som "visst hade vi det trångt bägge två / fick ligga innanför varandra/ i rum utan egen ingång", en djupare betydelse. För nog kan det bli trångt i dogmatikernas bostad där ingen självständig åsikt, en "egen ingång", kan tillåtas. Den flyende Sisyfos blir, om än saknad av diktaren, en hjälte. Innan den store idealisten Gud låter världen gå under i den världsskådespelets sista akt som dikten beskriver, rymmer den självständiga katten för att själv stå till svars för sitt liv vid den yttersta domen. Hemmet överges, det trygga men förljugna hemmet.³⁹

Även titeldikten i *Fiskefärd* berättar om ideal som överges (F 11ff). Formuleringarna är här mer explicita och provokativa. Att *smita*, som det i dikten heter, är ju ett laddat uttryck som lätt förknippas med bristande ansvar och undfallenhet:

Smita undan, gå ur vägen?
Ja.
Lägga ut från varje strand,
komma på förtrolig fot med varje våg,
öppet välja flykt och avdrift.

Stenkvist har, liksom tidigare flera andra, i sin ingående analys av dikten betonat kontrasten mellan idyll och oro. Det torde inte vara riktigare här än annars att kalla övergivandet av ideal för feighet. Tvärtom är det ju svårare att ställa sig utanför än att ordna in sig i leden. Möjligen kan en formulering som "gå ur vägen" antyda att det rör sig om en undfallenhet som inte bara gäller institutionaliserad etik utan även individuell moral. Men att "gå ur vägen" innebär enligt min mening främst, liksom att "Lägga ut från varje strand", att överge den officiella sanningen. "Jag är vägen och sanningen och livet" säger Jesus, och att "gå ur vägen" kan med detta i åtanke tydas helt enkelt som ett förnekande av en gudomligt sanktionerad sanning; att inte vilja beträda "en praktfull mattas/ av framtidstro och röda illusioner".⁴⁰

³⁹Jfr Algulin: *Den orfiska reträten*, s 229.

⁴⁰Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 32–45. Ragnar Bengtsson: "Gemenskap och undanflykt", *Aftonbladet*, 10 oktober 1949. Åke Janzon: "Den ironiska harmonin", *BLM*, 1949:8, s 626. Lars-Olof Franzén: "Dikt och ståndpunkt", i författarens *Omskrivningar*, Stockholm 1968, s 44. Algulin: *Den orfiska reträten*, s 220ff. Joh. 14:6.

Avståndstagandet från alla former av etablerad tro blir tydligt också i ett parti som detta, där flykten kontrasteras mot ett citat av deterministisk karaktär:

Vad rör mig nu om ödlan eller ormen
vinner spelet,
om rävsstarr eller ängsklocka finns kvar därelden bränt?
"Så som ört är vuxen, sådan står den,
så den smakar."

Hur beskt är allting utom flykten,
ögonblickets snabba lust
och flagans glädje åt det stöd den fann
i vindens virvlar.

Citatet är, som Stenkvist påvisat, hämtat ur Jakob Böhmes *Om människans trefaldiga lif* där det talas om människan som en rot i Guds åker: "Ty som en ört vuxen är, så står den, och så smakar den".⁴¹ På ett karakteristiskt vis blir hänvisningen till Böhmes trosvisa påstående laddad av ironiskt avstånd. Vennberg nämner några örter som växer på ett brandhärjat område och formulerar därmed en metafor för sin egen position: om han är en rot i Guds åker så är det inte precis någon grönskande åker som omger honom; han är en enkel ört som växer ur otrons svedja.

Även i denna dikt formuleras ett alternativ till den metafysiska ordning som aldrig kan fastslås. Fiskefärden är på ett plan en allegori över sanningsökarens försök att "lyfta in" något hållbart ideal från djupen. Fiskarna som vanmäktigt sprattlar på båtens botten kan tolkas som de strandade idealen, de hjälplösa människorna eller, som Stenkvist föreslår, diktaren själv.⁴²

Kölen skrapar mot en undervattenssten,
jag spritter till och ser ett par tre fiskar
med munnen halvdött öppen
slå till ett kraftlöst slag mot båtens botten
som de trodde
att kraftlösheten skulle orka
vad kraften ej förmådde:
lyfta dem i vacker båge
mot vattenbryn och frihet.

Men fiskefärden är också och främst en högst påtaglig företeelse: ett exempel på hur det kan vara att leva i en handfast verklighet där de metafysiska spetsfunderingarna måste stå tillbaka. I denna påtagliga verklighet finner diktjaget sittsfäste, "en tro på ordningen i världen". Ordningen måste sökas i världens

⁴¹Böhme: *Om människans trefaldiga lif*, s 466f. Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 40f. Se Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 198f.

⁴²Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 38ff.

enkla och vardagliga verklighet. Någon överordnad princip står inte att finna. Att idealen överges innebär dock inte att tillvaron blir obegriplig eller att moralen måste förkastas. Först när vi har övergett de fasta punkterna och när våra önskebilder har krossats kan tryggheten i en verklig värld sökas och finnas:

Vid års skvalp och vind som vaknar
minns jag bara
kalydonske skeppam,
ser jag bara
molnens lätthet,
vilar trygg i
mina önskningsruiner
medan dunig dimma löses upp i morgonluften.

Till sist måste en dikt i *Tideräkning* närmare beskådas; en dikt som tydligt visar att *Fiskefärd* inte på något avgörande sätt skiljer sig från *Tideräkning* (Tr 33f). "Låt oss avtåga" fokuserar främst motsatsernas skenbara oförenlighet: "de trötta ögonens / dubbla synfält"; "motsatsernas / obefogade förtrollning". De ideal som står mot varandra och bekämpar varandra har i själva verket något mycket avgörande gemensamt: fanatismen. Fanatism grundas på dogmatiska ideal och en övertygelse att idealets motsats står för okunskap eller ondska. Detta leder till att idealet i sig, så fort det visar intolerans gentemot motsatta åsikter, omvandlas till det ondas princip – som hos de korsfarare som nämns i en självvironisk formulering i dikten som följer, "Tidsreplik":

De som ännu orkar tro
må försöka genomborra världens domning
Hur berödda är vi inte att applådera
övertygelsens
tungt framrullande stridsvagnar
med vilka lysande ögon ska vi inte betrakta
idealitetens finurliga femtekolonnverksamhet

Att vi själva förödrar
att sitta och rida på takåsarna
må inte förvill någon
eller störa någon korsfarares hänförelse (Tr 35f)

Därför kan det enda moraliska ibland vara att avsvära sig den etablerade etiken, "idealiteten"; att överge sitt hem eller sitt land, bli en *fanflyktning*. "Låt oss avtåga" citeras här i sin helhet, och dess uppmaning är just: låt oss avtåga; låt oss överge idealens gyckelbilder; låt oss överge etablissemangets falska sanningar! Tonen är häcklande och självvironisk men den underliggande normen är ändå näst intill otvetydig: hellre släpa på obeslutsamhetens kokvagnar än att delta i fanatismens massakrer.

åskådningens uppfattning, utanför människans synkrets. Mäster Eckehart, vars beröringspunkter med Vennberg Lagerlöf har uppmärksammat, talar sålunda om *Guds örörliga avskildhet*.⁴³ Hos Vennberg är det oftast möjligt att tolka Guds frånvaro på båda dessa sätt samtidigt. Begäret efter Gud kan inte särskiljas från tankar kring Guds väsen. Begäret efter Gud formar föreställningen om honom samtidigt som de gudsbilder som redan existerar väcker begär eller avsky.

"Hjärtats oro", som vi också finner i *Sju ord på tunnelbanan*, berättar sålunda lika mycket om diktjagets erfarenhet av en bortvänd gud som om denne guds egenskaper:

Hjärtats oro är sällan entydig.
Också för den finns det teoretiska mönster.
Någoting kan fattas just nu,
och oron är ett räkneproblem, fast kanske lösligt.
Eller någoting fattas för alltid, som Gud,
och hjärtat ekar av rop som inte längre kan översättas:
o tomrum som skapade oss till dig. (St 32f)

Dikten kan, som Erik Hjalmar Linder påpekar, ställas i kontrast till de kända orden av Augustinus: "Du skapade oss till dig och oroligt är vårt hjärta i oss intill det finner vila i dig". Det måste påpekas att aktualiseringen av Augustinus i första hand bör tolkas ironiskt. För Augustinus råder det ingen tvekan om att hjärtats oro ska stillas. Vennberg, däremot, förnekar dess entydighet. Augustinus är viss om att Gud aldrig överger människan, trots att han är fördold för människans förnuft, medan Gud i Vennbergs version är en evig frånvaro: ett tomrum som paradoxalt nog har skapat människan till sig.⁴⁴ Dikten tolkar människans oro som ett tillstånd givet av denna frånvaro; ett begär som av nödvändighet aldrig kan tillfredsställas.

Även hos en rad diktare från vårt eget sekel beskrivs Gud som frånvarande, som ett paradoxalt tomrum. Exempelvis innehåller två av Octavio Paz längsta dikter formuleringar som i detta avseende är besläktade med Vennbergs poesi. I *Pasado en claro* läser man om en gud utan kropp och namn; en gud som vi kallar med tomma namn: "El dios sin cuerpo, el dios sin nombre / que llamamos con nombres / vacíos – con los nombres del vacío". Namnen säger *intet*, ett tveeggat ord mellan två tomrum: "*nada* ./ palabra de dos filos, palabra entre dos huecos". Gud bebor namn som förnekar honom: "El dios:/ habita nombres que lo niegan". I "Piedra de sol" finner man samma typ av

⁴³Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 198, passim. Eckehart: *Predikningar I*, s 151.

⁴⁴Linder: "Och om du fanns någonstans", s 132f. Augustinus: *Bekännelser*, s 97f, 106f, 129, 221.

paradoxer. I världens medelpunkt, sägs det, begrundar sig den namnlöse guden i intet: "Dios [...] se contempla en la nada". Han är ett vara utan ansikte som paradoxalt nog framträder ur sig själv i överflöd av närvaro och namn, "plenitud de presencias y de nombres". *Frånvaron* blir en retorisk omväg för att kunna nå fram till Guds tvetydiga närvaro.

Den kortare dikten "El ausente" av Paz ansluter sig också till Vennbergs språkbruk vid gudsbeskrivning. Hos Paz liksom hos Vennberg framställs Gud som frånvarande, ett tomrum oemottagligt för böner. Bredvid Vennbergs invokation "o tomrum som skapade oss till dig" kan man ställa Paz beskrivning av Gud som tom och tigande; en urholkad Gud som trots allt, säger Paz, är *min* Gud: "Dios vacío [...] Dios que al silencio del hombre que pregunta contestas con un silencio más grande./ Dios hueco, Dios de nada, mi Dios". För Paz, liksom för Vennberg, kan Gud anta intets skepnad, "forma terrible de la nada", och i anslutning till en passage i Andra Moseboken uppmanas han hos Paz att visa sitt förintande ansikte.⁴⁵

Erik Hjalmar Linder har satt Ekelöfs dikt "Ecce homo" i samband med Vennbergs gudssyn: "På ingenting kan jag troe/ utom på Gude/ – hur kan jag då tro! // Blott att han finns / så som han fattas mig." Ingrid Schöier kopplar i sin tur "Ecce homo" till Spinozas "Vad finns emedan det fattas oss". Förutom "Ecce homo" kan man nämna en rad andra Ekelöfdikter som likaledes äger släktskap med Vennbergs gudsbild. Även i "Den dubbla bokföringen" talas det om ett "Intet" som samtidigt finns och "fattas dig", och i andra dikter varierar formuleringarna med avseende på Guds paradoxala väsen. Han beskrivs som "ständigt frånvarande", det talas om att bli avfälling "inför den gud som inte finns" och i en dikt där också Guds bortvända ansikte nämns kallas han med en typisk Ekelöfformulering för "Herren Någonting Annat". Ekelöf kan också med en paradoxal gudssyn av Eckeharts snitt tala om att den djupaste tron vinnis "först när man ingenting tror".⁴⁶

En liknande gudsbild finner man ofta även hos Pär Lagerkvist, i synnerhet i romanen *Sibyllan* och diktsamlingen *Aftonland* där "Den Gud som inte finns" oroar diktaren. Lagerkvist talar på flera ställen i *Aftonland* uttryckligen om att "vi är övergivna" av Gud. Thure Stenström har i uppsatsen "Guds död – ett motiv hos några svenska lyriker" satt in Vennbergs, Lagerkvists och Gullbergs diktning i den mystiska tradition som betraktar Gud som främmande, död eller

⁴⁵Octavio Paz: *Poemas (1935–1975)*, Barcelona-Caracas-México 1979, s 658f, 272, 108ff.

⁴⁶Erik Hjalmar Linder: *Se ansiktet!*, Göteborg 1970, s 73. Ingrid Schöier: *Som i Aftonland*, Stockholm 1981, s 173. Ekelöf: *Färjesång*, s 51f; *En natt i Otocac*, Stockholm 1961, s 18f; *Vägvisare till underjorden*, Stockholm 1967, s 41; *Diwan över Fursten av Emgión*, Stockholm 1965, s 61f; *Non Serviam*, s 87ff; *Färjesång*, s 21f.

ett intet. Vad vi här har att göra med är ett vidsträckt motiv benämnt *Deus absconditus*, den fördolde guden, till skillnad från *Deus revelatus*, den uppenbarade guden. *Deus absconditus* är, som Ingrid Schöier betonar i sin Lagerkvistavhandling *Som i Aftonland*, intimt förknippad med *Deus otiosus*, den överksamme eller likgiltige guden.⁴⁷

Inom kristenheten är den fördolde och den uppenbarade guden två näraliggande aspekter av Guds väsen: tycks Han vara fördold är det egentligen en sorts illusion, menar man. De texter som till exempel i Psalmboken tar upp Guds fördoldhet, betonar att det bara är en fråga om tid eller tillräcklig tillit från människan, innan han åter uppenbarar sig. De spår efter Gud som man kan ana i världen pekar otvetydigt på hans närvaro, och för den som övervinner sitt tvivel är Gud alltid närvarande.⁴⁸

Trots vissa uppenbara likheter mellan Vennberg och en poet som Gullberg är skillnaderna i dessa avseenden frappanta. Gullberg nämner i ett par dikter Guds död och talar om övergivna tillbedjare, men det är symptomatiskt att fördoldheten nästan alltid i god kristen anda explicit modifieras till någon form av närvaro. I en dikt i *Sonat* exempelvis sägs det att den fördolde Guden trots allt "hör vad du längtande ropar efter".⁴⁹ För Gullberg är *Deus absconditus* samtidigt *Deus revelatus*. Vennberg kommer i sina skiftande gudshållningar sällan längre än till en tro på *Deus absconditus*. För honom är Gud mer fundamentalt fördold.

Ett författarskap som i sin gudsbild är närmare förknippat med Vennbergs är Birgitta Trotzigs. Bilden av en frånvänd, överksam och möjligen också likgiltig Gud frammanas i nästan alla hennes böcker. Människorna framstår där som grymt övergivna av sin skapare, samtidigt som de oftast tycks sakna vilja att utnyttja de tillfällen till gudomlig kontakt som yppar sig genom skilda slag av tecken. Tydligast gestaltas *deus absconditus*-motivet i romanen *De utsatta*, där man finner ett spel mellan närvaro och frånvaro i mystik anda. Världen beskrivs som ett tomt tempel och det talas om "det tomma altaret". Paradoxen blir tydlig när det sägs att "Du är den som fattas mig; du är." eller "Du som är i mig i din frånvaro i mig: o min brists verklighet". Men även i den genremässigt udda boken *Ett landskap* med underrubriken *dagbok - fragment 54-58* har motivet en dominerande plats. Bland prosalyriska stycken,

⁴⁷Pär Lagerkvist: *Sibyllan*, Stockholm 1956; *Aftonland*, Stockholm 1953, s 61, 62, 22, 46f. 88. Stenström: "Guds död - ett motiv hos några svenska lyriker". Schöier: *Som i Aftonland*, s 148ff.

⁴⁸*Psalmboken*, 1937, nr 352, t366, t370.

⁴⁹Hjalmar Gullberg: *Dödsmask och lustgård*, Stockholm 1952, s 24; *Ögon, läppar*, Stockholm 1959, s 38; *Sonat*, s 13f, 25.

meditativa passager och fragmentariska anteckningar kring andliga ting finner man exempelvis formuleringar som "mitt arma ansikte i din frånvaros ljus" eller "Tingen på en gång tecken för hans frånvaro och spår av hans närvaro".⁵⁰

Trots en upplevelse av Guds fundamentala frånvaro är det för Vennberg i lihet med Trotzig möjligt att uppställa hypoteser om en paradoxal, manifesterbar gudsexistens i ibland nästan desperata försök att ta sig ur själens dunkla natt. Även när medvetandet om Guds frånvaro behärskar honom kan bilder av en omöjlig närvaro frambesvärjas. *Frånvaron* blir i sig själv en betingelse för dyrkan och åtrå: ett villkor för att diktjaget ska vilja be sin bön om delaktighet i Gud. "Och om du fanns" i *Tillskrift*, som jag här citerar i sin helhet, beskriver just denna gudsbegärets förutsättning:

Och om du fanns någonstans, du Gud?
Vad skulle det hjälpa mig,
om jag så visste att ditt hjärta
en gång skall slå ut som en vindlös blomma
genom flyende världsallt
(o att få smaka en sådan doft och dö).

Aldrig, aldrig,
om så mitt hjärta vittrade
i ärmiljarder som rubidiumkristallen,
aldrig, aldrig kunde jag bedja den bön du hör.
Endast i din frånvaro
skulle jag kunna bedja denn
o att få smaka din doft och dö. (Ts 54)

Som Linder påpekar spelar dikten ut den lilla människans begränsning mot det gränslösa universum. Diktjagets saknad efter en sann närvaro är så kraftig att den måste benämnas åtrå och frågan är, menar Linder, om inte oändlig gudsåtrå och gudstro i sista hand är samma sak. Hur det än förhåller sig med det kan man konstatera att dikten är laddad med stark ambivalens: å ena sidan sägs med emfas att Gud aldrig kommer att höra någon bön från diktaren, å andra sidan uttrycker slutraden en intensiv åtrå efter kontakt med den bortvände gudene Diktjaget är drabbat av frånvarons förtärande eld, "das reiende Feuer / Seiner Abwesenheit", för att låna en formulering av Nelly Sachs, en poet som likt Vennberg gärna närmar sig gudsbilden med hjälp av negationer.⁵¹

Man kan här jämföra med Pascals gudsbild. För Pascal är *Deus absconditus* en realitet: världen uppvisar många tecken på Guds frånvaro och han kan till

⁵⁰Birgitta Trotzig: *De utsatta. En legend*, Stockholm 1957, s 116, 19, 202; *Ett landskap. dagbok – fragment 54–58*, Stockholm 1959, s 148, 145.

⁵¹Linder: *Se ansiktet!*, s 47ff. Nelly Sachs: *Fahrt ins Staublose*, Frankfurt am Main 1961, s 381.

och med synas vara förlorad. Men för den som verkligen av hela sitt hjärta söker efter Gud, menar Pascal, ska frånvaron förbytas i närvaro.⁵² Det föreligger således, som redan antytts, en avgörande skillnad mellan denna mer bibliska typ av gudsfrånvaro och Vennbergs i första hand mystiska gudsfrånvaro. För många mystiker är Gud tomhet och frånvaro, en frånvaro som *inte kan förbytas i närvaro*: "aldrig", skriver Vennberg, "aldrig kunde jag bedja den bön du hör".

Konflikten mellan gudsåtrå och gudsfrånvaro är således grundläggande för Vennbergs lyrik. Han lever under "den stjärnas/ vars väsen är frånvaro", som det heter i *Fiskefärd* (F 50ff). Ständigt anropas gudar utan att någon tilltro egentligen sätts till dem. Hans erfarenhet är Jobss "Jag ropar till dig, men du svarar mig icke".⁵³ När Gud verkligen skulle behövas, som i den yttersta nöd som gestaltas i "Höstdagjämningen 1973" i *Vägen till Spånga Folkan*, där Chile efter fascismens blodiga inträde beskrivs, är han bortvänd (VF 65f). Ingen hör människans förtvylade rop och hennes frågor ekar ut i tomhet och mörker. Allt som hörs i övergivenheten är "nattvinden / som virvlar omkring med de mördades ångest":

Här lever vi under molnen.
Här lever vi i ett glesnande ljus.
Här lever vi – medan friheten där borta spikas vid trä för att dö.
Vem ger oss orden som räddar oss,
de tålmodiga orden på den långa vägen?
Vem tänder vår natt medan vår sorg begraver ansiktet i händerna?
Vem fyller oss med ett vårljus
där bina kan flyga ut i solen,
där natten är varm av fågelsång
och vi alla på nytt kan sova i det fria?

Ack, allt vi ännu hör är nattvinden
som virvlar omkring med de mördades ångest.

Människan kan på ett något annorlunda sätt svikas av guden genom att han helt enkelt dör. En guds dödlighet är naturligtvis inte förenlig med allmakt, och betraktas därför av Vennberg i allmänhet som ett svek, ett brutet löfte. Inom en mängd religioner över hela världen betraktas gudarna som ytterst mäktiga men ändå i viss mån mänskliga varelser. Sålunda är de inte alltid odödliga och allsmäktiga. James G Frazer ger i sin berömda bok *Den gyllene grenen* exempel på att gudar, eller rättare sagt deras mänskliga representanter, "gudakonungarna", till och med dödas av missnöjda tillbedjare när de visar

⁵²Pascal: *Tankar*, s 65, 87, 114, s179, s229.

⁵³Job 30:20.

tecken på svaghet. Det har också förekommit att gudsinkarnationer årligen rituellt offerats av sina tillbedjare.⁵⁴

Ett par dikter i *Från ö till ö* anknyter till aztekiska sedvänjor av detta slag. I den ena läser man dessa två rader: "Vem får fara med kustens gud eller känna i sin lems/ hur den unga majsens gudinna öppnar sig på åkerfälten?" (Fö 52). Två aztekiska traditioner som beskrivs av Frazer vävs här samman. Först har vi det rituella mördandet av en ung man som fick den tvivelaktiga glädjen att gestalta Tezcatlipoca, gudarnas gud. Innan han togs av daga levde han under en viss tid ett liv i lyx och överflöd. Bland andra förmåner fick han fritt förfogande över fyra unga älskarinnor som bar namn av gudinnor. En av dem hette just, som vi läser i Vennbergs dikt, den Unga Majsens Gudinna. Orden om att majs gudinnan "öppnar sig på åkerfälten" kan dock, vid sidan om den erotiska tydningen, kopplas till en annan grym ritual där en flicka fick agera som själva Majs gudinnan Chicomecohuatl. Efter att ha tillbetts och behandlats med gudomlig respekt kastades hon på en hög med spannmål och frön, halshögs, tömdes på blod och flåddes. Sedan krängde en av prästerna på sig flickans skinn och kläder varefter festligheterna kunde fortsätta. Vennbergs ord "öppnar sig på åkerfälten" kan således läsas högst bokstavligt: en flicka som slaktas och vars blod stänks på grödorna för att befrämja växtligheten. Den andra dikten i *Från ö till ö* med aztekisk anknytning nämner just "människooffer" men lyfter också fram "Ixtab, gudinnan med rep om halsen" – ytterligare ett exempel på gudar som i en eller annan bemärkelse är dödliga (Fö 53).

Mottot till *Fiskefärd* talar i enlighet med liknande föreställningar om dödliga och blinda gudar:

*Även dina gudar ska dö blinda;
med besk smak
ska livets honung
lämna deras tunga.* (F 5)

Gudarna är helt enkelt mänskliga. De lämnar livet med saknad, liksom människorna – "gudarna som kom in genom okända portars/ dör med sina tillbedjare", heter det i *Visa solen ditt ansikte* (Va 19ff). I *Dikter kring noll* ställs på liknande sätt gudarnas villkor jämsides med människans: de kan utplånas tillsammans med bräckliga byggnader (Dn 78f). Det beständiga bildkonstverket i "Väggmålning" ger främst uttryck för förgänglighet: "Snart brister marken under palats och gudar".

⁵⁴Frazer: *Den gyllene grenen*, s 316ff, 691ff.

Inom polyteistiska religioner där gudarnas liv framställs i heroiska myter förekommer det också att gudar dör. Vennberg kan i hinduistisk henoteistisk anda tala om flera olika gudar men i grund och botten betrakta dem som inkarnationer av ett enda helt väsen. Det gudomliga kan inte, enligt detta synsätt, inringas med ett enda ord eller ett enstaka begrepp. Vennbergs tal om flera gudar kan tolkas som en strävan efter att fånga det gudomligas väsen, men ofta är det också ett sätt att degradera den stora guden till maktlösa smågudar. Om någon av dessa smågudar dör tyder det på att det gudomliga är inkomplett.

Ibland, som i en dikt i *Längtan till Egypten*, är det i stället *guden* som genom sin död slutgiltigt överger mänskligheten (L 29ff). Denna gud kan mycket väl vara den kristne guden – enligt Nietzsches Zarathustra som bekant avliden. I en annan avdelning i dikten talas det nämligen om en bild i Johannes uppenbarelse som vi tidigare diskuterat: "Vad rör det mig om stjärnan föll i ditt blods brunns/ och namnet var Malört?"⁵⁵

Utanför detta fönster, denna sorgescen
bara tystnad, den andra handen,
vatten i ett landskap utan sol,
vinden, molnen, ett avskod,
det andra skrattet,
den för länge sedan döde gudens.

Emellertid kan Gud degraderas på andra sätt. Hans frånvaro behöver inte vara total. I stället kan han manifesteras i en ofullkomlig existens, i vilket fall hans själva gudomlighet är frånvarande:

Gud släpar sina stjärnor över firmamentet,
Gud pustar med måne och planeter,
och vad han inte såg när dagen var klar
ser han ännu mindre
när solen går ner. (B 42)

Gud frånerkänns här sin omnipotens. Han ser inte vad som försiggår i den värld som han med sådan möda skapat och kan därför inte ingripa. Han blir i denna dikt i *Bilder I-XXVI* till en ganska löjlig figur som i sin celesta upphöjdhet är fjärrad från det jordiska livet. Den klassiska antropomorfiseringen av Gud gör honom här snarare svåråtkomlig än lättillgänglig. I en annan dikt i samma samling framställs Gud som oberörd (B 50). Vennberg låter teodicéproblemet bli den akilleshäl som avgör trosstriden. Gud kan inte vara allgod och förnekas därför av diktjaget, liksom han en gång förnekades av Kristus som i dödsögonblicket kände sig övergiven:

⁵⁵Nietzsches *Werke in Drei Bänden*, Zweiter Band, s 279, 340, 348, 498ff, 522f. Upp. 8:10f.

Det är då jag säger: jag förnekar dig.
Och utan att se ser jag: hur katten
har rivit undan gallret till tammössen
och bara dödar, blint, med blod på mun och klor.
Det skramlar av småkorsen som skapelsen har att bära,
och solen som lyser över alltsammans, med korona och allt,
är guden som oberörd tuggar sin eld.

I skapelsen skramlar det bara av småkors eftersom en allsmäktig och allgod gud inte tycks finnas, endast en oberörd gud som inte ser vad som försiggår i hans skapelse, en "avdankad" gud som det talas om i *Längtan till Egypten* (L 61f). Det enda som återstår är "Guds glömska ur vilken ingen kan rädda oss", heter det i *Sju ord på tunnelbanan* (St 17f). Människan är bortglömd, övergiven.

Gudarna kan också av ofullkomlighet, ibland snarast motvilligt, överge mänskligheten. I *Synfält* nämns gudar som *virvlar bort* och i *Vid det röda trädet* är de *strandlösa* – båda dikterna uttrycker dubbla attityder till gudsfrånvaron (S 15; Vt 75f). I "Förmodan" i *Visa solen ditt ansikte* raljerar Vennberg över sina gudstankar och låter den felande guden framstå i en lika löjlig dager som han själv, vilsen och övergiven (Va 76). Dikten lyder i sin helhet:

Nog finns det ett ord också för min oro.
Jämför jag med Augustinus ökeneldar
– se hur de flammar upp över en hel värld! –
är mitt hjärta bara en köksspis
bland några muttrande småländska gummor.

Det enda som fattas är guden
som kan ge kött också åt provinsordet.
Jag vrider och vänder mig som Augustinus,
men guden tycks ha gått vilse bland kvasarena,
och ingen av gummorna kan muttra honom tillbaka.

Även i en dikt av Lagerkvist varav några rader anföras av Schöier finner man en sådan förvirrad gud: "Var är han, var finns han i allt mörkret omkring stjärnorna? / Har han gått vilse i det?" Att Vennberg likt Augustinus i *Bekännelser* vrider och vänder på sig i sin kamp med gudsbilden är tydligt, och lika tydligt är det att han inte fullt ut sympatiserar med kyrkofaderns starka övertygelse. Båda söker de sanningen men endast Augustinus finner den. Vennbergs gud går vilse medan Augustinus är viss om att Herren aldrig någonsin överger människan.⁵⁶

Om gudomen i denna dikt gått vilse mot sin vilja tycks den på andra ställen i samma samling avsiktligt avlägsna sig från mänskligheten och skapelsen. I

⁵⁶Schöier: *Som i Aftonland*, s 169. Augustinus: *Bekännelser*, s 97f, 106f, 129, 240, 260.

"Bön" anropas "odödliga Afrodite, du som överger oss" och i "Brev i egen sak" är gudarna på väg att försvinna in i glömskan (Va 70, 66f). I Lethe, glömskans flod i Hades, avtvås vi alla våra minnen: "Dröjer någon gud kvar i bakgrunden / är det bara för att röra vid våra tinningar / med det letheiska spöet." I "Prokuratorm" i *Bilder I-XXVI* där romarrikets undergång kommenteras sägs det raljerande att gudarna avtågar och endast lämnar skoskavet efter sig (B 45). I *Vårövnning* avlägsnar sig Gud medan den gudslängtande försöker hinna ifatt: "Du tror att du kan knappa in / på avståndet till Gud" (V 30ff). På annat ställe i samlingen drivs denna jakt till absurditet: "om du så måste råspringa efter en hund / för att han ska frälsa dig, så spring" (V 62). Övergivenhetsmotivet i Bibeln, med Jesu ord på korset "Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig?" som främsta instans, hamnar här i ironisk bakgrund. En intertext som rent verbalt kan knytas an till den senast citerade av Vennbergs dikter är den allegoriska "Cántico espiritual" av Juan de la Cruz, vars prosautläggning i svensk översättning, *Andlig sång*, vi tidigare diskuterat. När själen söker efter den försvunne guden frågar hon var han har dolt sig och varför han har lämnat henne i tårar. Du flydde mig som hjorten efter att ha sårat mig, skriver Juan de la Cruz, "Como el ciervo huiste,/ habiéndome herido"; jag gick ropande ut efter dig, och du var bortansalí tras ti clamando, y eras ido". Vennbergs ord om att knappa in på avståndet till Gud och att råspringa efter en frälsande hund kan mycket väl läsas som degraderande varianter av den fömänt flyende hjorten hos Juan de la Cruz.⁵⁷

Med större allvar beskrivs emellertid Guds flykt i *Dikter kring noll*. "Privat apokalyps" framställer diktjagets isolering som total (Dn 65). Han är redan övergiven av sitt begärs alla föremål. Inte ens övergivandet kvarstår i denna dikt, som här citeras in extenso, endast en likgiltighet:

Det är inte längre motiven som trängs,
bara smärtorna
där de driver omkring som låga moln
genom mina glesnande år.

Bara i drömmen,
i den tidiga morgonens korta dröm
finns orden kvar,
milt hånfulla
som brokiga parasoller
på en för länge sedan övergiven badstrand.

⁵⁷Matt. 27:46. Mark. 15:34. Ps. 22:1; 27:9; 38:22; 71:11. Juan de la Cruz: *Andlig sång*, s 25; *Obras Completas*, 3a edición, Revisión textual, introducciones y notas al texto: José Vicente Rodríguez, Madrid 1988, s 575.

Sjunkna verkligheter
är den nya verkligheten.
Där finns inte längre någon som överger mig
– en gud, en kärlek etc –
bara en likgiltighet som lämpar av mig,
omärkligt, i en utkant, i en tystnad.

I "Ännu levande" i *Tillskrift* har diktjaget förlorat Guds beskydd (Ts 49).
Hans smärta har blivit *landsförvisad*, nås inte längre av Guds kärlek:

En annan är min smärta,
nära randen av den alltför heta källan,
jordisk, befläckad,
i Guds vinddrag, men ändå fjärran,
landsförvisad.

Diktjaget kämpar här för ett möjligt liv i närheten av men ändå utan Gud; ett liv i övergivenhet och flykt.

Känslan att vara övergiven av Gud kan vara en negativ följd av att inte begripa sig på honom; att i en sorts ömsesidig oförståelse känna sig främmande inför honom. Överger man Gud blir man själv övergiven, som det heter i Andra Krönikeboken, och omvänt, enligt den apokryfiske Syrak: överger man inte Gud, blir man själv inte övergiven.⁵⁸ Gamla Testamentet kan nästan beskrivas som ett drama om hur Gud ömsom överger ömsom överges av sitt utvalda folk. Men Vennberg vänder sig företrädesvis till alternativa gudsföreställningar, sådana som inte ryms i böckernas bok. Han intar gärna en gnostisk inställning: Gud är främmande till sitt väsen; han kan aldrig nås eller förstås, knappt ens överge eller överges i konventionell mening.

Gnosticismen rymmer extrem metafysisk nihilism – det är omöjligt att nå kunskap om de yttersta tingen såsom Guds sanna väsen – och är en dualistisk åskådning som starkt skiljer mellan den sanna men oåtkomliga gudssfären och den falska och onda materiella världen. Denna dualism avspeglas även inom människan själv: själ och kropp tänks vara i grunden åtskilda. Gnosticisomens paradoxala kunskap, *gnosis*, gäller denna insikt i sanningens onåbarhet. Redan i Gamla Testamentet finner man på vissa ställen formuleringar som anteciperar den gnostiska inställningen. Inte sällan talas det till exempel om Guds outgrundlighet. Emellertid är det i första hand gnosticismen som verkligen betonar inte bara Guds ogripbarhet utan också hans onåbarhet. Hos en lång rad mystiker – Dionysius Areopagita, Erigena, Eckehart – finner man insikten att Gud är ett finit ord medan hans väsen är oändligt och fördolt,

⁵⁸2 Krön. 24:20. Syrak 2:10. Jfr *Psalmboken*, 1937, nr 313.

påpekar Northrop Frye.⁵⁹ Denna insikt står också att finna inom Taoismen och Zenbuddhismen.

En av de viktigaste gnostikerna är Marcion, verksam under andra århundradet efter Kristus. Han menade att människan är skapad av en grym demiurg och att den gode guden har räddat henne – men Gud är främmande till sin natur och hans öde är skilt från människans. Basilides var samtida till Marcion och hävdade att det inte finns någon personlig gud utan endast "en okänd gud", som det talas om i Apostlagärningarna med syftning på athenarnas icke-kristna gudomlighet. Världen skapades enligt Basilides genom att Gud drog sig tillbaka via olika "barnaskap". Det bildades en oöverbyggbar hierarki mellan den okände "icke-varande" guden, olika mer eller mindre andliga element och längst ner den mänskliga själen. Enligt denna lära har Gud helt enkelt övergivit världen. Människan kan visserligen så småningom nå förening med Gud genom att Gud ska låta en stor "omedvetenhet" drabba henne, men hon befinner sig då bortom sin jordiska existens. Så länge människan lever i vår materiella värld kan hon aldrig förstå den Gud som övergivit henne. I många gnostiska system benämns denna världsande i exil *Sophia*, visdom. Den har en motsvarighet i det judiska begreppet *Hokmah* i gamla Testamentet som hos kabbalisterna förstås som Guds kontemplation av sig själv.⁶⁰

När Vennberg skriver om en övergivande eller frånvarande gud finns det således paralleller inom mystiska kosmogonier och gudsföreställningar från olika religioner. Om han exempelvis i "Sju ord på tunnelbanan" nämner att Gud "ser dig med egna ögon. Fast han / vakar med ryggen mot dig/ sover med ryggen mot dig", är det möjligt att till Filoktetesmyten lägga gnostiska föreställningar som jämförelsematerial (St 47ff). Guds ansikte är en allmängiltig bild för Guds närvarande överblick. Det *frånvända* ansiktet är ett tecken på att Gud har övergivit människan – som hos den så kallade babyloniske Jobn "När jag anropar min gud, vänder han ej sitt ansikte till mig". I kristna böner och på en mängd ställen i Bibeln uppmanas Gud också att vända sitt ansikte mot människan. Hos Vennberg sägs Gud visserligen se människan, men han vänder sin rygg mot henne, som i den passage i Andra Moseboken som nyligen aktualiserades i anslutning till en dikt av Pazn "då skall du få se mig på ryggen; men mitt ansikte kan ingen se"; "ingen människa kan se mig och leva". Venn-

⁵⁹Frye: *The Great Code*, s 12.

⁶⁰Ap. 17:23. Se Kurt Rudolph: *Die Gnosis*, Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, Göttingen 1980 (1977), s 333ff. Gilles Quispel: "The Birth of the Child", *Jewish and Gnostic Man*, Eranos Lectures 3, Dallas 1986, s 5. Bloom: *Kabbalah and Criticism*, s 29.

bergs bild i "Sju ord på tunnelbanan" av en vakande Gud finner man för övrigt också hos Mäster Eckehart.⁶¹

Det kan emellertid också finnas markeringar direkt i Vennbergs text som mer direkt leder till religiösa intertexter. Så är fallet i *Från ö till ö* där en av dikterna är en nyckel till det centrala motivet *Guds exil* (Fö 44). Den mänskliga landsflykten med berättelsen om Filoktetes som mytisk intertext parallelliseras här med en gudomlig landsflykt av speciell natur:

Det finns fler än du som vänds ut och in på
i natt och inte får en blund i ögonen.
Gud är på samma vägar som du
men pustar ut vid ett annat skyltfönster.

Detta är en landsflykt, flåsar du, som på en kykladisk ö,
och glömmet bort att Gud har gått i exil hos sig själv,
såsom vi vet av en judisk mystiker.
Du är våt över pannan, och ingen tro grep in
när du sågs rusa före dig själv nerför trapporna.
Men inte jagas du på annat håll. Snart dyker du upp ur natten.

Den judiske mystiker det talas om i denna dikt som citerades in extenso är inte helt och hållet fiktiv utan motsvaras i sinnevärlden av kabbalisten Isaac Luria. Den exil som beskrivs är det som i Lurias kosmogoni kallas för *zimzum*, Guds exil i sig själv som orsakar ett tomrum i världen och därmed möjliggör existens av något annat än Gud: den materiella världen. Kabbalisten och gnosticismen har mycket gemensamt. Båda företräder ett dualistiskt synsätt och båda betonar avståndet mellan Gud och människa såväl som obegripligheten i Guds väsen. Kabbalisten är därmed ett artfrämmande inslag i det judiska trossystemet vars ortodoxa riktning ju tvärtom betonar Guds närvaro och inte hans frånvaro, Guds kommunikation med människan och inte hans obegriplighet. Basilides kosmogoni, som vi tidigare kort kommenterat, äger påtagliga likheter med Lurias. Det är Guds *övergivande* av världen som möjliggör den materiella världens existens. Lurias *zimzum* åskådliggör också den ofrånkomliga sprickan mellan den kroppsliga människan och Gud. Guds frånvaro är enligt kabbalisten en nödvändig betingelse för människans existens, precis som hans frånvaro var ett villkor för att han skulle tillbedjas i de dikter som citerades i detta avsnitts inledning.⁶²

⁶¹*Världsreligionernas urkunder*, s 40. 4 Mos 6:24ff. Ps. 67:1. Job 13:24; 33:26; 34:29. Hes. 39:23. 2 Mos 33:23, 20. Eckehart: *Undervisande tal*, översättning av Bertil Brisman, Skellefteå 1966, s 82.

⁶²Gershom Scholem: *Major Trends in Jewish Mysticism*, Third edition, London 1955 (1954), s 344ff; *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich 1960, s 117ff. Bloom: *Kabbalah and Criticism*, s 18ff.

Lurias framställning av Guds exil kan läsas in också i andra dikter i *Från ö till ö*. Några sidor tidigare nämns explicit Kabbala:

Ljuset övermänniskans kosmiska struktur
som revs ner eller brast eller demoniserades
trevar jag mig fram mot i Kabbalas trånga tunnel.
Från detta färglösa ljus har min natt sin färg.

Naturen är här en skådeplats för landsflykt,
liksom erfarenheten, och inte ser jag hur något kan återställas,
och bara mod halverad själ längtar jag till någon återgång.
Du är ju min landsflykt, din kropp är min förvisning.
Den är offerstället som lågorna slår upp ifrån.
Vid dina horisonter slocknar mytens gnistor och drar bort. (Fö 40)

Naturen är enligt denna dikt som citerades i sin helhet landsflyktens skådeplats, vilket stämmer väl överens med Lurias kosmogoni. Naturen, världen, finns ju just genom att Guds landsflykt genomförts. Talet om natt och färglöst ljus är också i överensstämmelse med kabbalistiska beskrivningar av Guds frånvaro. När Vennberg några rader senare nämner en återställning och en återgång som han inte helhjärtat längtar till, är även detta i samklang med Lurias kosmogoni. Enligt kabbalistens föreställning strävar nämligen världen efter ett återställande av den ursprungliga ordningen.

Det är därför en aning förbryllande när Vennberg som kontrast till denna återgång säger att "Du är ju min landsflykt, din kropp är min förvisning". Att han tar del av Guds exil och låter sig förvisas ut ur den materiella världen in i Guds kropp är ju just att genomföra ett återställande av ordningen. Slutraderna kan emellertid också, om ordet "kropp" tolkas mer bokstavligt, läsas som ett tilltal till en jordisk kvinna. Guds bilden och bilden av den utopiska kärlekens kvinna är ofta intill förväxling lika hos Vennberg, och en sådan svävning i betydelsen som ordet "kropp" kan åstadkomma framhäver den fysiska påtagligheten i det bristtillstånd som omfattar såväl fysiska som metafysiska begär.

Dikten visar att Lurias kosmogoni är ett verksamt element hos Vennberg utan att kunna användas som en direkt mall. Vennbergs lyrik är trots allt i första hand *diktning* och låter sig inte in i detalj styras av färdiga mönster. I samlingens näst sista dikt, som även den ska återges oförkortat, uttalas en önskan att liksom i den nyss citerade dikten kunna ta del av Guds landsflykt (Fö 63). Vi ser här hur den kabbalistiska myten kan samsas med gnostikernas åsikt att Gud är främmande och bortvänd. Han varken ser eller mäktar, till och med inför sig själv är han en främling. Det enda sättet för människan att nå kunskap om honom är att lämna den materiella världen, där tanken aldrig

kan sträcka sig till Guds väsen, och ta del av Guds exil – förlora sig själv och bli en främling:

Vi borde oftare begrunda Guds landsflykt,
hur han blir sitt eget främmande bröd
och speglar sig
i sin egen främmande ström.

Se hur mörkret stiger ur vattnen, och ljuset
flyr som fladdermöss in i ekon och drömmar.
Guden som ser ser inte längre,
guden som mäktar mäktar inte längre.
Och vår egen oro är bara en bön om del i hans landsflykt:
Ge mig någon dag ditt främmande bröd!

Bilden av Guds frånvaro är inom kabbalismen, som Bloom påpekar, en ironisk bild för hans närvaro. För att nå Hans närvaro måste människan, enligt kabbalismens retorik, söka Hans frånvaro: hon måste ta del i Guds exil, som Luria skulle ha formulerat det. Det är detta Vennberg gör när han så tveeggat diktar om Guds närvarande frånvaron. Liknande tankegångar finner man också hos Simone Weil. För henne är närvaron och frånvaron intill identifikation oupplösligt förbundna: "Den som inte har Gud inom sig kan inte känna hans frånvaro"; "Gud kan vara närvarande i skapelsen endast under formen av frånvaro"; "I den mån denna värld är fullkomligt tom på Gud, är den Gud själv".⁶³

I ytterligare en dikt i *Från ö till ö* talas det om Guds landsflykt, men Vennberg låter honom här behålla en viss kontakt med den mänskliga verklighet som han skapat genom sin frånvaro (Fö 23). Gud tycks ha lämnat vissa spår i den värld han inte kan finnas i:

Gud kan återvända från sin landsflykt.
Kanske hittar du honom i ditt vardagsbröd.
Kanske väcker han ditt äckel med ett dricksglas
där en fettrand finns kvar från det grumliga diskvattnet.
Hans fotsteg kan resa sig mot dig ur gruset eller snön.
Hans huvud är tyngre än den hängdes.

Inledningsdikten i *Bilder I–XXVI* tangerar föreställningen om Guds landsflykt (B 7ff). Där talas om Guds tystnad och hur han möjligen kan ha uppenbarat sig i Prag 1922, det år då poeten Marina Tsvetajeva befann sig där. Och "Prag är en landsförvist stad/ Vikárka är en krog i exil". I *Längtan till Egypten* finner vi emellertid en dikt som kan läsas i direkt anknytning till dikterna i *Från ö till ö* (L 68f). Den heter "Landsflykt" och lyder i sin helhet:

⁶³Bloom: *Kabbalah and Criticism*, s 74. Weil: *Tyngden och nåden*, s 69, 155.

Mitt hjärta är min landsflykt
där en tröttnande sol har lämnat mig kvar.
Och mitt ord är sagt,
och ditt ord är sagt,
och tidens ord är sagt,
och stegen längs havsstranden klirrar av is
som när Ovidius räknade dem
i hopp om att beveka härskaren i Rom.

Och vill du viska något som räddar
mig eller brevet som kastas på elden,
så glöm historien som rasslar vid gränsen.
Bara där tiden faller sönder,
bara bland tidens spillror kan vi leva.
Ljuset som föll genom Bysans
liturgiska fönster
har för länge sen slocknat.

Guds hjärta är hans landsflykt,
hans tysta öga,
hans maktlösa andedräkt i de blåsiga
springorna mot döden.
Bara händerna han lyfter
har plats för nya sår.
O Gud, att få leva bland ditt rikes spillror,
att få bemsas av det absurda vinet i din mun.

Som jag tolkar dikten rymmer den en deistisk åskådning: Gud har skapat världen och sedan övergivit den likt en konstnär som överger sitt verk. Skaparen har enligt dikten gått i landsflykt i sig själv, sitt eget hjärta. Även diktjaget har gått i inre exil och har inte längre någonting att säga, liksom Gud enligt dikten är maktlös. Den enda möjlighet som återstår är att leva i tidens spillror, i Guds rikets spillror. Lurias kosmogoni är en möjlig intertext redan genom motivet Guds landsflykt. Dikten innehåller flera komponenter som ansluter sig till andra föreställningar i Lurias myt om Guds liv och väsen. För tillfället sätter vi emellertid punkt för att senare återkomma till Lurias och Basilides kosmogonier som har ytterligare beröringspunkter med Vennbergs gudsbild.

I väntan på pendeltåget innehåller en avdelning dikter där Gudsövergivan- det hela tiden står i centrum och varierar. "Röster i tystnaden" beskriver diktjagets ensamhet i en alltför sen timme när livets alla förluster gör sig påminda:

Orden jag tycker mig höra
inger bara ångest
de är alla det förlorades röst.
De stiger ur det ingenting
som jag har kvar:
en bön, en gest, ett tonfall
som bara döden står och väntar på. (I 47)

Bland orden han tycker sig höra återfinns också en bön. Men tron har övergivit honom, bara dess tomma skal, bönen som stiger ur "ingenting", återstår.

I en annan dikt framställs Gud som maktlös (I 51). Nog finns det hos diktaren, när han är på väg att dras ner i dödens virvlande ström, en åtrå efter Gud, den räddande ön – men ingen makt råår på döden. Dikten lyder i sin helhet:

En ö, liksom Gud, är skönheten.
Men i en ström, som döden,
virvlande svart av paniken i vårt hjärta,
lever vi.

En ö, liksom Gud, är skönheten.
Men den som ber för sitt liv
ber med armarna om dödens knän.
Hjälplösa skönhet, hjälplöse Gudh

I dödens närhet överges människan av Gud. Tidigare i diktsamlingen har den berömda scenen i *Iliaden* där en krigare "besegrad klamrar sig fast / vid den hårde Akilles knän" aktualiserats (I 9f). Svaret krigaren får när han ber om att få sitt liv skonat är obönhörligt: "Också Patroklos dog, / fast långt mer än du förtjänt av att leva." Parallellen till "En ö, liksom Gud" är uppenbar. Att be för sitt liv är att be med armarna om dödens knän, och i den stunden är man övergiven av den hjälplöse guden.

"Memento" och "Glömskan" kan båda läsas som negeringar av inledningsraderna till en välkänd bön: "Fader vår, som är i himmelen ð Helgat varde ditt namn; tillkomme ditt rike; ske din vilja, såsom i himmelen, så ock på jorden" (I 49, 52).⁶⁴ Här uppmanas vi att underordna oss en Gud som regerar över både himmel och jord. Hos Vennberg däremot är guden fjärran: "Varken jord eller himmel / står längre till tjänst med någon skyddande lycka." I "Glömskan" åberopas "en gammal urkund: / namnet finns varken i himmelen eller på jorden". "Glömskan" handlar bland annat om människornas eventuella uppståndelse, men som titeln antyder är hoppet minimalt. Protagonistens namn är dömt att utplånas, såväl på jorden som i himmelen: "En himmelsk kanslist skulle söka förgäves." Gud överger oss tydligen inte bara *inför* döden, utan också *efter* döden.

Den drastiska bilden av en himmelsk kanslist som förgäves letar efter ett namn får sitt komplement i avdelningens avslutande dikt, "På andra sidan sanningen" (I 53f). Här gestaltas övergivandet ytterst konkret. Människan kan säga farväl till de båda utopiska åskådningarna kommunism och kristendom i

⁶⁴Matt. 6:9f.

samma ögonblick som deras respektive apostlar försvinner upp i de himmelska regionerna:

I den vita skuggan kan man höra skratten
av de högt svävande
natfåglarna
Marx och Jesus.

Att överges av Gud eller tron är den ena aspekten av Vennbergs problematiska gudsförhållande. Den andra är att överge Gud. Gudsbegäret stäcks av att Gud undflyr, men som en del av Vennbergs dubbla budskap inträffar också det omvända: att Gud överges. Sålunda finner man också i *I väntan på pendeltåget* dikter där jaget säger sig tröttna på religionen. En av dikterna i ovan behandlade avdelning uttrycker en resignation av sådan omfattning att till och med övergivandet blir överflödigt (I 46). "Du kan lika gärna stanna", säger diktjaget, "du har ingenstans att fly till":

Samma avtryck av svek
finns på varje kust.
Och samma himmel hänger kvar
med samma tomma löften.

Gud har, likt en politiker med falska vallöften, förbrukat sin trovärdighet. Det finns inte längre någon anledning att sätta sin lit till honom, men det är inte heller möjligt att fly honom: hans svek finns "på varje kust". En degraderad form av tro finns dock kvar. Minskar man på anspråken kan man vila sin tro "mot en huvudkudde av sten". Läser man denna formulering mot den bibliska berättelsen om Jakobs dröm om himmelsstegen blir dikten emellertid, som Bernt Olsson påpekat, ytterligare ambivalent. Jakob vilar sitt huvud just mot en sten när han drömmer om en stege som Guds änglar stiger upp och ner på. Gud talar till honom och säger: "jag skall icke övergiva dig". När Jakob vaknar konstaterar han: "HERREN är sannerligen på denna plats, och jag visste det icke!"⁶⁵ Vennbergs dikt slutar med orden om tron som vilar mot en huvudkudde av sten, men om man låter dessa ord leda vidare till Bibelns gudsnärvaro blir slutet onekligen annorlunda än inledningens tal om "avtryck av svek".

Också i "Frågan om Gud" i samma samling finner man inledningsvis en resignerad hållning (I 12f). Diktaren säger sig visserligen ha kvar en "förbön", men som i en annan dikt vi nyligen undersökte vill han att bönen ska förstås som ett tomt skal; de ord som återstår när tron har övergivit honom (I

⁶⁵Påpekat vid samtal 1 Mos. 28sl 1–16.

47). Diktaren skulle i sin tur ha övergivit Gud, hävdar han, om det inte vore meningslöst:

Som om jag visste något om Gudh
Jag har inte någon gud att avstå.
Var skulle jag kunna finna honom
i denna smala klyfta av liv?

Som vi tidigare konstaterade finns det trots allt kvar en hel del gudstro att överge i denna dikt – diktaren säger sig ju känna igen Kristus i "människans plågade ansikte".

I *Från ö till ö* överges tron med betydligt större konsekvens. På ett ställe betraktar diktjaget med avsmak sitt förflutnas gudstro (Fö 46). Framtiden är redan given i denna dikt som kan läsas som en ironisk kommentar till evangelisternas berättelse om Jesu korsfästelse. Vid nionde timman gav han upp andan och då upphörde också mörkret:

Men om ljus flammar till från någon nionde timme,
ser jag bara hur vägarna framåt ligger övergivna.
Och vägarna bakåt, där jag kastade mig framför gudarnas vagnar,
lockar mig som gårdagens matrester i diskhon.

I *Synfält* uppmanas man till flykt från de okända ropen "som vi lyfter våra händer mot / som mot gudar"n

Fly dem: ropen, lågorna, timmarnas
skärvor,
dagar lika rovfågelsflykt
med skriande byte. (S 10f)

I *Dikter kring noll* ges vi i en dikt rådet att byta ut gudarna, och i en annan, "Vid resans slut", beskrivs med en anknytning till bildkonsten hur den kristna tron sakta men säkert har utplånats hos protagonisten: änglarnas målningar har lyfts ut, korset har som en bild för tidens lopp brunnit ner och Jesu tårar, som det talas om hos Johannes, har dunstat bort (Dn 69ff, 64).⁶⁶ Dikten lyder i sin helhet:

Han håller sin hand stilla.
ingenting av det som driver förbi
kan längre förråda eller rädda honom.
Den gula rosen slår ut i gryningen
med främmande doft.

Änglarnas målningar
har lyfts ut ur hans hjärta
som ur de förseglade kyrkorna.

⁶⁶Joh. 11:34.

Också tåren som Jesus göt över den döde Lasaros
har glömd dunstat bort ur kroppens relikgömma.

Här måste resan vara slut.
Här tryter för en ensam människa
världsalltets tid, som grå aska
från ett utbrunnet kors.

Kristendomen tycks vara honom främmande; en "främmande doft". I *Vårövning* talas det om en pilgrimsresa som får bero och i *Gatukorsning* om en övergiven krubba och om att inte vända ansiktet mot något heligt berg (V 65fs G 41, 59ff). I *Tideräkning* beskrivs med hårdkokt ironi en man som från ett fromt dygdemönster utvecklas till en uppburn svindlare som lanserar Gud likt en börsspekulation (Tr 65f). "Förvandling" lyder i sin helhet:

Vilken omstörtning skulle väl vil ja krossa
denna färgskimrande snäcka
skulle du själv nännas klippa vingspetsarna
av en ladusvala

Minns vi honom inte alla från vår barndom
som en fromhetens urbild
gömd så att säga
i själva bladvocket till trons lilja
omsusad av dygder
medan vi själva
vårdslost skar våra små remsor
ur ungdomsnjutningens ungflickhud

Och att nu återse honom
som uppburn svindlare
omsusad av framgång
Knäfall för en gud
en telegrambyrå
en börsspekulation
O personlighetens enhet

En uppriktig tro har övergivits till förmån för hycklande tillbedjan. Diktens kritiska ironi röjer en stark avsmak för denna utveckling men förkastar samtidigt den sockersöta barnatron. Utropet i slutraden, "O personlighetens enhet", indikerar att barnatron och vuxenhyckleriet är två sidor av samma sak. Själva gudsgrubblandets mekanismer, vare sig det yttrar sig i hängiven tro eller förkastande av idealen, inger avsmak.

Även i *Visa solen ditt ansikte* talas det om en förlorad barnatro som dock möjligen lever kvar som en svag susning: "Någonstans hör jag väl ännu / suset från min barndoms förvittrade gudar" (Va 34). I en annan dikt i samma samling beskrivs hur diktjaget försöker överge Gud samtidigt som han revolterar mot samhället (Va 13). Han tänder upproriska vaxljus för att befria sig från sig själv och sin tro som är som ett fängelse. Men fängelset släpper inte ut

honom Dess korridorer fastnar i hans fötter som tilltrasslat garn när han försöker fly. Trots att flyktförsöket misslyckas – i en dikt i *Fiskefärd* talas det för övrigt om "den fåfänga flyktens / trötta andhämtning" – nås en sorts ro när "sömlösheten i de stora skogarna" likt en kvinna smeker huden (F 77f). "Flykten till frihet", som dikten jag nedan i sin helhet citerar heter, lyckas på ett plan. Samtidigt har något gått förlorat i denna frihet, ett namn som diktjaget anar i viskningarna från döende fågelsvärmar:

Jag lyfter min fångvaktare över huvudet
och krossar mig själv.
Jag rusar ut genom fångelsets korridorer,
och fötterna drar dem med sig som tilltrasslat garn.

Varken Gud eller samhället
skräms av det upproriska vaxljus
som jag ville tända ute i friheten.

Men sömlösheten i de stora skogarna
berör min hud som en kvinna.
Och i viskningarna från döende fågelsvärmar
tycker jag mig känna igen ett förlorat namn.

"Detta är min smärta när du lämnar mig"

I den nyss citerade dikten talas det om "ett förlorat namn". Såväl Gud som Kvinnan är där närvarande och det förlorade namnet kan beteckna dem båda. Det är, som tidigare konstaterats, inte alltid möjligt att åtskilja den celesta och den världsliga kärleken hos Vennberg. Båda kan sägas ha sitt ursprung i en fundamental brist som söker sin kompensation i ett frånvarande ideal. I en dikt i *Från ö till ö* är det likaledes omöjligt att fastställa vad som förlorats: "Jag vet att du går förbi", heter det, men "I morgon när jag synar nattens spår finns ingenting att se" (Fö 45). Om det är Gud eller en kvinna som gått förbi kan naturligtvis inte definitivt fastslås, liksom det är svårt att säga vem som saknas i en annan dikt i samma samling som inleds med raden "I drömmen väntar jag på att din båt ska komma tillbaka" (Fö 60).

Frånvaron genomsyrar Vennbergs hela lyriska författarskape Den sätts i spel när den kontrasteras mot en närvaro i förfluten tid. Denna kontrastering resulterar i en speciell figur: övergivandete Att överge eller överges av något man en gång har hängett sig åt är en ständigt återkommande rörelse hos Vennberg. I detta avsnitt gäller det den världsliga kärlekene Det förlorade namnet är den älskades namn. Men kärlekens frånvarande objekt finns alltså i samma dimension som den frånvarande guden, konstaterar exempelvis Ole Hessler i

en recension av volymen med kärleksdikter, *Du är min landsflykt*. På samma sätt är kärleksdiktningen relaterad till metapoesin. Magnus William-Olsson betonar i sin recension av samma bok att när Vennbergs språk sträcker sig efter den kärleksupplevelse som aldrig kan fattas, söker det samtidigt fåfängligt spränga sina egna begränsningar.⁶⁷ Att överges av den älskade är således på ett plan att samtidigt överges av sitt språk: den älskades frånvaro kan aldrig kompenseras av en språkets närvaro.

I *Visa solen ditt ansikte* beskrivs övergivandet direkt, och det råder heller ingen tvekan om att det är en älskad kvinna som är den svekfulla. Diktjaget betraktar regnet och konstaterar att "du har övergett mig./ Det värker i handen / som har slitits loss från dina höfter" (Va 31). *Vägen till Spånga Folkan* innehåller också en rad dikter där den älskades frånvaro är smärtsamt påtaglig. I följande strof, där situationen omvandlas till en bild, har övergivandet nyligen fullbordats:

Lämna honom vid den gröna elden
medan hennes steg slocknar i gryningen.
Också bilder har sina stängda dörrar.
Någon går ut och kan inte ta sig tillbaka.
Någon sitter kvar och hör i all evighet
nyckeln som låser. (VF 73)

Mer abstrakt gestaltas övergivandet i diktsamlingens föregående dikt. Här personifieras lusten och sätts in i ett skuldmedvetande: "när lusten lämnar sitt tält,/ tar de svarta änglarna hand om den" (VF 72). Direkt benämnd är den älskade i en tidigare dikt. Hennes frånvaro avslöjar här en viss ängslan hos diktjaget – som vore han rädd för att konfronteras med kärleken:

Men om hon som ljusringarna,
mörkret och hjärtats dåraktiga lykta är till för
fanns där mina händer famlar,
skulle min andedräkt förråda mig. (VF 38)

Konkretare är saknaden i den korta dikten "Distans" där diktjaget med förströdd men bitter sarkasm konstaterar att den älskade har övergivit honom (VF 20). Själv klänger han sig ännu fast vid kärleken: "jag vet att månen lyser en annan man / hem till henne som jag ännu inte har upphört att älska". Samma typ av svartsjukemotiv finner man i *I väntan på pendeltåget*. I en dikt värjer sig protagonisten mot synen av sin kvinnas steg till älskaren och ljudet av hennes kärleksord som smeker hans lem (I 31). Själv ligger han ensam i sängen "med handen under en övergiven huvudkudde".

⁶⁷Ole Hessler: "Pulsens stark i Vennbergs kärleksdikter", *Dagens Nyheter*, 26 oktober 1990.
William-Olsson: "Ännu ett trotsigt ögonblick av liv", *Aftonbladet*, 26 oktober 1990.

"Gud tar betalt" i *Bilder I–XXVI* handlar främst om Guds besynnerliga kärlek men indirekt också om världslig kärlek, vilket framgår av dessa rader i första strofen:

Du kan krypa undan i brandröken över en stad,
och staden kan vara Rom,
eller fly med Hagar, kanske ut i öknen,
och ni kan dela en feber under den röda solen
eller förstenas med halvöppna läppar i en mardröm –

Gud suger i sig hela sin värld
som en girig insekt. (B 32)

I Första Moseboken berättas det om Abram och hans hustru Sarai som inte lyckas få barn. Sarai låter Abram gå till tjänstekvinnan Hagar som blir havande. Men Hagar ringaktar Sarai och blir därför straffad: "När då Sarai tuktade henne, flydde hon bort ifrån henne". Hagar försvinner ut i öknen och föder så småningom en son, Ismael. Senare blir även Abrams hustru havande. Dessa episoder tolkas allegoriskt av Paulus i brevet till galatema. Den son som av Hagar är född "efter köttet", till skillnad från Sarais son som är född "i kraft av löftet" representerar ett ofritt förbund: "Alltså, mina bröder, vi äro icke barn av en tjänstekvinna, utan av den fria hustrun." Episoden finns också nämnd i uppenbarelseboken som det dessutom talas om i Vennbergs dikt.⁶⁸

Men förutom denna allegoriska betydelse finns det en bokstavlig. Hagar överges, förvisso inte skuldfri, av den som älskat med henne, Abram. Samtidigt överges hon av Gud som ju inte kan välsigna hennes utomäktenskapliga havandeskap. Med detta dubbla övergivande identifierar sig diktaren, precis som en annan, anonym kvinnas övergivna läge är en parallell till diktjagets position i *Halmfackla*:

Det är sämre nu
när kärlekens röda färg
på alla kanter har börjat skifta i violett
när hennes jämnåriga har gått och gift sig
och behärskat tänder pipan
i äktenskapsgrälens
nersmorda sängkammare (H 56f)

Bibliska anknytningar finner vi vidare i en dikt i *Från ö till ö* där diktjaget ställer frågan "Adam, var är Gud och Eva?" (Fö 34). Även här är övergivandet dubbelt. En gudomlighet som kan sägas innefatta såväl Gud som Eva är kärleksgudinnan Afrodite som vi läser om i *Visa solen ditt ansikte*: "odödliga

⁶⁸1 Mos. 16, 21. Gal 4:21–31. Upp. 12:6.

Afrodite, du som överger oss" (Va 70). Här överges diktjaget av kärleken i personifierad form. Även i *Tillskrift* är det kärleken själv som överger – "kärleken ur min hand" heter det i en dikt, och i en annan där det även talas om Guds frånvaro: "Från denna tid och ort har jag svårt att se./ onåbar är kärleken som övergav mig./ till hälften fisk, till hälften människa" (Ts 30f. 49). Det något kryptiska uttrycket "till hälften fisk, till hälften människa" har en möjlig förklaring. Fisken är alltsedan de tidigaste kristna en symbol för Jesus eller livet. Gömda i Roms katakomber avbildade de fisken vars grekiska benämning, ICHTHYS, innehåller initialerna till Jesus Kristus Guds Son Frälsare. Jesu väsen är ju både gudomligt och mänskligt, han är till hälften fisk, Guds son, och till hälften människa, Marias son. Men "kärleken" som överger diktjaget kan också förstås på ett annat sätt som är kongenialt med tvetydigheten och dubbelheten i Vennbergs diktning. Att kärleken är till hälften människa kan nämligen lika gärna betyda att diktjaget blivit övergivet av såväl en människa, Kvinnan, som av Jesus.

Entydigare i detta avseende är några dikter i *Vägen till Spånge Folket*. I en nämns helt enkelt "en förlorad kärlek" medan en annan säger att "kärleken var steg som för länge sedan avlägsnat sig" (VF 29, 51). "Lagd stjärna ligger" i sviten "Obesvarade brev" förevisar en elaborerad liknelse (VF 35ff). Kärleken framstår här som en grym instinkt:

Kärleken är en slump.
 Och slumpen, broder, är en tömskata.
 Sitter och håller utkik – så heter det i fågelböckerna –
 störtar sig så plötsligt rakt ner på bytet,
 spetsar det sedan på vassa kvistar
 eller på taggarna i ett taggträdsstängsel.
 Kärleken är en tömskata.
 Man kan mot hösten hitta hennes förrådskammare orörda och övergivna:
 endast det spetsade bytet kvar, upphängda själar som hon har glömt bort.

Den övergivne som ett bortglömt byte spetsat på ett taggträdsstängsel är en typisk bild för Vennberg, såtillvida att en inre brist hos honom gärna ges uttryck i rent fysisk smärta. Mer lakoniskt är påståendet i *Dikter kring noll* att "Där finns inte längre någon som överger mig/ – en gud, en kärlek etc.–" (Dn 65). Till och med själva övergivandet har här övergett diktaren. Allt som återstår är "en likgiltighet som lämpar av mig./ omärkligt, i en utkant, i en tystnad".

Uppgivenhet präglar också många formuleringar som ringar in ett övergivet tillstånd utan att precisera själva övergivandets natur. Sådana finner man i legio hos Vennberg. Några exempel: "den skog av dagar där vår lust gick vilse"; "I mitt eget liv svärmar kråkjungfrur kring bara vid uteblivna

bröllop"; "Också i kärleken är skuggorna trognast"; "instuderade omfamnings/där kärleken självdör" (G 32; Fö 7, 12; Tr 23f).

Att överges av den älskade eller kärleken själv är det ena möjliga resultatet av en ohållbar situation där idealen konfronteras med verkligheten. Det andra är, liksom i gudsförhållandet, att själv vara den som överger. Diktsviten "Duvkulla" i *Längtan till Egypten* lämnar bägge möjligheterna öppna när den fokuserar diktjagets hjärta som det som "faller" (L 29ff). Diktjaget kan inte själv kontrollera detta skeende helt och hållet:

Med samma plågade fingrar lyfter jag bilderna
in mot ljuslågan;
och i samma svarta flagor
faller mitt hjärta utom kärlekens räckhåll

Att hjärtat kommer utom kärlekens räckhåll tyder på att det är kärleken som överges. Det är diktjaget som lyfter in bilderna, föreställningarna om kärleken, mot ljuslågan: han bränner upp de ideala föreställningarna för att kunna närma sig verkligheten. Samtidigt "faller" hans hjärta just på grund av att det tydligen inte fått del av en åtrådd form av kärlek. Några sidor senare finner man en liknande glidning mellan att överge och överges. Även här är fallandet betydelsefullt och askan är en central men outtalad bild. Vad som kan konstateras är att en förlust plågar diktarens Vem som skrev det sista brevet är mindre viktigt:

Låt brevet falla oläst till golvet!
Hur likgiltigt bland vilka sopor
jag letar efter ditt svar.
Förlorad för mig för alltid
var du ju redan med glöderna som föll från träden i höstvinden.

En dikt i *Vägen till Spånga Folkan* berättar om hur protagonisten överger sin älskade (VF 69). Detta övergivande sker dock motvilligt. Han går ut ur bilden trots att han gärna vill tro på dess illusoriska kraft.

Han reser sig för att gå ut ur bilden
fast han har velat kasta sig för hennes fötter
eller ännu hellre bli trampad på.
Till vänster på bänken lämnar han kvar sin skugga;
elden som flyter i väg mot vattnet avslöjar den
gammal i hyn och med grånat skamhår.

Han lämnar kvar sin skugga "Till vänster", heter det med en formulering som får bilden att anta konkret karaktär. Senare talas det om en "eländig tröst" och att han går ut ur bilden med "långsamma steg". Han tycks vara ett offer för

kärlekens spel som kan gå ut på att överge utan att vilja det för att inte själv bli övergiven; att sätta hårt mot hårt för att inte förlora prestige.

Sviten "Kärlek i medelåldern" i *Synfält* låter övergivandets båda aspekter stå sida vid sida (S 23ff)s Inledningsdikten formulerar ett övergivande från den älskandes sida. "Tag den tillbaka", säger han om elden och frånsvar sig därmed samröre med "den sena och bittra" kärleken. Dikten består av endast sex rader:

Detta är elden som du räckte mig,
den sena och bittra.

Tag den tillbaka medan den ännu kan tända
fjolårsris eller en lövhög.

Vad kan du veta om kvävningen i ett blod
senare och bittrare än din hand?

Två sidor senare blir han övergiven. Bådas kärlek hade, påstås det, antagligen dött. Avskedet är därför nödvändigt och den smärta som diktaren känner är "en likgiltig smärta". Även denna dikt citerar jag i sin helhet

Detta är min smärta när du lämnar mig,
en likgiltig smärta, som en handrörelse.

En kärlek hade dött, den enas eller bådas,
och kränkningen, den döda kärlekens följeslagare,
hade redan passerat fönstret.

Då steg du upp och gick ut ur rummet.
En klar dager föll ännu genom rutorna.

Sådan är därför min smärta, när du lämnar mig,
en likgiltig smärta, som en handrörelse.

Smärtan sägs vara likgiltig, men man uppfattar den väl knappast som ytligt känd. Inga himlastormande känslor tornar upp och döljer den kala verkligheten. Jag har svårt för att läsa ordet "likgiltig" som en beskrivning av diktjagets innersta känslor, utan vill snarare se det som en beteckning på oviljan att lämna detaljerade redogörelser för kärleksaffären. Exakt hur det hela gick till och varför det gick som det gick är likgiltigt, över detta känner han ingen smärta. Likaså är det omöjligt att förändra det förflutna, varför smärtan är likgiltig i bemärkelsen maktlös. Vad som kvarstår är i stället ett naket faktums kärleken överges med samma nödvändighet som ett sjunkande skepp överges. Detta enkla och svåra tvång måste däremot formuleras av dikten. I dess lakoniska uttryck med återhållen sorg anar man den verkliga smärtan.

"Varför skräms jag av att orden överger mig?"

I *Visa solen ditt ansikte* beskriver Vennberg hur orden har övergivit honom och hur han i "ångesttimmarna" skulle behöva sitt förlorade språk (Va 64). Behovet av ett ord med kraft finns där, som Bemt Olsson formulerar det, men inte tron på det: "Hjälp mig att hitta något ord / som kan visslas tillbaka som en hund/ i ångesttimma."⁶⁹ "Om orden" i *Synfält* visualiserar denna poesins reträtt genom att likna orden vid löv på ett träd: "Orden gulnar och faller av, om än de har grönskats/ på ett mäktigt träd från våra läppar" (S 64). Lika kategoriskt sägs det i en rad dikter i *Från ö till ö* att dikten har övergivit författaren. I en synekdochisk omskrivning heter det först att "Blåsten sliter min kärleksdikt ur mina händer" och senare i samlingen formuleras erfarenheten explicit:

Också dikten är ett hem som överger oss.
Det är som att stiga upp från en kvällsmåltid
med samtal om poesins kära ansikten
och skämt om det kosmiska dammet på våra själar
och plösligt stå där oförklarligt ensam
vid den stängda dörren till ett insomnat hus. (Fö 10, 61)

Här förknippas övergivandet med en saknad: det är som att bli övergiven av ett avhålllet hem, som att mista sin familj

I "Lyrisk episod" i *Sju ord på tunnelbanan* inramas poesins försvinnande av ett lätt absurdistiskt scenario (St 62). När poesin faller ur rollen, förlorar *sitt* hem, låtsas den ha något att säga och en kunskap att förmedla. Men i själva verket "flår" den sina händer, stympar sitt redan förlorade uttryck, som det heter med en omskrivning av uttrycket "två sina händer". Dikten lyder i sin helhet:

Också poesin kan falla ur rollen.
Plötsligt står den där,
fast den ingenstans har att vända ögonen,
tror sig veta vad staden mumlar inom mig,
tror sig höra vindbinas surr i husknuten.
Den kallar mig vid namn bland urblekta tapeter,
och visslar i förbigående på min dotters rödhakespindel.
Du dödgrävare, säger den milt som till Hamlet,
inte släcker du elden i blomman med din spade.

Mitt hjärta rasslar på sin knivsudd.
Poesin flår sina händer.

⁶⁹Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund/ i ångesttimmar", s 19.

En dikt i *Vårövning* innehåller några rader som beskriver ordens flykt (V 49f). Orden, sägs det, "skiljer sig från tingen och irrar vilse". Denna klyvnad mellan orden och det betecknade kan sättas i samband med den nominalistiska hållning som vi tidigare diskuterat. Som Algulin formulerar det är den normalt nära relationen mellan *res* och *verba*, ting och ord, här bruten. Orden skiljer sig från tingen heter det alltså, men det sägs också att "Orden rusar skrämde tillbaka till sin mun". Ordens mun är rimligen diktarens och påståendet tolkas då lämpligen, som Olsson påpekar, som att språket inte når ut utan stannar hos diktaren, vilket skulle innebära att diktens kommunikativa förmåga är lamslagen. Det språkets övergivande som beskrivs i dikten gäller således oförmågan att beskriva en upplevd verklighet – i detta avseende överger orden diktaren trots att de återvänder till hans mun.⁷⁰

Tidigare i samma diktsamling beskrivs likaledes hur orden förirrar sige "Som nattfåglar fladdrar orden omkring" (V 23f). Men situationen är här väsentligt annorlunda. Orden återvänder inte frivilligt till diktaren – tvärtom. De smyger sig iväg "mot stadsbebyggelsen" och diktaren är rädd att de ska förråda honom:

Grip dem. Bind dem till mun och fötter,
tänd törne till rökelse mot deras ondska.

De skulle utlämna mig. Vittnen är de
med hand på dörrvredet till min gryning,
med läppar för blodet i min skymning.
Där de födes, dör mitt hjärta.
Vilken glans av skräck kring deras stjärna.

Det är tydligt att orden fjärrar sig från diktarens avsikt med dem. De skulle kunna utlämna honom, de är vittnen som kan berätta något som han vill hålla dolt. Algulin sätter dikten i samband med Freuds och surrealismens språksyn där orden är tämligen autonoma bärare av det omedvetnas bilder.⁷¹

Orden besitter således enligt denna dikt en förmåga att beskriva någon form av sanning. Vad de flyr ifrån tycks närmast vara diktarens medvetna intention. De överger hans styrande hand och uppgår i en fristående existens som inte är förenlig med diktarens: "Där de födes, dör mitt hjärta." En liknande erfarenhet av ord som överger för att avslöja fördolda ting beskrivs i *Vid det röda trädet*: "orden buktar undan mot någon udde, // förråder ängslan eller annan livsförlust" (Vt 35f). En ännu tydligare parallell finner vi i /

⁷⁰Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 252. Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångeststimmarna", s 7f.

⁷¹Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 253.

väntan på pendeltåget. På ett ställe nämns "skriftens svek" och dikten "Inte är natten din fiende" talar liksom "Som nattfåglar" om flyende, ondskefulla ord som diktaren inte vill veta av (I 65, 41f). På dagen, sägs det, ger sig svaren på narkissosfrågorna som tungan utöndrar av sig själva:

Obehaget är förmatten,
orden på rymmen, de galna och kriminella,
som dina egna gudar lämnade kvar
när de skulle städa efter sig.

Även här är det tydligt att diktaren värjer sig mot ordens förmåga att avslöja omedvetna tankar hos honom. Om diktarens intention är lagen, är orden som flyr från honom de kriminella. Namnet Freud, vars läror Algulin förknippade med "Som nattfåglar", nämns nu – inte oväntat med ironisk underton: "Be till fader Freud eller någon". Genom epitetet "fader" blir Freud i dikten ställföreträdare för en av de gudar som sägs ha lämnat kvar sina ord hos diktaren, men dikten ger också associationer till den antika föreställningen att diktarens inspiration är av gudomligt ursprung. Begreppet inspiration innefattar ju just ett moment av omedvetenhet: orden kommer av sig själva till diktaren, eller, för att beskriva det med tonvikten lagd på det omedvetnas grund i bortträngda tankar och erfarenheter: orden rymmer från diktaren utan att han kan hejda dem.

Två dikter i *Vägen till Spånga Folket* tar också upp ordens svek. Först "Mina ord är fjärran" där förlusten synes vara total och definitiv (VF 40). Negerande uttryck och formuleringar för frånvaro dominerar denna dikt där allt som återstår av orden sägs vara aska:

Ord kan ljusna som en junimorgon
eller de kan mörkna,
eller de kan blöda djupt av sår som bara du kan läka.
Men vad rör väl längre ord mitt hjärta?

Inte lever jag i ordens ljus,
inte skrämmas jag av deras mörker.
Inte samlas deras blod i den hand jag kupar.

Mina ord är fjärran. Mellan dem och mig är ångest.
För längesen har de blåst ut sin låga.
Vill du finna mig, så sök mig
övergiven, du begärets gud, i deras aska.

Slutraderna i denna i sin helhet citerade dikt rymmer en av de mest definitiva formuleringarna vad gäller ordens svek i Vennbergs lyriska författarskap. Men redan efter ett tiotal sidor i samma diktsamling sker en viss reträtt (VF 52). "Något som liknar" konstaterar också otvetydigt att orden överger för-

fattaren. Men trots detta återstår det någonting "som liknar ord" och en gåtfull vållust kan ibland komma diktjaget till del. I diktens slut läser man också några rader som kan tolkas som en sorts avsvärjelse av ordens problematik. Formuleringen "Det borde finnas en likgiltigare ritual" kan ses som ett metapoetiskt ställningstagande till förmån för mindre elaborerad misologi. Dikten citeras in extenso:

Varför skräms jag av att orden överger mig?
Så oberäkneliga var ju vindkasterna
som förde dem i min väg.
Någonting som liknar ord finns ändå kvar.
Någonting som liknar blod
driver mitt hjärta vidare.
Till och med någonting som liknar kärlek
fortsätter att oro mig.
Som en herrelös hund
lyfter det sin svarta nos mot kvällsskyarna.

Det borde finnas en likgiltigare ritual.
Också min hand kan för något ögonblick skälva till
av en gåtfull vållust.

Något kvarstår således, och detta något känner likt en herrelös hund vittringen av något obegripligt och oformulerbart, en rest av mening.

"Privat apokalyps" i *Dikter kring noll* gestaltar ett mer definitivt läge (Dn 65). I diktens nya verklighet "finns inte längre någon som överger". Endast i drömmen återstår den degraderade rest som motiverar fortsatt diktande kring orden:

Bara i drömmen,
i den tidiga morgonens korta dröm
finns orden kvar,
milt hänfulla
som brokiga parasoller
på en för länge sedan övergiven badstrand.

Det intressanta här är att ordet "övergiven" syftar på den strand där orden likt parasoller dröjer kvar. Diktaren är övergiven av orden samt "en gud, en kärlek etc", men han är också den som överger. I hans dröm är ju de hänfulla orden lokaliserade till en övergiven badstrand.

I "Ord som tröttnat" i *Längtan till Egypten* gestaltas en liknande inställning (L 21). Först konstateras det att diktaren är övergiven av orden – de kan förutse vad han vill säga och har tröttnat på en så simpel tjänstgöring:

En container för orden som har
tröttnat på min mun
och i detalj kan fömtse
varje läpprörelse.

Nästa strof beskriver den omvända rörelsen: hur diktaren strävar efter att överge de ord som står honom till buds. Han övermannas av "bilderna", sina föreställningar, men finner inget adekvat språkligt uttryck för dem utan hänvisas till "de grövsta orden". Dessa ord vill han, tillsammans med bilderna, överge:

Bara bilderna ville blekna,
det löjliga begärets och alla de andra,
så att jag slapp springa ut på gatan
där bara de grövsta orden kan andas.

I en dikt i *Vid det röda trädet* beskrivs också diktarens avstånd till ord som "dök fram i ljudlös flykt [...] tillhörde ingen eller himlen" (Vt 14f). De fritt svävande orden med egen vilja sviker diktarens dröm om en kontrollerbar dikt men är samtidigt lockande. De förblir, som Olsson formulerar det, fria och främmande.⁷² Därför avsvärjer han sig dem, söker *glömska*: "Hunger finns, och tomhet att gnaga på./ Vem glömmet åt oss nattens ord?" På ett ställe i *Från ö till ö* är dikten bildledet i en liknelse:

Denna stad är som en döende dikt
där skeppsvarv och vinkällare ligger övergivna.
Tror du dig skymta något ansikte, kunde du lika gärna
ha stämt möte med min vedhandlare. (Fö 49)

Staden är, likt dikten, övergiven. Även här rör det sig om en obefintlig överensstämmelse mellan diktarens önskan och ordens verklighet. Dikten är döende och kan inte tjäna diktarens syften – därför överges den.

"Schwabisk idyll" i *Vid det röda trädet* formulerar också ett definitivt avståndstagande från dikten: "Här finns ord att lämna tillbaka med bortvänt ansikte" (Vt 23f). I "Varning för poesi" i *Visa solen ditt ansikte* konstateras det cyniskt att poesin är en öronsusning som man aldrig blir kvitt, men "Alla poesins stationer/ ligger vid nerlagda bandelar" (Va 15f).

Det kan emellertid också hända att "De förkastade orden", som det heter i *Halmfackla*, "återvänder" (H 19). Diktaren värjer sig mot dem men "den tunga havsdyningen häver dem frams/ och kastar dem mot mina klippor". Att överge orden är, enligt denna dikt, fåfängligt. De lever sitt eget liv. I vissa dikter överger de diktaren och i andra sviker de honom och framtingar ett övergivande från hans sida. På ett ställe i *Tideräkning* ser vi hur orden är starkare än diktaren, hur de lever vidare trots författarens reträtt och hans degradering av språk och dikt (Tr 71). Det är på sätt och vis denna erfarenhet, att språket överlever förnekelse och motstånd, som gestaltas när misologi uttrycks i

⁷²Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångestimmarna", s 18.

diktens form. Dikten *finns* där, oberoende av diktarens utsagor om verkligheten eller dikten själv. En diktare som fortsätter att försöka formulera sig kan inte utplåna skriften genom att förlora tron på dess mening, endast ge den en paradoxal kraft. Poesin transcenderar poeten:

Med lädermask för ansiktet
formar min skrift sina hemvändande staplar
endast mitt hjärta
har gett allt förlorat

Den låga positionen

Lågvuxet är livet (Vt 7ff)

Efter att ha övergivit eller övergivits av allt som vore värt att kämpa för återstår ett liv i undanskymdhet, ett liv i låghet. Vennbergs förkärlek för en reträtt till låga positioner uppmärksammades tidigt och kan sättas i samband med flykttanken hos honom, som ju djupast har penetrerats av Jan Stenkvist i "Om flyktens villkor" där *Fiskefärd* behandlas. I en recension av *Gatukorsning* sätter Sigvard Cederroth den Vennbergska flykttanken i relation till Vilhelm Ekelund, och när Viveka Heyman skriver om *Synfält* konstaterar hon likaledes angående dikten "Ord alltför låga för rymden" att ordet låg är ett Ekelundskt sårmarke. Vennbergs förhållande till Ekelund har senare diskuterats av framför allt Lagerlöf. Den som mest utförligt behandlat den låga positionens roll hos Vennberg är emellertid Ingemar Algulin som på spridda ställen i sin bok om den orfiska reträtten fördjupar sig i frågan. Någon samlad diskussion rör det sig inte om, utan helt naturligt ses den låga positionen som en delaspekt av det mönster av reträtter och devalveringar som Algulin behandlar. Här ska jag mer envist fokusera den låga positionen som motiv hos Vennberg och diskutera dess betydelse i relation till pendlingen mellan hängivelse och övergivande.⁷³

Huruvida den låga positionen är av ondo eller av godo, finns det olika utsagor om i Vennbergs lyriska författarskap. Diktjagets hållning speglas i ett komplicerat prisma av ironiska attityder. I *Visa solen ditt ansikte* till exempel sägs det att "Någonstans, under en flik av bocharamattan,/ ylar en torparsjäl

⁷³Stenkvist: "Om flyktens villkor". Cederroth: "Kamrater på en irrande planet". Heymann "Med låga ord". Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, passim. Algulins *Den orfiska reträtten*, passim.

likt en vilsekommen hundvalp" (Va 56f). Hundvalpen som diktjaget identifierar sig med ylar visserligen vilsekommet, men den dyrbara äkta mattan representerar också ett förnämt skikt som han hellre håller sig under än över. En liknande ironisk hållning finner man i "Till förmån för mina fiender" i *Längtan till Egypten*" då gäller det att ha sig själv i ett format / som låter sig trampas ner under en skoklack" (L 52).

Även i ett par dikter i *Gatukorsning* svävar man i osäkerhet om huruvida den låga positionen är önskvärd eller ej. Ord som "klagorop" styr tolkningen i negerande riktning, men samtidigt är positionen rogivande: "Han vilar sig under strandens risverk / och fågelns klagorop dör bort i / den blekröda dagern över floden" (G 30). Några sidor senare nämns en varelse som utifrån den låga positionen måste kännas hotfull. Stranden, sägs det, är "den svärmiska / vargspindelns hemvist" (G 34).

Går man vidare till *Vid det röda trädet* finner man att strandkonnotationerna även där huvudsakligen men inte definitivt är negativa. "Hans skor bär alltid fläckar / av leran i strandkanten", heter det i dikten "Skuggbild" (Vt 34). I "Gudssökare" i samma samling ställs den låga positionen mot Guds förment höga: "En vittring av gudar oroar vår ensamhet,/ och ensamheten nosar kring som en näbbmus vid kärrkanten" (Vt 10f). Undanskymdheten förknippas med ensamhet och ett oskäligt djurs lite lustiga sökande efter föda. Algulin betonar diktens resignerade tonläge, men även om saknaden efter en frånvarande gud framkallar vemod så vill jag inte entydigt se människans låga position som ett resultat av ett nederlag.⁷⁴ Den låga positionen är här den enda möjliga eftersom människan tydligen inte kan härbärgeras i Guds himmelska värld. Hennes nattläger blir inte storslaget men äger en poetisk skönhet som opponerar sig mot Guds himmelska bostad:

Guds döda brunn där vi döda kan samlas
är vårt ansikte. Finns något nattläger?
Eller vartill nattläger? En enkel bivack
inkrympt i vindstillan, den yttersta, doftlösa.

Mer uttalat bitter är "The lost leader" i *Dikter kring noll* som intresserar sig för den situation som uppstår när en person som förr stod i centrum plötsligt överger eller snarare överges av slagfältet (Dn 74f). Här införs ett annat litet djur som är om möjligt ännu harmlösare än näbbmusen, och det är också tydligt att det undanskymda läget är påtvingat "Vem sitter, undrar du, och krymper ihop / ditt liv till en husmask för öringfiske". Den låga positionen är

⁷⁴Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 267f.

nu uppenbart frustrerande trots den godmodiga självironin, vilket också är fallet i "Mening" i *I väntan på pendeltåget*:

Ja, spinn dig neråt du
i dina nederlag.
Där kan du vila din tro
mot en huvudkudde av sten. (I 46)

Missnöjet är inte lika definitivt i en annan dikt i samma samling där det heter att "ormslån väntar på din hemkomst", eller i den dikt i *Vårövning* där det konstateras att "Rispor har jag fått på kind och läppar / av alltför djärva vandringar i nyponsnåren" (I 30; V 44).⁷⁵ Självironin är tydlig och likaså det goda humöret. Emellertid förknippas tillvaron i de taggiga buskarna inte med någon djupare frustration. I *Längtan till Egypten* är buskaget en möjlig tillflyktsort – helt tydligt är det dock inte om man här ska slicka sina sår i väntan på att åter kunna sticka upp huvudet eller om det i den undanskymda positionen verkligen står att finna en sorts djupare erfarenhet: "För den som hör mer än ser / finns alltid några viskningar kvar i buskagen" (L 7).

"Kanske i mörkret" i *Tillskrift* formulerar en förhoppning och en möjlig tilltro till den låga positionen (Ts 50). Vi uppmanas att stiga ner från solens och ljusets höga läge och försöka vända nederlaget till seger: söka i mörkret och inte i ljuset, i underjorden i stället för i himlen. När livet övergett oss gäller det att vända blicken inåt och neråt för att finna en möjlig tillvaro. Dikten lyder i sin helhet:

Släng din segelduk över solens vagn,
länka den lägre,
ner över stengärdet och julis timjan,
fastän den skrämmer sandödlan.

Sipprar ljus i slocknande luft – håll lägre,
spola den lysande tråden
på grankottens spolar.
Förjaga din dag som ett moln över sjön.

Tiden tickar med störtande städer,
bevara skuggblomstrens tystnad, skogsfruns
och harsyrans. Skymtar du skönhet,
grip den med rovfågelsklor.

Livet vänder ditt ord emot dig,
livet vänder ditt samvete mot dig,
överger dig i de vindlande gångarna,
vänder din bild emot dig, slutar blint.

⁷⁵Se Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 254.

Släng dödens segelduk över solen.
Kanske i mörkret en gud
dricker ditt hjärta med mullvadens nos, eller växer
som en otänkbar ört, ur blekjorden, ur rostjorden.

Uppmaningen angående solen är att "länka den lägre" och till och med att slänga "dödens segelduk" över den. Den låga positionens sista yttring är förstas döden och begravningen i jorden. Så kan man också läsa diktens slutrader: som en beskrivning av den gud som når dig först efter döden, när livet har övergett dig. Först då finner han dig i "de vindlande gångarna", likt en mullvad.

Mullvaden är betecknande nog blind. Denna egenskap är kongenial med Vennbergs gudsbild i allmänhet. Även det andra djur som nämns i denna dikt, sandödlan, har en speciell betydelse för Vennbergs diktning. Ödlan är en egyptisk och grekisk symbol för gudomlig visdom. Den troddes sakna tunga och blev därför en sinnebild för tystnad och stumhet.⁷⁶ Hos Vennberg representerar den i denna dikt snarare mänsklig visdom i opposition till gudomlig blindhet: ödlan står mot mullvaden. Dess tystnad är betydelsefull som ett led i Vennbergs misologi. Sandödlan blir skrämmd av solens vagn: det alltför brusande och högljudda är främmande för den som valt den låga positionen – "håll lägre" lyder uppmaningen. Hos ödlan vid stengärdet finns visdomen och möjligen söker en blind gud efter dig i underjordens vindlande gångar.

En uppmaning av nästan motsatt art är titeln på diktsamlingen *Visa solen ditt ansikte*. Detta utesluter dock inte att en undanskymd plats också här kan intas. Den låga positionen är inskriven i ett spel av dubbla budskap. Dikten "Vila" uttrycker oro inför det främlingskap som yppas när minnet "hopkrupet" letar sig fram (Va 27). Men diktjaget besinnar sig. "Vad är det jag ängslas för?", frågar han sig och ser plötsligt att den låga positionen erbjuder skydd mot alltför stark sol och förbrännande liv: "Här vilar jag ju i skuggan / av utdöda träd."

Den Vennbergdikt som mest entydigt formulerar en avståndstagande attityd till den låga positionen finner man i Från ö till ö (Fö 42). Här beskrivs livet som en frånvaro: det är ett futtigt skalbaggliv, en oaptitlighet. Det som åtrås finns inte i den tillvaro som är oss given, det befinner sig "på andra sidan" – här finns bara det motbjudande. Dikten är från början till slut, som jag läser den, avvisande:

Livet finns alltid på andra sidan.
Och det är kort som ett skalbaggliv,

⁷⁶Se Cooper: *Symboler*, s 236f.

som majbaggens liv när den efter förvandlingen
i jordbiets håla trögt flyger ut i solskenet.

Att minnas från olika stationer: ögonblicken på kabbelekans
guldgula blomblad och en flygfärd som parasit,
hudömsningens plåga, luften som man måste svälja
tills höljet sprängdes, sist en kropp som med vidrig lukt
skyddar sig mot näbbmöss och andra insektsjägare.
Som bäst blev livet en oaptilighet.

Slutraden läses lämpligen, som Bernt Olsson påpekat, som en bister turnering
av Psaltarens ord om att när livet "är som bäst, är det möda och fåfänglighet".
Även de ord som följer i Psaltaren, "ty det går snart förbi, likasom flöge vi
bort", kan ställas mot Vennbergs ord om den flygande majbaggens korta liv.⁷⁷

På ett ställe i *Tideräkning* figurerar skalbaggen i en omvänd position – som
ledfyr: "Låt oss följa skalbaggen / på hans väg över vindfället" (Tr 41ff). Som
Algulin påpekar får skalbaggen här något av emblemets funktion som bild för
den låga positionens strävsamhet. Även i gudsdikten "Du måste finnas" i *Syn-
fält* finner vi skalbaggen som en idealisk varelse:

Lär mig att lränka min själ,
gräva mig neråt,
gräva mig inåt i bergens dimmor
som en vinglös skalbagge. (S 57f)

Ett annat flygfä omnämns i denna diktsamling: humlan (S 55). Livet jämförs
på ett ställe, ungefär som i dikten med skalbaggen i *Från ö till ö*, med
insektens förehavanden: "En sökande flykt har det varits/ tätt intill marken".
Dikten börjar i desillusionerad ton – inledningsraderna "Aldrig har livet haft
cirkelns / vilande slutenhet" antyder att verkligheten är något helt annat än
utopins och ideologiernas fulländat slutna världar – men avslutas
förhoppningsfullt. Den låga positionen befinner sig i följande avsnitt i tydligt
positiv opposition mot de högtsträvande utopierna:

Här är vi ännu kvar.
Som i en klädnad av ljus.
Som i ett löfte.
I en sökande flykt
som humlan på hennes första vårdag.

Här finner man, som Algulin formulerar det, en förening av senhetskänsla och
ljus tillförsikt, eller med Henmarks ord en blandning av oro och glädje.⁷⁸

Att *gräva sig neråt* var i den nyss citerade dikten idealet. Och så är det
också i majoriteten av Vennbergs dikter. Den låga positionen är huvudsakligen

⁷⁷Påpekat vid samtal. Ps. 90:10.

⁷⁸Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 215,256. Henmark: "Naturens och frågornas liv", s 265.

en position att sträva efter. Begrepp som reträtt och övergivande innebär hos Vennberg ett formande av reducerade men dock möjligheter. I inledningsdikten till *Vid det röda trädet* ser man hur reduktionen av livet i förstone innebär nästan desperation (Vt 7ff). I uttrycket "Räddning växer aldrig" vänder Vennberg, som K-G Wall påpekar, med kontrasterande verkan på en fras i Hölderlins "Patmos": "Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch."⁷⁹

Lågvuxet är livet:
oro
förhäver sig över oro.
Ändå lever vi alla
i varandras blinda handlingar.

Räddning växer aldrig vid haven,
aldrig inåt land. Räddning
växer aldrig.
Du, jag, han, hon är,
vi är, vi räddningslösa.
Enda giltiga böjningsmönstret.

Men i samma andetag formuleras ett motsatt känsloläge som även det bygger på insikten om livets lågvuxenhet. Plötsligt ter sig, i den strof som följer omedelbart efter de nyss citerade, den låga positionen som den yppersta. Paradoxalt nog sägs människan nu också vara "solens barn", om än på oändligt avstånd från sitt livs upphov:

Vi är. Och lycka stormar oss.
Vi är,
vi solens barn, vi brödätare,
brödförnekare, höstfåglar över slätten,
i den röda strimman mot havet.

Paradoxen, det dubbla budskapet, skrivs in i själva beskrivningen av människan. Hon är samtidigt brödförnekare och brödätare och i analogi med detta lever hon det lågvuxna livet samtidigt som hon är solens barn. Man kan erinra om Lao-tses paradoxala livsfilosofi där motsatser spelas ut mot varandra. På ett ställe i Tao-te-king heter det att "I ödmjukheten finner därför upphöjdheten sin rot, i lågheten finner högheten sin grundval". Liknande tankegångar, om än inte så tillspetsat formulerade, finner man också i Bibeln, exempelvis i Jakobs brev: "Ödmjukan eder inför Herren, så skall han upphöja eder."⁸⁰

⁷⁹K-G Wall: "Levnadskonst på bar botten", *Perspektiv*, 1956:1, s 32. Hölderlin: *Sämtliche Werke*, s 357. Se Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 264.

⁸⁰*Främmande religionsurkunder*, III, s 60. Jak. 4:10.

Den låga positionen är alltså i mycket en bejakande, nästan konstruktiv position. Vennbergs lyrik låter sig i detta avseende mycket väl läsas genom taoismens paradoxer. I "Om uthållighet" i *Tillskrift* bejakas exempelvis förnekandet med hjälp av en liknelse vars bildled frammanar det låga och anspråkslösa (Ts 20f). Otron är i denna dikt samtidigt en sorts tro, ett fäste, på samma sätt som den låga positionen på det inre planet snarast betecknar en upphöjdhet: "Som en låg ört längs marken, slingrande, blomlös / är min otro, mitt fäste."

De låga och anspråkslösa växterna ges ofta goda associationer hos Vennberg. Så är fallet i titeldikten i *Fiskefärd* där det i ett harmoniskt sammanhang talas om att köra "längs äng med brunört, timjan,/ gulmåra och blodrot" (F 11ff).⁸¹ Örterna är som sagt anspråkslösa men ger god krydda åt mat och brännvin. Som bild för det harmoniska framträder i dikten det nästan rituella inmundigandet av "några droppar Aalborgs" avstämda mot pipans rökslinga, stoppad med "nyköpt Kalmar Nyckel". Man kan jämföra med Ekelöfs "Eufori" där likaledes en stark känsla av samhörighet med naturen och världsalltet utifrån en vardaglig situation har sitt incitament i att "Du tar dig en klunk, en bit, du stoppar och tänder din pipa".⁸² I en dikt i *Från ö till ö*, en av de verkligt få hos Vennberg som skulle kunna gå under titeln "Eufori", förknippas ungdom, kärlek och gudomlighet med den låga positionen: "jag är ung på nytt, fast inte som i verkligheten / utan som en gud i oförnuft och skönhet,/ som en låga nära marken i ett vaknande landskap" (Fö 27).

I *Halmfackla* talas det om "den tama sandödlan" och liksom i *Tillskrift* har den här goda konnotationer (H 58ff). Den låga positionen är rofylld: "vi kan vila / under de blågröna träden / medan smärtornas skugga / blödande drar förbi". Även i *Fiskefärd*, betecknande nog i dikten "Idyll", finner vi ödlan "På en mot vinden skyddad plats" (F 63ff). Ett annat djur som vi tidigare stött på är mullvaden som även figurerar i "Animal värdighet" i *Sju ord på tunnelbanan*, vars själva titel innebär en markering av den låga positionen:

Människan är större än vi tror.
Hon behöver bara dö för att återfå sin värdighet
och kunna jämföras med den döda grävlingen
eller den döda mullvaden. (St 58)

⁸¹Se Dickson: "Smärtan och dess rening hos Karl Vennberg", s 157f. Stenkvist, "Om flyktens villkor", s 34f.

⁸²Ekelöf: *Färjesång*, s 83ff. Jfr Karl-Axel Lindholm: "Ekelöf och Vennberg i samtal", *Barometern*, 14 oktober 1989.

Trots den vassa ironin vad gäller mänsklighetens status, en ironi som Ramnefalk särskilt framhåller, synes mig den positiva värderingen av djurens undanskymda position vara tydlig.⁸³

"Mystikens rävar" i *Bilder I-XXVI* frammanar också några obetydliga djur och framhåller dem som en sorts ideal (B 47). Vennberg anknyter här till mystikern Eckehart och omformar relativt fritt några formuleringar i ett par av dennes predikningar:

O mäster Eckehart, du som gör oss kvitt alla våra avsikter,
inte minst avsikten Gud,
sträng som en ängel en novemberrätt
mot allt utom den dyngmask i Gud
som du i din predikan över Syrak 24:30 i Vulgatan
får att skämmas för att han skäms,
o mäster Eckehart,
rensa mystiken från rävar och Gud
och förena oss alla igen i den lilla flugan på ökenkaktusen.

Hos Eckehart talas det förvisso i den predikan som nämns om en dyngmask och "en fluga i Gud" och det sägs också, med allmän syftning, att "Skäms han över något, så skäms han över att han skäms". Men resten i Vennbergs dikt är en inklämmande tolkning av Eckeharts budskap: att även det minsta lilla om det är delaktigt i Gud inte har något att skämmas över. Människan, om än obetydlig som en fluga, är oändligt värdefull eftersom hon är en del av Gud själv. Det obetydliga behöver således inte vara värdelöst; den låga positionen kan på ett inre plan vara en position i upphöjdhet. "Nichts werden ist Gott werden", skriver Angelus Silesius med en mystik tillspetsning av Paulus tal om att Gud utväljer "det som ingenting var". Även Angelus Silesius nämner för övrigt att Gud sörjer för en fluga på samma villkor som han sörjer för människan: "Er machet sich soviel der Flieg als dir gemein".⁸⁴

Vennbergs tal om att "rensa mystiken från rävar" kan läsas parallellt med Höga Visan, där de älskade vill bli av med "de små rävarna,/ vingårdarnas fördärvare". Juan de la Cruz tolkar rävarnas intrång i vingårdarna som att de onda andarna stör själarnas andakt. Vennbergs ord om att bli kvitt avsikten Gud och hans hänvisning till Eckeharts utrensning av Gud från mystiken har dock konkreta motsvarigheter i formuleringar hos Eckehart själv. I en passage som i annat sammanhang framförts av Lagerlöf talar Eckehart om att människan måste befria sig från sina avsikter om hon vill nå fram till Gud. På

⁸³Ramnefalk: *Tre läröndiktare*, s 286.

⁸⁴Eckehart: *Predikningar I*, s 74ff. Angelus Silesius (Johann Scheffler): *Sämtliche Poetische Werke. In drei Bänden*, Band 3, Herausgegeben und eingeleitet von Hans Ludwig Held, München 1949, s 203, 21. 1 Kor. 1:28.

annat håll, i en predikan där en fluga ävenledes förs på tal, handlar det om att be Gud om "att vi måtte bli fria från `Gud`". Detta torde lämpligen förstås som en vilja att bli fri från de föreställningar om Gud som kan benämnas och förstås, "Gud", till skillnad från Guds innersta, ogripbara och onämnbare väsen, "Gudomligheten". Vennbergs bön om att bli förenad med mänskligheten i en liten fluga på en ökenkaktus får en speciell betydelse om man betraktar denna fluga med Eckeharts ögon. Flugan är nämligen för Eckehart en varelse utan förnuft och utan förmåga att "söka det gudomliga väsendets eviga avgrund" – därför är han befriad från "Gud". Och det enda sättet att komma nära gudomen, enligt Eckehart, är just att leva i avskildhet, ödmjukhet och ringhet; att likt flugan på ökenkaktusen inta den låga positionen.⁸⁵

Ett diktarnamn som tidigare framförts i detta kapitel bör nämnas även härn Birgitta Trotzig. Hennes författarskap utgör i mycket en inringning av den låga positionen; det är de utsatta människorna som gestaltas, de som sjunkit längst ner i förnedring och vanmakt. Man finner hos henne nyckelord som lera och dy – ord som metaforiskt ger konkretion åt själslig och kroppslig förnedring. Det paradoxala är att det låga kan framstå som en väg till det höga. Ropen ur djupet kan sträva efter att nå upp till en avlägsen gud. Ulf Olsson har i en avhandling om *De utsatta* betonat oxymoronerna i Trotzigs språk och påpekar att de i grunden är av mystik natur.⁸⁶ Paradoxen är ju grundläggande för mystikens språkbruk, inte minst i beskrivningen av Gud som samtidigt frånvarande och närvarande. Motställningen mellan och ändå enheten i det låga och det höga är också typisk för det mystiska betraktelsesättet, liksom den paradoxala föreningen av ljus och mörker.

Titeln på Olssons avhandling, *I det lysande mörkret*, är ett citat ur *De utsatta*. I en annan av Trotzigs romaner, *En berättelse från kusten*, finner man en utläggning av denna paradoxala beskrivning av Guds väsen. Det är den obetydliga, i flera avseenden lågt placerade prästen Andreas Sunesøn, "den grå i S:ta Maria", som talar: "Vi äro mörker och hans, ljusets, väg till oss blir för oss mörker. Ty icke kunna vi med en enda gång med våra onda sjuka ögon se in i hans blick, han det oförgängliga ljuset. Så ter det sig för oss som vi vandrade, som om det var vi som tillryggalade väg – väg i mörkret, full av sargande skärvor. Men i verkligheten är det han som är på väg mot oss". I detta sammanhang talar Andreas också om människorna som obetydliga insekter

⁸⁵Höga V. 2:15. Juan de la Cruz: *Andlig sång*, s 152. Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 48f. Eckehart: *Predikningar I*, s 114, 117.

⁸⁶Ulf Olsson: *I det lysande mörkret*, Stockholm 1988, s 77ff.

som dansar i solen, och här blir sambandet med Eckehart och Vennberg tydligt: "jag tänker då särskilt på tångbankarnas nästan icke synliga flygfän och den väldiga solen över havet. Och likväl är hon, den lilla, icke stel av skräck, icke död av sorg över sin litenhet".⁸⁷ Det är denna sorts låghet som även diktjaget hos Vennberg sträcker sig efter när han i en invokation av Mäster Eckehart ber honom om att "förena oss alla igen i den lilla flugan på ökenkaktusen".

"Lärodikt om senromersk poet" i *Fiskefärd* berättar med välvilja om dikta-
ren Ausonius som inte gärna gav sig i kast med de stora frågorna: "Hans tanke
spann sig inte fram / längs världsalltets krökta gränser" (F 38ff). I stället sökte
han sig till det enkla, den låga positionen: "Med helt annan ivers/ anförtror han
pergamentet / fiskars namn och typer". Utan att i praktiken imitera Ausonius
sätt att närma sig verkligheten anammar Vennberg, kan man säga, hans poetik
i så måtto att flera dikter beskriver ordens låga och jordnära position. "Poesins
ensamhet" i *Visa solen ditt ansikte* talar om orden som ansiktenas "tystnad
under de låga grenarna" (Va 77). "Ord alltför låga för rymden" i *Synfält*
nämner en sandödlas som minns oss "ännu när hon / med en ljuskant i munnen
prasslar in i sitt röse" och beskriver också vilka ord som, till skillnad mot dem
som hålls upp mot rymden, kan begäras:

Andra bilder finns det att begära av livet,
ord som oombedda kränger av sin storhet
och kliver ner i snåren
där vår vilja är sitt eget villebråd. (S 66f)

Dessa båda dikter avslutar sina respektive samlingar och får därför speciell
emfas. Stor tyngd i *Sju ord på tunnelbanan* har även "Ett par ord om poesin"
där vi åter möter flygfän och örter som sinnebilder för den låga positionens
oförmärkthet: "I smått kan också poesin ha egen existens./ Bara på backtimjan
lär det finnas sex insektsarter./ Vem har räknat örterna där poesin kan livnära
sig?" (St 17f). En poet som gärna uppehåller sig vid växter, och framför allt
djur, är Werner Aspenström, vars dikt "Ikaros och gossen Gråsten" program-
matiskt ger röst åt det obetydliga och låga:

Efter att ha läst 73 (förträffliga) dikter om Ikaros
önskar jag lägga ett ord för hans lantlige kusin,
gossen Gråsten, kvarlämnad på ängen.
Jag talar också på en grästuvans vägnar
som åtnjuter skugga och vindskydd.

⁸⁷Birgitta Trotzig: *En berättelse från kusten*, Stockholm 1961, s 207f.

I detta avseende är Vennberg och Aspenström besläktade: deras dikter låter sig gärna lämnas kvar på marknivå.⁸⁸

Ordens låga position framhävs av Vennberg inte minst i en suggestiv bild i *Dikter kring noll*, men här förflyttas man ända ner under marknivån (Dn 36). Det sägs att orden "sedan länge är underjordiska/ som inskrifter på ännu oupptäckta gravkamarar". Det oförmärkta och fördolda förlänas här ett speciellt värde: potentiell mening. Det gäller att titta tillräckligt nära och tillräckligt noggrant för att upptäcka det obetydliga eller det otydliga. Först då kan man förundras över det otydda: "Låt oss inte falla offer för det otydda / som i en mördares dröm."

De underjordiska orden läser man om också i titeldikten i *Längtan till Egypten*: "Mitt Alexandria är en stad utan tempel / men med glömda ord i en lysande stege till underjorden" (L 8f). En hel värld öppnas här av den låga positionen: underjorden, oväntat och i mystik anda paradoxalt lysande. Den låga positionen är en sista anhalt som utgör en möjlig räddning även när ordet tycks vara förlorat, slocknat "med tidens språk" som det heter i "Skönt att veta" i samma samling (L 43). I det undanskynda kan man till och med finna en öppning ut mot det okända. Det till synes lägsta och obetydligaste kan kanske uppenbara en dold stig som leder mot en förlorad värld; en spricka där ännu obegriplig mening sipprar in:

Du letar ändå längs väggkanten.
Skulle där kunna finnas
ett ord utanför språket,
förskingrat och otydbart?

⁸⁸Wemer Aspenström: *Dikter under träden*, Stockholm 1956, s 19.

5. Spåret

Närvaron och frånvaron

Kanske följde du inte förgäves
årens svaga spår av dina fötter. (Va 58f)

Den tredje figuren i Vennbergs lyriska författarskap kallar jag *spåret*. Om man så vill kan man se en kronologi i följderna övergivandet-spåret. De tre figurerna det dubbla budskapet-övergivandet-spåret skulle då bilda ett hypotetiskt händelseförlopp som i enskilda dikter och diktsamlingar manifesteras som en samtidig erfarenhet. Tillvarons motsägelsefullhet tvingar fram en olöslig konflikt inom diktaren eller mellan diktaren och verkligheten. Denna konflikt leder till ett övergivande där diktaren antingen lämnar ohållbara positioner eller själv blir övergiven. Efter det fullbordade övergivandet kvarstår ett spår av det förflutna som påminner diktaren om något förlorat, leder uppmärksamheten till frånvarons flertydighet eller manar fram bilder av förnyad lyskraft ur tomrummet.

Men denna kronologi är med nödvändighet endast hypotetisk och kan bara fungera som en starkt förenklad modell av konflikterna i Vennbergs diktning. De erfarenheter man kan läsa ut ur enskilda dikter är mer motsägelsefulla och komplicerade än så. Vennbergs dubbla budskap gäcker alla försök att enkelrikta författarskapet. Likväl är figuren spåret en lämplig avslutning på denna framställning – även av den anledningen att Vennbergforskningen inte har ägnat detta område någon uppmärksamhet.

Orden avtryck och spår förekommer ofta hos Vennberg. *Avtryck* används oftast som ett konkret substantiv varigenom ordet bidrar till att skärpa den visuella påtaglighet som karakteriserar en mängd dikter. Ordet *spår* förekommer även som abstrakt substantiv och betecknar då mer generellt en föreställning av kvarblivande som inte kan förankras i det konkreta rummet.

Följer man den ledtråd som dessa ord utgör finner man snart att spåret är en central gestaltungsprincip i Vennbergs lyriska författarskap. Spår och avtryck av olika slag förekommer som motiv i en mängd dikter, men det är också möjligt att tala om spåret som ett tematiskt komplex. I stort sett alla betydelsefulla teman hos Vennberg ansluter sig till en föreställning om spåret som nyckelfaktor i polariteten begär-förlust. Gudsförhållandet, kärleksproblematiken, de metakonstnärliga spekulationerna, och så viss mån även den ideologiska brottningen – allt löper samman i den knutpunkt som begreppet spår utgör. Dessutom är Vennbergs diktning i sig själv ett spår som problematiseras. Därmed blir den till ett exempel på sin egen utsaga. Diktningen skriver in sig i sin egen tematik och åstadkommer på så sätt en paradoxal nerbrytning av den premisslösa läsningen: i det ögonblick vi betraktar Vennbergs dikter konstitueras deras egenskap av spår och därmed är läsningen redan styrd.

Det är kanske främst *Från ö till ö* som låter spåret framträda i sin mest konkreta gestalt: som ett fysiskt avtryck av den älskades kropp. Detta avtryck är smärtsamt tydligt för diktjaget men lika förgängligt som ordens avtryck. På samma sätt som den älskades kropp lämnar ett tydligt avtryck efter sig som dock blir allt vagare ju längre bort i tid och tanke den älskade befinner sig, blir ordens spår allt otydligare ju längre bort den ursprungliga verkligheten som de försöker beskriva befinner sig. Orden är för Vennberg i detta sammanhang av två slag: dels diktjagets ord, talade till diktjaget självt eller den älskade inom fiktionens ramar, dels dikten såsom ett tilltal till läsaren. Båda tilltalens meningsfullhet ifrågasätts. Varför tala när vi ändå aldrig kan förstå varandra? Varför dikta när orden är så bräckliga?

De metapoetiska implikationer som den senare frågan medför kommer jag att diskutera närmare mot slutet av kapitlet. Den förra frågan kan vidgas till att gälla ett större tematiskt komplex. Det är nämligen inte bara den älskade som tilltalas i Vennbergs diktning. Som vi vet tillhör även Gud, och i en vidare bemärkelse livet självt, författarskapets protagonister. Också dessa drabbas av frågan: varför tala när vi ändå aldrig kan förstå varandra? Således ligger ifrågasättandet av ordens möjlighet att lämna ett varaktigt spår latent under en stor del av diktningen.

I avtryckets och mer generellt spårets natur ligger att något har gått förlorat. Avtrycket av den älskades kropp varseblivs först när den älskade själv är försvunnen, medan förlusten av Gud ses tydligast i det tomrum han lämnar efter sig. Härigenom leds vi in på spårets metafysiska plan. Fysiskt påtagligt och tydligt nog är avtrycket av den älskades kropp. Mer problematiskt är det

att ontologiskt ringa in det metafysiska avtrycket, det avtryck som **harm**skapat sig självt; vars föremål möjligen aldrig har existerat annat än i diktjagets begär.

Det ligger onekligen något paradoxalt i att tala om avtryck efter något som aldrig har funnits annat än som en föreställning, eller spår efter något som aldrig har visat sig. Likväl är det omöjligt att kringgå det metafysiska spårets närvaro i Vennbergs diktning. Inte minst är det den snarast fysiska visualiseringen av ett metafysiskt tomrum som framhäver spåret som en grundläggande princip även för förluster av abstrakt karaktär. Som när Gud för ett ögonblick återvänder från sin landsflykt och väcker äckel "med ett dricksglas / där en fettrand finns kvar från det grumliga diskvattnet" (Fö 23). Här efterlämnar det metafysiska tomrummet ett fysiskt spår av samma dignitet som den älskades avtryck. Gud antropomorfiseras och därigenom kan hans metafysiska spår föras ner till diktens konkreta bildplan och bli ett avtryck på ett dricksglas.

Gud beskrivs ofta, likt den älskade eller språket, som något förlorat. Detta grepp, att söka beskriva något förlorat i sin frånvaro, är grundläggande för mycken litteratur, och vi har redan i föregående kapitel sett hur denna paradox arbetar i ett stort antal texter. Det speciella med Vennbergs författarskap är att flera olika förlusterfarenheter genomgående gestaltas med en gemensam figur: spåret. Vennberg är tämligen radikal också i den bemärkelsen att en mörk syn på spåret dominerar. Hans pessimism är förvisso inte entydig, men ändå starkt markerad.

Att finna spår av något innebär kanske för de flesta att göra en hoppigivande upptäckt. Spåret är gärna ett tecken på något som inte nödvändigtvis har gått förlorat; något som pekar mot en transformerad verklighet. Hos Ekelöf till exempel är spårmotivet vanligt och kan oftast ges en positiv valör. I flera dikter talar han om spår i öknerna eller i strandkanten som i första hand har karaktären av tecken på liv.¹ Även hos Vennberg kan upptäckten av ett spår innebära förhoppningar om närvaro eller fortlevnad, men dessa förhoppningar är konstitutivt underminerade genom diktsamlingarnas kontexter. I en dikt talas det om "mitt tantalisanta liv" (I 62). Myten om Tantalos som aldrig lyckas släcka sin törst eller stilla sin hunger, eftersom vattnet och frukterna viker undan när han sträcker sig efter dem, är en god bild för det Venn-

¹Gunnar Ekelöf: *sent på jorden med Appendix 1962 och En natt vid horisonten 1930–1932*, Stockholm 1962, "orimlad sonett", "kosmisk sömngångare", s 148f; *Dedikation*, Stockholm 1934, s 57f; *Sorgen och stjärnan*, Stockholm 1936, s 59f, 87ff; *Färjesång*, s 58f; *Non Serviam*, s 15, 63ff; *Om hösten*, Stockholm 1951, s 39, 55f, 64; *Diwan över Fursten av Emgion*, s 15; *Vägvisare till under jorden*, s 84f, 105f.

bergska predikamentet: närvaron är bedräglig, en illusion som gudarna iscensatt för att gäcka den begärande människan.

Sålunda väcker spåret hos Vennberg hopp om närvaro men visar sig nästan alltid i stället vara ett tecken på frånvaro och tomrum. I hans värld har verkligheten rämnat någonstans mellan det efterlämnade spåret och begärets frånvarande föremål. Spåret är i allmänhet inte en versal, den första bokstaven i en ny mening, utan i stället en punkt som sätter stopp, eller möjligen ett kolon i en skrift som aldrig kan avslutas.

Ibland synes hela verkligheten vara inpyrd av det förlorades avtryck – allt tolkas, liksom fettranden på glaset, som ett tecken på frånvaro. Diktjaget arbetar in sina verklighetsintryck i ett nätverk av korrespondenser där en reell förlust kan bli likvärdig med eller ett symptom på en abstrakt förlust. I analogi med att han ser avtrycket av en älskarinnas kropp ser han också frånvaron av den ideala kärleksvännen. Och med samma fysiska påtaglighet som han varseblir en kropps avtryck, fettranden på ett glas eller fotspar i sanden som snart blåser igen, ser han Guds frånvaro. Gud och den ideala kärleken, det utopiska ordet eller samhället, finns för Vennberg i huvudsak just genom sin frånvaro – likväl är deras avtryck lika påtagligt verkliga som ett svidande sår.

Två ord beskriver sålunda det paradoxala i spårets natur, och därmed en knutpunkt i Vennbergs författarskap: frånvaro och närvaro. I avsnittet om den bortvände guden har vi redan berört en del aspekter av frånvaron men här ska dess tvetydighet i än högre grad betonas.

Spåret är, för att stipulera någon sorts definition, ett vidare begrepp än avtrycket. Avtrycket kan således betraktas som ett särfall av spåret. Fettranden på glaset är utan tvivel ett spår, och även ett avtryck på samma sätt som en tavla är ett avtryck efter konstnärens pensel. Men den är inte ett avtryck bestående av tomrum som den älskades knäavtryck eller Guds frånvaro. Fettranden har inuti sig några av de partiklar som det frånvarande består av.

Det märkliga med den andra sortens avtryck är just att det består av tomrum. Tomrummets konturer avgör avtryckets natur och ger en föreställning om det saknade föremålets utseende. Men själva avtrycket finns inte, dess existens är – genom en sann ontisk kullerbytta – negativ. Närvaron består av enbart frånvaro. Termen *anikoniska bilder* betecknar inom konstvetenskapen denna metod att med symboler antyda en närvaro utan att direkt avbilda föremålet. Inom den buddhistiska ikonografin är detta grepp vanligt. Genom att avbilda en tom tron underförstås Buddhas upphöjdhet. Tomrummet är fyllt av frånvarande närvaro. Det är också vanligt, vilket är av intresse för

Vennbergs diktning, att ett par fotsteg avbildas som tecken för Buddhas vandringar. Inom den kristna ikonografin symboliserar två fotavtryck i en klipp-häll Jesu himmelfärd. Fotstegen är ett frekvent motiv hos Vennberg, och då i synnerhet Guds fotsteg. De är ett påtagligt avtryck av en frånvarande gudomlighet.²

Spåret är således antingen ett tomt avtryck eller en fragmentarisk närvaro av något frånvarande: en rest, ett eko av en försvunnen röst, en sista åter- spegling av något som redan är utanför bilden eller en trop i människans språk som bristfälligt avspeglar Guds väsen, *hans* språk: skapelsen.

Inom kabbalismen är, som vi tidigare konstaterat, det lingvistiska spelet mellan Guds frånvaro och hans närvaro av största vikt. Att beskriva Gud som frånvarande eller ett intet kan helt enkelt tolkas som ett sätt att ironiskt beskriva honom utan att benämna hans väsen, som i grunden är obegripligt och utom räckhåll för människans tanke och språk. Mycket av spårets tvetydighet hos Vennberg ligger i ett sådant spel mellan närvaro och frånvaro, och är i sista hand en yttring av Vennbergs dualistiska tendenser: en paradox som aldrig kan lösas.

Hittills har jag talat om spår och avtryck i allmänhet. Det konkreta spåret har jag kallat det *fysiska* för att tydligast påvisa förhållandet till det abstrakta spåret, det *metafysiska*. Det fysiska spåret gestaltas i dikten som en naturlig och integrerad del i en påtaglig verklighet. Diktjaget kan till exempel varsebli den älskades knäavtryck eller ett sår i höften. Det metafysiska spåret däremot framställs på ett mer utpräglat bildligt plan och konfronterar framställningens realistiska potential. När det talas om Guds andedräkt ligger bilden utanför en påtaglig verklighetsbeskrivning. Den älskades knäavtryck kan emellertid förstås som både ett verkligt och ett metaforiskt spår.

I det följande kommer jag inte att göra någon strikt boskillnad mellan fysiska och metafysiska spår, eller mellan spår och avtryck, helt enkelt därför att det varken är möjligt eller eftersträvänsvärt. Gestaltningen av olika spår är förstås i praktiken glidande och mångfasetterad. För att påvisa spårets motiviska bredd kan man som en grov modell använda sig av de fem sinnenas kategorier.

Synen är för Vennberg av central betydelse. Det finns som vi har konstaterat drag i Vennbergs författarskap som mer än brukligt framhäver ögats pri-

²Se Dietrich Seckel: *Jenseits des Bildes. Anikonische Symbolik in der buddhistischen Kunst*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1976, 2 Abhandlung, Heidelberg 1976, s 10ff. Dahlby: *De heliga tecknens hemlighet*, s 27.

mat – nämligen fixeringen vid bilder. Bilden, i betydelsen tavla, är bokstavligen ett avtryck. En målad tavla bär spår efter konstnärens pensel och ett grafiskt blad, exempelvis ett kopparstick, är ett avtryck av den infärgade plåten. På ett mer eller mindre explicit motiviskt plan är alltså avtrycket i form av tavlor närvarande i Vennbergs dikter. Flera andra centrala motiv kan likaledes underordnas synens rubrik. Spåren efter den älskades kropp, fettrenden på glaset och andra smutsfläckar, inristningar i sten från avlägsna tider, fotspår i marken – alla är de avtryck av något förlorat och tecken på något frånvarande som varseblivs av ögat. Ett mycket flertydigt motiv hos Vennberg är speglingen. Oftast symboliserar den en kontakt mellan det celesta och världsliga, men i vissa fall lyfts spegeln fram för att ge ett ögonblickligen förgängligt avtryck av något flyende och ouppnåeligt.

Flera av de motiv som ovan sorterar under synen hör även hemma hos *känsln*. Ibland är det kroppsliga avtrycket en beröring, och någon gång är det diktjagets egna fotspår som lämnar avtryck – i båda fallen står huden som förmedlare av sinnesintrycket. Vare sig känsln i dessa fall lämnar behagliga eller obehagliga intryck, är det en annan, långt brutalare beröring som för Vennberg är huvudsaklig: nämligen den faktiska eller metaforiska beröring som lämnar sår efter sig. Såret är ett frekvent motiv i vårt författarskap och dess karaktär av avtryck, ett plågsamt och varaktigt spår, får inte förglömmas. Smärtan är dock tvetydig. Den är tortyrkammare och reningsbad på en och samma gång. Sårmotivet hos Vennberg kan ibland relateras till den kristna sårmystiken, men även den världsliga kärleken ger någon gång smärtan mening.

Om kärleken kan lämna plågsamma, bokstavliga eller bildliga, spår efter sig i form av en sårad själ, så kan den också lämna vagare spår. Nämligen i form av *dofter* som väcker diktjagets längtan. Den älskades kvardröjande doft kan efter år av frånvaro väcka till liv minnen och förhoppningar, men också erinra om svek och riva upp till hälften läkta sår. Även Gud kan som en doft lämna spår efter sin frånvaro i världen.

En parallell till synens spegelbilder är *hørseln*s ekon. Liksom speglingen är ett flertydigt motiv med räckvidd långt utanför spårets domäner, är ekot ett motiv med flera förgreningar. Det är bland annat en bild för röstens förgängliga avtryck, talets fåfänglighet och i slutändan diktens glömska. De konnotationer som knyts till ekot kan vara hoppningivande eller desillusionerande, beroende på diktkontexten, och likaså kan ett annat avtryck som går från tunga till öra antingen förringas eller ge förtröstan: namngivandet. Att ge namn åt något eller någon är en strävan efter att hålla kvar detta: att i ett

fonetiskt avtryck bevara en människa, ett ting, en föreställning, en sorg eller en glädje. Namngivandets släktskap med det fysiska avtrycket kommer särskilt tydligt till uttryck i en dikt i *Från ö till ö* där det talas om björkarna, "kärlekens / ljusst lysande träd" (Fö 9). I diktens avslutande, tveksamt ironiska rader där minnet av den älskade frammanas, uttalas en vilja att bevara den älskade i björkarnas gestalt: "Någon uppmuntrande gud borde där ha gett dem namns/ efter ditt knä och dina höfter." Det kroppsliga avtrycket som genom hela *Från ö till ö* har en framskjuten ställning kopplas här indirekt till det fonetiska, namngivande avtrycket.

Slutligen har även *smaken* en viss, om än mer undanskymd roll att spela. Det är i metaforisk form den ger sig tillkänna. Tre smaksensationer manas med jämna mellanrum fram hos Vennberg: sötman, bitterheten och beskheten. Sötman är så gott som alltid hastigt förflyktigad eller ouppnåelig. Den är endast en oväntad parentes som gärna knyts till en utopisk gudsnärvaro. De smaker som längst dröjer kvar på tungan är bitterheten och beskheten – paralleller till sårets smärta. Bitterheten är spår efter en frukt: en besvikelsens frukt som avslöjar verklighetens realiteter – eller kanske en ormstungen paradisfrukt som för alltid utlämnar Adam åt ett metafysiskt tomrum? Bitterheten är under alla omständigheter en frånvarons smak; idealens och utopins frånvaro.

I sista hand är varje enskild dikt ett avtryck: ett spår efter diktarens penna; en fragmentarisk bild av hans tankar. Dessa spår har vi bokstavligen i vår hand. Vi kan tyda och tolka dem när vi vill och kan då följa spåren efter något som inte finns kvar i texten: författaren själv. Vennbergs kardinaltanke om Guds död eller bortvändhet gör jag emellertid till min genom att betrakta författaren som frånvarande. Endast spåren efter honom kan skönjas och tolkas. Och ur texten kan man lyfta fram en fråga: varför dikta när orden är så bräckliga, när ordens spår endast är tomma avtryck eller bedräglig närvaro? I stället för att postulera en författarpsykets hegemoni som fyller ut textens tomrum, eller låta biografien bli den gud som i själva diktningen hela tiden är frånvarande, vill jag visa paradoxens bärkraft, bräcklighetens styrka, den faderlösa diktens liv. Spåret är en formel för den mening som även fåfänglig handling och tanke resulterar i. Dikten, med sin ibland otydbara mening och med sina ord sprattlande i konventionernas nät, lämnar alltid någon form av undanskymda spår efter sig. Detta må vara nog.

"Vad blev mina år annat än landskap för dina tomma steg?"

Olika gudsföreställningar spelar som vi sett en central roll i Vennbergs diktning. Religioner från hela världen och alla tider bidrar med myter och bildspråk som ligger till grund för stora delar av diktningen, även de som inte explicit behandlar frågan om Guds väsen och existens. I kapitlet om övergivandet såg vi hur ett främlingskap mellan skapare och värld, Gud och människa, ofta gestaltas. Guds exil är ett nyckelmotiv som finner sin motsvarighet i kabbalisten Isaac Lurias kosmogoni, närmare bestämt det första stadiet i hans skapelsemyt: *zimzum*. Även hos gnostikern Basilides fann vi en föreställning om Guds avlägsnande från världen via olika "barnaskap" som etablerar en oöverbryggbar hierarki mellan den okände icke-varande guden, olika mer eller mindre andliga element och längst ner den mänskliga själen.

Även fortsättningarna på dessa kosmogonier låter sig skrivas in i Vennbergs gudsproblematik. Lurias andra stadium i världsskapelsen kallas *Schebirā*, "kärleens sprängande", och innebär att en del av det gudomliga ljuset av misstag blir kvar i den materiella världen när Gud drar sig tillbaka in i sig själv för att därmed möjliggöra världens existens. Det tredje stadiet, *Tikkun*, utgör ett återsamlade av dessa gudomliga gnistor till sitt ursprung. Här finner vi människans uppgift: att genom goda gärningar återställa en absolut dualism mellan Gud och materia. Basilides kosmogoni har en slående likhet med Lurias i gestaltningen av människans förhållande till Gud. Liksom Luria menar han att människans själ är en gnista från det gudomliga ljuset som strävar efter att återförenas med sin källa. En parallell finner man också i manikeismens komplicerade kosmologi enligt vilken gnistor av det gudomliga ljuset finns inneslutna i materiens mörker.

Enligt dessa föreställningar finns det alltså gudomliga rester i världen, gnistor från en större ljuskälla. Dessa spår, som i Lurias kosmogoni kallas *Reschimu*, är inte alltid tydliga eller givna för människans förnuft. I stället leds de människor som känner samhörighet med sitt yttersta ursprung av intuitionen. *Tikkun* är en för de troende given realitet som yttrar sig i mäsklighetens etik.³

För Vennbergs lyrik är bildliga framställningar som dessa av de yttersta tingen av stor vikt. Den tangerar ofta, som vi redan konstaterat, mytologiskt stoff och rent språkliga formuleringar hos mystiker som spekulerar kring

³Scholem: *Major Trends in Jewish Mysticism*, s 344ff. Zur Kabbala und ihrer Symbolik, s 117ff. Rudolph: *Die Gnosis*, s 333ff. Robert Haardt: *Die Gnosis*, Salzburg 1967, s 41–52. Eliade: *A History of Religious Ideas*, Volume 2, s 389ff.

Guds frånvarande närvaro i världen. Men givetvis kan mystikernas föreställningar lika gärna omvändas eller förnekas. Dualismens princip är hos Vennberg ständigt verksam. Det enda riktigt grundläggande tycks vara *behovet* av en gud, vare sig han är närvarande, bortvänd eller helt frånvarande.

Gud kan således beskrivas som en bild frammanad för att kompensera ett metafysiskt tomrum. Ibland klamar denna bild och då tycks han vara verkligt existerande. Ibland är konturerna vagare och då inser diktjaget själv inte sällan att bilden är en projicering: en det egna begärets fantasi. Men även då kvarstår en grundläggande känsla av att Gud behövs vare sig han finns eller inte. Till och med när han synes som mest avlägsen och främlingskapet gentemot honom är som starkast, ser man en tydlig dragning till ett *fäste*, om än detta fäste är en gudsbegärets konstruktion.

Det finns hos Vennberg ett tvång att söka efter Gud som väl beskrivs av Mäster Eckehart: "Vare sig det behagar dig eller ej, vare sig du vet det eller ej, söker och jagar och strävar naturen i hemlighet för att få upp det spår, där Gud kan bli funnen". Muslimska mystiker talar också om en gud som drar människor till sig genom tecken: "Han har fördolt sitt innersta väsen för människorna, men leder dem till sig genom sina tecken." Dessa "sin Herres spår" finner man i sitt eget hjärta. Också enligt Eckehart finner man spåren i sig själv: i sin själ. Där finns de gnistor som härstammar från det gudomliga. Likaledes talar Juan de la Cruz i *Andlig sång* om gudsspår i själen. I diktens form gestaltas dessa spår som konkreta fotavtryck efter den flyende brudgummen, men i den allegoriska utläggningen nämner han de oemotståndligt lockande "spåren av din egen ljuvlighet, som du lämnar i själen". Juan de la Cruz diskuterar också det undflyende och mystiska i gudsspårens natur. Det finns "ytterligare *något, jag vet inte vad* som är sådant att de [änglarna] inte har nämnt det", säger han, "det är ett sublimt spår av Guds förbigång som uppenbarar sig för själen och som återstår att avslöja helt och hållet; det är en djup kunskap om Gud och den kan inte uttryckas".⁴

Pascal ser i naturen tecken på att det finns en Gud som döljer sig, varken "fullständigt närvarande eller uppenbart frånvarande". Han talar också på ett ställe om att "människan en gång ägt den sanna lyckan, som nu bara har efterlämnat ett märke och ett tomt spår". Detta tomrum kan, menar Pascal, endast utfyllas av Gud. Även när Job talar om att följa Guds vilja används

⁴*Världsreligionernas urkunder*, s 186. Tor Andræ: *I myrträdgården. Studier i tidig islamsk mystik*, Doxa reprint 7, Lund 1981 (1947), s 146, 121. Geo Widengren: *Religionsphänomenologie*, Berlin 1969, s 542. Juan de la Cruz: *Obras Completas*, s 577; *Andlig sång*, s 54, 106f.

spårmetaforen: "Vid hans spår har min fot hållit fast". I närmare trettio av psalmerna i 1937 års Psalmbok talas det om de gudomliga spår som människan bör följa. Ofta är emellertid spåret här inte så mycket ett mystiskt begrepp som en bild från en konkret situation. Gärna frammanas Jesus bärande på sitt kors på väg till Golgata. Inte minst för J O Wallin är denna bild viktig: "På Jesus tro och följ hans spår", heter det i en av hans psalmer. I Vedaböckerna återfinns man spårmetaforen i skilda sammanhang. Gärna rör det sig om spår efter gudomligheter, lika påtagliga som i Psalmboken. "I ditt spår rulla släkterna / som vagnshjul utan afbrott jämt", heter det exempelvis i en hymn till Indra i Rigveda.⁵

Emellertid är det mer sällan som man hos Vennberg finner prov på så konkreta gudsspår. En diktare som i likhet med Vennberg gärna använder sig av en mer mystiskt präglad spårmetafor är Rainer Maria Rilke. I en handfull dikter talas det om spåren efter Gud, och gärna betonas också hans oåtkomlighet. Avslutningsdikten i *Das Marien-Leben* exempelvis, beskriver Guds fördoldhet som ett tomrum, "eine Spur von Einsamkeit". Den moderna svenska författare som kanske mest frekvent gör bruk av spårmetaforen är Birgitta Trotzig, framför allt i romanerna *Sjukdomen* och *En berättelse från kusten* samt i *Ett landskap*. Ofta är det omöjligt att närmare precisera spårens innebörd, men inte sällan rör det sig om olika former av gudsspår – så till exempel i *En berättelse från kusten* när den puckelryggiga Merete vid ett fåfängt försök att få sitt lyte helat såg "rätt in i Gudsmaterns ansikte [...] Så var det sedan alltid som om spåret av en blick var i henne". Vi har redan konstaterat att Guds frånvaro är ett centralt motiv hos Trotzig, och inte minst i samband med detta motiv är spåret en bärande bild. Vi kommer att återvända till Trotzig flera gånger senare i detta kapitel.⁶

Vennbergs gestaltningar av gudsspår kan också med fördel kopplas till några klassiska gudsbevis. Thomas av Aquinos "första orsak"-argument säger att världen omöjligtvis kan härledas i en regress *ad infinitum*, att en första orsak – Gud – måste finnas. Skolastikernas "kosmologiska" gudsbevis hävdar att världens tillfälligt existerande ting inte kan uppstå *ex nihilo*, ur intet, och att en yttersta, icke-tillfällig evig princip därför måste finnas. Det "teleologiska" gudsbeviset pekar på naturens ovedersägliga ordning och hävdar att den likt en artefakt måste ha en tillverkare. Dessa senare tankegångar finns

⁵Pascal: *Tankar*, s 79, 172. Job 23:11. *Psalmboken*, 1937, nr 87. *Främmande religioner* s. 28, 59, 74, 97, 129, 177, 178, 658.

⁶Rilke, Rainer Maria: *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt am Main 1962, s 77f, 435f, 503f. Trotzig: *En berättelse från kusten*, s 25f.

också i Bibeln. I Paulus brev till romarna påpekas det att Guds "eviga makt och gudomshärlighet hava ända ifrån världens skapelse varit synliga, i det att de kunna förstås genom hans verk", och i Jobs bok påpekas det att man utifrån studiet av djurvärlden och naturen kan sluta sig till Guds skaparkraft; hans vishet och hans makt. En livaktig tradition i den västerländska religiösa litteraturen använder sig av detta tankestoff.⁷

Jämför med denna dikt ur "Passage" i *Halmfackla*:

Vem av oss skulle kunna finna
mönstret planen meningen
den gudomliga vävnadens
hemliga tanke

Trollsländan tecknar den
mød sina snabba blå strimmor
masken formar ut den
mød sina tröga rörelser
i den svarta myllan
spillkråkan hackar in den
i den murkna stammen

Ja i de älskandes parningslek
avbildas den
bågen som böjes
för att återfinna sig själv
först i utplåningen (H 27)

Hela naturen är enligt denna dikt en gudomlig vävnad, ett Guds bildkonstverk, där minsta lilla mask är ett tecken på planen bakom världen: ett spår efter den gudomliga meningen. Bland mystiker som närt denna föreställning finner vi Juan de la Cruz i vars *Andlig sång* vi finner själen sökande spår efter Gud: dessa finner hon bland annat i de skapade varelserna som är som "ett fotspår av Guds förbigång", och i tingen i vilka man ser "spår av hans skönhet". Genom att människan varseblir dessa spår ökas samtidigt "smärtan över hans frånvaro". Även Teresa de Jesús kan nämnas, som i åsynen av "fälten och vattnet och blommorna" liksom av en bok blir påmind om Skaparen. Tankegången ges av Wallin uttryck i en psalm som talar om att Guds väldighet ses "i solens höga fjät Och gräsets minsta tråd". I hans bekanta psalm "Var är den Vän, som överallt jag söker?" används uttryckligen själva spårmetaforen. Svaret på inledningsradens fråga blir hos Wallin, liksom hos Vennberg, en panteistiskt färgad beskrivning av hur gudomen röjer sig i naturen: "Jag ser hans spår, varhelst en kraft sig röjer, En blomma doftar och ett ax sig böjer. Uti den suck jag drar, den luft jag andas, Hans kärlek blandas." Pär Lagerkvist

⁷Rom. 1:20. Job 12:7-9. Se Bemt Olsson: *Spegels Guds Werk och Hwila*, Stockholm 1963, s 156ff.

har liknande formleringar i *Aftonland*: "Överallt, i alla himlar finner du hans spår". Också hos Trotzig finner man passager som anknyter till denna form av panteism. I *Ett landskap* läser man några rader som kan sägas vara mer Vennbergska än Vennberg själv i "Passage", i det att den gudomliga närvaron i naturen korrigeras med sin motsats – frånvaron: "Landskap. Träd, källor. När slocknade världen för mig? Träden, källorna? [---] Tingen på en gång tecken för hans frånvaro och spår av hans närvaro."⁸

Tingen samtidigt tolkade som spår av Guds närvaro och tecken för hans frånvaro – tydligare än så går det nog inte att formulera den dominerande gudsbilden hos Vennberg.

Vennberg kan således också, som Erling Christie påpekar, avvisa en lyrisk panteism. I det närmaste rakt motsatt dikten i *Halmfackla* är "Återstod" i *Vårövning*, vars själva titel, anmärker Algulin, antyder att den kristna tron har förbrunnit (V 30ff). Allt som återstår är bittra reminiscenser. I några rader som vi tidigare har uppmärksammat snarast förlöjligas benägenheten att finna Gud som spår i naturen: "Du tror att du kan knappa in / på avståndet till Gud, höra honom/ som ett flugsurr eller ett skogssus". Som konstaterats kan även denna Vennbergdikt sättas i relation till Juan de la Cruz, närmare bestämt det parti i "Andlig sång" där själen i allegorisk form sägs ropa efter den försvunne guden. Förhållandet mellan gudsjakterna hos Juan de la Cruz och Vennberg får väl i detta fall betecknas som djupt ironiskt.⁹

Det teleologiska gudsbeviset kan man också mer direkt vända på och då med argument från teodicédebatten hävda att världens kaos och ondska är ett bevis för en god guds icke-existens. Kabbalismens fokus är ofta inställt på ondskans problem och till skillnad från till exempel neoplatonismen accepterar gnosticismin och kabbalismen ondskan som en realitet i världen. Guds väsen måste då förstås radikalt annorlunda än vad den ortodoxa kristendomen och judendomen anser. En central konflikt hos Vennberg är just hur världen som ett spår efter Guds skapelse ska tydas med hänsyn till ondskan i denna skapelse.

De olika gudsbevisen kan alla sägas vara varianter av en föreställning av världen som ett spår efter Gud. Kausalförhållandet skapelse-värld – för att hypostasera en hos Vennberg mycket komplex syn på Guds skapelse – blir uppenbart i det avtryck Gud lämnat i världen: Gud är den orsak vars effekt världen utgör. En generell parallell till föreställningen om Guds spår i världen

⁸Juan de la Cruz: *Andlig sång*, s 45ff. Teresa de Jesús: *Boken om mitt liv*, s 77. *Psalmboken*, 1937, nr 174,s564. Lagerkvist: *Aftonland*, s 48. Trotzig: *Ett landskap*, s 145. Se Schöier: *Som i Aftonland*, s 161f. Jfr Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 213.

⁹Christie: "'Bevara ditt leende, när gudarna sviker'", s 486. Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 249f. Juan de la Cruz: *Andlig sång*, s 25; *Obras Completas*, s 575.

är den mystiska synen på de jordiska tingen som en ofullständig spegelbild av det himmelska, såsom vi finner den hos Plotinos och Böhme, inom Kabbala och inte minst hos Swedenborg.

I enlighet med antropomorfiserande traditioner inom snart sagt alla religioner, ger Vennberg ibland fysiskt uttryck åt bilderna av Gud. Han blir kanske inte direkt en gammal gubbe med skägg som sitter bland molnen, men någon gång framställs han, enligt kristna eller judiska föreställningar, som en personlig gud som antar gestalten av en fysisk människa. Han kan vara en gud som förmår lämna spår efter sig likt en brottsling på rymmen: fotspår, dofter, rykten – "är gud på jorden, vandrar han förklädd" skriver Gullberg, och säger därmed något som ofta också är sant för Vennbergs gud. Guds fotspår i världen är en vanlig bild hos Vennberg som man finner också hos Mäster Eckehart och i Psalmboken.¹⁰

Guden förblir för Vennberg alltid tvetydig, inte bara gäckande och undflyende utan möjligen också osynlig – kanske illvillig, kanske likgiltig. Han kan vara en demiurg enligt gnosticistiska föreställningar: en ställföreträdare för den sanne men oåtkomliga guden. Gud kan vidare vara en kvinnlig princip: en modersgudinna eller, som i en liknelse Vennberg diktar om, en osynlig gud i kvinnlig förklädnad (Va 58f). De kryptiska urkunder som nämns i denna dikt om en kvinna vars mjölspår blir en "ledtråd" för oss, är det apokryfiska Thomasevangeliet.¹¹

Kryptiska urkunder slår upp av sig själva,
och Faderns rike liknas vid en kvinna
som bär en kruka full av mjöl,
och mjölet läcker ut bakom henne på vägen
och blir som mjölsträng en ledtråd för vår långa vandring.

Vennberg anammar emellanåt också polyteistiska eller henoteistiska synsätt. I *Väntan på pendeltåget* beskriver orden som spår efter gudar: "orden på rymmen, de galna och kriminella/ som dina egna gudar lämnade kvar", och i *Dikter kring noll* talas det om "gudarnas fotspår" (I 41f; Dn 69ff).

Här är gudarna många – o höge Sjanasj,
o syriska lantbruksgudar,
o arabiska karavangudar! –
och templen är än fler
och fromhetens arameiska inskrifter oräkneliga.

¹⁰Hjalmar Gullberg: *Kärlek i tjugonde seklet*, Stockholm 1933, s 69. Eckehart: *Undervisande tal*, s 54; *Medeltida mystik*, s 26. *Psalmboken*, 1937, nr 45, 604.

¹¹Thomasevangeliet 97. Se Åke Lundqvist: "Karl Vennberg om sjuttitalet: 'Jag har ju blivit otäckat sannspådd'", *Dagens Nyheter*, 26 mars 1977.

Man kan följa gudarnas fotspår
också till gravar i totalt övergivna stadsdelar.

Sjamasj är en babylonisk solgud; en allseende domare som förnyar världen. En annan gudom från landet mellan floderna är Ishtar, kärlekens och krigets gudinna. Så här kunde det låta när hon anropades för cirka tretusen år sedan: "Var mig nådig Ishtar, förkunna mig rikedom / Se trofast till mig, förnim min åkallan / Följer jag dina spår, vare fast min gång."¹² Metaforen Guds spår, så långt man kan följa den via översättningar av främmande texter, är som synes urgammal.

Spåren efter Gud eller gudarna är emellertid mångfasetterade och kan förstås ges vitt skilda innebörder. Hos Gullberg talas det i "Förklädd Gud" om att "Välsignelse följer / i gudarnas spår".¹³ Så optimistisk är väl Vennberg aldrig. Gudsspåren är för honom i bästa fall tecken för något bestämt: en kraft som ger begären och smärtan mening. Men denna kraft blir undflyende så fort man försöker sätta fingret på dess innersta väsen och egentliga egenart. Gud är för Vennberg en text som måste tolkas, eller en okänd skapare av livets text – en frånvarande författare. Livet liknas i en dikt vid en gammal "ölkomedie som fåfängt söker en författare" (Fö 51).

Ofta vävs den gudomliga texten in i naturens. Liksom alla texter måste naturens text tolkas – "Världen är en text som kan läsas och tydas på flera sätt", som Simone Weil i anslutning till den kristna föreställningen om världen som Guds skrift uttrycker det.¹⁴ Och liksom i alla texter är i naturens text frånvaro minst lika signifikativt som närvaro. Alla tomrum har någon form av betydelse för läsaren och denna betydelse genereras av kodförståelse och subjektiv supplerings. När Vennbergs protagonist läser naturens text supplerar han gärna en intertext, Gud, i de fall ett tomrum uppenbarar sig. Därmed låter han frånvaron bli ett tecken för en möjlig men försmådd närvaro: "Dagen glider ljudlöst upp längs vallen [...] finner ändå inte något fäste, / inte något spår av gudens stav" (V 16f).

I denna dikt i *Vårövning*, "Födelse", finns inte ens Guds frånvaro. Dikten beskriver ett idylliserat landskap och den möjliga guden tänks som en herde. Två kulturyttringar möts: det antika arkadiens herdeidyll och den kristna liknelsen av Gud som den gode herden vaktande sina får, oss människor. Diktens stav får Algulin att associera till Arons grönskande stav i Fjärde

¹²Se Ringgren: *Främre Orientens religioner i gammal tid*, s 74.

¹³Gullberg: *Kärlek i tjugonde seklet*, s 65.

¹⁴Weil: *Tyngden och nåden*, s 177. Se Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, s 323ff.

Moseboken, men än mer givande tror jag att en jämförelse med den bekanta Psaltarpсалmen "Herren är min herde" är.¹⁵ "Födelse" framstår som en motbild till psalmen i vilken staven är en sinnebild för det beskydd som saknas i Vennbergs dikt:

Om jag ock vandrar i dödsskuggans dal,
fruktar jag intet ont,
ty du är med mig;
din käpp och stav,
de trösta mig.

Psalmen målar upp ett idylliskt landskap med gröna ängar och rogivande vatten vilket är en skarp kontrast till Vennbergdiktens skuggiga vårlandskap med en "imgrå vattenspegel". Och någon gud finns alltså inte i Vennbergs landskap, vare sig en enkel herdegud eller en allsmäktig Jehova. Inte ens gudens frånvaro, markerad av ett avtryck av hans stav, är närvarande. Den sonettliknande dikten lyder i sin helhets

Dagen glider ljudlöst upp längs vallen,
stannar till ett ögonblick som tveksam,
stiger uppåt, sluter sig kring poppeln,
skimrar till i silvergrått av nyutspruckna löv;

finner ändå inte något fäste,
inte något spår av gudens stav,
ej något återsken av nattens gula moln,
ej någon ingång i en okänd sömna:

smyger motad åter till sin strand
där gryningsfåglar river sol i glitter
ur en imgrå vattenspegel.

Och ännu längre föres ljusets smycken bort av vinden:
en plötslig skugga slår i våg på våg
mot vårens alltför unga grönska.

Gud beskrivs här, som så ofta hos Vennberg, som förlorads endast hans frånvaro är tillstädes. Kontrasten till en dogmatiker som Augustinus är tydlig. Augustinus är övertygad om att människan aldrig övergetts av sin skapare och att det finns en evig och entydig sanning. Han talar ofta om Guds frånvaro – han beskrivs som förborgad eller fjärran – men betonar starkt att denna frånvaro är skenbar: Gud är allestädes närvarande.¹⁶

Guds mer radikala form av frånvaro betonas således i "Födelse", i indirekt opposition till trosvisshet av Augustinus typ. Ändock är Gud på ett plan när-

¹⁵Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 248. 4 Mos. 17. Ps. 23. Jfr Hes. 34. Joh. 10:16. Hebr. 13:20. Upp. 7:17.

¹⁶Augustinus: *Bekännelser*, s 97f, 106f, 221.

varande i Vennbergs dikt: som ett frånvarande spår. Spåret söks förgäves, men paradoxalt nog blir Gud, eller mer korrekt gudsbegäret, än mer frappant genom den dubbla frånvaron av såväl Gud själv som det spår som skulle kunna peka på hans frånvaro. Själva omnämnandet av en gud, om än i negerande termer, öppnar diktens landskap mot en mängd tolkningsmöjligheter. Guden kan förstås som en panteistisk gud identisk med naturen själv och därför sitt eget osynliga spår – liksom i dikten ur "Passage" – men rimligare är det enligt min mening att i dikten läsa in en deistisk tanke. Deism innebär ju tro på en gud som i begynnelsen skapat världen och sedan lämnat den åt sitt öde, precis som en konstnär skapar sitt verk för att därefter inte längre vara herre över det. Om världen enligt "Födelse" är övergiven av Gud är det begripligt att dagen inte finner något fäste och att skaparens stav inte lämnar något spår efter sig.

Jämför man med en annan dikt, "När du i detta mörker" i *Fiskefärd*, är "Födelse" förhållandevis slutet i sin pessimism trots den vemodiga skönhet som förlämnar den övergivna världen ett visst värde (F 86f). Sista strofen i "När du i detta mörker" lyder:

Kanske finns det,
nära Någon som är saktmodts ande
skymningslandens ande,
hand som leder
röst som viskar stillhet när vi går att sova
i föderskornas gård, i en evig moders rike.

Ingrid Schöier jämför dikten med Lagerkvists rader i *Aftonland*: "Du sträcker ut din skymningshand / och plågad själ får vila".¹⁷ Formuleringen är förtröstansfull, och likaledes andas öppenheten i det lilla ordet kanske hos Vennberg hoppgivande tro, trots ett tydligt formulerat medvetande om livets onda: "Kanske finns det sötma dold i hungerns,/ vredens, ormens, bitterhetens örter". Förhoppningen är trevande och vag men den sägen som det talas om i dikten framstår som ett avtryck av en högre, verkligen existerande verklighet. Den dolda sötman i bitterhetens örter blir på motsvarande sätt ett ovisst spår av det gudomliga.

I ett tidigare citerat snarast prosalyriskt avsnitt om Guds frånvaro i *De utsatta* av Trotzig kontrasteras likaledes bitterhet och sötma, och dessutom talas det om en *hunger* som i detta sammanhang tydligare än i Vennbergs dikt får karaktären av den troendes hunger efter Guds kropp i nattvarden:

¹⁷Schöier: *Som i Aftonland*, s 84f. Lagerkvist: *Aftonland*, s 14.

Du som är i mig i din frånvaro i mig: o min brists verklighet. Mina läppar
överflödar av din bitterhet; mina läppar sargas av din sötma; jag smakar dig.
Du är den som fattas mig; du är.
Genom min hunger rör jag dig.
Herre, tala genom min hud.

Trotzig är mer explicit än Vennberg i sitt benämning av Herren, men i övrigt är det som synes samma typ av bristupplevelse som gestaltas hos de båda med hjälp av den mystiskt klingande paradoxala sammanställningen av bitterhet och sötma.¹⁸

I Höga Visan liknas den älskade vid ett äppelträd med söt frukt, och bland andra Augustinus och Teresa de Jesús talar ofta om Gud som en sötma. "När du i detta mörker", ställd bredvid dessa texter, kan sägas närma sig tron på Gud via ett "kanske". Som en direkt negering av förhoppningen om den dolda sötman och ett förkastande av Augustinus trosvisshet kan emellertid några rader ur "Födelse" läsas "ej något återsken av nattens gula moln/ ej någon ingång i en okänd sötma". Sinne efter sinne tillsluts för Guds avtryck: dagen finner inget fäste för sin beröring, "nattens gula moln" – som kan tolkas som ett mellanting av de uppenbarelsformer i vilka Gud vägleder judarna i Andra Moseboken: om dagen "en molnstad" och om natten "en eldstod" – blir osynligt och sötman når aldrig tungan.¹⁹

En personligt närvarande Gud finns således knappast i denna dikt. Man kan förvisso se titeln "Födelse" som en gudsimplikation. Böhme talar om Guds gestaltningsformer i världen, hans "tre Principia", som "tre födelser" och mer allmänt är "Föderskan" en av Böhmes metaforer för Guds naturs livsalstrande princip. Lagerlöf påpekar i anknytning till "När du i detta mörker" att flera formuleringar i dikten är rena Böhme-citat och Stenkvist poängterar att ett av kapitlen i Böhmes bok *Om människans trefaldiga lif* heter "Om den eviga Föderskans grund". Man kan också i detta sammanhang lyfta fram Eckeharts tal om Guds eviga födande av sonen.²⁰ Men det är tveksamt om detta får någon relevans för dikten "Födelse". I *Fiskefärd* är födelsen snarast hoppin-givande i analogi med mystikernas språkbruk, medan den i *Vårövning* framstår som meningslös.

Vad som skiljer texterna åt är att de i olika utsträckning är tvingande vad gäller möjligheten att tolka in en gud. Beroende på denna eventuella närvaro är födelsen antingen ett led i en meningsfull natur som röjer gudens avtryck

¹⁸Trotzig: *De utsatta*, s 202.

¹⁹Höga V. 2:3. 2 Mos. 13:21.

²⁰Böhme: *Det gudomliga väsendets tre principia*, s 189; *Om människans trefaldiga lif*, s 99ff. Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 198f. Stenkvist: "Om flyktens villkor", s 75f. Eckehart: *Medeltida mystik*, s 17ff.

eller en händelse tömd på innehåll. Men även om det enligt "Födelse" inte går att finna några gudsspår är det förvisso inte utifrån detta konstaterande givet att guden själv inte existerar. Hans spår kan tänkas vara, liksom i en psaltarsalm, fotspår i vatten som är omöjliga att finna: "Genom havet gick din väg,/ din stig genom stora vatten,/ och dina fotspår fann man icke."²¹ I dikten finns emellertid inget, förutom själva fixeringen vid Guds närvarande frånvaro, som bäddar för en sådan positiv tolkning av det icke-existerande spåret.

Å andra sidan ser vi i Vennbergs diktning ofta gudsspår som är tecken för först och främst Guds frånvaro. I "Uppehåll i Wien" i *Visa solen ditt ansikte*, en dikt som flerfaldigt betonar de olika konstarnas vanmäktiga spår i en grym värld, rör det sig om ett rykte att "guden i sin ligkiltighets/ en enda gång sådde sin säd bland mödrar" (Va 39ff). Läser man denna passage som en berättelse om den kristne guden blir Jesus en lämning som genom sin enstaka närvaro framhäver frånvaron av en god makt; ett för Gud ligkiltigt spår i världen. På ett annat ställe talas det om "de spår som jag har förlorat och söker" (Vt 41f). I *Från ö till ö* läser man som tidigare påpekats om en fettrand på ett glas som av diktjaget tolkas som ett avtryck av Gud när den frånvarande återvänder från sin landsflykt (Fö 23). Liksom för Teresa de Jesús rör det sig om en gud som uppenbarar sig mitt i den triviala vardagen. Teresa skriver på ett ställe att "Om det är i köket ni är upptagna, skall ni veta att Herren finns mitt ibland grytor och kastruller".²² Läst mot denna passage blir Vennbergs ord ironiskt avvärijande: "Kanske hittar du honom i ditt vardagsbröd./ Kanske väcker han ditt äckel med ett dricksglas / där en fettrand finns kvar från det grumliga diskvattnet." Här nämns också Guds fotsteg som "kan resa sig mot dig ur gruset eller snön", men den närmast fysiska närvaro som frammanas är i tydlig kontrast till hans andliga frånvaro. Diktaren känner äckel inför Guds spår i världen.

I samma samling talas det också i en annan dikt om fotspår, efter den åtrådade guden eller kvinnan; fotspår i snön som försvinner innan dagen gryr:

Min klagan får stå ute i kylan och vänta.
Jag hoppas den har ögon för ljusskenet
som stryker fram längs gatan från billyktorna
och för dina korta lätta steg när du går förbi.

Jag vet att du går förbi, och jag vet
att jag måste ta mig i akt; min ensamhet
svider under fotsulorna.
Också när livet är som smalast måste vi leva.

²¹Ps. 77:20.

²²Teresa de Jesús: *Klosterstiftelserna*, Serie Karmel 16, Helsingborg 1985, s 46.

Jag hör hur den finkorniga snön faller in genom fönstren.
I morgon när jag synar nattens spår finns ingenting att se. (Fö 45)

En mängd beröringspunkter finner man i Pär Lagerkvists "Vem gick förbi min barndoms fönster" i *Aftonland*.²³ Liksom Vennbergs dikt citeras den i sin helhet:

Vem gick förbi min barndoms fönster
och andades på det,
vem gick förbi i den djupa barndomsnatten,
som ännu inte har några stjärnor.

Med sitt finger gjorde han ett tecken på rutan,
på den immiga rutan,
med det mjuka av sitt finger,
och gick vidare i sina tankar.
Lämnade mig övergiven
för evigt.

Hur skulle jag kunna tyda tecknet,
tecknet i imman efter hans andedräkt.
Det stod kvar en stund, men inte tillräckligt länge för att jag skulle kunna tyda det.
Evigheters evighet skulle inte ha räckt till för att tyda det.

När jag steg upp om morgonen var fönsterutan alldeles klar
och jag såg bara världen sådan som den är.
Allt var mig så främmande i den
och min själ var full av ensamhet och ängslan bakom rutan.

Vem gick förbi,
förbi i den djupa barndomsnatten
och lämnade mig övergiven
för evigt.

I båda dikterna är det en dunkel gestalt som går förbi utanför ett fönster och lämnar spår efter sig. Hos Lagerkvist lämnar varelsen kvar sin andedräkt och tecken ristade av fingret på rutan – även i andra dikter av Lagerkvist talas det om "tecken" och "skrift" som spår efter en hemlighetsfull makt, ett *numen adest* som Schöier talar om, det heligas osynliga närvaro.²⁴ Hos Vennberg rör det sig om fotavtryck i snön. Spåren i Vennbergs dikt snöar igen och kan aldrig upptäckas, och likaså förblir tecknet hos Lagerkvist ogripbart: "Det stod kvar en stund, men inte tillräckligt länge för att jag skulle kunna tyda det./ Evigheters evighet skulle inte ha räckt till för att tyda det." Vennbergs rad "I morgon när jag synar nattens spår finns ingenting att se" är också en parallell till Lagerkvists "När jag steg upp om morgonen var fönsterrutan alldeles klar".

²³Lagerkvist: *Aftonland*, s 46f.

²⁴Lagerkvist: *Aftonland*, s 43, 48. Schöier: *Som i Aftonland*, s 160, 166f.

Likheterna är alltså uppenbara. Just därför är det intressant att studera olikheterna. Här är det fråga om hur nästan identiska motiv och gudsbilder – Gud finns i mitt liv, men han är obegriplig och onåbar – gestaltas på diametralt olika sätt trots iögonfallande likheter i scenisk framställning. Vennbergs språkliga metod är att koncentrera och enigmatisera. Lagerkvist expanderar och explicerar. Lagerkvists dikt är dubbelt så lång som Vennbergs men det skulle kräva minst det dubbla utrymmet att försöka parafrasera Vennbergs dikt i jämförelse med Lagerkvists.

Lagerkvist fördjupar diktens innehåll genom att med ett enkelt språk repetera vissa moment med en del variationer och ger dessutom en explicit beskrivning av diktjagets känslor när spåren är utplånade – och därmed en beskrivning av hela livssituationen: "jag såg bara världen sådan som den är./ Allt var mig så främmande i den". Vennberg är i stället lakonisk och undviker all språklig redundans. Han sammanfattar varje moment i fraser som laddas med flertydigt bildspråk. Han sprider betydelsen i stället för att koncentrera den. Och i stället för att summera erfarenheten – dikten slutar med "finns ingenting att se" – låter han diktjagets känsla komma in så att säga bakvägen redan i diktens upptakt: "Min klagan får stå ute i kylan och vänta". Lagerkvists mycket tydliga formulering "lämnade mig övergiven / för evigt", som avslutar hans dikt, motsvaras hos Vennberg av en smått sarkastisk sentens i diktens mitt som drar ner den celesta anspändheten till ett pragmatiskt plan: "Också när livet är som smalast måste vi leva." Och sist, men inte minst, är hos Lagerkvist Gud, om han än aldrig nämns vid namn, den självklare teckengivaren. Vem som hos Vennberg lämnat avtrycken i snön är mer osäkert. Det kan röra sig om "ett sublimt spår av Guds förbigång" för att tala med Juan de la Cruz, men det kan också vara den gäckande Kvinnan.²⁵ Båda tolkningarna, men kanske ändå framför allt den förra, finner stöd i diktsamlingens kontext.

Spåren har således hos Vennberg i denna dikt inte bara svårtydbar innebörd – även deras härstamning är gåtfull och gäckande. Man kan jämföra med en dikt i *I väntan på pendeltåget* där diktjaget med självironi frågar sig hur han kan "spåra ur i ett sådant sidospår" och senare säger sig ha hört hur "en slaguggla eller ett flygande tefat / susade tätt förbi mitt fönster" (I 21 ff). Här reduceras dock explicit all "mystisk innebörd". En eventuell gudomlig inblandning i de skenbara himmelska tecknen frånsvar sig alltså diktjaget.

I andra sammanhang kan emellertid spårens upphov vara tydligt utsagt och inte så definitivt förnekad. I *Längtan till Egypten* exempelvis talas det om

²⁵Juan de la Cruz: *Andlig sång*, s 54.

"helgonens fotsteg", väntan på "Guds fotsteg" och "doften av en Gud" (L 41, 42). Bilden av en doft som ett spår efter Gud i världen används också av Basilides. Denne mystiker liknar Gud vid en söt salva som sorgfälligt tömts ur ett kärl men som likväl i sin frånvaro lämnar en doft efter sig.²⁶ I *Längtan till Egypten* finner man några dikter som renodlar paradoxen Guds närvarande frånvaro. Det betydelsefulla motivet "Landsflykt" tas upp i dikten med detta namn (L 68f). Sista strofen lyder:

Guds hjärta är hans landsflykt,
hans tysta öga,
hans maktlösa andedräkt i de blåsiga
springorna mot döden.
Bara händerna han lyfter
har plats för nya sår.
O Gud, att få leva bland ditt rikes spillror,
att få berusas av det absurda vinet i din mun.

Guds paradoxala väsen, frånvaron, det tomma avtrycket, bejakas och tillbeds. Hans absurda uppenbarelseform erkänns till fullo men detta hindrar inte diktjaget från att i slutraderna brista ut i bön om berusat uppgående i Gud. Föreställningen att dricka av Gud kan naturligtvis kopplas till nattvardsritualen, men man kan också associera till Höga Visan där bruden förs in i sin älskades vinsal. Juan de la Cruz tolkar ingående denna bild i *Andlig sång*, och han ger förklaringen att det är den helige ande som berusar själarna med ett kärleksvin. De andliga människorna "liksom berusas av ett hemlighetsfullt vin".²⁷ Vennbergs formulering "att få berusas av det absurda vinet i din mun" ligger nära bilden hos Juan de la Cruz, men en skillnad är iögonfallande: det hemlighetsfulla får ge vika för det absurda hos Vennberg, vilket ger hans dikt en särprägel som underminerar alla försök att inordna den i konventionell gudsmystik.

Även om Gud enligt deistiska tankegångar har övergett världen vill diktjaget leva kvar i hans rikes spillror. Kanske är det i Lurias exil, *zimzum*, Gud befinner sig. I så fall är rikets spillror det som blev över vid *Schebiræ*, sprängandet av kärnen då rester av det gudomliga ljuset spreds i världen. Och då är diktjagets vilja att leva bland spillrorna och berusas en sorts omvändning, en absurd variant av *Tikkun*: ett bejakande av dualismen Gud-materia, den gudomliga helhetens splittring, och en vilja att få tillhöra den materiella världen.

²⁶Se Scholem: *Major Trends in Jewish Mysticism*, s 264.

²⁷Höga V. 2:4. Juan de la Cruz: *Andlig sång*, s 108f, 120.

"På andra sidan sanningen" i *I väntan på pendeltåget* talar också om en splittring av en förfluten helhetsbild, men här är splittringen förknippad med profan mytologi (I 53f). Diktaren jämför sig med den blinde siaren Teiresias och strävar efter att tyda spåren efter den förlorade myten: "I mytens spillror / lever jag som han, och dem försöker jag / att återtysa som var det fågelröster." Dikten "Maning" i samma samling knyter däremot direkt an till sakralt språkbruk (Ie46). Som bekant sägs Gud bo i himmelen, och därmed blir de tomma löftena och sveken i följande passage metonymiskt tillskrivna honom, såsom hans spår i världen:

Samma avtryck av svek
finns på varje kust.
Och samma himmel hänger kvar
med samma tomma löften.

Dikten som följer efter "Landsflykt" i *Längtan till Egypten* nämner likt "Maning" en ogästvänlig kust och frammanar en gudsbild som erinrar om exilmotivet i "Landsflykt" och tomheten i "Maning" (L 70). Gud är "han som inte fanns och skapade det som inte finns". Men denna dikt mynnar ut i stillhet och nästan ligkiltighet, till skillnad från extasen i "Landsflykt". Diktjagets bristupplevelse leder honom mot en tolkning av gudsspåren som tecken på frånvaro. Denna frånvaros totala tomhet benämns verklighet och blir ett spår efter en frånvarande gud. "Gnostisk resa" lyder i sin helhet:

Inte behöver jag fråga mig om jag har några vänner där
för att jag närmar mig en främmande kust.
Överallt är det samme gud som väntar på mig,
han som inte fanns och skapade det som inte finns.
I mitt hjärta finns jag inte,
inte som vän, inte som främling;
det vilar i honom som aldrig fanns.

Att beskriva Gud som ett intet är inget ovanligt grepp när hans totala ojämförbarhet ska formuleras. Så sker bland andra hos Augustinus, Eckehart, Böhme och inte minst hos Dionysius Areopagita. "Gott ist nichts und alles", skriver Angelus Silesius som gärna laborerar med motsatser. Enligt Xenofanes kan Gud med nödvändighet endast tillskrivas negativa egenskaper, en tankegång typisk för västerlandets mystiker men också besläktad med buddhismens hinsidesbegrepp nirvana samt vissa formuleringar i Upanishaderna. Hos Angelus Silesius framställs denna form av negativitet likaledes mycket tydligt:

Was Gott ist, weiß man nicht! Er ist nicht Licht, nicht Geist,
Nicht Wahrheit, Einheit, Eins, nicht was man Gottheit heißt.
Nicht Weisheit, nicht Verstand, nicht Liebe, Wille, Güte,
Kein Ding, kein Unding auch, kein Wesen, kein Gemüte.

Även inom kabbalismen bestäms Gud via negationer och beskrivs följaktligen som ett intet. Han är oändlig och ogripbar och saknar attribut. Han manifesteras därför, som Bloom påpekar, som intighet: *ayin*. Gud skapade världen av sig själv, ur intet som det heter i Genesis, varför även denna är intighet. I grunden kan alla dessa gudsbeskrivningar förstås som ironiska. Gud är paradoxalt nog intet *och* allt, frånvaro *och* närvaro, på en och samma gång.²⁸

Yves Bonnefoy tillhör de moderna diktare som formulerat sig i sådana termer. I dikten "La lumière, changée" uppmanas den icke-existerande guden att lägga sin hand på vår axel, att *upplåna* oss i sig: "Dieu qui n'es pas, pose ta main sur notre épaule [...] Efface-nous en toi". Man lägger märke till bönen om ömsesidig förintelse, det vill säga någon form av unio mystica. Hos en diktare som Paul Celan finner man också gudsbeskrivningar som tangerar dessa tankegångar, kanske främst i samlingen *Die Niemandrose*. I "Psalm" beskrivs liksom hos Vennberg såväl Gud som människan som ett intet. Dock är Celan här mer beredvillig än Vennberg i "Gnostisk resa" att bejaka intighetens paradox. Vennberg accepterar motvilligt när Celan – och Bonnefoy – lovsjunger:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand
Dirzulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.

²⁸Eckehart: *Medeltida mystik*, s 113, 121, 175. Böhme: *Det gudomliga väsendets tre principia*, s 378. Mircea Eliade: *A History of Religious Ideas*, Volume 3, Chicago & London 1985, s 58, 199f. Angelus Silesius: *Sämtliche Poetische Werke*, s 162, 111, 10, 19, 29, 61. Bloom: *Kabbalah and Criticism*, s 24ff.

Även Gullberg och Lagerkvist är mer benägna för lovsång över Guds paradoxala intighet. Gullberg talar i "Långt bortom detta..." i *Sonat* om "Ett ingenting" som "höll sig dold" – men som till slut gett sig till känna. I Lagerkvists *Aftonland* blir tendensen till lovsång tydlig i den dikt som i sin helhet lyder:

Den gud som inte finns,
det är han som tänder min själ i lågor.
Som gör min själ till en ödemark,
till en rykande mark, en svødjernmark som ryker efter eld.
För att han inte finns.
Det är han som frålsar min själ genom att göra den utannad
och förbränd.
Den gud som inte finns.
Den fruktansvärde guden.

I en annan dikt förskjuter Lagerkvist paradoxen från Guds själva väsen till trons mekanismer: "Om du tror på gud och någon gud inte finns/ så är din tro ett ändå större under."²⁹

I samband med Vennbergs formulering om den Gud "som inte fanns och skapade det som inte finns", anmäler sig dock främst Basilides kosmologi. Enligt denne gnostikers med Vennberg nästan ordagrant likalydande utåga skapade en ickevarande Gud en ickevarande värld ur intet. I Basilides kosmologi tillkommer det emellertid ett väsentligt steg som Vennberg inte nämner: den icke-varande guden nedlägger en sorts urfrö ur vilket världen ska spira.³⁰ Vennbergs kosmologi är radikalare än Basilides. Han säger inget om någon förestående skapelse utan låter i stället tomheten kvarstå som en bild för alltets meningslöshet. I denna tomhet och intighet vill han vila.

Samtidigt kan alltså beskrivningen av Gud som ett intet, i enlighet med Blooms tes, tolkas som en ironi. Gud finns trots allt som ett tomt spår i dikten, liksom han finns som föremål för lovsång i Celans, Bonnefoys och Lagerkvists dikter. När diktjaget hos Vennberg närmar sig "en främmande kust" är kanske den stora omedvetenhet som Basilides lovar att Gud till slut ska låta människorna drabbas av, som en sorts motsvarighet till Guds intighet, nära förestående.

Lagerkvist beskriver i en dikt i *Aftonland* Gud som en "frånvaro" som uppfyller hela världen, och i en annan frågar han retoriskt: "Vad fyller hjärtat så som tomhet."³¹ Lagerkvist pendlar här mellan att tillskriva Gud antingen

²⁹Yves Bonnefoy: *Poèmes*, Paris 1978, s 211. Paul Celane *Gedichte in zwei Bänden*. Erster Band, Frankfurt am Main 1975, s 225. Gullberg: *Sonat*, s 46f. Lagerkvist: *Aftonland*, s 61, 63.

³⁰Se Haardt: *Die Gnosis*, s 44.

³¹Lagerkvist: *Aftonland*, s 59, 60.

paradoxalt negativ existens eller mer entydig icke-existens. När Vennberg i *Sju ord på tunnelbanan* beskriver Gud som ett intet, ett tomrum som är ett tecken på något för alltid frånvarande, är det snarast en paradoxalt negativ existens som frammanas: "Eller någonting fattas för alltid, som Gud/ och hjärtat ekar av rop som inte längre kan översättas:/ o tomrum som skapade oss till dig" (St 32f).

Enligt Bloom är Kabbala främst en teori om tolkning och skrivande. Så fort man talar om skapelse talar man om språk.³² Även för Vennberg blir försöket att tala om Gud och skapelse i denna dikt ett tal om språk, kanske inte Guds omedelbara språk men väl diktens, och därmed i viss mån även Guds oartikulerade, ööversättbara språk: "rop som inte längre kan översättas". I detta språk är sambandet orsak-verkan upphävt. Guds intighet är ekvivalent med världens och människans intighet, inget föregår det andra. Vad som kvarstår att uttala är den retoriska figuren "tomrum".

Erfarenheten av frånvaro och brist drabbar i sista hand även jaget. När det eftersträvade fästet inte finns förhanden förloras det centrum som jaget eftersträvar och plötsligt upplöses allt i osäkerhet. Guden i dikten är en sorts paradoxal deistisk-ateistisk gud som aldrig har funnits men som likväl har skapat något, nämligen ett tomrum: sin egen frånvaro. Det gudstörstande jaget förlorar sig själv när insikten om guds icke-existens nås. Även i "Besök" i *I väntan på pendeltåget* är det via negationer Gud och Guds skapelse ringas in (I 19f). Förlust och obegriplighet dominerar denna vision där man kan låta Basilides gudsdefinition klinga med vid läsningen:

Ack vi med vårt medvetande
som så snart ska slockna:
några lågor som slår upp ur en oförklarlig jord,
ett infall av ett liv som inte kan uppkomma,
i en värld som inte kan existera.

När Guds frånvaro blir alltför svår att uthärda måste han uppsökas, ett företag som inte alltid faller så väl ut. I *Vårövning* kommenteras ansträngningarna lakoniskt: "Du tror att du kan knappa in / på avståndet till Gud" (V 30ff). I "Att söka" i *Bilder I–XXVI* gäller jakten ett ursprungligt ord som borde finnas någonstans vid "Guds dikesrenar" (B 41). Kanske rör det sig om det ord som nämns i inledningen till Johannesevangeliet: "I begynnelsen var Ordet". Men Gud tycks även här finnas mer i viljan än i verkligheten. Diktens hjälte framställs som en ganska löjlig figur, och när han tror sig hitta "vingavtryck av änglar" kan man om man vill läsa in en replik till den psalm som

³²Bloom: *Kabbalah and Criticism*, s 25, 33, 53.

nämner änglarnas "tysta spår".³³ Varken Gud eller någon ängel lämnar emellertid hos Vennberg några spår efter sig som likt en karta skulle kunna leda människan till det gudomliga. De klassiska gudsbevisen kommer till korta eftersom världens spår pekar mot slump snarare än bakomliggande tanke.

Men i en senare dikt i samma diktsamling, "Drömmen om ett ansikte", uppenbarar sig Gud i en dröm (B 51). Epifani är ett ord som skulle kunna beskriva det berusat extatiska i denna plötsliga bekännelse till dikten. Extasen är utan reservationer. Dikten är en av dessa som plötsligt avbryter den orfiska reträtten för att företa en sant ikarisk stigning. Men den insikt som extasen bygger på omfattar såväl diktens som Guds begränsningars Gud är ett ingenting, en tomhet, och dikten är hans avtryck eller målning. Den ärkeromantiska föreställningen om diktarens skapelseakt som en parallell till Guds skapelse av världen aktualiseras i raderna "vara närmare sig själv än i födelsen/ i frihetens eldslåga som slår sönder moderlivet".³⁴ Diktaren tycks transcendera sin egen skapelse, födelsen, som ju är Guds verk, och komma närmare sig själv genom att friheten spränger moderlivet. I frihetens eldslåga blir han själv den som kan skapa och förgöra, lika allsmäktig som, ironiskt nog, Gud.

Diktens fortsättning och avslutning jävar emellertid tanken om en suverän diktare. I stället framstår diktaren enligt en uråldrig föreställning som Guds språkrör. Den gudomliga inspirationens natur penetrerades av Platon, och Vennbergs ord om dikten som "Guds fria målning" – ett uttryck för de olika konstarnas nära samhörighet – reducerar onekligen den jordiska skaparen till ett mellanled, en demiurg, medan Gud framstår som den verkliga skaparen: *deus pictor*. Men en stor skillnad mellan den estetik som i denna dikt implicit formuleras och antikens och medeltidens föreställningar om den gudomliga inspirationen, är att Vennbergs gud är reducerad hans målning är "ingenting": ett tomt avtryck av en bortvänd gud; ett oavslutat ansikte.

Här föreligger dock en viss likhet med Platons konstpessimism: eftersom den endast är en avbildning av en avbildning, och därför dubbelt fjärrad från den gudomliga idévärlden, är konsten värdelös och bör uteslutas ur ideal-samhället, hävdas det i *Staten*.³⁵ Denna konstfilosofi täcker "Guds ingenting" och diktarens låga status, men kan definitivt inte lieras med Vennbergs *trots allt*: diktarens epifani när han inser ordens fåfänglighet och ändå ger dem större tyngd än sanningen; när han låter det oavslutade ansiktet klinga ut i extatisk tomhet i en text som själv blir bild likt "Guds fria målning":

³³Joh. 1:1. *Psalmboken*, 1937, nr 141.

³⁴Se Tigerstedt: "The Poet as Creator".

³⁵Platon: *Samlade skrifter*, del III, Lund 1984, s 402ff.

vara ett landskap som lyfter sig mot solen,
 vara ett fågelrop som ekar i solens rum:
 här skulle dikten springa fram som Guds fria målning,
 Guds ingenting där vi alla är tjänare och eldslågor.
 och orden skulle vara tyngre än sanningen,
 som tystnaden i soluppgången:
 och jag skulle äntligen se ett ansikte
 oavslutat som de drunknades
 bön ur haven.

Det är rusiga ögonblick som dessa som får sökandet efter mening och livsgivande ord att fortsätta, trots alla svårigheter, de ständiga nederlagen och den näst intill kompakta desillusionen. "En vittring av gudar oroar vår ras"; "Han har spår att söka i bergen, mörka", heter det i "Gudssökare" och "Sång till flöjtens tystnad" i *Vid det röda trädet* (Vt 10f, 59f). Vaga spår berättar om obegripliga sammanhang. Ibland är Gud en förklaring, den kod som tyder alla tecken, men ibland reduceras han till en instans mellan människan och skapelsen: en kraft som inte äger kontroll över verklighetens semiotik.

I *Halmfackla* talas det om ett *du* som måste tolka världens text (H 53). Han kallas för palimpsesttydare – en tydare vars lärdom diktjaget aktar men vars halmgula blick är avskyvärd. Även om dikten som Lagerlöf betonar bör betraktas som ett allmänt uttryck för avsky, är det för mig svårt att inte se den tilltalade som Gud själv: "jag ska mitt i denna hedniska tid", säger diktjaget, "visa dig en fromhet / som skulle komma paleontologerna att häpna:/ vaxljus tända framför julisolen".³⁶ Man kan tolka honom som en gnostisk gud som låtit sin ursprungliga text likt en palimpsest döljas av irrelevanta tecken; en gud vars innersta betydelse aldrig kan rekonstrueras. Det är med motvilja som diktjaget torkar sina fötter "på din blekröda dörrmatta".

Åter kan det vara intressant att jämföra med Lagerkvist. Som framgått är det mycket som förenar hans och Vennbergs gudsbilder. Gud är hos båda undflyende och mångbottnad, i allmänhet varken entydigt ond eller god. Han kan vara obegriplig och skrämmande, som det sägs i Lagerkvists roman *Sibyllan*: en gåta som snarare är till för att finnas än att lösas. I Lagerkvists diktning nås emellertid trots allt en insikt som också tydligt formuleras och gestaltas. Man kan ställa slutet av *Sibyllan* bredvid den ovan citerade dikten "Sång till flöjtens tystnad" av Vennberg (Vt 59f). I denna ovanligt ljusa dikt talas det som nämnts om mörka spår i bergen som måste sökas. Man anar att det gäller Guds spår men inget sägs explicit, vilket i och för sig ofta är fallet i andra dikter. I stället gestaltas en stämning vars grunder endast antyds: lång resa, nattvila, väntan på uppbrott för färd mot bergen där spåren ska

³⁶Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 312f. Jfr Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 202.

uppsökas. Lagerkvists *Sibyllan* slutar med att huvudpersonens sinnesslöe son, som antas vara avlad av en underjordisk gud, beger sig upp i bergen och försvinner. Sibyllan finner bara hans fotavtryck i nysnön vilka blir svagare och svagare för att till slut upphöra helt. Sibyllan konstaterar för sig själv att han har återt vant, viss om vad som har hänt. Hon finner till sist ro i sin förvärvade kunskap om Guds paradoxala väsen.

Samma motiv, gudsspår i världen, kan således trots stora likheter i tankestoff ges högst olika gestaltningar av författare som Vennberg och Lagerkvist. Visserligen skriver de i detta fall i olika genrer, men detta är knappast av avgörande betydelse. Lagerkvists tendens att tämligen tydligt gestalta i sig komplexa tankegångar – han är tydlig också när han i röjer tvehågsenhet – är diametralt motsatt Vennbergs antydande och vacklande hållning gentemot samma typ av trosinsikt.

"Nattlig frågeövning" i *Tillskrift* får till sist illustrera hur Gud enligt Vennbergs lyriska författarskap på olika sätt lämnar spår i världen (Ts 14ff). Dikten består av tre delar som alla ska citeras oavkortade. Inledningen, påpekar Bernt Olsson, väver samman diktarens ord med en hemlighetsfull, främmande röst.³⁷ Den lyder enligt följande:

Så trötta känns mig mina egna ord,
som hade oceangravarna inte djup nog för deras vila.
Dock uppreser de sig mot mig.
Så höga syns mig de främmande orden,
som hade de sitt fäste i skyn.
Dock faller de genommin själ
som iskristaller genom en vårmatt.
O du som själv är natten
och fiendskapen i mitt hjärta:
är ordens uppror då din andödräkt?

Vi känner igen förhållandet Gud-diktare från "Drömmen om ett ansikte" (B 51). Orden tycks tala genom diktjaget mot hans vilja. De *uppreser* sig och är som *iskristaller*. Tydligt styrs de av en högre makt. Det är som hade de sitt fäste i skyn. Ordens uppror är Guds avtryck, ett avtryck från den gud som definieras med hjälp av negationer: natt och fiendskap. Tankegången är densamma som i "Drömmen om ett ansikte", men tonläget diametralt motsatt: bitterhet i stället för extas.

I diktens andra del kommer en ny aspekt på Gud som den ursprungliga textskaparen in. Han är här inte bara den som ger upphov till "handens rörelse" och diktjagets bilder, utan också och framför allt den som utplånar bilderna:

³⁷Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångeststimmarna", s 18f.

Om tiden och förnuftet förnekar mig,
om ögats sömn och handens rörelse
är såsom ett blodstänk på stenhällen
innan vågorna slår ine
vad söker du för bilder
i mig där bilderna har plånats ut.
vad söker du för åkallan i mig
där ropen sammanblandar sina väderstreck?
Är du då blott vågen som slår in
över blodstänket och den sönderrivna sömnen?

Inom kabbalismen talas det om ebb och flod som en grundläggande princip i världen, orsakad av *zimzum*, Guds exil i sig själv. Denna princip är verksam även i Vennbergs dikt. Gud ger diktaren hans bilder och styr handens rörelse, "såsom ett blodstänk på stenhällen", men är också, antas det i slutraderna, den våg som sköljer bort blodspåret. Emellertid finns det i denna diktens andra del en antydning till autonomi hos diktaren. Gud har inte sådan makt över orden som första delen kunde ge intryck av. Gud söker också efter bilder hos diktjaget och är därmed inte i full kontroll av diktjagets tro och hans dikt. Han fikar efter åkallan och är kanske endast en våg som utplånar texten. Föreställningen om en gud som själv måste förlösas finner vi i manikeismen, en gnostisk sekt.³⁸ Man kan också koppla talet om bilder till Eckeharts föreställning om att Gud endast kan fattas i total bildlöshet: endast genom att utplåna alla föreställningar kring Gud kan människan nå hans paradoxala väsen. Läst i ljuset av denna tes har diktens jag verkligen nått fram till en insikt i mystikens anda: bilderna har ju plånats ut i honom, sägs det. Likväl pockar Gud på gestaltning i bilder.

Diktens första del betonar således det kreativa hos Gud – även om hans avtryck är tömda på innehåll och mening – medan den andra lägger vikt vid det destruktiva, utplånandet av spåren; den negativa polen i mystikens paradoxala gudssyn. Sammantaget blir det en rörelse med extremerna motvilligt begär och uppgiven försakelse.

Diktens tredje del vidgar perspektivet genom att överge de metaspråkliga tankarna till förmån för en generellare form av gudstolkning:

Som rulethjulets siffror och färger och tecken,
så slumpvis utfaller för mig dygnets stunder.
Är jag i nattvåkten där solen tändes
eller i sjätte timmen där hon förmörkas?
Och rösten i gryningen
som någon kväver och rycker undan,
har den ett budskap att framföra,
en tröst som kunde vilseleda min plåga?

³⁸Se Scholem: *Major Trends in Jewish Mysticism*, s 263. Widengren: *Religiönsphänomenologi*, s 492.

O du sinnesvillornas Gud, vad blev mina år
annat än landskap för dina tomma steg?

Livet framskrider likgiltigt och slumpmässigt med vaga tecken i marginalerna som möjligen kan tydas som spår efter något meningsfullt. Finns det en tröst i rösten som kvävs och rycks undan? Finns där ett budskap som inte är korrumpert; ett budskap som är ett sant avtryck av något meningsfullt? Eller åtminstone ett spår som med god vilja kan tolkas som ett gudsbevis, ett sant avtryck som kan vilseleda plågan?

Frågorna besvaras naturligtvis inte. Knappast ens i de mest extatiska stunderna av visshet är hängivelsen reservationslös, och än mer vacklande är tilltron till spåren i dikter där nollpunkten ligger så nära som här. De spår som enligt de klassiska gudsbevisen röjer en skapande krafts närvaro kan enligt Vennberg lika gärna tolkas som tecken på frånvaro. Gud befinner sig antingen i överensstämmelse med Lurias och mer allmänt deistiska föreställningar i landsflykt, eller också har han aldrig funnits annat än som begär hos människorna. Den koppling till Bibeln som Bernt Olsson påvisar i talet om solens förmörkande i sjätte timmen gäller den allra dystraste situationen i Nya Testamentet: mörkret som kom då Jesus hängde på korset.³⁹

Men naturligtvis kvarstår alltid ett hopp, annars skulle frågorna inte formuleras. Tomrummen som diktjaget ser i världen kan också tolkas som gudens avtryck: frånvaro som föregås av närvaro. Avtryckens konturer berättar om en obegriplig och fantastisk saga som diktjaget aldrig kan upphöra att frammana. Även med insikten att allt kanske är illusion och narrspel lockas han av denna gudomliga komedi som tränger undan nästan allt annat från livets scen. "O du sinnesvillornas Gud, vad blev mina år / annat än landskap för dina tomma steg?"

"Vad jag smeker är din bild där din fot har gått"

Gud beskrivs inom ett flertal religioner med sinnliga kärleksmetaforer. Bildspråket som används när kärleken till Gud ska gestaltas utnyttjar ofta samma sorts formuleringar som kärlekslyriken, inte minst bland de sufiska mystikerna.⁴⁰ Ett klassiskt exempel på svårigheten att skilja mellan uttryck för sinnlig respektive gudomlig kärlek är exegetiken av Höga Visan. På ytan är

³⁹Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångesttimmarna", s 18. Matt. 27:45. Mark. 15:33. Luk. 23:44.

⁴⁰Se Andræ: *I myrträdgården*, s 174ff.

denna bibeltext en synnerligen påtaglig lovsång till den sinnliga kärleken, men det är också möjligt att läsa den allegoriskt, vilket Juan de la Cruz är ett utmärkt exempel på. Hela hans *Andlig sång* centreras kring Höga Visans bildspråk: bruden och brudgummen tolkas entydigt som själen och Gud.

Hos Vennberg är det på likartat sätt ibland svårt att avgöra om den kärlek och åstundan som formuleras är riktad till en fysisk kvinna, en metafysisk ideal älskarinna eller en andlig gudomlighet. Dikten i *Från ö till ö* där det berättas om en okänd som gick förbi ett fönster är ett bra exempel på denna dubbelhet som vi redan kunnat spåra i ett flertal Vennbergtexter (Fö 45). Andra dikter tolkar man emellertid rimligen på ett mindre ambivalent sätt: som rena kärleksdikter eller dikter om kärlekens svårigheter.

"På mina benknotor finns hennes namn/ men krematoriets lågor är analfabeter", lyder ett par karakteristiska rader i *Från ö till ö* (Fö 11). Den lätt sarkastiska tonen döljer inte allvaret i diktjagets predikament: att den älskade outplånligt finns kvar i honom; att hon nästan bokstavligen finns i hans kropp. Namnet är ett spår efter den älskade, inristat i diktjagets benknotor. Men i och med kroppens död suddas spåret ut. Begängelseelden kan inte tyda skriften på benknotorna och meddela den till de efterlevande. Spårets utplåning är således viss, åtminstone ganska viss. Diktjaget oroas nämligen över att askan möjligen skulle kunna tydas av ögon skarpsyntare än eldens, och han önskar försvinna spårlöst, vill inte att någon ska kunna tyda hans liv och hans "lösryckta meningar". I "Arkipelag", en dikt i *Längtan till Egypten*, konstateras det också att "kärleken aldrig har hafts/ gestalt eller namn" (L 23). Vi har alltså å ena sidan outplånliga spår efter den älskade och å andra sidan spår som enligt önskan bör utplånas: "spåren i gräset skulle kanske avslöja / hur jag förblev ett jaktbyte under hennes ovetande blick" (Fö 11).

I dikten före den nyss citerade i *Från ö till ö* är det språkets otillräcklighet som känslouttryck och kommunikationsform som ställs i centrum (Fö 10). "Hur skulle jag kunna nå dig med någon kärleksdikt?", lyder frågan. Diktjagets strävan är här den motsatta. Han har skrivit sin kärleksdikt men känner att den aldrig kan fylla sitt syfte, och låter därför resignerat blåsten riva den ur hans händer. Diktens frustrerade klagan gäller bristen på kärleksord som verkligen kan förmedla känslor. Den älskande vill att spåren efter honom ska kunna tydas, tvärt emot vad som sägs i dikten om krematoriets lågor.

I en diktsvit i *Längtan till Egypten* ställs en mer sarkastisk fråga som inte tycks röja diktjagets verkliga önskan om vilket öde hans kärleksord ska vederfaras: "Hur kan du läsa dessa brevs/ och ta så löjeväckande miste?" (L 29ff).

Hur ödet förfar med kärlekens bilder, utan att diktjaget tycks kunna påverka det, visas i den dikt som följer:

Med samma plågade fingrar lyfter jag bilderna
in mot ljuslågan;
och i samma svarta flagor
faller mitt hjärtautom kärlekens räckhåll.

Bilderna förstås här lämpligen som kärlekens utopiska gestalter: idealens brännande spår i diktarens mentala värld.

Tar vi ännu ett steg tillbaka i *Från ö till ö* kommer vi till dikten om björkarna som, enligt diktjaget, borde föreviga den älskade genom att benämnas efter hennes knä och höfter (Fö 9). Att den älskade är outplånlig i den älskandes sinne är redan tydligt. Men även utanför jaget borde, enligt dikten, hennes minne leva kvar för alltid. Namngivningen är den nästan magiska ritual som skulle kunna åstadkomma ett evigt avtryck av henne. Ytterligare en dikt tidigare beskrivs den älskades spår som "en doft av vinteräpplen" (Fö 8). Vinteräpplen, denna höstens skörd som lagts i en sval källare eller ett skafferi för att inte förfaras, är ett spår av sommarens blomning. Och så lever den älskade kvar: som en doft.

Doften av det förflutna möter vi även i "Besök" i *Visa solen ditt ansikte* (Va 28). Minnet av en lyckligare tid ges gestalt av en doft som dröjer sig kvar i väggarna i ett rum där kärleken en gång var verklig. Nu är allt slocknat, bara några benknotor återstår som en patetisk rest. Men doftens spår är ett avtryck av det förflutna så tydligt att det "kunde göra oss båda från våra sinnen". Även "Till minne" i *Längtan till Egypten* bevarar doften "från kärleksbädden" som ett enda kvarräddat minne (L 17f). Kärleksminnen kan emellertid också dröja kvar som obehagliga spår: "mögelspåren / där kärlek blommat ut på din tapet" (Ts 12). Till och med själva kärlekslösheten dröjer sig i *Tillskrift* kvar i outplånliga spår: "O alla kärlekslösa års/ bevarade åt en eftervärld / som bränder dränkta i torvlagren" (Ts 32).

Även svartsjukan kan ges avtryckets bild. I *Bilder I-XXVI* dröjer som ett spår av hennes hänsynslöshet den älskades skratt kvar i värdshuset där hon varit otrogen (B 26). I *Från ö till ö* finns avtryck av hennes otrohet kvar som inskrifter längs en karavanväg vilka berättar om "hur många du har delat njutning med i deras ökentält" (Fö 14). Genom att Babylon och en konung som ligger till bords nämns i dikten ges associationer till den babylonska skökan, det vill säga den hedniska makten och förfallet, som man läser om hos Jeremia och som enligt Johannes uppenbarelse "jordens konungar hava bedrivit otukt

med".⁴¹ I två andra dikter är kvinnan mer entydigt av kött och blod. Spåren efter hennes älskare är tydliga, med en smärtsam påtaglighet fysiskt tydliga: "Det är inte längre bara rösterna ur hans egen sömnlöshet / som skrynklar till hans lakan och skrattar ut honom"; "Hon ligger kvar i bädden med avtryck av sin älskares händer,/ och hennes kärleksnatt varar i evighet" (Fö 13, 15).

En poet som likt Vennberg gärna diktar om svartsjuka är Horatius. I ett av hans oden finner man en strof som nära ansluter till spårmotivet hos Vennberg i *Från ö till ö*.⁴² Hos Vennberg var det fråga om avtryck från älskarens händer och hos Horatius heter det likartat:

Jag blir sjuk, när din vackra byst
märken bär som han satt, rusig av ospätt vin –
när din läpp har till minne fått
intryck, svullnader, bett. Ha, vilket gudlöst svins

Ytterligare en Vennbergdikt i samma samling kan motiviskt knytas till denna strof. "Mina läppar svider av ditt bett", heter det där (Fö 48). Liksom märken på bysten är bett på läppar spår som dröjer kvar. Svartsjuka handlar det om också i *I väntan på pendeltåget* när protagonisten ironiskt värjer sig mot de spår som hans älskarinna lämnar: "Inte ser du i denna junikvälls/ din kvinnas steg till sin älskare" (I 31). I samma dikt nämns även spår av det smärtsamma slag som vi fann hos Horatius och i *Från ö till ö*, nämligen brännmärken.

I slutet av sistnämnda samling har emellertid det fysiska avtrycket en motsatt funktion (Fö 62). I stället för att vara en smärtsam påminnelse om otrohet är det ett vemodigt minne av den älskade. På en blå filt – den blå färgen kan mycket väl konventionellt tolkas som en symbol för längtan, och i denna kontext närmare bestämt en längtan till ett lyckligare förflutet – ser diktjaget märkena efter den älskades knän. Dessa avtryck blir en koncentrerad, summerande bild av ett långt liv. Som symbol för själva återblicken figurerar en silverspegel i den älskades hand. Denna spegel blir en backspegel för den älskades liv. Gemensamma spår ur det förflutna återkallas bland annat via bildkonstens formler: kanske ser den älskade i sin spegel bilden av "din kyskhets heraldiska fåglar med bjällran i näbben". Diktens sista rad ger avslutningen på ett långt drama som silverspegeln uppfattat fragmentariska spår av och som avtrycket på filten erinrar om: "Över dig låter jag en junimorgons ljus förrinna."

Ett vagare spår men en mer outrerad känsla beskrivs i *I väntan på pendeltåget*. Även här är det en fysisk kontakt, eller rättare brist på kontakt, som

⁴¹Jer. 50; 51. Upp. 17:2; 18:3, 9.

⁴²Horatius: *Oden I–III*, s 43.

orsakar smärta. Dock inte en vemodig smärta, utan en omedelbar, fysisk smärta. Det rör sig om "mina händer som blöders/ för att de inte längre får smeka dig" (I 27f). Beröringen ger ett avtryck i huden. När beröringen upphör lämnas avtrycket kvar, tomt, i form av ett sår. Det är denna tomhet som orsakar smärta; det är detta spår som är frånvaro och närvaro samtidigt. En liknande bild finner man i "I dag regnar det" i *Visa solen ditt ansikte* (Va 31).

I dag regnar det,
och du har övergett mig.
Det värker i handen
som har slitits loss från dina höfter,
och regnet slår in genom hjärtväggarna.

Tomhetskänslan förnims ännu i den citerade passagens sista rad. När regnet slår in genom hjärtväggarna blir hjärtat samtidigt ett övergivet, tomt hus, och det övergivna hjärtat tolkar man företrädesvis som en konventionell bild för kärlekssorg. Verlaine är förstås gärna närvarande i läsningen av en text som denna där regn och hjärta förekommer tillsammans:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

Men Vennbergs dikt skiljer sig radikalt från Verlaines. Vennberg genomför ingen liknelse som Verlaine där ett abstrakt led liknas vid ett konkret, utan han låter det abstrakta och konkreta smälta samman i en pregnant bild.⁴³

Smärtsamt är minnet av den älskade även i "Insomnia" i *Dikter kring noll* (Dn 43f). Avtryckets tomrum plågar men diktjaget kämpar för att erövra en strategi i överlevnad som går ut på att se sig själv i andra människors öden: "Inte är jag ensam med den svarta ängelns/ och trycket över bröstet." Till en del tycks strategin vara framgångsrik. Visserligen ser han i ångestsvetten hennes "avtrycks/ som jorden inte har förmått gömma", men avtryckets frånvaro rymmer tillräckligt mycket närvaro för att lätta hjärtats börda. Ångesten håller diktjaget kring nollpunkten, men i alla fall strax ovanför.

Ytterligare några grader över nollpunkten befinner vi oss i "Barkaroll" i *Vid det röda trädet* (Vt 55f). Dikten är snarast en invokation av en ideal älskarinna; ett anrop i vilket desillusionen ännu inte fått grepp om den älskande: "Dagen stiger/ den salta dagen stiger/ ljustet sipprar fram i dina fotsteg." Hennes fotavtryck består förvisso av frånvaro, men ljustet som sipprar fram ur

⁴³Paul Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*, Texte établi et annoté par Y-G Le Dantec, Édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, Paris 1962, s 192.

dem låter diktjaget följa efter henne i hopp om att nå fram till den absoluta närvaron: kvinnan själv.

Som ett sista exempel på den älskades avtryck vill jag lyfta fram "Samma landskap", ur sviten "Obesvarade brev" i *Vägen till Spånga Folkan*, som citeras i sin helhet:

Samma träd och samma frukter
som när jag knappt förstod att sträcka ut min hand.
Så har år passerat som om år ej fanns.
Så har smärta läkts vid smärta utan ärr.
Så har plåga efter plåga sjunkit genom blodets forsar utan minne.

Här ligger jag på mina bara knän,
med ögonen i närsynt blick mot marken,
och vad jag ser är avtrycken av dina fötter,
vad jag smeker är din bild där din fot har gått.
Samma bild och samma galna lust,
fast jag vet hur hastigt blod kan svalkas,
avtryck plånas ut.

Sådant är i dag mitt landskap,
utan minne,
fyllt av dina dofter,
fyllt av törst och hunger utan framtid. (VF 42)

Dikten innehåller en mängd av spårets olika förgreningar inom kärlekstematiken. Den beskriver ett minne av något förlorat och detta förlorade – den älskade som det visar sig – finns kvar i de erinringar som avtrycket ger. Den älskades fotspår är en bild av det frånvarande. Frånvaron blir till närvaro liksom i en dikt i Ekelöfs *Diwan över Fursten av Emgión* där det talas om den älskades fotspår i diktjagets själ.⁴⁴ Spår i dofters gestalt fyller också den älskandes sinne hos Vennberg. Dofter av det förflutna skapar en närvaro i nutidens tomrum – diktjagets landskap är ju "utan minne".

Denna utsaga, *utan minne*, som förekommer två gånger i dikten, är central men en aning problematisk. Att diktjaget minns är ju uppenbart. Dikten i sig demonstrerar hur minnet genererar bilder. Men om man tittar på den anaforiska upprepningen i första strofen tror jag att man kan finna en rimlig tolkning av vad "utan minne" innebär i denna dikt: "Så har år passerat som om år ej fanns" ger en ledtråd. Formuleringen "som om år ej fanns" tyder ju just på någon form av glömska. Det är fråga om upprepningar efter upprepningar, upprepningar som är så irrationella att de inte borde ha företagits om minnet hade gjort sin tjänst. Att smärta har läkts vid smärta utan ärr betyder då att smärtorna har glömts, trängts bort, och att nya smärtor har tillfogats diktjaget

⁴⁴Ekelöf: *Diwan över Fursten av Emgión*, s 15.

av den älskade. Tomrummet efter den älskade är så kompakt att det tränger ut alla negativa minnen, däribland minnet av smärtan. Därför kan plåga efter plåga sjunka "genom blodets forsar utan minne". Minnet är, likt den älskades efterlämnade avtryck, fyllt av den älskades närhet som ständigt ger samma galna lust. Kärleken är blind för såväl det förflutna som det närvarande.

Även smärta i form av ett metaforiskt sår, vars ärr ständigt förskjuts av minnet, finns alltså med här, liksom vetskapen att spår i allmänhet lätt förintas: "avtryck plånas ut". Men vad gäller den älskades avtryck tycks en sak vara klar: det finns alltid kvar inför diktarens blick och i hans hud, outplånligt, som ett sår med smärtsamt tydliga konturer.

"Ett obotligt sår och en obotlig färd"

Gud och den älskade är gestalter som formas först och främst av diktjagets begär. Deras reella frånvaro är det tomrum, den brist, som orsakar diktjagets smärta. Detta tomrum ges i Vennbergs diktning ofta, som vi emellanåt redan kunnat se, formen av ett sår – det motiv som här ska intressera oss. Såret är bokstavligen ett avtryck i huden: ett avtryck som tillåter tomrummet att tränga in en bit i kroppen. Det är ett tomrum som sargar och som genom sin smärta ständigt påminner om sin orsak. I en dikt i *Tillskrift*, "Böjningsmönster", här citerad i sin helhet, ser vi hur såret och dess ständigt provisoriska läknad beskriver hela livsprocessen:

Ord som skepp med fyllda segel –
hur fåfänga när ingen strand för dem finnes,
på sin höjd en kvävning, i de ekolösa kabiner
som slungar oss ut i rymden.

Varen hälsade! Varom räddade! efter glömda
grammatiska mönster: mån hava varit sårade,
såroms! skolande läkas. Och ärren
täcker läknaden som damm över lavendel.

Har varit – så enkel är den sista böjningsformen,
sväller i mänsklighetens strupe som en svulst.
Och ordböckerna kunde smältas ner till vägbeläggning
för skriket i ett par stavelser: andning. (Ts 13)

Såren är uppenbarligen plågsamma, men samtidigt liknas deras läknad vid "damm över lavendel". Det finns tydligen också någon form av njutningsrik väldoft i såren. Dikten saknar förvisso inte möjligheter att läsas ironiskt, men den mynnar ändå ut i stark inlevelse. Tonen kan också vara betydligt lätt-sammare när livets sånader förs på tal. I *Längtan till Egypten* till exempel

raljeras det över den plågsamma tillvaron: "Vad vet du om ärrbildningen / efter evighetens grova änterhakar" (L 29ff). Att lägga an vid en himmelsk kaj är tydligen inte det lättaste.

Väsentlig är den påtaglighet och starka konkretion som smärtan ges. Walter Dickson har som nämnts i en essä påpekat den fysiska intensitet varmed smärtan gestaltas hos Vennberg.⁴⁵ Den grundläggande livsplågan ges uttryck i en mängd skilda typer av bilder som alla har den fysiska påtagligheten som minsta gemensamma nämnare. Dicksons poäng är att smärtans *frånvaro* i Vennbergs poesi får en alldeles särskild betydelse. Vennberg besvärjar smärtan och denna besvärjelse resulterar verkligen då och då i att smärtan ger vika.

Frånvaro av smärta laddas därmed med särskild betydelse: de korta stunderna av lycka ställs i relief mot de mörka minnena. Dickson framhåller att även små antydningar om en förfluten smärta räcker för att aktivera kunskapen hos läsaren om den plågsamma smärtans dominans hos Vennberg. Dicksons essä är skriven med *Fiskefärd* för ögonen, där ju smärtans frånvaro är vanligare än i andra Vennbergsamlingar, men hans resonemang äger giltighet för Vennbergs författarskap i stort. Snarast är det så att smärtans rening eller frånvaro blir påtagligare ju kortare andhämtningspauserna mellan smärtorna är.

Såret är alltså en konkret bild för den mer abstrakta smärta som kan orsakas av en frånvarande gud eller en svekfull älskarinna, men också av mer ambivalent formulerade bristupplevelser. Oftast är det emellertid en gudsproblematik som ligger till grund för smärtan. Inom kristendomen finner man också en speciell anknytning till såret som har sin utgångspunkt i Jesu korsfästelse. Sårmetaforiken är vanlig inom kristen lidandemystik och begagnades till exempel av alkemisten Zosimos i Alexandria på 300-talet. För Zosimos är såret och lidandet ett led i den upplösningsprocess som enligt alkemins underbara formel ska leda fram till guld, på det andliga planet ekvivalent med odödlighet, det vill säga Jesu uppståndelse. Juan de la Cruz talar om själsliga "kärlekssår"; hälsobringande sår framkallade av den helige ande, eller sår som smärtsamt påminner om Guds frånvaro. För Teresa de Jesús är själens sår på något sätt obegripligt men oändligt värdefullt; det orsakar svår smärta men själen vill inte att det ska läkas.⁴⁶

⁴⁵Dickson: "Smärtan och dess rening hos Karl Vennberg".

⁴⁶Eliade: *A History of Religious Ideas*, Volume 2, s 304f. Juan de la Cruz: *Andlig sång*, s 47, 51, 58, 81; *Levande kärlekslåga*, Serie Karmel 15, Helsingborg 1984, s 56ff. Teresa de Jesús: *Den inre bergen*, Serie Karmel 3, Helsingborg 1974, s 102.

I en dikt som "Sådan ynkelig resenär" i *Fiskefärd* är det snarast just religiösa konnotationer som knyts till såret (F 23f). Diktjaget bönar till sin "Höga härskarinna" om att bli tagen till nåder trots att han saknar ärr som vittnar om offervilja. Diktens mittstrof kan läsas som en kortfattad allegori där den äventyrliga resan då förslagsvis står för religiös kamp:

Må främlingar berätta
om stormen som de mötte,
om undervattensskär och sandrevlar,
om den natt då de slagna måste fly
från sitt brinnande skepp.
Självt bär jag inga sår som talar
och inga ärr som vittnar.

Här hävdar diktjaget att han saknar de ärr som vittnar om lidandet. Inga stigman berättar om någon övertygelse. I en dikt i *Bilder I-XXVI*, som med en anknytning till Bhagavadgita talar om "guden som oberörd tuggar sin eld", yttrar sig smärtan däremot som utslag på huden och sår på själen (B 50).⁴⁷ Diktjaget drabbas såsom av nödvändighet:

En gång i tiden valde jag smärtan
och den slog ut i min dikt
som på min kropp, småfläckigt,
som när grisar får rödsjuka.
Och den blev otröstligare i dikten och spegeln
än i själen som långsamt ärrades som i en ritual.

Såren läks men lämnar ärr efter sig som påminner om smärtan. Man kan lägga märke till att smärtan i denna sarkastiskt raljerande dikt betraktas som självvald. Några rader senare förnekas Gud och den självvalda smärtan kommer då i ett särskilt ljus: diktjaget blir till en komiskt degraderad Kristusgestalt. Även Kristus smärta brukar ju betraktas som självvald, i varje fall inte bortvald. Smärtans spår liknas vid grisars rödsjuka och i skapelsen, sägs det, skramlar det av småkors. Kristi sår efter korsfästelsen och hans smärta när han känner sig övergiven av Fadern reduceras till en småfläckig griskropp. I en annan dikt i samlingen talas det med mer allmän syftning om blod som droppar "från såret på din hand" (B 23).

Hos Birgitta Trotzig finner man sårmetaforiken framför allt i *De utsatta* och *Ett landskap*. Liksom hos Vennberg förknippas såret i hög grad med en gudsfrånvaro och man finner det som attribut hos såväl jaget som den frånvarande guden. Trotzig är emellertid i allmänhet mindre undanglidande än Vennberg vad gäller preciseringen av smärtans art. *Ett landskap* handlar

⁴⁷Främmande religionsurkunder, II 1, s 198.

uttryckligen om jagets förhållande till Gud och läsaren behöver inte tveka om vilken riktning tolkningen i första hand bör ta när Trozig talar om "En frånvaro som ett osynligt sår, ett inre sår" eller "det ömkliga sår som är jag". Även i *De utsatta* beskriver jaget sig själv som ett sår. Att detta sår kan härledas till en gudsbrist gör romanen tydligt, men däremot är själva förhållningssättet till såret paradoxalt. Såret bereder njutning så...digt som jaget ber om räddning: "Ett sår är jag; och jag ser mitt sår. Och min gamla kropp älskar ingenting annat än att vidröra och betrakta och njuta detta sår./ Rädda mig." Paradoxen smärta-njutning skriver in sig bland romanens övriga mystiska paradoxer, till exempel ljus-mörker, sötma-bitterhet och närvaro-frånvaro. I ett annat mycket centralt avsnitt i *De utsatta* samlas en rad av dessa paradoxer som också är så typiska för Vennbergs poesi. Det har redan slagits fast att "När du i detta mörker" i *Fiskefärd* har en beröringspunkt i Trozigs roman i den paradoxala sammanställningen av olika smaker som metaforer för Gud, likaså att de båda diktarna ofta skriver om Guds frånvaro och att spåret är en central bild hos dem båda. Vi kan nu också konstatera att i synnerhet såret är det gudsspår som förenar dem (F 86f). Här ser vi alltså allt detta förenat i *De utsatta*:

Icke var Herren i stormen.
Icke var han i elden.
Icke var han på det tomma altaret.
Men hans spår var överallt, i varje människovarelse satt det liksom spåret av ett vilddjurs klo: oläkt.
I såren spirade understundom sötma, en vild ört och dess doft var bitter och väntan.

Guds spår: såret av ett vilddjurs klo, oläkt.⁴⁸

Så långt gudsspåret. Två dikter i *Vid det röda trädet* demonstrerar hur den världsliga kärleken ger plågsamma sår. I "Efter dag med olycksbrev" berättas om hur ett brev "glödde in": "Plågan sköljer jag från mina läppars/ med bistånd av en ärrad himmel" (Vt 27f). I nästföljande dikt, "På krog i Bamberg", talas det om "hjärtats dam, hon finns ej mer i leken,/ skyntar som ett sår till vänsters[---] Hjärtetsåret fläcker halmen i ett värdshus in mot Dresden" (Vt 29f). Tonen är även här självvironisk och raljerande. Större allvar och en mer påtaglig fysisk smärta finner man i "Lagd stjärna ligger" i *Vägen till Spånga Folket*, den dikt som beskriver kärleken i gestalt av en törnskata som spetsar sina byten på vassa kvistar eller taggrådsstängsel (VF 35ff). "Inte alltid" i *Längtan till Egypten* berättar om hur kärleken kan vara smärtsam redan från början; "ett öppet sår,/ en blödning" (L 22). *I väntan på pendeltåget* beskriver

⁴⁸Trozig: *Ett landskap*, s 73, 78; *De utsatta*, s 204, 19.

också kärleken som "ett oläkligt sår", och som vi såg i förra avsnittet ger samma samling prov på kärlekens smärtsamma sår i form av blödande händer och brännmärken (I 33, 27f, 31).

Även i *Från ö till ö*, en av de diktsamlingar vari kärlekens väsen mest ingående behandlas, ses kärlekens verkningar som sår. Såren är smärtsamma, men ibland ljuvligt smärtsamma – som i den korta stund av extas och hän-givelse som vi här möter: "Befria mig från ropet i mina händer, öppna sårens/ som regnet läkte" (Fö 33). Redan i nästföljande dikt degraderas den himla-stormande gesten till en resignerad iakttagelse av vilka spår kärlekens kyssar lämnar efter sig (Fö 34). Vennberg leker här med det engelska ordet för kyss: "Kissmärken som Kyssmärken – förr fanns det alltid / någon Maria som lagrade dem i sitt hjärta." Bitterheten och tröttheten är påtaglig i denna dikt där diktjagets hund "trycker sina pissmärken i snön".

Kärlekskyssens avtryck är i en annan dikt ett svidande sår "Mina läppar svider av ditt bett, men min lem slokar" (Fö 48). Trots denna pessimistiska upptakt utvecklar sig dikten till ett kärlekens credo – ett credo som visserligen hela tiden bär med sig inledningsradens reservation men som ändå ger uttryck för ett hopp som smärtan aldrig tycks kunna överskugga fullständigt. Mer hemlighetsfull är en annan dikt som talar om "mitt osynliga sår" (Fö 54). Det antyds att det är avtrycket av den älskade som orsakar diktjagets smärta: "Inte ens i vinden vågar jag skriva hennes namn,/ inte ens i solljuset vågar jag teckna hennes bild." Namnet och bilden är båda avtryck av den älskade som diktjaget inte vågar forma, eftersom de samtidigt beskriver konturerna av hans osynliga sår.

Från dessa i huvudsak tämligen sarkastiska eller raljerande dikter om kärlekens sår, går vi till den allvarliga dikten "Höstdagjämningen 1973" i *Vägen till Spånga Folkön* (VF 65f). Dikten är intensiv i sin smärtförmedling. Den fysiska smärtan och det psykiska lidandet i fascismens Chile samlas i bilder av brutal nakenhet där sår och lemlästning är samlande motivs "hundarna löper omkring på strandens/ med avhuggna händer i munnen".

Sjelva bär vi döden som en tatuering över hjärtat.
Friheten som vi hoppades på
sitter i rullstol som ett förflamat barn medskräck i ögonen.
Så tuggar sig historien fram med sina maskättna tänder.

Det spår som vi själva, diktjaget och läsarna, bär med oss, är en tatuering över hjärtat. Och den tatueringens bild som aldrig går att avlägsna måste tydligen vara en bild av våld och döds meningslöst våld och omotiverad död. Det be-

hövs inga ideologiska ställningstaganden för att förneka meningen i sådan ondska.

Även i *Vid det röda trädet* är tatueringen – som ju åstadkoms av att små, små sår efter nålar fylls med färg – ett spår av ondska (Vt 54). Det opersonliga, anonyma våld som kan utövas av en diktaturstat är här ytterligare abstraherat och tangerar de frånvarande gudarnas ondska. Våldet personifieras av stjärnorna, en sorts kvasigudar, demiurger, som ligger i strid med människorna:

De gudlösa dagarna i mitten av december
är ett umgänge för galgfåglar.
Då gillrar stjärnorna sin fälla, svårmodiga och grymma.
Då spetsar de sitt byte på utstuderad puniska,
och vårt latin är bara pappsköldar
som ett barn kan slita till sig för att riva sönder.
[---]
Vi tatuerar deras hovslag
med ströck på brännbara lemmar.

Senare i samma bok, i dikten "Måste finnas", betonas vikten av små plågor: plågor som kan få oss att glömma den verkligt stora smärtan; det verkligt djupa såret (Vt 77f). På samma gång degraderas gudstron till att gälla endast smågudar som bara kan avhjälpa petitesser. Om det verkligen finns en stor gud så måste han vara delaktig i den stora plågan, den stora oron:

Bygudar måste finnas, familjegudar, fickgudar,
förnumstiga gudar som förminska vår värld.
Småsår måste de ha att vårda, och vattenbryn måste finnas
där de kan spegla sin vattenkonst.
[---]
Sårnader och stilla byar måste finnas. Så slipper vi
luta vårt huvud mot klippor från vilka en större
oro utgår, slipper leva i ljus som fäller en osynlig dom.
Tillslut, o moder, vårt öra för stegen över isbryggan.

Som alternativ till den store, klipphårde guden, ställs i slutraden en modersgestalt. Smågudarna kan läka småsåren, men dessa sår är i sin tur spår efter den stora smärtan. Finns det någon makt, ens någon gudom som modersmyten strävar efter, som kan bota denna smärta? Rune Pär Olofsson menar att dikten i sig är djupt ironisk och därmed röjer närvaron av en gud av förfärande storhet, en gud som inte kan fällas ihop till portabelt skick.⁴⁹ Dikten som följer, "Makter", antyder ett annat svar: nej (Vt 79). Och den osynlige gestalt som i *Gatukorsning* ges nattens skepnad, vill bara prägla sitt eget mörker som ett spår på din redan sargade kropp: "Någon känner doften av ditt sår, / natten

⁴⁹Rune Pär Olofsson: "En vittring av gudar". *Årsbok för kristen humanism*, 1956, s 164.

vill stämpla ditt pass" (G 35). I en annan dikt i samlingen talas det likaledes med bred syftning om "hettan i dina sår" (G 51ff).

Såret som ett påtagligt spår efter ondskan finner man på flera ställen i *Halmfackla* och *Tideräkning*. I "Åkallan" i den senare samlingen talas det om "tortyrrens brännmärken" (Tr 19f). "Traktat" ger en sofistikerad bild av hur grymheten må lämna sitt spår på diktjaget, den trolöse Judasfigur som säljer sig för "trettio silverpengar".⁵⁰ Språkets torra ton kontrasterar skarpt mot det beskrivna:

Parterna må beredas tillfälle
att i lika mån avnjuta grymhetens penselföring
med det förbehållet
att Den trolöse alltid har att bestå duken (Tr 31f)

Detta innan det trolösa livet till sist sårar den trolöse till döds:

Dock vare det Den trolöse obetaget
att överksam och med estetisk rysning
följa kulbanans
vackra båge mot hjärtat

Men innan diktjaget tillfogas detta sista sår åsamkar alltså livet honom smärta såsom en konstnär bstryker en duk med färg. Bild- och tankemässigt är detta en parallell till gudens tomma steg som blev hela livsinnehållet i *Tillskrift* (Ts 14ff). Protagonisten framställs i båda fallen som en passiv mottagare av Guds tomma steg respektive grymhetens penselföring – och passiviteten har sin grund i maktlöshet: traktaten är en pappersprodukt utan värde; den trolöse är chanslös redan från början.

Först ut med att påpeka anknytningen till Gullbergs kända dikt "Kontrakt" i *Andliga övningar* var Erik Hömström i sin recension av *Tideräkning*. Vennbergs dikt inleds med en sorts kungörelse:

Traktat mellan författaren
här nedan kallad Den trolöse
och livet
här nedan kallat Det trolösa

De första raderna i Gullbergs dikt är likartade:

Mellan Gud och N.N.,
här nedan kallad poeten,
har följande överenskommelse
ingåtts denna dag.

⁵⁰Matt. 26:15.

Algulin utreder de betydelsefulla skillnaderna dikterna emellan: Gullberg axlar en traditionell diktarroll medan Vennberg ironiskt reducerar alla metafysiska anspråk. Lagerlöf påvisar dessutom en likhet mellan Vennbergs dikt och slutet av Kafkas *Processen* där Josef K likt protagonisten i "Traktat" av dunkla skäl blir berövad livet.⁵¹

"Om det fanns telefon" i *Halmfackla* beskriver likaledes ett chanslöst fall (H 38ff). Såren är så omfattande att de aldrig skulle kunna läkas även om man kunde ringa till ett sjukhus, även om det skulle finnas en bår, även om det vore möjligt att lyfta den skadade...

Dessutom är fallet
redan i och för sig hopplöst
blodförlusten är för stor
såren för djupa
smärtorna för våldsamma

Den sårade visar sig i slutraderna vara en personifiering av den västerländska kulturen, men dikten drabbar naturligtvis också på en individuell nivå genom att kulturen är ett symptom på människors levnadssätt.

Direkt riktad till en person är en annan dikt i samma bok, där en vän tilltals – en vän som tycks dela många drag med diktjaget (H 80f). Han är "utskuren ur döden" och infogad i livets sammanhang, och över handleden har han ett rött ärr. Sårets röda färg dröjer kvar i ärrret och representerar både döden och ett passionerat sökande efter "ett Fäste". I och med diktens religiösa anstrykning låter sig ärrret tolkas som en sorts stigma med goda konnotationer.

I *Halmfackla* och *Tideräkning* såg vi att såret ofta var ett spår efter ondska. I *väntan på pendeltåget* demonstrerar ett delvis motsatt bruk av motivet. I ett par dikter säger sig diktaren bli sårad av sanningen och utopierna (I 9f, 41f). Som vi vet är allt tal om sanning hos Vennberg synnerligen ambivalent, men i exempelvis "När ett sekel störtar samman" ser man att det trots allt finns en dröm som endast med smärta överges:

Men urartad sanning
och – än värre –
kanske från början en kärlek
och en trotsig utopi
sliter oläkligt med sig
ett stycke av mänsklighetens hjärta. (I 57f)

⁵¹Erik Hörnström: "Modernistisk lyrik", *Upsala Nya Tidning*, 12 oktober 1945. Hjalmar Gullberg: *Andliga övningar*, Stockholm 1932, s 5f. Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 208. Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 306.

I samma diktsamling beskrivs även skriften som ett sår: "skrift i kött,/ som brännmärken" (I 65).

I *Vårövning* förekommer sårmotivet i en rad dikter utan att dess innebörd närmare preciseras, till exempel i "Får bero" där "ett obotligt sår och en obotlig färd" nämns i samband med talet om en pilgrimsfärd (V 65f). I "Dagen är aldrig vid målet" och "Följ vägtisteln" omtalas en sårad höft, och i den senare dikten dessutom en sårad hals (V 16ff, 33ff). Algulin associerar till Kristus och genom den anatomiska preciseringen kan även den ormbitna foten i "Sju ord på tunnelbanan" komma i tankarna, liksom det oförklarliga, närmast metafysiska sår som är berättelsens centrum i Kafkas "Ein Landarzt" (St 47ff). Men här är en annan intertext mer relevant. Gud nämns uttryckligen i "Följ vägtisteln" varvid en känd berättelse i Första Moseboken aktualiseras, nämligen Jakobs nattliga brottnings med Gud. Jakob vägrar att ge upp: "Jag släpper dig icke, med mindre du välsignar mig." Under brottningsen får han ett slag på höftleden "så att höften gick ur led", och därefter haltar han. Denna brottnings med Gud på liv och död blir hos Vennberg en bild för ett förflutet patos. Nu återstår bara "askan över din ungdoms / sårade höft". Gud finns visserligen kvar i hans världsbild, men någon verklig brottnings med honom företas inte. Ett sår från ungdomens kamp kvarstår dock som en påminnelse.⁵²

Mer fixerbart i själva diktkontexten är såret – rispor på kind och läppar – i "Kortfattad brevställare" i samma samling (V 43ff). Rispora har erhållits av "alltför djärva vandringar i nyponsnåren". Här formuleras en hybristanke, men denna är ironiskt degraderad till att gälla vandringar bland nyponsnår. Spåren efter livets törnen berättar därför om ett futtigt och misslyckat liv och en sökare som rispar sig redan på nyponens låga nivåer. Nyponblommorna är visserligen väldoftande, men de växer knappast upp i någon himmel.

Inledningsstrofen till "Deklaration" i *Tideräkning* erbjuder en pendang till den låga positionen i dikten om nyponsnåren och ger också en banal vision av smärtans spår (Tr 80f). Reduktionen i dikten är, som Algulin betonar, starkt genomförd.⁵³

Så snart jag har installerat mig
i min barack
och yxat till min lökrika näsa
till en ansvällning
som bättre svarar mot min nobla natur
ska jag summera

⁵²Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 248. Franz Kafka: "Ein Landarzt", *Sämtliche Erzählungen*, Herausgegeben von Paul Raabe, Frankfurt am Main und Hamburg 1972. I Mos. 32r24–32.

⁵³Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 211.

mina misshälligheter med livet
och bokföra mina brännmärken

Livets brännmärken är som smärtsamma tatueringar som diktjaget ironiskt inventerar och tecknar ner varigenom brännmärkena blir till spår i dubbel bemärkelse: spår hos diktjaget som i sin tur lämnar ett spår genom dikten.

Anslaget till diktens själva deklaration, "detta vill jag ha sagt", kan leda tankarna till Brechts ofta mycket rättfärdiga formuleringskonst – en av hans dikter heter just "Das will ich ihnen sagen". Vennbergs deklaration innehåller några ofta citerade rader om diktjagets vägran att delta "i privattungsinnetts / lilla möbelutställning". Därefter följer en beskrivning av det spår som han i stället ämnar lämna efter sig:

Jag är skogshuggare
inte möbelfabrikant
inte solsångare
inte skymningssångare
Näktergalarna har jag inget otalt med
och steglitsorna intresserar mig inte
men jag vet att kärhöken
gläds åt den
brutala brandgata genom ungskogen
som mina piprökande händer
har fullbordat.

Diktjagets brännmärken och hans brutala brandgata ställs här i opposition till en idyll som avvisas. Fågeln med det prosaiska namnet kärhöken kan glädjas åt brandgatan, medan den skönsjungande näktergalen och steglitsan vänligt men bestämt förklaras ointressanta. Upprepningen av fågelnamn knyter an till en beskrivande tradition inom idylldiktningen och besläktade genrer. Går man till *Bröllops besvär's Ihugkommelse* finner man i inledningens idylliska beskrivning av vårens ankomst en katalog över fåglar där bland annat "Nechtergalerna små, Steglisor" nämns. Men hos Vennberg avvisas således dessa fåglar. Mot den idylliska tillvaron ställs det smärtsamma livet. Steglitsan är i detta sammanhang ytterligare intressant eftersom den inom kristen ikonografi symboliserar Jesu lidande. Den sjunger trots att den livnär sig av tistlar och törnen och är därmed en god bild av lidandet under törnekröningen. Men "steglitsorna intresserar mig inte", säger diktaren, och skjuter därmed med samma gest som avvisade idyllen indirekt bort Jesu smärta. Mot Jesu sår efter törnekrönan ställs ironiskt diktjagets egna smärtsamma sår: brännmärkena.⁵⁴

⁵⁴Brecht: *Gesammelte Werke*, Gedichte 1–3, s 852. *Bröllops besvär's Ihugkommelse*, I, Utgiven med inledning, kommentar och ordkonkordans av Bernt Olsson, s 3; II, En monografi av Bernt Olsson, Skrifter utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund 62–63, Lund 1970, s 28ff. Dahlby: *De heliga tecknens hemlighet*, s 68.

En iakttagelse man kan göra vad gäller sårmotivets är att det ofta förekommer i ironiska, självironiska, sarkastiska eller raljerande sammanhang. Därigenom undviks den farliga närheten till patetik som den konventionella bilden sår annars kan befinna sig i. Vennberg spänner ofta sin känslas strängar hårt, men så fort de riskerar att brista slår han an en självironisk ton och deklarerar därmed att ingenting, inte ens det mest smärtsamma sår, är heligt eller otvetydigt.

Eller fordrar någon
att jag till döddagar
skulle vandra omkring
utan paraply
i min känslas efterhånga duggregrn

"Namnen är oläsliga"

En central frågeställning i Vennbergs lyriska författarskap är huruvida livet självt kommer att gå spårlöst förlorat eller om det är möjligt att tala om någon form av överlevnad. Kommer det att kvarstå ett spår i världen efter jagets död som påminner de efterlevande om detta speciella liv, eller kommer någon rest av livet att övergå till en annan form av existens? I "Requiem" i *Halmfackla* tycks det finnas hopp om livets fortvaro. Döden beskrivs som "det mörka smycket / som ger oss tillträde till festen" (H 82f). I ett par dikter i *Fiskefärd* som i ett tidigare kapitel tolkades utifrån sina anknytningar till bildkonsten, "Idyll" och "Vart vill du rida hän", höljdes frågan emellertid i ett suggestivt dunkel (F 63ff, 26ff). De eleusinska mysterierna och rosengårdsymboliken frammanades, liksom gestalterna Demeter och Maria.

I den dikt i *Vid det röda trädet* där boktiteln nämns, "Seglats", är överlevnadsmotivet explicit formulerat (Vt 52f). Även här råder dunkel:

Bara en rotkrona än att runda. Med ett blysmatter
eller han sin odödlighet vid en vassnugge,

vid det röda trädet. Dofter virvlar upp,
klara, döda, väcker som till sömn hans hjärta.

Solskum över pannan. Hösten
lossnar som en skugga ur hans flyende skratt

Dikten handlar om ett övergivande av mer eller mindre frivilligt slag. Diktens protagonist "står vid det brutna rodret", heter det i diktens början, och han faller sin odödlighet "vid det röda trädet". Man kan jämföra med en dikt av Dylan Thomas som också handlar om sjöfarare – "the tale`s sailor from a

Christian voyage" – och någon sorts syndafall: "that Day / When the worm builds with the gold straws of venom / My nest of mercies in the rude, red tree". Allan Fagerström tolkar i anknytning till nyplatonismen trädet i Vennbergs dikt som livsträdet. Man kan också med hjälp av Jakob Böhme se det som en symbol för det jordiska. Antichrists makt är, enligt Böhme, "af denna verdens röda träd afhængig, och en stormvind kan blåsa det för honom bort". Läser man in Böhme i Vennbergs text ges mening åt odödlighetsoffret vid det röda trädet: religionen får ge efter för det världsliga. Odödligheten så att säga offeras – med hjälp av ett prosaiskt blysmatter – vid Antikrists världsliga träd.⁵⁵

Ytterligare en tydningsvariant av den svårtolkade Vennbergdikten erhålls om man ser det röda trädet som en motsvarighet till det buddhistiska så kallade Bodhiträdet, det träd under vilket Buddha satt när han erhöll upplysning och vishet och sålunda tog första steget på den väg som leder till nirvana, utträdet ur kretsloppet av återfödelser. Vid det röda trädet "fäller han sin odödlighet" heter det ju hos Vennberg. Inom buddhistisk ikonografi tillhör trädet de anikoniska Buddhasymbolerna: mästartens frånvaro under trädet ses som ett spår av hans närvaro.⁵⁶ På ett mer konkret plan är det röda trädet – som diktens sista strof antyder – helt enkelt ett träd med höstfärger, vilket i och för sig också ger associationer till kretsloppet liv-död i naturen.

Vennbergs inställning till uppståndelsen i allmänhet är, i linje med denna dikts vaga avfärdande av odödlighetstanken, oftast pessimistisk. Livsspåren framställs gärna i en konkret och synnerligen degraderad form. Liksom i Becketts romaner och kortprosa är de reducerade till motbudande eller flyktiga lämningar. Hos Beckett är huvudpersonerna genomgående individer som befinner sig vid livets nollpunkt. Döden och självmordet väntar runt hörnet och frågan om vilka spår livet kan tänkas lämna efter sig tas ofta upp – mer explicit oftast i de korta prosastyckena, som till exempel "Nog" och "Slut på fantasin fantisera".⁵⁷

I väntan på pendeltåget ger en hel rad exempel på denna typ av reduktivt bildspråk. Redan inledningsdikten "Det är idag jag lever" betraktar livet i retrospektiv (I 7). Diktarens forna tro beskrivs som en nerpissad kaktus

⁵⁵Dylan Thomas: *The Poems*, Edited with an introduction and notes by Daniel Jones, London 1971, s 121. Allan Fagerström: "En vittring av gudar", *Aftonbladet*, 21 september 1955. Böhme: *Det gudomliga väsendets tre principia*, s 229.

⁵⁶Se Albert C Moore: *Iconography of Religions*, Philadelphia 1977, s 145.

⁵⁷Samuel Beckett: *Kniv av nej. Prosastycken 1946–1966*, översättning av C G Bjurström, Stockholm 1967.

och de sanningar som en gång vägledde honom är nu hygieniskt insvepta i folie. Spåren efter livet i stort ägnas också en beskrivning:

Och allt som har skett *med* mig
och allt jag *med* glädje eller olust har låtit ske
ligger vårdslöst slängt omkring mig
som avlagda kläder.

Dikten får sin fulla effekt, noterar Eva-Britta Ståhl, om man läser den mot "Månljuset" av Verner von Heidenstam, en blott fem rader lång dikt där livsspåren likaledes reduceras – dock inte som hos Vennberg degraderas:

Jag vet ej, varför jag vaken sitter,
fast dagen ingen glädje skänkt.
men allt i mitt liv, som likt solar blänkt,
och allt som i mörker och kval blev sänkt,
det darrar i natt i en flod av glitter.

Skarpare kontrast mellan vardagligt och högtidligt bildspråk får man leta länge efter.⁵⁸

Vennbergs "Memento" kommenterar likaledes det förflutna (I 49). "Se dig inte tillbaka", säger diktaren med motvilja. Över livet drar de dödas skuggor fram och av barndomen återstår endast "ett förbränt landskap". Kortare är perspektivet i "Man kan ju alltid drömma": "Redan vid kvällsteet / kan förmiddagens verklighet / äckla gommen som ett grönkokt ägg" (I 68). Två dikter sätter livet i relation till bildkonsten, båda med degraderande effekt men med tydligare markerad självironi än i de nyligen citerade dikterna. Nu är det inte fråga om diktarens eget minne av sitt liv, utan om eftervärldens bild av honom. I "Tystnande ekon" talas det om ett porträtt av diktaren som till slut "hamnade på logementet / som ett underlag för kortspel" (I 9f). Om spåret efter livet här behandlas med likgiltighet är det snarare vanvördnad som råder i samlingens avslutningsdikt (I 69). Det är här diktaren föreställer sig småbarnen skrattande åt hans rullande ögon medan han sakta omvandlas till en stenstaty i väntan på pendeltåget på Spånga station.

I *Tideräkning* och *Halmfackla* är människolivet något ovärdigt och nästan förnedrande. En känsla av skuld skruvar ner tonläget till botten: "vilken gud vill väl följa våra spyor / fram till ringarnas och kalkens / mörka medelpunkt"; "Men ingen lilja grönskar i det undret/ och skulden smyger som en skabbig hund / i livets spår" (Tr 41ff; H 9ff). Den senare passagen kan, som Lagerlöf visar, kontrasteras mot en formulering av Böhme där den grönskande liljan står för påskundret: uppståndelsen. Vennberg vänder sig

⁵⁸Ståhl: "Ljus från en trolös sol". Heidenstam: *Nya dikter*, s 42.

explicit mot detta stora under och reducerar livets spår till något futtigt och motbjudande. Man kan också läsa Vennbergs dikt mot den typ av psalmdiktning som lyfter fram det svåra i livet för att mot detta ställa befrielsen i Gud. I en av Wallins psalmer heter det att "Vanmakt tecknar våra spår". Utsagan påminner om Vennbergs mer drastiska "skulden smyger som en skabbig hund / i livets spår", men någon motsvarighet till Wallins trovissighet finner man naturligtvis inte hos Vennberg.⁵⁹

En liknande gestaltning av människolivets förnedring finner vi i sviten "Sju ord på tunnelbanan" i diktsamlingen med samma namn (St 47ff). Diktjagets ormbitne fot, enligt mytens intertext Filoktetes stinkande fot, lämnar obegripliga spår i sanden: "Kanske föddes du i fel liv / Kanske lärde du dig fel alfabet / för tecknen som din ormbitne fot lämnar kvar i sanden." Den antika intertexten om övergivande kan här samsas med en biblisk sådan, nämligen Jeremia. Hos honom läser man om de otrogna på följande vis: "Ja, de som vika av ifrån mig likna en skrift i sanden; / ty de hava övergivit HERREN, / källan med det friska vattnet." Ställer man Filoktetes mot Jeremia finner man kontrasten sjukt-friskt: den övergivnas sjuka sår och de trognas friska vatten. Tecknen i sanden blir även hos Vennberg otrohetens tecken som snart ska raderas ut för evigt. Man kan också jämföra med Becketts korta och syntaktiskt extremt fragmentariserade prosastycke "Bing", där en beskrivning av det nerskrivade livet i en passivt borttynande kropp ställs samman med formuleringen "Spår klotter otydbara tecken".⁶⁰

Livet som ett obegripligt teckensystem, en text som inte kan tydas, återkommer då och då hos Vennberg. I detta sammanhang får motivet en speciell udd genom att foten som gör tecken i sanden stinker av sitt sår. Diktjagets utsatthet och ensamhet beskrivs som en obegriplighet, en illaluktande obegriplighet. Hans liv lämnar förvisso spår efter sig, men det går inte att få någon mening i det hela. I *Längtan till Egypten* framställs livet gärna just som en sorts svårtydligt teckensystem. Till och med "ett fågelliv är ett gyllene / och otytt ord", men "Någon kommentar till det förflutnas / sjunkande skrift har jag inte", heter det där (L 10, 11). Diktjaget ställer sig resignerad inför den obegripliga skriften och låter det hela bero: "Kvar är de råa bokstäverna / som ljudlösa reser sig från papperet."

Livet som teater är en vanlig bild hos Vennberg, har vi tidigare konstaterat. Hans variant blir i detta sammanhang en osannolik scen: "var je tydning

⁵⁹Lagerlöf: *Den unge Karl Vennberg*, s 183. *Psalmboken*, 1937, nr 320.

⁶⁰Jer. 17:13. Beckett: *Kniv av nej*, s 157.

skulle förfära dig" (L 29ff). Endast av hybris vågar man sig på att tolka det otydbara. Det enda vi kan veta något om är oron och tystnaden:

Tror du dig ha tytt några tecken,
så tig.
Dina ögon måste t. ga,
som en hund tiger.
Hunger är vi,
ingenting mer. (L 12)

Att det aldrig går att bli klar över vad livet egentligen är formuleras med liknande metaforik även i *Synfält*:

Ett liv har vi fått att tyda. Som ett brev
som man tummar
och gång på gång läser
men som det aldrig blir av att besvara. (S 33f)

Kärleken tycks i *Från ö till ö* vara nästan allt som fyller livet; allt som eventuellt skulle kunna ge det mening. I ett par dikter förekommer fossilet som en bärande komponent i bildspråket. Fossilet som spår efter livet är en för Vennberg kongenial bild. Fossilet är dött sedan länge samtidigt som det behållit livets utseende. Dess spår efter livet är näst intill förväxlingsbart med livet självt, men dess substans är radikalt annorlunda. I en dikt talas det om en kärleksblomma som "är en sjöililja från ett siluriskt korallrev" (Fö 49). Bilden är central för dikten och expanderar till att omfatta hela diktjagets situation. Hans liv är föråldrat, det tillhör redan det förflutna, och allt som kvarstår är något som liknar liv: på ytan identiskt med det levande men i det inre inget annat än sten.

En dikt i *Bilder I-XXVI* talar också om förstenat liv som ett koncentrat av något förlorat: "överallt en tår att lämna kvar, uråldrig som bärnsten,/ som en dagdroppe där de plågade kan spegla sig" (B 17). Smärtans tår liknas vid bärnsten, vacker och glänsande men inte längre organiskt levande utan förstenad sedan evigheter. Men liknelsen expanderar och dagdroppen förs in som ett andra bildled. Dagdroppen är en extrem motsats till bärnstenen: mjuk och flyktig i stället för hård och beständig, frukten av några enstaka timmars kondensering i stället för årtusendens härdning. Livets smärta samlas på ett träffande sätt i denna dubbla bild. Dess spår utplånas på kort tid, men dröjer ändå kvar som ett minne i världens förgänglighet.

Diktjagets självironi ger ofta som resultat betydligt mer raljerande varianter av livsspår. I "Död utan ansikte" i *Sju ord på tunnelbanan* resoneras det makabert kring människokroppens lämningar i jorden (St 30f). Vennberg värjer sig mot "det opoetiska i att hamna med näsan / mitt i de gråsvarta

vinterskikten" och föredrar i stället "att få sina knotor nerbäddade i svallsand / med inlagringar av skalgrus", vilket skulle ge "en hyfsad evighet"! Diktens sista rader antyder dock att en "ansiktslös" död vore att föredra: en död av österländskt snitt där vi spårlöst "flyter in i varandra,/ äntligen".

Ett självporträtt i samma diktsamling manar fram bilden av ett liv som blivit förspillt och rata:

Men någon gång när jag hastigt vänder mig om
tycker jag mig se mitt liv
ligga och lysa på den okrattade gårdsplanen
som vita fiskben. (St 9f)

Mer futtiga kan man knappast tänka sig lämningarna av ett liv. Det skulle då vara det som återstår i "Minnestavla", en annan humoristiskt dystert framtidsversion i *Visa solen ditt ansikte* (Va 74). Hur diktaren föreställer sig bilden av de spår han avsätter i världen framgår av dessa avslutande rader:

Gud vet om han inte kommer att ligga kvar ett tag än
vid hörnet av något uthus,
inte olik ett bleknande gäddhuvud
som till och med kråkorna ratar.

Dikten efter är minst lika sarkastisk när den summerar livet (Va 75). Den kallas "Vision" och lyder i sin helhet:

Jag skakar av mig livet
som en hund skakar av sig vatten,
och jag sopar ihop det
och mäter radioaktiviteten
och lägger det i en behållare.

Eftervärlden som hittar det
när kontinenterna kolliderar
kanske tror att det en gång i tiden
var lyxmat på kung Salomos bord.

Mer förtvivlat är tonläget i "Hinsides" i *Bilder I–XXVI* där hoppet om ett liv efter detta ställs på intet (B 31). Med mörk ironi uppmanas man att lita mer på tomhetens löfte än "uppståndelsens Gud": "Det gnisslar till när döden slår upp sin dörr,/ men vad bekommer det dig som har djävlat så länge?/ Tro lite mer på det tomma tecknet." Liksom i den nyss citerade dikten används en bild av livet som någonting man skakar av sig: "döden är en elefant som skakar av sig sitt täcke,/ det visste redan Gilgamesj". I Gilgamesheposet är det döds-gudinnan Ishtar som liknas vid en elefant.⁶¹

⁶¹*Gilgamesheposet*, s 57.

Spåren som ett liv lämnar efter sig gestaltas hos Vennberg ofta som ett avtryck, en inristning. I *Längtan till Egypten* läser man om spår som fylls igen och om på sin höjd några viskningar som dröjer kvar i buskagen (L 50, 7). I *Tillskrift* talas det om "våra kroppars skrift i den vindlande marken" och om hur vi är som "åldrade passagerare i en solbåt, strandad redan på hållristningarna" (Ts 28, 7). Hållristningarna är urgamla tecken framställda av sedan länge bortglömda människor. Likväl strandar den nutida människan på dem. Livet tycks vara så gott som predestinerat. Dess spår är fastställt i förväg: en ristning i sten som talar om det evigt gemensamma, livets grundläggande villkor – utplåningen. Inget kan läggas till eller tas bort. Även i *Dikter kring noll* förekommer hållristningsmotivet. Liv förgår och alla spår suddas ut förutom hållristningarna, "och inga floder har ändrat sitt lopp" (Dn 15ff).

En variant av ristningen i sten är "Legenden, livets sista vittne", som några ord i en dikt i *Gatukorsning* lyder (G 65f). Liksom det i sten ristade är det muntliga berättandet om döda personer något som bevarar minnet, det spår som de döda för kortare eller längre tid lämnar efter sig. Trots att havet i denna dikt "öppnar sig mot evighetens tomhet" kvarstår det något. Men själva naturen tycks arbeta för att dölja alla spår efter den drunknade. Som Nils Åke Sjöstedt påpekar mynnar andra strofen ut i en formulering som påminner om orden om den döde Hamlet.⁶²

Och vis vånaktlöshet befolkar stranden,
endast dödens bränning ser vi,
havsfågels skri vi hör,
och sedan tystnad.

De överlevandes vilja att bevara minnet lyckas dock trotsa makterna. En legend föds och ett spår efter en människas liv blir till. Musiken överbryggas avståndet mellan liv och död:

Legenden, livets sista vittne, må förtälja
hur vågornas musik och hjärtats
sammansmälter, lyfter djup ur djup,
återföder styrkan, bär din glädje
till framtids mot dig sträckta unga händer.

Dikten är med tanke på det tragiska motivet sällsynt ljus och trotsande även om, som Sjöstedt betonar, orden "må förtälja" markerar ett ironiskt avståndstagande från tanken på försoning. En viktig faktor är att dikten inte behandlar diktjagets situation i första hand, utan är ägnad Gösta Oswalds minne. Kraften

⁶²Nils Åke Sjöstedt: "Legenden, livets sista vittne", *Göteborgsstudier i litteraturhistoria tillägnade Sverker Ek*, Göteborg 1954, s 379f. Shakespeare: *Hamlet*, Act V, Sc II, 372.

i tilltron på livets förmåga att lämna varaktiga spår efter sig ökar markant när diktjaget inte talar om sig själv. Därför är det desto mer anmärkningsvärt när jaget någon gång känner en obändlig optimism och livsvilja vid tanken på den egna situationen.

Visa solen ditt ansikte ger prov på sådan optimism i "Hemkomst" (Va 58f). Med hjälp av tillfällig förlitan på religiösa budskap tycker sig protagonisten se en möjlig väg att följa: hela hans kropp "nynnar i glädje / över tårnarnas hemvana vindlingar" och han känner sig vara på rätt plats i tillvaron. Till och med någon forn av evigt liv tycks vara möjlig. De spår som hans liv lämnar efter sig är kanske trots allt inte helt fåfängliga: "Här måste väl finnas en ingång också för dig / Kanske följde du inte förgäves / årens svaga spår av dina fötter. ð Tonläget är dock oftare nerskruvat. Tilltron till mytens förmåga att vidarebefordra livet är inte alltid lika stark. I *Längtan till Egypten* ifrågasätts överlevnadstanken. "Skulle vi, menar du, / kunna byta vårt namn och i ett dödsögonblick / uppgå i myten?", lyder den väl närmast retoriska frågan i en dikt, och i en annan sägs döden ha "en okänd doft" (L 16, 19). Vad som kvarstår efter döden är snarare ett långt flyktigare spår, en doft. Tillvarons ensamhet känns tung även i en frivillig inre exil men blir dubbelt svår att bära när de få vännerna faller ifrån:

Var det i går han dog?
Eller hör jag bara ännu hans dröjande steg
vid floden vars stränder aldrig når varandra?
Runt omkring mig stiger eller sjunker en dag
med bruset från trafiken.
Nog vet jag:
livet tömmer våra namn
och de dödas nätter är långa. (Dn 45)

Vad som kvarstår av vännen är en röst och dröjande steg. Den formel som sammanfattar hela vårt väsen, namnet, töms enligt dikten efter döden så småningom på innehåll och förlorar sin betydelse. Denna utsaga kan sättas i motställning till föreställningen i Upanisjaderna att människan tvärtom genom sina handlingar i livet gör sitt namn oändligt och odödligt. Namnet är också enligt västerländsk tanketradition livets spår, den magiska formel som ger odödlighet. Genom historien finns det utbredda föreställningar kring ryktets och eftermälets förmåga att bevara namnet och därmed människan åt eftervärlden: "ett gott namn förbliver evinnerligen", heter det exempelvis hos den apokryfiske Syrak. Men i Vennbergs dikter närms det nästan aldrig något hopp om att döden ska kunna besegras med hjälp av ett sådant fonetiskt spår. Buddhas insikt att namn är tomma ljud är även Vennbergs, och med Rilkes ord i första Duinoelegin kan han acceptera att "selbst den eigenen Namen / wegzulassen

wie ein zerbrochenes Spielzeug"e Likväl återkommer namnet ofta som en trots allt hägrande möjlighet till överlevnad.⁶³

Samma förtvivlan inför döden som i föregående dikt beskrivs i "Den döda" i *Visa solen ditt ansikte* (Va 51f). Minnet av den avlidna terroristen Gudrun Ensslin är här så plågsamt att de spår som finns kvar i diktjaget måste döljas – gömmas undan och bevaras på samma gång: "Strö högt med sand på ditt hjärtas öar om hon någonsin / kan ha satt sin fot på någon av dem. En likartad tanke uttrycks med en annan bild för spåret där den dubbelbottnade inställningen blir än tydligare genom spelet mellan att gömma och att glömma: "Göm hennes mun i en kista av järn!/ Glöm den som mejselspår i en överklig marmor." I en annan dikt i samma samling återkommer ristningen som bild för det förflutna, livet som gått: "ett medvetande kom bort,/ fanns där bara som gårdagen./ den svårtydda runstenen" (Va 56f). Ett mer vardagligt och förgängligt avtryck talas det om i *Från ö till ö* (Fö 32). Livets spår symboliseras där av knåvavtryck på en pappkartong. Så fort diktjaget kommer in på sin egen situation blir bilderna nästan alltid mindre högstämda. Spåret degraderas.

Ett undantag, det vill säga en av Vennbergs nödvändiga motbilder, finner vi i "Ständigt återvänder" i *Vårövning* (V 73ff). Denna dikt innehåller dessutom en dubbelhet som aktualiserar en mer övergripande diskussion av Vennbergs inställning till livsspåren. Diktens inledande och avslutande strofer lyder:

Ständigt återvänder flodens vatten,
ständigt återvänder spegelbilden:
en fågel korsfäst över himmelstecknen,
blod som sakta droppar ner i vågen.

Ständigt återvänder ekot,
slungas från en mur av glädje mot oss
tidigt väckta vandrare och orter,
tidigt sövda skymningsöster.
[---]
Rymden böjer solen mot din panna.
Floden återvänder, ekot återvänder.
Endast skuggriket vårt hjärta
slocknar in i fondens mörker.

Den centrala och helt konventionella motsättningen i dikten är den mellan återvändande och utslocknande. I enlighet med en lång elegisk tradition beskrivs naturens eviga kretslopp som en kontrast till den enskilda individens utslocknande. Inledningsraden erinrar om Herakleitos berömda tes om alltets eviga

⁶³Främmande religionsurkunder, II 1, s 107. Syrak 41:13. Rilke: *Gesammelte Gedichte*, s 441ff.

förlopp: allting flyter, *panta rei*. Man stiger aldrig ner i samma flod två gånger enligt Herakleitos. Men Vennberg vänder på denna tes när han hävdar att flodens vatten ständigt återkommer. Därmed sällar han sig till Herakleitos motpart inom den grekiska naturfilosofin: Parmenides. Enligt Parmenides är världsalltet i grund och botten oföränderligt: aldrig ser man något nytt under solen. Hos Vennberg får denna lära drag av fatalism. Ondskan ses som orubb- lig i sin position: dess herravälde har i alla tider plågat mänskligheten. På det individuella planet upprepas alla misstag och villfarelser ständigt. Döden skör- dar ett lika oförstående som desillusionerat offer. Kort sagt: allting upprepas, inget förbättras någonsin.

I "Ständigt återvänder" kan man emellertid inte utan vidare bestämma diktjagets förhållningssätt till de insikter som demonstreras. Det är helt klart att människans korta liv är en antites till naturens evighet – men det elegiska, ja nästan beklagande i diktionen reser vissa frågor. Vill diktjaget försvinna spårlöst eller vill han på något vis uppgå i naturen? Är han benägen att tro att människan kan bryta sig ur kretsloppet och är detta i så fall en befrielse eller en förlust? Slutraderna "Endast skuggriket vårt hjärta / slocknar in i fondens mörker" rymmer, menar jag, ett visst vemod. Men i diktens mitt till exempel talas det om en så pass ond värld att döden också måste vara en befrielse: "Makten falnar ner i maktens feber, / tiden skymtar blind i blindhet". Den dröm om ett nytt Jerusalem som diktjaget när tycks vara dömd att ständigt återkomma och ständigt gå under:

Båten glider in i gyllendis
över verklighetens brungrå vatten,
bort från staden under svarta rökar,
in i stad med röda dräkter, lysande portaler.

Dröm och vision ställs mot verklighet, men för människans del tycks den slut- giltiga döden vara den enda realiteten. Den fallande rytmens trokéer under- stryker ytterligare det regelmässiga i naturens obönhörlighet.

Inställningen till utslocknandet är således beklagande samtidigt som den är förhoppningsfull. Vanligast hos Vennberg är i själva verket att döden ses som en befriare, och att oron gäller om utslocknandet verkligen är möjligt. Fixe- ringen vid världens och livets oföränderlighet är ibland så stark att utslock- nandet snarast tycks utgöra en utopi. *Längtan till Egypten* innehåller några dikter som ställer temat på sin spets:

Å kom till mig som ett rovdjur,
du dröm om frihet
att få kränga av sig tidens huva
utan att kränga på sig evighetens. (L39)

Den yttersta friheten är att få dö, fullständigt och slutgiltigt: att slippa träda in i evigheten; att få spåren efter sig igensopade. Tankegången påminner om hinduismens högsta mål: att utträda ur *samsara*, kretsloppet, reinkarnationens gissel. Det individuella jaget, *atman*, som egentligen är ett sken orsakat av mayas slöja, är enligt hinduismen identiskt med *brahman*, den oändliga världsjälen. Att nå insikt i enheten med brahman är emellertid inte att kränga på sig evighetens huva i kristen bemärkelse. Individens utplånas, slipper ifrån existensen, finner förlösning, *mukti*.⁶⁴ Diktsamlingens slutrader lyder:

Långt borta ett ljussken,
en springa att slinka ut genom. En frihet.
Att något ögonblick stå där utanför
och slippa att känna igen sig! (L 73f)

Dikten kan tolkas på två plan: ett inomvärldsligt där befriandet från igenkänningen innebär att personligheten utplånas, att begärens besegras och förintas, och ett eskatologiskt – vilket kanske ligger närmast till hands – där förlusten av personligheten innebär död utan uppståndelse. Ljuset i vilket man slipper att känna igen sig, där man kan vara *ingenting*, befriad från det individuellas kättingar, kommer från en smal springa. Ur denna springa når man kanske utanför *samsara* för att uppnå det tillstånd som bara kan beskrivas i negerande termer och som Buddhisterna kallar nirvana, utslocknandet.

Man kan hävda att tanken har en större klarhet i dessa dikter än i "Ständigt återvänder", men samtidigt är tvehågsenheten inför utslocknandet i den senare dikten begriplig. Herakleitos illusion om det ständigt nya vattnet i floden är lockande och möjligen nödvändig för att livet i längden ska kunna uthärdas.

Tvehågsenhet inför livets utslocknande och spårens förgänglighet finner man också i den diktsamling som kanske mest ingående förhåller sig till frågan om uppståndelsen: *I väntan på pendeltåget*. Såväl samlingens första som sista dikt anknyter till evighetsperspektivet och ger var sin version av den stora glömskans motiv. I "Det är idag jag lever" presenterar diktaren en mörk bild av sitt förflutna, men ger ändå sin dämpade hyllning åt livet i nuet (I 7). Slutstrofen antyder att även en död utan uppståndelse accepteras:

Livet var alltså starkare.
O goda tålmodiga sol,
det är i dag jag lever.
Åt dig överlåter jag
miljarderna av år
som ligger bakom och framför mig med sin glömska.

⁶⁴Se Widengren: *Religionsphänomenologie*, s 480ff.

Att uppgå i en stor glömska tycks här vara målet. Solen är förstås en flertydig symbol som ger religiösa associationer, men tanken går snarare till österländsk tro på det individuella livets utslocknande än kristendomens uppståndelse. Slutdikten "Propå" med sitt självporträtt av diktaren som komisk staty på Spånga station frånsvar sig också tanken på outplånliga spår av människolivet (I 69). Inledningsvis frågar sig diktaren retoriskt varför han inte skulle kunna få stå i en evighet på stationen och långsamt förvandlas till sten, och i slutstrofen svarar han själv att han har förståelse för "om naturen drar sig för ett sådant experiment". Därmed avbördar han sig också ironiskt hela frågan om uppståndelsen som tidigare i samlingen är så brännande.

"Slocknande dröm" ger en vemodig bild av väntan på döden (I 50). Inledningsraderna kan bland annat tolkas som att människolivet går spårlöst förbi: "Också i mig ska mänsklighetens/ dröm slockna". Inte heller diktens slut ger något vidare hopp om överlevnads. Diktarens allt orörligare uppenbarelse ger inga reflexer i evigheten: "Sådan är i denna stund,/ o mitt tystnade hjärta,/ din spegelbild i vattnen som väntar på din avfärd." Vattnen som väntar på avfärd- en tolkas företrädesvis som Styx och Lethe, den grekiska mytologins underjordiska floder. På Styx förs de dödas själar bort och ur Lethe dricker de glömskans vatten. Dikten "Glömskan" ett par sidor senare förnekar som konstaterats mer explicit den kristna uppståndelsetanken (I 52). De dödas namn står inte att finna, vare sig "i himmelen eller på jorden". Även här är det med tvekan diktaren finner sig tillrätta med ödet: "Glömskan gör inte ont,/ men har ändå rovfågelklor."

I väntan på pendeltåget innehåller en avdelning med endast två dikter: "Besök" och "Levnadsbild" (I 19f, 21ff). Båda dessa är starkt engagerade i frågan om livets spår och uppståndelsen. Den förra värjer sig ironiskt mot överlevnadstanken men är inte så definitivt förnekande som den senare. "Besök" inleds med ett avsnitt där minnen av ett lyckligare förflutet ångestfullt skjuts åt sidan. Därefter följer några rader som avvisar tanken på ett fortlevande medvetande. Negationerna här kan som vi sett kopplas till en gudsgestalt som enligt mystikerna endast låter sig beskrivas såsom frånvaro:

Ack vi med vårt medvetande
som så snart ska slockna:
några lågor som slår upp ur en oförklarlig jord,
ett infall av ett liv som inte kan uppkomma,
i en värld som inte kan existera.

Medvetandet kommer alltså att slockna, sägs det här, och att döma av fortsättningen är det lika så gott. "Detta kunde vara evigheten", säger diktaren med syftning på sin situation i det minnesfyllda rummet, "som inger ännu

större ångest". Helvetet vore tydligen att leva i evighet utan att få glömma. Men finns det kanske ändå något spår, någon liten rest av medvetandet som lever vidare? Med en degraderande konkret bild frågar han sig om det från det mänskliga livet inte åtminstone dröjer kvar en doft av tvål i evigheten, om nu någon sorts gud ändå skulle finnas:

Jag stryker som med en spökhand
ännu en gång över pannan:
kan det dröja kvar en doft av Palmolive
också i evighetens förstuga?
Eller är också evigheten en dröm
som man valnar ur med ett skrik?

Frågan hålls öppen, men det tycks mig uppenbart att han föredrar glömskan framför evigheten. Av den kristna tanken på köttets uppståndelse på den yttersta dagen återstår bara en ironisk fråga om huruvida möjligen tvålen som köttet tvagits i kan tänkas sprida väldoft i Guds himmelrike, samt en förhoppning om att evigheten i värsta fall är en otäck mardröm.

"Levnadsbild" är samlingens längsta dikt, och även den som mest konsekvent och otvetydigt avvisar livsspåren. Ramsituationen är att diktjaget "en vanlig dag i februari" sitter vid sitt fönster: kaminen ryker in och huvudvärken ger honom "en något metafysisk yrsel". Skogen utanför fönstret får honom att minnas sin farbror Johan, och vad han minns är just vilket gott minne denne man hade upp i hög ålder:

Ännu vid åttioju kunde min farbror Johan
där han satt i sin rullstol med förvärpta leder
från kraftledningsbyggen och motorcykelfärder i vinterkyla
pricka in alla tretton torpen under Lässta gård,
från Pågelsång och Degerö till Guldsmedstorpet,
på en egenhändigt ritad karta. [...]

För honom hade livets löften varit blygsamma, men de blev uppfyllda och han hade "ingenting emot att dö". Döden var för farbror Johan "varken hålväg eller smygväg", heter det med en formulering som kan läsas som en kommentar till Nietzsches beskrivning i *Also sprach Zarathustra* av de livsföraktande människornas försök att klara sig undan på himmelska smygvägar.⁶⁵ Nej, för honom var döden ingen flykt, utan "bara trivial och självklar". Av döden omvandlas hans minne till evig glömska. I verkligheten har den gamla världen redan gått under, och när farbror Johans minne raderas ut återstår inte ett enda spår, "inte minsta ärr på jordens yta", efter de sedan länge utslocknade livet:

⁶⁵Nietzsche: *Werke in Drei Bänden*, Zweiter Band, s 299.

Och kartan som låg framför honom blev **m**oden gång
till en karta över trettonfaldig glömska
som slukat hus och åkerlappar, människor och husdjur:
inte minsta ärr på jordens yta kvar,
och inte en sekund som hejdat sig i tidens lopp
för att berätta något om det fattigliv som var.

Den jordiska glömskan får sin himmelska motsvarighet. Rymden är tom och någon gud genom vilken vi kan leva vidare som ett spår efter den jordiska tillvaron finns det inte. Den kristna uppståndelsetanken ges konkret gestalt men avvisas utan omsvepn

Och ingenstans finns heller något kvar i någon rymd,
och ingenting som ärr hos någon gud.
Och fåfängt skulle vi i våra nätter
drömma om ett möte när miljarder mänskonamn
fladdrar upp ur glömskan som en väldig fågelsvärm
en gång i den sekund då jorden
fattar eld och smältes ner till kosmiskt avfall.

Med detta avvisande återvänder dikten till ramsituationen och den kyliga verkligheten. Den metafysiska yrsel som diktaren fått av kaminröken ebbar ut och slutraderna torra konstateranden står i bjärt kontrast till den lyriska beskrivningen av den förnekade uppståndelsen raderna innan:

Därutöver finns för dagen
knappast någonting att säga.
Ishalkan ner mot Hallstavik är svår,
och i det längsta tvekar jag att utsätta
en levnadsbild för sådan fara.

Tanken om spårens utplånande dominerar således hos Vennberg, såväl vad gäller föreställningen om metafysiska som fysiska spår. Detta gäller de dikter **m**ed uppståndelsemotiv som vi här har undersökt, och också de dikter där orden betraktas som livsspår. Det paradoxala är att dikterna ständigt jävar denna en av författarskapets kardinaltankar: språkets okommunicerbarhet och tecknens slutliga uttraderande. I det ögonblick man läser dikterna blir de i sig själva spår efter ett liv som med oförminskad styrka vittnar om just liv även efter döden: liv förmedlat av diktens tecken.

En dikt i *Från ö till ö* illustrerar utmärkt denna paradox. Där talas om inskrifter som bevarar mycket specifika minnen kring en kärleksupplevelsen "Ingen framtid / kommer att leta efter stenar eller inskrifter som bevarar / linnedoften av denna lilla butik i norrläge" (Fö 58). Att läsa dikten innebär just att finna den inskrift som beskrivs och förnekas och därmed falsifieras diktens utsaga. Dikten är i sig en votivtavla, en inskrift om inte i sten så i alla fall en inskrift som inte förgås i första taget. Den bevarar tydligt spår ur ett

förflutet liv, men deras betydelse förnekas samtidigt som de presenteras. Spåren finns där, och detta gäller för alla texter.

Denna problematik, det paradoxala förhållandet mellan liv och text som finner någon sorts förmedlande länk i spåret, lyfts fram i Becketts "Texter för ingenting" vars trettonde och sista avdelning innehåller följande stycke:

Vem, det är inte någon person, här finns inte någon, här finns bara en röst utan mun och hörsel någonstans, här finns något som måste höra, och en hand någonstans, den kallar det en hand, den vill skapa en hand, ja, bara det är någonting, någonstans, som efterlämnar ett spår av vad som händer, av vad som sägs, det är verkligen ett minimum, men nej, det är dikt, återigen dikt, endast rösten finns som surrar och som efterlämnar spår. Spår, ja, den ville efterlämna spår, som dem luften lämnar i lövverket, gräset, sanden, det är mod det den vill skapa ett liv, men det varar inte länge, det kommer inte att finnas något liv, det kommer inte att ha funnits något liv, det kommer att finnas tystnad, luften som dallrar ännu en liten stund innan den stelnar för evigt, ett litet stoftkorn som faller under ett kort ögonblick.

Misströstan vad gäller livets förmåga att lämna spår efter sig är i denna text liksom hos Vennberg starkt besläktad med misologin. Språket tycks inte ha förmåga att fånga in livets essens och åstadkomma ett genuint avtryck. Det spår som texten utgör korrupperar livet och verkligheten: "det är dikt" som Beckett rakt på sak uttrycker det.⁶⁶

Men även om texten inte är ett sant spår efter liv så är den ändå någon sorts spår. Man måste tolka Vennbergs och Becketts misströstan som existentiell eller kunskapsteoretiskt tvivel snarare än bokstavig övertygelse om spårens och språkets förgänglighet. I annat fall undermineras utsagan så radikalt av sina egna tvivel att det endast kvarstår en klädsamt koketterande attityd som inte är möjlig att ta på allvar eftersom texterna bevisligen föreligger framför våra ögon i fullt läsbart skick. Spåret är inget genuint avtryck av liv, men inte heller enbart "tystnad" som det sägs hos Beckett.

"Mina ord är fjärran" i *Vägen till Spånga Folket* är på sätt och vis en besvärjelse av meningsslösheten (VF 40). Ordens förmåga att ge sanna spår efter livet förnekas – likväl bejakas den. Dikten *finns* där. Spåren leder oss till ett liv även om bilden av detta liv inte överensstämmer med diktjagets egen bild:

Mina ord är fjärran. Mellan dem och mig är ångest.
För längesen har de blåst ut sin låga.
Vill du finna mig, så sök mig
övergiven, du begärets gud, i deras aska.

Orden det talas om i dikten bör enligt diktsamlingens kontext förstås som i första hand kärleksord. I sviten "Eikones" i samma diktsamling är kärleken likaledes central. De spår som i femte dikten suddas ut är den älskades steg

⁶⁶Beckett: *Kniv av nej*, s 132f.

som slocknar i gryningen (VF 73). Detta övergivande bidrar till att diktjagets liv blir stätt i upplösning. Förlusterna som hopas på varann får "bilden" att rämna. Bilden står här för både en föreställning om ett fullvärdigt liv och för den scen som diktaren har beskrivit i texten. I undergångens ögonblick bes en märklig bön som får avsluta hela diktsamlingen: "Läs på hans läppar, några stavelser i taget,/ vad han försöker säga medan bilden rämnar:/ `Levande sol, bär mig tillbaka på dina skuldror.'" Solen är en vittfammande symbol, vars innebörd det här liksom i "Det är idag jag lever" är omöjlig att precisera.

Kärnan ligger i denna dikt, syns det mig, i ordet tillbaka. Man kan tänka sig ett prenatalt stadium där livet ännu inte uppstått, men man kan också se bönen som en önskan att återvända till sin skapare, snarast då den kristne guden. Enligt en upplysning från Vennberg är orden hämtade från den tyska medeltida mystikern Hildegard av Bingen.⁶⁷ Likväl kan man läsa citatet som en passage om ljuset som sipprar fram ur samsaras springa; det ljus som leder till utslocknande i världssjälén. Även härvidlag måste tolkningen vara en öppen fråga. Den lyriska skönheten i bönen gör frågan om en tolkningarnas hierarki överflödig. Att slutraden skrivs som en anföring från tredje person inom citationstecken markerar ytterligare det obestämbara, även om man vet att det rör sig om ett faktiskt citat. Bönen ställer sig utanför och ovanför allt förnuftigt resonemang: "Levande sol, bär mig tillbaka på dina skuldror". Alla de olika möjligheterna till livsförståelse är närvarande i Vennbergs diktning vid denna punkt. Inte som ett kaos, utan som ett kosmos öppet mot kaos.

Entydigare är "Vid Memnons bål" i *Vid det röda trädet* där diktjaget framträder förklätt i den romerske fältherren Memnons gestalt (Vt 57f). Som Allan Fagerström och Ingemar Algulin fastslår kan dikten läsas som en degraderande variant av en av Ovidius metamorfoser där Memnon begåvas med odödlighet.⁶⁸ I "Vid Memnons bål" gestaltas två sorters spår. Det ena är ett avtryck av det jordiska livets strävan och kärlek:

Hans bild sjunker in i stjärnorna,
präglar dem till skådemynt.
Strö dem
för den kvinnas fötter som han älskade.

Det andra är en önskan om "en bild bortom bilderna", en andlig verklighet bortom det jordiska. Överlevnadstanken är här klart formulerad och ter sig som ett sista hopp för den döende Memnon:

⁶⁷Matts Rying: "Strid och mystik", i författarens *Tungomål*, Stockholm 1979, s 97.

⁶⁸Fagerström: "En vittring av gudar". Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 275f.

Men finns en bild bortom bilderna,
ett utplånat ljus bortom ljuset,
giv mig del i dig, du plundrade ljus,
du som bildlös
beder i mig, förtär dig i mig.

Förvisso finner man också uttryck i dikten som tyder på att bilden bortom bilderna inte i första hand bör förknippas med en kristen överlevnadstanke – det heter ju "ett utplånat ljus" i denna strof som får K-G Wall att associera till mystikens klassiska paradoxer.⁶⁹ Det ligger också nära till hands att läsa in Eckeharts bildbegrepp i dikten: en längtan att trots allt nagla fast en omöjlig bild bortom de bilder som grumlar insynen i Gud, han som enligt Eckehart måste förstås just "bildlös". Men det är i alla fall en bild som Memnon längtar till. Och en bild är ett spår efter sin upphovsman, om än människan själv eller någon gud: individen vill leva vidare i detta spår.

När diktjaget inte framträder i förklädnad blir som sagt ofta hoppet om eventuella spår efter livet märkbart degraderat. I en av de dikter som föreställer sig livet som en text, "Till en adressat om jag hade någon" i *Tillskrift*, blir människans roll synnerligen tarvlig (Ts 33). Hon är här endast en distorsion, ett orosmoment som rubbar textens jämnvikts

någon annan, någon som kan förtner,
har ~~tecknat~~ ditt namn och mitt;
vår är endast den stela rörelse
som gör staplarna ojämna.

Människan kanske lämnar ett litet spår efter sig, men ack hur betydelselöst är inte detta spår: staplarnas ojämnhet. Bernt Olsson associerar till Gullbergs syn på diktaren som ett anonymt redskap och ett "missljud" i den stora mässan.⁷⁰ Att texten hos Vennberg är ett skuldbrev förbättrar inte läget.

Lika futtiga och dessutom snart förintade är de spår av fötter som lingonriset enligt *Gatukorsning* möjligen skulle kunna tänkas komma ihåg (G 40). När "Lärkorna lyssnar efter sitt förstummade eko" i *Halmfäskla* blir situationen en symbol för livets spår som utplånas, den vissling som förklingar i tomheten enligt en annan dikt i samma samling:

Ett enkelt upptåg
blev hela vårt liv
en vissling genom tomheten
nu återstår det bara att pensioneras
av en utfattig
och tystlåten evighet. (H 70, 48)

⁶⁹Wall: "Levnadskonst på bar botten".

⁷⁰Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångesttimmarna", s 10. Hjalmar Gullberg: *Terziner i ökonstens tid*, Stockholm 1958, s 104f.

Att livet lämnar spår efter sig är således tydligt, men beständigheten av dessa spår ifrågasätts genomgående.

En av de dikter i *Bilder I–XXVI* som med skärpa naglar fast föreställningen om livet som just bilder är "Albumblad" (B 24f). Minnet av en religiöst skuldtyngd erotisk förbindelse i stil med dem som omnämns i Augustinus *Bekännelser* manas här fram: "i drömmen sjöd en kittel av skamlig kärlek som i Augustinus Karthago". De två ytterströforna är fyllda av olika uttryck för de spår som ett liv lämnar efter sig:

Utanför tiden finns bara ikonerna.

Inne i tiden finns huden möd alla sina smärtpunkter
och minnet som letar sig fram mellan sina blindfönster,
foton med bortglömda som man stoppar undan
eller överlevande som försvinner i mängden
eller ansikten ur mörkret närgångna som en pornografisk film.

[---]

Ditt brev har jag fått. På ett gruppfoto är vi båda kvar.

Vi har överlevt, och du har veckad kjol och tror i någon mån på Gud
en sovande kväll då gatlyktan än en gång lyser av din röst och dina steg.

Avtrycken förekommer som sagt i legio: ikonerna, fotografierna, filmen, brevet, stegen. Allt är i bokstavlig eller metaforisk bemärkelse lämningar efter ett par liv. "Utanför tiden", det vill säga utanför den individuellt upplevda tiden, utanför livet, finns bara dessa bilder. Men är de värda något? "Inne i tiden", det vill säga i livet, fanns ju bara smärtpunkter och blindfönster. Fotografierna stoppar man undan för att de bara föreställer bortglömda människor vilkas spår förlorat identitetens prägel. Så som dikten utvecklas tycks det endast vara ett försök att återuppväcka den verklighet som låg bakom spåren som är värt något. Kvinnans spår, hennes steg, kan till och med genom ett metaforiskt konststycke med sin energi få gatlyktan att lysa. Livet kan i sig självt, någon gång, snudda vid något som liknar lycka. Men livets spår betraktas oftast som förgängliga.

Som ett svar på denna dikts beskrivning av fotografier kan man läsa några rader ur *Tideräkning*:

Förunderliga utmärgling

instuderade omfamning

där kärleken självdör

och lusten stirrar

möd stelnade ögon

på bleka fotografier:

[...]

fantasi som slocknar

bilder som nöter ut sig (Tr 23f)

Fotografierna bleknar, spåren suddas ut. Kärlekens utopiska bilder förlorar sin ursprungliga lyster.

I *Vårövning* är misstron till spåren definitiv: "Vid den vita linjen / där skriket likt en hårdspänd fjäder sprang tillbaka / mot din tunga, finns varken avtryck eller ekon" (V 63). Den vita linjen kan läsas som en vag symbol för gränsöverskridandets omöjlighet. Uttydd på det viset blir dikten en bild för hur livets spår försvinner i dödsögonblicket: livets eko tystnar, dess avtryck suddas ut. I en dikt som handlar om hur "vårt liv dör bort" gestaltas försvinnandet i fotsteg som utplånas (S 16). I samma diktsamling, *Synfält*, återkommer den bilden men med en apokalyptisk tillspetsning: "en vrede under himmelens/ som sopar sin rök över våra fotsteg" (S 40f). En apokalyps av ett betydligt mer raljerande slag hittar man i dikten innan, "Världsundergång" (V 37ff). Människlighetens stolta frammarsch i historien får här ett snöpligt slut som påminner om Eliots vision i *The Hollow Men*: "This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper."⁷¹ Och hos Vennberg:

Bara som ett nysande,
vips var allting förbi,
ingen kom att tänka på att rädda
ett litet fossil en gång
av vårt mångformiga släkte

I sista hand utplånas allt, sägs det, inte ens minsta lilla spår i form av ett fossil kommer att finnas kvar. Dikten är en dyster vision, men frågan är om inte den likgiltighet och självklarhet som vidlåder visionen gör dikten till en utopi. Världen är en jämmerdal och spåren efter den må gärna försvinna, tycks diktarens åsikt här vara.

I allmänhet har Vennberg emellertid en mer försonlig hållning till människligheten. Men på det individuella planet är livets upphörande utan varaktiga spår ingen tragedi – oftast tvärtom. Ett visst vemod över att livet inte kunnat ge önskad gestalt åt upplevelserna kan dock förekomma: "Genom mig tycktes tiden bara flimra frams/ i intryck som aldrig hann bli bilder" (Va 10ff). Vemod är väl grundstämningen även i en dikt där livet med en teatermetafor beskrivs som "ett maskspel": "Nedanför är steg där inte en gång luft tar mot,/ ett tomrum./ Och över det en mun i lågor" (Ts 40ff). I *Från ö till ö* hittar vi en dikt som frammanar fotsteg som "signaler i snön": "Du och jag tar våra steg, och när vi stannars/ har snön tystnat./ Varför skulle inte snön tystna som vårt hjärta?" (Fö 43). Spåren efter livet tycks här lösas upp i tystnad, liksom fotspåren i snön i Becketts "Illa sett illa sagt" långsamt utplånas. I Becketts text

⁷¹The Complete Poems and Plays of T S Eliot, s 85f.

handlar det om att "Förmå slita sig från spåren. Illusionen." – illusionen om något utöver det futtiga livet på jorden.⁷² Hos Vennberg ställs på likartat sätt de jordiska livsspåren som en indirekt kontrast till andra, illusoriska typer av spår. Vad som kvarstår efter livet, antyder hans dikt, är endast en högst materiell rest: dödskallen. Livet liknas vid en sorts förgämligt konstverk: "vi ser på varandra med neolitiska ansikten / modellerade till liv med gipset över en dödskalle".

En markerad bejakelse av glömskan finner vi i "Utanför tiden" i *I väntan på pendeltåget* vars första rad slår fast att "Jag älskar det spårlöst sjunkna" (I 11). Men dikten uttrycker samtidigt en längtan efter att kunna återerövra det glömda: "känna igen dem alla" och "höra rösterna". Slutstrofen frågar om det möjligen ändå inte dröjer kvar spår efter våra liv:

Ligger kanske ännu några stenar kvar
som vittnen vid landsflyktiga stränder?
Och vad är det som nu sjunker?
Vad kan livet en gång hitta bland oss
att gråta sig tillbaka till?

Bejakelsen av glömskan mynnar således ut i vemod och tvekan.

De elegiska tonfallen uppvägs dock av behärskad resignation eller själv-ironiska och muntra reflexioner, vilket vi redan sett prov på i *I väntan på pendeltåget* och som även återfinns till exempel i *Sju ord på tunnelbanan* där föreställningen om livet som en text än en gång iscensätts: diktjagets liv är "några ord inom klammer./ oläsbara, muntert meningslösa" (St 40f). Livets text må vara meningslös för diktjaget: för läsaren av Vennbergs dikter blir texten på ett paradoxalt sätt meningsfull. Och när allvaret djupnar blir livets mysterium plågsamt, som här i *Bilder I–XXVI*:

Jag ser ljungheden dit tiden aldrig återgår
och smakar en honung som inte längre finns.
En sommardag drar fram genom den glesa skogen
förbi stenrösen och rävgryt ner mot mossmarkerna.

Men din panna är het och din puls hög,
och du är elva år och talar med mig om döden
då vi alla läggs åt sidan som avspelade ljudband
där bara tystnad finns kvar
och glömskan under en sol som själv är dödsdömd
Vad svarar jag oron som djupnar kring ditt öga? (B 13)

Svarslöshet inför döden är naturligt när man, som i denna dikt som citerades i sin helhet, konfronteras med ett barns förestående död. För en elvaåring är

⁷²Samuel Beckett: *Slut än en gång*, översättning av C G Bjurström och Magnus Hedlund, Stockholm 1990, s 120, 84, 99, 117ff.

bilden av ljudband som töms en beskrivning av vad döden för en levnadsglad människa innebär: utslöckande; förlust av glädje och inte befrielse från sorg; spår som suddas ut innan vandringen är fullbordad och inte borttynande spår efter ett allt tröttare liv som till slut i alla fall måste upphöra. Världens meningslöshet ställs i dikter som denna på sin spets. Glömskan är grym när den drabbar dem som ännu knappt har något att minnas. Denna glömska kan bara tillåtas under en sol som själv är dödsdömd. Man anar en bortvänd gud som måste dö för att han förlorat människans förtroende.

Senare i diktsamlingen kommer åter diktjagets framtida död i centrum (B 61f). För honom själv är döden en befrielse och han ser med glädje fram emot att spåren efter hans liv ska utplånas, som i "Självporträtt år 2000" där allt som återstår av diktjaget är aska: "I askan finns varken fingeravtryck eller fotspår". Man kan jämföra denna utsaga med slutraderna i Pär Lagerkvists betydligt högtidligare "Det är vackrast när det skymmer" som också talar om förestående död: "Jag skall vandra –/ ensam, utan spår", eller med dikten i *Aftonland* där diktjaget "lyssnar till vinden som sopar igen mina spår". I den senare dikten hyser Lagerkvist hopp om att "vandringen" ska börja på nytt, "i den underbart orörda sanden".⁷³ Så otvetydigt hoppfull är väl Vennberg aldrig. Man kan dock lägga märke till att skillnaden i Vennbergs attityd gentemot andras död och det egna slutet är frappant. I dikten som riktade sig till ett barn – "Vad svarar jag oron som djupnar kring ditt öga?" – var det en plåga att inte kunna tala om en ny vandring i orörd sand, medan det i självporträttet snarast är fråga om lättnad inför spårens slutgiltiga utplånande.

Över huvud taget är oskyldiga varelsers död något som utlöser diktjagets medkänsla. Vare sig det rör sig om ett barn, en svarträtta eller en katt som ställs inför döden blir lidandets fråga aktualiserad. I "Gravskrift" i *Tillskrift* sörjes en katt: "Också när en katt har dött kan det någon dag kännas/ som om en sommar hade väntat förgäves" (Ts 17). Kattens död ställs med mild ironi i kontrast till mänsklighetens spår i universum: "som en storm är dess minne genom vintergatornas bugande somrar".

Vennbergs dikt beskriver också hur gravstenar vräks ihop på kyrkogården: "stumma namn, en för sista gången lösryckt smärta". Livets manifesta spår på jordytan, gravstenen, har människans namn inristat i sig. Trots detta blir namnen snart stumma. När människan dör blir de bara tomma skal. Att tro något annat är fåfänglighet. Glömskan drabbar även minnesstenarna, får man

⁷³Pär Lagerkvist: *Kaos*, Stockholm 1919, s 84; *Aftonland*, s 32.

veta i *Visa solen ditt ansikte* (Va 66f). I dödsriket rinner glömskans flod, Lethe, och när vi dricker ur den utplånas alla spår:

Naturligtvis vittrar barrikaderna.
Till och med på minnesstenarna
händer det att namnen är oläsliga
eller att bara en eller annan misstolkad bokstav är bevarad.
Dröjer någon gud kvar i bakgrunden
är det bara för att röra vid våra tinningar
med det letheiska spöet.

Dessa dikter kan jämföras med Gullbergs "Stenen i Rosensnår" i *Fem kornbröd och två fiskar*.⁷⁴ Även denna dikt berättar om det tomma spår efter livet som ett oläsligt namn på en gravsten utgör:

Kanske om tusen år
hittar en man ditt spår,
utan att för hans blick
stenen i rosensnår
röjer det namn du fick.

Vennbergs diktsvit "En dag då ingenting händer" får ha sista ordet (Va 19ff). I en nästan uppsluppen stil diskuteras det mesta mellan himmel och jord och även frågorna kring livets spår kommer upp. Trots lättsamheten är det tydligt att några bittra droppar rymts i kalkens botten. Som när det förflutna rekapituleras:

Namn och röster sliter sig loss från breven
och kryper omkring i rummet som spindlar.
Jag ser dem leta sig fram mot vålnaden
av den som en gång var jag själv.

Och vad gäller diktjaget själv är den genomgående hållningen tämligen klar. Trots enstaka uppror mot döden och det slutliga utslocknandet är det med tillförsikt slutet inväntas: ett slut som utplånar allt, alla spår och alla minnen; ett slut där individen äntligen finner springan som leder ut ur samsara och där han slipper att kränga på sig evighetens huva. I anslutning till ett parti i Bhagavadgita ges människornas slutliga undergång konkret och dramatisk gestalt: "Vänd dig till herren Brahma, i vars lågande mun / vi alla störtar in som en insektsvärm."⁷⁵

⁷⁴Hjalmar Gullberg: *Fem kornbröd och två fiskar*, Stockholm 1942, s 79f.

⁷⁵Främmande religionsurkunder, II 1, s 198.

"Bara på backtimjan lär det finnas sex insektsarter"

Sedan tusentals år, närmare bestämt från och med den tidigaste Homeroskritiken här i västerlandet, har man ansett en av diktens huvuduppgifter vara att bevara stora mäns bragder till eftervärlden. Hos Horatius talas det till exempel tidstypiskt i ett av hans oden om "hävdermas blad".⁷⁶

Tiger papperet stumt är vad du djärvt har gjort
dig till båtad ej stort. Vad vore Ilias
son med segraren Mars mer än en obemärkt
om ej hävdermas blad sjönge om Romulus?

Än idag lever traditionen vidare, om är i väsentligt annorlunda form än forna tiders hyllningar. Kungar och krigare bryr man sig inte så mycket om – i stället hyllas fredskämpar eller demokratins martyrer. Även Vennberg bidrar till denna tradition med en av sina mest engagerade dikter, "Höstdagjämningen 1973" till minnet av Salvador Allende (VF 65f). Nu som förr skriver man också dikter om konstnärskollegor och diktarvänner. En handfull av Vennbergs dikter tillhör denna genre, exempelvis "Vid dessa grottor" till minnet av Gösta Oswald (G 65f).

Emellertid finns det en dikt i *Dikter kring noll* som direkt negerar den gamla traditionen (Dn 76f). Dess giftiga satir uppfordrar till en omprövning av all skriftlig historisk vittnesbörd. Dikten i fråga kallas "Äreminne över Menitas" och börjar med de först förbryllande raderna: "Aldrig förr har jag skrivit en dikt direkt på maskin;/ men Menitas, lyktiern, vill på detta sättet jag hedra." Efter att ha läst resten av dikten förstår man bättre inledningen. Menitas var en av dem som i kyrenaiska kriget räddade kvar Ptolemaios V vid makten i Alexandria, och Ptolemaios, får läsarens i diktens fullkomligt avslappnade berättelse veta, var en tyrann med blodtörst utan like.

Sålunda var hjälten, som räddade "lag och ordning och frihet i Alexandria", knappast någon hjälte av modern tappning. Hedern som vederfars honom i Vennbergs dikt förstås lämpligen ironiskt. Diktjaget vill inte ta i honom ens med tång, och låter därför skrivmaskinen skriva ner hans bragd utan att orden ska behöva passera genom pennan i handen. Dikten nämner också, i ordalag som erinrar om Horatius berömda formulering, den diktgenre som degraderas: "Kallimachos, fast till födseln själv kyrenaiker,/ reste för eviga tider ett minnesmärke" – nämligen epigram XXXVIII – över Menitas. Kallimachos var väl så illa tvungen att fjäska för Ptolemaios, som "redan mördat i blodig massaker / stora delar av Alexandrias ungdom och andra förjagat".

⁷⁶Horatius: *Epistlar och sista dikter*, tolkning av Ebbe Linde, Uddevalla 1960, s 98f.

"Äreminne över Menitas" är en ensam fågel i Vennbergs poesi. Men den fungerar ändå som ett hårdraget exempel på den kritiska tendens gentemot mänsklighetens höga anspråk som på andra, mindre uppenbara plan kan avläsas i författarskapet.

Samtidigt som Vennberg i viss mån fullföljer traditionen att bevara minnet av betydelsefulla personer, finns således hos honom en ådra som direkt opponerar sig mot traditionens idag mindre opportuna drag. Hjältarna, de heroiska hjältarna, degraderas med ironins hjälp, och i stället skapas antihjältars vanliga, svaga människor. I stället för att föreviga mänsklighetens absurda skådespel på världsscenen bevarar Vennbergs dikter, liksom för övrigt Horatius poesi som ofta explicit undandrar sig de heroiska sfärerna, minnet av enkla ting och obetydliga människor. Det är detta som i det följande ska intressera oss.

I och med sin fixering vid det obetydliga ansluter sig Vennberg till helt andra genrer än de nyligen diskuterade. Jämsides med de flesta traditioner finns, som Bachtin i detalj visat, antitraditioner. Satirer och burlesker utgör motpoler som driver med det upphöjda och etablerade.⁷⁷ Som motvikt till Homeros majestätiska epos har vi exempelvis det komiska epylliet *Striden mellan godorna och mössen* som förvandlar de frejdade hjältarna till obetydliga smådjur.

Men på ett paradoxalt sätt konfirmerar sådana raka omvändelser snarast den orubbliga auktoriteten hos föremålet för satiren. De ger inga alternativ utan äger i stället hela sitt existensberättigande tack vare det förlöjligade föremålet. På annat sätt förhåller det sig med dikt som i sig formlularar motsatta synsätt. Mot den glorifierande och idealiserande traditionen kan man ställa en realistisk strömning. Genremässigt är realismen, som Tore Wretö visat, intimt förknippad med idyllen.⁷⁸ Idyllens portalgestalt Theokritos nämns vid namn i Vennbergs diktning, liksom Horatius som även är intressant i detta sammanhang. Att idyllgenren ofta är verksam i Vennbergs diktning – inte minst i *Fiskefärd* där en dikt som vi tidigare diskuterat kallas just "Idyll" – är tydligt, lika tydligt som att det aldrig rör sig om någon menlöst bråkande idyll (F 63ff).

Den dikt som kanske mest erinrar om Menitashyllningen är "Lärodikt om senromersk poet" (F 38ff). Även här är stilen arkaiserande, med ibland uppstyld ordföljd och vissa högtravande ord. Skillnaden mellan dikterna är att Ausonius, den senromerske idylldiktaren, verkligen ges en ömsint hyllning.

⁷⁷Michail Bachtin: *Rabelais och skrattets historia*, Stockholm 1986, passim.

⁷⁸Wretö: *Det förklarade ögonblicket*, s 17ff.

Det är han, "prefekt och konsul,/ kännare av fiskars levnadssätt och typer,/ lovprisare av dagars namn,/ vinbergens ljuva skörd och talens egenskaper", som är den verkliga hjälten. Han kanske inte, med sina "ändlösa verskataloger", var någon genial poet. Men historiens dom över honom är ändå orättvis, menar dikten. Livets värden ligger inte i det stora, utan i det lilla. Det räcker med att "en gång, endast en gång lämna vägen,/ stiga ut i djupa skogar" för att det enkla inte ska vara ren ytlighet. Vennberg visar, enligt en formulering i *Tideräkning*, "att det obetydligas/ gott kan vara det betydliga" (Tr 41ff).

Dikten som följer efter "Lärodikt om senromersk poet" i den senare versionen av *Fiskefärd*, "Alkibiades", kan bidra med en sentensartad formulering som visar hur strävan efter makt, ära och ett evigt namn är fåfänglighet (D 199ff). Dikten bör förstås som en monolog av den Alkibiades som efter ett äventyrligt liv, ömsom kämpande bland athenarna, ömsom bland spartanerna, slutligen blev ömkligen mördad:

Så återstår för den som velat fylla världen
med glansen av sin makt
ej skuggan ens
av hyllningsrop och kransar,
ett namn för hundarna
att nesligt förorena.

Vanitastemat får här en speciell innebörd av att *namnet* fokuseras. Och namnet är, enligt tidigare resonemang, ett avtryck. Människan ges identitet och existens av sitt namn, och att bli odödlig är analogt med att ens namn lever vidare för evigt som ett spår i historien.

Att namnets överlevande i form av inskrifter inte garanterar odödlighet poängteras av "Skrift, inskrift" i *I väntan på pendeltåget* (I 65). Människan bakom namnet kan gå förlorad: "som på en runsten: ristat / av okänd fader över okänd son,/ död i österled". Men Vennbergs egentliga turnering av odödlighetsdriften och föreställningen om dikten som redskap att manifesteras de stora bragderna, är att låta dikten bli ett spår efter det obetydliga. De små, oviktiga men livsnödvändiga detaljerna får genom Vennberg lämna sina spår i evigheten. Härigenom skriver delar av hans diktning in sig i idyllgenren. Sida vid sida med den språkliga manierismen finns det hos Vennberg en realism som sympatiserar med det enkla och obetydliga. Även när de stora frågorna penetreras – religionen, ideologierna, kärleken och döden – görs de till detaljer genom att diktjagets obetydlighet och osäkerhet med jämna mellanrum framhävs. Den retoriska figuren *meiosis*, som går ut på att reducera ett ämne genom att framställa det i förminskande bilder, genomsyrar Vennbergs dikt-

ning. Livets spår reduceras i ögonblick av klarsyn till det obetydligas spår, i analogi med att den låga positionen ofta intas.

En bättre sammanfattning av Vennbergs estetik på denna punkt än den som ges av "Ett par ord om poesin" i Sju ord på tunnelbanan kan jag svårligen tänka mig (St 17f). Här tillskrivs poesin ytterst begränsade möjligheter, samtidigt som dikten själv, påpekar Anders Olsson, med sina pregnanta bilder omedelbart förverkligar dessa möjligheter. Jag citerar denna metadikt, där man lägger märke till en variation av Viktor Rydbergs "Din sorg är din, och du bör bära henne", i sin helhet.⁷⁹

I smått kan också poesin ha egen existens.
Bara på backtimjan lär det finnas sex insektsarter.
Vem har räknat örterna där poesin kan livnära sig?
Också i skuggan av Jupiters månar kan den andas.

Ändå är poesin det som inte tjänar någonting till.
Den räddar ögonblick ur vår personliga glömska:
en kärlek som snuddade vid oss,
en röd båt halvstälpt i snön,
ett godståg på Nynäsbanan
medan vi styr våra steg mot Vårdshuset Postilljonen.

Idel ting som varken stör eller tröstar,
men knappast heller angår någon.
Vår värld är vår och vi ska bära henne.

Skaffa oss ett skelett för våra privata ävnader.
Upp, diktare, och rädda något ur vår samtids glömska,
om så bara ett skyfall över Humlegården
eller ett tortyrens skrik från Vietnam.

Någon kanske frågar efter någon av oss
i nya generationers programmerade tillvaro.
Skapa på bara:
en poesi som räddar ur hela släktets glömska.
Eller ur planetsystemets glömska
när de julianska dygnen börjar klympa under iskristallerna.
En kinesisk krönika
att av osynliga händer överräckas åt Vintergatan.

Återstår så till sist
Guds glömska ur vilken ingen kan rädda oss.
Poesi är det som inte tjänar någonting till.
Men också växterna söker efter föda
som om de hade ögon.

Som Bernt Olsson betonar är inställningen till poesin motsägelsefull. Å ena sidan sägs den inte tjäna någonting till, å andra sidan räddar den ting och

⁷⁹Olsson: "Poeten Karl Vennberg", s 36. Viktor Rydberg: *Dikter. Första samlingen*, andra upplagan, Stockholm 1896 (1882), s 124.

skeenden undan glömskan.⁸⁰ Den märkliga glidningen mellan meningslöshet och meningsfullhet för diktens del har sitt korrelat i de biologiska bilderna som inleder och avslutar dikten. Växterna söker efter föda trots att de är blinda, och även något så obetydligt som en insekt kan utan vidare överleva utan att göra någon egentlig nytta. Naturen är ändamålslös men kan kännas meningsfull, och analogt kan dikten inte värvas till något högre ändamål men fyller ändå sin funktion – i den låga positionens begränsade perspektiv. Det obetydligas betydelse visas i diktens begränsade avtryck. I existencialistisk bemärkelse skapar dikten en mening utifrån meningslösheten.

Olsson påpekar att raden "Idel ting som varken stör eller tröstar" synes vittna om att dikt om det obetydliga trots allt inte kan ge människan det den borde. Onekligen är budskapet i "Ett par ord om poesin" i grunden dubbelt. Dikten rymmer en svårgripbar ironi som anas även i en uppmaning som "Upp, diktare, och rädda något ur vår samtids glömska". Här märker man både patos och uppgivenhet; en vilja till positiv diktargärning och ett hån mot självbelättna skriftställare som tror att deras ord väger tyngre än guld. Dubbelheten bevaras ända till slutstrofen där poesin sätts in i ett metafysiskt perspektiv: "Guds glömska". Som så ofta hos Vennberg är det ett ironiskt *men* som får sista ordet: "Poesi är det som inte tjänar någonting till./ Men också växterna söker efter födar/ som om de hade ögon."

En dikt som beskriver det obetydligas poetik omsatt i praktiken är "Marginnell" i *Dikter kring noll* (Dn 58). Diktjaget konstaterar att han egentligen inte borde känna till de två namnen Li Mu och Hsi K`o, men tack vare en gammal kinesisk dikt lever dessa minst sagt obetydliga personer vidare. De två är inte bara obetydliga, utan dessutom lite löjliga. Men de är harmlösa och därför värda mer beundran än de furstar som lämnar sina blodiga spår i historien:

Den ene besvärades av sina långa ärmar,
den andre skändes över sina halmtofflor.
Medan furstarna regerade
med sina älskarinnor, gunstlingar
och bödlar.

Genom Vennbergs dikt lämnar de två gamla kineserna ännu ett avtryck i världen och det obetydligas betydelse framstår med eftertryck. Även den enkle farbror Johan i *I väntan på pendeltåget* lever vidare genom Vennbergs text som blir ett livsspår av just ett sådant slag som dikten själv avvisar (I 21ff).

I *Halmfackla* finns en dikt som lite grann sticker av mot de övriga (H 56f). Den ganska hårdhänta ironi som dominerar delar av samlingen fungerar här

⁸⁰Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångesttimmarna", s 26.

bara som ett tunt hölje kring en inkännande beskrivning av en kvinna i utförsbacke. Hon känner det "som om en oförmlig spindel slog ut i blom". Hon är ömkansvärd och samtidigt en aning löjlig, och väl egentligen ingen person att minnas. Men Vennbergs dikt tar sig ändå besväret att göra ett avtryck av henne, trots – eller kanske just på grund av – att hon inte är en turturduva "av den sort / som främmande folkslag besjunger i sin kärlekslyrik". Vennbergs sätt att här porträttera en människa på skuggsidan har av Algulin satts i samband med Eliots dikt om den oheroiske Prufock.⁸¹ Eliot kan i sin tur placeras in i en realistisk tradition som söker sitt ursprung i den grekiska folkliga genren *mimen*, bevarad genom Herondas texter – små bilder ur vardagslivet där enkla människor gestaltas.

Längtan till Egypten bevarar med viss tvekan minnet av en ung snabbköpskassörska (L 55f). Diktaren beskriver här hur verkligheten inom honom transformeras till bildkonst – den mentala bilden blir till en tavla: "Ja g plockar hennes motvilliga bild med mig hems/ och ramar in den, med ett vidhängt och älskat namn./ Messalina eller något ditåt". Hon tillhör inte de egentligen minnesvärda människorna och tycks inte vara någon behaglig människa, vilket framgår av diktens ironiska jämförelse med den herostratiskt ryktbara Messalina. Men en sak tillerkänns hon, nämligen insikten att "man föds och dör som snabba växelmynt": avtryck som hastigt passerar handen och sedan försvinner. Endast enstaka av dessa obetydliga mynt behåller man Kassörskan själv får sin bild bevarad: ett obetydligt men minnesvärt spår.

Någon person av betydelse är slutligen inte heller den flicka som i "Tågresa i höstligt landskap" i *Gatukorsning* enligt en bekant teatermetafor kastas in "på denna råa scen" (G 16ff). Trots hennes obetydlighet bevaras minnet av henne i denna dikt som av Algulin kopplats till Ekelunds "Då voro bokarna ljusa" med sitt ensamhetstema och tågremotiv.⁸²

Redan i inledningen till Vennbergs dikt introduceras spårets motiv: "Speglingar av fönster i ett fönster". Diktarens öga fångar upp bilder som speglar sig och blir till tillfälliga avtryck på näthinnan. Dessa många avtryck beskrivs men fungerar bara som ram kring det spår som dröjer kvar:

Och du som mitt öga stannade kvar hos
vid den sjunkande vägen:
rödgrå ulster, slängiga steg,
hungrig mun med tuggummi.

⁸¹Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 204.

⁸²Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 238.

Anblicken av den unga flickan erinrar om en sedan länge förfluten tid. En tid som väcker saknad samtidigt som diktjaget inte vill återkalla den. Tiden har redan ristat sina smärtsamma spår i själen:

Så lutar jag mig trött mot det förgångna
och dubbelt trött mot det som väntar.
Mörkrets inåtvända händer lossar trädens skuggor.
smärtan slokar avlägsen i vrån.
(Turban om mörka håret
Ären plockar upp sin bittra fallfrukt.)
Så väcker rödgrå ulster
under skymningsväg i fönstrets spegling
bortglömd kväll till måttlös saknad.

Dikten räddar en vardaglighet från den eviga glömskan. Samtidigt visar den att en enkel händelse kan vara tecken på något förgånget av vikt. Erinringar genereras av spår och speglingar. Spåret som den okända flickan lämnar kvar ger trots allt en aning ljus åt diktjagets liv. "Och leendet du lämnar kvar:/ förstrött och gäckandes/ som kopparmynt i vatten." En bit av en smärtsam men obetydlig verklighet dröjer kvar tills den slutligen utplånas för alltid. Dikten räddar inte för evigt från glömska, den är bara ett nödvändigt provisorium: "Avlövade och ofattbaras/ sjunker viskningar och landskap in i dunklet."

"Vårt hjärtas vilt lysande skrift"

De metapoetiska dragen i Vennbergs diktning är som vi tidigare konstaterat intimt sammankopplade med kunskapsteoretiska frågeställningar. Att söka efter en sanning som aldrig kan finnas och eftersträva en mening som aldrig kan uppenbara sig för människan är grundläggande för denna penetrering av verklighetens och kunskapens gränser. Eftersom det verbala språket är en del av den samlade kommunikationen faller det sig naturligt att också själva dikten problematiseras, på samma sätt som de övriga konstarterna på olika sätt fokuseras av Vennberg. Metapoesin är således knappast ett självändamål, utan en del i ett större sammanhang: det epistemologiska. Två extrempositioner, mellan vilka Vennbergs protagonister pendlar, kan fastställas. Å ena sidan ett totalt uppgående i Gud och mänskligheten där kunskapen om det yttersta tycks vara omedelbart och intuitivt given. Å andra sidan en extrem skepticism där alla sammanhang och all förståelse förnekas. Ibland är det rent av fråga om solipsism.

Den bärande frågeställningen i mycket av Vennbergs metapoesi är hur diktjagets tankar ska kunna förmedlas. Poesin framställs ofta som förvanskande och falsk: en skev spegel framför diktarens verklighet. Frågan om hur eftervärlden ska tolka den egna dikten reses någon gång. *Skriften* är vid sidan av *spåret* ett nyckelord hos Vennberg, och man kan i anslutning till Birgitta Trotzig i *Ett landskap* samt Jacques Derrida framhålla skriftens karaktär av spår och dess spel mellan närvaro och frånvaro. Såväl Trotzig som Derrida betonar, utifrån sina vitt skilda utgångspunkter, den bräckliga förbindelsen mellan skribent och skrift i meningsproduktionen.⁸³

Ibland utvecklar Vennberg en metaforik som breddar tankeförmedlingen till att gälla olika konstarters förmåga att kommunicera. I synnerhet används då bildkonsten. Målarpenseln eller skulptörens mejsel blir substitut för diktarens penna. De spår som pennan, penseln eller mejseln lämnar efter sig borde, enligt diktarens ideal, vara avtryck av konstnärens tanke. Med skepsis ifrågasätts ibland detta och i stället provas föreställningen att konstnärens avtryck är *tomma* avtryck. Spåret blir, i de mest negativa dikterna, framställt som ett metafysiskt spår som inte röjer annat än uttryckets tomhet.

Man kan säga att meningslösheten i sig blir ett tema hos Vennberg. Detta temas paradoxala meningsfullhet, meningslöshetens utopi som ja g på annat håll kallat det, hänger samman med flera olika faktorer: diktaren jävar sina egna påståenden om skriftens meningslöshet genom att ständigt skriva dikt efter dikt, och ur motsägelserna reser sig en nödvändig vilja att bygga upp på nytt ur spillorna.⁸⁴ Skepticismen är dessutom inte alltid total. Det finns grader även i diktens helvete.

Poesin, i den mån den är förmögen att kommunicera något, vidarebefordrar möjligen några få enkla saker. Den sträcker sig efter Gud och Kvinnan men förlorar till slut alltid begärens föremål. Det tomrum som kvarstår kan bara fyllas med en sak: smärta. Livet, det storartade och omtumlande liv som ungdomen ständigt söker famna, glider undan poesins form och tycks under alla omständigheter vara en illusion. Vad poesin kan fånga är det obetydliga.

Att poesins förmåga inte sträcker sig längre än så synes ibland vara en besvikelse för Vennberg, som om det närdes en hemlig dröm att "Ordens spår", som det sägs i Rigveda, skulle leda till sanna som i sin tur fördelar de sanna orden bland skalderna.⁸⁵ Men ifrågasättandet av skriftens allians med

⁸³Trotzig: *Ett landskap*, s 8, 22, 24, 41. Jacques Derrida: *Of Grammatology*, Baltimore and London 1976, s 70ff.

⁸⁴Elleström: "Vennberg och meningslöshetens utopi".

⁸⁵*Främmande religionsurkunder*, II 1, s 59f.

siare och sanningssägare är ändå givet för Vennberg. Korta ögonblick tycks poesin skimra som ett dyrbart smycke men snart nog blir den åter degraderad. I *Halmfackla* nervärderas den i det närmaste totalt. Tankarna beskrivs som maskar som kryper omkring och lämnar slemmiga spår efter sig på utsökt porslin (H 67). När tanken "speglar sig i drömmens vatten" finner den sina drag förvridna (H 68). Porslinet och drömmens vatten är naturligtvis symboler för de ideal som aldrig kan nås därför att det inte finns någon motsvarighet till dem i verkligheten. Att tro något annat är hyckleri, och hur mycket hycklande har det inte förekommit i världshistorien: "o tempels/ där vi har avgjutits/ vårt övermodiga skryt i brons" (H 65f).

Verkligheten befinner sig långt ifrån idealen. I alla tider har människans tänkande dessutom komplicerats av det kroppsliga. Avståndet mellan andliga ideal och kroppsliga drifter har aldrig kunnat överbryggas: "Också på mossfyndens benknor röjer märken / hur kropp och tanke i ungdomen sargar varandra" heter det i *Vid det röda trädet* (Vt 43ff). Inte ens inom det egna jaget, där till exempel kampen mellan kropp och själ pågår, är det möjligt att bibehålla en integritet som borgar för tankens äkthet. Redan inledningsraden i *Sju ord på tunnelbanan* slår fast att "Min namnteckning är alltid förfalskad" (St 9ff). Dessutom är konstnärens spår, enligt en dikt i *Bilder I-XXVI* som uppriktar en analogi mellan olika konststarters begränsade förmåga att kommunicera, avtryck bestående av tomhet, tal bestående av tystnad (B 35). Diktjaget tillhör de "bildhuggare / som hugger in varandras tystnad i klipporna". All strävan är, enligt denna en av samlingens mest pessimistiska dikter, fåfänglighet. Konstnärens spår degraderas fullständigt. Skriften blir till ett intet: "Till slut är vi alla tysta vittnens/ och våra ords/ är askflagor under allt likgiltigare moln." Orden är askflagor som kan vittna om elden, konstaterar Bernt Olsson, men själva har de ingen eld i sig.⁸⁶ Även "Röster i tystnaden" i *I väntan på pendeltåget* framställer orden som tömda på innehåll (I 47). Orden "stiger ur det ingenting / som jag har kvar" heter det där: "en bön, en gest, ett tonfall / som bara döden står och väntar på". De är tomma skal, meningslösa.

Ett i det närmaste motsatt känsloläge finner man i några dikter i *Vårövning*. Där tycks konsten närmast transcendera konstnären och bli till ett än högre tecken än konstnären tänkt sig. Hans verktyg är redo att trotsa verkligheten för att söka rista in ett uppror i den motsträviga materien. Men "Håll inne än en stund din mejsel", uppmanar diktjaget sig själv och andra (V 18f). När man som minst anar det rämnar bilden. Inte för att som oftast falla i bitar

⁸⁶Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångesttimmarna", s 13.

utan för att lämna plats åt en högre verklighet, något som är skapat inte i första hand av skulptörens mejsel utan av skulptören själv använd som verktyg av en högre makt.

Så springer fram ur rymden
över dina uppror
ett annat locken än du hade tänkt dig
mätt med andra år än smärtans omloppstid:
som en fågelflykt, men fångad
med silverstift på solens rödgrå skiva.

Silverstiftet gör avtryck som transcenderar diktjagets tankar, ristningar som ligger utanför hans kontroll.⁸⁷ I en annan dikt blir dessa avtryck till och med plågsamma i sin drabbande nakenhet: "Grip dem. Bind dem till mun och fötter./ tänd törne till rökelse mot deras ondska" (V 23f). Mot diktjagets vilja ligger de tankar som hans ord uttrycker så nära något som skrämmer honom – genom att likna hans föreställning om sanningen – att han måste värja sig mot sina ord. Deras avtryck är för en gångs skull inte frånvaro utan närvaro, smärtsam närvaro:

De skulle utlämna mig. Vittnen är de
mød hand på dörrvredet till min gryning,
med läppar för blodet i min skymning.
Där de födes, dör mitt hjärta.
Vilken glans av skräck kring deras stjärna.

I *Längtan till Egypten* talas det om en container för de trötta orden (L 21). Diktjaget önskar att de plågsamma bilderna, den ideala verklighetens spår i medvetandet, ska försvinna. I andra diktsamlingar finner man optimism i förhållande till skriften. I *Tideräkning* är den till och med en motvikt till hjärtats pessimism (Tr 71). Diktaren "har gett allt förlorat" och orkar inte längre slåss mot övermakten. Med en formulering som kan läsas som en hänvisning till striden mellan David och Goliat konstaterar han att slungstenen får "avstå från pannan".⁸⁸ Men skriften, om än inte med samma demaskerande förmåga som i *Vårövning*, transcenderar den skrivandes tankar:

Med lädernask för ansiktet
formar min skrift sina hemvändande staplar
endast mitt hjärta
har gett allt förlorat

En optimistisk syn på dikten framförs även i "Sålunda lär oss", en dikt i *Fiskefärd* om den försokratiske filosofen Anaximandros från Miletos (F 35ff).

⁸⁷Se Printz-Påhlson: "Vennberg, orden och tingen", s 214f.

⁸⁸1 Sam.17:49.

Denne filosof lärde bland annat, enligt diktens som Algulin påvisat något korrumperade utsaga, att elden en gång i skapelsens begynnelse höljde jorden. Reminiscenser från detta urtillstånd finns bevarade i diktarnas verk: "Blott sångerna förvarar / en rest av elden från det tunna höljet". Poesin får en nästan gudomlig mission enligt denna kosmogoni, som ju för övrigt äger vissa likheter med Lurias och Basilides föreställningar om världens uppkomst. På ett annat plan kan man associera till Horatius fasta tro på diktens överlevnad. När allt annat förgått som skulle minna om det förflutna lever dikten vidare, enligt ett tidigare citerat ode: "Sång, blott sången är kvar, tonar i sena år."⁸⁹

Mellan de två ytterpositionerna förnekelse och oreserverad tilltro finner man naturligtvis en mängd tvetydiga och vacklande hållningar i förhållande till diktens förmåga att vidarebefordra tankar och vara ett kunskapsfömedlande organ. Med ironi som lämnar vägen öppen för vitt skilda tolkningar talas det i *Vägen till Spånga Folket* om spår av galenskap hos diktjaget och om att förgifta sig med poesi:

Det finns en punkt – kanske finns detta
säger jag mig,
där mitt öde varken är likt eller olik.
där tiden ger mig rätt
bara jag ger tiden på båten.
Där den är inne och ändå förbi.
Och där kan jag, fast ensam,
dö alla människors död.

Kanske tycker sig någon då
hitta spår av galenskap och hägringar
också i min näthinna,
en förklaring till att en människa
som är så fallen för sedeläror
kan förgifta sig med poesi. (VF 30ff)

Mer otvetydig är pessimismen på ett annat ställe i samma samling, där olika konstarters bristfälligheter vad gäller tanke- och känslöförmedling uppgivet kommenteras: "Inte en sommardag kan vi hejda, / inte en doft kan poesin eller musiken rädda" (VF 29).

I *Dikter kring noll* är Horatius – som vi redan sett en tämligen flitig gäst i Vennbergs diktning – en av utgångspunkterna för frågor kring diktens varaktighet (Dn 24f). "Till Horatius" inleds med att den romerske poetens slutdikt i den tredje samlingen av oden citeras, den som i Ebbe Lindes tolkning börjar med de berömda raderna om "ett verk, fastare stöpt än brons".⁹⁰

⁸⁹ Algulin: *Den norfiska reträtten*, s 232f. Horatius: *Epistlar och sista dikter*, s 98f.

⁹⁰ Horatius: *Oden I-III*, s 179.

Slutfört har jag ett verk, fastare stöpt än brons,
rest en ordpyramid mig till en minnesvård,
den ej frätande regn, nordan i vanmakt ej
nånsin skall plåna ut, ej heller tidens flykt,
årens ändlösa rad. [...]

Horatius är övertygad om att de spår dikten lämnar efter sig kommer att finnas kvar under mycket lång tid. Vennberg däremot tvekar:

Exegisti
monumentum, en minnesvård
reste du,
och ännu
sveper din vind över sjön,
ännu bjuder dig
en trolös kärlek sin famn.

Det finns
– eller finns det ännu? –
hav att återvända från,
öar att fly till,
strider där man springande
kan kasta skölden ifrån sig.

Eller finns det inte?
Kanske finns inte längre
tidernas flykt, årens
ändlösa rad, bara Procyons
galna hund i vars fotspår
elden slår upp.

Inne i materiens
fömuflösa
centrum ska vi dö.
Räcker du oss ditt vinkrus
här där historien rasar samman?

Att Horatius verkligen enligt egen spådom lever vidare bekräftas av Vennberg genom att dikten som här citerades i sin helhet tillägnas honom. Detaljer från hans liv och diktning arbetas in i den nya texten. Strof ett nämner "en trolös kärlek" vilket är ett vanligt motiv hos såväl Horatius som Vennberg själv. Strof två talar om en ärolös flykt från valplatsen vilket kan läsas som en hänvisning till Horatius flykt efter förlusten vid slaget vid Philippi. Strof fyra talar om ett vinkrus och erinrar därmed läsaren om de otaliga dikter av hans hand där måttlig vinkonsumtion lovordas.

Poesins karaktär av spår ökas av att direkta citat inlemmas i "Till Horatius". De latinska orden i inledningsraderna är direkta avtryck från originaldikten och i strof tre finner man fragment i svensk språkdräkt. Horatius säger självsäkert att tidens flykt och årens ändlösa rad inte kan utplåna hans dikt. Vennberg svarar med att lägga till ett kanske. Vidare har "Procyons / galna

hund i vars fotspår /elden slår upp" – lägg märke till att spåret här dyker upp i ett sidomotiv – en motsvarighet i ett annat ode i samma samling där några stjärntecken beskrivs och tolkas: "På fästet Cepheus avtäckt sin dolda elds/ och vilt framrusar Procyons galna hund."

Vennbergs dikt lämnar egentligen frågan om poesins fortsatta liv obesvarad. Den antyder bara att någon sorts kommunikation över årtusendena trots allt äger rum. Indirekt bejakar den Horatius optimism eftersom hans poesi har blivit ett tydligt spår i "Till Horatius". Någon direkt utsaga är svårare att ringa in hos Vennberg. Han supplerar Horatius övertygelse med ett kanske och överlämnar diktens avslutande frågetecken åt läsaren: "Räcker du oss ditt vinkrus / här där historien rasar samman?"

En annan poet står i centrum för inledningsdikten i *Bilder I–XXVI: Marina Tsvetajeva* (B 7ff). Kommunikation över gränser är också här temat. Poesins oförmåga att stå till tjänst med att rädda lycka åt människor blir i denna dikt uppenbar. Diktningens enda resultat blir för Tsvetajevas del att hennes poesi lämnar ett smärtans avtryck efter sig. "Man ser ännu", sägs det, "spår av tårarna som hon tryckte ners/ i bordets marmorskiva / med sin förtvvlade hand." I "Idyll" i *Dikter kring noll* figurerar Alexander Blok i ett sällsynt tvetydigt sammanhang (Dn 80). Poesins förmåga eller oförmåga att hjälpa mänskligheten penetreras med en ironi som döljer ett stort allvar. Svårigheten i denna dikt är att finna en nivå där påståendena verkligen kan tas för kontant. Att den idyll som tecknas är en ironisk idyll synes mig vara givet, men däremot är diktens slutrader synnerligen ambivalenta: "lägg också du ditt ord / som ett dammkorn på bombsiktet!". Det futtiga i denna handlings potentiella resultat står i skarp kontrast till nödvändigheten att trots allt göra sitt yttersta. Själv är jag benägen att ta uppmaningen på fullt allvar. Dess retoriska effektivitet kliver över diktens alla ironiska förbehåll. I sista hand tynger också själva mediet för påståendet över vågskålen: dikten finns där och dess ord *är* dammkorn på bombsiktet.

En bärande paradox i Vennbergs metapoesi är att poesins kommunikationsförmåga förkastas samtidigt som en tro på själva poesin blir tydlig. Diktens tankeinhåll betraktas ofta som sekundärt och förklingande, som en glömska, medan poesins själva existens mot allt förnuft någon gång upphöjs till något betydelsefullt. Dikten som kosmisk glömska är en av Vennbergs kardinalbilder. Endast dikten själv och den obetydliga del av verkligheten som ryms inom den tilltros i dessa sammanhang överlevnadsmöjlighet. Poesin är, sägs det, som en älskare för en natt, men framför allt som ödemarken kring denna enda natt (Va 77). "Poesins ensamhet" avslutar *Visa solen ditt ansikte* och kan

också stå som representant för Vennbergs mest positiva konstsyn. Här finns insikten om poesins begränsningar men också om dess gränslöshet. Dikten lyder i sin helhet:

Jag tror på din ensamhet, poesi.
Jag tror på ansiktens som i dig
ohörda sjunker in i historien.
Du är deras tystnad under de låga grenarna.
Du är fågelsången som upplyste deras nätter
och blommorna som dog under deras höfter.
Du är det himmelska dammet över deras evighet.

Jag tror på din ensamhet, poesi.
Jag tror på könet utan skugga, ödemarken
kring den natt av kärlek som du gav oss.
Jag älskar dina grova händer
när de faller ut den bondska tätsängen med dess säckväv.
Den glömska som du lyfter mot rymden
kastar sig solen över som en tiger.

En bild som med skärpa sammanfattar paradoxen i denna hållning är "det himmelska dammet". Dikten är blott damm, men himmelskt damm. Samma bildtyp hittar vi i *Från ö till ö*. Där talas det om en dikt som blev "en inskrift på Buddhas skugga" (Fö 60). Skriften är i skymundan, i skuggan – till yttermera visso i Buddhas skugga; i mörkret kring den som uppnått fullkomlighet. Trots detta är dikten på sätt och vis en del av Buddha. Den är uppgången i den stora glömskan, i en sorts poesins nirvana. Efterföljande dikt i *Från ö till ö* tar upp samma bild som "Poesins ensamhet" men vänder raljerande på optimismen (Fö 61). "Också dikten är ett hem som överger oss" lyder diktens upptakt, och då hjälper det inte att "det kosmiska dammet" faller på våra själar.

En variant av den kosmiska glömskan kan den olästa skriften sägas vara. I en annan dikt i *Från ö till ö* summeras livet på ett mycket lakoniskt sätt: "ditt hjärtas skri som ett obeställbart brev" (Fö 20). I "Exkurs till måleriet" i *Vägen till Spånga Folkan* dras de andra konstarna in bland det olästa (VF 41). Som bilder för den konstnärliga kommunikationens bristfälligheter presenteras bland annat, med utgångspunkt i Magrittes tavlor, ett nothäfte i brand och en bok där elden vänder blad, "olästa till tidens slut".

Denna pessimism får ett samlat uttryck i "Benämningar", den dikt som avslutar *Vid det röda trädet* (Vt 83f). Den metakonstnärliga frågan gäller här språkets väsen: "Namnen kan ingen ge oss, i dem/ skulle livet störta [...] Inte namnen, bara namnens dödsarbete/ benämningarna". Printz-Påhlson ser ett samband mellan Vennbergs *namn* och försokratikemas *ónoma* som är intimt förbundet med ett ting: *prágma*. Orden skulle således enligt Vennberg inte kunna nå fram till verkligheten. Man kan också, vilket Wickman och Algulin

gör, koppla diktens tankegångar till Platons idélära. Platon menar som bekant att konsten inte kan ha någon plats i ett idealsamhälle. Den är bara en imitation av världen som i sin tur är en avbildning av idéernas verklighet. Med denna modell kommer man fram till den likartade tolkningen av Vennbergs dikt att människans språk inte kan ge oss insikt i verkligheten, det vill säga idéernas sfär.⁹¹

Vidare kan man jämföra Vennbergs dikt med gnostikernas huvudtanke att den materiella verkligheten – en demiurgs skapelse – är en falsk kopia av Guds verklighet, liksom över huvud taget med en mängd mystiska åskådningar med Swedenborgs i spetsen som betraktar den materiella världen som en ofullständig spegelbild av Gud. Hinduismens åsikt, grundad på persisk dualism, att fenomenvärlden är en produkt av mindre värde orsakad av mayas slöja är också intressant i detta sammanhang. Man kan vidare läsa in kopplingar till judisk gudsnamsmystik – namnen liknas vid Guds öppna sår – eller till Lao-tse, som liksom Vennberg kontrasterar det eviga, oåtkomliga namnet mot något annat av lägre metafysisk dignitet: "Det tao, som kan befaras, är icke det förblifvande, oföränderliga tao. Det namn, som kan nämnas, är icke det förblifvande, oföränderliga namnet"; "Tao såsom förblifvande och oföränderligt har ej något namn"; "Tao är fördoldt och utan namn". Ytterligare paralleller kan dras till namntabun inom så kallade primitiva religioner. I Vennbergs dikt sägs det att i namnen "skulle livet störta" och att "de förskräcker som Guds öppna sår". Vitt utbredda föreställningar säger att uttalandet av exempelvis dödas namn, eller helt enkelt människors och gudars sanna namn, medför livsfara.⁹²

Pessimismen i Vennbergs dikt är hur som helst uppenbar. Namnen är onåbara och verkligheten och sanningen utom räckhåll. Men det tycks snarast vara en lättnad för diktaren att den yttersta verkligheten inte kan nås. De eviga sanningarna och gudomligheterna, verklighetens essens, judarnas YHWH eller Lao-tses onämnbare Tao, är oåtkomliga för såväl tanke som skrift, men ur denna negation utvecklas dikten i stället till en lyrisk hyllning av det låga och smärtsamma i benämningarnas värld. Som så ofta mobiliseras motståndskraft när den är absolut nödvändig, i pessimismens djupaste desillusion. Till slut jävar dikten sitt eget påstående när den sträcker sig efter namnens värld och ger den gestalt i det som för läsaren är den högsta verkligheten: speglingars

⁹¹Printz-Påhlsonn "Vennberg, orden och tingen", s 211f. Wickman: "Förord", s 19. Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 271ff.

⁹²Widengren: *Religionsphänomenologie*, s 480ff. *Främmande religionsurkunder*, III, s 45, 57, 61. Frazer: *Den gyllene grenen*, s 300ff.

speglingar, fångade "med silverstift på solens rödgrå skiva", som det hette i *Vårövning* (V 18f). "Benämningar" lyder i sin helhet:

Namnen kan ingen ge oss, i dem
skulle livet störta; inte namnen,
de förskräcker som Guds öppna sår.

Inte namnen, bara namnens dödsarbete,
benämningarna, spegelbilder alla
med överklighet i hjärtat.

Namnen kan ingen ge oss, endast fallet från dem,
en enkel ort för jordisk bebyggelse,
en bäck genom vår mark, genom lövängar,
en hämpling som häckar i barkupplaget.

Benämningar, sken av förrinnande smärta,
ett uppbrott i oförtjänt glädje, en resa
fast inom tiden dock mot de älskandes förvandling.

Inte namn: för namnen finns en valvgång i solen,
en apokalyptisk blomning, med skärmfjäll av eld.
Å, räck mig en handfull oliver
att dela med dig under offret till de döda.

Den otydbara texten är en betydelsefull symbol för diktens och kommunikationens vanskligheter. Diktarens egen verksamhet degraderas ironiskt i *Sju ord på tunnelbanan* (St 19f). Han befinner sig med likasinnade i moln av ordsvärmar. En frände är Lao-tse som enligt "Sång för oss bofasta" vid ett tillfälle tämligen omotiverat ger ifrån sig femtusen otydbara tecken. Lao-tses dunkla men poetiska språk har alltid varit föremål för stider kring uttydning och tolkning, och som vi tidigare konstaterat har han fascinationen inför kontradiktoriska utsagor gemensamt med Vennberg. När diktaren raljerar över de otydbara tecknen skulle man kunna tro att han likt Nietzsches Zarathustra genomskådat de poeter som grumlar sitt vatten för att det ska verka djupt – samtidigt som han självironiskt räknar in sig själv bland de som gömmer sig i "trygga moln" av "symboler och ordsvärmar".⁹³

I väntan på pendeltåget innehåller en dikt som med sin titel "Skrifterna på väggen" leder tankarna till det berömda kapitlet i Daniels bok om Belsassars gästabud, där en gudomlig hand tecknar ner en svårtydbar skrift på väggen (I 40).⁹⁴ Sålunda tolkas dikten företrädesvis som en text om spåren efter Gud, men i dikten talas det också om spår i diktarens eget hjärta varför den också låter sig läsas som en metapoetisk text. Dikten lyder i sin helhet:

⁹³Nietzsche: *Werke in Drei Bänden*, Zweiter Band, s 384.

⁹⁴Dan. 5.

Också skrifterna på väggen
utplånar varandra.
Ingen finns kvar
av dem jag har försökt tyda.
Men faller solljus
över den gula väggen framför mig,
ser jag sakta böljande skuggor
av den döende almens grenar.
Och vad jag hör
bland röster som inte längre är min sak
är bara fotsteg från mitt hjärtas
förrådiska vägar.

I *Längtan till Egypten* uttalas i en dikt en förtröstan inför att orden ska slockna så småningom (L 43). Men likväl letar man efter "ett ord utanför språket/ förskingrat och otydbart". I "Bokslut" i samma samling konstaterar diktjaget vemodigt att hans hjärtas oroliga skrift utplånas (L 57f). Inte ens han själv kunde någonsin lita på ordens och tankarnas betydelse:

Ljusglansen som från de rena tankarna
stiger okränkbar mot himlen
kunde mina ögon i längden
varken tyda eller dricka.

Alla avtryck är förgängliga spår som offras åt glömskan; ogenomskinliga tecken som vittrar: "Bland rösterna som glömmer oss / slocknar tiden som en spegling i ett blindfönster." I andra diktsamlingar finner man emellertid en tillit till dunkla tecken och mystiska skrifter. Som till exempel i slutdikten i *Från ö till ö* där det i samband med handskrifter som skymtar bakom böckerna talas om signaler som måste tydas (Fö 64). Handskrifterna, de texter som är bokstavliga spår efter sina upphovsmän, döljer kanske ännu outtolkade sanningar av oanade dimensioner. Tyd de signaler som når dig, skriver Vennberg, "och en gång kan du/ som mystikens barn med ett skägg av eld stiga ner i Hades".

Orden som underjordiska tecken, dolda "som inskrifter på ännu oupptäckta gravkamrar", talas det om i *Dikter kring noll* (Dn 36). I samma diktsamling finns några dikter om fragment. "Bild i uselt skick" kommenterar resignerat en förfallen bild som tycks ha en orolig väntan som motiv (Dn 11). Bildens inskrift är bara till hälften bevarad och handlar om död och kärlek "eller något annat/ intetsägande". "Ett fragment" har samma motiv: en text som med tiden blivit så illa åtgången att den fallit sönder (Dn 63). Skriften är till största delen otydbar, endast några få vardagliga ord finns kvar. Men dessa ord får i Vennbergs dikt en tyngd som motarbetar diktjagets resignerade hållning. De få tydbara tecknen överlever mot alla odds. Att sammanhanget är omöjligt att urskilja och att texten tycks ha beskrivit en ganska trivial händelse som upp-

repats miljoner gånger i mänsklighetens historia, gör bara styrkan i medkänslan större. Läsaren supplerar sammanhang, styrd av Vennbergs tolkning av den fragmentariska texten. Dikten demonstrerar, tvärt emot Vennbergs deklarerade pessimism och de avslutande raderna om dödens obönhörlighet, skriftens kommunikationsförmåga. Dikten lyder in extenso:

Också i ett torftigt papyrusfragment
med osäker proveniens
kan havsvågorna spola upp de drunknade,
och vi vet inte om vi läser en skrift
eller själva hör till de döda.
Där finns ett ord om sorg
som inte säger så mycket,
men kanske klagar vi bland de sörjande.
Mor, lyder en ensam rad,
som ett utrop, sig likt genom tiderna.
Kom och talade heter det sedan,
som om något hade skett i den sista ångesten.
Men en gud som fick vågorna att lägga sig
var hon inte.
Ordet längst ner är ett annat: död.
Och som en sax är det ordet
för alla tänkbara navelsträngar.

Även hos Konstantin Kavafis finner vi en dikt som handlar om ett skriftfragment. "Med svårighet jag läser på denna gamla sten" lyder inledningsraden, och sedan får läsaren ta del av spridda ord som bevarats.⁹⁵ Liksom hos Vennberg handlar det om sorg och död. Likheten dikterna emellan är symptomatisk: med Vennberg delar Kavafis intresset för poesin som förmedlare av obetydliga och vardagliga detaljer. Deras respektive dikter om textfragment kan båda ses som omskrivningar för en metapoetisk diskussion.

Underjordsmotivet finner man också i *Längtan till Egypten*. Titeldikten talar om ett omärkligt förflyktigande av poesin i Alexandria – som Kavafis så ofta diktar om – en stad "som varje tidsålder har lagt i aska" (L 8f). I denna aska kan kanske poesin överleva, undanskymd:

Mitt Alexandria är en stad utan tempel
men med glömda ord i en lysande stöge till underjorden.
Du tar kliv efter kliv, den bär,
du andas allt friare. Det finns ett vimmel av lösenord.

Den låga positionen kan tydligen rädda undan en del från tidens eviga förintelse. Till och med ur glömskan måste det vara möjligt att utvinna någon sorts kommunikation. Det "måste finnas bortglömda ord att uppgå i".

⁹⁵Konstantin Kavafis: *Samlade publicerade dikter*, tolkning av Gottfried Grunewald, Göteborg 1986, s 215.

När Vennberg i *I väntan på pendeltåget* identifierar sig med den endast i fragment bevarade romerske författaren Accius, är det enligt min läsning en stor portion självironi med i spelet: forskarna grubblar förgäves över "två bevarade rader" och till och med gudarna får sitta "i sitt himmelsbibliotek" och rynka sina pannor över fragmentet (I 9f). Men den fragmentariska skriften, eller den skrift som endast kan tolkas fragmentariskt, kan för Vennberg också vara ett romantiskt ideal. Det otydbara har trots allt ett värde i sig eftersom världen aldrig kan förstås helt och hållet och en helt begriplig text därför måste vara ett omöjligt falsarium. Det otydbaras primat innebär att skriften och världen ska kunna bjuda på överraskningar: "lysande fast otydd" ska skriften gäcka oss, sägs det i "När de blåa ropen" i *Vid det röda trädet*; lysande fast otydd ska den försvinna in i evighetens kosmiska glömska (Vt 16f).

Motsättningen mellan Herakleitos och Parmenides aktualiseras här åter, och denna gång tycks Vennberg befinna sig på Herakleitos sida. Om allt ständigt återkom vore det möjligt att sätta världens väsen på pränt, men något som gäcker sådana förklaringsförsök spränger in en kil i den statiska världsbilden och förvandlar den till en ständigt förrinnande skrift. Det är människans storhet, poängterar Christie, att hon kan leva utan dessa förklaringar:

Bevara din förvåning. Som när ett solspann störtar,
som när en skrift förrinner,
lysande fast otydd
Då kan du vila på den gröna jorden
med hjärtat oförklarad, djupt i mullen.

Algulin påpekar att dikten äger en allmän likhet med ett av Horatius oden där man uppmanas att "Bevara modet" i nödens tid. Det är också givande att som Algulin lyfta fram parallellen mellan Faetons störtande solvagn, högmodets straff, och diktarens förrinnande skrift. De himmelssträvande orden kan aldrig nå fram till en högre verklighet, bli ett spår efter sanningen. Likväl står orden "solbeglänsa": skriften förrinner "lysande fast otydd".⁹⁶

En djupt tvetydig dikt är "Skrift, inskrift" i *I väntan på pendeltåget* (I 65). Skriften beskrivs här som avlägsen och med tiden tömd på innehåll, oförmögen att bevara verkligheten och skribentens tankar. Diktens andra strof uttalar en lättnad över att skriften inte lyckas beröra människans innersta och antyder samtidigt att någon motsvarighet till de kval som är skriftens inte finns i verkligheten, och i sista strofen slås det fast att mänskligheten kan leva ostörd även

⁹⁶Christie: "Bevara ditt löende, när gudarna sviker", s 488. Algulin: *Den orfiska reträtten*, s 269f.

"under ett moln av inskrifter". Det är emellertid tydligt att diktens utsagor undermineras av kritisk ironi. Genom negationerna leds läsaren in på miss-tanken att skriften verkligen *är* brännmärken, mänsklig hemlöshet och kärleks-svek; att skrift *är* oupplösligt förknippad med liv. In extenso lyder dikten som följer:

Skrift är det sagt;
lågt eller upphöjt, men avlägset,
nerv- och smärtfritt;
som på en runsten: ristat
av okänd fader över okänd son,
död i österled.

Och alla kan vi andas ut:
inte längre skrift i kött,
som brännmärken.
Och inte är skriftens hemlöshet
någon människas.
Inte är skriftens svek
kärlekens.
Inte har skriften någon strupe
med ångestens rep omkring sig.

Skrift, inskrift:
under ett moln av inskrifter
kan mänskligheten leva
sitt ostörda liv.

Man anar en önskan att skriften inte vore så smärtsamt förknippad med livet samtidigt som diktaren plågsamt går upp i skriftens arbete. För honom är den ett fysiskt och smärtsamt spår: "skrift i kött,/ som brännmärken".

Till sist vill jag lyfta fram en rad dikter i *Synfält* som samtliga behandlar tankens och diktens problem. Det rör sig om de fem dikter som avslutar samlingen. Redan genom deras titlar ser man samhörigheten dem emellan och deras representativitet för författarskapet: "Om Gud", "Om människan", "Om orden", "Snart förbi" och "Ord alltför låga för rymden". Deras inbördes ordning i diktsamlingen lyfter också fram ett typiskt mönster hos Vennberg: pendlandet mellan optimism och pessimism. "Om Gud" är mycket resignerad (S 60f). Diktjaget tror inte att det är möjligt att rädda så mycket som en enda av "de bilder som går under". Alla diktjagets tankar om Gud är dömda att spårlöst försvinna: "Lik salt som faller ut / och på nytt sköljes bort / är den vita skriften i mitt minne". "Om människan" är likaledes en mörk dikt som inte uppvisar någon större tro på mänskligheten eller dess texter (S 62f). Inte ens det gåtfulla tycks besitta något egenvärde för diktjaget. Bildkonsten, "ett motiv på ett gravkor, en förevändning / för klagan i brons", kan möjligen meddela något väsentligt om människan till eftervärlden, men de skriftliga

avtrycken tycks förlora sin betydelse. Deras tomhet skrämmer diktjaget, och tanken att poesin möjligen kan bevara något obetydligt gör inte texternas "övermodiga" gestalter mindre osympatiska:

Och i de ännu bevarade bokrullarna finner jag,
inritade i gåtfulla mönster,
handlingar, hållningar, gester. Tomma men skrämmande
som en främlings steg nerför den vindlande trappan.

[- -]

Och någonstans bullrar väl de övermodiga,
som texterna vet att nämna, historiens
muskänkar och stallbröder, förmedlare
av budskap som ingen längre kan tyda.

Herakleitos ständigt förrinnande flod styr tanken i "Om orden" (S 64). Orden, tankarna och handlingarna beskrivs som delar av ett organiskt förlopp. Olika generationers skribenter är som olika somrar med olika blomningar: "När solen återvänder, bär den med sig/ andra ord och annan handling." Även denna dikt framstår som tämligen pessimistisk. Trädets förvandling är, som Bernt Olsson påpekar, en gammal bild för människan i hennes åldrande.⁹⁷ Men även orden som en gång grönskat gulnar och faller av; försvinner för evigt hur mäktiga de än varit en gång. Ett litet spår lämnar dock orden, eller rättare upphovsmannens död. Kanske är detta lilla spår "i årsringens / tidiga celler" nog, som ett tecken på att ord har uttalats och att dikten har brottats med tanken:

Orden gulnar och faller av, om än de har grönskat
på ett mäktigt träd från våra läppar. Högre än grönskan
när alltid vår död. Vi dröjer kvar i årsringens
tidiga celler, märker sent att sommarn är förbi
och att frukten spricker upp från kärnan.

Vennberg ansluter sig till en bild som vi finner hos Horatius i hans tredje skaldebrev, ofta kallat *De arte poetica*: "Skogarna skiftar ju löv när det lutar mot höst eller vårtid./ Gammalt faller till mark. Och med ord är det alldeles samma:/ åldern tar ut sin rätt, men det unga, det trives och blomstrar." Horatius talar här om modernare ord som introduceras i språket och ersätter de gamla som i ett förändrat samhälle inte längre fyller någon funktion. Även Vennbergs dikt kan tolkas i enlighet med detta synsätt, vilket Printz-Påhlson, som talar om människans skiftande konventioner, tycks vara benägen att göra.⁹⁸ Men dikten handlar också om poesins möjliga överlevnad, och då i

⁹⁷Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångesttimrarna", s 11.

⁹⁸Horatius: *Epistlar och sista dikter*, s 152. Printz-Påhlson: "Vennberg, orden och tingen", s 211.

synnerhet hans egen generations poesi. Hos Vennberg närs ett hopp om att spåren inte ska utplånas totalt. "Vi dröjer kvar" kan tolkas som ett förstrött eftersläntrande, att man inte förrän det är för sent ska märka att tiden och orden gått förlorade. Men att dröja kvar kan också förstås som att verkligen lämna ett spår i årsringens celler.

En brinnande önskan att orden skulle kunna trotsa döden och glömskan ges det uttryck för i "Snart förbi" (S 65). Livets korthet och drömmen om frihet och ett språk som överbryggar avståndet mellan tanke och skrift, är de element från Vennbergs kamp mellan klarsyn och idealism som här sammanförs. Fri från alla masker och med en nakenhet i tilltalet som blottlägger all ängslan och oro frestar oss dikten, som här återigen citeras i sin helhet, att tro på en skrift som är "verkligare än döden"

Det övre och det undre är Guds sak,
inte vår,
en oro är vår kunskap.

Den heta stormen är snart förbi,
svedan av den ljusa elden
som svedan av den mörka.

Ack om vi bland skuggorna
från natten omkring oss
kunde upprätta en frihet.

Ack om blott ett ord av vårt hjärtas
vilt lysande skrift
vore verkligare än döden.

Slutdikten "Ord alltför låga för rymden" ger, försöksvis, en bild av kommunikation människor emellan (S 66f). Människans oförmåga att famna helheten är grundläggande för dikten, precis som för Rilkes *Duineser Elegien*. Vennbergs ord "Hon lyfter sin hand: den faller i bitar./ Hon lyfter sina ögon, och synfältet rämnar", poängterar Bernt Olsson, kan jämföras med Rilkes snarlika utsaga i åttonde elegin: "Wir ordnens. Es zerfällt./ Wir ordnens wieder und zerfallen selbst." Trots denna medvetenhet om en fundamental brist i människans villkor mynnar Vennbergs dikt ut i nästan euforisk glädje över att det verkligen tycks vara möjligt att avsätta ett varaktigt spår; uttala en tanke som bevaras. Vägen till denna möjlighet går via degradering. Orden är för låga för rymden. Obeaktat den kosmiska glömskan hör orden hemma på jorden, i den lägsta av alla låga positioner. De ord som "oombedda kränger av sin storhete/ och kliver ner i snåren" kan överleva. Mänsklighetens hybris till trots finns det ett språk som undanskymt lever sitt liv i låghet. Denna obe tydliga tillvaro är tillräcklig för att nära människans hopp om ord verkligare

än döden. För hur skulle annars livet vara uthärdligt, om det inte fanns språk som levde i undervegetationen och som kunde berätta om de mest grundläggande och mänskligt enkla tingen? Algulin talar om en språklig dualism: å ena sidan de stora oåtkomliga lyriskt-religiösa språksystemen, och å andra sidan ett inomvärldsligt nu-språk. I "Ord alltför låga för rymden" accepteras den senare språksynen.

Algulin gör också en intressant iakttagelse i att svävflugoma och sandödlan som förekommer i dikten kan tänkas vara svenska motsvarigheter till eldflugor och salamandrar vilka enligt den traditionella mystiken är jordiska korrespondenser till den gudomliga elden. K-G Wall påpekar att ödlan på medeltidens fromma målningar var en sinnebild för ljuset och uppståndelsen, vilket på ett mer anspråkslöst sätt skulle kunna gälla även för Vennbergs dikt.⁹⁹ På så vis skulle det trots allt möjligen kunna finnas en osynlig tråd mellan det celesta och vår jordiska ort, ett förtäckt spår efter det gudomliga ljuset även i vardagens ord. Dikten lyder i sin helhet:

Andra bilder finns det att begära av livet,
och andra ord,
om än alltför låga för rymden.

Men måttlös är människan i sin tomhet.
Hon lyfter sin hand: den faller i bitar.
Hon lyfter sina ögon, och synfältet rämnar.

Hon väntar sin räddning i dimma,
och en stads bebyggelse
skalas ner till punkter av ljus
bara geometriskt sammanhållna.

Andra bilder finns det att begära av livet,
ord som oombedda kränger av sin storhet
och kliver ner i snåren
där vår vilja är sitt eget villebråd.

Måttlös är människan i sin tomhet.
Alltid är det fjärran bygder hon tillhör,
dit bara den långbenade skogselden når,
fjärran stränder med flyktiga oljor,
essenser av blommor som inger oss hopp.

Dock här är vår jord och vårt tecken.
Ack vind skärp in, ack sky skärp in
Just här, just nu ligger solgatan smal över sjön,
eldgul med blodfärgad bård.

⁹⁹Olsson: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångesttimmarna", s 25. Rilke: *Gesammelte Gedichte*, s 470ff. Algulin: *Den afjäska reträtten*, s 260. Wall: "Levnads konst på bar botten", s 32.

Som ur sprickor i vattnet sipprar diset fram
och drar sig in mot vår mun med sitt svar.

Och med en gång kupar sig solens sken
till en driva, upproriskt vit, över fjärden,
böljar dröjande bort mot staden och bron,
tunnas ut under människosteg.

Måttlösa, från våra sinnen är vi i vår tomhet.
Ljuset under vardagens steg är svaret vi får,
stillsamt som viskat vid byvägen
med hjärts tillan. Svävflugorna glömmar oss inte.
Och sandödlan minns oss, ännu när hon
med en ljuskant i munnen prasslar in i sitt röse.

Ljuset under vardagens steg, ljuskanten i sandödlans mun – vad är det? En kvarbliven gnista av det gudomliga ljuset när den ogripbare skaparen försvunnit i inre exil? Kanske en glimt av uppståndelsens eller frihetens ljus, en glipa i samsara? Eller en vilt lysande skrift som når oss ifrån Hades?

Zusammenfassung

Die wildleuchtende Schrift unseres Herzens Über die Lyrik Karl Vennbergs

Karl Vennberg ist einer der bedeutendsten schwedischen Poeten des 20. Jhs. und einer der tongebenden Akteure, die nach Ende des 2. Weltkrieges dem Modernismus zum Durchbruch verhalfen. Als Kritiker, Debatter und der, welcher der schwedischen Leserschaft u.a.s Franz Kafka vorstellte, gehört er seit einem halben Jahrhundert zu den respektiertesten Persönlichkeiten des schwedischen Kulturlebens. Die vorliegende Arbeit befaßt sich jedoch ausschließlich mit dem Lyriker Karl Vennberg, von der *Halmfackla* (*Strohfackel*, 1944) bis zum *I väntan på pendeltåget* (*Warten auf den Pendelzug*, 1990).

In der Abhandlung wird eine Methode benutzt, die sich von konventionellen Schriftstelleranalysen unterscheidet. Die Textlesungen werden nicht von dem biographischen Kontext beeinflusst, der Gegenwartskontext ist sekundär und die chronologische Perspektive ist parenthetisch. Begriffe wie "Einfluß" und "Entwicklung" sind disqualifiziert. Vennbergs Gedichtesammlungen werden statt dessen als eine Reihe ästhetischer Ganzheiten behandelt, die von der Leserperspektive her in Relation zueinander oder zu anderen Texten gesetzt werden können.

Es handelt sich demnach um eine radikale intertextuelle Methode: unter Berücksichtigung sprachlicher Eigenschaften, sowie motivischer und thematischer Besonderheiten, werden verschiedene Relationen zwischen Vennbergs Gedichten und anderen literarischen und religiösen Texten untersucht, und zwar angefangen in der Antike, über das Mittelalter bis hin zu Schriftstellern der Gegenwart.

Auf Basis der somit festgestellten intertextuellen Relationen können zwei prinzipiell unterschiedliche Resultate ausgemacht werden: entweder können Vennbergs Gedichte als Teil eines Dialoges angesehen werden, bei dem die Meinungsbildung inbezug auf die verschiedenen Texte beim Zusammentreffen

mit dem Leser ins Spiel gebracht wird, oder so können die Gedichte als eher passive Teile einer literarischen Tradition angesehen werden, in der die verschiedenen Texte ihre Bedeutung untereinander nicht sonderlich beeinflussen. Für die Vergleiche gelten jedoch durchgehend ausschließlich literarische Prämissen. In Übereinstimmung mit der in der Dissertation angewandten Methode, werden sowohl anachronistische Relationen als auch Relationen, die außerhalb Vennbergs Intentionen liegen, die überhaupt nicht berührt werden, als völlig legitim angesehen.

Mit Ausgangspunkt in dieser sehr offenen intertextuellen Methode, befaßt sich die vorliegende Arbeit mit der Offenlegung einer Reihe wichtiger Charakteristiken in Vennbergs Lyrik. In einem grundsätzlichen Kapitel wird das Verhältnis der Gedichte zur Musik, zum Theater und zur Malerei eingehend behandelt. Musik und Theater, wie auch das Gedicht selbst, sind übliche Motive bei Vennberg – Motive, die eine metakünstlerische Diskussion initiieren. Wie bereits hervorgehoben, ist auch die Malerei ein wiederkehrendes Motiv; hier offenbart sich ein tieferes Verhältnis zum Gedicht: mehrere Gedichte Vennbergs weisen eine repetitive Struktur auf, die sich zusammen mit einer besonderen rhetorischen Verhaltensweise als eng verknüpft erweist mit den Mechanismen der Bildbetrachtung. Zahlreiche Gedichte sind ganz einfach versteckte Ekphrasen.

Der Hauptteil der Abhandlung behandelt die sog. drei *Figuren* in Vennbergs lyrischer Arbeit: *die doppelte Botschaft*, *das Verlassen* und *die Spur*. Unter diesen Überschriften werden zentrale Motive, Themen und sprachliche Besonderheiten untersucht, die auf verschiedene Art und Weise zusammenhängen. Von den wiederkehrenden Themen heben sich vier deutlich ab: die Religion, die Liebe, die politischen Ideologien, sowie die sprachliche Kommunikation. Dadurch, daß gewisse Schlüsselwörter und Spannung hervorrufende Relationen nach und nach in den Blickpunkt kommen, wird eine wichtige Einheitlichkeit und Eigenart in Vennbergs Arbeit deutlich, während gleichzeitig Zusammenhänge mit literarischen und religiösen Traditionen hervortreten. U.a. wird Vennbergs intertextuelles Verhältnis zu Horatius, Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke, Bertolt Brecht, T.S. Eliot, Samuel Beckett, Pär Lagerkvist, Gunnar Ekelöf und Birgitta Trotzig diskutiert. Von den religiösen Verfassern sollten besonders hervorgehoben werden der Gnostiker Basilides, der Kabbalist Isaac Luria, die Mystiker Meister Eckehardt, Jakob Böhme, Angelus Silesius, Juan de la Cruz, sowie auch Blaise Pascal.

Bereits in der Untersuchung hinsichtlich der Rolle, die die verschiedenen Kunstarten bei Vennberg spielen, wird deutlich, daß seine Lyrik eine funda-

mentale Doppelheit penetriert, eine Doppelheit, die zusammengefaßt werden kann in Antithesen wie z.B. Zutrauen-Misstrauen und Bejahung-Vemeinung. Dies wird in dem Kapitel "Die doppelte Botschaft" besonders hervorgehoben. Auf der rhetorischen Ebene kommt diese Doppelheit in der häufigen Verwendung von Ironie zum Ausdruck. Eine Eigenheit Vennbergs ist, daß viele seiner Gedichte zwischen verschiedenen Bedeutungen schweben – ein Schweben zu dem letztlich der Leser Stellung nehmen muß, wenn auch der implizite Verfasser häufig andeutet, welche Alternative bevorzugt wird.

Auf der thematischen Ebene äußert sich diese Doppelheit eher in systematischen Selbstwidersprechungen in allen seinen Gedichtesammlungen. In vielen Gedichten werden alle menschlichen und metaphysischen Systeme degradiert: Gott wird vemeint, die irdische Liebe abgelehnt, die politischen Ideologien aufgrund ihrer unsinnigen Ansprüche verhöhnt und das Gedicht als solches wird abgelehnt wegen seines vorgeblichen Mangels an Kommunikationsvermögen. Auch liefert jede Gedichtesammlung Gegenbilder. Manchmal wird den bitteren Erfahrungen getrotzt und ein stark leuchtendes *aber* läßt sich vernehmen. Mit einer Art notwendiger Unvernunft wird hin und wieder der unmögliche Gott angefleht. Auf die gleiche Art und Weise verwandelt sich Eifersucht in Leidenschaft, der ideologische Pessimismus in Optimismus, und das Mißtrauen gegenüber der Bedeutung der Kunst in Zutrauen in ihr gebrechliches Zeichensystem. Diese Doppelheit wird in der Abhandlung als *ethische Ironie* bezeichnet, da sie aufgrund ihres offenen Charakters diametral gegensätzliche Alternativen zu gleichen Bedingungen nebeneinander stellt. Es handelt sich nicht um eine dialektische Progression, sondern um einen poetischen Dualismus, der wie die Wirklichkeit dem Menschen unvereinbare Erfahrungen und Eindrücke verleiht. Das ethische Moment liegt darin, daß die Gedichte die Entscheidung gänzlich dem Leser überlassen – in Vennbergs Dichtung muß das menschliche Denken sowohl Mißtrauen als auch Zutrauen angesichts des gleichen Phänomens in sich schließen.

In dem Kapitel "Das Verlassen" werden *Negationen* zuerst als sprachliche Kategorie behandelt. Vennbergs fleißiger Gebrauch von Negationen kann in Zusammenhang gesetzt werden mit der Tendenz der Mystiker, Gott gleichzeitig als Alles und Nichts zu beschreiben, und mehr allgemein mit der ironischen Tendenz Vennbergs. Die Negationen sind jedoch auch ein Aspekt von dem, was in der Abhandlung als die *Figur* des Verlassens bezeichnet wird: mehr oder minder ausdrücklich verschiedene Dinge zu verleugnen nein zu sagen.

Nach einer Untersuchung von Vennbergs satirischer Dichtung – die Satire ist ja eine literarische Form, die *abweist* was sie *beschreibt* – sowie seines kritischen Verhaltens gegenüber dem Begriff "Wahrheit", richtet sich das Interesse wiederum auf seine zentrale Themen: die Religion, die Ideologien, die Liebe und die Poesie. Zwei Aspekte des Verlassens sind unauflöslich miteinander verknüpft: verlassen und verlassen werden. In einem Gedicht kann es Gott sein, der den Dichter *verläßt*, in einem anderen Gedicht ist es der Dichter, der sich von Ihm *abwendet*; in einem Gedicht ist es der Geliebte, der *verschwindet*, in einem anderen ist es der Dichter, der – müde einer unmöglichen Liebe – die Frau *verläßt*. In gleicher Weise, doch natürlich in weniger persönlichen Wendungen, wird das gesplante Verhältnis zu den verlockenden Utopien der Ideologien und zu der trügerischen Lyrik beschrieben. Ein wichtiger Aspekt der *Figur* des Verlassens ist *deren niedrige Position*. In einem abschließenden Abschnitt wird Vennbergs Tendenz behandelt, verborgene und *maßvolle* Haltungen und Menschen zu gestalten. Es handelt sich hierbei um eine *Retraite* vor dem Anspruchsvollen und Hochfliegenden: die niedrige Position, die nach vollzogenem Verlassen *eingenommen* wird.

Das letzte Kapitel der Abhandlung *befaßt* sich mit der *Figur* der *Spur*. Wenn man so will, kann man eine Chronologie in dem Verhältnis *die doppelte Botschaft – das Verlassen – die Spur* sehen. Die Erkenntnis der fundamentalen *Zersplitterung* der Wirklichkeit und des menschlichen Unvermögens, Kosmos aus dem Chaos zu schaffen, regt den Dichter zu einer *negierenden* Verhaltensweise an, die sich dadurch *manifestiert*, daß er *verlassen* wird von den Instanzen, die *Stabilität im Dasein* zu schaffen *bemüht* sind, oder selbst *dieselben* *verläßt*. Das *Verlassen* kann jedoch nicht *vollständig* durchgeführt werden – dies würde nämlich *heißen*, die *Prämissen* der *doppelten Botschaft* für *ungültig* zu erklären. Nach dem *Verlassen* bleibt ein *Rest* zurück: eine Art von *Vorbehalt*, eine *Unsicherheit* oder ein *kleines aber* – eine *Spur* des *Verlorenen* oder des *Unerreichbaren*.

Die *Figur* der *Spur* *penetriert* Vennbergs Dichtung auf *verschiedenen* Ebenen. Teils *kommen* Wörter wie "Spur" und "Abdruck" oft in *verschiedenen* *motivischen Zusammenhängen* vor, teils kann die *gesamte metakünstlerische Diskussion* seiner Arbeit als ein *Aspekt* dieser *Figur* *betrachtet* werden: die *Musik*, die *Malerei* und die *Lyrik* sind ja *Spuren* des *menschlichen Gedankens*; *unvollständige Abdrücke* *menschlichen Lebens*, die uns etwas *darüber* sagen wollen, was *alle fühlenden Menschen* *berührt*. Eine *zentrale Doppelheit* ist in dem *Begriff* "Spur" *verborgen*, und zwar das *Zusammenspiel* zwischen *Anwesenheit* und *Abwesenheit*. Die *Spur* ist ein *Zeichen* der *An-*

wesenheit von etwas Abwesendem: die Fußspur z.B. bezeichnet nur die sichtbaren Konturen einer Abwesenheit, die von einer vormaligen, vielleicht für immer verlorengegangen Anwesenheit zeugt.

Hinsichtlich der Spur eines abwesenden Gottes, kann Vennbergs Lyrik einer mystischen Tradition zugeordnet werden, die sich in der Gottesbeschreibung Negationen und Paradoxen bedient. Wenn Vennberg über die Spuren der geliebten Frau schreibt, verwendet er jedoch gem die gleiche Metaphorik, der er sich bezüglich der Abwesenheit Gottes bedient. In einem Bild wie der *Wunde* wird deutlich, wie des Dichters Gefühl des Verlustes sich in gleichartigen konkreten Ausdrücken für sowohl himmlische als auch irdische Abwesenheit widerspiegeln kann: Die Wunden können sowohl Stigmata sein als auch Spuren von Liebesbissen der Geliebten

Ein wichtiger Aspekt der Spurfigur wird in den Gedichten deutlich, in denen die Möglichkeit des Lebens, Spuren zu hinterlassen, behandelt wird. Ist unser aller Leben dazu verdammt, spurlos in den gleichgültigen Fluß der Ewigkeit zu verschwinden, oder können wenigstens unsere Namen weiterleben als unvollständige Reminiszenzen eines einstigen Lebens? Die wichtigste Frage, gegenüber der sich Vennberg selbstverständlich außerordentlich ambivalent verhält, ist, ob das Leben selbst vielleicht eine bleibende Spur ist. Dem christlichen Auferstehungsgedanken – eine ewige Anwesenheit – steht die femöstliche Vorstellung einer ewigen Abwesenheit gegenüber, ein Zustand, der nur in negierenden Worten beschrieben werden kann: *Nirwana*.

Eine der provisorischen Antworten, die Vennberg andeutet, stellt eine Parallele zu der niedrigen Position dar, die in dem Kapitel über das Verlassen diskutiert wurde: höchstens das Kleine und Unbedeutende kann in der Zukunft eine Spur hinterlassen. Des Menschen magistrale Vermessenheit verklingt im kosmischen Schweigen, während seine unbedeutendsten doch gleichzeitig menschlichsten Vorhaben eventuell irgendeine Form bleibender Spur hinterlassen. Diese Spuren können vielleicht durch die Lyrik vermittelt werden und hier kommt die Darstellung zu ihrem Schluß: in der Konzentration auf die Spuren menschlicher Gedanken und Gefühle im Text. Der Titel der Abhandlung *Die wildleuchtende Schrift unseres Herzens* ist einem Gedicht Vennbergs entnommen, das den einen Aspekt der metapoetischen Reflexionen formuliert. Seine Gedichte enthüllen in den meisten Fällen ein außerordentliches Mißtrauen gegenüber den Möglichkeiten der Sprache der Lyrik auch nur irgend etwas von Interesse vermitteln zu können. Doch findet sich hier auch das notwendige Gegenbild: das Geschriebene kann vielleicht nie zufriedenstellend gedeutet werden, es besteht jedoch eine vage Hoffnung, daß "unseres Herzens

wildleuchtende Schrift" dem Tod trotzen kann; in einem anderen Gedicht heißt es, daß die Schrift "leuchtend, jedoch ungedeutet" verrinnen wird. Und unabhängig davon wie "wahr" oder "falsch" die Leser Vennbergs Gedichte auch immer interpretieren, und unabhängig von dem Mißtrauen gegenüber der Poesie, das die Gedichte selbst aufweisen, so haben wir die Texte hier vor Augen: eine lebende Spur – eine "wildleuchtende Schrift".

Übersetzung: Eleonore Schiller-Zettersten

Litteratur

Primärlitteratur

- Vennberg, Karl: *Bilder I–XXVI*, Stockholm 1981. (B)
– : *Dikter kring noll*, Stockholm 1983. (Dn)
– : *Dikter 1944–1949*, Stockholm 1953. (D)
– : *Fiskefärd*, Stockholm 1949. (F)
– : *Från ö till ö*, Stockholm 1979. (Fö)
– : *Gatukorsning*, Stockholm 1952. (G)
– : *Halmfackla*, Stockholm 1944. (H)
– : *I väntan på pendeltåget*, Stockholm 1990. (I)
– : *Längtan till Egypten*, Stockholm 1987. (L)
– : *Sju ord på tunnelbanan*, Stockholm 1971. (St)
– : *Synfält*, Stockholm 1954. (S)
– : *Tideräkning*, Stockholm 1945.(Tr)
– : *Tillskrifur*, Stockholm 1960. (Ts)
– : *Vid det röda trädet*, Stockholm 1955. (Vt)
– : *Visa solenditt ansikte*, Stockholm 1978. (Va)
– : *Vårövning*, Stockholm 1953. (V)
– : *Vägen till Spånga Folkan*, Stockholm 1976. (VF)

Sekundärlitteratur

Otryckt material

- Olsson, Bernt: "Något ord / som kan visslas tillbaka som en hund / i ångestimmarna". Karl Vennberg, misologien och orden med lyskraft", manuskript 1989.

Recensioner och dagstidningsartiklar

- Ahlgren, Stig: "Den smala vägen till Karl Vennbergs T-bana", *Veckojournalen*, 1971:41.
- Alfons, Sven: "Svart skugga mot bleknad guldgrund", *Expressen*, 26 april 1952.
- Anderberg, Bengt: "Ädyl och elegi", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 19 oktober 1949.
- Asklund, Erikså Eld och vatten"å *Stockholms-Tidningen*, 8 april 1944.
- Balgård, Gunnar: "Vennberg om döden och kärleken"å *Västerbottens-Kuriren*, 26 oktober 1990.
- Bengtsson, Ragnar: "Gemenskap och undanflykt", *Aftonbladet*, 10 oktober 1949.
- Berg, Bengt: "Livets korta spelrum"å *Nya Wermlands-Tidningen*, 26 oktober 1990.
- Bergom-Larsson, Maria: "Den dödas eld", *Dagens Nyheter*, 27 oktober 1978.
- Borum, Poul: "Livet vill jag prisa", *Kvällsposten*, 16 oktober 1987.
- Brevinge, Valter: "Fängslande! Skrämmande!", *Örebro-Kuriren*, 30 september 1983.
- : "Förlorade illusioner?", *Örebro-Kuriren*, 6 november 1978.
- Bäckström, Lars: "Vennberg 1955", *Uppsala Nya Tidning*, 1 oktober 1955.
- : "Vennbergs 'Fiskefärd'", *Nya Argus*, 1950:13.
- Cederroth, Sigvard: "Kamrater på en irrande planet", *Tidningen Uppsala*, 18 april 1952.
- Dhejne, Hans: "Karl Vennberg utan fyrtyotal", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 22 september 1954.
- : "Karl Vennbergs nya dikter"å *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 26 oktober 1960.
- : "Karl Vennbergs nya diktsamling"å *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 19 oktober 1949.
- : "Sats motsats slutsats abrasax"å *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 19 oktober 1945.
- : "Två poeter"å *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 24 oktober 1953.
- Donner, Jörns "Förneka och bejaka", *Nya Argus*, 1954: 17.
- Edfelt, Johannes: "Färd inåt", *Dagens Nyheter*, 13 oktober 1949.
- : "Tideräkning", *Dagens Nyheter*, 22 oktober 1945.
- Eklundh, Bernt: "Längtan som sakrament", *Göteborgs-Tidningen*, 20 oktober 1960.
- Enckell, Rabbes "Lyrik", *Ord och Bild*, 1950:5.
- Engdahl, Horace: "Vennbergs 'men'. Bland kullvälta temer i Dikter kring noll", *BLM*, 1983:6.
- : "Önskningar, frågor och hypotetiska fall", *Dagens Nyheter*, 16 oktober 1987.
- Eriksson, Göran O: "En syn eller en blindhet", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 21 oktober 1960.
- Evander, Per Gunnar: "Karl Vennbergs 'Tillskrift'", *Gefle Dagblad*, 1 december 1960.
- Fagerström, Allans "En vittring av gudar", *Aftonbladet*, 21 september 1955.
- : "Örnens flykt och tämingarnas rassel", *Aftonbladet*, 7 april 1952.
- Franzén, Lars-Olof: "En besvikelse", *Dagens Nyheter*, 27 oktober 1978.
- Geijerstam, Carl-Erik af: "Vanmakt och befrielse"å *BLM*, 1945:9.
- Gellerfelt, Mats: "Av en källas klarhet", *Svenska Dagbladet*, 13 november 1981.

- : "Resa utan returbiljett", *Svenska Dagbladet*, 26 oktober 1990.
- Gustafsson, Lars: "Tid och tomhet", *Upsala Nya Tidning*, 21 oktober 1960.
- Harrie, Ivar: "Meningsfull musik", *Expressen*, 29 november 1945.
- Hebert, Niels: "Inte så bra, Vennberg", *Gefle Dagblad*, 13 november 1981.
- Helge, Per: "En brottning med gud, livet och inte minst döden", *Vestmanlands Läns Tidning*, 16 oktober 1987.
- : "Vennberg gör upp räkningen", *Värmlands Folkblad*, 18 september 1979.
- : "Ännu vrenskas livet", *Värmlands Folkblad*, 16 november 1978.
- Henmark, Kai: "Karl Vennberg – vem är han?", *Arbetet*, 17 september 1971.
- Hessler, Ole: "Pulsen stark i Vennbergs kärleksdiker", *Dagens Nyheter*, 26 oktober 1990.
- Heyman, Viveka: "Med låga ord", *Arbetaren*, 22 september 1954.
- Hildebrand, Karl-Gustaf: "Lyrik förra året", *Svensk Tidskrift*, 1945:3.
- Hjorth, Daniel: "Lyrisk vårfod", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 7 april 1952.
- Holmqvist, Bengt: "Gatukorsning", *Stockholms-Tidningen*, 7 april 1952.
- : "Höstmanöver", *Dagens Nyheter*, 21 september 1955.
- : "Karl Vennberg som renässanspoet", *Dagens Nyheter*, 14 september 1979.
- : "Sju ord på T-banan", *Dagens Nyheter*, 17 september 1971.
- Hörnström, Erik: "Modernistisk lyrik", *Upsala Nya Tidning*, 12 oktober 1945.
- Ivre, Ivar: "Gatukorsning – Litanian om hösten", *Folklig kultur*, 1952:4.
- : "Med sänkhåv i poesifloden", *Folklig kultur*, 1953:10.
- : "Också när livet är som smalast måste vi leva", *Arbetet*, 14 september 1979.
- Jacobsson, Sten: "Höstens viktigaste diktsamlingar", *Västgöta-Demokraten*, 6 mars 1979.
- Janzon, Åke: "Den ironiska harmonin", *BLM*, 1949:8.
- Johansson, Björn: "Ordmagi och frälsningsmysterium", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 3 november 1958.
- Lagerlöf, Karl Erik: "Pauli plåga", *Dagens Nyheter*, 27 oktober 1978.
- Lindegren, Erik: "Lyrisk symptom", *Afton-tidningen*, 15 april 1944.
- : "Sälunda lär oss", *Stockholms-Tidningen*, 22 oktober 1949.
- : "Tideräkning", *Vi*, 1945:49.
- Linder, Erik Hjalmar: "Hjärtats protest i 'Spånga Folkan'", *Göteborgs-Posten*, 23 oktober 1976.
- : "Modernismen hos Karl Vennberg", *Göteborgs-Posten*, 27 augusti 1963.
- : "Vennberg till hjärtats försvar", *Göteborgs-Posten*, 17 september 1971.
- Lindholm, Karl-Axel: "Ekelöf och Vennberg i samtal", *Barometern*, 14 oktober 1989.
- Lindner, Sven: "Skuggräket vårt hjärta", *BLM*, 1953:8.
- Lindqvist, Ebba: "Aspenström och Vennberg", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 18 april 1952.
- Lundkvist, Artur: "Tvivlets dikter", *Stockholms-Tidningen*, 7 oktober 1945.
- Lundqvist, Åke: "Karl Vennberg om sjuttitalet: 'Jag har ju blivit otäckt sannspådd'", *Dagens Nyheter*, 26 mars 1977.

- Lundqvist, Åsat "Vennberg ironiserar över engagemanget", *Närkes Allehanda*, 13 november 1981.
- Nemman, Ture: "Svensk lyrik 1945", *Folklig kultur*, 1946:1.
- Norrmann, Birger: "Sju ord för mycket?", *Metallarbetaren*, 1971:44.
- Ohlson, Per-Ove: "Att stå i din egen skugga", *Borås Tidning*, 27 oktober 1978.
- Olofsson, Rune Pär: "En vittring av gudar", *Årsbok för kristen humanism*, 1956.
- Olofsson, Tommy: "I detaljerna märker man mästarehanden", *Göteborgs-Tidningen*, 13 november 1981.
- : "Livslust och livskamp", *Göteborgs-Tidningen*, 27 oktober 1978.
- Olsson, Anders: "Gudarnas vannakt under alla himmelsstreck", *Dagens Nyheter*, 30 september 1983.
- : "Åttioalets vägvisare till underjorden", *Expressen*, 16 oktober 1987.
- Palm, Göran: "Strandad på hållristningarna", *BLM*, 1960:10.
- Palmund, Evald: "Kärlek, död och metafysik", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 13 november 1981.
- Ringgren, Magnus: "Vennbergs dikt om kärleken", *BLM*, 1979:5.
- Rydén, Josef: "Vennberg och hans recensenter", *Jönköpings-Posten*, 8 oktober 1979.
- Selander, Sten: "Fem diktböcker", *Svenska Dagbladet*, 28 augusti 1944.
- : "Poesi på bar grund", *Svenska Dagbladet*, 8 november 1945.
- Sommelius, Sören: "Pendeltåg till dödsriket", *Helsingborgs Dagblad*, 26 oktober 1990.
- Stolpe, Staffan: "En gudomlig komedi eller ogudaktig fars?", *Närkes Allehanda*, 14 september 1979.
- Ström, Eva: "Förhäxad av renhetens profetissor", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 26 oktober 1990.
- Ståhl, Eva-Britta: "Ljus från entrolös sol", *Expressen*, 26 oktober 1990.
- Svedjedal, Johan: "Den sorgsne optimisten", *Västerbottens Folkblad*, 17 november 1976.
- Thunberg, Lars: "Underjorden och nätterna", *Vår lösens*, 1971:9.
- Wall, K-G: "Levnadskonst på barfötterna", *Perspektiv*, 1956:1.
- : "Lyrisk kontrapunkt", *Arbetaren*, 31 mars 1944.
- Werup, Jacques: "Vennberg, denne rastlöse yngling!", *Expressen*, 26 oktober 1978.
- Widegren, Björt: "Denna ålderdomens förlöpnings hör till det bästa Karl Vennberg gjort", *Gefle Dagblad*, 16 oktober 1987.
- : "Sällan har Karl Vennberg firat sådana triumfer!", *Gefle Dagblad*, 30 september 1983.
- : "Vennbergt - 80 år ung!", *Gefle Dagblad*, 26 oktober 1990.
- William-Olsson, Magnus: "Ännu ett trotsigt ögonblick av liv", *Aftonbladet*, 26 oktober 1990.
- Witrock, Ulf: "Vennberg och vår tids våndor", *Upsala Nya Tidning*, 13 november 1981.
- Zanton-Ericsson, Gun: "I solnedgångens ironiska land", *Östgöta Correspondenten*, 26 oktober 1990.
- Åkerhielm, Helge: "Karl Vennbergs dikter", *Morgon-Tidningen*, 2 september 1944.

Övrig litteratur

- Ahlgren, Stig: "Poeterna och politiken", i författarens *Fraukhataren*, Stockholm 1952.
- Algulin, Ingemar: *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Literature 18, Stockholm 1977.
- : "Fyftalpoeterna: Lindegren, Vennberg, Aspenström", Bernt Olsson och Ingemar Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm 1987.
- Almquist, C J L: "Ormus och Ariman", *Samlade skrifter. Första fullständiga upplagan, med inledning, varianter och anmärkningar*, red Fredrik Böök, Stockholm 1922.
- Andræ, Tor: *I myrtenträdgården. Studier i tidig islamsk mystik*, Doxa reprint 7, Lund 1981 (1947).
- Angelus Silesius (Johann Scheffler): *Sämtliche Poetische Werke. In drei Bänden*, Band 3, Herausgegeben und eingeleitet von Hans Ludwig Held, München 1949.
- Apokryferna till Nya Testamentet*, Urval och översättning av Bertil E Gärtner, Stockholm 1972.
- Apokryferna ur Gamla Testamentet*, Översättningen av Konungen gillad och stadfäst år 1921, Stockholm 1969.
- Aspelin, Kurt: "Karl Vennberg. Askalabos", *Tjugotå diktanalys*, red Gunnar Hansson, Stockholm 1968.
- Aspenström, Werner: *Dikter under träden*, Stockholm 1956.
- Augustinus: *Bekännelser*, översättning av Bengt Ellenberger, Skellefteå 1990.
- Bachtin, Michail: *Det dialogiska ordet*, översättning av Johan Öberg, Gråbo 1988.
- : *Rabelais och skratrets historia. François Rabelais verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, översättning av Lars Fyhr, Stockholm 1986.
- Barthes, Roland: *Image Music Text*, Essays selected and translated by Stephen Heath, London 1977.
- Bockett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*, London-Boston 1986.
- : *Kniv av nej. Prosa stycken 1946–1966*, översättning av C G Bjurström, Stockholm 1967.
- : *Slut än en gång*, översättning av C G Bjurström och Magnus Høglund, Stockholm 1990.
- Bibeln eller Den Heliga Skrift. Gamla och Nya Testamentet, de kanoniska böckerna*, Översättningen gillad och stadfäst av Konungen 1917.
- Björck, Staffan: "De tre fronterna. Karl Vennberg: Du måste värja ditt liv", i författarens *Lyriska läsövningar. Trettio svenska dikter begrundade av Staffan Björck*, tredje upplagan, Skrifter utgivna av Modersmålläraernas Förening, Lund 1963 (1961).
- Bloom, Harold: *Kabbalah and Criticism*, New York 1984 (1975).
- Bonnefoy, Yves: *Poèmes. Du mouvement et de l'immobilité de Douve. Hier régnant désert, Pierre écrite. Dans le leurre du seuil*, Paris 1978.
- Booth, Wayne C: *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London 1974.
- : *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.
- Brandell, Gunnar: "Karl Vennberg", i författarens *Svensk litteratur 1870–1970. 2 Fräntförsta världskriget till 1950*, Stockholm 1975.
- Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke*, Band 8–10, Gedichte 1–3, Redaktion: Elisabeth Hauptmann in Zusammenarbeit mit Rosemarie Hill, Frankfurt am Main 1967.

- Brostrøm, Torben: "Karl Vennberg og Erik Lindegren", *Fremmede digtere i det 20 århundrede*, Bind III. Redigeret af Sven Møller Kristensen, København 1968.
- : "40-tallets lyrik", i författarens *Moderne svensk Litteratur 1940–1972*, København 1973.
- Brown, Calvin S: *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens (Georgia) 1963 (1948).
- Bröllops besvärs ihugkommelse*, I. Utgiven med inledning, kommentar och ordkonkordans av Bernt Olsson; II. En monografi av Bernt Olsson. Skrifter utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund 62–63, Lund 1970.
- Burton, Nina: *Mellan eld och skugga. Studier i den lyriska mötsägelsen hos Werner Aspenström*, Stockholm 1984.
- Bäckström, Lars: "Söderberg och Vennberg – tänkande författare med ryggrad", *Utsikt*, 1950:8.
- : "Vennberg", *NyæArgus*, 1947:12.
- Böhme, Jakob: *Det gudomliga väsendets tre principia*, översättning av Erik A Hermelin, Stockholm 1920.
- : *Om människans trefaldiga läf*, översättning av Erik A Hermelin, Stockholm 1920.
- Capra, Fritjof: *Fysikens Tao. Ett utforskande av parallellerna mellan modern fysik och österländsk mystik*, översättning av Gunnar Gällmo, Göteborg 1989.
- Celan, Pauls: *Gedichte in zwei Bänden*, Erster Band, Frankfurt am Main 1975.
- Christie, Erling: "'Bevara ditt leende, när gudarna sviker'", *Vindrosen*, 1958:5.
- Christoffersson, Birger: "Pessimismens kris", *Femtital*, 1952:4.
- Cooper, J C: *Symboler. En uppslagsbok*, översättning av Margareta Eklöf och Ingvar Lindblom, Stockholm 1983.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
- Dahlby, Frithiof: *De heliga tecknens hemlighet. Om symboler och attribut*, Sjunde upplagan (med tillägg), Stockholm 1982 (1963).
- Den svenska Psalmboken*, av Konungen gillad och stad fäst år 1937.
- Derrida, Jacques: *Of Grammatology*, Translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore and London 1976.
- Des Knaben Wunderhorns Alte Deutsche Lieder*, Gesammelt von L A v Arnim und Clemens Brentano, Teil I, Studienausgabe in neun Bänden herausgegeben von Heinz Rölleke. Band 1, Stuttgart etc 1979.
- Dickson, Walters: "Smärtan och dess rening hos Karl Vennberg", *BLM*, 1952:4, och "Sen soldikt", båda i författarens *Hjärtfäste och hungertörn. Infällsvinklar i finlandssvensk och rikssvensk lyrik*, Stockholm 1953.
- Dolezel, Lubomír: "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today* 9, 1988, s 475–496.
- Eckehart (Mäster Eckehart)s *Medeltida mystik. Predikningar II*, översättning av Bertil Brisman, Skellefteå 1987.
- : *Predikningsars*, översättning av Bertil Brisman, Skellefteå 1961.
- : *Undervisande tal. Jämta andra texter*, översättning av Bertil Brisman, Skellefteå 1966.
- Edfelt, Johannes: *Sång för reskamrater*, Stockholm 1941.
- Ejerfeldt, Lennart: "Diktporträtt. Karl Vennberg", *Vårblösen*, 1955:8–9.
- Ekelund, Vilhelm: *Dithyramber i aftonglans*, Stockholm 1906.

- Ekelöf, Gunnar: *Dedikation*, Stockholm 1934.
- : *Diwan över Fursten av Emgion*, Stockholm 1965.
- : *En natt i Otocac*, Stockholm 1961.
- : *Färjesång*, Stockholm 1941.
- : *Non Serviam*, Stockholm 1945.
- : *Om hösten*, Stockholm 1951.
- : *sent på jorden med Appendix 1962 och En natt vid horisonten 1930–1932*, Stockholm 1962.
- : *Sorgen och stjärnan*, Stockholm 1936.
- : *Vägvisare till underjorden*, Stockholm 1967.
- Eliade, Mircea: *A History of Religious Ideas*, Volume 1-3. Translated from the French by Willard R Trask, Alf Hildebeitel and Diane Apostolos-Cappadona, Chicago & London 1979–1985.
- Eliot, T S: *The Complete Poems and Plays of T S Eliot*, London 1969.
- Elleström, Lars: 'Paul Celans 'Todesfuge'. En dikt och en titel', *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 1990:1.
- : "Vennberg och meningslöshetens utopi", *Ord och Bild*, 1990:1.
- Espmark, Kjell: "Karl Vennberg: 'vår tankes vackert svängande halmfackla'", i författarens *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm 1977.
- Franzén, Lars-Olof: "Dikt och ståndpunkt", i författarens *Omskrivningar*, Stockholm 1968.
- Frazer, James G: *Den gyllene grenens Studier i magi och religion*, översättning av Ernst Klein, Stockholm 1987 (1925).
- Frye, Northrop: *The Great Code The Bible and Literature*, San Diego, New York & London 1981.
- Främmande religionsurkunder. I urval och översättning*, I–III, red Nathan Söderblom, Stockholm 1908.
- Fröding, Gustaf: *Guitarr och dragharmonika Mixtum pictum på vers*, Stockholm 1894.
- : *Nya dikter*, Stockholm 1894.
- Gilgamesheposet*, tolkning av Knut Tallqvist, Stockholm 1977 (1945).
- Grandien, Bo: "Karl Vennberg ligger i fatet", *Femtital*, 1951:4.
- Gullberg, Hjalmar: *Andliga övningar*, Stockholm 1932.
- : *Dödsmask och lustgård*, Stockholm 1952.
- : *Fem kornbröd och två fiskar*, Stockholm 1942.
- : *Kärlek i tjugonde seklet*, Stockholm 1933.
- : *Sonat*, Stockholm 1929.
- : *Terziner i konstens tid*, Stockholm 1958.
- : *Ögon, läppar*, Stockholm 1959.
- Gustafson, Alrik: *A History of Swedish Literature*, Minneapolis 1961.
- Göthberg, Lennart: "Modernismen – och Vennberg", *40-tal*, 1945:5.
- : "På väg mot en ny klassicism?", *BLM*, 1946:6.
- Haardt, Robert: *Die Gnosis Wesen und Zeugnisse*, Salzburg 1967.

- Handwerk, Gary J: *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*, New Haven and London 1985.
- Hartman, Olov: "Karl Vennberg: Åkallan", *En dikt dröjer kvar. Ett poesiurval av trettiöfyra författare*, red Lars Forssell, Stockholm 1957.
- Hauge, Olav H: *Dikt i samling*, Oslo 1981.
- Heidenstam, Verner *vonsNya dikter*, Stockholm 1915.
- Hellström, Pär: "Hölderlinporträtt i svensk 1900-talspoesi", *Läskonst skrivkonst diktkonst. Aderton betraktelser över dikt och diktande jämte en bibliografi över Thure Stenströms skrifter*, red Pär Hellström och Tore Wretö, Stockholm 1987.
- Henmark, Kais "Naturens och frågornas liv. Ett drag i Karl Vennbergs diktning", *Ord och Bild*, 1960:4, omtryckt i författarens *En fågel av eld. Essäer om dikt och engagemang*, Stockholm 1962.
- Holm, Pelle: *Bevingade ord och andra talesätt*, fjortonde omarbetade upplagan, Stockholm 1972 (1939).
- Holmqvist, Bengt: *Svensk 40-talslyrik*, Studentföreningen Verdandis Småskrifter 517, Stockholm 1951, omtryckt i *40-talsförfattare*, red Lars-Olof Franzén, Stockholm 1965.
- Horatius: *Epistlar och sista dikter*, tolkning av Ebbe Linde, Uddevalla 1960.
- : *Oden I–III*, tolkning av Ebbe Linde, Uddevalla 1963.
- : *Satirer och epoder*, tolkning av Ebbe Linde, Uddevalla 1959.
- Håkanson, Björns "Den tredje ståndpunkten. Om Karl Vennberg", i författarens *Författarmakt. Inlägg och essäer om litteratur i politik och politik i litteraturen*, Stockholm 1970.
- Hägerström, Axel: *Om moraliska föreställningars sanning*, Stockholm 1911.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*, Herausgegeben von Friedrich Beißner, Frankfurt am Main 1961.
- Ingarden, Roman: *Det litterära konstverket. Med ett supplement om funktionerna hos språket i teaterskådespelet*, översättning av Margit Kinander, Staffanstorps 1976.
- Jakobson, Roman: *Poetik och lingvistik, Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A Lundberg*, Stockholm 1974.
- Jansson, Jan-Magnus: "Generation i väntan", *Litteratur, konst, teater*, 1946:2.
- Jansson, Mats: *Tradition och förnyelse. Den svenska introduktionen av T S Eliot*, Stockholm/Skåne 1991.
- Jor, Finn: "Karl Vennberg. I 40-talets tonart", *Vinduet*, 1966:4.
- Juan de la Cruz (Johannes av Korset): *Andlig sång*, översättning av Gudrun Schulz. Serie Kannel 5, Helsingborg 1977.
- : *Levande kärleksläga och mindre skrifter*, översättning av Gun Jalmo m fl. Serie Kannel 15, Helsingborg 1984.
- : *Obras Completas*, 3a edición, Revisión textual, introducciones y notas al texto: José Vicente Rodríguez. Madrid 1988.
- Jørgensen, John Chr: *At læse forfatterskab. En pædagogisk Vejledning*, København 1974.
- Kafka, Franz: "Ein Landarzt", *Sämtliche Erzählungen*, Herausgegeben von Paul Raabe, Frankfurt am Main und Hamburg 1972.
- Kallimachos: *Kallimachos' hymner*, tolkning av Elof Hellquist, Lund 1925.
- Karlfeldt, Erik Axel: *Fridolins Lustgård och Dalmåningar på rim*, Stockholm 1901.

- Kavafis, Konstantin: *Samlade publicerade dikter*, tolkning av Gottfried Grunewald. Göteborg 1986.
- Kierkegaard, Søren: *Samlede værker*, Bind I & 9, Udgivet af A B Drachmann, J L Heiberg og H O Lange. København 1962–1963.
- Kittang, Atle: "Tre forståelsesformer i litteraturforskninga", i författarens *Litteraturkritiske problemer. Teori og analyse*, Bergen-Oslo-Tromsø 1975.
- Källström, Staffan: *Den gode nihilisten. Axel Hägerström och striderna kring uppsalafilosofin*, Stockholm 1986.
- Lagerkvist, Pär: *Aftonland*, Stockholm 1953.
- : *Den lyckliges väg*, Stockholm 1921.
- : *Kaos*, Stockholm 1919.
- : *Sibyllan*, Stockholm 1956.
- Lagerlöf, Karl Erik: *Den unge Karl Vennberg*, Stockholm 1967.
- : "Det religiösa problemet hos Karl Vennberg", *Ord och Bild*, 1956:9.
- : "Vid de döda läpparna. En studie i Karl Vennbergs `Vilopunkt i ögat'", *BLM*, 1961:7, omtryckt i *Sextioålskritik*, red Per Olov Enquist. Stockholm 1966.
- Lindgren, Erik: *Sviter*, Stockholm 1947.
- Linder, Erik Hjalmar: "Karl Vennberg", i författarens *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria. Fem decennier av nittonhundratalet*, Band 2, Stockholm 1966.
- : "Och om du fanns någonstans. Karl Vennberg", i författarens *På jakt efter verkligheten*, Stockholm 1986.
- : *Se ansiktet! Dikt och religion. Diskussionsinlägg, tolkningar, antologi*, Göteborg 1970.
- Lund, Hans: *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund 1982.
- Mitchell, W J T: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986.
- Moore, Albert C: *Iconography of Religions. An introduction*, Philadelphia 1977.
- Morris, Charles W: "Esthetics and the theory of signs", *The Journal of Unified Science* VIII, 1939, s 131–150.
- Nietzsche, Friedrich: *Werke in Drei Bänden*, Herausgegeben von Karl Schlechta, 2, durchgesehene Auflage, München 1960.
- Nänny, Max: "Iconicity in literature", *Word & Image* 2, 1986, s 199–208.
- Obstfelder, Sigbjørn: *Samlede skrifter*, Bind I, Ny utgåve ved Solveig Tunold, Oslo 1950.
- Olsson, Andreas: *Den okända texten. En essä om tolkningsteori från kyrkofäderna till Derrida*, Stockholm 1987.
- : "Poeten Karl Vennberg", *Röster om Karl Vennberg. Från ABF Stockholms litteraturseminarium i mars 1990*, Stockholm 1990.
- Olsson, Bernt: "Den nya franska kritiken. En presentation", *Samlaren*, 1969.
- : *Spegels Guds Werk och Hwila. Tillkomsthistoria, världsbild, gestaltning*, Stockholm 1963.
- Olsson, Ulf: *I det lysande mörkret. En läsning av Birgitta Trotzigs De utsatta*, Stockholm 1988.
- Palm, Anders: *Kristet, indiskt och antikt i Hjalmar Gullbergs diktning. Tre studier*, Stockholm 1976.
- Pascal, Blaise: *Tankar*, översättning av Sven Stolpe. Stockholm 1971.

- Paz, Octavio: *Poemas (1935–1975)*, Barcelona-Caracas-México 1979.
- Platon: *Samlade skrifter*, del I, III & V, översättning av Claes Lindskog, reviderad och kommenterad av Holger Thesleff, Lund 1984–1985.
- Plejfel, Agneta: "En passionsdikt", *Lyrkvännen*, 1986:6.
- Printz-Påhlson, Göran: "Vennberg, orden och tingen", *BLM*, 1958:3, omtryckt i författarens *Solen i Spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Stockholm 1958.
- Quispel, Gilles: "The Birth of the Child. Some Gnostic and Jewish Aspects", *Jewish and Gnostic Man*, Eranos Lectures 3, Dallas 1986.
- Ramnefalk, Marie Louise: *Tre lärodiktare Studier i Harry Martinsöns, Gunnar Ekelöfs och Karl Vennbergs lyrik*, Staffanstorp 1974.
- Réau, Louis: *Iconographie de L'Art Chrétien*, Tome II Iconographie de la Bible, II Nouveau Testament, Paris 1957.
- Richard, Jean-Pierre: "Mallarmés poetiska universum", översättning av Roland Lysell, *Hermeneutik*, red Horace Engdahl m fl, Stockholm 1977.
- Ricoeur, Paul: "Qu'est-ce qu'un Texte? Expliquer et Comprendre", *Hermeneutik und Dialektik*, Aufsätze II, herausgegeben von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer & Reiner Wiehl, Tübingen 1970.
- Riffaterre, Michaele: *Semiotics of Poetry*, Bloomington 1978.
- Rilke, Rainer Maria: *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt a m Main 1962.
- Ringgren, Helmer: *Främre Orientens religioner i gammal tid*, Scandinavian University Books 99-0103642-9, Stockholm 1967.
- Rudolph, Kurt: *Die Gnosis Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*, Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, Göttingen 1980 (1977).
- Rydberg, Viktor: *Dikter. Första samlingen*, andra upplagan, Stockholm 1896 (1882).
- Ryning, Matts: "Strid och mystik", i författarens *Tungomål. Samtal med diktare*, Stockholm 1979.
- [Saaz, Johannes von]: *Der Ackermann aus Böhmen*, Herausgegeben von Johann Knieschek, Faksimiledruck, Bibliothek der Mittelhochdeutschen Litteratur in Böhmen, Herausgegeben von Ernst Martin, Band II, Hildesheim 1968 (1877).
- Sachs, Nelly: *Fahrt ins Staublose Die Gedichte der Nelly Sachs*, Frankfurt am Main 1961.
- Sandell, Tom: "Vennberg i dag", *Nya Argus*, 1965:3.
- Scholem, Gershom: *Major Trends in Jewish Mysticism*, Third edition, London 1955 (1954).
– : *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich 1960.
- Schäfer, Renate: *Die Negation als Ausdrucksform. Mit besonderer Berücksichtigung der Sprache des Angelus Silesius*, Bonn 1959.
- Schöier, Ingrid: *Som i Aftonland. Studier kring temata, motiv och metod i Pär Lagerkvists sista diktsamling*, Stockholm 1981.
- Söckel, Dietrich: *Jenseits des Bildes. Anikonische Symbolik in der buddhistischen Kunst*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1976, 2 Abhandlung, Heidelberg 1976.
- Shakespeare, William: *The Complete Works*, Edited with a glossary by W J Craig, London 1935.
- Sjöstedt, Nils Åke: "Legenden, livets sista vittne", *Göteborgsstudier i litteraturhistoria tillägnade Sverker Ek*, Göteborg 1954.

- Sofokles: "Filoktetes", *De sju bevarade dramatiska verken i svensk tolkning av Johan Bergman*, Första delen. Stockholm 1947.
- Steiner, Peter: "Jan Mukarovsky and Charles W Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art", *Semiotica* 19, 1977, s 321–334.
- Steiner, Wendy: "The Case for Unclear Thinking: The New Critics versus Charles Morris", *Critical Inquiry* 6, 1979, s 257–269.
- Stenkvist, Jan: "Idyll och irritantia. En studie i Karl Vennbergs diktsamling Fiskefärd", *Samlaren*, 1972.
- : "Om flyktens villkor", i författarens *Flykt och motstånd*, Stockholm 1978.
- : "Vennberg och Sisyfos", *Clarté*, 1960:2.
- Strömström, Thure: *Existentialismen i Sverige. Mottagande och inflytande 1900–1950*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 13, Uppsala 1984.
- : "Guds döds- ett motiv hos några svenska lyriker", *Norsk litterær årbok*, 1975.
- Strindberg, August: *Sömngångarnätter på vakna dagar. En dikt på fria vers*, Stockholm 1884.
- Ström, Fredrik: *Visor, ramsor och andra folkrim*, Stockholm 1975.
- Teresa de Jesús (Teresa av Avila): *Boken om mitt liv*, översättning av Daniel Andreae. Serie Karmel 8, Helsingborg 1980.
- : *Den inre bergen*, översättning av Daniel Andreae. Serie Karmel 3, Helsingborg 1974.
- : *Klosterstäftekerna*, översättning av Anders Arborelius. Serie Karmel 16, Helsingborg 1985.
- Theokritos: "Idyller", tolkning av Erland Lagerlöf, reviderad av Bernhard Risberg. *Världslitteraturen. Grekisk poesi*, Stockholm 1929.
- Thomas, Dylan: *The Poems*, Edited with an introduction and notes by Daniel Jones, London 1971.
- Tigerstedt, E N: "The Poet as Creator: Origins of a Metaphor", *Comparative Literature Studies* 5, 1967, s 455–488.
- Trotzig, Birgitta: *De utsatta. En legend*, Stockholm 1957.
- : "Du är min landsflykt", *Lyrikvännen*, 1990:3, omtryckt i Karl Vennberg, *Du är min landsflykt. Kärleksdikter i urval av Agneta Pleijel och Birgitta Trotzig*, Stockholm 1990.
- : *En berättelse från kusten*, Stockholm 1961.
- : *Ett landskap. dagbok – fragment 54–58*, Stockholm 1959.
- Vennberg, Karl: "Efterskrift", i författarens *Fiskefärd*, Bromma 1987 (1949).
- : "Karl Vennberg", *Diktaren om sin dikt. 15 svenskapoeter skildrar sitt liv och sin diktning*, Stockholm 1979.
- Verlaine, Paul: *Œuvres poétiques complètes*, Texte établi et annoté par Y-G Le Dantec. Edition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, Paris 1962.
- Vetter, Ewald M: *Maria im Rosenhag*, Lukas-Bücherei zur Christlichen Ikonographie IX. Diüsseldorf 1956.
- Vinge, Louise: "Om allusioner", *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 1972/73:3.
- Världsreligionernas urkunder*, red Erland Ehnmark, Stockholm 1958.
- Weil, Simone: *Tyngden och nåden*, översättning av Margit Abenius, Stockholm 1978 (1954).
- Wickman, Krister: "Förord", Karl Vennberg, *Du måste värja ditt liv. Dikter i urval av Sven Lindner*, Stockholm 1975.

- Widengren, Geo: *Religiönsphänomenologie*, översatt von Rosmarie Elgnowski, Berlin 1969.
- Wikström, Jan-Erik: "Vennberg, 40-talet och idéerna. En dikt och dess bakgrund", *Kristet forum*, 1958:4.
- Wilde, Alan: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore and London 1981.
- Wimsatt, W. K. Jr: *The verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, By W. K. Wimsatt, Jr. and two preliminary essays written in collaboration with Monroe C. Beardsley, Lexington 1954.
- Wretö, Tore: *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 7, Uppsala 1977.
- Zilliacus, Emil: *Grekisk lyrik*, andra utvidgade och omarbetade upplagan, Stockholm 1928.

Personregister

- Accius - 356
Achmatova, Anna - 140
Adlerbeth, G J - 138
Ahlgren, Stig - 217, 218
Alfons, Sven - 21, 77
Algulin, Ingemar - 21, 37, 46, 52, 56, 60, 65, 79, 93, 97, 98, 124, 128, 137, 149, 156, el 58, el 60, el 61, el 80, el 84, el 85, 199, e202, e213, 214, e219, e220, e226, 256, e257, e260, e261, e264, e282, e284, 313, 314, 331, 343, 348, 351, a356, 360
Alkibiades - 134, 188, 340
Allende, Salvador - 338
Almquist, C J L - 146
Anaximandros - 347
Anderberg, Bengt - 11
Andræ, Tor - 279, a300
Angelus Silesius (Johann Scheffler) - 195, 267, e292
Antonius av Padua - 49
Aristoteles - 222, 223
Arim, Achim von - 50
Asklund, Erik - 8
Aspelin, Kurt - 61, 124, 171
Aspenström, Werner - 117, 269, 270
Augustinus - 148, el 90, e230, e237, e285, e287, 292, e333
Ausonius - 269, 339
Bachtin, Michail - 40, 339
Balgård, Gunnar - 68
Baithes, Roland - 31
Basilides - 240, 241, 244, 278, 291, 294, 295, e348
Beardsley, Monroe C - 31
Böckett, Samuel - 150, 151, 195, 317, 319, 330, e334
Bengtsson, Ragnar - 226
Berg, Bengt - 28
Bergom-Larsson, Maria - 123
Björck, Staffan - 47, 99
Blok, Alexander - 72, 350
Bloom, Harold - 155, e240, e241, e242, e293, 294, e295
Bonney, Yves - 293, 294
Booth, Wayne C - 37, 110, el 11, 112, 117, 119
Borum, Poul - 65
Brandell, Gunnar - 124
Brecht, Bertolt - 129, 130, 202, 214, e315
Brentano, Clemens - 50
Brevinge, Valter - 21, 25
Broström, Torben - 114
Brown, Calvin S - 48
Burton, Nina - 117
Bäckström, Lars - 47, 102, 199, 221.
Böhme, Jakob - 90, 103, 106, 148, 191, 204, e227, e283, e287, e292, e317, e318

- Camus, Albert - 63
 Capra, Fritjof - 115
 Catullus - 163
 Cederroth, Sigvard - 13, 138, 260
 Celan, Paul - 195, 293, 294
 Cervantes Saavedra, Miguel de - 89, 92
 Chagall, Marc - 78
 Christie, Erling - 16, 120, 155, 282, 356
 Christoffersson, Birger - 221
 Cooper, J C - 105, 263
 Curtius, Ernst Robert - 59, 66, 99, 284
- Dahlby, Frithiof - 68, 77, 95, 104, 105, 275, 315
 Dante Alighieri - 105
 Degas, Edgar - 71
 Derrida, Jacques - 25, 31, 345
 Dhejne, Hans - 10, 12, 14, 18
 Dickson, Walter - 12, 98, 135, 136, 162, 209, 218, 307
 Diderot, Denis - 164
 Difilos från Sinope - 82, 83
 Dionysios Areopagita - 65, 239, 292
 Doležel, Lubomír - 41
 Donner, Jörn - 114
 Dürrer, Albrecht - 89
- Eckehart (Mäster Eckehart) - 65 145, 146, 148, 149 155, s163, 204, 230, 231, 239, s241, s267, 268, 269, s279, 283, 287, 292, s299, s332
 Edfelt, Johannes - 54, 109, 129
 Ejerfeldt, Lennart - 114
 Ekelund, Vilhelm - 131, 260, 343
 Ekelöf, Gunnar - 20, a120, 204, 231, 265, 273, 305
 Eklundh, Bernt - 17
 Eliade, Mircea - 116, 278, 293, 307
 Eliot, T S - 7, 21, 47, 103, 105, 129, 133, 187, 204, s334, s343
- Enckell, Rabbe - 11
 Engdahl, Horace - 25, 194
 Ensslin, Gudrun - 123, 324
 Erigena - 239
 Eriksson, Göran O - 261
 Eriksson, Kristina - 72
 Espmark, Kjell - 21, 65, 87, 114
 Euripides - 153
 Evander, Per Gunnar - 199
- Fagerström, Allan - 138, 317, s331
 Feridud-din Attar - 204
 Flaubert, Gustave - 24
 Franzén, Lars-Olof - 21, 226
 Frazer, James G - 98, a148, 234, 235, 252
 Freud, Sigmund - 182, 256, 257
 Frye, Northrop - 122, 200, 240
 Fröding, Gustaf - 53, 54, 164, 204
- Geijerstam, Carl-Erik af - 117
 Gellerfelt, Mats - 68, 133
 Grandien, Bo - 12, 16
 Gullberg, Hjalmar - 116, a17, 231, 232, 283, 284, 294, 312, 313, s332, s337
 Gustafson, Alrik - 114, 199
 Gustafsson, Lars - 18
 Göthberg, Lennart - 9, 114, 203
- Haardt, Robert - 278, 294
 Handwerk, Gary J - 120, 121
 Harrie, Ivar - 9
 Hartman, Olov - 158
 Hauge, Olav H - 191
 Haydn, Joseph - 50
 Hebert, Niels - 24
 Hegel, Friedrich - 117, 144
 Heidenstam, Verner von - 131, 318
 Helge, Per - 23, 26, 123

- Hellström, Pär - 196
- Henmark, Kai - 18, 19, 93, 94, 114, 131, 264
- Herakleitos - 117, a161, a24, a26, a356
- Herondas - 343
- Hessler, Ole - 249
- Heyman, Viveka - 15, a60
- Hildebrand, Karl-Gustaf - 113
- Hildegard av Bingen - 331
- Hitler, Adolf - 200
- Hjorth, Daniel - 12
- Holm, Pelle - 62, 146, 165
- Holmqvist, Bengt - 13, 19, 23, 47, 120, 199
- Homeros - 175, a15, a45, a38, 339
- Horatius - 68, 96, 138, 195, 303, 338, 339, 348, s349, s350, s356, s358
- Håkanson, Björn - 120, 122
- Hägerström, Axel - 203
- Hölderlin, Friedrich - 70, 138, a196, a65
- Hörnström, Erik - 312
- Ingarden, Roman - 41, 42
- Ivre, Ivar - 12, 114
- Jacobsson, Sten - 123
- Jakobson, Roman - 32, 41
- Janáček, Leos - 49
- Jansson, Jan-Magnus - 10, 122
- Jansson, Mats - 28, 105
- Janzon, Åke - 226
- Johansson, Björn - 14
- Johnson, Lyndon B - 139, 211
- Jor, Finn - 223
- Juan de la Cruz (Johannes av Korset) - 105, 238, a267, a279, a281, a282, 290, a291, 301, a307
- Jørgensen, John Chr - 34
- Kafka, Franz - 7, 114, a204, 313, 314
- Kallimachos - 25, 98, 338
- Karlfeldt, Erik Axel - 164
- Kavafis, Konstantin - 355
- Kellgren, Johan Henric - 147
- Khayyam, Umar - 24
- Kierkegaard, Søren - 118, 119, 195, 204, 210
- Kittang, Atle - 32
- Klee, Paul - 71
- Källström, Staffan - 203
- Lagerkvist, Pär - 141, a231, a232, a237, 281, 286, a289, a290, a294, a297, a298, a336
- Lagerlöf, Karl Erik - 16, 18, 47, 54, 57, 76, 90, 103, s109, s114, s124, s130, s131, 144, 156, 157, 158, 159, 160, 199, 201, a204, a213, a227, a230, a260, a267, 282, a287, a297, s313, s318
- Lao-tse - 115, 116, 200, 265, 352, 353
- Lenin, Vladimir Iljij - 123, 132
- Lenngren, Anna Maria - 172
- Linde, Ebbe - 348
- Lindgren, Erik - 9, 21, 65, 101, 102, 173, 180, a213
- Linder, Erik Hjalmar - 21, 101, 114, 129, 217, a230, a231, a233
- Lindholm, Karl-Axel - 266
- Lindner, Sven - 14
- Lindqvist, Ebba - 114
- Linné, Carl von - 222
- Lund, Hans - 69, 70, 71
- Lundkvist, Artur - 9
- Lundqvist, Åke - 283
- Lundqvist, Åsa - 24
- Luria, Isaac - 241, 242, a243, a244, 278, 291, a348
- Magritte, René - 74, 75, 76, 165, s351
- Mahler, Gustav - 49, 50
- Marcion - 240

- Martinson, Harry - 20
 Marx, Karl - 62, 132, 200, 222, 223
 Matabe, Ivasa - 72, 73
 McCarthy, Joseph - 143, 212
 Memnon - 331
 Menitas - 211, 338, 339
 Messalina - 85, 343
 Messiaen, Olivier - 50
 Mitchell, W J T - 65
 Montan, Ulla - 71
 Moore, Albert C - 317
 Morris, Charles W - 41
 Mukarovsky, Jan - 41
- Nerman, Ture - 10
 Nietzsche, Friedrich - 118, 132, 204, 206,
 210, 236, 328, 353
 Norman, Birger - 217
 Nänny, Max - 69
- Obstfelder, Sigbjørn - 216
 Ockham, William av - 36
 Ohlson, Per-Ove - 21
 Olofsson, Rune Pär - 311
 Olofsson, Tommy - 22, 24
 Olsson, Anders - 25, 26, 27, 31, t115, t341
 Olsson, Bernt - 28, 32, 75, 131, 135, 145,
 147, 149, 151, 172, 185, 186, 190,
 203, t246, t255, t256, t264, t281, t298,
 300, t315, t332, t341, t342, t346, 358,
 359
 Olsson, Ulf - 268
 Ortega y Gasset, José - 13
 Oswald, Gösta - 52, 322, 338
 Ovidius - 331
- Palm, Anders - 98, 117
 Palm, Göran - 17
 Palmlund, Evald - 23
 Parland, Henry - 213
- Parmenides - 324, 356
 Pascal, Blaise - 116, 152, 200, 233, 234,
 279
 Paz, Octavio - 230, t231, t240
 Pindaros - 188
 Platon - 31, 60, 65, 171, 296, t352
 Pleijel, Agneta - 27, 183
 Plotinos - 65, 283
 Popova, Ljubov - 73, 140
 Pound, Ezra - 23
 Printz-Påhlson, Göran - 16, 93, 99, 114,
 144, 185, 192, t199, t203, t351, t358
 Ptolemaios VII - 338
- Quintilianus - 25
 Quispel, Gilles - 240
- Racine, Jean - 116
 Ramnefalk, Marie Louise - 20, 109, 124,
 139, 143, 172, 194, t199, t213, t214,
 267
 Réau, Louis - 77
 Richard, Jean-Pierre - 32, 33
 Ricœur, Paul - 31
 Riffaterre, Michael - 38
 Rilke, Rainer Maria - 280, a323, a359
 Ringgren, Helmer - 170, 284
 Ringgren, Magnus - 23, 114
 Rudolph, Kurt - 240, 278
 Rydberg, Viktor - 341
 Rydén, Josef - 23
 Rying, Matts - 311
- Saaz, Johannes von - 61
 Sachs, Nelly - 233
 Sandell, Tom - 199
 Sappho - 175
 Sartre, Jean-Paul - 24, 221
 Scève, Maurice - 23

- Schlegel, Friedrich - 120, 188
Schleiermacher, Friedrich - 135
Scholem, Gershom - 241, 278, 299, 299
Schopenhauer, Arthur - 204
Schäfer, Renate - 94, 95
Schöier, Ingrid - 231, 232, 237, 282, 286, 289
Söckel, Dietrich - 275
Selander, Sten - 8, 10
Seneca - 164
Setterlind, Bo - 145, 191, 214
Shakespeare, William - 58, 59, 61, 63, 204, 255, 322
Sjostakovič, Dmitrij - 51, 139
Sjöstedt, Nils Åke - 322
Sofokles - 215, 218
Sokrates - 31, 33, 204, 222, 223
Sommelius, Sören - 68
Spinoza, Benedictus - 231
Stagnelius, Erik Johan - 72, 162
Stalin, Josef - 51, 139, 12
Steiner, Peter - 42
Steiner, Wendy - 41
Stenkvist, Jan - 11, 20, 63, 96, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 135, 136, 144, 226, 227, 260, 287
Stenström, Thure - 63, 148, 221, 231
Stolpe, Staffan - 23
Strindberg, August - 205, 206
Ström, Eva - 151
Ståhl, Eva-Britta - 123, 318
Svedjedal, Johan - 114
Swedenborg, Emanuel - 283, 352
Teresa de Jesús - 63, 281, 287, 288, 307
Theokritos - 98, 99, 188, 339
Thomas av Aquino - 280
Thomas (Biskop Thomas) - 134
Thomas, Dylan - 316
Thoursie, Ragnar - 21
Thunberg, Lars - 19
Tigerstedt, E N - 62, 296
Trotzig, Birgitta - 27, 114, 232, 233, 268, 280, 282, 286, 287, 308, 309, 345
Truman, Harry - 212
Tsvetajeva, Marina - 243, 350
Verlaine, Paul - 304
Vetter, Ewald M - 106
Vinge, Louise - 38
Voltaire, François Marie Arout de - 146, 198, 204
Wall, K-G - 113, 265, 332, 360
Wallin, Johan August - 280, 281, 319
Walpole, Horace - 62, 63
Weil, Simone - 116, 243, 284
Werup, Jacques - 22
Wickman, Krister - 114, 199, 351
Widegren, Björn - 25, 26, 28
Widengren, Geo - 279, 299, 352
Wikström, Jan-Erik - 100
Wilde, Alan - 119, 121
William-Olsson, Magnus - 27, 250
Wimsatt, W K, Jr - 31
Wittgenstein, Ludwig - 199
Wittrock, Ulf - 78
Wolf, Hugo - 50
Wretö, Tore - 99, 339
Xenofanes - 292
Zanton-Ericsson, Gun - 68
Zilliacus, Emil - 175
Zosimos - 307
Åkerhielm, Helge - 43

Diktregister

Halmfackla (1944)

- 7 Klassisk prolog - 47, 90, 126, 155, 203, 318
17 Passage - 53, 66, 130, 155, 259, 281
35 Varför skulle vi alltid - 52, 111, 202
38 Om det fanns telefon - 127, 211, 1313
41 Åtskilliga vädermän - 8, 156
42 Vilka väldiga nävara 156
45 Ensamhet
46 Verklighetens illusion - 225
47 Det gäller att undvika - 126
48 Vi har alla gjort vårt bästa - 332
49 Om natten brusar - 60
50 En mild försyn - 126
51 Utan att vara alltför hårt ansatt
52 De gåtfulla kvinnorna - 156
53 Fast jag avskyr - 297
54 Den verkliga tekännaren - 130, 1213
56 Det vore synd att säga - 251, 342
58 Solglittrets vitfläckiga ädelstenar - 266
61 Requiem - 8, 60, 127, 130, 131, 157, 195, 206, 211, 226, 313, 1316, 1332, 346

Tideräkning (1945)

- 7 Tideräkning - 113, 201
10 Väntat något annat
11 Lönnens vingfrukter singlar ner
12 Förrymda natt
13 Inre samtal i gryningen - 77, 158
17 Att leva - 221
19 Åkallan - 90, 158, 312
23 Om jag ändå - 253, 333
25 Vid soluppgången
26 Blott så
27 Testamente
29 Medvetande
31 Traktat - 66, 312
33 Låt oss avtåga 228
35 Tidsreplik - 44, 158, 201, 228
37 Segrare
41 Vilopunkt i ögat - 47, 56, 76, 108, 158, 207, 264, 1318, 1340
63 Lugnande försäkran
65 Förvandling - 248
67 Att livet
69 Ungdom
71 Hemlängtan - 259, 1347
72 Till och med guldfisken
74 Att smaka sig själv - 10
79 Anrop
80 Deklaration - 314

82, 152 (D) Att söka sin fallucka - 197

84 För att förklara asketism

86 Som om

88 Avsägelse - 207

90 Medan tanken tvekar

92 Det fanns - 60, 158, 198, 220

94 Vanmakt - 159, 220

Fiskefärd (1949)

5 (Även dina gudar ska dö blinda) - 235

11 Fiskefärd - 134, 207, 210, 226, 266

23 Sådan ynkelig resenär - 308

25 Flyktigare vårt ögonblick

26 Vart vill du rida hän - 89, 100, 116

35 Sålunda lär oss - 347

38 Lärodikt om senromersk poet - 269, 339

47 Hej hopp om våren - 212

199 (D) Alkibiades - 77, 134, 134

50 Slutrapport om Sisyfos - 63, 96, 134,
213, 226, 234

63 Idyll - 97, 135, 166, 166, 1339

68 Elegi - 47, 55, 135, 160, 201

71 Men även denna sol är hemlös - 135,
161, 201, 209

77 Du främlinga 160, 249

79 Blott icke samma ensamhet - 11

81 Du måste värja ditt liv - 47, 99

84 Avsked

86 När du i detta mörker - 100, 104, 136,
160, 286, 309

93 Rastmed enkel måltid

Gatukorsning (1952)

7 Gatukorsning - 167

11 Soluppgång

13 Höstdag

14 Oktober

16 Tågresa i höstligt landskap - 59, 224,
343

25 Hur lätt skulle du inte

27 Blåkråkorna och hyreshusen

29 Dagsljuset kunde ge

30 Han vilar sig under - 77, 261

31 Hur man räddar

32 Du kunde kanske valt - 253

33 Se till att dina sanningar - 207

34 Lättrogen som en sekundvisare - 261

35 Ge dig tillkänna - 312

39 Först slocknade solen - 136

40 Lingonriset skulle minnas - 332

41 Mitt på ljusa dagen - 248

42 Här går stjärnorna nära - 224

43 Och i själva morgonväkten - 137

44 Ännu i hålvägen - 13

45 Torgen huttrar - 196

46 Hur dyra är inte - 137

47 Vi är bara kustfarare - 59

51 Sadla din häst till flykt - 77, 89, 92, 224,
312

57 Beständighet och växlinga 79, 90, 137

59 Men glädjas - 221

65 Vid dessa grottor - 52, 69, 322, 338

69 Nu kan du stanna - 224

70 Turban mot guldgrund - 77

71 Fåfång lockelse - 91, 137

73 Natlig kontur

74 Tärningarnas fall - 137, 197, 198

Vårövning (1953)

- 5 Vårdagjämning - 150
- 11 Dagen är aldrig vid målet - 89, 94
- 14 Aprildag
- 16 Födelse - 284, a314
- 18 Ett annat tecken - 346, 353
- 20 Främmande segel
- 21 Funnes ändå - 150
- 23 Som nattfåglar - 256, 347
- 27 Gyllene kattens världsbild - 213
- 30 Återstod - 149, 150, 238, 282, 295
- 33 Följ vägtisteln - 150, t314, t334
- 39 Hur blekt
- 40 Besök
- 41 Visshet
- 43 Kortfattad brevställare - 262, 314
- 49 Så går en dag - 221, t256
- 51 Till tröst
- 52 Smycka min morgon - 14
- 53 Minne
- 54 Treenighet - 79
- 56 Blodsdroppen - 150
- 59 Aprilmorgon
- 61 Låt oss
- 62 Förvisso - 238
- 63 Som när - 334
- 64 Kan glädjen
- 65 Får bero - 248, 314
- 67 Ett moln av eld
- 68 Fågelskri
- 73 Ständigt återvänder - 45, 79, 324

Synfält (1954)

- 7 Senhöstdagar - 166, 219
- 8 November - 146, 219
- 10 Rädda mig - 247
- 12 Vårbräckning - 166
- 14 Bortom - 141
- 15 O att födas - 237
- 16 Nu glider ljus - 334
- 17 En vind, en blåst
- 19 Flickan och sommardagen
- 21 Kärlek i medelåldern - 166, t254
- 33 Vädjan till de tre (fyra, fem) stora - 59, 142, t320
- 35 Träskomakaren - 191
- 37 Världsundergång - 214
- 40 Gäster hos skönheten - 191, 334
- 45 Lovad vare omskolningen - 110, 142
- 46 Gud äretörd - 145, 214
- 47 Kanske det räcker - 145, 192, 214
- 48 Vi måste tro på USA - 142, t211
- 49 Låt oss då välja - 143, 146, 214
- 50 Ja, låt oss resa ett tempel - 146, 211
- 51 Här står sist jag själv - 147, 192
- 55 Här är vi ännu kvar - 225, t264
- 56 En rök i ögonen - 15
- 57 Du måste finnas - 143, 148, 192, 264
- 59 Vid nionde timmen - 148
- 60 Om Gud - 144, 192, 225, 357
- 62 Om människan - 84, 167, 357
- 64 Om orden - 255, 358
- 65 Snart förbi - 149, 359
- 66 Ord allför låga för rymden - 192, 269, 359

Vid det röda trädet (1955)

- 7 Vi är - 260, 265
- 10 Gudssökare - 261, 297
- 12 Trappsteg - 59
- 14 Vår dag är verklig - 259
- 16 När de blåa ropen - 5, 356
- 21 Rhenfärd - 79
- 23 Schwabisk idylla 259
- 25 Hölderlin i Tübingen - 196
- 27 Efter dag med olycksbrev - 309
- 29 På krog i Bamberg - 309
- 33 Middagstimme
- 34 Skuggbild - 261
- 35 Dam med tystnad - 256
- 37 Tingen omkring henne
- 38 Leningradelegier
- 41 Detta skulle vara en resa - 288
- 43 På en femtioårsdag - 346
- 49 Narkissos hemkomst och död
- 52 Seglats - 316
- 54 Decemberdagar - 311
- 55 Barkaroll - 304
- 57 Vid Memnons bål - 331
- 59 Sång till flöjtens tystnad - 297
- 61 Ditt ansikte
- 63 Rymdrus vid avsked - 179
- 67 Stadier - 122
- 75 Vara människa - 51, 237
- 77 Måste finnas - 311
- 79 Makter - 311
- 80 Den älskades tid - 16
- 82 Overklighet - 62, 77
- 83 Benämningar - 172, 351

Tillskrift (1960)

- 7 O se oss, se oss - 322
- 11 Vardagstid
- 12 Morgon - 302
- 13 Böjningsmönster - 189, 306
- 14 Natlig frågeövning - 298, 312
- 17 Gravskrift - 336
- 18 Askalabos - 189
- 20 Om uthållighet - 266
- 25 Fragment om kärlek - 172
- 26 Det starkare - 171
- 28 De älskandes ljus - 173, 322
- 29 För ordningens skull - 173, 196
- 30 Till salu - 189, 252
- 32 Begrav ditt hjärta - 174, 302
- 33 Till en adressat om jaghaden ågon - 172, 332
- 37 Sorgekväde - 78
- 38 Tröstebrev - 58, 61, 67
- 39 Ordlekar
- 40 Bij - och Til Skriff om Tiden - 61, 69, 90, 334
- 43 Till en utmärk - 18
- 47 Åldrad frälsare
- 48 Som föder hopp
- 49 Ännu levande - 239, 252
- 50 Kanske i mörkret - 262
- 51 Ensamhet bland människor
- 52 Alla ovisa män
- 54 Och om du fanns - 233

Sju ord på tunnelbanan (1971)

- 7 Självpporträtt 1968 - 138, t321, t346
- 17 Ett par ord om poesin - 237, 269, 341
- 19 Säng för oss bofasta - 116, a53
- 21 Mitt liv är det som saknas
- 22 Om det som saknas - 59, 229
- 24 På sennatten
- 27 Du frågar om döden - 19
- 28 Läran om hjärtat
- 30 Död utan ansikte - 320
- 32 Hjärtats oro - 230, 295
- 37 En afton på parkvägen 10
- 39 Till minnet av Paul Celan
- 40 Promenad i hötorgscity - 335
- 42 Anno homunculi 1967 - 69, 139, 211
- 44 Decennieskifte - 139
- 45 Sju ord på tunnelbanan - 216, 240, 314, 319
- 57 Prolog
- 58 Animal värdighet- 266
- 59 Längtan till Kartago
- 60 Svalnande Gud
- 61 Omdågor
- 62 Lyrisk episod - 255
- 63 Allhelgonaflyttning - 139
- 64 Ett julminne
- 67 I 40-talets tonart - 49, 222
- 69 Medan jag en augustidag 1969... - 51, 139
- 71 En revolutionärs död - 84, 139, 211
- 73 Program - 139

Vägen till Spånga Folkan (1976)

- 7 Vägen till Spånga Folkan - 62
- 15 Strandliv - 164
- 16 Hata och älska - 163
- 17 Lik och olikt - 164, 195
- 18 Ensambet
- 19 Avlelse - 163
- 20 Distans - 164, 250
- 21 Vinets åldrar
- 25 Om de adverbiala
- 27 Eftergift - 67
- 28 Dagligt liv
- 29 Pingst 1973a - 50, 194, a195, a252, a348
- 30 Variation på ett tema hos Montaigne - 348
- 35 Lagd stjärna ligger - 78, 165, 166, a252, 309
- 38 Arcano - 165, 250
- 39 Tid och otid - 165
- 40 Mina ord är fjärran - 165, 195, 257, 330
- 41 Exkurs till måleriet - 74, 165, 351
- 42 Sanuna landskap - 165, a305
- 43 Vid ett bord - 166
- 47 Oro
- 48 Som i drömmen - 195
- 49 Morgon - 195
- 50 Överfall - 20
- 51 Elegi - 252
- 52 Något som liknar - 163, 257
- 53 Bildt - 195
- 54 Motbild
- 57 Lars Englund
- 58 Möte
- 59 Ivar Harrie
- 61 Dödsmissa - 49, 195
- 65 Höstdagjämningen 1973 - 185, a234, 310, t338
- 67 Eikones - 85, 250, 253, 331

Visa solen ditt ansikte (1978)

- 9 Bruksanvisning- 122, 153, 190
 10 Mitt 40-tal - 190, 334
 13 Flykten till frihet - 184, 248
 14 Ett ropå 22
 15 Varningförpoesi - 196, 259
 19 En dag då ingenting händerå 67, 181, 182, 235, 237
 27 Vila - 182, 263
 28 Besök - 182, 302
 29 Möte i Prag - 49, 182
 31 I dag regnar det- 183, 250, 304
 32 Vinterbrev - 33, 183
 34 Solen står högt- 183, 248
 35 Kinesisk flykt - 183
 39 Uppehåll i Wienå 49, 59, 71, 123, 288
 47 Visa solen ditt ansikteå 153
 49 "Var finns den olycklige Orestes grav?"
 51 Den döda- 123, 324
 53 Kurt Aspelin - 124
 54 Paulus - 123
 56 Bordssamtal - 261, 224
 58 Hemkomst - 271, 283, 323
 63 Man borde kunna väljå 181, 184
 64 Ord att visslas tillbaka - 255
 65 Älska mi g- 123, 181
 66 Brev i egen saka 62, 77, 123, 238, 337
 68 De dödas rike
 70 Bön - 238, 252
 71 Kyrkogård
 72 Mytisk vår - 87
 74 Minnestavla - 86, 321
 75 Vision - 321
 76 Fömodan - 190, 237
 77 Poesins ensamheta 190, 269, 350

Från ö till ö (1979)

- 7 ö - 167, 253
 8 ä - 167, 302
 9 å - 168, 277, 302
 10 z - 168, 255, 301
 11 y - 168, 301
 12 x - 168, 186, 253
 13 v - 303
 14 u - 302
 15 t - 303
 16 s
 17 r - 23, 169
 18 q
 19 p - 78, 168
 20 o - 168, 169, 351
 21 na- 186
 22 m - 71
 23 l - 243, 273, 288
 24 k
 25 j - 162
 26 i - 124
 27 h - 169, 266
 28 g - 169
 29 f - 170
 30 e
 31 d - 75
 32 c - 324
 33 b - 310
 34 a - 251, 310
 37 a - 124
 38 b - 125
 39 c - 125, 163
 40 d - 242
 41 e
 42 f - 263
 43 g - 67, 234
 44 h - 223, 241

45 i - 249, 289, 301
46 j - 223, 247
47 k - 125
48 l - 303, 310
49 m - 259, 320
50 n - 84
51 o - 284
52 p - 84, 235
53 q - 235
54 r - 310
55 s - 88
56 t
57 u - 163, 186
58 v - 329
59 x
60 y - 249, 351
61 z - 255, 351
62 å - 79, 303
63 ä - 242
64 ö - 186, 354

Bilderså - XXVI (1981)

7 Kanske ändå ett glas till - 243, 350
13 Jag ser ljungheden - 335
14 Samma gråa dager
15 Det är dags
16 Jag för sakta tändstickan - 132
17 En förändligadhand - 320
18 Liksom Sartre - 24
19 Döden kunde vara en detalj - 78
20 Kanske finns varken stjärnvalv
23 Man med båt - 197, 308
24 Albumblad - 333
26 Svartsjuka - 302
27 Poetik för en oskuld - 132
28 Frihetshjälte - 132, 213
29 Ryssar

30 Det förlorade
31 Hinsides - 321
32 Gud tar betalt - 251
33 Vardaglig triumf
34 Spel för döden
35 Tysta vittnen - 190, 346
36 Kärleken behöver ditt landskap
39 Det tvetydiga - 190
40 Lantliv
41 Att söka - 295
42 Judisk död - 236
43 Dina ögon
44 Permission
45 Prokuratorn - 133, 210, 238
46 Din skugga
47 Mystikens rävar - 267
48 Apokalyps
49 Tröst
50 En gång i tiden - 236, 308
51 Drömmen om ettansikte - 66, 70, 191, 296, 298

55 Jag är illa förberedd - 133
61 Självporträtt år 2000 - 67, 336
65 Slitna hänger sommarens affischer kvar - 90

Dikter kring noll (1983)

7 Samtal med skugga - 201
9 Skaldebreve - 5, 188
11 Bild i uselt skick - 65, 81, 354
12 Wang Hsi-chih i Spånga
13 Att förnya Gud
15 Uppmuntran vid ett uppbrott - 85, 322
18 Detta är människärens timme
23 Här är din ort
24 Till Horatius - 348
26 Mörknat karblad - 177
27 Missförstånd - 178

28 Den girige
 29 Färd i tom båt
 33 Undran
 34 I sömnen - 207
 35 Utlämnad - 159
 36 På flykt - 270, 354
 37 Påfångt minnas - 159
 38 Text för votivtavla - 69, 160, 178
 39 Återförening - 178
 43 Insomnia - 178, 304
 45 Den stängda gatan - 323
 46 Ta lärdom! - 188
 47 Till ett porträtt av författaren - 72, 209
 48 Läppja - 178
 49 Fiasko - 59
 50 Jag längtar
 51 Erotisk utflykt - 178
 52 Somnardröm - 179
 53 Vita skuggor - 179
 57 Ingångsord
 58 Marginellt - 342
 59 Lättnad - 208
 60 Lyckliga ni - 188, 223
 61 Döden
 62 Förenkling
 63 Ett fragment - 354
 64 Vid resans slut - 66, 247
 65 Privat apokalyps - 177, 238, 252, 258
 66 Inskriften
 69 Förneka tideräkningen - 247, 283
 72 Dags att dricka te
 74 The lost leader - 261
 76 Äreminne över Menitas - 211, 338
 78 Väggmålning - 82, 235
 80 Idyll - 350
 81 Klagosång över en svarträtta - 79
 83 Önskedröm - 25, 30
 84 Den markianska madrassen - 179

Längtan till Egypten (1987)

7 Samtal med Degas - 71, 262, 322
 8 Längtan till Egypten - 154, 209, 270, 355
 10 Nötkrika i träd - 78, 319
 11 Gubbålder - 319
 12 Ingenting mer - 320
 15 Trohet
 16 Tid och myt - 323
 17 Till minne - 302
 19 Förbjudet landskapa 323
 20a Väntan
 21 Ord som tröttnat - 258, 347
 22 Inte alltid - 309
 23 Arkipelag - 301
 24 Alternativ
 25 Trolöst möte - 180
 29 Duvkulla - 154, 236, 253, 301, 307, 320
 39 Dröm om frihet - 84, 325
 40a Varning
 41 En frihet - 225, 291
 42 Gudsbyte
 43 Skönt att veta - 61, 270, 354
 44 Dit jag inte vill - 154
 49 Tågresa - 154
 50 Den fördolda staden - 209, 322
 51 Process
 52 Till förmån för fiender - 261
 53 Svartjuka, sent ute - 26
 54 Epitaf
 55 Flickan i snabbköpet - 85, 343
 57 Bokslut - 354
 61 Artur Lundkvist 80 år - 237
 65 Utan land
 66 Livstøcken - 154
 68 Landsflykt - 243, 291
 70 Gnostisk resa - 154, 292
 73 Förbi - 155, 180, 188, 326

I väntan på pendeltåget (1990)

- 7 Det är idag jag lever - 151, 207, 223,
317, 326
- 8 Att åldras - 187
- 9 Tystnande ekon - 63, 68, 151, 208, 215,
220, 245, 313, 338, 356
- 11 Utanför tiden - 140, 151, 335
- 12 Frågan om Gud - 152, 246
- 14 Lovprisning - 151
- 15 Bön - 151
- 19 Besök - 295, 327
- 21 Levnadsbild - 86, 327, 342
- 27 I den röda skymningen - 174, 178, 290,
304, 310
- 29 Vårnatt - 174
- 30 Inte gudars like - 175, 187, 262
- 31 Salvis tot restibus - 176, 196, 250, 303,
310
- 32 Vem faller tårar? - 176, 310
- 33 Slutord - 176
- 37 Ordet - 48, 187
- 38 Undran
- 39 Drömlösa år
- 40 Skrifterna på väggen - 188, 353
- 41 Inte är natten din fiende - 208, 257, 283,
313
- 45 Händerna - 27
- 46 Maning - 246, 262, 292
- 47 Röster i tystnaden - 244, 246, 346
- 48 Inbjudan - 37
- 49 Memento - 245, 318
- 50 Slocknande dröm - 327
- 51 En ö, liksom Gud - 245
- 52 Glömskan - 245, 327
- 53 På andra sidan sanningen - 208, 210,
245, 292
- 57 När ett sekel störtar samman - 140, 208,
313
- 59 Ljubov Popova – till minne - 73, 140
- 61 Livets växlingar - 223

- 62 Den Femte - 140, 273
- 63 Att steka äpplen
- 64 Hur klipsk är inte djävulen - 152
- 65 Skrift, inskrift - 196, 257, 314, 340, 356
- 66 Regn
- 67 Liten vinter och tidsdikt - 71, 188
- 68 Man kan ju alltid drömma - 140, 318
- 69 Propå - 318, 327

LITTERATUR TEATER FILM, NYA SERIEN

1. Christina Svensson: *Anders Lidbeck och 1700-talets estetik*, 1987.
2. Annica Danielsson: *Tre antologier – tre verkligheter. En undersökning av gymnasiet's litteraturförmedling 1945–1975*, 1988.
3. Margareta Pettersson: *Indien i svenska resaskildringar 1950–75*, 1988.
4. Mona Sandqvist: *Alkemins tecken i Göran Sonnevis "Det omöjliga"*, 1989.
5. Margareta Dubois: *Algot Ruhe – kulturförmedlare och europeisk visionär*, 1989.
6. Eva Hættner, Lisbeth Larsson & Christina Sjöblad: *Kvinnors självbiografier och dagböcker i Sverige 1650–1989. En bibliografi*, 1991.
7. Erik Hedling: *Lindsay Anderson och filmens estetik*, 1992.
8. Lars Elleström: *Vårt hjärtas vilt lysande skrift. Om Karl Vennbergs lyrik*, 1992.