LUND UNIVERSITY

Möten och metamorfoser

Dikt i samspel med musik, bild och film

Andersson, Lars Gustaf; Stenström, Johan

1995

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Andersson, L. G., & Stenström, J. (Red.) (1995). *Möten och metamorfoser: Dikt i samspel med musik, bild och film*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 9). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:
2

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

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Möten och metamorfoser

Dikt i samspel med musik, bild och film

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund
Helgonabacken 12
223 62 LUND

© Författarna och
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1995

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars-Gustaf Andersson, Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström.

Omslagsbild: Johan Stenström

Omslag: Andrzej Szlagor

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522
ISBN 91-88396-08-8

Tryck: Reprocentralen vid Lunds universitet
LUND 1995

Innehåll

Förord 5

ULLA-BRITTA LAGERROTH: *Inledning: Ämneshistorisk översikt* 7

ULLA-BRITTA LAGERROTH: *Poeten som musiker och målare. Interartiell självreflexion i några texter av Johannes Edfelt* 15

INGER SELANDER: *Sven-Erik Bäck i dialog med texten* 27

JOHAN STENSTRÖM: *”Loys”. Kring en av Almqvists* Songes 51

HANS LUND: *Det levandes kamp. En läsning av Birgitta Trotzigs dikt ”St Göran och draken i Storkyrkan”* 69

MONA SANDQVIST: *”Bröllopet stod i Ägget”. Alkemiska variationer hos Göran Tunström och Lena Cronqvist* 91

LARS ELLESTRÖM: *Kryssningar längs ett spår i den konkreta poesin* 117

ERIK HEDLING: *Dikt, myt och historia. Variationer över Tennysons ”The Charge of the Light Brigade”* 133

Förord

Aspekter på poesi var rubriken på en föreläsningsserie som hölls vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund under läsåret 1993/94. 20 forskare från institutionen förmedlade rön om svensk och utländsk lyrik från Esaias Tegnér och Carl Jonas Love Almqvist till Pia Tafdrup och Raymond Carver.

Serien präglades av en metodologisk och stoffmässig mångsidighet, men denna mångfald till trots tyckte sig undertecknade — som arrangerade föreläsningsserien — urskilja vissa huvuddrag som gjorde det möjligt att kategorisera föreläsningarna. En av de kategorier som var väl representerad var den interartiella, dvs. det perspektiv som utgår från konstarternas samverkan med varandra. Denna forskningstradition har sedan lång tid tillbaka odlats i Lund, så det föreföll naturligt att lyfta dessa föreläsningar ur sitt ursprungliga sammanhang och samla dem som ytterligare en volym i *Absalon*-serien, kompletterade med en nyskriven ämneshistorisk inledning av Ulla-Britta Lagerroth.

I de sju föreläsningar som här räddats över från sal 140 på Helgonabacken till boksidan får vi bevittna vad som händer när måleri, skulptur, musik och film sammansmälter med dikt. Det är *en* av poesins många aspekter och den påminner oss om att dikten alltid måste genljuda i något utanför sig själv om den likt Tegnérs Genius skall kunna svinga sig "med klang utöfver haf och jord". Vi hoppas att något av den klangen skall ljuda även för våra läsare.

Lars Gustaf Andersson Johan Stenström

Ulla-Britta Lagerroth

Inledning

Ämneshistorisk översikt

I

Under inbillnings- och kulturlivets långa historia från antiken till våra dagar har de skapande konstnärerna själva på anmärkningsvärt sätt hållit dörrarna öppna för dialog, möten och växelspel mellan de olika konstnärliga verksamhetsområdena. De har visat sig väl medvetna om att konstnärlig förnyelse ofta utvunnits just i sådana gränsöverskridningar.

Inom det delområde av filosofin, som under 1700-talet konsoliderades som estetiken, utvecklades också vissa teorier för övergripande system för "de sköna konstarterna", vilket blev samlande beteckning för i första hand målarkonst, skulptur, arkitektur, musik och poesi — men också dans, teater och opera kunde få räknas in. Som aldrig tidigare drogs paralleller mellan konstarterna, rangordnades och jämfördes de inbördes utifrån olika generella principer som ansågs gemensamma för dem.

Genom denna 1700-talets estetiska diskussion lades en grund för romantikens stora totaliseringsprojekt: transformering av den ena konstarten till den andra samt, det yttersta målet, en symbiotisk förening av konstarterna i en högre, universalkonstnärlig enhet. Liknande ambitioner förmärktes i det tidiga 1900-talets avant-garde, liksom i den svenska 40-talismens konstytttringar. Medan vår egen postmoderna tid ju har kommit att präglas av en omfattande mediaexplosion, där de traditionella konstarterna fått konkurrens från en rad mångmediala företeelser.

Det är uppenbart att här funnits och finns ett fängslande och fruktbart område att utforska. Men medan den estetiska diskussionen alltså tog fart på 1700-talet, dröjde det anmärkningsvärt nog långt in på 1900-talet, innan ett seriöst vetenskapligt studium av konstarternas samhörighet kom till stånd och ämnesområdet bereddes utrymme i universitetsvärlden. Av tradition har det som bekant existerat barriärer mellan universitetens estetiska discipliner, en konsekvens av i första hand ett akademiskt revirtänkande.

En utgångspunkt för 1900-talets forskning blev Oskar Walzels (tryckta) föredrag från 1917: *Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtliger Begriffe* — ett försök att tillämpa konsthistoriska stil- och strukturkategorier på litteraturhistorien. Walzels metoder mötte stark kritik, men paradoxalt nog fick själva det begrepp han skapade, "wechselseitige Erhellung der Künste", ett sådant operativt genomslag, att man än idag kan se det använt av vissa forskare för att beteckna hela forskningsområdet som sådant.

Med "new criticism" kom på 40-talet en skeptisk reaktion mot det impressionistiska och metaforiska analogitänkande, som då utmärkte vissa studier på området. Ett viktigt incitament till förnyelse blev René Welleks artikel "The Parallellism between Literature and the Arts" 1941. Både Wellek och Austin Warren var aktiva i den diskussionsgrupp som redan 1941 bildades inom The Modern Language Association of America och som 1949 tog namnet "Literature and the Other Arts". Dessa diskussioner beredde marken för ämnesområdets akademiska etablering vid University of Indiana i Bloomington. År 1954 startade där universitetslärarna Horst Frenz och Ulrich Weisstein en kurs kallad "Modern Literature and the Arts". Denna visade sig bli fröet till *Comparative Arts,* ett helt nytt akademiskt forskningsfält och undervisningsområde, som successivt växt sig starkt i USA, senare även i Europa. Kursen blev mycket populär och drog studenter från hela USA.

Verksamheten i Bloomington blev efterhand mönsterbildande för motsvarande verksamhet vid andra amerikanska universitet. Idag bedrivs forskning och undervisning i konstarternas interrelationer vid bl.a. University of Chicago, University of Pennsylvania, City University i New York, University of Massachussets i Boston, University of California i Riverside, University of Kansas i Lawrence och University of Rochester. Även i Europa har forskning och undervisning i konstarternas interrelationer etablerats vid ett flertal universitet, bl.a. i Reading i England, Lampeter i Wales, Dublin, Amsterdam, Utrecht, Nürnberg, Graz, Bologna — och i Lund. Flera av de europeiska kurserna har under senare tid involverats i Erasmussamarbetet.

Under de senaste decennierna har forskningsfältet breddats radikalt vad gäller såväl studieobjekt som teori och metod. Nya former av visuell poesi

och konceptuell bildkonst har tvingat fram nya synsätt och analysredskap. Att utarbeta metoder för att beskriva interrelationer mellan konstarterna har dessutom blivit mer och mer nödvändigt när film, datakonst, rockvideos, tecknade serier, graffiti och reklambild allt starkare trätt fram som objekt för studiet. Medverkande till forskningsområdets expansion har självfallet också varit mediaexplosionen, där konstarterna fått konkurrens från inter- och mångmediala företeelser.

Efterhand som semiotiken, hermeneutiken, receptionsestetiken, intertextualitetsteorier och dekonstruktionen gjort sitt intåg på forskningsfältet har förutsättningarna för studiet i många avseenden förändrats. Comparative Arts har här och var avlösts av andra beteckningar som bättre stämmer med teoriutvecklingen och breddningen av fältet: Interdisciplinary Studies, Intersemiotic Transposition, Interartistic Comparison, Intermedial Intertextuality — eller *Interart Studies,* vilket f.n. är den beteckning som internationellt synes ha vunnit burskap.

II

Det har funnits ett visst intresse för denna typ av estetiska frågor vid de svenska lärosätena. Så i Uppsala; där har utgivits Gunnar Tideströms magistrala och ymnigt illustrerade verk *Dikt och bild* 1965, Thure Stenströms diskussion av "Eyvind Johnson och musiken" (i hans bok *Romantikern Eyvind Johnson. Tre studier,* 1978), Staffan Bergstens analyser av kopplingen till musik och bildkonst i Tomas Tranströmers poesi (i *Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmer lyrik,* 1989) samt Cecilia Sidenbladhs avhandling *Ty så roar mig att måla. C.J.L. Almqvist och de visuella konstarterna* (1987).

Emellertid är det i Lund, som forskningen speciellt kommit att inriktas mot problemområdet konstarternas interrelationer — eller *interartiella studier* som det numera benämns. Vid universitetet i Lund har studiet en lång tradition, skapad framför allt av forskare vid den litteraturvetenskapliga institutionen. Här kan nämnas Ingvar Holms *Harry Martinson. Myter Målningar Motiv* (1961) och *Såsom i en spegel. Diktare som målar* (1993); den av Carl Fehrman redigerade antologin *Musiken i dikten* (1969), i vilken flera lundensiska lärare och studerande medverkar; Ulla-Britta Lagerroths studier "Musiken som bild och formprincip i Johannes Edfelts lyrik" (1969), "Almqvist och scenkonsten" (1973) och "Modernism och interar-

tiell självreflexion. Skiss till ett forskningsfält" (1994) samt hennes bok *Regi i möte med drama och samhälle* (1978). Vidare Hans Lunds *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation* (ak.avh 1982; eng. övers. *Text as Picture,* 1992) och *Impressionism och litterär text* (1993); Anders Palms *Möten mellan konstarter. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film* (1985).

Utöver Hans Lunds ovan nämnda avhandling har ytterligare en rad doktorsavhandlingar som behandlar forskningsområdet ventilerats i Lund: Kristina Hallind, *Tavlor och Deviser. Studier i Erik Lindegrens diktning till Halmstad-gruppens måleri* (1978); Bo Everling, *Blå Toner och Svarta Motiv. Svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding* (1993); Johan Stenström, *Aniara. Från versepos till opera* (1994); Ulf Lindberg, *Rockens text. Ord, musik och mening* (1995).

Därtill kommer specialstudier av andra litteratur-, film- och teaterinriktade lärare och doktorander vid litteraturvetenskapliga institutionen, som i varierande utsträckning forskat i konstarternas interrelationer. En manifestation av det samlade lundensiska intresset för forskningsfältet är "vänboken" 1992 till Ulla-Britta Lagerroth, *I musernas sällskap* (red. B. Olsson, J. Olsson, H. Lund); i den medverkar en rad kolleger vid institutionen, liksom några utländska forskare, med essäer på temat "konstarter och deras relationer". En pendang-bok blev antologin *I musernas tjänst* 1993 (red. U.-B. Lagerroth, H. Lund, P. Luthersson, A. Mortensen), som har sin upprinnelse i en doktorandkurs i "konstarternas möten", i vilken litteratur-, teater-, film-, dans- och musikstuderande deltog. Kursen fick en uppföljning i en vistelse i USA, med forskningsprogram för deltagarna arrangerade vid University of Indiana i Bloomington och University of California i Los Angeles. Antologin är ett resultat av doktorandkursen på så sätt, att däri ingår vissa av de utländska (nu till svenska översatta) studier som var upptagna på kurslistan — bidrag skrivna av internationella auktoriteter på området som Ulrich Weisstein, Claus Clüver, Steven Paul Scher, Wendy Steiner, Claudia Gorbman — men också en rad av de "papers" som doktoranderna författade under kursen. Från olika aspekter (text/bild, text/musik, scenkonsten, film och andra konstarter) visas på spännvidden i den interartiella forskningen, hur den interartiella teorin är i utveckling och den interartiella diskursen under ständig förnyelse.

Som en yttring av det lundensiska intresset för "gränsöverskridning" mellan konstarter kan man också se den av Gyllenstiernska Krapperupsstiftelsen 1993 utgivna volymen *Romantiken över gränser* (red. U.-B. Lagerroth & M. Ramsay). Den upptar föreläsningar hållna på Krapperups borg under symposiet "Romantiken — över gränser" 1991, där dans-, konst-, litteratur-, musik- och teaterforskare och skapande konstnärer från Norden i ett vidgat tvärvetenskapligt perspektiv belyste romantikens "universalpoetiska" ambition att överskrida gränser, inte minst mellan konstarterna.

En viktig markering av Lund som centrum i Sverige för interartiell forskning är Humanistiska fakultetens inrättande 1991 av en särskild forskartjänst i "Konstarternas interrelationer", vilken docenten Hans Lund utsetts till innehavare av. I konsekvens av denna tjänst har vid litteraturvetenskapliga institutionen av Hans Lund anordnats påbyggnads- och forskarkurser rörande interrelationerna mellan text och bildkonst samt text och musik. Våren 1996 startar inom dessa områden en 20-poängskurs på påbyggnadsnivån; den blir en parallellkurs till den vanliga 60-poängskursen och skall alltså vara förberedande för forskarutbildningen.

En vid tidpunkten för utgivning av denna Absalon-volym aktuell manifestation av forskningsområdets dominans i Lund är den av litteraturvetenskapliga institutionen arrangerade internationella konferensen "Interart Studies: New Perspectives". Den äger rum 15—19 maj 1995 och har lockat ca 200 deltagare från ett 20-tal länder. Här föreligger ett rikt varierat program med föreläsningar som bl.a. ger ny teoretisk och metodisk belysning åt "interart studies".

III

De bidrag från sju lärare vid litteraturvetenskapliga institutionen i Lund som följer behandlar från olika teoretiska och metodiska aspekter varierande slag av förbindelser mellan text och andra konstarter.

Under rubriken "Poeten som musiker och målare" sätter Ulla-Britta Lagerroth Johannes Edfelts orientering i sin poesi mot musiken och bildkonsten i relation till modernismens strävan mot vad hon kallar "interartiell självreflexion", dvs. de strategier genom vilka texter under integrering av andra konstarter reflekterar över sig själva och sina förutsättningar. Med tre exempel från Edfelt demonstreras hur poeten genom att anlägga rollen som

musiker eller målare praktiserar den interartiella estetik som blev ett av modernismens kännetecken.

I "Sven-Erik Bäck i dialog med texten" fokuserar Inger Selander relationen text/musik genom att undersöka vad hon kallar "Bäcks reception av ett par psalmtexter", dvs. hans melodisättning till texter av Olov Hartman och Anders Frostenson. Hon diskuterar i detalj relationen mellan tonsättning och metrik och konstaterar, hur "Bäcks dialog med texterna har skett i lyhördhet för innehållet och den överordnade rytm som har med stämningen att göra. Melodierna lyfter fram texternas existentiella innehåll."

Förhållandet text/musik står också i centrum i Johan Stenströms analys av den songe av Almqvist som heter "Loys". Stenström beaktar först den möjliga biografiska kontexten och textens tänkbara intertextuella koppling till andra texter med motsvarande motiv. Men huvudparten av diskussionen rör hur denna songe är organiserad i ett mycket medvetet eufoniskt klangmönster samt "hur melodi och harmonik samverkar med det rytmiska mönstret och med texten".

I Hans Lunds läsning av Birgitta Trotzigs prosadikt "St Göran och draken i Storkyrkan" är det förhållandet text/bild som är det intressanta. Lund ser hur dikten, ett eminent exempel på litterär ekfras, "avviker" från Bernt Notkes kända skulpturgrupp i Storkyrkan på en rad väsentliga punkter, varigenom Trotzig aktualiserar sin protest mot skändliga dåd inte bara i förfluten tid utan också i nutid. Genom att skulpturgruppen i Trotzigs dikt skrivs in i kyrkorummet, som innesluter även Ehrenstrahls strax intill hängande stora målning *Yttersta domen,* kan dikten enligt Lund benämnas "kontextuell ekfras".

I "Bröllopet stod i Ägget" behandlar också Mona Sandqvist interrelationer mellan text och bild: "alkemiska variationer" hos författaren Göran Tunström och hans maka, konstnärinnan Lena Cronqvist. Hon urskiljer den alkemistiska föreställningsvärlden med dess komplexa symbolspråk i Tunströms *Svartsjukans sånger* och kopplar både till bokens omslag, skapat av Lena Cronqvist, och till en annan målning av henne på motivet "det alkemiska bröllopet". Och hon kan visa, att samma "dubbeltydighet" — dvs. att förvandlingen gäller både den enskilde och paret — råder såväl i dikten som i målningen.

Lars Elleström kryssar i sitt bidrag "längs ett spår i den konkreta poesin", där han koncentrerar sig på hur dikt blir bild eller ljud snarare än text. Hans huvudexempel är Ian Hamilton Finlays konkreta dikt "The Windmill", världens kortaste dikt därför att den endast består av en enda bokstav, "X". Som ett tecken för väderkvarnsvingar blir den ett exempel på hur en bokstav med Elleströms ord tar "ett semiotiskt kliv från det fonetiskt-semantiska till det visuella", eller hur X-et kan förvandlas till bild för det i vårt liv som aldrig blir begripligt, till bild för en korsväg eller mötesplats, till tecken för närvaro m.m.

Hur text transformeras till film demonstreras i Erik Hedlings "Dikt, myt och historia", som är en studie över "variationer" på Tennysons kända "The Charge of the Light Brigade", en dikt som tematiserar massakern i slaget vid Balaklava 1854. Hedling visar hur den berömda Hollywood-filmatiseringen 1936 (på svenska med titeln *De tappra sexhundra*) blev både en mytologisk utvidgning av dikten och ett falsifikat av historien. Vidare hur den år 1968, på en historisk bestseller från 1953 baserade filmen, gjord av Tony Richardson, blev en produkt av det upproriska 60-talet. Den kom att utstråla både ironi och heroism men vann varken publikens eller kritikens bevågenhet.

Så omvittnas av samtliga bidrag i denna volym, hur forskningen kring konstarternas interrelationer eller, i andra termer, det interartiella studiet fortfarande är vitalt på litteraturvetenskapliga institutionen. Det levande intresset för forskningsområdet befrämjas naturligtvis av organisatoriska förutsättningar som att litteraturvetenskap, teatervetenskap och filmvetenskap samlats under ett tak. Det underlättar både undervisning och forskning med sådan tvärdisciplinär inriktning.

Ulla-Britta Lagerroth

Poeten som musiker och målare

Interartiell självreflexion i några texter av Johannes Edfelt

I

I modern liksom i äldre poesi har funnits en tendens att skapa mening i texten genom integrering av en annan konstart, företrädesvis musiken och bildkonsten. Det kan ske genom att denna konstart tematiseras i dikten, exempelvis genom beskrivning och tolkning av musik respektive bildkonst, eller genom att denna andra konstart får metaforisk eller symbolisk funktion i dikten. Det kan också ske genom mer eller mindre genomförda försök att till det verbala språket och den poetiska formen överföra ("översätta") sådana ljud-, rytm-, stil- eller mer övergripande strukturering sprinciper som är bärande i dessa andra konstarter.

Vad finns för estetiska normer och ställningstaganden bakom sådana tendenser inom poesin? Vilka potentialer för meningsskapande och upplevelse ligger häri för oss som läsare?

Forskningsfältet är vittfamnande, och exempel kunde hämtas från många lyriska författarskap. I det följande begränsar jag diskussionen till några texter av Johannes Edfelt. I sju decennier, från debutsamlingen *Gryningsröster* 1923 till den senaste samlingen *Spelrum* 1990, har han i sin poesi gestaltat tidens stora frågor om människans utsatthet och hennes behov av gemenskap, sammanhang och delaktighet, och därvid på olika sätt öppnat perspektivet mot såväl musiken som bildkonsten. Det har skett lika mycket i prosadikter som i verslyrik.

Inledningsvis kan poängteras, att orienteringen mot musik och bildkonst inte är tillfällig utan har sin grund i personlig djupgående erfarenhet av dessa båda konstarter. Tidigt lärde Edfelt att spela fiol, och under gymnasisttiden i Skara vann han uppskattning som violinist. Något senare i livet utvecklade han ett starkt intresse för bildkonst, stimulerat genom nära vänskap med konstnärer som Stig Borglind, Folke Dahlberg, Bertil Bull Hedlund, Reinhold von Rosen och Stig Åsberg. I en rad kortare artiklar eller

längre essäer om det specifika i deras konst framträdde han som kunnig och säker konstbedömare.[1] Genom hela sitt författarskap signalerar han också musikens och bildkonstens betydelse för honom själv personligen och som estetiskt fundament i det poetiska skapandet, inte minst genom ymnigt bruk av dikttitlar med referens till dessa konstarter: exempelvis "Musik", "Konsert", "Nattmusik", "Nocturne", " Largo", "Appassionata", "Basun", "Fuga", "Kontrapunkt", "Sonatin", "Orgelstycke" — respektive "Albumblad", "Penneteckning", "Träsnitt över skeppsbrutna", "Silhuett", "Vinterbilder", "Målaren" etc.

I den samling 1936 som heter *I denna natt* står en dikt, programmatiskt placerad som prologdikt och även den kallad "I denna natt". Dygnsbestämningen har bibliska referenser eftersom den hänsyftar på den formel i evangelierna, genom vilken Jesus förebådar Petrus' förnekelse (Matt. 26:34, Mark. 14:27, 30). Dikten har fem strofer:

Jag är den trötte pianisten,
som längtar efter stängningsdags
på denna nattlokal, där fristen
för publikum är ute strax.
Död är vår ungdom.

Jag spelar ändå hårt och träget
på ebenholts och elfenben,
som vore det mig angeläget
bland råttorna på denna scen.
Stund, är du nära?

Led på orkesterns konvulsioner,
grimaser, vrål och hysteri,
jag ville mer serena toner
och inte detta ramaskri.
Sänk oss i tystnad.

Men jag är tvungen spela fasa
och spasm — ett lydigt instrument,
när jordskred dåna, världar rasa
och stormen ökar oavvänt.
Fräls oss från ondo.

Död är vår ungdom. Tiden lider.
Stund, är du nära? Klockan slår.
Sänk oss i tystnad, hesperider.

Fräls oss från ondo, milda kår.
Sänk oss i tystnad.

I likhet med flera dikter i samlingen 1936, liksom med många dikter i Edfelts föregående samling *Högmässa* 1934, handlar "I denna natt" om poetens och poesins förhållande till den allt brutalare samtidsverkligheten: tilltagande arbetslöshet och, framför allt, den nazistiska framfarten med rasförföljelser mot judarna, klappjakt på intellektuella och upprustning för krig i Tyskland, liksom också det fascistiska Italiens överfall på Etiopien. Allt sedan Hitler tagit makten i Tyskland i början av år 1933 och där infört en totalitär diktatur, tillhörde Edfelt de svenska diktare som valde att tala i stället för att tiga. Både i dikt, i artiklar och i personliga handlingar engagerade han sig lidelsefullt i den antifascistiska motståndskampen.[2] "I denna natt" beskriver tillvaron som kris och kaos, som bankrutt och raserad genom de aktuella världspolitiska katastroferna: "jordskred dåna, världar rasa / och stormen ökar oavvänt". Här genljuder den desillusionerade undergångsvision för västerlandet som Oswald Spengler gett uttryck åt i sin historieuppfattning i *Untergang des Abendlandes* (1918—21): "fristen / för publikum är ute strax". Och här ekar av de upplevelser av att tillhöra en förlorad generation som Edfelt återfunnit bland annat i Erich Kästners och Bertolt Brechts fränt samhällskritiska lyrik: *"Död är vår ungdom"*.

Referensen i Edfelts poesi till den samtidspolitiska situationen sker ofta i form av en dialektisk rörelse mellan pessimistisk spegling av skeendena och trotsig protest mot dem. Så i de antitetiskt uppställda handlingsalternativen i "I denna natt": "Jag är den trötte pianisten, / som längtar efter stämningsdags" — "Jag spelar ändå hårt och träget". Eller: "Led på orkesterns konvulsioner [...] Jag ville mer serena toner" — "Men jag är tvungen spela fasa / och spasm". Ordet *ändå,* i bemärkelsen ett positivt "quand même", ett trotsigt "trots allt", blir tecknet för jagets solidariska engagemang, för tvånget att höja varningens röst. Den tre gånger upprepade och kursiverade raden *"Sänk oss i tystnad",* det vill säga befria oss från "ramaskriet", det vansinniga världslarmet, motsäger inte diktens mening att *poetens* uppdrag måste vara att aldrig låta sig tystas i våldstider.

Speciellt intressant för en diskussion om konstarternas interrelationer är naturligtvis hur det i dikten talande jaget agerar i rollen av *musiker,* av pianist, och att situationen tänks utspelas på en "nattlokal", med en jazzorkes-

ter som exekverar bedövande musik. Diktarens vånda över världskakofonin *iscensätts* i termer av pianist-jagets kommentarer till en musikalisk händelse i vilken han deltar. Hela dikten växer ut till en konsekvent genomförd metafor hämtad från musiken. På motsvarande sätt hade Edfelt för övrigt två år tidigare inlett samlingen *Högmässa* med en dikt kallad "Preludium", en musikterm som bland annat förbinds med Bachs konstfullt utformade koralförspel. I "Preludium" uppträder diktjaget i "vi"-form i en annan musiker-roll, som ett slags orgelmästare. Med "vår mässa" syftar han till att demaskera tillvaron som bedräglig för den aningslösa "menigheten", och i de på inledningsdikten följande dikter som samlats under beteckningen "kalla koraler" utnämner han sig till "liturg i vargatider".

Sceneriet i "I denna natt" har fäste i en konkret upplevelse. Edfelt har berättat (i samtal med mig) att han då dikten skrevs hade i åtanke en för 30-talets konstnärs- och författarkotterier känd nattklubb i Stockholm, Grotta Azzurra, där en pianist underhöll. Men Edfelt skriver också in sig i sfären av den samtida svenska lyrik som etablerade ett förhållande — positivt eller negativt — till den svarta jazzen. Denna hade kommit från USA till Europa i slutet av 10-talet och blev i Sverige successivt under 20-talet allt mer känd; vid 30-talets mitt, då "I denna natt" skrevs, hade hotjazzen funnit fäste också i vårt land. Till den från början mot jazzen negativa poetfalangen i Sverige hörde exempelvis Sten Selander och Erik Axel Karlfeldt, som varnade för jazzen som ett dekadensfenomen, medan Artur Lundkvist hörde till dem som begejstrat bejakade jazzen och i dikt odlade analogin mellan denna nya konstart och den poetiska modernismen: "Vi måste lära de nya melodierna [...] Vi måste lära de nya rytmerna." Hos Lundkvist som hos många andra författare till jazzlyrik gjordes vanligen saxofonen till symbol för den häftiga modernismen, medan Edfelt alltså — kanske i kontrast mot detta — valt pianot, som i jazzen vid denna tid ingick i rytmsektionen. Under alla omständigheter kan Edfelt under 20- och 30-talen inräknas bland de poeter som såg jazzen som ett urartningsfenomen, som en inkarnation av västerlandets undergång.[3]

"I denna natt" inte bara tematiserar i musikaliska termer relationen mellan poesin och den samtida mörka verkligheten, utan dikten förefaller också vara strukturerad efter vissa rytmiska och uppbyggnadsmässiga principer som efterliknar musikens. I de fyra första strofernas fyra första versra-

der är det rytmiska mönstret jambiskt, alltså stigande, medan femte versraden — den kortare, kursiverade slutraden — har fallande rytm. Två olika rytmtyper kontrasteras alltså mot varandra inom varje strof, och mycket av diktens suggestion beror av denna rytmiska växling, en sorts "svängning" inom strofen. Man kan jämföra med hur jazzmusiken arbetar med vissa typiska rytmeffekter, så kallade motrytmer eller "off-beat", vilka skapar den rytmiska vitalitet som får det att "svänga" om jazzen.

Formellt — och nu utan speciell beröring med jazzen — frapperar "I denna natt" genom att den sista, femte strofen samlar upp de i föregående strofer kursiverade slutraderna, i vilka diktens tematik, här laddad av religiösa allusioner, förtätats. Slutstrofen där de kursiverade raderna, delvis utbyggda med nytt material, åter genljuder, bildar därmed en motsvarighet till det som i musiken benämns *coda,* det vill säga den musikaliska sortireplik eller epilog, där lyssnaren en sista gång möter hela det musikaliska tema-materialet.

II

Vilka estetiska normer styr då sådan internalisering av en annan konstart i en poetisk text?

"I denna natt" kan karakteriseras som en *självreflexiv* text. Till idag i hög grad uppmärksammade företeelser vid läsning och tolkning av litterära texter hör deras självreflexion, eller självreferens, självmedvetande, självförståelse, vilket det också alternativt benämns. Det handlar om de strategier genom vilka vissa texter (lyriska, narrativa, dramatiska) reflekterar över eller "kastar ljus över" sig själva och sina förutsättningar, över skrivakten, över förhållandet till verkligheten och relationen till läsaren, etc. *Metapoetiska* har självreflexiva lyriska texter också benämnts, så först i Sverige av Göran Printz-Påhlson, som i *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism* (1958) som en av tendenserna inom modernismen såg den metapoetiska synen på poesi:

> Tanken på poesin som en kritik eller kommentar till sin egen tillblivelse eller sitt eget medium. Intressesfär: språket. Bakgrund: vår tids semantiska orientering. Funktion: åstadkommande av bättre relationer till verkligheten genom ökad medvetenhet om de språkliga kommunikationsproblemen. Emblem: Ekot, den ständiga kommentaren.[4]

I många självreflexiva litterära texter representerar det självreflekterande inslaget samma konstart som verket självt. "Poesi om poesi" handlar det om när exempelvis Gunnar Ekelöf i "Absentia animi" tematiserar diktskapandet i raderna: "Det prasslar i min dikt / Ord gör sin tjänst och ligger där", eller när Karl Vennberg i "Om orden" fångar ångesten för förlorad skaparkraft i raderna: "Orden gulnar och faller av, om än de har grönskat / på ett mäktigt träd från våra läppar."

Eftersom texten i dessa exempel blir självreflexiv i termer av den egna konstarten kan företeelsen med fördel benämnas *inom-artiell* självreflexion. Men självreflexionen kan också, som i Edfelts dikt "I denna natt", ske genom olika strategier för integrering av en *annan* konstart, i detta fall musiken. Man kan då tala om *interartiell* självreflexion — en term skapad både i anslutning till benämningen "interart studies", såsom studiet av konstarternas interrelationer (tidigare "comparative arts") numera internationellt kallas,[5] och i analogi med den etablerade termen intertextuell.

Interartiellt självreflexiva texter möter i hög grad i *modernismen,* denna internationella rörelse som betydde en explosiv frigörelse inom alla konstarter och medier: arkitekturen, dansen, filmen, litteraturen, musiken, målarkonsten, skulpturen, teatern. Och det finns åtminstone två speciella tendenser inom modernismen som kan utpekas som viktiga förutsättningar för att interartiell självreflexion blir ett kännetecken för denna rörelse. Den ena tendensen är modernismens medvetna transcendering av gränser: mellan genrer, mellan konstarter, mellan medier. Till faktorer som underlättade sådana överskridanden hörde de artistmiljöer som uppstod i storstäderna i Europa, där modernismens frodades: Paris, Berlin, London, Wien, Moskva, Prag, liksom i USA New York och Chicago. Hit drogs tidens litteratörer, målare, musiker, koreografer och teatermän, och här umgicks och samarbetade de med varandra under en kulturell "cross fertilization" som andra tider knappast kan uppvisa motsvarighet till. Den andra tendensen är modernismens inriktning på att konst inte skall syssla med att mimetiskt återge verkligheten utan i stället med att exponera sitt eget förverkligande och sina egna potentialer som konst, som konstruktion — vilket ingalunda utesluter att därigenom samtidigt sker en fördjupande problematisering av förhållandet mellan konsten och verkligheten. För att citera ur Malcolm Bradburys och James McFarlanes förord till volymen *Modernism 1890-1930*

(1976), så fick modernismen över hela linjen ett sådant genombrott, som term och som rörelse, genom associationerna till "the coming of a new era of high aesthetic self-consciousness and non-representationalism, in which art turns from realism and humanistic representation towards style, technique and spatial form in pursuit of a deeper penetration of life."[6]

I båda dessa tendenser — gränsöverskridning mellan konstarter och medier samt kravet på konstens självreflexivitet — lyfte modernismen arvet från romantiken. Aldrig tidigare hade frågan om konstarternas möjligheter till dynamiska, betydelsebärande möten varit så fundamental som den blev under romantiken. Här experimenterades med transformation av bild till dikt och bild till teater, med musikaliserad dikt och med till musik transformerad dikt, med musikaliserad teater och teatraliserad text, etc. Samtidigt arbetade romantikens text också självreflexivt, med inriktning på diktarens roll som det skapande geniet, på poesins makt och poesins uppgift att utforska tillvarons hemliga sammanhang, på förhållandet till läsaren och publiken, m.m.

Denna romantikens interartiella estetik tog form i en bestämd filosofisk kontext: idén om att konsten liksom världen syftade till helgjuten skapelse, levande organism; därav idealet allkonstverk. När romantikens interartiella estetik aktualiseras under modernismen sker det mot en ny bakgrund. Modernismen är, som ofta framhållits, svaret på en *språk*kris, inte bara inom litteraturen utan också, om man använder ordet "språk" i utsträckt betydelse, inom alla konstarter. I revolt mot de traditionella formerna och strukturerna, mot det utnötta, inte längre meningsskapande språket, söker de som skapar konst — diktare, musiker, målare, dansare, teatermän m.m. — ett annat, ett jungfruligt språk.

Och i detta raserande av givna formgränser och detta nerbrytande av det "normala" språket blir interartialiteten *en* av vägarna till förnyelse. Så öppnar sig exempelvis poesin för andra konstarter, inte bara genom tematisering av dem utan också genom att ljud-, form- och struktureringsprinciper hämtas från dem. Genom denna innovation av språket förhöjs samtidigt uppmärksammandet av konsten just som konstfull *konstruktion*. Liksom under romantiken är det naturligtvis också under modernismen fråga om ett synliggörande av att konstarterna hör samman i större strukturer och system. Genom interartialiteten sätts emellertid nu ljuset starkare på den este-

tiska förnyelsen över hela det modernistiska konstfältet, och, framför allt, sker under modernismen en relativisering av det egna "språket" genom sådan konfrontation med de andra språken. Förhållandet kan också formuleras så, att den modernistiska texten, som strävar mot konstnärlig komplexitet, genom interartialiteten *dubbelt* uppmärksammar dikten som konstnärlig skapelse. Vid det egna språkets kris blir alliansen med andra konstarter en ny väg till meningsskapande, till förståelse och självförståelse av dikt som självreflexivt spel.

"I denna natt" kan skrivas in i komplexet av utländsk och svensk modernistisk lyrik, som genom olika interartiella strategier skapat en självreflexiv tradition: Verlaine och Mallarmé, Eliot och Pound, Diktonius och Björling, Lagerkvist och Ekelöf, för att bara nämna några. Så långt är "I denna natt" alltså en modernistisk dikt. Samtidigt måste understrykas, att Edfelt i denna dikt, liksom i andra av sina dikter från denna tid, framhärdar i fast meter, rim och strofbildning. Han tar alltså inte steget fullt ut i den formupplösning som oftast karakteriserade den modernistiska poesin.

III

I Edfelts diktsamling *Insyn* 1962 står en dikt där jaget talar, inte i rollen av musiker utan denna gång som *målare*. Det är en prosadikt som också *heter* "Målaren":

> I en torterad värld, där katastroferna avlöser varandra oftare än generalstaberna hinner hålla rådplägning, målar jag med ivrig hand bilder på en vägg, nej, vad säger jag: det är ju ingen vägg, det ser bara så ut. I själva verket är det nattens hud, en tunn, sammetsmjuk hinna, på vilken jag fäster de drömmar som väller fram ur mig. Vilka drömmar! Kan man kalla drömmar om en stödjepunkt, ett fäste annat än oresonliga och otroliga? Genom huset, där jag bor, går ofta skälvningen av avlägsna eruptioner. Vem vet inte att det inte finns något fäste? Bakom drömmarnas sakta böljande väv är idel tomhet: det gap som till slut slukar oss alla. Att leva är inte nödvändigt. Att måla är nödvändigt.

Redan tio år tidigare, i samlingen *Hemliga slagfält* (1952), hade Edfelt specialiserat sig på prosadikt, en av modernismen favoriserad texttyp. Den var favoriserad redan av Baudelaire och sedan av flera av de stora diktare som framträtt som modernister: Rilke och Kafka, Francis Ponge och Henri Michaux, Vilhelm Ekelund, Pär Lagerkvist och Artur Lundkvist, med flera. Med prosadikten förnyade Edfelt sin poetiska diskurs. Det blev *hans* mo-

dernistiska alternativ till den "disharmoniska" form för poesi som han aldrig kunde göra till sin.

Redan titeln "Målaren" blir markör för hur vi skall läsa och förstå denna prosadikt, och det uppenbaras snart nog vid genomläsningen att titeln kunde utbytas mot "Poeten". I termer av *bildkonstnärlig* verksamhet tematiseras det poetiska skapandets villkor. "Målaren" blir alltså, som "I denna natt", en interartiellt självreflexiv text. Än en gång reflekterar en dikt av Edfelt över poetens tvång att förhålla sig till samtidens katastrofer, men samtidigt markeras i denna prosadikt, ytterligare, *språkets* betydelse för poeten, poesin som viktigare än verkligheten. "Att leva är inte nödvändigt. Att måla är nödvändigt."

Intressant med "Målaren" som interartiellt självreflexiv dikt är bland annat, hur den ger eko av C.J.L Almqvists författarskap med dess i många former manifesterade inriktning på analogin mellan diktande och målande. Som den svenske romantiker som förmodligen mest frekvent tematiserat och strukturerat det poetiska skapandet i samspel inte bara med målarkonst utan också med scenkonst och musik framstår Almqvist över huvud som romantikens mest interartiellt självreflexive diktare.[7] Denna medvetna interartiella estetik hos Almqvist har utan tvivel varit av stor betydelse för svensk modernism.

Bara några exempel på Almqvists upptagenhet av möjligheter till samspel och möten mellan konstarter. I den självreflexiva dramatiska text som heter *Den sansade kritiken* kommenterar Almqvist texterna i sin *Törnrosens bok* så, att framställningssätten "gå ständigt ut på att vara ett skilderi, vara objektiva och bestå i tavlor". I den estetiska traktat som heter *Konsternas framtid* frambär han visionen av ett framtida allkonstverk, som är en symbios av ord, bildkonst och musik. I dramat *Ramido Marinesco* låter han Don Juan fälla en ofta citerad replik: "Så jag målar, donna Bianca, / ty så roar mig att måla" — ett yttrande med referens till Almqvists egen uppfattning om diktandet som gudomligt inspirerad lek. Och det är redan Almqvist som kallat en text för *Målaren,* en novell som utgör ett exempel på självreflexivitet, eftersom där genomgående diskuteras villkoren för konstnärligt skapande, och där "måla" alltså kan översättas med "dikta".

Uppenbart finns en intertextuell koppling till Almqvist i Edfelts prosadikt "Målaren", genom själva titeln, genom det bärande temat och genom

slutmeningarna: "Att leva är inte nödvändigt. Att måla är nödvändigt." Liksom för Almqvist är för Edfelt konsten det som ger fäste i tillvaron, är dikten en källa till djupare kunskap om tillvarons sammanhang och det som skapar själva meningen med livet.

I Edfelts "Målaren" är det drömmarna, de poetiska synerna som i natten väller fram ur det inre, vilka jaget söker fixera som "bilder på en vägg". I andra dikter beskrivs däremot den iakttagna *yttre* verkligheten som om den vore en tavla, en företeelse som benämnts "ikonisk projicering".[8] Edfelt arbetar mycket medvetet med att på detta sätt gestalta verkligheten som konstnärligt genomförd bild, så exempelvis i prosadikten "Horisonter II" i *Hemliga slagfält*:

> Platanerna i Avignon, där de kantar trottoarerna och med sina snaggade kronor insuper den milda sydfranska luften — jag önskar att jag kunde måla dem. Platanernas stammar liknar inga andra trädstammar men de för tanken till verk av människohand. Fläckiga, spräckliga, skiftande i mattgrönt och fasadgrått, ser de ut som den trasiga ytan på en gammal orestaurerad kalkmålning, full av flagor och fuktfläckar: århundradenas och förgängelsens mönster.
>
> Under Avignons plataner har kyrkofurstarna och deras svit, krigsherrarna och deras soldatesk tågat fram; under deras lövverk har trubadurernas ballader ljudit och sienesiska målare vandrat; också Petrarcas blick har överfarit deras fläckiga bark.
>
> Nu mullrar den nya tidens trafik under deras tuktade valv. Barernas mustiga baccarat-spelare blandar sina rullande röster med deras fina sus. I den hastigt tätnande skymningen börjar natten redan få liv tätt intill de massiva, pelarlika stammarna: en gatflicka tänder en cigarrett, och platanernas bark med dess cementgrå fläckar glänser matt; en invalid har placerat sin kramlåda under en annan platan: med armstumpen vädjar han till strömmen av likgiltigt förbiglidande flanörer —

I denna text finns en rad markörer som är typiska för ikonisk projicering. Med frasen "jag önskar att jag kunde måla dem", alltså platanerna, anges distinkt intentionen för texten: här utförs en verbal "målning" av de plataner i Avignon som Edfelt själv såg under en resa i Frankrike 1949. Det bildmässigt avgränsade i synfältet signaleras genom att platanerna "kantar trottoarerna" och att det är *under* dem, "under deras lövverk" som historiska gestalter befunnit sig, liksom nutidens trafik mullrar "under deras tuktade valv". Härmed har bilden så att säga inramats, i analogi med den avgränsning ramen ger för en målning. Platanernas stammar skildras som "fläckiga, spräckliga", "skiftande i mattgrönt och fasadgrått", indikatorer

på ett konstnärligt form- och färgseende. Och för att förtydliga synen av platanerna som tavla, eller i varje fall som åskådlig bild, associeras till "ytan på en gammal orestaurerad kalkmålning", ännu en markör i texten att det rör sig om ikonisk projicering. I sista avsnittet, där natten sänker sig över sceneriet, har under platanernas valv placerats in ett par figurer intill trädstammarna. Det är figurer som, i likhet med det fläckiga och spräckliga hos platanerna, förstärker intrycket av en närmast impressionistisk målning. Gatflickan tänder en cigarrett "och platanernas bark med dess cementgrå fläckar glänser matt", och invaliden med sin kramlåda viftar med armstumpen "till strömmen av likgiltigt förbiglidande flanörer".

Prosadikten "Horisonter", en text som arbetar med ikonisk projicering, är alltså ännu ett exempel på Poeten som Målare i Edfelts diktning, ännu ett exempel på modernismens interartiella estetik. Men är detta också en interartiellt *självreflexiv* text?

När jaget i texten ser Avignons plataner och det som händer under dem som en bildkomposition, som strukturerad målning, problematiseras *sättet att se också som diktare*. Edfelt har i det poetiska språket internaliserat det bildkonstnärliga seende som innebär att avgränsa ett synfält genom estetiserande distansering. Spänningen mellan verklighet och distanserad bild har därmed överförts till det poetiska språkets transformering av verklighet till dikt. Detta dubbla perspektiv finns också markerat i texten genom att för åskådliggörandet av sceneriet åberopas såväl "sienesiska *målare*" som "trubadurernas *ballader*" och, inte minst, att "*Petrarcas blick* har överfarit deras fläckiga bark".

"Horisonters" självreflexivitet ligger i detta prosadiktens synliggörande av sig själv som konstnärlig konstruktion — en viktig norm för modernismens texter. Hur bildseendet inskrivs i en text som led i dess självreflexivitet har diskuterats av Mary Ann Caw i *The Eye in the Text*. Anknytande till titeln på en känd essä av Gombrich, "How to Read a Painting?" vill hon själv, omvänt, utforska "How to See a Text" genom att skapa en "poetics of perception" som är tillämpbar på texten. Interrelationerna mellan visuell och verbal konst intresserar henne just som "double-focused seeing", vilket blir "a criterion of textual self-consciousness": "It is certainly not a question here of influence of one art upon the other, but rather of their meeting in the place of the mind's own reflection in its working."[9]

Så uppvisar Johannes Edfelts diktning på olika sätt, och inte bara i de tre ovan valda exemplen, hur mening skapas i den poetiska texten genom att Poeten ikläder sig rollen som Musiker och Målare, eller — med en mer vetenskaplig formulering — genom att han skriver texter utmärkta av den interartiella estetik som blev ett av modernismens kännetecken.

Noter

1. Edfelts förhållande till musiken behandlas mer ingående i min studie "'Jag är den trötte pianisten…' Musiken som bild och formprincip i Johannes Edfelts diktning", i *Perspektiv på Johannes Edfelt* (red. U.-B. Lagerroth & G. Löwendahl), Sthlm 1969, s 85 ff. — Edfelts orientering mot bildkonsten berörs på flera ställen i min bok *Johannes Edfelt. En författarskapsbiografi,* Sthlm 1993; se spec. s 359 ff.
2. Jfr *Johannes Edfelt. En författarskapsbiografi,* s 217 ff, s 223 ff; jag hänvisar där också till tidigare forskare — Margit Pohl och Bengt Landgren — som studerat Edfelt som samtidsdiktare.
3. Om Edfelt och jazzen, se "'Jag är den trötte pianisten…'", s 86 f, s 98 ff. — En övergripande presentation av svensk "jazzlyrik" ges i Bo Everlings avh. *Blå Toner och Svarta Motiv. Svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding,* Sthlm/Stehag 1993. — Se även Rolf Yrlids tidigare uppsats "Jazz på svenska", i *Musiken i dikten* (red. C. Fehrman), Sthlm 1969.
4. Göran Printz-Påhlson, *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism,* Sthlm 1958, s 23. — För en mer omfattande diskussion av självreflexivitet i modern konst över huvud — inte bara dikt utan också musik, bildkonst, teater m.m. — se min uppsats "Modernism och interartiell självreflexion. Skiss till ett forskningsfält", i *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson* (red. L. Elleström, P. Luthersson & A. Mortensen), Lund 1994, s 247 ff.
5. Jfr diskussionerna i antologin *I musernas tjänst. Studier i konstarternas interrelationer* (red. U.-B. Lagerroth, H. Lund, P. Luthersson & A. Mortensen), Sthlm/Stehag 1993: inledningen s 12 och C. Clüver, "Interartiella studier: en inledning", s 17 ff.
6. Malcolm Bradbury & James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", i den av båda redigerade volymen *Modernism 1890—1930,* NY Penguin 1976, s 25.
7. Ang. Almqvists interartiella estetik, se min studie "Almqvist och scenkonsten", i *Perspektiv på Almqvist* (red. U.-B. Lagerroth & B. Romberg), Sthlm 1973, samt Cecilia Sidenbladh, *Ty så roar mig att måla. C.J.L. Almqvist och de visuella konstarterna,* Sthlm 1987.
8. Ang. termen "ikonisk projicering", se Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation,* Lund 1982, s 53, 61 ff.
9. Mary Ann Caw, *The Eye in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern,* Princeton, NJ 1981, s 5.

Inger Selander

Sven-Erik Bäck i dialog med texten

Sven Erik Bäck ville gärna integrera konstarterna och samarbetade med flera konstnärer och författare i mångsidig produktivitet. För att bara ta ett par exempel: med författaren Östen Sjöstrand och skulptören Björn Erling Evensen har han skapat det musikdramatiska verket *Just då de längsta skuggorna*. Tillsammans med Margareta Åsberg och Jan Håfström skapade han *Genom jorden, genom havet*, en komposition för dans, elektronisk musik och bild. Konstarterna kan mötas om det finns ett gemensamt känsloinnehåll, menade Bäck.[1] Men den som tonsätter en dikt anknyter också till dess struktur. "Musiken och dikten har ju likartade element som rytm, melodi, klang, dynamik. Där finns fenomenologiska överensstämmelser som kan ge musiken stoff och energi."[2] Det ömsesidiga givande och tagande som var karakteristiskt för Sven-Erik Bäcks och Östen Sjöstrands samarbete har Christina Tobeck beskrivit i en introducerande artikel till beställningsverket till Berwaldhallens invigning 1979, *Vid havets yttersta gräns*.[3] Redan innan Sjöstrand hade skrivit dikten hade Bäck inledningens musikaliska material strukturerat. Men när han fick dikten, som för övrigt skrevs vid Dag Hammarskiölds Backåkra på Österlen, fick han svårt att komma vidare. Texten var mer omfångsrik än han tänkt sig och där fanns inslag som han hade svårt att förstå. Till de ändringar som Sjöstrand då företog hörde avslutningarna på de båda första satserna, som nu inleds med "du som utrannsakar oss". Denna allusion på psaltarpsalm 139 gjorde att också diktens bild av havet kunde knytas till denna psalm; vers 9—10 i psaltarpsalmen lyder "gjorde jag mig en boning ytterst i havet, så skulle också där din hand leda mig". Detta gav Bäck anledning att anknyta till ett par av sina egna tidigare verk, motetten "Utrannsaka mig" och det elektroniska verket *Nox lucebit* med hebreisk text ur Psaltaren 139 samt flöjtsonaten som bygger på Psaltaren 42. Sjöstrands allusion på psaltarpsalmen 139 som också aktualiserade Bäcks tidigare verk blev alltså inkörsporten i skapelseprocessen.[4]

Den kristna tron var integrerad i Bäcks personlighet och hans kyrkomusikaliska verk var inte beställningsverk i den meningen att han för uppdragets skull trädde in i en sfär som var honom främmande. Inför de egna verken med religiösa texter kunde han känna ett slags tacksamhet över att de innehåller något som går utöver det rent estetiska. De religiösa texterna inspirerade honom ständigt. Religionen var något han levde med, vilket inte hindrade att han kunde kämpa med tvivel.[5] Viktigt för Bäck var rit och funktion, den förra härleds ur den senare.[6] Hans bakgrund i frikyrkomiljön kom att prägla hans uppfattning av sången som rit integrerad i gudstjänsten. Jag citerar ur en intervju av Mats Rying:

> Sången var en rit. Den innebar både väckelsetradition och ständig trosförnyelse. Det var ju melodierna som var det centrala och vitala för mig, men jag upplevde också sambandet mellan melodi och text, de naiva verbala formuleringarna i till exempel en sång som 'jag är barn till en kung'. [...] Det fanns befrielse.[7]

Bäcks skolning omfattade bland annat studier vid Schola Cantorum i Basel, ett centrum för äldre kyrkomusik, något som har avsatt spår i hans kyrkomusikaliska verk, inte minst i hans motetter. Men för Bäck blev inte stiltrohet ett självändamål. Kyrkomusiken måste ha samband med texternas innehåll, vara i samklang med trosutsagorna. Han var kritisk till uppförandet av de traditionella stora kyrkliga verken, om det skedde utan att man gjorde klart för sig texternas innehåll. Bach kan spelas som underhållning, menade han.[8] Likaså var han kritisk till användningen av en gammal psalm efter en radikal predikan. "I den gamla frikyrkan sjöng man rituellt. Där var sången både musik *och* trosutsaga. [...] Men när man idag i statskyrkan lägger in en gammal väckelsepsalm i gudstjänsten som t.ex. 'O, hur saligt att få vandra' verkar det oäkta, nästan anstötligt på mig" yttrade han vid ett tillfälle.[9]

För Bäck var musik en kommunikationsform. I den tidigare citerade intervjun av Mats Rying yttrade han: "Jag har alltid känt konsten som uttryck för kontaktbehov: kommunikation. Utan kommunikation vore arbetet meningslöst, vilket innebär att jag måste räkna med åtminstone en åhörare."[10] Musik betraktade han som ett slags språk.[11] Kontaktbehovet upplevde Bäck som ena polen i ett spänningsfält i vilket sanningskravet utgjorde den andra polen, poängterar Gustaf Aulén i sin insiktsfulla analys av Bäcks motetter.[12] Det var svårt att på en gång vara folklig och sann. Med sanning

menade Bäck musikalisk äkthet, ett äkta uttryck för kompositörens känsla och intellektuella syftning. Till sann tonkonst hörde också att den skulle vara tidsmedveten, dvs. den måste återspegla den samtida, problemfyllda verkligheten. Ett tredje krav hos Bäck var att musiken skulle vara funktionell. Han önskade komponera en enkel visa med bevarad konstnärlig halt liksom Bartók och Nielsen. Aulén framhåller att Bäck lyckades med detta i sina senare koraler, en uppfattning som jag delar.

Många av hans koraler har tillkommit i samarbete med författarna Olov Hartman och Anders Frostenson och ingår i en genomkomponerad gudstjänst eller en mässa. Den psalmkommitté som arbetade med att ta fram den nya psalmbok vi fick 1986 hade för avsikt att få till stånd en ny psalm i vilken text och musik bildade en symbios. Därför sändes texterna, allteftersom de godkänts, anonyma ut till ett antal tonsättare. Sedan bedömdes de olika tonsättningarna också anonymt. Denna tågordning med tonsättning av en föreliggande text föredrog Bäck framför det motsatta förhållandet, som han menade aldrig blir riktigt bra.

Då jag våren 1992 intervjuade Bäck om kompositionsprocessen svarade han: "Jag väljer nästan alltid först orden som sedan förlöser musik. Attityden till textmaterialet växlar. Man beskriver i tonmålningar vad som händer eller man tar fasta på textens rytm och fångar in den."[13] På min fråga hur han började med en tonsättning till en given psalmtext svarade han att han läste texten gång på gång och försökte få tag på något initium. Det har hänt att han bett textförfattaren ändra, ibland för att det har varit dålig rytmik, ibland för att han inte accepterade tankegången, trosinnehållet.

Med teologen och diktaren Olov Hartman hade han en fruktbar dialog genom många år. Hartman var, sade Bäck, oerhört dynamisk, impulsiv, skapande och kunnig. Som teolog var han djuplodande. Hans texter är ofta väldigt mångfacetterade. Bäck och Hartman resonerade om både text och musik tillsammans. Kunde de inte träffas hade de telefonkontakt och läste och spelade för varandra, korrigerade och gjorde om tills båda var nöjda. Från deras samarbete finns många brev och anteckningar bevarade, men detta är ännu inte tillgängligt för forskningen. Ofta rörde sig samarbetet om att skriva en mässa, en speciell liturgi. Då ställdes stora krav på texten. Det gällde först och främst sanningskravet. Kan jag tro på de här orden, på innehållet? Resultat av det samarbetet är t.ex. psalmerna "Tänk om någon

känt igen oss", "Han kommer, han är nära" och "Se, här bygges Babels torn" och mässan *Ännu är det tidigt i världen*, som skrevs på beställning av Stockholms domkyrkoförsamling till Bäcks 70-årsdag den 16 september 1989. Mässan uruppfördes i Stockholm den 17 september 1989.

Vad psalmerna beträffar har Bäck alltså i regel tonsatt en föreliggande text, men ibland har Hartman eller någon annan psalmförfattare tagit en melodi som komponerats till en bestämd text och skrivit ny text. Så tillkom t.ex. den mest kända av Bäcks-Hartmans psalmer, "Du som gick före oss". Bäck menade dock att kombinationen inte är helt lyckad; det har blivit lite fyrkantigt. Vid ett annat tillfälle skrev Hartman på eget initiativ en psalm om ångest till en melodi som Bäck tillägnat sin kungspudel Rosina (benämnd efter barberaren i Sevilla). Pudeln kännetecknades av sin kravlösa tillit och glädje och Bäck menade att melodin förmedlade dessa känslor. Därför tyckte han inte att Hartmans text passade. Senare skrev domprosten Martin Lönnebo en psalm om glädjen i Gud till samma melodi och den texten tyckte Bäck harmonierade bättre med melodins grundstämning. Lönnebos text finns till melodin i det psalmhäfte som Bäck gav ut sommaren 1993, *51 koraler*. Denna psalm sjöngs på Bäcks begravning den 10 januari 1994.

Ett annat exempel på hur Olov Hartman kunde nytexta en Bäckmelodi är psalmen "Herren hörde bön / i det öde landet". Melodin skrev Bäck till en psalm av Frostenson, "Som en skärva ler", som handlar om Kristi utgivande i döden. Texten anknyter till psaltarpsalmen 22 "Min Gud, min Gud varför har du övergivit mig", och Ina Lohr, musikhistoriker och -pedagog vid Schola Cantorum i Basel, har visat hur både Frostensons text och Bäcks melodi genom talsymbolik anknyter till samma psaltarpsalm. Frostensons fyraradiga dikt har stavelsetalen 5-6-5-6, vilket ger 22 stavelser, som motsvarar melodistämmans 22 toner. Understämman har talet 11. Jag citerar Ina Lohr: "Men nu är den tjugoandra bokstaven i det grekiska alfabetet X, den första bokstaven i det grekiska namnet på Kristus. Och eftersom X är symbol för korset, blev talet 22 i den kristna kabbala (och förblev under århundraden!) tecknet för den lidande Kristus. Talet 11 däremot hänför sig helt till människan: det överskrider talet 10, talet för fullkomligheten, och antyder därmed synden. Alltså ger den enkla tvåstämmiga satsen, sedd ur talsymbolikens synpunkt, det enda rätta sammanhanget: den lidande Kris-

tus står över den syndiga människan".[14] Bäck som var djupt förtrogen med talsymbolik var emellertid omedveten om detta. Kanske har han i distraktion fyllt kompositionen med djup symbolik.

Hartman skrev senare en text till denna melodi med Bäcks medgivande. Det är en psalm som också handlar om Kristi utgivande, "Herren hörde bön / i det öde landet, / strödde änglars bröd / såsom frost på marken". Den andra strofen handlar om Kristi utgivande i döden med anknytning till nattvardsbrödet. Bäck tyckte att också denna text går bra att förena med melodin, språkligt-rytmiskt och stämningsmässigt. Sålunda har han i häftet *51 koraler* låtit trycka upp båda texterna till melodin.

Principiellt tyckte emellertid inte Bäck om att melodier skrivna för en speciell text användes till nya texter. Melodierna är tillkomna som reaktioner på viss text, med viss rytm och visst innehåll. I första hand var det språkrytmen i texten som styrde koralkomponerandet. Grundrytmen måste vara densamma i alla psalmstrofer, annars måste de ändras. Han menade att både metern och prosodin måste stämma från strof till strof, men hur komplicerat detta är framgår av mina demonstrationsexempel.

Vad jag här skall fokusera är Bäcks reception av ett par psalmtexter. Man kan säga att en tonsättning av en given text är en form av reception eller en dialog med texten. Den första psalm vi skall se närmare på är skriven av Olov Hartman 1978 och har som ämne Jesu återkomst vid slutet av denna tidsålder. Temat hör till kyrkoårets slut. Det är rikligt företrätt i de frikyrkosångböcker som användes fram till 1980-talet; i frikyrkorna hörde temat ännu på 1940—50-talen inte bara till kyrkoårets slut utan till väckelsemötestexterna. Man kan lätt konstatera med hjälp av konkordanser att ämnet fått större plats i vår nuvarande psalmbok än i 1937 års. Om det beror på samarbetet med frikyrkorna är jag däremot inte säker på. Att Hartman på grund av sin uppväxt i och tidigare tillhörighet till Frälsningsarmén kan ha influerats av ämnets behandling i väckelsesånger är en möjlighet.

Sannolikt blev Hartman av psalmkommittén ombedd att skriva en ersättning till en psalm av Laurenti i 1937 års psalmbok över texten om de tio jungfrurna i Matteusevangeliets 25:e kapitel, "Nu upp och redo varen".[15] Denna psalm sjöngs till Techners koral känd från "Jag lyfter mina händer". De tre första stroferna av den sexstrofiga psalmen återges här.

Nu upp och redo varen
Med tända lampors sken,
Ty dagen är framfaren,
Och natten stundar ren.
Ur öppnade gemaken
Vår brudgum härlig går.
Upp, bedjen, kämpen, vaken!
Snart midnattstimmen slår.

I lampan olja skänken,
Att den må lysa väl.
Er frälsnings sak betänken,
Bereden kropp och själ.
Hör väktarropen ljunga:
Han kommer till sin brud.
Upp, att hans ära sjunga
Med helga sångers ljud!

I visa jungfrur alla,
Gån fram er stilla gång:
Nu Gud vill eder kalla
Ur världens nöd och tvång.
Upp himlens portar springa,
Ett bröllop tillrett är.
Fram att er hyllning bringa!
Han nalkas, han är när.

Psalmkommittén beställde ibland nya texter som ersättning för äldre, inte längre använda psalmer eller texter med en teologi som inte motsvarar vad kyrkan förkunnar idag. Kanske har så varit fallet i fråga om Laurentis psalm. Hartmans psalm finns i två versioner. En äldre version är tryckt i häftet *51 Koraler*, en omarbetad version är först tryckt i psalmkommitténs förslag *Psalmer och visor*, del 2 från 1981, sedan i *Psalmer och visor 82* och i 1986 års psalmbok. Båda versionerna återges nedan. Ändringarna är understrukna.

Version 1	Version 2.
Han kommer, han är nära,	Han kommer, han är nära,
möt brudgummen i ljus!	<u>vår väntetid är slut</u>.
Ja, upplyft edra hjärtan	<u>Må alla facklor tändas,</u>
och gå att möta Gud	<u>möt brudgummen i ljus</u>.
Nu är det tid att färdas	<u>Bryt upp, kom med på färden</u>

till fest i himmelrik. Må alla facklor tändas och alla själar: brinn.	till fest i himmelrik, var med och eldmärk vägen, lyft upp ditt hjärta, brinn.
Nu flammar iverns låga, nu är ej tid för sömn, och ingen hinner låna, vad tanklösheten glömt. Och alla som är redo drar sjungande åstad. Snart dröjer blott ett eko hos dem som blivit kvar.	(Strofen är oförändrad.)
En port som varit öppen långt borta stänges till Hur djupt är inte mörkret när himlen gått förbi. En stund av nåd kan tappas en evigt meningsfull. Vi vet ej när den nalkas. Så vaka fördenskull.	En port som varit öppen långt borta stänges till Hur djupt är inte mörkret när himlen gått förbi. Det gäller ta tillvara en stund som ingen vet. Fördenskull: bed och vaka var dag som Herren ger.

Hartmans psalm har uppenbara likheter med Laurentis. Den har samma strofform, åttaradig, tretaktig jambisk meter med manligt slut. Använde Hartman denna strofform för att Techners melodi skulle kunna passa? Om så var, visste Bäck om detta, när han komponerade melodin? I så fall hade han glömt det, när jag frågade honom våren 1992. Enligt Bäck tillkom psalmen till en gudstjänst beställd 1978 för Immanuelskyrkan i Stockholm, tillhörig Svenska Missionsförbundet. Flera nya psalmer skrevs för denna gudstjänst. Bäck sade sig ha hittat texten hos Hartman och tagit den för tonsättning. Kanske båda dessa uppgifter är riktiga: att Hartman skrev psalmen på uppmaning av psalmkommittén och att Bäck komponerade koralen till en gudstjänst i Immanuelskyrkan.

Vad Olov Hartman tagit vara på i Laurentis psalm är de tre första strofer-na. Båda psalmerna skildrar det evangeliets nu som är typiskt för Luthers psalmer; vi, de lyssnande och sjungande görs till samtida med personerna i berättelsen. Båda psalmerna börjar med väktarens rop. Andra strofen handlar i båda psalmerna om sång. Den tredje strofens avslutning hos Laurenti, "Han nalkas, han är här" har Hartman i omformulering använt i sin inledning, "Han kommer, han är nära". Enstaka ålderdomliga ord känns igen

från den äldre psalmen, "nalkas" i strof 3 och "redo" i strof 2. Det senare ordet tillhör också evangelieberättelsen. I den tredje strofen i båda psalmerna talas om himlens portar eller port.

Till skillnad från Laurenti, som liksom evangeliets författare nämner lampor, talar Hartman om facklor. Ljussymboliken är mer utvecklad hos Hartman, särskilt i den andra versionen av psalmen i vilken man får tänka sig ett tåg av fackelbärare ringla fram, som eldmärker vägen. Till ljussymboliken anknyter han också i andra strofen i vilken facklan kallas "iverns låga". Den brinnande oljelampan eller facklan är symbol för tron; i flera äldre psalmer i 1937 års psalmbok talas om trons lampa. I motsats till Laurenti men i likhet med Bibelns liknelse beskriver Hartman ett åtskiljande av människor; bara de som kan tända sina facklor kan möta brudgummen och får komma med på festen. Avslutningen i tredje strofen är ett lån från evangeliets varningsord enligt 1917 års bibelöversättning, "Vaken fördenskull". Hartmans psalm innehåller flera uppmaningar och är en väckelsetext i djupaste mening. Men den slutar inte med uppmaning till avgörelse som en behandling av temat i traditionella väckelsesånger skulle ha gjort utan med uppmaningen att vaka, vilket påminner om äldre kyrkopsalmer. Men bilden av porten som varit öppen ger associationer till Lydia Baxters sång med väckelseproveniens, "Jag vet en port som öppen står".

Språkligt skiljer sig Hartmans psalm markant från väckelsesångernas idiom och med de nämnda undantagen även från kyrkopsalmens traditionella idiom. Till förnyelsen hör de ovanliga bilderna i de båda sista strofer-na, "Nu flammar iverns låga" och "Ingen hinner låna vad tanklösheten glömt". Samtidigt är både genitivkomposita och personifikation vanligt i klassicistisk diktning. Till den språkliga förnyelsen hör också bilden "Hur djupt är inte mörkret, när himlen gått förbi". Den sistnämnda frasen ger för mig intertextuell referens till Pär Lagerkvists dikt "Vem gick förbi min barndoms fönster" som slutar "Vem gick förbi min barndoms fönster / Och lämnade mig evigt övergiven?" Effektfull är bilden av ekot, "Och alla som är redo drar sjungande åstad. Snart dröjer blott ett eko hos dem som blivit kvar." Åskådlig och suggestiv är bilden av porten i strof 3, "En port som varit öppen långt borta stänges till".

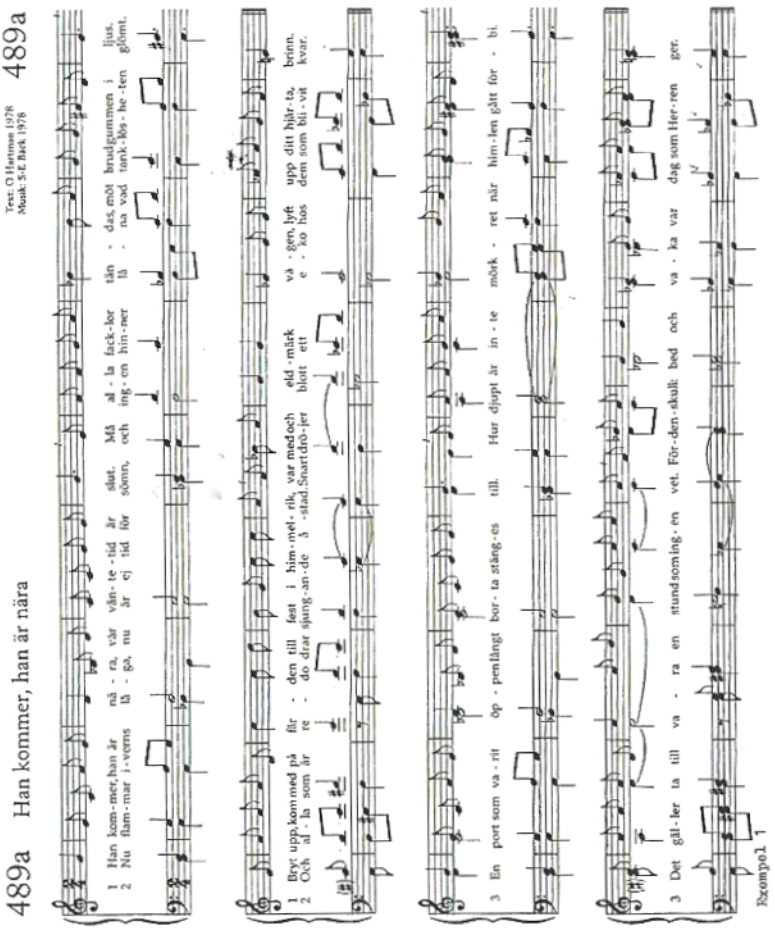
Hartman omarbetade psalmen, förmodligen på anmodan av psalmkommittén, till kommitténs förslag *Psalmer och visor,* del 2 1981. Stilistiskt sett

blev texten mer homogen, de högtidliga fraserna "upplyft edra hjärtan" och "Vi vet ej när den nalkas" togs bort liksom det vardagliga ordet "tappas" ("En stund av nåd kan tappas" i strof 3.) Eftersom omarbetningen fick konsekvenser för ord-ton-förhållandet återkommer jag till detaljer, när jag diskuterar denna relation. (Se notexempel 1)

Bäcks melodi har fri tonalitet och börjar i C-dur med terser i en nedåtgående rörelse, går sedan över i F-dur, sedan D-dur, tillbaka till C-dur etc. (Se omstående sida.) Till det som för tonminnet är stödjande hör treklangsrörelserna. Liksom i flera andra av sina koraler använder sig Bäck här av tonupprepningar. Melodin ger inga allusioner till traditionella koraler och är enastående även i 1986 års koralbok. Mig ger den associationer till väckelsemelodier som oftast är uppbyggda kring treklanger. Främmande för både traditionella koraler och väckelsemelodier är den fria tonaliteten liksom vissa intervall som septiman mellan takt 10 och 11. De tre sista takterna har för Bäcks modala koraler typiska intervall. I slutfallet undvek han alltid avslutning på något som kan kallas tonika.

Vill man undersöka Bäcks respons på eller dialog med texten måste man utgå från den version psalmen hade, då han tonsatte den. Det är version 1 ovan och det är denna version han publicerat i *51 koraler*. Melodin har lång upptakt i första frasen, vilket ger betoning både på textens första och andra stavelse. Textmässigt är detta bra i strof 1 och 2, (Han' kom'mer respektive Nu' flam'mar) men sämre i strof 3 (En' port'). Texten i rad 2 i strof 1 har spondé: "Möt' brud'gummen". Melodin gör "möt" obetonat, men betonar "brudgummen" som onekneligen är det viktigaste ordet. Förhållandet kvarstår i den bearbetade versionen. Det är givetvis inte fråga om avsiktlig tonmålning men frasen "Ja, upplyft edra hjärtan" har hamnat på en uppåtgående rörelse i melodin. Denna fras är tagen ur liturgin och föregår normalt läsningen av evangelietexten, därav också den äldre, högtidliga ordformen "edra".

Språkligt sett är den sista frasen i första strofen mindre lyckad med sin abrupta avslutning med en imperativ: "Må alla facklor tändas och alla själar: brinn." Troligen för att skapa variation i rytmen har Bäck har låtit den sista frasen i melodin inledas med tre åttondelar åtföljda av två fjärdedelar, vilket ger stark betoning åt tre stavelser i rad, "fack'lor' tänd'as", men texten kan tåla detta. Orden har semantisk tyngd. Melodins rytm är mycket


489a Han kommer, han är nära
489a
Text: O Hartman 1978
Musik: S-E Bark 1978
1 Han kom-mer, han är nä - ra, vår vän- te - tid är slut. Må al - la fack-ler tän - das, möt brudgummen i ljus.
2 Nu flam-mar i-verns lä - ga, nu är ej tid för sömn, och ing - en hin-ner lä - na vad tank-lös - he - ten glömt.
1 Bryt upp, kom med på fär - den till fest i him-mel - rik, var med och eld - märk vä - gen, lyft upp ditt hjär-ta, brinn.
2 Och al - la som är re - do drar sjung-an-de å - stad. Svart drö-jer blott ett e - ko hos dem som bli - vit kvar.
3 En port som va - rit öp - pen långt bor - ta stäng-es till. Hur djupt är in - te mörk - ret när him-len gått för - bi
3 Det gäl - ler ta till va - ra en stund som ing - en vet. För-den-skull: bed och va - ka var dag som Her-ren ger.
Ekompol 1

följsam mot textmeter och prosodi med emfas också åt den avslutande uppmaningen, "brinn". I den omarbetade textversionen framhävs den suggestiva bilden i slutet av första strofen "eld'märk' väg'en" genom långa toner (1/4) i melodin.

Relationen ord-ton är inte lika smidig i de båda andra stroferna, vilket givetvis beror på att textrytmen aldrig kan bli exakt lika med olika semantiska utfyllnader och ur estetisk synvinkel inte bör bli det. Det skulle bli för enformigt. Skall man vara petig kan man säga att textens ofullständiga metriska kongruens i strof tre i andra raden med två betonade stavelser intill varandra, "långt' bor'ta", inte kommer fram i musiken. Å andra sidan får ett par mindre viktiga ord i sista raden i samma strof onödig emfas i musiken, "blott' ett' e'ko". Den andra strofen har inte ändrats vid psalmens omarbetning.

I den tredje strofen överbetonas som nämnts det första ordet "En" genom sin tonlängd (1/4). I den första versionen överbetonas "när' den' nal'kas" i takt 13. Efter omarbetningen som gjordes i följsamhet mot melodin texteras här "bed och vaka". Det sista ordet fick i första versionen lexikaliskt felaktig betoning på sista stavelsen, "fördenskull'". Vid omarbetningen justerades detta. Men språkligt sett blir slutet försvagat genom den något platta frasen "var dag som Herren ger".

Melodins stämning tolkar jag som glad förväntan, ivrig brådska, men det är möjligt att det är en avfärgning av texten. Tonupprepningar av många åttondelar associerar jag till hastande fötter, men denna tonmålningstolkning får stå för min subjektiva upplevelse, även om mina associationer inte är bestämda av enskilda textrader utan av den situation texten presenterar. Någon avsiktlig tonmålning kan det knappast vara fråga om i en strofisk dikt.

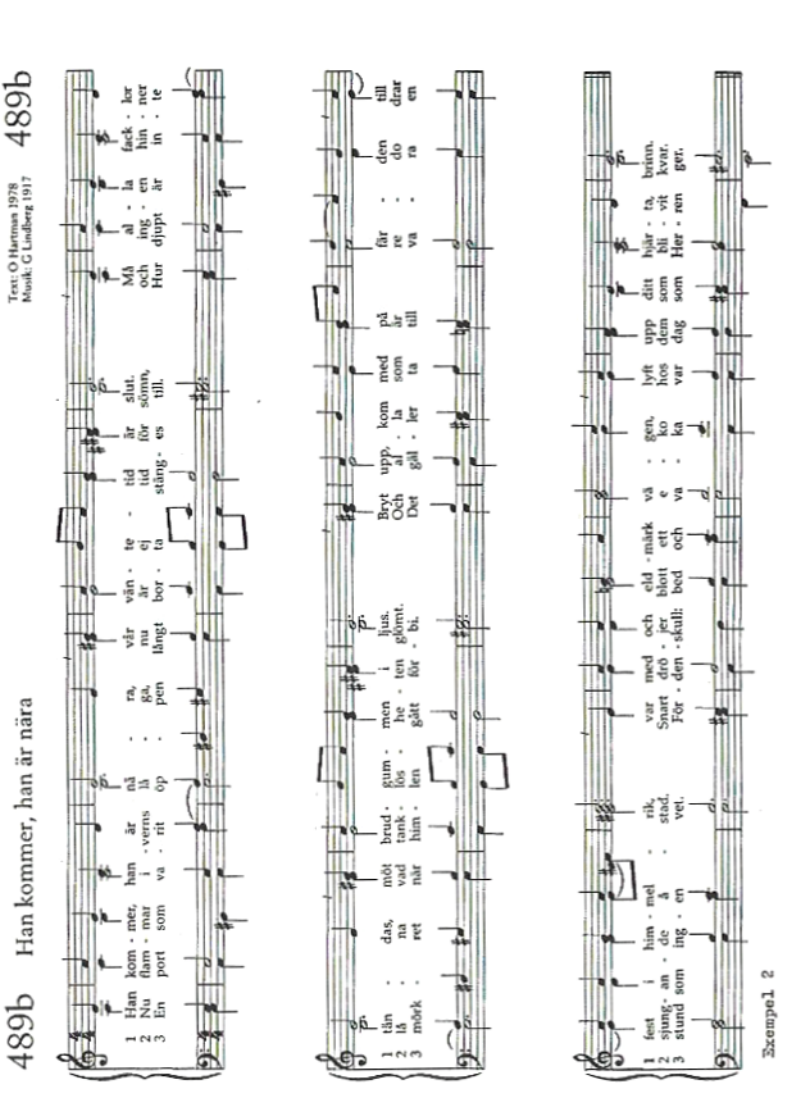
I psalmkommitténs betänkande 1981 anges som jag redan nämnt koralen 306 i 1939 års koralbok som alternativmelodi, Techners koral till "Jag lyfter mina händer". I psalmkommitténs kommentarhäfte anförs följande beträffande de nya texter som fått alternativa melodier: avsikten är inte "att spela ut två melodier mot varandra för att se vilken som eventuellt segrar i konkurrensen; det är helt enkelt fråga om olika melodiska genrer, som bör utföras vid olika tillfällen och av olika utförandegrupper".[16]

Föreningen Svenska tonsättare som beretts tillfälle att yttra sig över betänkandet sände den 14 januari 1982 en skrivelse till departementsrådet

Göran Göransson under vars departement (Kommundepartmentet) psalmkommittén sorterade. Bäck sade mig att det i mycket var hans ställningstaganden som kom på pränt. Före-ningen går i sin skrivelse inte in på detaljer men efterlyser en estetisk målsättning och pläderar för levande, "aktuell musik, som talar utifrån de existentiella frågorna av idag". I mitt samtal med Bäck reagerade han starkt inför utbytet av hans melodier mot äldre koraler. Den eftersträvade ord-tonrelationen gick förlorad. För egen del måste jag säga att Hartmans psalm sjungen till Techners koral glider förbi. Denna koral har använts till för många andra texter. Musikrytm och textrytm går att förena. Koralen har upptakt och är isometrisk med de jämna fjärdedelarna endast avbrutna av halvnoter i frasslut. Men resultatet blir intetsägande, kanske inte minst på grund av att koralen blivit nersliten. För mig lyfter Bäcks melodi fram textens komplikationer, glad förväntan men också allvaret i budskapet.

I 1985 års psalmboksförslag finns psalmen inte med, men den finns i 1986 psalmbok. När det blev känt, hur få av Bäcks och andra nutida etablerade komponisters koraler som kommit med, meddelade Bäck att han tog tillbaka sina koraler. Han ville inte medverka i en psalmbok med så låg musikalisk kvalité. Bäcks protester gav eko i dagspressen och i *Svenska Dagbladet* fanns den 3 maj 1985 en artikel med rubriken "Besviken Bäck hotar bojkotta psalmboken". Svenska kyrkans centralkommitté som fått i uppgift att bearbeta psalmboksförslaget ansåg emellertid att Bäcks melodier nödvändigtvis måste införlivas med psalmboken och åberopade sig på en särskild paragraf i upphovsrättsmannalagen, enligt vilken psalmer som varit publicerade i fem år eller mer får användas i en offentlig psalmbok.[17] Som melodi "a" till psalmen "Han kommer, han är nära" står sålunda Bäcks koral.

Centralkommittén (eller den konsulterade musikgruppen i psalmkommittén), som bearbetade psalmkommitténs förslag inför kyrkomötet 1986 ansåg emellertid att Bäcks melodi behövde ett alternativ.[18] Men man tyckte inte att den redan hårt belastade Techner-koralen till "Jag lyfter mina händer" borde användas. Som melodi "b" valdes i stället en koral av Gustaf Lindberg från 1917, i 1939 års koralbok använd till S. Rönnegårds av den tyska uppmarschens hotfulla stämning präglade psalm, "När stormens lurar skalla", och till en missionspsalm av H.F. Ringius. (Se notexempel 2.)


489b Han kommer, han är nära
Text: O Hartman 1978
Musik: G Lindberg 1917
489b
1 Han kom - mer, han är nå - ra, vår vän - te - tid är slut. Må al - la fack - ler
2 Nu flam - mar i - verns lå - ga, nu är ej tid för sömn, och ing - en hin - ner
3 En port som va - rit öp - pen långt bor - ta stäng - es till. Hur djupt är in - te
1 tän - das, mot brud - gum - men i ljus. Bryt upp, kom med på får - den do - ra till
2 lå - na vad tank - fos - he - ten glömt. Och al - la som är re - den do - ra drar
3 mörk - ret när hun - len gått för - bi. Det gäll - ler ta till va - ren en
1 fest i him - mel - rik, var med och eld - märk va - gen, lyft upp ditt hjär - ta, brun.
2 sjung - an - de å - stad. Snart drö - jer blott ett e - ko hos dem som bli - vit kvar.
3 stund som ing - en vet. För - den - skull: bed och va - ka var dag som Her - ren ger.

Exempel 2

Ingen av dessa psalmer kom med i den nya psalmboken; koralen var så att säga ledig.[19] Melodins 8 fraser svarar mot Hartman-textens 8 rader och sista ordet i varje rad får emfas. Genom melismer ges emfas också åt tredje stavelsen i rad 2 och 4, samt femte och sjätte stavelsen rad 5, men inte alltid framhävs semantiskt viktiga ord. Det känns emellertid inte besvärande.

Betoningsmässigt finns inget väsentligt att anmärka mot Lindbergs melodi, medan Bäcks däremot i några fall strider mot prosodin, men jag upplever den som bättre svarande mot texten. Den ger större spänning, tolkar textens förväntan, iver. Lindbergs melodi, som är hållen i kyrkotonart, med frygiskt slut, ger på mig ett vemodigare intryck. Dess åtta fraser svarar mot psalmens åtta rader, men Bäcks fyrfrasighet binder samman texten bättre. De sparsamma andningspauserna, tycker jag förhöjer intrycket av hastande iver. Bäcks melodi ger på mig ett gladare intryck, lyfter fram det positiva i texten, kallelsen till festen, förväntan, samtidigt som den fria tonaliteten skapar spänning och sista tonen, genom att den inte är grundton, förmedlar något obestämt som harmonierar med budskapet om vaksamhet inför en stund som ingen känner.

Även med Anders Frostenson hade Bäck samarbete genom många år. Också de komponerade och diktade ibland per telefon. Psalmen "Ordlöst med andedräkten" skrev Frostenson 1970. Han har sedan bearbetat den ett par gånger. Musiken komponerade Sven Erik Bäck 1971. Psalm och koral trycktes först i *71 psalmer och visor. Försökshäfte utgivet av 1969 års psalmkommitté*, 1971. (Se notexempel 3.)

Frostensons psalm är en lyrisk text om ordlös bön och om hur allt vilar hos Skaparen i ett ständigt mottagande av liv. Själva andningen blir till bön. I utandningen talar hjärtat till Gud, i inandningen får vi del av hans Ande, hans liv. Bilden "Naket i nattens tystnad dricker vårt hjärta liv" ger uttryck för tanken att människans innersta står i förbindelse med Gud även under sömnen, när det diskursiva förståndet är frånkopplat. Frostenson anknyter till mystikens bön. Det ordlösa bedjandet har en biblisk grund i Romarbrevet kap. 8: 26—27, "Vi vet ju inte hur vår bön egentligen bör vara, men Anden vädjar för oss med rop utan ord, och han som utforskar våra hjärtan vet vad Anden menar, eftersom Anden vädjar för de heliga så som Gud vill." Psalmstrofen kan även jämföras med grekisk-ortodox s.k. "andningsbön" såsom Jesusbönen, då man ber "Jesus" på inandning och "Kris-

Ordlöst med andedräkten talar vi, Gud, till dig

Melodi och sats: Sven–Erik Bäck, 1971

1. Ord - löst med an - de - dräk - ten ta - lar vi, Gud, till dig —

2. Bar - net som so - ver, få - geln som i din vind är till,
3. är i din ska - par - vi - la, är där de all - tid var.

na - ket i nat - tens tyst - nad dric - ker vårt hjär - ta liv.

är hos sig själ - va, vet ej om det; de är hos dig,
Fatt - bart är ba - ra und - ret, som vi all - tid har.

Anders Frostenson, 1970

Exempel 3

tus" på utandning. På liknande sätt kan Kyrie eleison (Herre, förbarma dig) bes.

I den andra strofen gestaltas vilan, varandet, i bilder av barn och fågel, som också blir till symboler för trygghet, och ger associationer till Lina Sandells välkända sång: "Tryggare kan ingen vara, Än Guds lilla barnaskara, Fågeln ej i kända nästet" etc.. Denna skapelsesyn, att vara hos sig själv är att vara hos Gud, kommer till uttryck i flera av de nya psalmerna. Skapelsen vilar i Guds hand i ett fortgående skapande. Den pågående skapelsen är i sig ett under; under är inte i första hand brott mot naturlagarna.[20] Detta uttrycker Frostenson i den paradox som i första versionen avslutade psalmen: "Fattbart är bara undret, det som vi alltid har". I *Psalmer och visor* (1975) har han ändrat den avslutande meningen till "Enklast av allt är undret, nära oss natt och dag" vilket logiskt är mer invändningsfritt och syftar på samma sak: undret finns mitt ibland oss, i vardagen, som en del av vår tillvaro. En vanlig metafor hos Frostensom är "vind" som kan referera till olika företeelser. Ofta är ordet liksom i Bibeln förknippat med Anden. På hebreiska är ordet för ande, ruah, en beteckning för såväl Guds ande och människans ande som för vind. Det grekiska ordet pneuma har samma betydelse.

Såväl psalmens ämne, skapelsens vila, med den bakomliggande skapelsesynen, som den språkliga gestaltningen innebär en förnyelse av psalmgenren. Nytt för psalmboken är också psalmens funktionsområde, meditation.

Mottagandet av psalmen i kyrkomötet 1975 blev emellertid negativt och den kom inte in i det tillägg, *Psalmer och visor 76*, som trycktes för att användas i församlingarna. Motiveringen var: "Den knappa stilen kan också i denna text blockera förståelsen och vålla missförstånd."[21] Eftersom kyrkomötets kommentar endast gällde texten vill jag fortsätta med textens historia, innan jag går in på relationen text-musik, dvs. Bäcks reception av texten. Medlemmarna i psalmkommittén har varit medvetna om svårigheter vid receptionen av psalmen och Esbjörn Belfrage skriver i följdskriften till *Psalmer och visor*, 1975, *"Och en framtid full av sång"*: "Nackdelen är att dessa psalmer ibland blir svårförståeliga för den som saknar meditativ erfarenhet eller alltför bokstavligt vill tolka det lyriska språket."[22] Frostensons svar på kyrkomötets agerande var ett tillägg med en strof efter den första.

Hemlighet allt och närhet,
Du är i allas liv.
Omslutna av din kärlek
lever vi och är till.

Här finns en tydlig referens till Apostlagärningarna kap. 17:28, som tidigare kunde underförstås: "I honom är det vi lever och rör oss". Dikten har vunnit i klarhet men försvagats estetiskt genom denna utvikning. Kanske för att undvika en upprepning av frasen "är till" har satsen om fågeln i den nuvarande tredje strofen ändrats från "fågeln / som i din vind är till" till "fågeln vilande i din vind", som både estetiskt och språkligt-innehållsligt är att föredra. I stället för det dunkla påståendet om fågeln som är till i Guds vind har vi fått en tankeparallell. Utsagorna om barnet och fågeln ger båda bilder av vila och orden "vilande" och "vind" allittererar. Strofformen är utjämnad så att de båda strofhalvorna är lika. Bland annat för den språkliga klarhetens skull har Frostenson bytt ut fraserna "vet ej om det; de är hos dig" mot "vet ej om att de är hos dig" i sista strofen. Inte heller i denna version godtogs psalmen.

Ord-ton relationen har blivit bättre i den nya versionen, men eftersom denna inte är den Bäck tonsatt och gått i dialog med utgår jag vid min analys av förhållandet mellan ord och ton från psalmens första avfattning.

Psalmens strofformen är likaväl som dess språk en innovation. Det är en fyrarading med blandad taktart, en daktyl plus två trokéer i rad 1—2, med katalex i andra raden. Tredje raden består av en daktyl plus tre trokéer och den fjärde av två jamber. Andra och fjärde radsluten är förbundna i assonans. Accenterna över raden markerar tryckförhållandena i exemplet nedan. Dubbel accent markerar ett starkare tryck. Understrykningarna markerar accenter i musiken. Den konkreta utfyllnaden av ett metriskt schema ger som regel aldrig samma grad av betoning åt alla tryckstarka stavelser. Om så vore finge vi samma taktfasthet som i hejarramsor.

Ord"löst med and"edräk'ten
tal"ar vi, Gud', till dig" -
nak"et i nat'tens tyst'nad dric"ker
vårt hjär'ta liv".

Bar"net, som sov'er, få"geln
som i din vind" är till"

är' hos sig själ"va, vet' ej om" det;
de är' hos dig",

är' i din ska"parvi'la,
är' där de all"tid var'.
Fatt"bart är ba' ra und"ret det" som
vi all'tid har'.

Denna oregelbundna strofform gjordes vid tonsättningen mer regelbunden genom en justering av tredje och fjärde raderna så att de blev symmetriska med rad 1 respektive 2, dvs. den sista trokéen i rad 3 flyttades till rad 4 och därigenom fick också alla raderna fallande vers. Strofformen är fortfarande ovanlig med sin blandning av daktyler och trokéer men de symmetriska halvstroferna ger mera jämvikt, vilket är av betydelse för tonsättningen.

I traditionella psalmer brukar varje versrad utgöra en syntaktisk enhet, en fras, men Frostenson använder ofta överklivningar. Efter en justering av rad tre och fyra blev överklivningen i första strofens andra hälft mindre påfallande och i tredje strofen försvann den, medan det uppstod en ny i andra strofen som blev så ohanterlig att ordet "det" byttes mot "att": "är hos sig själva, vet ej om / *att* de är hos dig." (Min kursiv.) Denna ändring gjordes både av språkligt-innehållsliga och strukturellt-rytmiska skäl. Normalt bildar varje strof i en psalm en grammatisk enhet, och slutar med punkt, men Frostenson bryter ibland denna givna struktur. I denna psalm har han valt att fortsätta den grammatiska meningen från strof två till och med första hälften av strof tre. Den tredje strofen börjar med ett predikat, "är". Om denna för en unison sång komplicerade struktur medverkat till psalmens öde i kyrkomötet sägs inte rent ut, men det kan man anta. Hur tonsättaren försökt lösa detta återkommer jag till.

I stroferna två och tre finns flera ofullständiga metriska kongruenser, vilket gör att tonsättningen passar bäst till första strofen. Å andra sidan måste man säga att en dikt som saknar metriska variationer får en alltför markerad, stereotyp rytm, som ur estetisk synpunkt är mindre lyckad. Men problem måste uppkomma vid tonsättning, eftersom musiken låser rytmen vid en av flera möjliga läsningar. Låt oss se på den rytmiska ord-ton relationen i den ovan citerade psalmen. Andra strofens andra rad inleds med ett "som" (som i din vind är till) vilket både enligt textmetern och musikens taktslag och notvärdet får stark betoning men prosodiskt är obetonat. Starkast ac-

cent får ordet "är" i andra strofhalvan, eftersom det också bär den högsta tonen, vilket ger obalans visavi normal prosodi. Prosodiskt blir den naturliga läsningen "är' hos sig själ''va, vet ej om" det; de är' hos dig'''". Till de i musiken starkt betonade orden i strof 3 hör de båda predikaten "är", som inleder rad 1 och 2. Men detta framhävande av ordet "är" kan också vara uttryck för en tolkning: det handlar om att bara vara, vila i Varat som ytterst är den Gud som säger sitt namn som "Jag är". (Jfr 2 Mos 3:14.) I sista raden faller betoningen i musiken starkt på "det" i frasen "det som vi alltid har", medan ordet "alltid" halkas över, vilket ur prosodisk aspekt inte heller är lyckat.

Frostensons ofullständiga kongruenser mellan meter och prosodi skapar svårigheter vid tonsättningen, när alla strofer skall ha samma melodi. Enda sättet att lösa detta skulle väl vara att jämna ut musikens rytm. En genomkomponerad tonsättning hade givetvis varit bättre textmässigt sett än en strofisk, men en koral måste komponeras strofiskt för att fungera som församlingssång. Rent allmänt kan man säga att det knappast är möjligt att få samma idealiska relation ord-ton i alla stroferna i en psalm. Det skulle kräva samma prosodiska förhållanden i samtliga strofer, dvs. att den semantiska tyngden låg på samma stavelser i alla strofer. Detta skulle definitivt gå ut över texten estetiskt. Men det finns vissa möjligheter till anpassning i framförandet.

Melodin har mer av traditionell koralstil över sig än Bäcks melodier bruka ha, även om hans koraler ofta har en dragning åt kyrkotonalitet. Melodin associerar till a-moll, d-moll, dels F-durtonalitet, men slutar brant på ett C-durackord efter ett slags modulation till Ess-dur och en uppläggning till en Ess-durkadens. Till koralstilen hör halvnoter i radslut, medan taktarten alla breve är mer ovanlig. Varannan takt börjar med halvnot och följs av två fjärdedelar för att balansera textmeterns daktyl. Melodin håller sig inom ett bekvämt läge. Utanför tessituran, som omfattar e1 till b1, ligger bara den lägsta tonen c1 och den högsta c2, som vardera endast finns på ett ställe. Man kan säga att Bäcks vana att hålla tonaliteten svävande och inte sluta på något som liknar en tonika underlättar den textliga sammanknytningen av stroferna två och tre. Både text och musik markerar brott mot traditionella psalm- och koralkonventioner.

Melodirytmen är lugn med halvnoter som inledning av varje versrad och avslutning i halvstrof och strofslut. I övrigt används fjärdedelsnoter. Varje stavelse motsvaras av en ton. Den rytmiska tyngdpunkten ligger på första tonen/stavelsen i varje fras som förutom av taktslaget är markerad genom längre tidsvärde.

Man kan visserligen urskilja fyra fraser som svarar mot den fyraradiga textstrofen, men naturligare är att tala om en tvådelad struktur motsvarande halvstroferna. På så sätt får vi i musikens struktur en parallell till andningen: en lång inandning och en lika lång utandning. Det är naturligare att göra andningspaus i halvstrofgränsen också med hänsyn till textens syntaktiska struktur. Sjungandet av strofen återspeglar andningen.

Ackompanjemanget i det första trycket av koralen i *Psalmer och visor 71* är fyrstämmigt som vanligt är i koralsatser, och harmoniväxlingarna är täta. I *Psalmer och visor*, 1975, har musikrytmen blivit flexiblare genom att taktstrecken tagits bort, vilket ger större möjligheter till anpassning efter textens prosodi i de olika stroferna. (Se notexempel 4.) Harmoniseringen har förenklats och ackompanjemanget har fått en lugnare puls genom flera helnoter, vilket understryker textens semantiska innehåll; bilderna av den lugna andningsbönen och av barnet och fågeln i vila. För att bättre passa de mycket olika stroferna har ackompanjemanget varierats. I första strofen frestas man nästan tala om tonmålning: frasen "Ordlöst med andedräkten" åtföljs av vilande helnoter i ackompanjemangets överstämma och halvnoter i små rörelser i basen. I första och andra strofen håller ackompanjemanget samman raderna tre och fyra med den speciellt i andra strofen skarpa överklivningen i texten genom en förhållning av C i överstämman. Stroferna två och tre som syntaktiskt hör nära samman binds också samman genom ackompanjemanget. I basen börjar en uppåtgående stegvis rörelse som ger förväntan om fortsättning. Rörligheten i basstämmorna fortsätter i inledningen till sista strofen vilket gör att strofgränsen markeras mindre. Det blir en kontinuitet.

I psalmkommitténs nästa presentation av psalmen, i förslaget till *Psalmer och visor*, del 2 1981, har Frostenson som nämnts under intryck av kyrkomötets kritik utvidgat texten med en ny andrastrof. Ackompanjemanget har förenklats; endast den första strofens ackompanjemang från 1975 har tryckts upp. Taktindelning finns inte heller här, men en andningspaus är markerad i halvstrofgränsen, vilket indikerar att man bör försöka

Ordlöst med andedräkten talar vi

Melodi och satz: Sven-Erik Bäck, 1971

709

1. Ord - löst med an - de - dräk - ten ta - lar vi, Gud, till dig –

na - ket i nat - tens tyst - nad drie - ker vårt hjär - ta liv.

2. Bar - net som so - ver, få - geln som i din vind är till,

är hos sig själ - va, vet ej om det; de är hos dig,

3. är i din ska - par - vi - la, är där de all - tid var.

Enk - last av allt är und - ret, de - ta oss natt och dag.

Exempel 4

Anders Frostenson, 1970

hålla samman versraderna inom de båda strofhalvorna vid sång, alltså en anpassning till textens överklivningar. Samma sättning har koralen i Bäcks egen utgåva *51 koraler* 1993.

Inte heller i kyrkomötet 1982 accepterades psalmen. Utskottet som hade psalmboksförslaget till behandling placerade psalmen bland dem som skulle utgå med följande kommentar: "Texten är oklar. Någon bestämd målgrupp för psalmen är svår att finna." Denna gång har man också kommenterat melodin som alltför svårsjungen.[23] Härtill kan man anmärka att psalmen skulle passa utmärkt för meditationsgudstjänster och i kvällsgudstjänster. På vad sätt är melodin svårsjungen? Tonhöjdsmässigt sett ligger den i ett bekvämt mellanläge och den innehåller inga långa språng eller tonsteg som är svåra att träffa rätt för en ovan sångare. Det längsta steget är kvarten mellan strofens första och andra halva. Det är en helt vanlig, dvs. icke förminskad kvart från g1 till c2, som också är den högsta tonen. Men som svårsjungen kan en tonalt sett svävande melodi uppfattas rent allmänt. Flera melodier avfärdades med klassificeringen svårsjungen, men efter övning kan också den som inte är van vid tonalt svävande melodier sjunga dem. Måste alla melodier vara omedelbart tillgängliga? Detta kyrkomöte riktade mycket hårdhänt och oförstående kritik mot många av de nya melodierna.

Inför psalmkommitténs slutbetänkande kom tonsättaren Roland Forsberg under 1984, i egenskap av adjungerad musikexpert och som talesman för de medverkande tonsättarna, med uppmaning till kommittén att vid behandlingen av de nya koralerna inte följa Statistiska Centralbyråns utvärdering. Resultatet av utvärderingen av *Psalmer och visor 76* måste bli dåligt för de nya koralerna, eftersom de givetvis behöver mer tid för att slå igenom.[24] Protesterna påverkade inte ställningstagandet för psalmen "Ordlöst med andedräkten" och texten hade ju också fått anmärkning. Att psalmen inte togs in i 1986 års psalmbok är att beklaga.

Avslutningsvis vill jag säga att enligt mitt förmenande både Hartmans och Frostensons psalmtexter kommer till sin rätt med Bäcks koraler, det gäller stilmässigt och innehållsmässigt. Vad beträffar prosodin stämmer den bäst med musikens rytm och accenter i den första strofen, beroende på strofernas prosodiska variationer. Men Bäcks dialog med texterna har skett i lyhördhet för innehållet och den överordnade rytm som har med stämningen att göra. Melodierna lyfter fram texternas existentiella innehåll.

Noter

1. S-E Bäck, "Att tonsätta skulptur.", *Artes* 3, 1977, s. 69
2. Ibid., s. 60. Jfr S-E Bäck, "Uttryck i det abstrakta. Kring förhållandet ord-ton i tre aktuella verk", *Nutida musik* 4 1969/70, s. 9.
3. C. Tobeck, "Vid havets yttersta gräns. En introduktion", *Nutida musik* 2, 1979/80.
4. Ibid., s. 10.
5. M. Rying, "Konst är kommunikation. Sven-Erik Bäck intervjuas av Mats Rying", *Nutida musik* 4 1971/72, s. 32 f.
6. S-E Bäck, "Brev. Sommaren 1975", *Nutida musik* 1, 1975/76, s. 31.
7. M. Rying, s. 29.
8. A. Bohlin, "Musiken mellan Gud och människa. Ett samtal med Sven-Erik Bäck", *Nutida musik* 4 1984/85, 28 f.
9. Ibid., s. 28.
10. M. Rying, s. 32.
11. S-E Bäck, "Att tonsätta skulptur", *Artes* 3, 1977, s. 60.
12. Gustaf Aulén, *Sven-Erik Bäcks motetter. En musikalisk teologisk studie*, Kungl. Musikaliska Akademiens Skriftserie nr 18, Stockholm 1977.
13. Jag intervjuade Sven-Erik Bäck i samband med Hilding Rosenberg-konferensen vid Musikhögskolan i Malmö våren 1992. Han var impulsiv och livlig, men detaljer om hans och Olov Hartmans samarbete som jag särskilt intresserade mig för kom han inte ihåg. Sedan fick intervjun ligga. Då jag hösten 1993 började skriva denna artikel fick jag anledning kontakta honom igen, men han var då så försvagad av sin sjukdom att sonen fick förmedla svaret och något tillfälle till flera frågor fick jag aldrig.
14. Ina Lohr, "Sven-Erik Bäck som tonsättare för kyrkan", *Svenskt gudstjänstliv. Årsbok för liturgi, hymnologi och homelitik*. Årgång 52/53 1977/78, s. 4.
15. Det är den minnesbild professor Harald Göransson har. Han var ordförande i psalmkommitténs musikgrupp.
16. *Statens offentliga utredningar. Den svenska psalmboken. Betänkande av 1969 års psalmkommitté*. Bd 1. 1981:49, 4.5.2.3, s. 82f.
17. P.O. Nisser (red.), *Vår nya psalmbok*, Stockholm 1987, s. 48.
18. Harald Göransson ansåg att Bäcks melodi gav onödig emfas åt ur sammanhanget mindre viktiga ord i takt 13 med de båda 1/4 noterna. Upplysning jag fått vid telefonsamtal i januari 1994.
19. Enligt uppgift från Göransson i januari 1994 ville man gärna bevara Lindbergs koral och fann den lämplig för Hartmans psalm om de tio jungfrurna.
20. Jfr G Bexell, "Skapelse och fulländning", *"Och en framtid full av sång" Kommentarer till psalmer och visor*, red. Anders Frostenson, Stockholm 1975, s. 30.
21. *Allmänna kyrkomötet 1975. Särskilda utskottets protokoll* 1975:1, s. 14.
22. E. Belfrage, "Litterär stil i psalmer och visor", *"Och en framtid full av sång" Kommentarer till psalmer och visor*, red. Anders Frostenson, Stockholm 1975, s. 66.
23. *Allmänna kyrkomötet 1982. Andra särskilda utskottets betänkande* 1982:1, s. 20.
24. R. Forsberg kom dels med en inlaga till psalmkommitten daterad den 27/1 1984 dels med en artikel, "Nya psalmer i nya psalmboken?", *Kyrkomusikernas tidning* nr 5 1984.

Johan Stenström

”Loys”

Kring en av Almqvists *Songes*

Vid 1830-talets början träffades Malla Silfverstolpe och Adolf Fredrik Lindblad och hans familj regelbundet. Påsk och jul vistades Lindblads hos fru Silfverstolpe i Uppsala, och höst och vår företog hon i regel en resa till Stockholm. Hon bodde då hos familjen Lindblad under ett par veckors tid. Man gick på Operan, hörde på konserter och i det Lindbladska hemmets salong sjöngs och spelades det flitigt, man diskuterade och idkade högläsning. Under dessa år var Carl Jonas Love Almqvist nära nog dagligen gäst hos Lindblads. Här läste han ur sina verk allteftersom de kom till. Hösten 1831 befann sig Malla Silfverstolpe i Stockholm. Den 4 oktober skriver hon i dagboken: ”Afton hos Almqvist där hans ord och melodier sjöngos av fru Södermark, hennes syster Louise, Fröst, Olbers och Gustaf Hazelius. Sången var skön! [---] Hos Almqvist är alltid det *triviala* nära det *höga*; sällan är han dock hög, fastän alltid djup”.[1] Charlotte Södermarks flicknamn var Hazelius och hon var syster till bröderna Hazelius, som alla tillhörde kretsen kring Almqvist alltsedan Manhemsförbundets dagar. Fru Södermark sjöng inte bara Almqvists visor utan även Lindblads och Geijers. I ett brev daterat redan 1820 skriver Almqvist om hennes musikaliska föredragningskonst: ”Hennes harpa och sång äro en klockringning till gudstjänst”.[2] Olle Holmberg vågar antagandet att det häri fanns en sporre för diktaren att fortsätta med sina *Songes*, ”att med henne som tolk kunna få höra de små styckena föredragas i en krets av andäktiga vänner”.[3]

Återvänder man till Malla Silfverstolpes dagbok kan man konstatera att en vecka senare, den 11 oktober, har man samlats ånyo för att musicera, denna gång hos Lindblads. Hela Hazelii-släkten är med, skriver Malla, liksom Almqvists. Nedresta från Uppsala är också Alida och Thekla Knöös. Där ”sjöngs hela kvällen”, berättar hon vidare och redogör sedan för alla sångerna som förekom, de flesta av Almqvist. Bland dessa nämns ”Heloïse”.[4]

Den songe som här kallas "Heloïse" är bevarad i två manuskript i de två notböcker som tillhört Almqvist och som idag återfinns på Nordiska Museet. Det ena av manuskripten utgörs av en enkel melodi för en stämma med beledsagande text, det andra är i sättning för sopran, alt och baryton.[5] När sedan *Songes* gavs ut i 2:a bandet av imperialoktavupplagan av *Törnrosens bok* 1849 hade Almqvist tagit med den trestämmiga versionen. Titeln hade nu ändrats till "Loys".[6]

I den fiktionsram som omsluter *Törnrosens bok* befinner sig herr Hugos båda söner Henrik och Frans Löwenstjerna i ingressen till *Songes* inbegripna i samtal om hur dessa visor ska gestaltas: som tableaux vivants — levande tavlor — det salongsdivertissemang som Goethe introducerat i sin roman *Die Wahlverwantschaften* 1809 och som skapat en formlig mani i sällskapslivet runt om i Europa. Hos herr Hugo på Jaktslottet skulle varje *songe* iscensättas bakom en slöja, som kunde vara vit, blå, grön etc, alltefter varje visas karaktär. *Songes* betyder som bekant drömmar och illusion av dröm ville man skapa med det tunna floret som skilde de agerande från de betraktande. Varje songe förenar således gestaltad scen, dikt, musik. Den skiljande vävens färg och struktur kan också sägas inbegripa bildkonsten i dessa små allkonstverk. En sådan tanke har inte varit främmande om man får tro den unge Henrik Löwenstjernas ord: "Jag går så långt att, att jag någon gång ville hava, rent ut sagt, ett mörkbrunt flor framför situationen; tavlan skulle då se ut såsom gjord med bister, vilket lavymaner jag tycker så mycket om".[7]

Det är ett musicerande sällskap man finner på jaktslottet. Herr Hugos son Henrik fortsätter:

> För det musikaliska utförandet börjar det nu verkligen glädja mig mera än förr, att min far fått till sin disposition icke långt ifrån ett helt litet kapell. Sjunger icke Aurora en ganska vacker alt, som, ifall stämman behöver förstärkas, kan dubbleras medelst Ulrika. Rudolfina har en klangfull, utomordentligt ren sopran, och hon får den ännu bättre med tiden. Jag själv tackar Gud innerligen för min tenor: den går ända till baryton. [---] Vad dig beträffar, Frans, jag smickrar aldrig, men jag säger öppet, att du nästan nalkas vår berömde M... i gudalik förmåga, att kunna sjunga vad stämma du nånsin vill. Du äger minst dina fem oktaver, Frans...[8]

Med denna tämligen fylliga karakteristik av syskonen Löwenstjernas vokala förutsättningar har Almqvist skapat en trovärdig ram för de *songes* som är tämligen olikartade i sin musikaliska utformning: man finner enkla sång-

er utan ackompanjemang, sådanan med utskriven pianostämma, duetter, trior och kvartetter liksom stycken för piano-forte. Vad gäller enskilda *songes* utan instrumentstämma skriver Almqvist att "var och en, som älskar instrumental-accompagnement, behagar till sångstämman slå de ackorder, han tycker; därvid dock företrädesvis begagna sådana, som låta väl, och helst passa till stycket".[9]

I anslutning till ramberättelsen till *Songes* finner man en kort kommentar till några av de enskilda sångerna, däribland "Loys". Kommentaren är författad av "Redaktionen av herr Hugos verk": "En songe av ljuv färgton var L o y s. En yngling går melankoliskt lutad och klagar över att , sedan han länge, länge letat en blomma — en flicka? — för att kunna älska, fick han slutligen en ört, som var giftig."[10] Låt oss nu granska den *songe* som är ämnet för denna studie.

Länge gick jag på ängen fåfängt,

på ängen fann jag så mången blomma,
men ingen blomma der fägnade mig.
Skall jag ej nånsin träffa på ängen
något, som kan fägna mig?

Slutligen såg jag,
o vid en tufva,
der stod i ljufva
blad en underfull ros.

Rodnande fromma blomma! jag sade,
dig skall jag plocka!
Rodnande blyga blomma, jag sade,
dig vill jag plocka!
Doftande kalkens ånga jag genast andades.
Gift bar knoppens blad;
Stilla vissnar jag;
Stilla vissnar jag;
Vissnar jag!

Skeendet som gestaltas i denna *songe* är i korthet det som presenteras i ingressen: en yngling som länge går på ängen, letande en blomma. Till slut får han se en "underfull ros" som han säger sig vilja plocka. Att han verkligen skrider från tanke till handling får betraktas som underförstått. I samma stund som han inandas rosens doft drabbas han av det gift som finns på

knoppens blad. Den avslutande anaforen "Stilla vissnar jag" med sin tredje förkortade del illustrerar nedvissnadet, bortdöendet.

En allegorisk läsning av dikten ligger naturligtvis nära till hands, den är rent av antydd av författaren i den nyss citerade kommentaren. För den vane läsaren anmäler sig dessutom en lång litterär tradition med olika framställningar av en ynglings möte eller mellanhavanden med olika naturfenomen. Det är således en ung man som träffar en ung kvinna. Förbindelsen får ödesdigra konsekvenser.

I sin omfattande avhandling om Almqvists *songe*-diktning ställer Arne Bergstrand frågan om inte "Loys" är en bild av Almqvists eget äktenskap.[11] För sitt resonemang åberopar han Henry Olsson, som är den bland Almqvistforskare som mest ingående behandlat frågan om kvinnorna kring Almqvist. Äktenskapet med Maria Lundström hade ingåtts 1824 under det rousseauanskt inspirerade Värmlandsexperimentet. Henry Olsson skriver att "vigseln förrättades en afton på en söckendag av Kölakomministern, som kom ridande över fjället och att [---] brudparet infann sig som de gingo och stodo i vardagskläder med en tillfälligt närvarande bonde som bröllopsvittne".[12] Henry Olsson betraktar äktenskapet med den tidigare barnpigan hos familjen Almqvist på Antuna som frukten av en ungdomskris; att Maria skulle ha fyllt platsen efter modern som gått bort när Almqvist ännu inte var vuxen. Om äktenskapet i någon mån var lyckligt och passade dannemannen Love Carlsson vid tiden för det idealiserade bondelivet, blev det desto svårare för diktaren att uthärda sedan man flyttat tillbaka till Stockholm. Därom finns många vittnesmål. Almqvist själv formulerade i kritiska stunder självutlämnande utgjutelser om sitt äktenskap: "Intet band mig i vanlig mening att taga henne — blott det, att jag talat om heliga och ädla ämnen med henne från barndomen, och visste att hon var så fästad vid mig att hon skulle vara osäll utan mig. [...] Utgången har visat hur orätt jag gjorde. Nu måste jag framsläpa mina dagar med en varelse som med mig är mycket olikartad"[13].

I ljuset av vittnesmål från familjen och vännerna, av skaldens bekännelser och talande dokument är det frestande att betrakta "Loys" som ett stycke centrallyrik, en bikt om den egna olyckan, om giftermålets gift som får diktjaget att förtvina. Bergstrand ser diktens inledande situation med ynglingen som går så länge på ängen utan att finna någon blomma som ett

uttryck för de långa väntans år som föregick äktenskapet, och plockandet av rosen som en bild för "äktenskapets fullbordan, den kroppsliga föreningen".[14]

Arne Bergstrand gör en väsentlig reflexion beträffande den form som denna dikt om ödesdiger kärlek gjutitis i. Diktens uttryck är starkt subjektivt. Det är en yngling som talar i första person. Naturligt vore att denna *songe* skrevs för en ensam stämma, som så många andra av *songe*-dikterna. Nu har Almqvist i stället låtit ett trestämmigt, bitvis polyfont arrangemang gestalta innehållet i dikten. Bergstrand förmodar att stycket skrevs för en viss sättning och ett visst tillfälle, och häri har han säkert rätt.[15] I någon mån kan den polyfona formen sägas göra texten mindre klar i jämförelse med om den skulle framställas av en ensam mansröst. Måhända var det också avsikten. Att denna *songe* från början hade titeln Heloïse men att den i sin tryckta version många år senare kom att kallas "Loys" styrker möjligen ett sådant antagande. Den äldre titeln för nämligen tankarna till medeltidens Héloïse och Abélard, ett par som under århundraden utgjort prototypen för den olycksbringande kärleksförbindelsen. Ändringen av titeln kan därför vara betingad av de alltför starka förknippningar som namnet Héloïse har kunnat ge. Titeln "Loys" däremot smälter på ett naturligt sätt in i den almqvistska främmande och ofta exotiska namnfloran.

Pierre Abélard var en av centralgestalterna inom den sekulariserade parisiska lärdomsmiljön på 1100-talet. Han ifrågasatte kyrkans doktriner och framstod som dialektikens förnyare inom skolastiken. Han fick härigenom många mäktiga fiender, bl.a. Bernhard av Clairvaux. För eftervärlden är han mest känd för förbindelsen med en av sina unga elever, Héloïse. Hans karriär vid universitetet avbröts sedan de fått ett barn tillsammans och i hemlighet ingått äktenskap. Av Héloïses hämdlystna släktingar överfölls och kastrerades Abélard. Båda tvangs att gå i kloster. Brevväxlingen mellan de båda från klosterperioden finns bevarad jämte en självbekännelse av Abélard. Dock har man förmodat att Héloïses lidelsefulla brev i själva verket är författade av Abélard själv. Romantikens medeltidsvurm och känslokult yttrade sig i ett nytänt intresse för det olyckliga kärleksparet i en överväldigande mängd kopparstick som avbildar paret i allehanda melodramatiska situationer. Ett tidigt uttryck för detta intresse finner man i Rousseaus roman från 1761 *Julie, ou la nouvelle Héloïse*.

Det är således inte nödvändigt att vidhålla den biografiska anknytningen som tidigare skisserats. I stället kan man betrakta det mytologiserade medeltida paret som ett slags incitament för Almqvists *songe* om kärleksförbindelsens förödande följder. Behovet av att distansera sig från det som i förstone var en utgångspunkt för Almqvist kan således förklara ändringen av titeln från Héloïse till "Loys".

Tidigare Almqvistkommentatorer har ofta uppehållit sig vid det folkviseenkla i *Songes*. Här finns flera litterära anknytningspunkter, bland annat *en* som Arne Bergstrand uppmärksammar. Diktens situation med ynglingen, naturinramningen och rosen som han plockar för osökt tankarna till Goethes kända "Heidenröslein". Gemensamt för de båda dikterna är det direkta tilltalet liksom förhållandet att plockandet, den erotiska episoden, får följder. I "Heidenröslein" straffas gossen genom att han sticker sig på rosen och vad mera är: han kommer aldig att bli fri från tanken på sitt brott: "dass du ewig denkst an mich", heter det. I "Loys" blir konsekvenserna ödesdigra när ynglingen inandas giftet. Tonen i de båda dikterna skiljer sig radikalt. Goethes dikt präglas av det lätta anslaget. "Loys" har en betydligt allvarligare ton. "Heidenröslein" bygger i hög grad på folkvisans episka form med återkommande omkväden och interfolierade repliker; "Loys" är ett stycke mörk jag-lyrik med karaktär av bikt. Men det finns yttre förutsättningar som möjligen styrker släktskapet dikterna emellan. Båda är tonsatta och båda kan sägas ha folkvisans drag, om än på alldeles olikartat sätt. De förenas i romantikens fascination för det ursprungliga, det folkligt enkla.

Denna *songe* är trokeisk med en meter som i stora stycken är fyrtaktig, men den uppvisar samtidigt stora avvikelser från detta mönster. Den är inte i egentlig mening rimmad. I verssluten där man skulle kunna förvänta sig rim finner man ofta upprepningar av ord i anaforiska konstruktioner. De blott tillfälliga rimmen, den oregelbundna metern och de många upprepningarna av enstaka ord ger denna dikt en förment konstlös och enkel prägel. Äldre Almqvist-forskare uttalar sig ganska drastiskt om skaldens bristande verskonst. Henry Olsson talar om "Almqvists klena versifikatoriska förmåga", "hans dilettantism och valhänthet i själva det tekniska".[16] Olle Holmberg å sin sida konstaterar: "Att i enträgen rytmisk upprepning och med rimmen som sammanhållande smycken för mantelflikarna ge be-

sked om en sak i sänder, en känsla, ett tillstånd, en idé, hade aldrig varit hans sak. [---] Att räkna takt och proklamera idéer, det var Ormus'göra och inte Arimans".[17] Trots dessa brister väckte *Songes* en sådan beundran i samtiden, om man får tro Geijer, Atterbom, Lindblad, Fredrika Bremer, Malla Silfverstolpe och många andra. Anledningen är säkert den, som Henry Olsson påpekat, att *Songes* med sin enkla och spontana prägel framstår som en reaktion mot det alltför retoriskt konstlade.[18]

Däremot uppvisar dikten andra lyriska verkningsmedel, t.ex. de berörda anaforerna. Rim förekommer också, även om de inte ligger i verssluten, utan intill varandra, t.ex. "fromma blomma". Allitteration finner man prov på i den korresponderande anaforiska konstruktionen "blyga blomma". Den inledande strofen visar prov på en serie assonanser: "Länge", "ängen", "fåfängt", "mången" — och dess antites — "ingen" och "fägnade".

Över huvud taget finner man att denna songe är organiserad i ett mycket medvetet eufoniskt klangmönster. I första strofen dominerar ä-ljudet: "länge", "ängen", "fåfängt", "fägnade", "träffa". Andra strofen präglas av det öppnare u-ljudet: "slutligen", "tuva", "ljuva". Det mer bakre och mörkare u-et i "underfull" leder över till o-ljudet i det avslutande centrala substantivet "ros", som i sin tur förebådare de vokalljud som är så dominerande i tredje strofens första hälft: o- och å-ljudet: "rodnande fromma blomma", "plocka", "doftande", "ånga", "knoppens". Strofens slut präglas av det först öppna a-ljudet: "kalkens", "andades" och därefter det mer slutna a-ljudet: "bar", "blad", "jag", detta i kombination med det spetsiga i-ljudet: "gift", "stilla vissnar".

Den oregelbundna metriken uppvägs av den genomarbetade vokala struktur som själva orden i dess olika konstellationer bjuder. Men vad som är än väsentligare, är att den musikaliska dräkt som dikten iklätts bidrar till att överbrygga och jämna ut de metriska knaggligheten.

I huvudsak är det två rytmiska mönster som går igen i "Loys":

dels dels

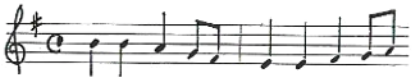
Det är genomgående stadigt skridande fjärdedels- och åttondelsnoter. Halvnoter, som markerar en uppbromsad rytm, förekommer i frassluten, men för övrigt är det de mer rörliga notvärdenas framåtskridande som dominerar sångens första tre fjärdedelar. Det är emellertid värt att lägga mär-

ke till att halvnoterna i denna del nästan genomgående sammanfaller med ett pronomen, som naturligtvis går att relatera till diktjaget eller till den blomma som han ska plocka, den flicka som han ämnar göra till sin. Det så väsentliga substantivet "ros" — korrelatet till det "dig" som flera av halvnoterna sammanfaller med — har också halvnotens värde. I kontrast till de tidigare etablerade fastare rytmiska mönstren med fjärdedels- och åttondelsnoter kommer de ord som bärs av halvnoter att accentueras:

> Länge gick jag på ängen fåfängt,
> på ängen fann jag så mången blomma,
> men ingen blomma der fägnade **mig**.
> Skall jag ej nånsin träffa på ängen
> något, som kan fägna **mig**?
>
> Slutligen såg jag,
> o vid en tufva,
> der stod i ljufva
> blad en underfull **ros**.
>
> Rodnande fromma blomma! jag sade,
> **dig** skall jag **plo-cka**!
> [...]
> Doftande kalkens ånga jag genast **andades**.
> **Gift bar knop-pens blad;**
> **Stil-la viss-nar jag;**
> **Stil-la viss-nar jag;**
> **Viss-nar jag!**

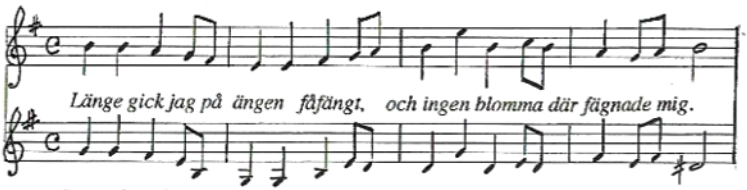
Detta blir särskilt tydligt vid de tillfällen när halvnoten *inte* infaller i textens och melodins frasslut. Så är fallet vid pronominet "dig", där diktjaget ger uttryck för sin avsikt att plocka rosen. Den rika förkomsten av halvnoter i slutet av denna songe är iögonfallande. De utdragna notvärdena i kombination med anaforen "vissnar jag" betonar diktjagets bortdöende.

Om man sedan övergår till att granska hur melodi och harmonik samverkar med det rytmiska mönstret och med texten, finner man att altstämman inleder med en nedåtgående melodi, "Länge gick jag på ängen fåfängt":



Länge gick jag på ängen fåfängt

Detta är emellertid endast halva det musikaliska temat i det polyfona arrangemang som utmärker sångens början. När sedan sopranstämman sätter in får man höra temat i dess helhet: "Länge gick jag på ängen fåfängt, och ingen blomma där fägnade mig":

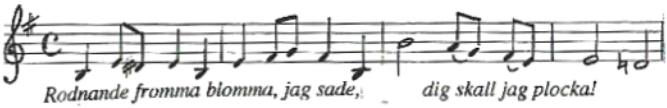


Här bildar alten bakgrund med stödjande — mestadels — parallella terser och sexter, dvs. tidens stämföringsmässiga allmängods. Tonarten är e-moll och den musikaliska frasen ändar på dominanten i tonarten. Med detta tema etableras diktens utgångspunkt med ynglingen sökande bland ängens blommor. Barytonstämman har inte sin insats på taktens första slag utan på det tredje: "Ack, ack". Denna förskjutning gör att melodin tillfälligt kan övergå i subdominantens a-moll trots att mansrösten tar upp hela det tema som just klingat i sopranen. Övergången till subdominanten motsvaras av en ny textfras, ynglingens retoriska fråga: "Skall jag ej nånsin träffa på ängen, något som kan fägna mig?" Den musikaliska frasen mynnar denna gång ut i parallelltonartens g-durackord och i motsats till föregående frasslut kommer den retoriska frågan att beledsagas av en ljusare musikalisk harmonik.

Härefter leder melodin ånyo över i subdominanten, som denna gång framstår på ett tydligare sätt än tidigare, i och med att subdominanttonartens dominant — E-dur — framhävs genom sin ters — giss-et — som man finner på två ställen och som i det senare exemplet leder över i grundtonartens dominant. I den musikaliska logiken strävar alltid melodin efter att återgå till sin grundtonart; i kadensen upplöses alltid dominanten i tonikan. Denna strävan som är inbyggd i musiken uppfylls inte i detta halvslut. Ännu sker ingen upplösning, något som understryks av att takten ändas med en halvnotspaus. Den musikaliska frasen blir liksom hängande i luften. Detta förhållande accentuerar textfrasens slut på ett alldeles särskilt

sätt. Det i denna songe — och i Almqvists hela litterära produktion — centrala ordet "ros" kommer att stå fram med emfas.

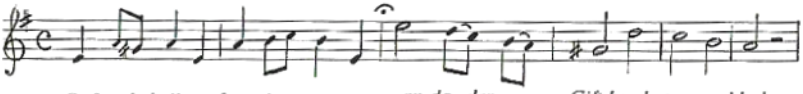
När upplösningen och återvändandet till tonikans e-moll sker har emellertid melodin och formen för dess framförande fått en ganska annorlunda gestalting. Vad lyssnaren nu får höra är en ensam altstämma: "Rodnande fromma blomma! jag sade, dig skall jag plocka!" Här utnyttjas altstämmans lägre register. De mörka vokalerna "Rodnande fromma Blomma" korresponderar med den mörka, ensamma stämman. Pronominent "dig" framhävs genom den utdragna halvnoten och genom det plötsliga oktavsprånget i melodin.



Hittills har varje stavelse varit förbunden med sin specifika ton. Nu introduceras melismen som musikaliskt formelement. Härmed markeras en avvikelse i förhållande till den tidigare musikaliska gestaltningen. Melismen kommer att bli meningsbärande i så måtto att den riktar lyssnarens uppmärksamhet mot det specifika textstället. När basstämman sedan sätter in är det med en melodilinje som är snarlik den som just klingat i alten, men med den väsentliga skillnaden att melodin nu flyttas upp en ters och övergår till e-molltonartens parallelltonart G-dur. Övergången sker på ett naturligt sätt genom det "d" som man finner i alten.

Det anaforiska draget i texten korresponderar med upprepningen av den rytmiska figuren liksom med den i flera stycken parallella melodin i högre register. Efter den utdragna halvnoten följer emellertid inga melismer i melodin som i stället dröjer kvar på höjdtonen. De rörliga melismerna finner man nu i stället i de stödjande understämmorna. Nästa fras är utformad som en direkt parallell till den tidigare frasen "Rodnande fromma...", men med den skillnaden att tonarten går över i a-moll. Ett oktavsprång finner man även här. Melodin landar nu på tonen E — visans högsta ton, som visserligen förekommit på ett par ställen tidigare men aldrig i form av en halvnot och aldrig har vägen till tonen markerats så drastiskt som här med ett oktavsprång. Den ökande intensiteten som byggts upp musikaliskt kulminerar på denna punkt och i anslutning till detta ställe finner man också dik-

tens höjdpunkt *och* vändpunkt. Det beslut hos diktjaget som två gånger manifesterats i uttrycket "dig ska jag plocka" får ödesdigra följder. Att den musikaliska höjdpunkten infaller i anslutning till ordet "andades" understryks av att här också förekommer den mest utarbetade melismen i hela sången, med *ett* ord bestående av *tre* stavelser fördelade på *en* halvnot och *fyra* åttondelar.



Doftande kalkens ånga jag genast an-da--des. Gift bar knoppens blad:

I slutet på den nedåtgående tonföljden finner man ett giss. Ordet "gift" sammanfaller med den ton som tydligast markerar den tillfälliga tonartshemhörigheten i a-moll och den ton som tydligast sticker av mot grundtonartens e-moll. Melodin rör sig sedan upp på ett d, som bildar septiman i dominanten, och sedan återgår den till tonikan i frasslutet.

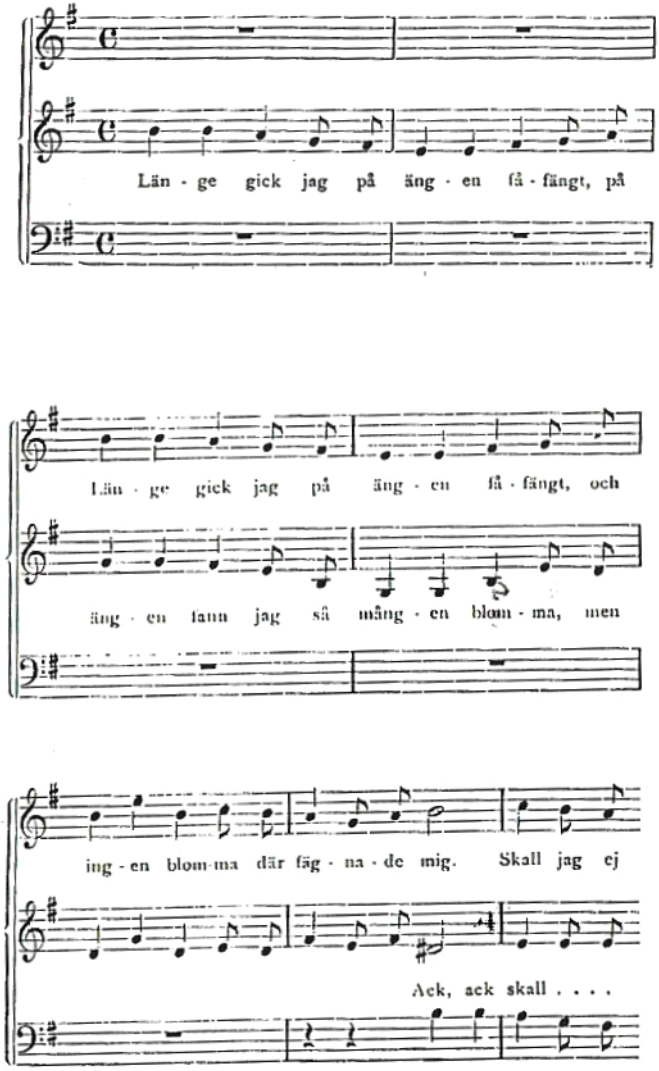
I anslutning till att denna songe når sin höjdpunkt förekommer en egendomlighet, nämligen en fermat på taktstrecket, inte på en not för att markera att den ska hållas ut extra länge, som brukligt är. Detta märkliga förfarande återfinns inte på något annat ställe i songe-diktningen. Greppet visar sig emellertid vara välgrundat. Genom att placera fermaten över taktstrecket har Almqvist gjort en avvikelse från vedertaget förfarande. Men han har härigenom åstadkommit en semantiskt och estetiskt effekt. På taktstrecket infaller en paus för att markera att sångaren i bokstavlig mening ska dra andan och därmed illudera den inandning som texten talar om: "Doftande kalkens ånga jag genast / andades. Gift bar knoppens blad."

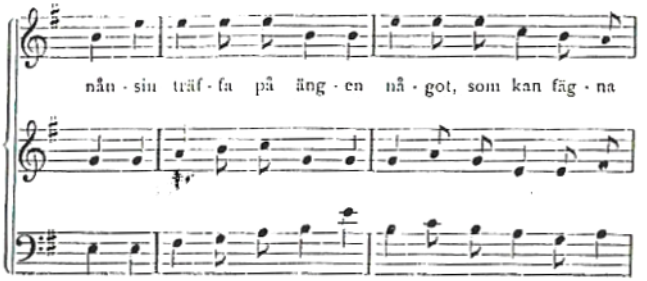
Avslutningen koralartade utformning står i stark kontrast till övriga delar i denna songe. Här finner man inte längre de återkommande rytmiska mönstren med fjärdedels och åttondelsnoter. Giftet har hunnit verka och melodin förklingar parallellt med att ynglingen uttalar sitt "Stilla vissnar jag". Den avkortade slutliga frasen "Vissnar jag" markerar ynglingens avtagande kroppskrafter. Här kan man iaktta hur den nedåtgående melodilinjen, de uthållna halvnoterna och de återkommande pauserna som är inskrivna i notbilden följer och understryker texten.

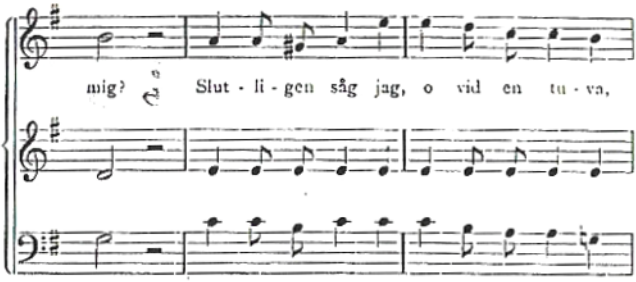
Noter

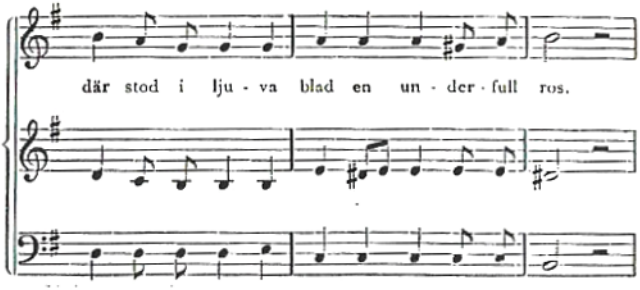
1. *Malla Montgomery-Silfverstolpes Memoarer* utgifna af Malla Grandinson, Fjärde delen 1825 (Sept.)-1861, Stockholm 1920, s. 185.
2. Brev till J. Wærn den 3.12.1920, citerat efter Olle Holmberg, *C.J.L Almqvist. Från Amorina till Colombine*, Stockholm 1922, s. 202.
3. Ibid., s. 202 f.
4. Silfverstolpe, *Memoarer IV*, s. 185.
5. Olle Holmberg, "Anmärkningar" till *Songes*, *Törnrosens bok II*, s. 273.
6. För denna studie hänvisas till C.J.L. Almqvist, *Samlade skrifter*, huvudred. Fredrik Böök, *Törnrosens bok*, Imperialoktavupplaga, band II, förra hälften, utgiven av Olle Holmberg, Stockholm 1922, s. 42 ff.
7. Inledningen till "XXIV. Songes", *Törnrosens bok II*, s. 13.
8. Ibid., s. 13 f. Vår "berömde M..." avser sannolikt Abraham Mankell, som från och med 1833 tjänstgjorde som sånglärare vid Nya Elementarskolan där Almqvist var rektor (Olle Holmbergs "Anmärkningar" till *Songes*, *Törnrosens bok II*, s. 273).
9. Ibid., s. 17.
10. Ibid., s. 17.
11. Arne Bergstrand, *Songes. Litteraturhistoriska studier i C.J.L. Almqvists diktsamling*, Uppsala 1953, s. 196.
12. Henry Olsson, *Carl Jonas Love Almqvist till 1836*, Uppsala 1937, s. 228.
13. Anteckning av Almqvist, av Olsson daterad till 1830-talets förra hälft. Ibid., s. 234 f.
14. Bergstrand, s. 197.
15. Ibid., s. 196.
16. Olsson, s. 203.
17. Olle Holmberg, *C.J.L. Almqvist. Från Amorina till Colombine*, Stockholm 1922, s. 199.
18. Olsson, s. 204.

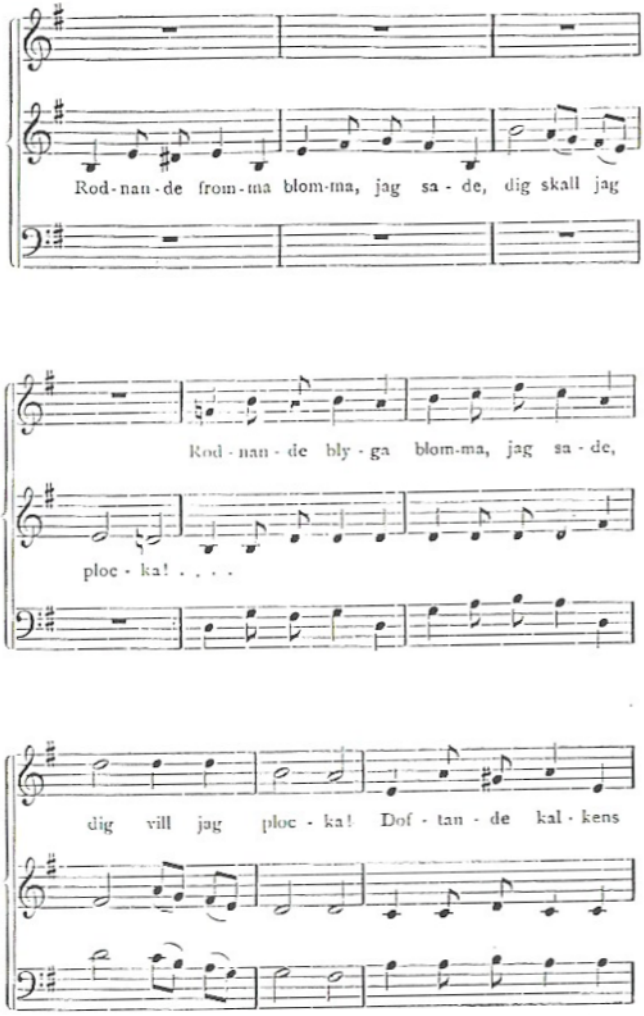
XI. LOYS.

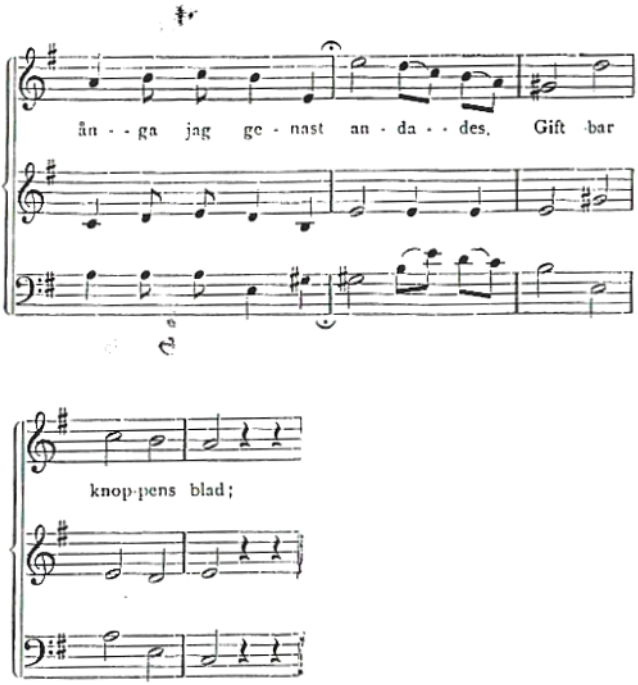

Län - ge gick jag på äng - en få - fängt, på
Län - ge gick jag på äng - en få - fängt, och
äng - en fann jag så mång - en blom - ma, men
ing - en blom - ma där fäg - na - de mig. Skall jag ej
Ack, ack skall . . . .

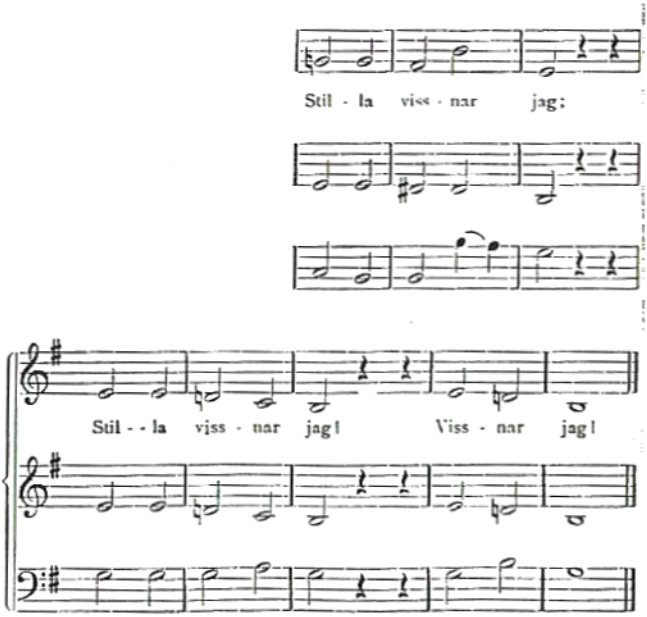

nån - sin träf - fa på äng - en nå - got, som kan fäg - na


mig? Slut - li - gen såg jag, o vid en tu - va,


där stod i lju - va blad en un - der - full ros.


Rod-nan-de from-ma blom-ma, jag sa-de, dig skall jag
Rod-nan-de bly-ga blom-ma, jag sa-de,
ploc-ka! . . . .
dig vill jag ploc-ka! Dof-tan-de kal-kens


än - - ga jag ge - nast an - da - - des. Gift bar
knop-pens blad;


Stil - la viss - nar jag;
Stil - - la viss - nar jag!
Viss - nar jag!

Hans Lund

Det levandes kamp

En läsning av Birgitta Trotzigs dikt "St Göran och draken i Storkyrkan"

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Med dessa två berömda rader försöker Ezra Pound fånga några ansikten i mängden av människor som står och väntar på ett tunnelbanetåg i Paris. När man läser Birgitta Trotzigs prosalyrik får man lätt Pounds imagistiska text i tankarna. I en dikt ur samlingen *Bilder* från 1954 heter det således: "Staden är full av ansikten, gatan, husen, källarvåningarna myllrar av dem: sten mot sten och köld, en ådring av het köld löper under stenhuden. Ansiktena flämtar till och slocknar."[1]

I diktsamlingen *Anima* från 1982 används ordet ansikte hela 42 gånger — och i 24 av samlingens 49 dikter. Ansikten med ständigt varierade epitet flimrar förbi: tunga och extatiska ansikten, hoptryckta, fattiga, uppåtriktade, spända och förtärda ansikten, ansikten av aska. Vi möter svarta, gråa, vita ansikten, ansikten som är vidöppna, skimrande, som är brinnande eller talande. Vi möter modersansikten, lugna och vackra, men även råa ansikten, vi ser halva och bortglömda ansikten, ja även ansikten som är döda.

Liksom Pound observerar Trotzig ansikten på metrostationerna i Paris. Men i stället för Pounds daggfriska kronbladsansikten ser hon bl.a. de genomskinliga och svettskimrande ansiktsdragen på en flicka som ligger utslagen i en av nedgångarna till tunnelbanan.[2] Även Trotzig kan emellertid, liksom Pound, se ett metaforiskt samband mellan ansikte och blad: "Plötsligt än här än där i det grönblå genomskinliga: ansikten: grönlysande blad".[3] Inte minst genom denna ständigt återkommande *pars pro toto* gestaltar Birgitta Trotzig sitt stora genomgående tema i diktsamlingen *Anima*: se människan — *ecce homo*.

En av de många texter i *Anima* där ansikten spelar en viktig roll är dikten "St Göran och draken i Storkyrkan". Diktens titel utpekar Bernt Notkes be-

römda skulpturgrupp i Stockholms Storkyrka och antyder därmed att texten är en litterär ekfras, dvs. en verbal representation av en visuell representation.[4]

På samma sätt som texten tolkar en skulpturgrupp, utgör gruppen i sin tur en tolkning av en text, nämligen legenden om S:t Göran. Denna legend är en av de äldsta och grymmaste helgonberättelserna inom katolicismen. En drake kräver av en stad att man ger honom två lamm varje dag. När lammen börjar tryta i staden kräver draken istället ett barn per dag. Till slut kommer så turen till konungens dotter. Då rider Göran ut och dödar draken och räddar både prinsessan och staden. Göran tillhör emellertid inte de sagogestalter som kräver prinsessan och halva kungariket i belöning. Han rider ut i världen för att försvara de svaga och tjäna sin Gud. Hans motståndare griper honom, han dödas och stympas och likdelarna kastas i en brunn. Två änglar samlar ihop delarna och Kristus återger honom livet. Men Görans missöden fortsätter. Åter och åter underkastas han bestialisk tortyr och nya avrättningar, men utan att detta biter på honom. Han skyddas av Gud fram till den dag då han slutligen lider martyrdöden genom halshuggning.[5]

Bernt Notkes skulpturverk i Storkyrkan (se bild 1) gestaltar olika motiv ur legenden om S:t Göran.[6] Huvudmotivet är själva slutstriden mellan riddaren och draken, där S:t Göran i sadeln på sin vita häst lyfter svärdet till det avgörande primhugget. Ögonen i det lugna och segervissa ansiktet är riktade uppåt (se bild 2). De ser inte på draken utan mot den himmelska sfären. Görans samlade och behärskade gestalt står i diametral kontrast både till det förvridna och uppskrämda hästansiktet och till draken med dess upplösta och taggiga form, dess fradgande käft och dess konvulsiviska och centrifugala rörelser.

På en separat sockel formad som ett kastell står prinsessan på knä och i bön inför tvekampen. Hennes ansikte "visar samma trosvissa lugn, är lika oberört av stridens oro som Sankt Görans", skriver Jan Svanberg i sin bok *Sankt Göran och draken* (1993).[7] Hennes sammanförda händer antyder ikongrafiskt Guds närvaro. Hon tycks därför vara förvissad om att slutet blir gott. I band håller hon ett lamm, kanske en antydan om alla de lamm som tidigare offrats till draken — och samtidigt en traditionell bild av oskulden, det obesudlade offret, en bild som står för Guds son, men indirekt även för kungens dotter.

1. Bernt Notke, S:t Göran och draken (1480t), Stockholms Storkyrka.

2. Notke, S:t Göran och draken. Detalj: S:t Görans ansikte.

I ett antal djupreliefer på S:t Görans och prinsessans socklar har konstnären och hans assistenter framställt olika scener ur S:t Göran-legenden. Vi ser Göran få sina vapen och sitt kors av änglarna. Vi ser honom skänka bort sina ägodelar, han ligger på sträckbänken och underkastas grym tortyr, han avrättas och återuppstår i den helande brunnen (se bild 3).

S:t Göran och draken i Storkyrkan restes 1489 på beställning av Sten Sture som votivgåva till minne av Stens seger över kung Hans av Danmark i slaget vid Brunkeberg 1471. Stens syfte med beställningen var retoriskt och politiskt. Han ville bli Sveriges kung och han argumenterade skickligt med hjälp av Notkes skulpturgrupp. Han ville bli betraktad som en sentida S:t Göran som räddade prinsessan, dvs. Stockholm, genom att besegra den grymme draken, dvs. kung Hans av Danmark.

Nu blev Sten Sture aldrig kung, men även efter sin död förknippades han länge med S:t Göran i och med att han — vilket var väl förberett från hans sida — blev gravsatt i Storkyrkan i postamentet under S:t Göran och draken. Skulpturgruppen övergick således från att vara valpropaganda till att bli gravkonst. Bernt Notkes *S:t Göran och draken* anses idag som renässansens förnämsta ryttarstaty norr om Alperna.

Monumentet i Storkyrkan har satt flera spår i den svenska litteraturen. Redan 1550 skrev Storkyrkans klockare, Torbjörn Tidemanson, en rimkrönika över skulpturgruppen. Ca 1825 använde Clas Livijn den som ett strukturerande element i sin Hoffmanninspirerade romanen *Riddar S:t Jöran*. En av Heidenstams berättelser från år 1900 heter "S:t Göran och draken". Skulpturgruppen i Storkyrkan blir här en central symbol för motsättningen mellan livet som förtär och konsten som förädlar.[8]

I Björn Juléns dikt "Notkes Sankt Göran" från 1964 riktar Göran blicken upp mot en sfär bortom det onda i människans värld. Medan riddaren förlorar sig i sin vision och glömmer att fullfölja primhugget mot draken, observerar prinsessan den konkreta situationen. Hon ser vad han inte ser, nämligen lemlästningen, lidandet och det dödliga hotet. Medan Görans ögon nämns som objekt, omtalas jungfruns ögon i termer av handling. Därför är det på prinsessan ansvaret vilar. Rollerna är omkastade. Det är enbart prinsessans medvetenhet och hennes resoluta inverkan som kan utlösa primhugget och rädda riddaren. Dikten handlar om undanflykt och ansvarstagande i en hotad värld — men kanske även om konstnärens ambivalenta roll i denna värld, om att klättra upp i eller ner från konstens elfenbenstorn.[9]

3. Notke, S:t Göran och draken. Detalj: S:t Göran i brunnen.

I Clas Östergrens roman från 1983, *Fattiga riddare och stora svenskar,* upptäcker man att en okänd mask börjat angripa Notkes träskulptur i Storkyrkan. Det är ryttaren själv, sanningens och etikens representant, som är maskstungen, inte den förskräcklige draken. Efterhand som man läser står det klart att skulpturgruppen fungerar som en samlande symbol för en tilltagande förruttnelse i stadens organism, en process som ger sig uttryck i korruption, mygel, lögner och en omfattande maffiaverksamhet.[10]

Birgitta Trotzigs dikt "St Göran och draken i Storkyrkan" är en av flera prosalyriska ekfraser i samlingen *Anima.* Både Carl Fredrik Hills och Ulf Trotzigs bildvärldar är med om att bygga upp diktsamlingens tematik kring den vertikala rörelsen och polariseringen ljus/mörker.[11]

St Göran och draken i Storkyrkan

Riddaren, hans huvud sticker upp ur rustningen som ur en brunn. Eller på ett fat — ett huvud på ett fat.

Riddaren-dockan stelt stående i stigbyglarna. Runt om hans huvud vrider sig solarna. I handen det bart huggande svärdet. Svärdet håller handen. Ordningen håller honom. Han finns inte själv. Svärdet bär honom. Svärdets rörelse framåt. Han är bara svärdet, framåt. Ordningen vrider sig klingande dött. Solar — är döda. Människoskogarnas blad faller till marken, dödsvinden bär dem bort. Ansiktet är en stel mask. Kransen av gyllne lockar växer omkring det som håret på de döda. Han finns inte mer. Ansiktet kan tas av eller behållas på liksom rustningen. Men det finns ingenting under. Han är nermonterbar, isärtagbar. Det som finns till är svärdets rasande huggande rörelse.

Den stegrade hästen på en gång kraften och offret för kraften. Hästansiktet med läpparna tillbakadragna över tänderna i frustande panik, de skräckstela ögonen.

Guldprinsessan med det falska ansiktet, förkrympt, på sin målade klippa bunden i jagets dödsrike — vill hon verkligen befrias?

Levande är: hästen under sporrarna och det tvingande hårda betslet — den mjuka buken, det skräckfradgande grinande bettet. Drakens kropp i väldiga bukter som berg i rörelse, taggarna virvlande fjällkammar. — Med utsikt från hennes klippa det levandes kamp: de bägge djurens fortsatta ändlösa kamp, det mjuka mot det taggiga, den söndertrampande uppslitande döden som kommer i oändlighet.

Framför den falska klippan som ett från klippan iakttaget skådespel kämpar ansiktena, munnarnas skrik i det stelnande svarta materia-havet, de icke-dödas kamp i det stormande mörkervattnet. Ansikten och ögon häver sig upp. I det mörkblå grönblå ansiktena ljusreflexerna.

Birgitta Trotzigs dikt öppnar med en *pars pro toto*: "Riddaren, hans huvud sticker upp ur rustningen som ur en brunn. Eller på ett fat — ett huvud på ett fat." Här kopplas det skulpterade huvudet på Notkes ryttare samman med den djuprelief på skulpturgruppens fundament där man ser Görans ansikte i en lucka i brunnshuset. Omedelbart därefter ges denna sammanställning en intertextuell och ikonografisk referens: ett huvud på ett fat. Framställningar av Holofernes huvud på Judiths fat och Johannes huvud framburet på Salomes fat är vanliga i äldre bildkonst (se bild 4). Den gemensamma nämnaren för Holofernes, Johannes och S:t Göran är att de alla tre blev halshuggna. Medan Göran halshuggs efter att ha räddat prinsessans stad, räddar Judith sin stad genom att halshugga den man som hotar den.

Referenserna till Holofernes och Johannes antyder en glidning i Birgitta Trotzigs Göran-gestalt, vilket förstärks under den fortsatta läsningen. Man kan fråga sig vad det egentligen är för slags hjälte vi har framför oss. I legenden möter vi en riddare som utstrålar höga ideal och ädelt sinnelag kombinerat med stark handlingskraft. I Notkes skulptur ger riddarens ansikte enligt ikonografisk tradition ett uttryck för lugn trosvisshet. Vi känner inte igen denne S:t Göran i den Göran vi möter i Birgitta Trotzigs dikt. "Ansiktet är en stel mask", sägs det. Bakom masken tycks det inte finnas något liv. "Ansiktet kan tas av eller behållas på liksom rustningen. Men det finns ingenting under", heter det vidare. Ansiktet är ett tomt och metalliskt skal. Det som i skulpturgruppen kan ses som ett ikonografiskt uttryck för trosvisshet, blir i Trotzigs prosadikt utryck för frånvaro av mänskligt liv. "Han finns inte mer", står det. Även Görans rörelser är egendomliga. "Riddaren-dockan stelt stående i stigbyglarna", läser vi. Karakteristiken med dess allitterära triad bidrar just inte till att göra diktens centralgestalt imposant. Göran framstår som en ihålig marionett. Liksom legendens S:t Göran styckades, kan både Notkes riddare och Trotzigs rustningsgestalt demonteras. "Han är nermonterbar, isärtagbar", sägs det i texten.

Det enda hos diktens S:t Göran som inger omedelbar respekt är svärdet. "Det som finns till är svärdets rasande huggande rörelse." Vidare står det: "Svärdet bär honom. Svärdets rörelse framåt." Görans högra hand är så att säga svärdets mekaniserade slav. Det är som i Dylan Thomas' dikt "The hand that signed the paper" där den destruktiva handen utan egen vilja är maktens lydiga instrument: "Hands have no tears to flow."

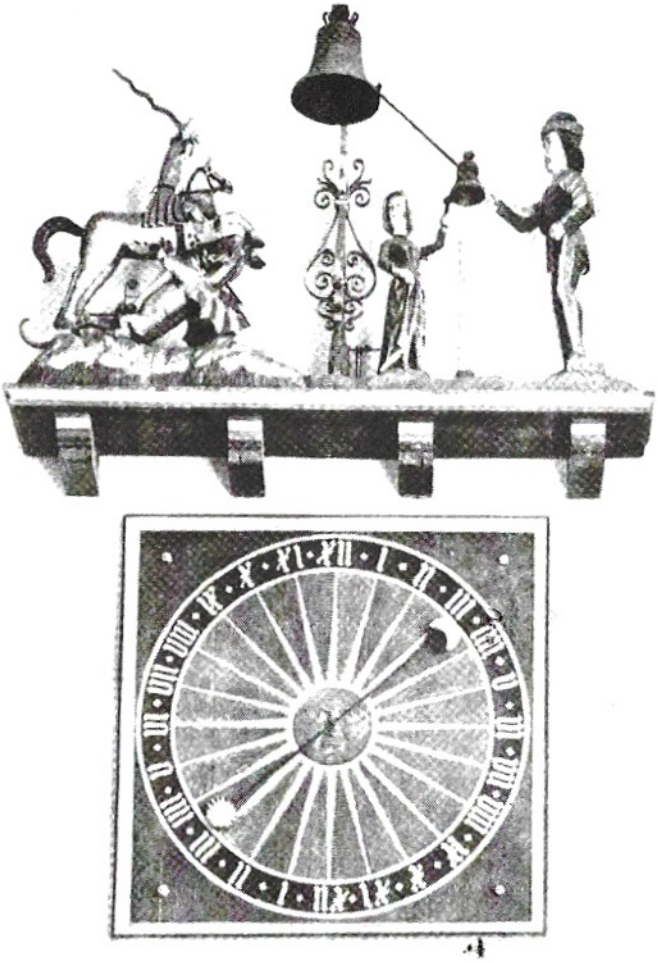
4. Jacob Cornelisz van Oostsanen, Salome (ca 1500.)

I domkyrkan i Lund, Birgitta Trotzigs hemstad, finns ett berömt ur från 1400-talet som kröns av två ryttare som slår svärden mot varandra. Timmarna anges i antalet svärdshugg. På ett liknande medeltidsur i Roskildes domkyrka står striden mellan S:t Göran och draken (se bild 5). Redan i diktens inledning framstår S:t Göran som en mekanisk figur av den typ som är vanlig på de gamla katedralernas urverk. Han tycks vara ett element i en immanent ordning där armen och svärdet får kraft från ett osynligt urverk och inte från riddarens egen vilja: "Ordningen håller honom."

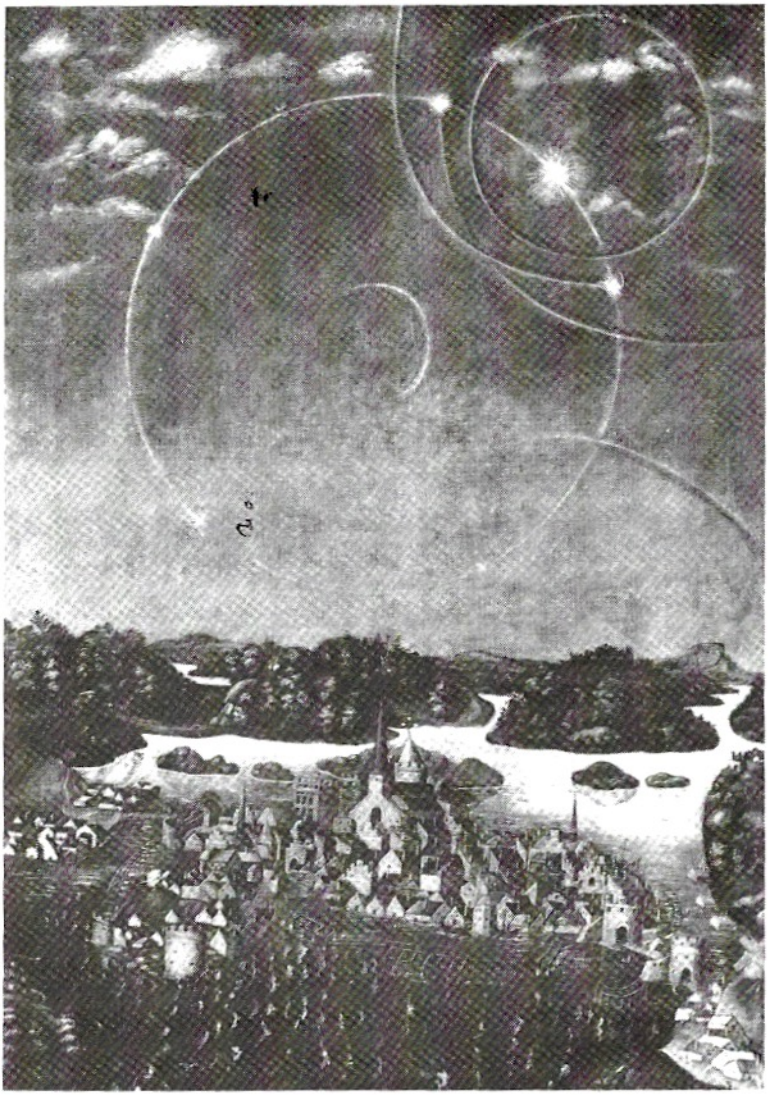
På medeltidens astronomiska ur rör sig planeterna i cirklar och visar tidens och universums cykliska ordning. I Birgitta Trotzigs dikt står det att solarna vrider sig kring Görans huvud: "Ordningen vrider sig klingande dött. Solar – är döda." På Sten Stures tid fanns det ett astronomiskt ur även i Storkyrkan, ett ur som visade solens och planeternas gång över himlen. Uret var inte utrustat med riddare och drake, utan med ett avhugget huvud som rullade med ögonen synkront med pendelns svängningar och som sträckte ut tungan varje gång de hela timmarna markerades.[12]

Det uret finns inte mer. I Storkyrkan hänger emellertid en bild som i detta sammanhang är av stort intresse. (Se bild 6.) Det gäller Urban Målares berömda *Vädersolstavla* från 1535. Målningen gestaltar ett optiskt fenomen som den 20 april samma år ägde rum på himlen över Stockholm. Under himlen breder staden ut sig, och mitt i stadslandskapet syns Storkyrkan med sitt gamla torn. Det är närliggande att koppla denna tavla till Birgitta Trotzigs dikt. S:t Göran och draken står inne i Storkyrkan, Storkyrkan står mitt i Stockholm och över staden välver sig himlen med sina oräkneliga himlakroppar: "Runt om hans huvud vrider sig solarna."

Bilden av den mekaniske S:t Göran förbereds redan i en av *Animas* inledande dikter, nämligen dikten om Golem, Rabbi Löws konstgjorda människa, som enligt den judiska legendtraditionen frigjorde sig från sin konstruktör och anstiftade olyckor på jorden. I Birgitta Trotzigs dikt är denna människodocka — "den nya skapelsen" som författarinnan kallar den med en ironisk allusion på eller referens till Johan Henrik Kellgren — ett monstrum med ett rått ansikte och en gestalt med bundna rörelser. Så här heter det i dikten: "Varelsen går ut i staden, välter omkull och bygger upp, skapar städer, förstör städer. Jorden badar i död" (s. 8).



5. Figurspel i Roskildes domkyrka: S:t Göran och draken (1400t).



6. Urban Målare, Vädersolstavlan (1535), Stockholms Storkyrka.

I den kristna symboltraditionen står den vita hästen för livets positiva krafter, medan draken står för det destruktiva i tillvaron. I Trotzigs dikt är förhållandet annorlunda. Inte bara Görans vita häst utan även den mörka draken är "kraften och offret för kraften". Texten talar om "den söndertrampande uppslitande döden som kommer i oändlighet". Hästens hovar trampar ner draken medan draken river upp hästens buk. I motsats till den icke-existerande mekaniske riddaren och prinsessan, som är bunden till jagets dödsrike, framställs hästen och draken som intensivt levande. Deras blodiga sammandrabbning betecknas som "det levandes kamp". De tvingas till strid av den mekaniska dockan.

Relationen mellan S:t Göran och draken speglas i flera dikter i *Anima*. I en text utan titel på s. 61 ställs "osköna bödlar" i kontrast till "vilddjur av nästan outhärdlig skönhet" — och i den likaledes titellösa dikten på sidan 13, där vi läser om valfångst i havet utanför New York, heter det om valen: "Dödligt sårat mattas det stora skuldlösa djuret.[...] Den skälvande väldiga oskyldiga kroppen. Varje rörelse styrs på avstånd och behärskas av kaptenens kristallklara döda blick." Denna blick är även S:t Görans. Att det stora klumpiga djuret på ett sätt är ett emblem för det sårbara livet blir ännu tydligare i dikten på sidan 16, där man kan läsa följande ord om jordklotet, vilket visar på ett tydligt släktskap eller samband både med valen och draken:

> Denna Gestalt med sitt läte ett förvirrat vrål av skräck och smärta
> ur sin miljonmunnade mun, virrig ångestfull ryckning av salighet över sitt väldiga tunga extatiska djuransikte, virvlar virvlar i tomheten som ett i förtid utstött foster virvlande kvidande i det tomma väldiga brännande ödsliga elementet.

Till skillnad från S:t Göranmotivets ikonografiska tradition, där prinsessan står oskyddad på marken bredvid draken,[13] knäböjer Notkes prinsessa i trygg avskildhet på taket av ett kastell.[14] Skulpturens prinsessa ger således inte intryck av att vara omedelbart hotad. Hennes distans till de kämpande ges en tydlig markering i dikten med hjälp av det som Max Nänny i sitt arbete om litterär ikonicitet kallar *stanza-break*.[15] De två rader som handlar om prinsessan står således isolerade i diktens korpus, liksom Notkes prinsessa och hennes kastell står isolerade på Storkyrkans golv. Denna markering i diktens layout accentuerar ett vakuum kring prinsessan. Dikten frågar sig: "Vill hon verkligen befrias?" Legendens passiva objekt förvand-

las här till ett viljefast subjekt. Samtidigt sägs det om diktens prinsessa att hon är förkrympt och har ett falskt ansikte. Hon tycks inte vara den skira jungfru som legenden berättar om. Hon är bunden till jagets dödsrike, sägs det, liksom lammet i Notkes skulpturgrupp är bundet till henne. Prinsessans lamm nämns inte i dikten. Ekfrastiskt är det alltså här frågan om en reduktion. Lammet, sinnebilden för mildhet, har ingen plats i Birgitta Trotzigs text.

Vem är då prinsessan? Med ett falskt ansikte blickar hon ut från krönet av en falsk klippa. Det är från prinsessans distanserade position striden iakttas: "Med utsikt från hennes klippa det levandes kamp", heter det. Är hon en slags dödsängel som oberörd betraktar den dramatiska kampen? Är prinsessans falskhet i släkt med den bakslughet och det svek som Judith och Salome förkroppsligar? Eller är det till syvende och sist diktaren det är frågan om, diktaren som uppklättrad i sitt elfenbenstorn bevittnar och begrundar tillvaron på trygg estetisk distans? Den senare läsningen skapar mening. Prinsessan är på något sätt placerad på teaterns parkett. I hennes ögon reduceras skeendet till ett skådespel. Eller som det står i dikten: "Framför den falska klippan som ett från klippan iakttaget skådespel kämpar ansiktena, munnarnas skrik i det stelnande svarta materia-havet, de icke-dödas kamp i det stormande mörkervattnet. Ansikten och ögon häver sig upp. I det mörkblå grönblå ansiktena ljusreflexerna."

Är även dessa ord ekfrastiska? Är det fortfarande Notkes skulpturgrupp som åsyftas? Givetvis kan det vara frågan om en referens till de kranier och likdelar som ligger utströdda vid hästens hovar och under drakens rygg. Det finns emellertid en annan och mer plausibel förklaring. På kyrkoväggen bredvid Notkes skulpturgrupp hänger David Klöcker Ehrenstrahls stora målning *Yttersta domen* från 1696 (se bild 7). Målningen är placerad så nära Notkes skulpturgrupp att det är svårt eller nästan omöjligt att få en helhetsvy av den. Skulpturgruppen står i vägen. Konstforskaren Johnny Roosval beskriver målningen så här:

> Kristus som domare, majestätiskt tronande bland änglar och saliga i röda och blågröna mantlar mot guldbrun luft, är skildrad i en naiv festlig uppfattning. Nedanför splittras kompositionen i ett myller av fasansfulla episoder. Flygande änglar, bistert rynkande ögonbrynen, driva med eldslågor och åskviggar de nakna fördömda ned bland ormar, lågor och behornade håriga djävlar.[16]

7. D.K. Ehrenstrahl, Yttersta domen (1696), Stockholms Storkyrka.

Ehrenstrahls målning tillämpar inget helhetsgrepp som Michelangelos *Yttersta domen* i Sixtinska kapellet. Den är, skriver Roosval, "en virrig, brokig framställning, som likväl genom sitt förskräckande innehåll måste ha gjort ett starkt intryck".[17]

De ohyggliga scenerna i Ehrenstrahls målning som exponeras inför riddaren och prinsessan får ekfrastiskt liv i Birgitta Trotzigs dikt (se bild 8 och 9). Bildkonstverkens kontrast mellan å ena sidan prinsessans och riddarens stela ansik-ten och ögon som inte tycks reagera på det de ser, å andra sidan den fasa som speglas i hästens, drakens och de fördömdas ansikten blir i texten emblem för det mekaniserade och välregisserade dödandet, så som det manifesterades i dödsfabrikerna i 30- och 40-talens Europa, i Himmlers, Eich-manns, Stalins och Berias kalla kalkyler och råa brutalitet. De övriga texterna i *Anima* inbjuder till en sådan läsning av dikten om S:t Göran. Mörka judiska motiv och historiska skeenden kopplade till namn som Nelly Sachs och Paul Celan lyfter fram denna skuggvärld. Det samma gör namnen på en rad författare som drabbades grymt i det sovjetryska samhällssystemet, namn som Anna Akhmatova, Marina Tsvetajeva, Osip Mandelstam och Alexander Blok. Genom orden "min syster livet" (s. 17) blir också Boris Pasternak närvarande i diktsamlingen. Även namn som Penderecki och Goya öppnar för denna tolkning av "St Göran och draken i Storkyrkan". Krzysztof Penderecki är den kompositör som 1960 skrev "Threnos över Hiroshimas offer", medan Francisco Goya var den förste målaren i konsthistorien som i bottenlös desperation och protest skildrade krigets och den väpnade maktens bestialiska övergrepp på civilbefolkningen. Läst på detta sätt blir Trotzigs dikt plågsamt aktuell: den visar indirekt på de skändliga dåd och det fasansfulla dödande som även i vår tid ständigt pågår inför våra ögon.

Som alltid ligger författarinnans sympati hos dem som befinner sig längst ner och som oförskyllt och hjälplöst drabbas av tillvarons destruktiva krafter. De två första orden i *Anima* är "Jag ser". Det är inte frågan om en Sigbjørn Obstfelders försiktiga undran inför en främmande och bisarr verklighet. *Animas* "Jag ser" är mera ett eko av Zolas "j'accuse" och av Diktonius upprörda imperativ "Vak upp, Goya!" Men de två orden har även en vidare dimension som kan sammanfattas i de tidigare nämnda orden *ecce homo* — se människan! Och det textens ögon ser är en mörk värld, förvisso, men samtidigt en värld av ljus.

8. Ehrenstrahl, Yttersta domen. Detalj.

9. Ehrenstrahl, Yttersta domen. Detalj.

Ehrenstrahls *Yttersta domen* i Storkyrkan är tämligen dunkel, beroende på både placeringen i kyrkan och bristen på restaurering. Men "i det stelnande, svarta materiahavet", dvs. tavelduken, ser vi punktbelysta ansikten som kämpar mot det oundgängliga: "I det mörkblå grönblå ansiktena ljusreflexerna." Att det i dikten är frågan om det heliga och helande ljuset går tydligt fram när man läser diktsamlingen i sin helhet. Ordet ljus är lika frekvent i *Anima* som ordet ansikte. "Ljuset andas genom ansiktet formar ansiktet" står det i en titellös dikt på sidan 9. Dessa ord skulle kunna användas om Ehrenstrahls fördömda, och i ännu högre grad om Rembrandts porträtterade gestalter som lever i dukens mörker, men som utstrålar ljus. Så är även fallet med gestalterna i *Anima*.

Jan Svanberg skriver om fotografen Anders Qwarnström som tagit bilderna av Notkes skulpturverk till boken *Sankt Göran och draken*: "Han har fotograferat dem på ett nytt sätt så att skulpturernas oroliga bakgrund i kyrkan, där de ses mot olika fönster och barockkonstverk, har försänkts i mörker. Det får gruppen att framträda med full kraft utan att störas av omgivningens många färger och former."[18] Birgitta Trotzig försöker inte på samma sätt att isolera Notkes skulpturgrupp. Tvärt om förenar hon Bernt Notkes skulpturer med Urban Målares och David Klöcker Ehrenstrahls tavlor i det Gisbert Kranz kallar *kumulativ ekfras*, dvs. en dikt som tolkar eller refererar till två eller flera olika bilder.[19] Men integrationen i Birgitta Trotzigs dikt går ett steg vidare. Texten fångar också in själva kyrkorummet och kan således även betecknas som en *kontextuell ekfras*, dvs. en text som refererar till föremål och företeelser i bildens omedelbara närhet, med andra ord en text som utnyttjar samspelet mellan bilden och dess fysiska miljö.[20] Liksom dikten om S:t Göran är en organisk del av diktsamlingen *Anima* är bildkonstverken organiska delar av kyrkorummet. Texten visar oss detta.

I "St Göran och draken i Storkyrkan" och i hela diktsamlingen i övrigt finns det en genomgående och starkt markerad vertikal rörelse liksom i Dantes *Divina Commedia*: dödsstörtningens uppifrån och ner och uppståndelsens nerifrån och upp. "Människoskogarnas blad faller till marken". Som höstlöv och i en fallande rörelse lämnar ansiktena sina grenar i livets skog. I diktslutet ges en svag betoning av den motsatta rörelseriktningen: "Ansikten och ögon häver sig upp. I det mörkblå grönblå ansiktena ljusreflexerna." Diktens vertikala rörelse samspelar med den vertikala rörelsen i

Olika episoder ur legenden om S:t Göran. Funhof-altaren, Johanneskyrkan i Lüneburg.

Ehrenstrahls och Notkes bildkonstverk, men även med kyrkobyggnadens vertikala, gotiska struktur. Reflexerna av ljus i Ehrenstrahls kämpande ansikten blir således i diktens värld ett skimmer som träffar tavlan från kyrkorummet. På så sätt låter Birgitta Trotzig bildkonstverken inplaceras i och samspela med kyrkobyggnaden som arkitektur och som universum. Diktens titel säger oss just detta: St Göran och draken står placerade inne "i Storkyrkan".

Noter

1. Birgitta Trotzig, *Bilder Ordgränser* (1954, 1968), Stockholm 1984, s. 39.
2. Birgitta Trotzig, *Anima Prosadikter*, Stockholm 1982, s. 41.
3. Trotzig, *Anima*, s. 15.
4. I en opublicerad studie1990 definierade W.J.T. Mitchell ekfrasen som "the verbal representation of visual representation" (se Hans Lund, "Den ekfrastiska texten" i *I musernas tjänst. Studier i konstarternas interrelationer*, red. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Peter Luthersson och Anders Mortensen, Stockholm/Stehag 1993, s. 208). Ett år senare lanserade James A.W. Heffernan en snarlik definition: "ekphrasis is the verbal representation of graphic representation" (*New Literary History*, 22:2, 1991, s. 299), en definition som i hans bok *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago och London 1993, s. 3) ändrats till "verbal representation of visual representation".
5. Det finns en rad olika versioner av legenden om S:t Göran. Se bl.a. J.B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferüng*, Leipzig 1911. Medeltidens mest spridda version trycktes i Jacobus de Voragines berömda *Legenda aurea* från mitten av 1200-talet. Denna version berättar även detaljerat om S:t Görans martyrium efter att han hade dödat draken. På 1200- och 1300-talen gjordes flera svenska översättningar av de Voragines version (denna återges både på latin och i Jan Öbergs svenska nyöversättning i Jan Svanberg och Anders Qwarnström, *Sankt Göran och draken*, Stockholm 1993, s. 176—183.) Sannolikt är det *Legenda aurea* som ligger till grund för bildsviten i Notkes skulpturverk. Även Clas Livijn tycks bygga på denna version i sitt romanfragment *Riddar S:t Jöran* från tidigt 1800-tal (se not 8).
6. Om Bernt Notkes S:t Göran och draken, se [1] Johnny Roosval, *Riddar Sankt Göran i Stockholms Stora eller Sankt Nicolai Kyrka. En skildring af monumentets yttre öden och en beskrifning öfver dess olika delar med anledning af den ursprungliga polykromins framtagning*, Stockholm 1919; (2) Johnny Roosvals diskussion i *Sveriges kyrkor. Konsthistoriskt inventarium med stöd av K. vitt.- hist.- o. ant.- akad., utgivet av Sigurd Curman och Johnny Roosval*. Stockholm, band I, Stockholm 1928, s. 407—418; (3) Johnny Roosval, *Nya Sankt Görans Studier*, Stockholm 1924; (4) Jan Svanberg och Anders Qwarnström, *Sankt Göran och draken*, Stockholm 1993. Se även bibliografin i Svanberg, s. 231—235.
7. Svanberg, s. 54.
8. Torbjörn Tidemansons rim om den store Örjanen och andra bidrag till detta monuments historia under 1500- och 1600-talen, i *S:t Eriks årsbok 1906*; Clas Livijn, *Riddar S:t Jöran, Ett Quodlibet. För första gången utgiven av Stephan Michael*

Schröder, Berlin 1993; Johan Mortensen, Riddar S:t Jöran. En otryckt roman af Clas Livijn, i *Samlaren* 1912, s. 1—76; Verner von Heidenstam, Sankt Göran och draken, i *Verner von Heidenstams samlade verk utgivna av Kate Bang och Fredrik Böök*, tionde delen, Stockholm 1944, s. 15—47.

9. Björn Julén, *Tingens hagar*, Stockholm 1964, s. 75 f.

10. Christina Sejte, Den maskstungne riddaren — en analys av riddar- och drakemotivet i Klas Östergrens Fattiga riddare och stora svenskar. Påbyggnadsuppsats framlagd vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 3.2.1988. Opublicerad.

11. Carl Fredrik Hill, s. 23 och 24; Ulf Trotzig, s. 45. Ulf Trotzig har även målat bilden på diktsamlingens bokomslag.

12. Ett dokument från 1602 som ger anvisning för en rekonstruktion av Sten Stures ur från 1470 ger följande beskrivning av det halshuggna huvudet: "hvar gångh oron wänder sigh tha scholle ögonen i huffwudh wände sigh medh. Så och hwar rese klockan sine fülle tima slår skall tüngün gåå både uth och in i münnen på samma hüfwudh, in till thes klåckan sin fülle tima uth slagitt haffver." Se Roosval, s. 589.

13. Se t.ex. Donatellos relief i San Michele i Florens (1416), Paolo Uccellos målning i National Gallery i London (ca 1435), Albertus Pictors muralmålning i Ösmo kyrka i Södermanland (ca 1470) samt den medeltida muralmålningen i Århus domkyrka.

14. Även Notkes prinsessa har tillsammans med lammet ursprungligen varit placerad på en markplatta nere på kyrkgolvet. Hennes nuvarande placering på kastellets tak är ett resultat av senare tids omstrukturering av gruppen. Roosval, 1928, s. 408; Svanberg, s. 54 ff.

15. Max Nänny, Iconicity in Literature, *Word & Image*, 1986, s. 199—208.

16. Roosval, 1928, s. 286. En otydlig svart-vit reproduktion visas på s. 383.

17. Ibid., s. 386.

18. Jan Svanberg, s. 7.

19. Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht. Theorie Lexikon Bibliographie*, band 1, s. 337—344.

20. Se Hans Lund, "Ett snillets gyllne bi. Snoilsky, Rafael och kontextuell ekfras", i *I musernas sällskap. Konstarter och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth 19.10.1992*, red. Bernt Olsson, Jan Olsson och Hans Lund, Höganäs 1992, s. 109—131.

Mona Sandqvist

”Bröllopet stod i Ägget”

Alkemiska variationer hos Göran Tunström och Lena Cronqvist

Jag ska be att få presentera författaren Göran Tunström och bildkonstnären Lena Cronqvist med ett foto från 1992. Det är en illustration till en intervju i *Månadsjournalen*, där de berättar om sig själva och sitt långa äktenskap.

De träffades första gången 1958, de gifte sig så småningom och reste ut i världen, och de har tillsammans besökt många länder, bl.a. Grekland, Sydamerika, Indien, Kina. 1967—68 bodde de i Mexico och Guatemala. 1969 föddes deras son Linus. Sedan 1968 har de bott hälften av året i Stockholm och andra hälften i ett hus på Sydkoster, där de lever ett liv i nära kontakt med havet och jorden, med fiske, grönsaksodling och konstnärligt arbete.

Den period i deras skapande som jag ska tala om här ligger tjugo år tillbaka. Då såg Lena och Göran ut så här.

Fotot är från en intervju i *VI* i maj 1975 av Annette Kullenberg. Ingressen lyder:

> Lena Cronqvist och Göran Tunström, två konstnärer. Hon har nyligen haft stor utställning av målningar och gobelänger. Han har kommit med diktsamlingen Svartsjukans sånger. I höst kommer en ny roman.
>
> De målar och skriver om varann och sej själva. De ställer ut sej, visar sina känslor. Det är som om de levde i ett ständigt korsdrag av starka känslor, där ingenting censureras. För dem har 70-talet kommit som en befrielse, som öppenhetens decennium. 'På 60-talet vågade man inte berätta om sej själv...'

Lite längre ner i artikeln står det:

> Inom dem och runtom finns alla de känslor och passioner som drabbar och berikar alla människors liv. Men skillnaden är att de aldrig stänger igen om sej, vare sig här på Svartensgatan eller nere på Koster. Alla dörrar och fönster tycks ständigt stå på vid gavel och ett evigt korsdrag av kärlekar, svartsjukor, gråtar och vansinnen strömmar genom dem och vidare över oss.

För Göran Tunström var de här åren ytterst produktiva. 1973 hade han gett ut *De heliga geograferna,* där han för första gången låter sin barndoms värmländska Sunne i stor stil komma till liv i romanens värld. 1975 kommer diktsamlingen *Svartsjukans sånger* och romanen *Guddöttrarna,* som är en fortsättning på *De heliga geograferna,* och 1976 åter en diktsamling, *Sandro Botticellis dikter.* Själv har han sagt om den här perioden: "*Svartsjukans sånger* och *Guddöttrarna* och det där, det är ju en enda stor härva på nåt sätt — 74—75—76, då kommer alltihop. Det måste ju ha varit en enorm urladdning."

Också Lena Cronqvist producerar mycket, och det talas en hel del om hennes självutlämnande konst i spalterna. Det är känt att hon drabbades av en graviditetspsykos i samband med sonens födelse 1969. Upplevelserna av psykosen har hon skildrat i stora färgrika tavlor med djur- och växtmotiv och mytiska symboler, medan upplevelserna av mentalsjukhuset och psykvården vittnar om hennes samhällskritiska ådra. Våren 1974 hade hon återigen en psykotisk period. Då tog Göran Tunström hand om henne; hon slapp sjukhuset. Sjukdomen var mano-depressiv och förknippad med extatiska höjdupplevelser. I *VI*-intervjun säger Tunström om den: "Hon flög omkirng. Hon var i en väldig frihet. Hon krävde samtidigt allt, mina relationer till omvärlden blev helt avskurna. Jag var som en sten. Jag blev deprimerad, svartsjuk mot allting. Jag kände mej helt utlämnad."

Detta är en del av bakgrunden till *Svartsjukans sånger.* I en kommentar på slutsidorna i diktsamlingen berör Göran Tunström själv en annan bakgrund, en överväldigande stark och skapande upplevelse som han hade i maj 74. Så här skriver han:

> Natten till den artonde maj 74 skrev jag plötsligt, efter ett uppehåll i lyriken på fyra—fem år, en svit på trettio dikter. För en utomstående återstår inte mycket av dem. För mig innehöll de hela denna samling, som lades tillrätta under några höstmånader ute i havsbandet under intensivläsning av bl.a. Mircea Eliades böck-

er om Shamanismen och Alkemin, samt av Jacob Böhmes verk (i Hermelins översättning), vilket torde framgå av några citat.

Denna upplevelse har han i samtal beskrivit som ”oerhört stark”, med ”färgupplevelser, bland annat”, i synnerhet ”aska och svärta och sånt där”. Men varför bearbetade den genom att läsa just dessa böcker? — Jo, säger han, det var nödvändigt att försöka orientera sig i detta som jag förstod var en alkemistisk process, som hade vunnit insteg i mig då.

Det som är en psykisk upplevelse kallar Tunström alltså här en ”alkemistisk process”. Det är inte något helt vanligt språkbruk. Alkemi är något som brukar bedrivas i ett laboratorium: ett försök att göra guld. Men alkemin är också ofta förbunden med ett slags mystik, en andlig strävan. I alkemistens kolv förvändlas oädel materia till de vises sten, livselixiret som ger evig ungdom och evigt liv, materiens kvintessens som kan förvandla oädla metaller till silver och guld. Men alkemisten tänks också själv förvandlas under sitt stora arbete och närma sig en inre fullkomning. Samtidigt kan han också med sitt arbete vilja återvinna paradiset och guldåldern. Guldet är nämligen symboliskt: att göra guld är att återvinna det gudomliga ljuset; guld är ljus i fast form.

Carl Gustav Jung är väl den som allra mest visat på förbindelserna mellan alkemi och psykologi. Han ägnade tio år av sitt liv åt att studera alkemisternas skrifter med deras märkliga bildsviter, och han tyckte sig då känna igen alkemins symboler från de drömanalyser som han gjort med sina patienter. Människor som inte hade minsta aning om alkemi hade drömbilder som erinrade om alkemins: sådant som rotationen kring ett centrum, återkommande former som fyrkanter, cirklar och klot, nedstigning till underjorden och uppstigning till himlen, m.m. Enligt Jung tillhör detta det omedvetnas arketypiska språk. Därför kan en psykisk process likna en alkemistisk process. Jung menar att det mänskliga psyket har en inneboende strävan mot helhet, och att det omedvetna både i drömmarna och i det vakna fantiserandet alstrar typiska bilder som kommer i serier och avspeglar individens psykiska växande.

Så är det kanske. Frågan är om det är tillfredsställande att försöka förklara och förstå det konstnärliga språkets element med hänvisning till att de har alstrats i konstnärens omedvetna. Faran är att man då suddar ut gränsen mellan den skapande konstnärens formvilja och den spontana bildskapande

förmåga som kännetecknar det mänskliga psyket i allmänhet. Vad det nu än var som Göran Tunström var med om ”natten till den artonde maj -74”, så har han medvetet tolkat det som en ”alkemistisk process” och medvetet format sitt material med hjälp av ett språk som han faktiskt har lärt sig.

Det förhåller sig också så, att den alkemistiska föreställningsvärlden med sitt intrikata symbolspråk är något som överförs från person till person, och den traditionen har inte minst när det gäller konstnärer och författare spelat en mycket stor roll genom historien. Lite då och då återuppväcks intresset för alkemins föreställningar; det kan rentav bli ett mode, en konstnärlig strömning. Så är det under Shakespeares tid, med de elisabetanska poeterna, så är det med de tyska romantikerna och med de franska symbolisterna strax före det senaste sekelskiftet.

Under 1920-talet återupplivas intresset för alkemins språk i surrealismen, framför allt av André Breton. I sitt manifest från 1924 betecknar han surrealismen som ett försök att befria den mänskliga fantasin, och han säger att surrealismen på många sätt är märkvärdigt lik alkemin i sina syften. Både surrealismen och alkemin syftar till ”en svindlande nedstigning” i oss själva, för att ”systematiskt belysa de dolda regionerna” för ”glädjen att därnere få se en glimt av det ljus som aldrig skall svika”. Surrealismens strävan är att finna förningspunkten mellan till synes oförenliga motsatser. Detta låter kanske tämligen vagt, trots allt, men på en punkt gör Breton en mycket precis hänvisning till alkemin. Han rekommenderar helt enkelt de alkemistiska bilderna och texterna som mönstergilla frigörare av fantasin. En lång rad av surrealistiska konstnärer lät sig mycket riktigt inspireras av de alkemistiska traktaterna och deras föreställningar. Dit hör Max Ernst, Magritte och Marcel Duchamp.

På svensk botten finns det en liknande inspiratör, som för sin egen del har tagit djupa intryck av både André Breton och Marcel Duchamp, nämligen Ulf Linde. Om alkemin hos Duchamp har han skrivit flera böcker och artiklar, och i sin bok om Ulf Gripenholms konst skriver han också en sorts alkemistiska prosadikter. Man kan se att det i kretsen kring Ulf Linde, bland hans vänner och elever på Konstakademin, finns ett starkt intresse för alkemins formspråk. Lars Olof Loelds konstnärliga språk är helt och hållet uppbyggt kring alkemistiska föreställningar. Till sina utställningar utger han gärna små förklarande broscherer — ”Gör guld själv” heter en av

dem. Ulf Lindes elev Olle Kåks var också under 70-talet ganska präglad av detta symbolspråk; bland annat gjorde han fyra stora tavlor till alkemistiska texter som Linde översatt. Också hos Jan Håfström kan man spåra ett liknande inflytande — liksom hos författare som Gunnar Harding och Gösta Friberg.

Varifrån Lena Cronqvist och Göran Tunström fått sin kunskap om alkemins språk och tradition kan man inte så noga veta, men *en* källa bör ha varit de offentliga föreläsningar som Ulf Linde 1969 höll på Konstakademin om surrealism och alkemi, som de bevistade. De lär ha varit helt fascinerande föreställningar, även om det nu är svårt att få grepp om vad som egentligen blev sagt då. Lars Olof Loeld har berättat om hur svaveldoften låg tung i salen på grund av de praktiska alkemiska försök som Linde lät illustrera föreläsningarna.

Ett gott skäl att förbinda *Svartsjukans sånger* med alkemi är i alla händelser det omslag boken har: en alkemistisk kolv med kärleksparet försatt i processens svarta stadium. (Se bild 3.) Genom det får man en antydan om att det som gestaltas inom dessa pärmar skall uppfattas i analogi med den alkemistiska processen. Det är Lena Cronqvist som gjort omslagsbilden. Förlagan finns reproducerad i en bok som nog betytt åtskilligt för konstnärer som velat ta till sig den alkemistiska bildvärlden under 70-talet och senare. Den heter *Alchemy the Secret Art* och är skriven av Stanislas Klossowski de Rola. Den ingår i en serie av böcker om ockulta traditioner som kallades *Art and imagination* och kom 1973. (Se bild 4.)

Lena Cronqvists förlaga kommer från en vackert illuminerad 1600-talshandskrift. Bilden är nummer IV i en serie på 12 s.k. vases habités — bebodda kärl — som den här typen av bilder kallas. (Se bild 5.) De visar en alkemistisk kolv med människor eller djur i. Den alkemistiska kolven kallas också det kosmiska ägget, eller bröllopskammarn. Det kemiska bröllopet ingås där av kungen och drottningen, de oädla ämnena som ska förvandlas. Bildurvalet ur serien antyder processens gång:

> II. SOLUTIO: Kung och drottning möts för att upplösas
> III. SOLUTIO PERFECTA: upplösningen fullbordad, det flyktiga elementet har lösgjort sig och kan driva på förvandlingen
> IV. PUTREFACTIO: materialet får förruttna, symboliskt sett befinner det sig nu i underjorden, det genomgår en symbolisk död. Det är det helt svarta tillståndet, nigredo kallat.

VIII. DEALBATIO: draken strider mot sig själv, dvs. materiens motsatta principer strider mot varandra för att slutligen försonas och ingå en ny förening
X. CINIS CINERUM: askornas aska, elixirets förstadium
XI. ROSA ALBA, den vita rosen: drottningen i förnyad och förädlad gestalt. Den vita rosen är det elixir som kan förvandla oädla ämnen till silver
XII. ROSA RUBEA, den röda rosen, kungen fullkomnad: elixiret som kan förvandla till guld.[1]

Bild 3

F. PVTREFACTIO IV.

Bild 4

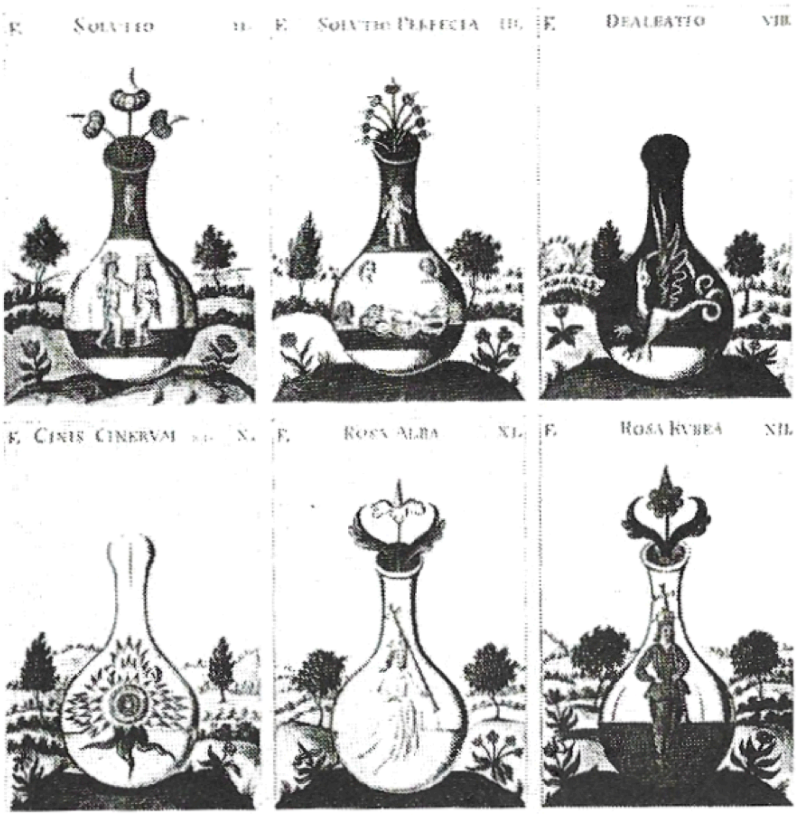


Bild 5

Redan 1972 gjorde Lena Cronqvist en målning, "Det blå garnet", som även den tycks anspela på den alkemistiska processen. Den visas här bara i svart-vitt, men man kan ändå se tillräckligt för att våga tänka sig en process här. (Se bild 6) Den hermetiska kolven motsvaras då av labyrinten, det blå garnet som löper i cirklar runt den som skall förvandlas, konstnären själv. Föremålen i förgrunden förstärker de alkemistiska associationerna: det runda kärlet sitt mörka innehåll med blomman som lyser som ett ljusets tecken, handskarna som talar om motsatserna, det högra och det vänstra, det uppåtvända och det nedåtvända och som pekar mot en triangel av små värmeljus. En uppåtriktad triangel står i alkemin för ljuset eller elden, och dessutom för det manliga. En nedåtriktad står för vattnet och det kvinnliga.

Sammanflätningen av dem till en sexuddig stjärna står för fullkomningen, den omöjliga föreningen av eld och vatten.

Triangeln här är väl nedåtriktad — i förhållande till händerna som sträcks mot den. Men den är alldeles påtagligt en triangel av ljus — av värmeljus — och därför förbunden med eld. Den förenar alltså eld och vatten. Händerna sträcks mot ett mål som är en kvinnlighetens triangel men byggd av ljus och potentiell eld. Egentligen en ganska enastående variant av den eftertrådda föreningen av psykets motsatser.

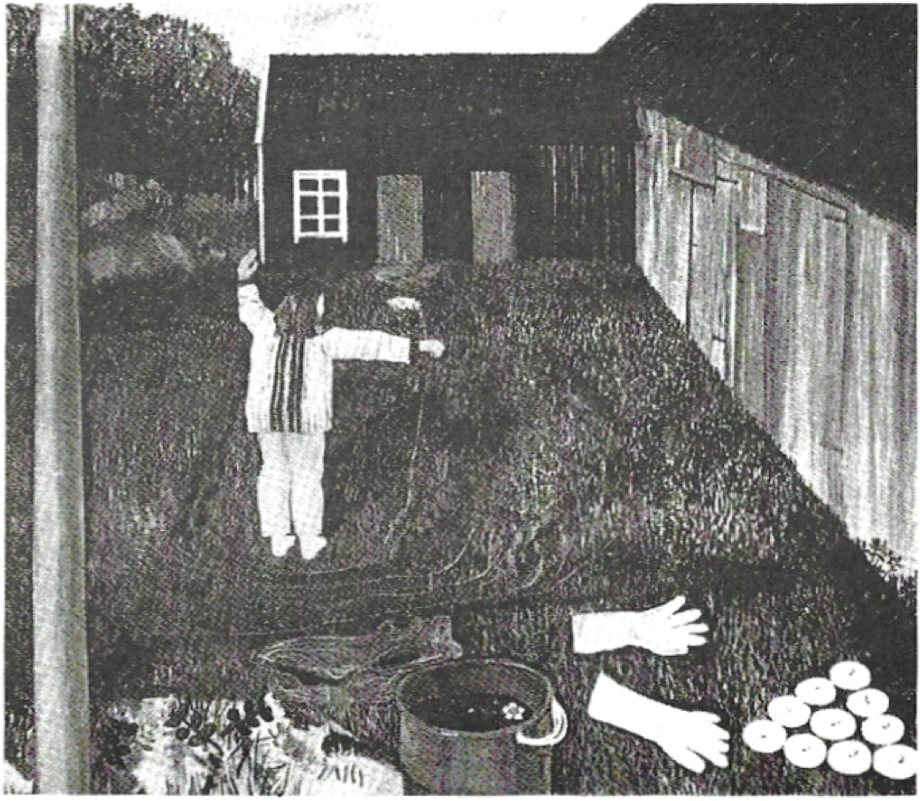


Bild 6

Bilden utanpå *Svartsjukans sånger* antyder att mannen och kvinnan i de här dikterna befinner sig i en process av förvandling. Deras förhållande kläs in i en ram som ger det en anstrykning av elementärt kraftspel. ”Svartsjukan” i titeln färgas av bildens innebörd: ordet förändrar sin betydelse hän mot ”det svarta tillståndets sjuka, ett led i en process, något som har sin övergång”. Som en sorts emblem för hela förvandlingen kan man läsa en centralt placerad dikt med titeln ”Bröllopet stod i Ägget”:

Bröllopet stod i Ägget
Hand låg i hand
Prästen snörde ihop dem
Solve et coagula

Han var Stenen
Hon var Fjädern
Hans namn: Sol
Hennes: Måne

Runt rasade de i Ägget
Bet varandra
Dödade varandra till sist
Solve et coagula

Inget avlande utan förruttnelse
Ingen generation utan sitt kadaver

Upplösta var motsatserna
(så är den rätta vägen)
Den svarta Vätskans yta
började glittra

”Kvicksilver” var född
Rökelse och myrrha
Vindar från himlen
Påfågelsstjärtar

Det första arbetet var tillända
Jag såg det, ty jag var innerligen med
dag efter dag
Och detta är mitt vittnesbörd
om fienden JAG

I den här dikten följer Tunstörm ganska nära Klossowskis beskrivning av processens första del. Klossowski presenterar motsatserna, den manliga principen förbunden med solen och den kvinnliga som hör ihop med månen. Då de förs samman i kärlet biter de varandra grymt ända tills de dödar varandra, skriver han, för att i sin ”corruption” och ”putrification” upplösas i det flytande nigredo, svärtan. Detta mörker mörkare än mörker, denna svärtans svärta är det första säkra tecknet att man är på rätt väg, säger Klossowski, och citerar den alkemistiska devisen: ”No generation without corruption”. Han nämner sen hur det vid nigredofasens slut framträder något som liknar stjärnor på vätskans yta . De är tecken för stjärnan över Bethlehem som uppenbarade att ett barn blivit fött. Det som fötts i kärlet är det filosofiska Kvicksilvret, Mercuriusbarnet eller den flyktiga principen. Den fångar in de renande influenserna överst i kärlet, i dess himmel. Sen sänker den sig ner mot den nya jord som skall träda fram ur kärlets botten. Under den fasen uppträder en mängd olika färger. Detta det s.k. alla färgernas eller regnbågens stadium, benämns också Påfågelsstjärten.

Så långt Klossowskis beskrivning av det första verket och början av det andra. I dikten känner vi igen presentationen av motsatserna: sten-fjäder, sol-måne; striden som de råkar in i och den död som följer; den alkemistiska aforismen: Inget avlande utan förruttnelse, vändningen i processen, då Kvicksilvret frigörs, och asssociationerna går till Kristi födelse — med rökelse och myrra. Inflytandet ovanifrån gör sig gällande, stadiet påfågelsstjärten inträder.

Göran Tunströms dikt ”Bröllopet stod i Ägget” beskriver den äktenskapliga relationen på ett sätt som har sina motsvarigheter i de omgivande dikterna. Hon är den högtflygande och han är den jordbundne, stenen. Men de två sista raderna ger processen ytterligare en innebörd:

> detta är mitt vittnesbörd
> om fienden JAG

Jaget finner en fiende inom sig själv: då gäller alltså processen också det som sker inom honom. Han är själv kluven i två principer som för en rasande strid inom honom. Det stämmer med vad som sker redan i en av de inledande dikterna: inför Hennes krav känner Han sitt jag delas i två motstridiga hälfter:

Hon ropar:
— Jag springer inte bort.
— Bind mig inte så hårt. Ge mig en aning frihet

och :

— Måla inte över mina upplevelser. Bind oss inte så hårt. Jag vill ha jämlikhet.

Han som nog hyllar både frihet och jämlikhet reagerar med desperation: ”Någon jag inte vill kännas vid skriker inifrån min mun: NEJ. Någon och jag ser tyst på varandra. Så faller jag huvudstupa i svartsjukans brunn.”

Svartsjukans sånger handlar i hög grad om denna kamp mellan Jag och Fienden Jag. Det finns ett element av vanlig svartsjuka här, man skymtar en rival, men svartsjukan är mer än så. Den har också sin tidstypiska politiska aspekt, vilket antyds av diktsamlingens motto:

SMASH CAPITAL NOW!
But as you hasten to be free
And build your commonwealth
Do not forget the enemy
Who lies within yourself
Christopher Logue

Tunström har berättat, att när han vid den här tiden i början av 70-talet försökte diskutera svartsjuka med folk i bekantskapskretsen, så möttes han av avståndstagande: den där kapitalistiska sjukdomen borde man ha kommit över för länge sen. Men mannen i dikten slungas in i ett tillstånd av total splittring då han både vill och inte vill ge sin älskade all den frihet han egentligen tycker att hon har rätt till. Principerna om frihet och jämlikhet är nog så lätta att hylla, men när deras konsekvenser dras ut reser den inre fienden ett fruktansvärt motstånd: så uppstår tillståndet Svartsjuka, ett inre nigredo.

Samma år som *Svartsjukans sånger* blev till, 1974—1975, gjorde Lena Cronqvist en målning som också den tar upp motivet med föreningen i bröllopskammaren, och som också lånar innebörd av den alkemistiska föreställningen om Det kemiska bröllopet. Här är det fråga om en helt annan process än den starkt positivt laddade i ”Det blå garnet”, mera oroande, mera svårtolkad, mer i korrespondens med Tunströms dikt om bröllopet i ägget. Verket bär titeln ”Trolovningen”. Man ser omedelbart porträttlikhe-

ten med Göran och Lena. (Se bild 7.) Också den här bilden är en variation av en förlaga, Jan van Eycks ”Dubbelporträtt av Arnolfini och hans maka”. Van Eyck fungerade som vittne vid parets trolovning, vilket han också angett genom en inskription på tavlan: ”Johannes de Eyck fuit hic”, och genom att han själv skymtar i spegeln bakom paret. (Se bild 8.)

Den belgiske konsthistorikern Jacques van Lennep hävdar i sin stora bok om konst och alkemi att Van Eyck här alluderar på det alkemiska bröllopet. Van Eyck var intresserad av alkemi och hans revolutionära förbättring av oljemåleriets teknik lär ha sitt upphov i hans laborationer. En alkemidetalj här är att gestalterna bildar ett M, som tecken för Mercurius. Det röda, som dominerar bildens bakgrund, tolkar Van Lennep som ett förebud om en kommande fullkomning. Framför allt pekar han på att spegeln på väggen bakom paret avbildar dem som förenade i en sfär, som i alkemistisk vase habité, där konstnärens gestalt är det förenande elementet.[2]

I Lena Cronqvists tavla framhävs de drag som kan få en att associera till det alkemiska bröllopet. Motsatsen manligt-kvinnligt framhävs genom att svart ställs mot vitt. Mattan som kvinnan står på och som är så påfallande färgrik kan tänkas peka framåt mot stadiet påfågelsstjärten, regnbågen eller alla färgerna som det kallas. Den harmonierar i så fall med kvinnodräktens färger där det vita dominerar, men där hela skalan finns med, från svart till vitt, via cauda pavonis till rött. Från van Eycks tavla känner vi igen en del detaljer som varieras här på ett intressant sätt. Spegeln är här cirkelrund och inte sfärisk, som på van Eycks bild, men det sfäriska betonas i stället genom lampan som är placerad ovanför spegeln. Ytterligare en sfär, den gyllene frukten i fönsterkarmen, pekar mot processens drömda slutmål. Hunden har förvandlats till katt, en vit katt i korrespondens med Lenas vita färg och den vita lampan.

Den intressantaste detaljen i sammanhanget är förstås spegeln, Ägget, där bröllopet står. I van Eycks spegel syns det trolovade paret och konstnären, vittnet. Hans tavla andas en högstämd förväntan inför föreningens mysterium som fullbordas i det alkemistiska kärlet. Lena Cronqvists spegel framstår i det hänseendet som en fullkomlig kontrast. Här är det inte tal om någon harmonisk förening i spegelns rundel. Vi ser inte paret, utan bara konstnären. Hennes ansikte är magert, oregelbundet, hakan är kantig, det ena ögonbrynet ligger högre än det andra, det är som om ögonen ser åt

Bild 7

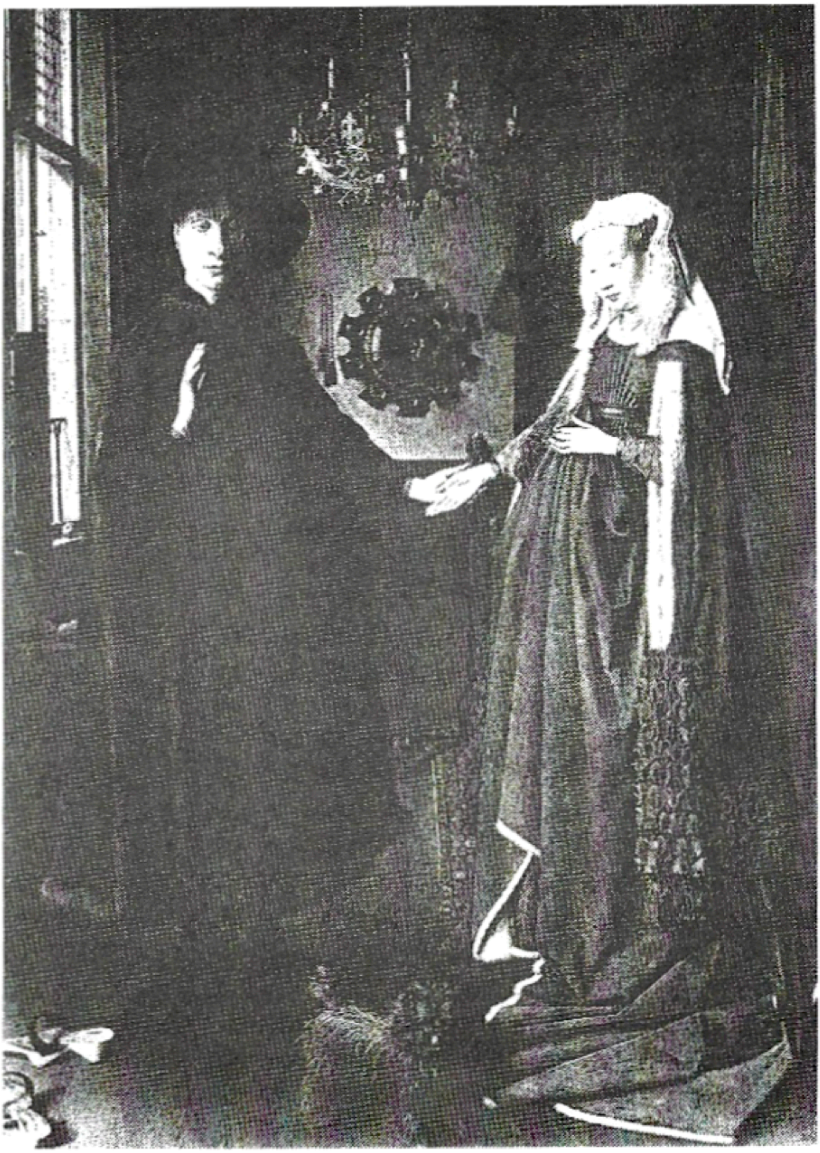


Bild 8

olika håll — det högra framåt, det vänstra utåt. Ena näsborren sitter längre ner än den andra. Det tycks som om själva Trolovningen har lett fram till denna splittring inom den kvinnliga partens, konstnärens jag: det är en tolkning. En annan tolkning är att spegeln liksom i van Eycks tavla visar alla tre kontrahenterna, både paret och konstnären, vittnet. Ansiktet i spegeln är oregelbundet, men är det inte dessutom förgrovat, förmanligat? Är det rent av en sammansmältning av hans och hennes ansikte? Det illuderar i så fall en negativ sammansmältning av manligt och kvinnligt och visar parets spänningsfyllda och ofullkomnade förening.

Samma dubbeltydighet fann vi i Tunströms dikt "Bröllopet stod i Äggget", dvs. detta att förvandlingen gäller både den enskilde och paret. Men i dikten antyddes också en utveckling från motstridighetens stadium mot en återfunnen harmoni. Det är just den processen som *Svartsjukans sånger* i stort handlar om. Samlingen är komponerad så att den beskriver en fortskridande alkemistisk förvandling, från svärtan och striden mot ljuset till ny harmonisk förening. Det alkemiska mönstret är det övergripande, men Tunström för i detta mönster in också föreställningar från andra symbolsystem. Så gör för övrigt alkemisterna själva: man plockar symboler från alla möjliga håll, inte minst från antik mytologi. Orfeus som besöker underjorden för att återföra Euridike till livet, eller Jason som hemför det gyllene skinnet fungerar som analoger för alkemisten och hans verk.

I *Svartsjukans sånger* skildras den kvinnliga parten som den bevingade, flyktiga principen — dvs. hög, extatisk, visionär — medan Han är den vinglösa, fasta principen, jordbunden och trög. Detta att Hon är den flyktiga principen möjliggör en koppling till schamanismen. Hon lyfter från hans kropp och ger sig ut på en schamanistisk resa. Det extatiska medvetandet gör henne seende — likt schamanen har hon visionen av att hennes huvud förvandlas till ren klarhet, till genomskinlig bergkristall. Hennes uppståndelse till verklighetsextas för honom till fallet ner i svartsjukans brunn, ner i dödsriket. Han säger:

En bergkristall är ditt huvud
Lik dem vi brukade plocka
härnere på jorden
Där dansar du under Pärleträdet
Berätta vad du ser
Vi har väl inga hemligheter

En bergkristall är ditt huvud
Nu har du ledsagat mig till underjorden
Du kan återvända
[---]
Mitt huvud är ingen bergkristall
Du har brutit i min hjärna
tills föga återstår
Sätt ett kors där och minns mig!

I sitt inferno ser han klart att äktenskapets glaskärl är ett fängelse för henne. Det framgår t ex av den lilla dikt där glaskärlet framställs som ett akvarium. Han säger:

Du simmar som en karp mot rutan
De loja rörelserna är idel sken:
din gulddräkt skimrar så
Aftonsången är förbi, snön kommer
tillbaka: dag efter dag
skall du hållas fången av min kropp
som är fången
i ägandet av dig

Bilden av fången i glaskärlet går igen i Lena Cronqvists målningar. Den finns i ”Glasburken”, bildväv från 1972 och i ”Glasburen” från 1984. (Se bild 9 och 10.) I den senare är det själva rummet som är av glas, medan yttervärlden representeras av den lilla figuren som ser in genom glasväggen. Motivet återkommer i en illustration som Lena Cronqvist gjorde 1981 till några dikter av Göran Sonnevi. Här är den alkemistiska innebörden mycket klart markerad, eftersom figuren här finns i en hermetisk flaska. (Se bild 11.) Frågan är om inte den bilden har en förlaga i den alkemistiska traktaten *Elementa chemicae*. (Se bild 12.) Skillnaden är, liksom gentemot Van Eyck, att förlagan visar ett uppnått eller förväntat lyckligt resultat av processen, medan Lena Cronqvists variant visar materialet i sitt bristfälliga och ofärdiga tillstånd.

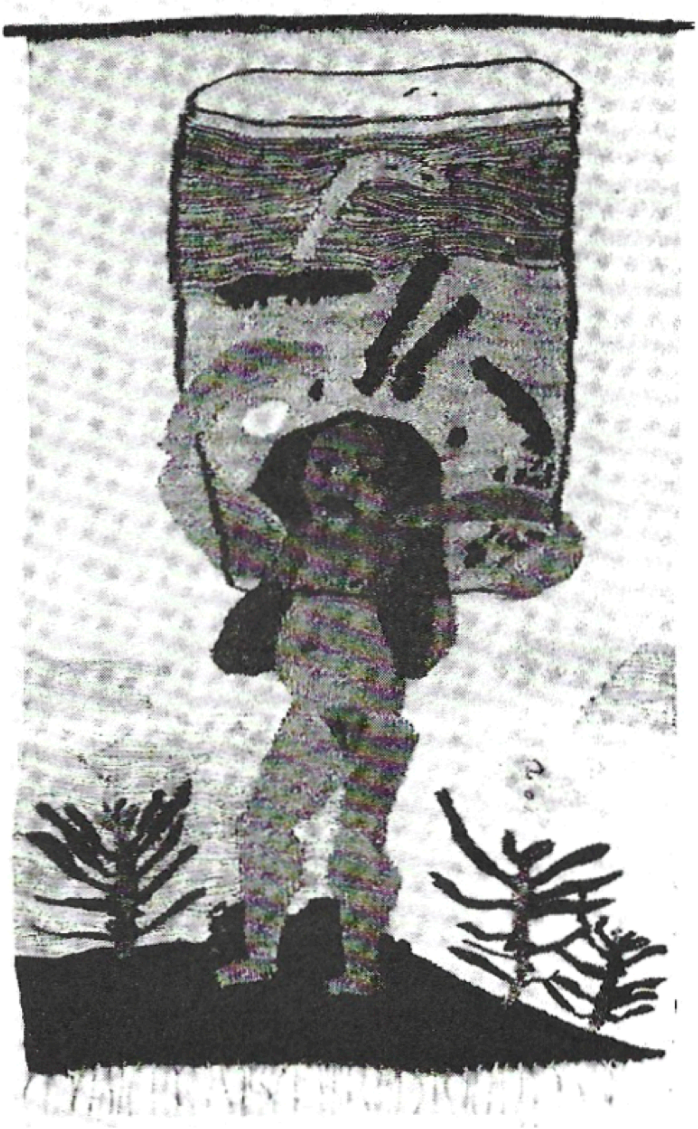


Bild 9

Bild 10

Bild 11

Bild 12

Motsättningen mellan den flyktiga, bevingade principen och den jordbundna och vinglösa är ett ytterst vanligt alkemistiskt motiv. Ett exempel visas i Michael Majers *Symbola aureæ mensæ*. I *Svartsjukans sånger* finns motivet i två utföranden, en extatisk och en smärtfylld variant. (Se bild 13)

Bild 13

Ett exempel på den förstnämnda:

Det är ändå skönt att du är galen
hög och vild
och har kunnat låna vingar
som slår mot himlavalvet
Det kommer också mig till del:
jag klamrar mig fast runt din hals
borrar mig in i fjäderskruden
Vi förmörkar månen
skrapar mot stjärnbilderna
Äktenskapet hinner sannerligen fullbordas
innan du skakar dig fri
och låter mig falla
djupare och djupare
ner i min kropp
för att skavas
mot våra folkbokföringsnummer
och den saliga röra
psykosens gud
har kallat dig att utföra

Ett exempel på den andra varianten:

Jag är häxgemålen
I portföljen medför jag våra folkbokföringsnummer
en lista på namn: daghemmets och nära vänners
En häxgemål håller sig två steg efter
Min låghet hindrar henne att flyga
Min logik är hennes boja
Jag representerar ett samhälleligt tänkesätt
och gör henne mycket illa
Vi skall gå vidare nu

I två av dikterna i *Svartsjukans sånger* tecknas mannens kristillstånd med hjälp av Jacob Böhmes vokabulär. Mystikern Böhme skildrar den kristna frälsningsprocessen i ett mycket säreget alkemistiskt språk. Hans beskrivning av syndafallet och frälsningen följer ett processmönster som är utformat på alkemistisk grund, med termer som hör hemma i laboratoriespråket. Böhmes språk och föreställningsvärld går igen i den dikt där mannen har nått sitt bottenläge och med förfäran betraktar sin egen inre gestalt som uppenbarar sig som i en monsterfödelse.

Jag ser på denna vidunderliga gestalt
som jag skapat genom inbillning och åtrå
I den stränga sammandragningen
uppstår Bitterhet, Eld, Svavelvatten
uppstår Kärvhet
Den sluter in
alstrar mörker och den skarpa kylan
Ut ur min kind växer monstret
Jag mulitiplicerar mig i takets stuck
Ja, det är jag som rör i teet
Ja, det är jag som skakar så

Beskrivningen här av det svarta stadiet, Kärvhetens stadium, följer Böhmes utläggning i *Ur det gudomliga väsendets tre principer*. I den dikt som avslutar svitens centrala avdelning kommer fortsättningen av skeendet. Nu är det slutligen dags för uppstigning ur helvetet, och det som då sker formuleras också i Böhmespråk:

Kärvhetens fiende var rörligheten
Se här, sa jag, här är min hand
Den är inte ren
Mitt sinnelags ögon har öppnats
Jag vet att intet annat kval
skall kvälja mig
än mitt eget kval i mig
Ur eldskräcken är helvetet vordet
Länge förblev jag i den mörka Dalen
Nu tar jag dig i handen. Vill du?
— e quindi uscimmo a riverder le stelle

Raderna om kärvhet och rörlighet, om sinnelag och kval, om eldskräcken och den mörka Dalen är Böhmecitat, men utvalda och ordnade så att innebörden modifieras utifrån de andra dikterna i *Svartsjukans sånger*.[3] Helvetet har uppstått ur ”eldskräcken”, det vill säga ur paniken inför motpartens intensiva och expansiva känslor och frihetskrav, en rädsla som nu verkar övervunnen. ”Rörligheten” blir ett nyckelord för fortsättningen: den är den övervunna svartsjukans, ”kärvhetens” motsats. Därför sker nu utträdet ur helvetet. Tunström knyter då an till Dante och citerar slutraden i Dantes ”Inferno”: ”och så gick vi ut för att återse stjärnorna”.

Så närmar vi oss slutet. Frälsningen ur nigredo kopplas i fortsättningen till ett annat mönster för död- och uppståndelse, nämligen den kristna påS-

kens. ”Det är lördag, och långfredagen är förbi”, lyder i inledningen till den fjärde avdelningen, som heter ”Mannen som gick ut för att köpa gifflar”. Giffeln är nymånens tecken, ett tecken för ny början, liksom månen i alkemin betecknar att den första ädelmetallen, silvret, är uppnått. Som Dante vid övergången från Inferno till Skärselden blir mannen ”nästan bländad” när han kommer ut ur sitt inferno. Under vandringen genom staden tycker han sig skymta en figur som leder honom, en som faktiskt kallas Dante. Han tappar kontakten med honom och faller som ”en sönderslagen skugga bland skuggor” men reser sig igen:

> Guiden är borta för evigt, men det var hit han förde mig
> och någon säger
> Res dig upp din jävel
> Och jag reser mig upp
> ”Annars möblerar jag om dig”
> Man möblerar om
> Och det är det ögonblick när allting hinner fatt en
> Och jag reser mig upp
> Vem reser mig upp?
> Vem reser mig ständigt upp?
> . . . .
> . . . .
> Och det glesnar som till kväll
> Men det är inte kväll
> Det är gatans gråt, det är skratten
> Det är detta att ta några steg
> i världen
> på darrande ben, en förmiddag efter döden
> Och nyckeln passar. Namnskylten hänger kvar
> Du ligger i sängen och väntar
> — Fick du tag i några gifflar?
> — Ja, jag fick tag i några

Detta med att ”resa sig” och ”resas” är Dante-efterklanger: att stiga upp ur helvetet och höja sig uppför skärseldsberget och vidare genom paradisets cirklar, det likställs hos Dante just med att resa sig upp, med hjälp av den kraft från ovan som reser människan.[4]

I alkemin avslutas processen med starkt positivt laddade symboler för fullkomning, sådant som de vises sten, guldet, barnet, det nya Jerusalem eller det Nya Atlantis. I *Svartsjukans sånger* markerar Tunström anslutningen till det mönstret på ett lite ironiskt distanserat sätt. Barnet och staden

som reser sig ur underjorden kommer in via en dikt som bär titeln ”Dikten från 1969”. Den bryter sig alltså ut ur de övriga dikternas tidsram, mitten av sjuttiotalet. Det är en lycklig dikt om vårbruk i pingsttiden och avslutas så:

Ty jag har kommit in från gräset
där min hustru låg på rygg
och hennes havande mage var den högsta
enda synliga kupolen av den bländande stad
som nu skjuter upp ur underjorden

Det triumfatoriska i dessa rader relativiseras av att de hänför sig till det förflutna. Men det kommer också slutligen en dikt ur nuet om hur mörkret har avlösts av ljus, inte Dantes ljusrike, men en stund av harmoni och tacksamhet som står i en säregen glans mot bakgrund av Dantekontexten och alkemistens ljusdröm.

Det är eftermiddag nu
Vi har legat med varandra
och jag mumlar ord mot din axel
ord av ljus
i gläntor av ljus
medan du läser Materialism
och dialektisk metod
[---]
Vem vågar påstå sig känna en annan:
medan jag betraktar dig från sidan
rör du dig, dina ögon rör sig över bokens sidor
du förändras
någonting nytt spirar i dig,
annat sjunker till botten,
en process pågår hela tiden
medan jag vilar
i dualismens vagga
[---]
Kemi, kemi, så mycken kemi i våra kroppar
Men också medvetenhet om en rörelse vi bejakar
(eller v i l l bejaka)
Förändringen är alltid först hos dig:
Nu vänder du blad, ändrar ställning,
flyttar belysningen...
[---]
Jag lånar ljus från dig
Jag är ingen monad utan fönster

Det bästa har jag fått från andra
Över mina blundande ögon
strömmar ljus in
och det är bara ljus just nu, just här
en minut, två minuter
sen försvinner det igen

Det är en eftermiddag i mitten av sjuttiotalet
En ö i havet
Och vinden som växer med mörkret
för med sig en rörelse som är växandets rörelse
utväxlandets skönhet
Det tackar jag inte vinden för
Det tackar jag dig för, kamrat

”Rörelse”, ”rörlighet” står nu fram som ett nyckelord för den inställning som mannen nått fram till: en insikt om vad han kallar ”utväxlandets skönhet”, som möjliggör en ödmjuk generositet i förhållande till motparten. Men i rörlighetens princip ligger att diktsviten inte kan avslutas här, med harmonin och ljuset som en slutpunkt. Det finns ett fortskridande mot ljuset, från påsk till pingst till sommarens ljusrike, men den allra sista dikten heter ”Höst” och visar att livet rör sig vidare, ljuset växlar, allt är inbegripet i en ständig cyklisk rörlighet. Den dikten lägger ytterligare ett till de stora klassiska mönstren som Tunström lite på allvar och lite på lek arbetat med i sin svit. Som den cykliska rörelsens signum aktualiseras till sist flyttfåglarnas rörelse: fast i en muntert nedskruvad version på bara två rader:

Höst
Klädnyporna har samlats på strecket
I morgon bär det söderut

Noter

1. Bildserien ur Georgius Anrachs *Trésor des Trésors* (1600-talet) återfinns i ett lättillgängligt kapitel om alkemi i *Guld*, red. Nikulaus Flüeler och Sebastian Speich, IPC Örebro 1981 (orig. 1975), s. 134.
2. Jacques van Lennep, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles 1985, s. 290–296.
3. Se t.ex. Jakob Böhme, *Om menniskans trefaldiga lif*, övers. Erik A. Hermelin, Stockholm 1920, s. 99–120.
4. Dante, *Divina Commedia*, Paradiso I, rad 74 f.. Jfr Mona Sandqvist, *Alkemins tecken i Göran Sonnevis ”Det ömöjliga”*, Lund 1989, om Sonnevis sätt att relatera sig till Dante via tecknet ”resa sig”. s. 56 f. och s. 129.

Lars Elleström

Kryssningar längs ett spår i den konkreta poesin

De senaste decennierna har det varit populärt att hävda att vi läser, eller borde läsa, "med kroppen". Detta metaforiska påstående kan konkretiseras och omformuleras som en fråga: vilka delar av kroppen är egentligen inblandade när vi tar till oss bokstäver, ord och meningar? Vilka sinnen använder vi?

Smaksinnet? Knappast. Annat än i synestetisk mening kan man väl inte smaka på ord och formuleringar. Det finns visserligen pedagogiska barnkex, makaroner och sega godisbitar formade som bokstäver, så i en viss mening kan man faktiskt äta ord — men någon djupare litterär upplevelse lär man inte uppnå på det viset.

Lukten då? Nej, här är det nog ännu svårare att hitta kopplingar. Visst är det sant att usel litteratur stinker, och med avseende på vissa provocerande och riktigt oborstade alster talar man till och med om "skitlitteratur" — men det metaforiska i detta ordbruk är givet.

Nå, hur är det då med känseln? Här kan man bli något mer konkret och nämna punktskriften som exempel på "taktila" ord. Skrift nedsänkt eller i relief — på sten eller på papper — är förstås också möjlig att beröra och därmed känna rent kroppsligt. En "bok" som Lars Vilks *Arx*, ett antal ton tung, bör man förstås beröra lika mycket som betrakta (bild 1). Men för att generera någon form av litterär mening är sannolikt även känseln ytterst marginell.

Bild 1.

Mer givande är det att ta fasta på hörseln. Det är uppenbart att det talade ordet uppfattas med örat och att det fonetiska intrycket inte är identiskt med det grafiska intrycket vid läsning. Det är också uppenbart att vi kan tolka "samma" ord på radikalt olika sätt beroende på hur det gestaltas fonetiskt. Den alldagligaste av fraser, exempelvis "vilka snygga byxor han har på sig", kan i ett glatt röstläge betyda att betraktaren verkligen uppskattar beklädnaden, medan en syrligare ton kan indikera raka motsatsen. Ironi markerad med intonation är ett vanligt sätt att kommunicera.

Mer subtila betydelsevarianter kan också skapas med stämbandets och örats hjälp. Om en Goethedikt är tonsatt av Schubert eller av en tredje klassens komponist har säkert betydelse för diktens innehåll och framgång. Att en dikts succé eller fiasko kan bero på rimmens och allitterationernas beskaffenhet vet vi också. Och att en dikt av Joseph Brodsky läst med författarens egen hypnotiska, mässande rytm är något helt annat än samma dikt läst av en stammande gosse i målbrottet behöver kanske inte påpekas.

Språkets ljudande kvalitet är således många gånger av avgörande intresse. Numera är det emellertid vanligast, även om kassettboken är på frammarsch, att litteratur *läses* — inte *avlyssnas*. Och här kommer så det femte sinnet in i vårt resonemang: synen. Ord som inte uppfattas med hjälp av örat når oss via ögat. Ofta är det kanske så uppenbart att vi *ser* texten som vi läser att synbilden inte ger upphov till några djupare reflexioner. En konventionell sida i en roman eller en dagstidning stimulerar vanligtvis inte ögats fantasi: raka marginaler och jämntjocka bokstäver. I realiteten styrs vi förstås ofta omedvetet av mer eller mindre omärkliga faktorer som typsnitt och radavstånd, men det är inte detta som ska intressera oss just nu. I stället vill jag rikta uppmärksamheten mot vissa texter som mer ostentativt bryter mot (typo)grafiska konventioner. Den konkreta poesin kommer i denna essä att stå i centrum, men eftersom det ofta är både meningslöst och omöjligt att upprätthålla en klar gräns till bildkonsten kommer jag att tillåta mig att kryssa ganska ordentligt.

Man kan som framgått lägga tonvikten på textens koppling till antingen hörseln eller synen. Spetsar man till det så har man texten "som musik" eller texten "som tavla". De senaste hundra åren, under det rymliga paraply som kallas för modernism, har detta musiska triangeldrama genomgått en hel del dramatiska faser. En rad ismer har gjort sitt yttersta för att rasera

murar mellan konstarterna: futurism, dada(ism) och konkretism är de mest kända av dessa. Deras "dikter" eller "texter" är ofta i konventionell mening helt oläsliga. Man *ser* bokstäver och *hör* ljud, ja, men dessa har mist sina kodifierade referenser. Enskilda konstnärer har också i praktiken rört sig fritt inom det konstnärliga fältet. Från vårt eget land kan man nämna Bengt Emil Johnson som skapat allt från tämligen "normala" dikter till ljuddikter och bilddikter; bilder med mycket lös anknytning till språk och elektroakustisk musik antingen med eller utan bearbetat röstmaterial.

I denna essä ska emellertid som antytts ett mer specifikt spår följas. Först några ord om väderkvarnar.

*

Bild 2

Den mest kända litterära beskrivningen av väderkvarnar är tveklöst episoden om Don Quijotes skoningslösa anfall i Cervantes roman med namn efter den tragiske hjälten. Don Quijote inbillar sig som bekant att väderkvar-

narna är hiskliga jättar med milslånga armar, och trots ihärdiga och snusförnuftiga protester från den jordbundne väpnaren Sancho Panza galopperar riddaren iväg för att meja ner dem. Men när den vackra fantasins skapelser obönhörligt ger sig till känna som massiva träkonstruktioner, får sig Don Quijote en ordentlig kyss av en svängande arm. Fantasins bild blir till konkret materia.

Vilken tavla som innehåller den mest kända väderkvarnsavbildningen vågar jag mig inte på att slå fast, men för mig själv är det definitivt Jan Brueghels "Landskap" (bild 2). En reproduktion av denna ganska brundaskiga målning har sedan många år hängt i mitt arbetsrum. Man ser en liten by med omnejd, och längst ut till höger en rejäl väderkvarn. Den är påtagligt massiv men dess vingar sträcker sig gracilt mot himlen. Don Quijote skulle dock inte ha en chans mot dem.

Både Cervantes och Brueghels väderkvarnar är alltså gestaltade som fysiskt sett synnerligen konkreta ting. Skillnaden är ändå påtaglig om man jämför med en dikt skriven av Ian Hamilton Finlay — trots att vi nu är inne på den konkreta poesins område. Detta är säkerligen, om man räknar bort titeln, en av världens kortaste dikter. Den heter helt enkelt "The Windmill's Song" och består av en enda bokstav. Jag vet inte om jag tidigare har tänkt på väderkvarnens vingar som en bokstav, men Finlays dikt får oss att med en femårings ögon se dem på nytt:

X

Ja, visst är det väderkvarnens vingar vi har framför oss. De är konkreta, men inte kraftiga nog för att slå en Don Quijote ur sadeln. Däremot är de tillräckligt påtagliga för att hamna i samma kategori som Brueghels tavla. Vi *ser* dem — vi "läser" inte om dem. Texten har (tack vare titeln) blivit bild — "bara" bild.

Ett av de vanligaste trixen inom den konkreta poesin är annars att låta *en läsbar* textyta anta visuella former som på något vis motsvarar ordens innehåll. Det kan vara ordet "vind" som far kors och tvärs över boksidan, eller ordet "forsythia" som från en horisontal linje likt grenar banar sina krokiga vägar uppåt. Man kan också som Jiří Kolář anknyta till den mer renodlade bildkonsten och göra konkreta dikter av konstnärsnamn (bild 3).

Bild 3

I Finlays väderkvarnsdikt är emellertid det semantiska elementet helt ovidkommande och det fonetiska mindre intressant (uttalar man bokstaven x kan man möjligen associera till den vind som sätter väderkvarnens vingar i rörelse). X-et tar helt enkelt ett semiotiskt kliv från det fonetiskt-semantiska till det visuella.

Är det då en bra dikt i "litterärt" hänseende? Givetvis inte. Den fokuserar visserligen på själva det språkliga uttrycket, vilket sägs vara ett kriterium på det lyriska språket, men mycket längre än så kommer man inte i jakten på estetiska kvaliteter. Är det då möjligen också en usel tavla i "bildkonstnärlig" bemärkelse? Naturligtvis.

Dikten representerar i stället en annan form av konstnärligt tänkande. Man måste möjligen erkänna en speciell estetisk kategori för verk som är både text och bild, men samtidigt ingetdera. Jag föreställer mig att konkreta dikter av detta slag mest av allt gör gemensam sak med det man kallar för konceptuell konst; konst där "idén" är viktigare än "uttrycket" och där en oväntad syn på verkligheten och förnuftet premieras framför strukturella och hantverksmässiga aspekter. Andra så kallade dikter av Finlay visar också att vi måste ställa om hjärnfrekvensen ganska ordentligt för att få en tydlig mottagning (bild 4).

Det är emellertid inte min avsikt att här överlag värdera den konkreta poesin. I stället vill jag hänga mig kvar vid x-et och undersöka på vilka olika sätt det har använts som visuell effekt i dikt och bildkonst företrädesvis från vårt eget sekel. I Finlays dikt har vi en titel som framhäver x-ets avbildande karaktär, men även som ett mer abstrakt "mönster" har x-et sin säregna motivhistoria. Någon uttömmande inventering kan det förstås inte bli fråga om, snarare vill jag se det följande som en nöjeskryssning från x till x. En hel del historiska överkorsningar kommer även att genomföras. Olika tider och genrer blandas friskt för att belysa hur principerna bakom den konkreta poesin griper in i text och bild på en mängd olika sätt.

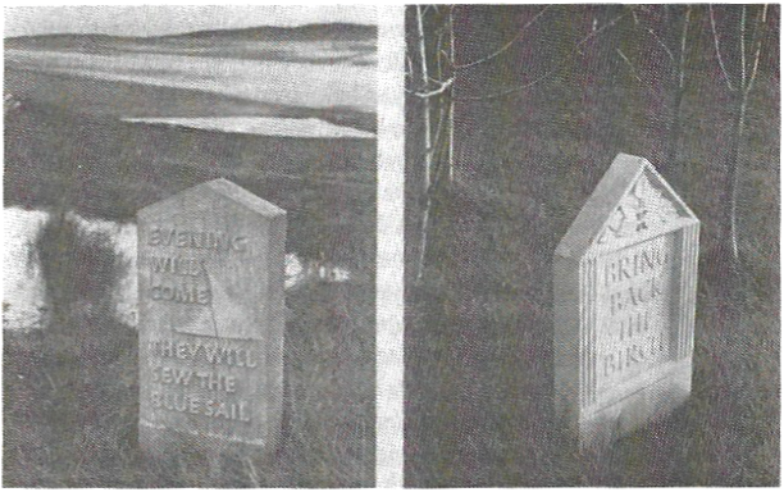


Bild 4

*

I uppbygglig anda kan man lämpligen följa x-ets betydelser från vad jag vill kalla "destruktion" till "konstruktion". X-et har nämligen i vissa sammanhang en tydligt destruktiv funktion. Det kan förstöra, bryta ner referenser och betydelse. När vi vill makulera text tar vi helt enkelt fram pennan och kryssar över den. X kan alltså vara en sorts negation.

Om papperet till sist hamnar i papperskorgen är det kanske inte så mycket att tillägga, men om x-et finns kvar i språket eller bilden blir det hela lite knivigare. Då bildar x-et en sorts palimpsest. Det överstrukna finns kvar, *men med en överstrykning*. Man kan säga att betydelsen därmed är dekonstruerad. Derrida själv och hans inspirerande föregångare Heidegger ägnade sig åt att kryssa över ord och låta dessa överkryssade ord gå till tryckpressarna. Derrida kan till exempel skriva att "the ~~sign~~ is that ill-named ~~thing~~ [...] which escapes the instituting question of philosophy" (Gayatri Chakravorty Spivaks översättning).

Det är här fråga om att vara fast i en begreppssfär och *inifrån* vilja bryta sönder den. Men, som Derrida konstaterar: det finns inget metaspråk. Vi är hänvisade till det gamla vanliga språket för att tala om det gamla vanliga

språkets otillräcklighet. Bokstaven x blir då det språkliga tecken som omvandlat till grafisk konkretion *kryssar över* den konventionella betydelsen. Derrida måste paradoxalt nog skriva de obehagligt logocentriska orden "är" och "ting" för att på något vis komma undan dem.

På samma sätt förhåller det sig egentligen med futuristernas och dadaisternas konstnärliga aktivitet. Det är uppenbart att deras verk syftar till konstbegreppets destruktion — Tristan Tzara menade att det mest angelägna är att "döda konsten" — men samtidigt måste de för att uppnå denna destruktion röra sig inom de etablerade begreppssfärerna. Precis som Derrida är de fast i teckensystem som inte låter sig attackeras utifrån, men liksom Derrida lyckas de trots allt ganska väl med att ställa saker och ting på huvudet. De använder sig förvisso ofta av bokstäver, ord och visuella grepp som inte är nya i sig, men som på olika listiga sätt saboterar invanda betraktelsesätt. För att åter igen spetsa till det: dikten blir antingen bild eller ljud snarare än litterär text. Mest radikal vad gäller att omvandla konstnärliga kategorier är kanske Duchamp som med sina "ready-mades" förvandlar "tinget" till något som ruckar på de visuellt-estetiska betraktelsesätten.

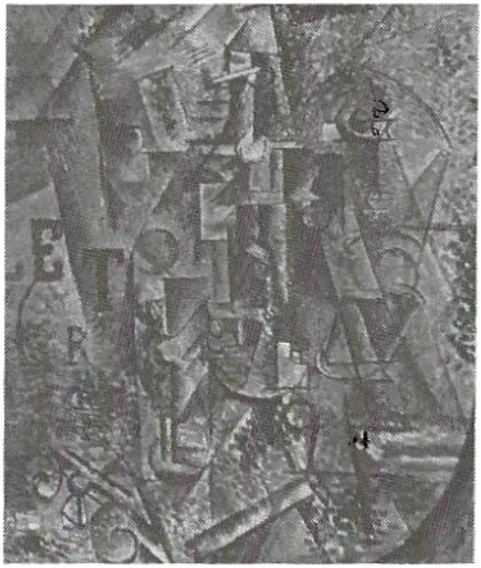


Bild 5

Hans "Fontän", den berömda pissoiren, är i sig ett gigantisk, osynligt kryss över de formella konstbegreppen.

Men om man kastar en sidoblick mot 10-talets mer bildmässigt inriktade konst så märker man att det även här var överkryssningar på gång (bild 5). Braques och Picassos kollage gör definitivt upp med renässansens perspektiv- och djuptänkande och framhäver bildens yta. Deras kubistiska målningar omvandlar allt till en kantig massa av framvikta hörn och baksidor. De raka linjerna träder fram och korsar varandra. De konkurrerande synvinklarna läggs över varandra och bildar bokstavliga kryss i skärningspunkterna. Ögats och djupseendets enstaka vinkel x-as över.

Futuristerna var också intresserade av att bryta upp och överlagra. Deras motto var som bekant "Parole in libertà" och hur detta realiserades ser man tydligt på ett av de-ras flygblad (bild 6). Orden styckas upp och bokstäver korsar varandra. Det är knappast någon tillfällighet att flygbladet är fullt av små kryss. Kryssen är uppenbart bokstaven x, men samtidigt destruktiva kryss. De ligger inte direkt över orden, men de är insprängda i dem och saboterar därmed den linjära läsningen som ju är satt i gungning redan av radernas lutning.

Bild 6

Bild 7

Mer iögonfallande exempel på överkryssningar finner man i konkretisten Åke Hodells *Självbiografi*, vars titel så fort man öppnar boken framstår som svårartat ironisk (bild 7). Ordslutet "grafi" negeras av själva "textytan": nästan allt det skrivna är överstruket, överplumpat eller överkryssat — som om författaren i en överreaktion mot bekännelselitteraturen hade ålagt sig kraftig självcensur. Skriften omvandlas till bild och signalerar hot och avståndstagande i stället för intimitet.

Ett besläktat exempel på överkryssning finner man i Malcolm Morleys fotorealistiskt målade tavla "Race Track" (bild 8). Genom de tydligt läsbara orden "south africa" och det blodröda krysset får emellertid denna bild en tydligt politisk underton. X-tecknet får här samma funktion som ett kryss målat över en rasistisk slogan på en husvägg.

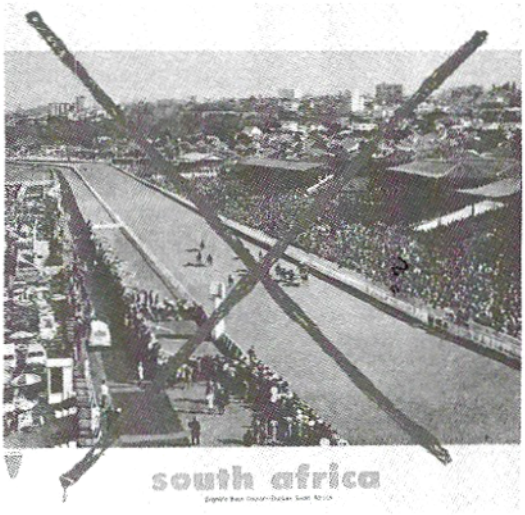


Bild 8

Men ofta är x-et mer obestämt till sin karaktär inom såväl ord- som bildkonsten. Det är inte alltid det kryssar över för att förändra, upphäva eller förinta betydelse. Ser man på Ronald Bladens jättelika men ironiskt nog minimalistiska skulptur "The X" kanske man snarare associerar till x-et som det matematiska tecknet för det okända (bild 9). X-et kan tänkas stå

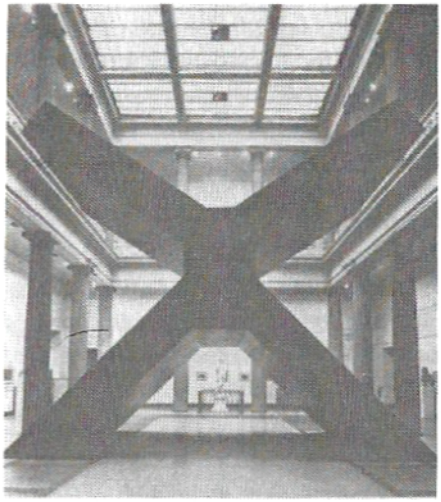


Bild 9

för den del av vårt liv som aldrig blir begriplig; det inom oss som förblir anonymt och bortomspråkligt. X är en del av vårt alfabet, men samtidigt den visuellt sett mest laddade bokstaven. Det har säkert sin betydelse för genomslagskraften i Douglas Couplands roman *Generation X* att just bokstaven X finns med i titeln — som ett tecken på en förlorad och vilsen amerikansk generation; en generation som är "okänd" och samtidigt vill x-a över föräldrarnas konsumtionssamhälle.

X-et som ett tecken för det okända tycker jag mig möta även hos en del bildkonstnärer vars bilder kan föra tankarna till piktogram och kalligrafi. Inte minst Hans Hartungs intensivt svarta bilder framstår som fria kalligrafiska variationer (bild 10). Eftersom den tjocka, svarta linjen utgör råmate-

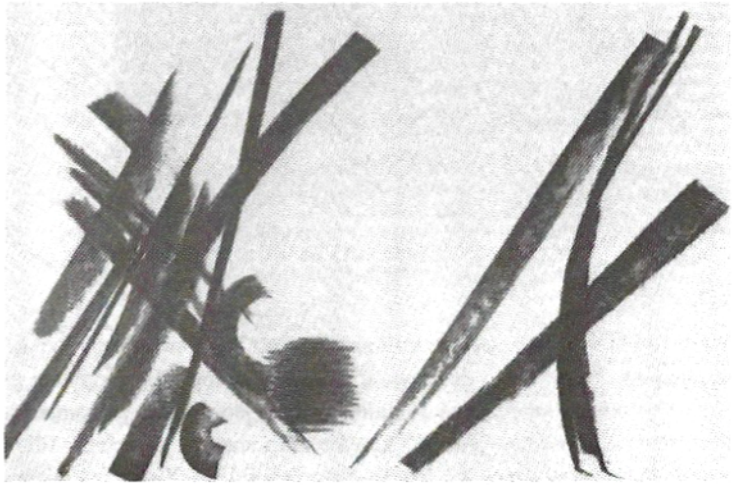


Bild 10

rialet är det givet att en av de mer elementära grafiska effekterna utgörs av överkorsningar. Lika lite som jag kan läsa kinesiska tecken kan jag bokstavligen "läsa" Hartungs bilder. De drabbar med stor kraft, men endast ett refererande tecken utkristalliseras: x-et — det okända. Mark Tobeys bilder är i lika hög grad abstrakta — även om en titel som "First moonlanding" ger visuella implikationer — och bygger likaledes på ett elementärt visuellt grundmaterial (bild 11). Man kan associera till klotter, inristningar eller mikroskopiska bilder av organiskt material, men man kan också låta de många små x-en bli till tecken för själva betecknandets totala öppenhet.

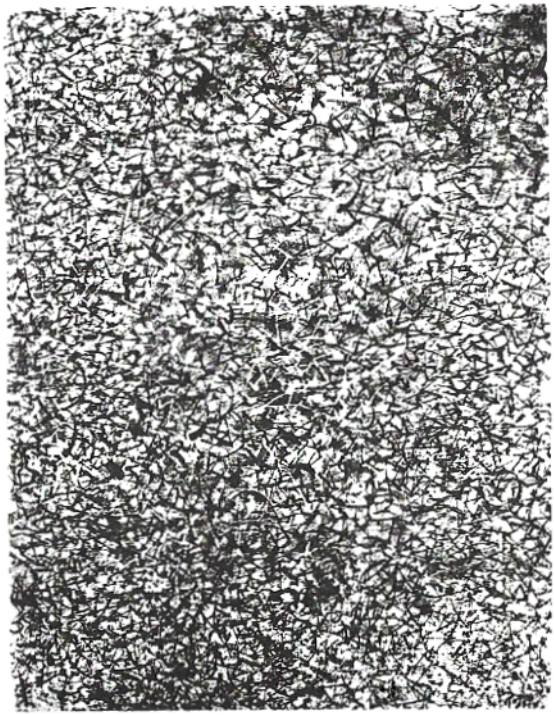


Bild 11

Ytterligare en variant av x-et finner man i texter där rader bokstavligen korsar varandra. Här blir x-et just en korsväg; en mötesplats. I vissa fall förenas raderna via gemensamma bokstäver, i andra fall förblir de åtskilda.

Bild 12

Text med visuella kvaliteter finner man exempel på redan under antiken, och under barocken var det mycket vanligt med bilddikter. Men även medeltiden visar prov på målande text. I en geometrisk figur av Iacobus Nicholai de Dacia från 1300-talet finner man ett x vars centrum, liksom alla övriga knutpunkter i figuren, utgörs av bokstaven s (bild 12). Texten handlar om Guds höghet och den geometriska figuren representerar förstås Hans fullkomlighet. Här blir x-et en bild för fullständig harmoni och vila; en korsväg där allt möts och faller på plats. Man kan vidare konstatera att Kristus här i enlighet med det grekiska alfabetet stavas med X som första bokstav — vänder man på texten 45° förvandlas dessutom krysset till ett kors.

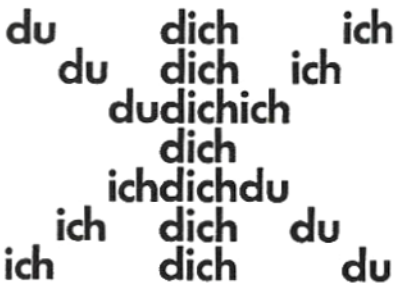


Bild 13

En likartad harmonisk förening av textrader i ett kryss finner man i Oswald Wieners konkreta dikt där orden "ich" och "du" strålar samman i en knutpunkt och axel som formar ordet "dich" (bild 13). Här blir x-et en korsväg där två människor möts och förenas. Mer destruktiva är textradernas möten hos D.S. Houedard där bokstavsräckornas x-liknande formationer snarare signalerar betydelseförlust och disharmoni (bild 14).

Bild 14

Allra sist vill jag uppmärksamma ytterligare en tydningsvariant av x-et: nämligen som ett tecken på närvaro; ett spår. Man sätter x i kolumner på närvarolistor för att visa att "jag var här". I ansökningsblanketter, deklarationer och annat sätter man kryss i rutor för att markera att "detta är giltigt":

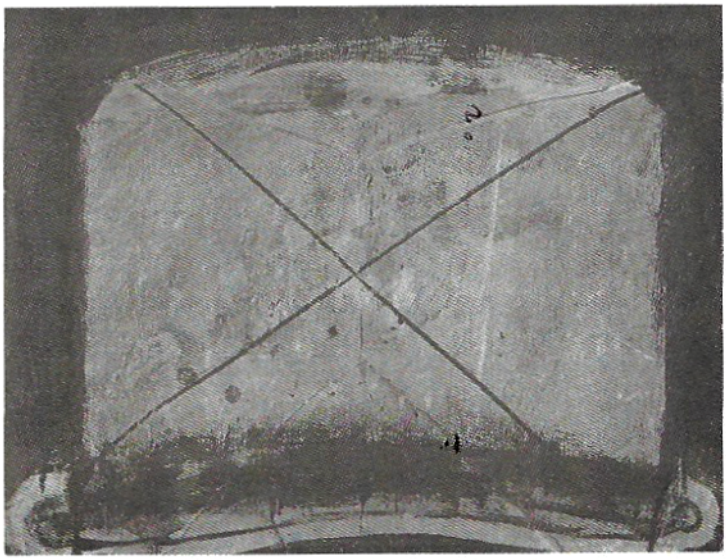


Bild 15

tomrummet ska fyllas med närvaro och betydelse. X-et är också analfabetens signatur. Det är därmed den mest elementära bokstaven men samtidigt "ärkebokstaven"; det tecken som "alla" behärskar. Kan man inte *läsa* x-et så kan man alltid *se* det — och då kan det likna till exempel vingarna på en väderkvarn.

Men krysset som närvaro var det alltså. Antoni Tàpies tillhör den typ av bildkonstnärer som gärna använder sig av typografiska och alfabetiska tecken i sina målningar. Ett av favorittecknen är x-et. Ibland har det möjligen destruktiv karaktär, som i en lekfull bild av en överkorsad hatt — bakom duken hör man Magritte viska "detta är inte en hatt" (bild 15). Oftare uppfattar man nog x-et som just en närvaromarkör. Krysset i målningen "Jord på lava" framstår nästan som ett fossiliserat avtryck — ett bomärke inristat i våt cement eller helt enkelt ett elementärt tecken från en människa bortom skriftsamhället: "Jag var Här!" (bild 16).

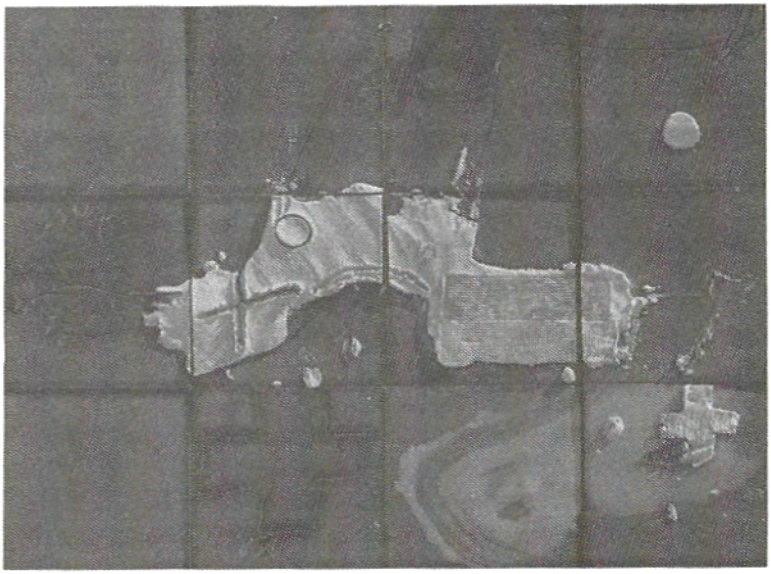


Bild 16

Åtminstone är x-en hos Tàpies för poeten Lasse Söderberg ett tecken på närvaro. I den fina lilla diktboken *Ögonen och minnet* som kom ut för några år sedan arbetar Söderberg utifrån just Tàpies bilder. I en av de sexradiga

dikterna utnyttjas såväl den överstrykningseffekt som vi talade om tidigare, som x-ets grafiska möjligheter. Men här är det inte x-et som stryker över. En rak linje får i stället stå för det destruktiva. Det som stryks är emellertid ordet "ingenting" vilket förstås à la Derrida bäddar för en paradoxal form av närvaro:

Runt omkring
är ~~ingenting~~.

Det jag nu har strukit över
är ingenting.

Sätter istället ett kryss
för eXistensen.

I slutraden kommer ett x bokstavligen in i bilden — textens bild. Därmed har Söderberg liksom Tàpies satt sitt analfabetiska bokstavstecken i livets stora protokoll: "Jag var Här!" Eller, som det brukar formuleras i en populär variant: "Kilroy was here".

*

Det är nu dags att sätta punkt. Fixerar man x-en för länge kan det nämligen hända att man börjar se i syne. I stället för att som Don Quijote varsebli jättar där det bara finns väderkvarnar, kan man med lite god vilja få syn på väderkvarnar där det bara finns Don Quijote. Betraktar man Cervantes romantitel med originalstavningen av Don Quijote, upptäcker man nämligen mitt inne i riddarens namn en praktfull väderkvarn som förtjänar att stå som versal:

Don QuiXote

Och med dessa tio bokstäver har jag härmed lämnat ett eget bidrag till den konkreta poesins exklusiva skara av väderkvarnsdikter.

Erik Hedling

Dikt, myt och historia

Variationer över Tennysons "The Charge of the Light Brigade"

> Lord Raglan önskar att kavalleriet fort avancerar framåt, att det förföljer fienden och försöker förhindra dem att komma iväg med kanonerna. Hästburet artilleri kan medfölja. Det franska kavalleriet finns på er vänstra sida". Undertecknat "R. Airey.[1]

Så löd ordern, till allmänt beskådande på National Army Museum i London, som den brittiske överbefälhavaren lord Raglan lät sända via sin stabschef, general Airey, till kavalleriet i slaget vid Balaklava den 25 oktober 1854 under Krim-kriget. Ordern, som slutligen hamnade hos lätta brigadens befälhavare, generalmajoren James Thomas Brudenell, sjunde earl av Cardigan, blev inledningen till en av krigshistoriens mest legendomsusade strider: lätta brigadens katastrofala anfall mot de ryska kanonerna. Den franske generalen Bousquet, som såg attacken från en kulle, yttrade enligt legenden: "C'est magnifique, mais ce n'est pas la guerre". Av den 700 man starka brigaden, överlevde 195, bland dem lord Cardigan som strax efter massakern återvände till sin privata yacht i Balaklavas hamn, där han avnjöt ett bad och en butelj prima champagne.[2]

Den brittiska allmänheten följde ivrigt händelseutvecklingen på Krim i krigskorrepondenten William Howard Russells rapporter i *The Times*. Den 14 november 1854 beskrevs slaget vid Balaklava av Russell:

> Tio minuter över elva satte sig vår lätta kavalleribrigad i rörelse...Ryttarna svepte stolt förbi, glänsande i morgonsolen, med all den värdighet och ståt som hör kriget till...[...] Vi sågdem rida rakt igenom och vända, och när de hade brutit igenom en kolonn ryssar, som skingrades som agnar, log batterierna på kullen dem i flanken och mejade ner dem. Sårade soldater och ryttare som hade förlorat sina hästar kom springande mot oss och förtäljde den bedrövliga historien...Tjugofem minuter i tolv fanns inte en enda brittisk soldat, utom de döda och döende, kvar framför de moskovitiska kanonerna.[3]

Visserligen förde Russell anteckningar om vad han uppfattade som den usla befälföringen i den brittiska expeditionsstyrkan, men i sina rapporter betonade han hjältedåden och "det lysande, ärofulla kriget".[4]

En som läste Russells beskrivningar av läget på Krim var poeten Alfred Tennyson. Joanna Richardson berättar i sin monografi om skalden, *The Pre-Eminent Victorian: A Study of Tennyson*, att Tennyson särskilt fastnade för Russels fras "someone had blundered" och att denna inspirerade rytmen i dikten *The Charge of the Light Brigade*: "på några minuter hade han diktat ett utkast", skriver Richardson.[5] I en ny biografi över Tennyson pekar Peter Levi på diktens balladform, och på inflytande från Drayton, Chatterton och möjligen Vergilius.[6] Dikten, på svenska "Lätta brigadens anfall", först publicerad i *The Examiner* den 9 december 1854, lyder i svensk tolkning av Sven Collberg:

I
Fram mellan kullarna
hovarna dundrade,
fram in i dödsskuggans dal
red de sexhundrade.
"Lätta brigaden, framåt!
Front mot kanonen! Framåt!"
sa han. Mot dödsskuggans dal
red de sexhundrade.

II
"Lätta brigaden, framåt!"
Ängslades någon däråt?
Fel hade gjorts — men det fanns
ingen som undrade.
Varför var inte av vikt.
Oåterkalleligt
var det att dö deras plikt.
Fram in i dödsskuggans dal
red de sexhundrade.

III
Kanoner till höger,
kanoner till vänster,
kanoner i fronten mot
ryttarna dundrade.
Under granaternas skur
red de, mot kulornas mur

fram in i dödens, i
helvetets gap med bravur
red de sexhundrade.

IV
Blankt drog de, blixtrade med
sabeln och sablade ned
kanoniärerna, red
mot en armé. I en värld
folk var förundrade.
Kring dem kanonröken slöt;
tvärs genom linjen de bröt;
vacklande ryss och kosack
tvangs under sablarnas stöt
skingras förundrade.
Sen red de åter, men ej,
ej de sexhundrade.

V
Kanoner till höger,
kanoner till vänster,
kanoner bakom dem
blixtrade, dundrade.
Under granaternas skur
stupade män och djur,
de som med sådan bravur
kämpat, — ur dödens, ur
helvetets gap kom igen,
allt som var kvar av dem,
kvar av de sexhundrade.

VI
Evigt är ära beskärd
deras attack! I en en värld
folk stod förundrade.
Å deras blixtrande svärd!
Heder brigaden är värd,
de tappra sexhundrade![7]

Med ens, skriver Peter Levi, hade Storbritannien fått en nationalpoet; kopior av dikten spreds till trupperna på Krim och vid Tennysons begravning i Westminster Abbey 40 år senare kantades följet av överlevande veteraner från Balakalva.[8]

Lord Cardigan återvände hem till England i januari 1855 och upphöjdes till hjälte: "I London omgavs han av hyllande människor, hans porträtt var uppsatt i varje affär och alla tidningar skrev om hans liv. En kort yllejacka, en sådan som han burit på Krim, kopierades, gavs namnet Cardigan, och såldes i tusental. Det heter än idag Cardigan", skriver Cecil Woodham-Smith.[9] Mottagandet av Tennysons dikt blev så entusiastiskt, skriver Levi, att resonansen av den "vibrerade i 100 år, och outplånligt präglat vår uppfattning om Krim-kriget".[10] Man skulle kunna tillägga att resonansen fortfarande ljuder. Efter det sovjetiska imperiets fall tilläts britterna 1992, 138 år efter slaget vid Balaklava, att få sätta upp ett minnesmärke efter hjältarna.[11]

Den lätta brigadens anfall, odödliggjort genom denna Tennysons, kanske inte mest analyserade, men åtminstone allra mest folkkära dikt, har blivit ett uttryck för det imperialistiska Storbritanniens traditionella självbild: det okuvliga modet, självdisciplinen, den enskilde som osjälviskt offrar sig för gruppen och det militära överdådet. Trots att det konkreta militära objektet för attacken är oklart och skälen till dess genomförande är diffusa i Tennysons dikt är det ofta den som fått stå som ett slags *pars pro toto* för det brittiska engagemanget på Krim, inte minst inom populärkulturen, där den blivit en ofta omhuldad fetisch: i pojkböcker, i antologier över kända fältslag och sist, men inte minst, i filmer.

Dikten har helt enkelt kommit att överskugga historien, och själv blivit synonym med ett förment verkligt skeende, som helt iklätts heroismens färger, trots att Tennyson ju faktiskt antyder en katastrof med strofen "someone had blundered", eller i Collbergs tolkning "fel hade gjorts". En av förmedlarna av denna populärkulturella myt kring den lätta brigadens anfall är utan tvekan filmen, vars hantering dels av Tennysons dikt, och dels av historien jag kommer att behandla i det följande.

Den mest berömda filmatiseringen av "The Charge of the Light Brigade" var Warner Brothers film med samma namn från 1936; på svenska löd titeln *De tappra sexhundra*. Producerad av Hal B. Wallis, regisserad av Michael Curtiz, fotograferad av Sol Polito, med musik av Max Steiner och med Errol Flynn och Olivia de Havilland i huvudrollerna var det en film som engagerade flera av Hollywoods mest kända talanger vid tiden.

Bakgrunden till filmen var en hollywoodsk sub-genre, vanligen kallad "The Victorian Empire-genre". Paramount hade fått en lysande publikframgång med Henry Hathaways *En bengalisk lansiär* 1934, med Gary Cooper i huvudrollen. Genrens sedermera mest kända film under 30-talet blev RKO:s *Gunga Din — lansiärernas hjälte* 1939, regisserad av George Stevens med Cary Grant i huvudrollen.

Den amerikanske kulturhistorikern Richard Slotkin visar i en stor studie av "Frontier-myten" i amerikansk populärkultur, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in 20th-Century America*, hur "Victorian Empire-filmen" övertog västerns rollgalleri under en period då Roosevelts New Deal-propagandister försökte stävja västernmytens genomslagskraft.[12] Även om indianfilmernas popularitet sjönk drastiskt under 30-talet, måste ändå myterna om det galanta anglo-saxiska arvet upprätthållas. Tematiskt handlade dessa filmer om civilisationens kris, ansikte mot ansikte med en vild ras; civilisationen är naturligtvis det samma som det brittiska imperiet. Bakom vildarna — indier, afghaner — fanns också en ondskefull främmande makt, i just Curtiz' film Ryssland (1935—36 sågs ju Sovjetunionen som tänkbar fiende i en framtida uppgörelse i ännu högre grad än Tyskland). En hjälte räddar emellertid civilisationen från undergång genom en heroisk offerdöd.

"The Charge of the Light Brigade" tar sin utgångspunkt direkt i Tennysons dikt. Förtexten lyder:

> Världen tackar Alfred, Lord Tennyson, poeta laureatus vid Hennes Majestät drottning Victoria av Storbritanniens hov, för att han i en episk dikt förevigat ett av de mest framstående ögonblicken i historien, fyllt av ärans lyster.[13]

Efter produktionsuppgifterna kommer en text — regissören Michael Curtiz var som vi senare skall se särskilt benägen att utnyttja tryckta texter för att understödja bildberättandet i sina filmer — där det följande uppgavs vara baserat på en verklig historisk händelse, men att historien fiktionaliserats. Det övergripande skälet till filmen var naturligtvis själva anfallet, att skapa en grandios filmisk masscen. Manuskriptet måste alltså innehålla en lämplig förhistoria till anfallet och katastrofen. Slotkin skriver:

> Händelsen, såsom den mytologiserats av Tennyson, skapade möjligheter för kreativa idéer eftersom dikten innehöll ett mysterium. Vem syftade "fel hade gjorts"

> på? Ingen soldat frågade "varför", men fanns det ett skäl? Man gjorde klart för manusförfattarna att de måste komma på rimliga svar och att själva skälet måste vara mycket *bra*. Med så stora produktionskostnader kunde Erroll Flynn inte bara slarva till ett "fel" och på så sätt orsaka det storslagna misslyckandet. Ändå måste hans skäl vara en "hemlighet", dolt för masspubliken och okänt av historien. Skälet måste dessutom vara tillräckligt starkt för att kunna berättigas i moraliska termer, och samtidigt tillräckligt banalt för att motivera hemlighetshållandet.[14]

Man diktade följaktligen en förhistoria. Här skildras hur den förrädiske Surat Khan, suristanernas furste, inspirerad av ryssarna plötstligt gör uppror mot den brittiska överhögheten i Indien. Den brittiska garnisonen i Chukoti kapitulerar mot löfte om fritt avtåg, men Surat Khan låter massakrera alla, även kvinnor och barn. Major Geoffrey Vickers, spelad av Flynn, tillåts komma undan därför att han vid ett tidigare besök i Suristan räddat livet på Surat Khan.

När Vickers beordras till Krim, får han höra att Surat Khan flytt till ryssarna och att han befinner sig i de ryska ställningarna på höjderna kring Balaklava. Vickers är besatt av hämnd och dessutom djupt deprimerad över förlusten av sin vackra fästmö, spelad av Olivia de Havilland, som istället förälskat sig i hans yngre bror och officerskollega.

På Krim förfalskar Vickers en order från generalstabschefen sir Charles Macefield. Han beordrar med heroisk självuppoffring iväg sin bror samtidigt som han skickar ett besked till Macefield om att armén genast bör angripa Sevastopol. Genom lätta brigadens självmordsattack luras ryssarna att tro att huvudanfallet avser Balaklava. Vickers rider i täten under anfallet och strax innan han faller för ett revolverskott dödar han Surat Khan.

I slutet av filmen har engelsmännen segrat och intagit Sevastopol. Lätta brigadens anfall blev en avledningsmanöver, och männens offerdöd förutsättningen för deras segerrika kamrater. Sir Charles Macefield bränner brevet från Vickers för att inte befläcka dennes hjältegloria genom att avslöja insubordinationsbrottet.

Filmen utgör en mytologisk utvidgning av berättelsen i Tennysons dikt och är, naturligtvis, ett falsifikat av historien. Verkliga generaler som lorderna Raglan och Cardigan förekommer i persongalleriet på Krim, dock endast i kulissen. För att ytterligare förstärka intrycket av Tennysons dikt, som ju var själva incitamentet till filmen, så trycker man flera strofer över

filmbilderna i en symbios av teckensystem med mycket få filmhistoriska motsvarigheter, åtminstone inom ljudfilmen.

Dekonstruktionen av myten om lätta brigadens anfall och Tennysons heroiserande lovsång har emellertid också tagit sig många uttryck, t.ex. i Ezra Pounds parodi "The Charge of the Bread Brigade", först publicerad i *New English Weekly* 1932. Pound inleder här med en genial parafras på Tennysons inledningsstrof "Half a league, half a league, / Half a league onward, / All in the valley of Death / Rode the six hundred". Hos Pound lyder stroferna:

> Half a loaf, half a loaf,
> Half a loaf? Um-hum?
> Down through the vale of gloom
> Slouched the ten million[15]

Den mest slagkraftiga avmytifieringen av Tennyson och den populära föreställningen kring lätta brigadens anfall kom med brittiskan Cecil Woodham-Smiths historiska bestseller *The Reason Why* från 1953.[16] Woodham-Smiths intresse för Florence Nightinggale fick henne att intressera sig för lätta brigadens anfall. Även hos henne är det skälet bakom den fatala attacken som är bokens huvudämne. Redan i titeln "The Reason Why" tar hon sitt avstamp i Tennyson, och på titelsidan citeras de odödliga raderna: "Theirs not to reason why, / Theirs but to do and die: / Into the valley of Death / Rode the six hundred", eller i Collbergs ord: "Varför var inte av vikt. Oåterkalleligt var det att dö deras plikt. / Fram in i dödsskuggans dal / red de sexhundrade".

Woodham-Smiths arkivforskningar visar på det katastrofala ledarskapet inom den brittiska armén vid tiden för Krim-kriget. De högre officerarna köpte sina positioner som regementschefer, en gammal sed som var avsedd att garantera att de med störst välstånd, dvs. de som enligt teorin skulle ha bäst skäl att till varje pris försvara nationen, skulle leda trupperna. Följden blev att det endast var lägre, och mindre förmögna, officerare som var tvungna att meritera sig genom stridserfarenhet i t.ex. Indien eller andra kolonier. Woodham-Smith framhåller lord Raglans allmänna oduglighet, men främst de katstrofala ledaregenskaperna hos de båda kavallerigeneralerna lord Lucan och lord Cardigan, vilka dessutom var personliga dödsfiender. Det var dessa tre som genom särdeles slapp befälföring orsakade

katastrofen. Efter Krim, bör det påpekas, ändrades hela ledarskapsstrukturen inom brittiskt militärväsende.[17]

Woodham-Smiths bok blev nästan film med en gång. Michael Powell, visionär brittisk filmtrollkarl med storslagna bildfyrverkerier som t.ex. *De röda skorna* (1948) och *Hoffmanns äventyr* (1951) bakom sig, berättar i den andra delen av sina memoarer hur överväldigad han blev av boken och av anfallets filmiska potential.[18] Naturligtvis inleder Powell sin berättelse om denna film som aldrig blev av med att citera: "Theirs not to make reply, / Theirs not to reason why/" etc.. Med Rex Harrison som lord Cardigan och James Mason som lord Lucan hade Powells oslagbara känsla för grandiosa massscener bidragit till en film som åtminstone gjort Tennysons vision rättvisa. Hur det hade gått med Woodham-Smiths kritiska analys av skeendet är mera osäkert.

Boken blev emellertid såsmåningom en film, även om Tony Richardsons *The Charge of the Light Brigade* 1968 egentligen inte baserades på bokrättigheterna vilka tillhörde skådespelaren Laurence Harvey och som aldrig ledde till något.[19] På svenska fick filmen samma titel som Michael Curtiz' gamla version, *De tappra 600*, vilket egentligen var missvisande, eftersom Richardsons film, trots sitt magnifika kavllerianfall, i princip var en kritisk granskning av de romantiska föreställningar som Tennysons dikt givit upphov till. Filmen refererar inte heller till Tennyson personligen.

Ytterst är filmen en produkt av det upproriska 60-talet, med fullt av ironiska serieteckningar över militär feodalism inskjutna i berättandet. Teckningarna, skapade av Richard Williams, är modellerade på 1850-talets satirer i tidningen *Punch*, och fungerar som ett slags tidstypiska Verfremdungseffekter. De viktorianska kostymerna prunkar av 60-talsprakt — vi kan här påminna oss de begagnade Portobello Road-uniformerna på Beatles' omslag till LP-n "Sergeant Pepper" — och Vanessa Redgrave, det brittiska 60-talets kvinnliga protestikon framför andra "skiner", som den brittiske filmforskaren Andy Medhurst påpekat, "i pre-rafaelitiskt gyllenbrunt".[20]

I Richardsons *The Charge of the Light Brigade* framstår den katastrofala fadäsen vid Balaklava i all sin prydno. John Gielgud är en magnifikt förvirrad lord Raglan, och Harry Andrews och Trevor Howard gestaltar de båda inbilskt självupptagna stridstupparna Lucan och Cardigan. De historiska

detaljerna är minutiösa och Richardson låter till och med Cardigan utbrista "Here goes the last of the Brudenells", ett uttalande som Cardigan lär ha sagt före anfallet och som visar på att han egentligen var fullt medveten om den förestående katastrofen.

Man kan naturligtvis se *The Charge of the Light Brigade* som en Vietnam-allegori och härleda filmen till 60-talsgenerationens strävan efter moderna, socialistiskt inspirerade och anti-militaristiska kulturella föreställningar. Ändå har nog Tennysons vision hägrat bakom horisonten. Själva anfallet är trots allt grandiost i sin tragik, och ofrånkomligen heroiskt med dess poetiska avståndsbilder av brigadens storslagna ensamhet när de rider in i dödens dal.

Filmens lite tvetydiga framtoning medförde också att den misslyckades, såväl publikt som kritiskt vid tiden.[21] Ändå är man benägen att hålla med Andy Medhurst, när han i sin hyllningsartikel till Richardson efter dennes död, skriver: "På många sätt kan filmen *The Charge the Light Brigade* liknas vid själva anfallet vid Balaklava: usel ledning, idioti och dryga förluster. Ändå utstrålar den en undergångsdömd storslagenhet som man har svårt att glömma".[22]

Trots att ingen film gjorts om lätta brigaden efter Richardsons klingar ändå resonansen av Tennysons dikt. En film som mer explicit tacklade Vietnam-problematiken var Ralph Nelsons Song My-allegori *Soldier Blue* 1970 om den s.k. "White Creek"-massakern 1864 då amerikanska soldater dödade invånarna i en hel indianby. Ett uttryck för den förvirring som Tennysons dikt skapat, uppblandad som den blivit med 60-talets upprorsestetik, är att man i denna antikrigsfilm låter huvudpersonen beklaga sina dödade soldatvänner med Tennysons krigsförhärligande strofer: "Theirs not to make reply, / Theirs not to reason why, / Theirs but to do and die" etc.

Diktens semiotiska makt är således svår att betvinga.

Noter

1. Citerat ur Cecil Woodham-Smith, *The Reason Why*, London: Constable, 1953, s. 82.
2. Ibid, s. 262.

3. Philip Knightley, *Krigets första offer är sanningen: Krigskorrespondenten som hjälte, propagandamakare och mytskapare från Krimkriget till Vietnam*, sv. övers. Hans Granqvist, Stockholm: Forum, 1977, s. 11.
4. Ibid, s. 21.
5. Joanna Richardson, *The Pre-Eminent Victorian: A Study of Tennyson*, London: Jonathan Cape, 1962, s. 88.
6. Peter Levi, *Tennyson*, London: MacMillan, 1993, s. 221.
7. Tolkningen är från 1966 och har inte tidigare publicerats. Tennysons original finns t.ex. i Alfred Lord Tennyson, *Selected Poems*, red. Aidan Day, Penguin Selected English Poets, red. Christopher Ricks, London: Penguin, 1991, s. 289 f.
8. Levi, s. 221.
9. Woodham-Smith, s. 273.
10. Levi, s. 221.
11. Se t.ex. Jan Mårtensson, "Hjältarna hedras 138 år efter slaget", *SDS*, 22 mars 1992, s. B4.
12. Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (1992), New York: Harper Perennial, 1993, s. 265 f.
13. Citaten är direkt tagna ur en kopia av filmen, med min egen översättning.
14. Richard Slotkin, s. 268 f.
15. Ezra Pound, *Collected Short Poems* (1949), London: Faber and Faber, 1990, s. 257.
16. Woodham-Smith.
17. Ibid, s. 281.
18. Michael Powell, *Million-Dollar Movie*, London: Heinemann, 1992, s. 385 ff.
19. I en artikel redogör manusförfattaren Charles Wood för produktionsomständigheterna och inspelningen i Turkiet. Se Charles Wood, "Into the Valley", *Sight and Sound*, May, 1992, s. 26.
20. Andy Medhurst, "War Games", *Sight and Sound*, May, 1992, s. 28.
21. Se Alexander Walker, *Hollywood England: The British Film Industry in the Sixties*, London: Harrap, 1974, s. 367 f.
22. Andy Medhurst, s. 29.

I serien

ABSALON
Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund
har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842—1889*, 1992.
3. *Algot Werin. Från ett seminarium kring hans liv och verk*, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, 1994.
7. Staffan Björck, *Vänskapens pris*, 1995.
8. Carl Fehrman, *Vinglas och timglas i Bellmans värld*, 1995.
9. *Möten och metamorfoser. Dikt i samspel med musik, bild och film*, 1995.