

Stedet

Modernisme i nordisk lyrikk 2

© 2008 Forfattarane og Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet

Boka inngår som nr. 13 i serien *Nordica Helsingiensia*, ein publikasjons-serie ved Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet. Lieselott Nordman er seriens redaktør.

Boka inngår som nr. 4 i underserien *Kultur og Kritikk i Norden*. Hadle Oftedal Andersen og Asger Albjerg er underseriens redaktørar.

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

Omslag: Hadle Oftedal Andersen

Boka er sett med Garamond 9/11

Printed in Finland by
Yliopistopaino, Helsinki

ISBN 978-952-10-4941-5
ISSN 1795-4428

Stedet. Indledning
side 5-12

Unni Langås
GRAVSTEDET I NYERE NORDISK LYRIKK
side 13-31

Peter Stein Larsen
NATTEHIMLENS POETIK
side 32-43

Louise Mønster
VÆGGE OG MURE
Mødesteder i og imellem Tomas Tranströmers
og Henrik Nordbrandts forfatterskaber
side 44-52

Anders Nilsson
STADEN
Några nedslag i Gunnar Björklings
och Tomas Tranströmers poesi
side 53-67

Per Erik Ljung
NEW YORK, NEW YORK — FRÅN
HELSINGFORS TILL KÖPENHAMN
side 68-84

Hadle Oftedal Andersen
HEIME I MODERNITETEN, HEIME MED DØDEN
Om Klaus Rifbjergs Amagerdigte og Jan Erik Volds
Mor Godhjertas glade versjon. Ja
side 85-96

Trygve Söderling
GATAN ELLER HALLONBACKEN — VAR
ÄR MODERNISMENS PLATS?
En finländsk 1960-talsdebatt i nordiskt perspektiv
side 97-106

Per Bäckström
MEN OCKSÅ I POESIN ÅTERSTÅR ALLT ATT GÖRA
Diktens rum hos Öyvind Fahlström & Per Højholt
side 107-122

Idar Stegane
KØBENHAVN OG TJØME
Alf Larsen sine poetiske stader
side 123-139

Eva-Britta Ståhl
HEMBYGDSDIKTNING, TRADITION OCH MODERNISM
Gustaf Larssons diktning i ett nordiskt perspektiv
side 140-157

Medarbejdere
side 159-160

STEDET. INDLEDNING

At mennesket er nært forbundet med sine omgivelser, og at det knap nok giver mening at tale om mennesket uden at medtænke dets konkrete, stedlige forankring, fornemmer vi ikke blot instinktivt; vores sprog understøtter det også. Det ses bl.a. deri, at et synonym for menneskets liv er dets tilværelse, og yderligere taler vi om, at vi er til stede eller endda om vores tilstedeværelse. Verbet være og substantivet værelse er etymologisk sammenknyttet og frembærer deres fælles rødder i en ortografisk og auditiv parallelitet. Et værelse er helt konkret et værested; det er et af mange steder, vores eksistens udfolder sig. Og ikke kun er eksistensen undergivet nogle fysiske rammer; selve disse rammer er i høj grad formet af det liv, der finder sted.

Naturligvis er der rumlige forhold, der går forud for menneskets interaktion med omverdenen. Men meningsfuld bliver selv den uformede natur — den flade slette, det høje bjerg, den bugtende flod — først i og med mennesket træder i relation til den. Det skal ikke udelukkende forstås sådan, at naturen opstår som en meningsbærende størrelse, i det øjeblik mennesket konkret bebor den, lever i og af den. Det dækker også over det forhold, at mening er et eksklusivt menneskeligt begreb: Kun mennesket er det forundt at tilskrive noget betydning. Hertil kommer alt det i vores omgivelser, som tydeligt er præget af menneskets mellemkomst. Rådhus, koncertsale, jernbanestationer, fitnesscentre og supermarkeder ikke bare taler, men nærmest råber om de mennesker, der huserer i verden og mærker den med deres specifikke behov. Mens bjerget har fået sin høje tinde og sine stejle sider uafhængigt af menneskets indblanding og dermed med en vis ret kan siges at eksistere i sig selv, er steder som de netop nævnte opstået som en direkte konsekvens af menneskelige ønsker og behov. Såvel hvad angår de naturligt som kulturelt formede steder, er mennesket og verden dog overgivet til hinanden, og dermed er en af de fundamentale erkendelser slået an i forskningen om stedet, som denne antologi er et bidrag til.

Det er en forskning, der ligesom stedbegrebet essentielt er sammenspundet, idet den er kendetegnet ved ikke at knytte an til ét fag eller snævre forskningstraditioner, men derimod er tværfaglig. Stedet diskuteres inden for så forskellige områder som f.eks. filosofi, humangeografi, sociologi, arkitektur, turismeforskning og litteratur. Af hovednavne i den vidtfavnende debat kan man nævne Gaston Bachelard, Michail Bachtin, Edward S. Casey, Tim Cresswell, Seamus Heaney, Martin Heidegger, Leonard Lutwack, J. Hillis Miller, Christian Norberg-Schulz, Georges Perec og Yi-Fu Tuan, mens væsentlige

bidrag i den diskussion, der ligesom denne publikation har med nordisk litteraturforskning at gøre, tidligere er kommet fra bl.a. Per Thomas Andersen, Anniken Greve, Svend Erik Larsen, Göran Printz-Påhlson, Dan Ringgaard, Frederik Stjernfelt og Frederik Tygstrup. Selvom stedforskningen bevæger sig i forskellige retninger og optræder inden for divergerende faglige traditioner, er der imidlertid et forhold, der forener de forskellige tilgange. Som antydnet i det ovenstående drejer det sig om, at stedet grundlæggende betragtes som et fænomenologisk begreb.

Fænomenologien er som bekendt videnskaben om fænomenerne, og da et fænomen defineres som en genstand, sådan som den fremtræder for os, pointerer denne retning selve samspillet mellem verden og mennesket. Fænomenologien interesserer sig ikke for tingene i abstraktion fra den, der sanser dem; det handler tværtimod om, hvordan de er givet for den menneskelige bevidsthed. Tilsvarende opfattes mennesket og den menneskelige bevidsthed heller ikke som abstrakte entiteter; mennesket er altid stedt et bestemt sted, og dets bevidsthed er altid en bevidsthed om noget. Denne fænomenologiske tankegang præger ligeledes Martin Heideggers essay «Bauen Wohnen Denken» fra 1951, der er et af de helt centrale udgangspunkter for stedforskningen og har haft stor betydning for opfattelsen af det dialektiske forhold mellem mennesker og verden; for det synspunkt, at lige så lidt som mennesket kan forstås i isolation fra dets konkrete omgivelser, kan omgivelserne forstås uden mennesket, der har formet og mærket dem med sin tilstedeværelse. At kalde stedet for en fænomenologisk kategori er derfor at understrege den nære forbindelse mellem omverdenen og mennesket; det er at betone, at disse størrelser essentielt hører sammen. Med Tim Cresswells formulering i *Place : a short introduction* (2004) er det at betragte noget som et sted, således også at fremføre en bestemt verdensopfattelse: når man opfatter verden som en verden af steder, ser man verdener, som er forbundet med mening og erfaring.¹ Eller endnu mere skarptslebent skrives det med Anniken Greves pen i artiklen «Kort om stedsfilosofi» (1996): «En jord uten mennesker ville være en jord uten steder».²

Det betyder endvidere, at stedet som begreb adskiller sig fra en række af de termer, det er beslægtet med. Spørger man til stedet, spørger man til noget anderledes konkret end rummet; stedet betegner i højere grad en afgrænset rumlig ramme og angår vores sanselige erfaring hermed.³ Mens rummet ofte opfattes som en abstrakt kategori og som noget, man har et distanceret forhold til, er stedet konkret. Man står i en mere intim relation til stedet, eller med endnu en afstikker til fænomenologien kan det siges at danne en livsverden. Tim Cresswell citerer Yi-Fu Tuan for at sige, at rum er forbundet med bevægelse, stedet med pause, og rum kan da også omdannes til et sted, når man knytter sig til det og tildeler det mening.⁴ Idet stedet i vid udstrækning er noget, man befinder sig på, adskiller begrebet sig desuden ikke kun fra rummet, men også fra landskabet, der traditionelt forstås som noget, man står udenfor og betragter på afstand. I forlængelse af Joachim Ritters essay «Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft» (1963) kan landskabet bestemmes som en historisk kategori, der bliver til, når mennesket løsriver sig fra sin praktiske indfældethed og brugende omgang med naturen. Landskabet toner frem på en nyvunden distance, der muliggør en æstetisk betragtning, og landskabet kræver derfor en form for fremmedgørelse fra naturen — eller i hvert fald en udspaltning af naturen og betragteren. Og ikke kun adskiller

stedbegrebet sig fra en række traditionelle, rumlige begreber; stedbegrebet bærer på dets egen, iboende modsætning, nemlig ikke-stedet.

Mens stedet som nævnt er noget, vi står i en intim forbindelse med, er ikke-stedet det, som fratager os muligheden for en sådan identifikations- og samhørighedsfølelse. Det er med andre ord dårlige steder, hvortil det er svært at etablere et konstruktivt omverdensforhold og knytte sig eksistentielt. Og netop fordi vi lever i en globaliseret tidsalder, er mange af den opfattelse, at disse ikke-steder breder sig. Globaliseringen og med den de multinationale selskabers fremmarch medfører en homogenisering af steder, og man kan træde ind på tankstationer, restauranter, supermarkeder, hotelværelser og lufthavne, der stort set er identiske hele kloden rundt.⁵ Denne homogenisering kombineret med moderne massekultur og en hypermobil livsførelse, hvor nogle nærved lever i en tilstand af permanent transit, har ifølge en kritisk og bekymret iagttager som Edward Relph medført en stigning af eksistentielle outsiders; af mennesker, der ikke får tilgodeset det basale behov, det er at høre til og have hjemme.⁶ Dog står den negative tolkning af globaliseringens konsekvenser for vores fundamentale stedsøgen ikke uimodsagt, og i forskningen kan man også finde positioner, der fastholder menneskets evne til at oplede stedkvaliteter i de givne rum og blive eksistentielle insiders, hvor end de befinder sig. Selvom Anniken Greve ikke ser ubekymret på den moderne udvikling, fremhæver hun således styrken af vores stedskabende blik i bl.a. børns evne til at finde stedkvaliteter i selv de mest kommercialiserede og triste rum.⁷ Og i Lucy Lippards bog *The Lure of the Local: Senses for Place in a Multicultural Society* (1997) pointeres det moderne menneskes evne til at omdefinere og på konstruktiv vis indgå i de eksisterende hybrider, som, hun mener, danner de lokale steder.⁸

Hvad enten man oplever globaliseringen som en trussel eller blot som nye betingelser, der fordrer en anden måde at forbinde sig med omverdenen på, forekommer det dog oplagt, at det er den moderne verdens ændrede, eksistentielle vilkår, der har skabt grundlaget for den store interesse, der i de seneste år er blevet vakt for stedforskningen. I en tid, hvor grænserne mellem det hjemlige og det fremmede; mellem det lokale og det globale til stadighed forskydes, og hvor mange — i den velstillede del af verden — er blevet globetrottere, for hvem der ikke længere gives ét hjem, er der selvsagt et øget behov for at reflektere over forholdet mellem geografisk rum og identitet. Og præcis denne mulighed tilbyder stedbegrebet, der — som det er fremgået i det ovenstående — essentielt pointerer samhørigheden mellem mennesket og dets omverden. I kraft af at stedet er et tværestetisk begreb, er der imidlertid mange måder at tilnærme sig det på, og det synes derfor også relevant at knytte et par kommentarer til den overordnede tilgang, som samler bidragene i denne antologi.

Stedet – modernisme i nordisk lyrik 2 er den anden publikation fra en gruppe nordiske litteraturforskere, der blev dannet ud fra en fælles interesse for lyrik og modernisme, og som i 2005 udgav bogen *Modernisme i nordisk lyrik 1*. Det betyder, at bogens indgang til diskussionen af stedet er præget af, at det er lyriske, modernistiske tekster, der udgør det litterære grundmateriale. Endvidere er det ligesom i den foregående publikation karakteristisk, at det nordiske perspektiv er understreget, ikke blot i og med bidragene er skrevet af forskere fra forskellige nordiske lande, men også idet artiklerne i høj grad trækker forbindelseslinjer imellem nordiske forfatterskaber. Intentionen er således på én

gang at optegne nogle interessante forbindelseslinjer imellem de nordiske landes digtning og give et flersidigt indblik i, hvordan man kan nærme sig en diskussion af stedet, når det netop er den nordiske, modernistiske lyrik, der danner udgangspunkt.

Antologien består af ti artikler og indledes af Unni Langås' «Gravstedet i nyere nordisk lyrikk», der er den første af tre artikler, der omhandler bestemte steder i en mere almen forstand. Denne artikels afsæt er det faktum, at graven er et sted, som har inspireret mange digtere i nordisk litteratur. Det synes at hænge sammen med dette steds specielle, eksistentielle status, idet det både er menneskets sidste hvilested og et tegn for kulturens omsorg for de døde. Samtidig fascinerer gravstedet, fordi det er et synligt udtryk for kulturens ideer om 'det andet'; det, som er hinsides livet. Dette undersøges i artiklen i en læsning af digte af ni nordiske poeter fra perioden 1946 til 2002. Det drejer sig om Eldrid Lunden, Søren Ulrik Thomsen, Tua Forsström, Olav H. Hauge, Göran Sonnevi, Bruno K. Öijer, Merete Torp, Tor Ulven og Steinar Opstad. Med udgangspunkt i en historisk betragtning af kirkegårdens æstetik udvikler Langås et teoretisk perspektiv, hvor hun finder lighedstræk mellem gravstedsdigtet og ekfrasen, det billedbeskrivende digt. Begge genrer har et visuelt objekt som sit motiv, og begge påtager sig den umulige opgave at formidle det ukendte 'andet'. Men hvor ekfrasen kan have utallige objekter som sit motiv og variere meget i sin æstetiske form, vil gravstedsdigtet være snævrere fokuseret og formuleret. Artiklen viser, hvordan den nordiske gravstedsdigtning inden for en fælles genremæssig og tematisk ramme udviser stor æstetisk og idémæssig spændvidde.

Det ukendte, metafysiske eller «andet» tematiseres også i Peter Stein Larsens «Himmelrummets poetik». Det drejer sig imidlertid her om digte, hvor det poetiske jeg er placeret et ganske andet sted end ved det afgrænsede gravsted, nemlig under en natlig himmel. Sådanne vertikalt orienterede universer, udspændt mellem den mørke jord og den lysende stjernehimmel, er særdeles udbredte i den nordiske digtning fra romantikken til modernismen. Der udtrykkes en længsel bort fra en uudholdelig fakticitet og mod en sammensmeltning med noget fjernt, forløsende og vidunderligt. I artiklen diskuteres dels variationerne, dels fællestrækkene i «himmelrummets poetik», som den kommer til udtryk hos en række poeter fra de sidste 200 år såsom Erik Johan Stagnelius, Johannes Jørgensen, R. Broby-Johansen, Pär Lagerkvist, Ole Sarvig, Tor Ulven og Michael Strunge.

I Louise Mønsters «Vægge og mure. Mødesteder i og imellem Tomas Tranströmers og Henrik Nordbrandts forfatterskaber» er man, som titlen antyder, tilbage ved de mindre og mere intime steder. Gennem analyser af udvalgte digte stilles der skarpt på de to nordiske poeters frekvente skildring af vægge og mure, der på én gang optegner konkrete steder og åbner for større eksistentielle, historiske eller metafysiske rum. Fokuset på væggene og murene danner derfor ikke blot et mødested for forfatterskaberne; de repræsenterer konkret et sted, som samler og eksponerer møder f.eks. mellem det forgangne og det kommende. Som i enhver sammenstilling af forfatterskaber er det imidlertid ikke kun lighederne imellem dem, men også forskellene, der synliggøres. Mødet lægger grund for ikke-mødet, og forskellen mellem lyrikernes «vægge og mure» fremstår, idet Tranströmers digtning er præget af en anderledes universalisme og en større åbenhed for en metafysisk dimension end Nordbrandts.

I de næste artikler er der fokus på konkrete steder i form af byer samt den moderne virkelighed. I Anders Nilssons «Staden: några nedslag i Gunnar Björklings och Tomas

Tranströmers poesi» optræder den store svenske poet ligesom hos Mønster. Stedet i de digte, der behandles, er imidlertid et andet, nemlig byen. Essayets udgangspunkt tages i Gunnar Björlings Helsingfors og byen generelt, som den manifesterer sig i hans to første digtsamlinger *Vilande dag* fra 1922 og *Korset och löftet* fra 1925. Det undersøges, hvordan den moderne storby beskrives, og hvordan den påvirker digtenes form. Nilsson sammenligner herefter Björlings konception af den moderne storby med Tranströmers, hvor sidstnævntes kosmopolitiske perspektiv også ytrer sig, idet det ikke bare drejer sig om Stockholm og hjemstaden Västerås, men også om eksotiske lokaliteter i verden.

I Per Erik Ljunges «New York, New York — från Helsingfors till Köpenhamn» befinder vi os ligeledes i storstædernes domæne. Artiklen tager afsæt i en udtalelse af Hagar Olsson i det finlandssvenske avantgarde-tidsskrift *Quosego* fra 1929, hvor hun siger, at «vi skola skriva som hade vi ett Paris eller New York att erövra på finländsk botten». Gunnar Björling og Henry Parland finder virkelig deres storby, deres «New York» i Helsingfors, ligesom Dan Turéll gør det i København i 1970'erne. Disse på forskellig vis modernitetsbekræftende storbydigtere kontrasteres i artiklen til den unge Vilhelm Ekelund og hans ambivalente gestaltning af Berlin omkring 1900 — og til Birger Sjöbergs mærkelige metropol-fantasi i «*Industria colossale*» fra 1920'erne. Tanken er, at stedet, altså storbyen, ofte er præfigureret i den poetiske bevidsthed, her med forestillinger om frem for alt New York. Man går ind i erfaringen med emblematiske billeder af byen, som man så også finder og gestalter. I de digteriske efter-billeder, der konstrueres, tager en persona form i et samspil med byen; heriblandt med tænkte urbane interlokutører.

Et lignende initieret og bekræftende forhold til den moderne storby diskuteres i Hadle Oftedal Andersens «Heime i moderniteten, heime med døden». Der fokuseres i artiklen på to hovedværker fra nordisk 1960'er-lyrik, nemlig Klaus Rifbjergs *Amagerdigte* fra 1965 og Jan Erik Volds *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* fra 1968. De to digtsamlinger kombinerer en modernistisk form med en undersøgelse af det urbane, ikke som baggrund for en fremmedgørelse, men som et udgangspunkt for oplevelse af sammenhæng i tilværelsen. Oftedal Andersen argumenterer for, at Rifbjergs og Volds tekster er udtryk for oplevelsen af at være «hjemme i moderniteten».

Også i Trygve Söderlings «Gatan eller hallonbacken — var är modernismens plats?» er stedet storbyen og den nordiske poesi fra 1960'erne, men begge disse anskues ud fra en finsksvensk synsvinkel. Mens man i Norge og Danmark med begejstring hylder 1960'ernes nye, tidssvarende poesi som en ny type modernisme — «konfrontationsmodernismen» — tager toneangivende, yngre poeter i Sverige og det finlandssvenske område snarere afstand fra 'modernisme'-etiketten. Eller rettere sagt: fra den æstetik, som de forbinder med modernismens tradition. Spørgsmålet om modernismens sted er her centralt. I Sverige skriver Göran Palm et digt, som kritiserer «poesiparken»; i Finland efterlyser Claes Andersson et mere tidsbevidst digt, som f.eks. skal «fungera i mjölkbutiken». I den livlige finlandssvenske litteraturdebat i sommeren 1965 kritiseres bl.a. Södergrans «hallonbacke» og Rabbe Enckells naturlyrik, og byen fremhæves som et alternativ. Söderling påpeger, at de yngre poeter i 1960'erne mærkeligt nok ikke knytter forbindelsen tilbage til den udpræget urbant orienterede, finlandssvenske modernisme fra 1920'erne og 1930'erne med navne som Henry Parland, Elmer Diktonius og Gunnar Björling, og det anføres, at en forklaring på dette kan være, at denne tidligere digtning i de næste 40

år bliver helt overskygget af frem for alt Rabbe Encckells mere indadvendte udgave af modernismen.

Per Bäckström beskæftiger sig i «Men också i poesin återstår allt att göra» ligesom de foregående artikler med 1960'ernes nordiske poesi, men i sit studie af Öyvind Fahlströms og Per Højholts konkrete poesi og systemdigtning anlægger han en anden vinkel på spørgsmålet om digtets rum. Artiklen undersøger en række fundamentale betingelser for, at der i fænomenologisk forstand gestaltes et rum i form af en fiktiv virkelighed, når vi læser digte. Dette gøres ved at fokusere på det grænsetilfælde inden for litteraturen, som den konkrete poesi udgør. Bäckström anfører indledende, at avantgarden bl.a. i de grafiske digte og lydpoesien rendyrker den ene side af skabelsesakten: *techné*; mens den anden side — *poïēsis* — næsten reduceres til nul. Gennem denne 'rensende' af- eller posthumanisering af kunsten, som er mest udpræget i poetiske teksters anvendelse af ord som objets *trouvés*, spørger avantgarden, hvordan digtets rum bliver til. Det påpeges, at digtet bliver til i mellemrummet mellem objekt *trouvé* og ordenes oprindelige betydning, og at alfa og omega bliver den tolkende akt mellem forfatter og læser. Det, som gør digtet til digt, isoleres og vises hermed frem som selve processen bag kunstværket. Man sætter på denne vis i den konkrete poesi spot på spørgsmålet: Hvem ejer digtets rum?

De to sidste artikler tager udgangspunkt i to nordiske forfatterskaber, der hver især er forankrede i en bestemt egn, men samtidig har et bredt perspektiv på Norden og den øvrige verden.

Idar Stegane beskæftiger sig i «København og Tjøme. Alf Larsen sine poetiske stader» med den norske digter, der med opbakning fra det eksperimenterende danske tidsskrift *Klingen* får udgivet samlingen *Digte* i 1919. Larsens værk er karakteristisk ved, at det ganske vist er skrevet og udgivet i Danmark, men at det samtidig har et norsk kystlandskab og norske købstæder som sit stof og motiv. Stegane diskuterer *Klingens* rolle som et tidsskrift, der fra første stund har tilknyttet en nordisk gruppe af forfattere og billedkunstnere, som kender eller kender til hinanden. Tidsskriftet har indslag af både norske, islandske og færøske kunstnere og forfattere, og selv om svenske Vilhelm Ekelund aldrig offentliggør noget i *Klingen*, hører han til denne flok, bl.a. som en ven af Otto Gelsted og Alf Larsen og som en vigtig kritiker og formidler af Larsens lyrik. Artiklen fokuserer på, hvorledes norsk litteratur får en plads i *Klingen*, frem for alt i kraft af Alf Larsens bidrag både med egne digte og som formidler af andres tekster.

Afsluttende behandler Eva-Britta Ståhl i «Hembygdsdigtning, tradition och modernism» den gotlandske nationalskjald Gustaf Larssons digtning i et nordisk perspektiv. Larsson helligede sig i alle sine værker sin hjembygds historie. Forfatterskabet har imidlertid også en markant nordisk optik, idet digteren nærrede en dyb kærlighed til Island og den islandske litteratur; han blev endvidere oversat til islandsk og nynorsk. I en række digte anvender Larsson sit eget «gutamål»; allerede dette gør, at vi bevæger os langt bort fra den rigssvenske poesi. Om man med lyrisk modernisme mener en normbrydende opposition til traditionel poesi i bunden form, kan man anskue såvel den antikke græske lyrik som den oldislandske Edda-poesi med deres imagistisk fortættede objektive korrelater for tanke og følelse som modernistisk. Gustaf Larsson betragtes gerne som en udløber af den svenske «nittotalismes» fornyede interesse for det regionale og lokale. Når han skriver gotlandske digte på en dialekt, som bærer et stærkt arkaisk drag, oplever en ikke-gotlending hans poesi som fremmed, særegen og lokkende, mens en indfødt gotlending sandsynligvis

føler sig mere hjemme i sproget. Eva-Britta Ståhl karakteriserer — med et begreb af Hadle Oftedal Andersen — Gustaf Larssons poesi som «bygdemodernism».

Noter

¹ Jf. Cresswell, Tim: *Place : a short introduction*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, 11.

² Greve, Anniken: «Kort om stedsfilosofi» i *Vinduet* nr. 4, 1996, 21.

³ Det engelske ord *sense* har en sigende dobbelthed, som det danske *sanse* desværre ikke besidder, idet det engelske ord ikke blot refererer til det at sanse noget, men også at give mening. Som sådan betoner det såvel en konkret, fysisk tilgang som en intellektuel og mere reflekteret, og denne dobbelthed er ligeledes bærende i Seamus Heaneys centrale essay om stedet fra 1977, hvor der skelnes mellem en oplevet, uboglig og ubevidst, og en tilegnet, boglig og bevidst måde at forbinde sig med et sted på (jf. Heaney, Seamus: «Fornemmelsen for stedet» i *Fornemmelsen for stedet*, Gyldendal, Haslev 1998, 62).

⁴ Jf. Cresswell 2004, 8. En tilsvarende omdannelse gennem konkret engagement anfører Lucy R. Lippard i forholdet mellem begreberne landskab og sted: «A lived-in landscape becomes a place, which implies intimacy; a once-lived-in landscape can be a place, if explored, or remain a landscape, if simply observed» (*The Lure of the Local*, The New Press, New York 1997, 7f.).

⁵ Jf. Cresswells kapitel «The end of Place?» for en nøjere gennemgang af en række forskellige positioner, der er fremkommet i diskussionen om det moderne menneskes tiltagende stedløshed.

⁶ Edward Relph skriver: «What is important is to recognise that placelessness is an attitude and an expression of that attitude which is becoming increasingly dominant, and that it is less and less possible to have a deeply felt sense of place or to create places authentically» (Relph, E.: *Place and placelessness*, Pion Limited, London 1976, 80).

⁷ Jf. Greve 1996, 23.

⁸ Lippard 1997, 6.

GRAVSTEDET I NYERE NORDISK LYRIKK

Graven er menneskets siste oppholdssted, i alle fall for de som ikke tror på et stedløst evig liv. Men uansett hvilke tanker man har om dødens ontologi, så er det jordiske gravstedet det eneste som kan sanses, og som bevarer for etterkommerne en fysisk plass for det livet som er levd. Den enkelte grav er som regel en del av en større ansamling av graver, en kirkegård eller en nekropolis, og som en projeksjon av byen blir den en manifestasjon av hvordan ulike epoker og kulturer organiserer sine liv og planlegger sine etterliv.

Gravstedet vil alltid peke i to retninger, enten vi betrakter det fra en psykologisk eller en fenomenologisk synsvinkel. Psykologisk yter det omsorg for den som er død, «et siste hvilested», og samtidig tilbyr det en sørgeplass for den som er etterlatt, «en grav å gå til». Fenomenologisk formidler det den kulturen som har vært den dodes livsvilkår, og eksponerer dødsoppfatninger som denne kulturen har utviklet. Korset, som preger de kristne kirkegårdene, er et kongenialt uttrykk for denne tosidigheten. Det er både et tegn på Jesu korsfestelse og død og et symbol for oppstandelse og evig liv. I andre kulturer vitner gravstedene tilsvarende både om det levde livet og om menneskenes tanker rundt dødens innhold.

Hvilke tanker dette er, og hva de ulike gravstedene bærer på av mening, står imidlertid stadig til diskusjon, og gravstedet er derfor et møtested, en betydningsladet korsvei, ikke bare eksistensielt mellom liv og død, men også hermeneutisk mellom betrakteren og det betraktede. For poeten er graven et kunstliknende objekt, der den byr seg fram for beskrivelse og fortolkning. Ikke minst presenterer den seg som et sådant i de utallige litterære framstillinger av gravstedet, fra antikken til i dag, som gjør det til et yndet motiv for kontemplativt å bearbeide sorg og savn, for strategisk å designe ettertidens hukommelse, og for preventivt å takle angst og usikkerhet overfor det ukjente.

Fokus i denne artikkelen er et utvalg nordiske etterkrigsdikt med gravstedet som motiv. Utvalget spenner over tidsrommet 1946 til 2002 og omfatter dikt fra Finland, Sverige, Danmark og Norge. Det er lang tradisjon for denne typen diktning i Norden, som ellers i Europa, men det er skrevet lite om de moderne gravdiktene, og jeg har ikke funnet noen studier som forsøker å si noe samlende eller innkretse en moderne poetikk rundt gravstedet.¹ I det følgende tar jeg for meg ni dikt som jeg har sortert etter form og innhold og delt inn i tre avsnitt. Det begynner med kirkegården, fortsetter med graven og avsluttes med utopien. Midt i avdelingen om kirkegården har jeg valgt å legge inn et

avsnitt med teoretiske perspektiver, slik at jeg kan avlede teori fra et representativt dikt og utarbeide et referansegrunnlag for kommentarer til de andre.

KIRKEGÅRDEN

Jeg starter med et dikt som har en helt bestemt, eldre kirkegård som motiv, og som retter et tydelig moderne blikk på den. Diktet er fra Eldrid Lundens samling *Til stades (tekstar om erindring og gløymse)* (2000), og det gir meg anledning til å trekke inn noe historikk om kirkegårdens idégrunnlag:

Installasjon
(etter eit besøk på æreskyrkjegarden du Père Lachaise i Paris)

Menneskeleg liv
i høg sokkelansamling på kyrkjegarden
sidan 1600-talet
Her går det i stein
Her står dei i stein

Døden organisert som forsteining. Men mosen
har ein sjanse. Den er så grøn. Den er så langsam
Den viser oss sin farge²

Kirkegården Père Lachaise ble innviet i 1804 og samlet i seg alle trekk ved en ny og moderne storbykirkegård. Den var plassert utenfor byen i et naturskjønt område og med et gammelt parkanlegg som hadde vært i bruk siden 1500-tallet og eid av jesuittene siden 1600-tallet. Arkitekten Alexandre-Théodore Brongniart lot naturen og de gamle gravene spille med i konstruksjonen av et sted med klart bymessig preg. Eksotiske trær og planter, små stier og grønne plener konkurrerte om oppmerksomheten med brede gater, ellipseformede plasser og storslagne utsiktspunkter. Tett i tett ble mausoleene og monumentene bygd opp, og etter hvert utviklet de dødes by seg til en urban fortetning som minnet om den moderne metropolen Paris og kopierte dens struktur og estetikk. Balzac skildrer i sin roman *Ferragus* (1833) hvordan kirkegården er byens junior og *alter ego*: «Det er atter hele Paris med dens gader, dens skilte, dens driftighet, dens palær; men set gjennom teaterkikkertens forminskede linse, et mikroskopisk Paris reduceret til de små dimensioner hos skyggerne, larverne, de døde, en menneskeslægt som ikke har anden storhed end sin forfængelighed.»³

Kirkegården ble et museum, et sted for langsiktig oppbevaring av menneskelige klenodier som kunne skape illusjon av et varig nærvær. Til dette bidro at allerede døde storheter ble fraktet dit og begravd på nytt, blant andre Héloïse og Abélard, Molière og La Fontaine. Kirkegården er både et sted og et ikke-sted, skriver Anne-Louise Sommer, fordi den refererer til det som ikke er mer, og ikke kan framstilles. Med henvisning til Foucault tolker hun kirkegården som en tidsmessig kompleksitet hvor liv og død smelter sammen, og hvor «livets ophør og kvasi-evigheden bliver to sider af samme sag». Det museale ved kirkegården gjør den til en akkumulasjon av historie og et universelt arkiv, en idé om å samle alle tider på ett sted og samtidig unndra seg tiden.⁴

Tittelen på Eldrid Lundens dikt — «Installasjon» — alluderer til en type kunstverk som gjør bruk av ulike romlige og sanselige elementer og inviterer publikum til en dynamisk og kroppslig totalopplevelse. Men der den moderne installasjonen taler til oss med rekvisita fra vårt gjenkjennelige hverdagsliv, skjer en omvendt prosess på kirkegården, idet stedets inventar er fremmed og skal indikere noe ukjent. Her er menneskelig «liv» ifølge poeten iscenesatt som steinskulpturer på sokkel, mens det egentlig handler om død. Kirkegården utfordrer vår sekulære viten om døden som intet og står åpenbart for et ønske om å skape et permanent og solid substitutt for en kropp i oppløsning. Den døde kroppen og steinstøtten ekskluderer hverandre gjensidig, og man kan forstå det slik — det ligger implisitt i diktet — at den høye sokkelansamlingen formidler en ikonografisk avvisning av døden. Jo flere og høyere støttene er, ser det ut til, jo mindre betydning har oppløsningen av de menneskelige levningene under dem. Dette kan tilskrives en stadig økende profanering av gravstedet i løpet av 1800-tallet og et tiltakende ønske om å demonstrere enkeltindividets prestisje. De monumentale støttene og mausoleene skulle ikke primært demonstrere den kollektive tro, men sikre den avdøde et solid ettermæle.⁵

Mellom fortidens figurative steiner og massive symbolikk og den nåtidige betrakter åpner det seg en avstand, ikke bare i tid, men også i mentalitet, en avstand som i Eldrid Lundens versjon tangerer det komiske. Formuleringen «høg sokkelansamling» har en humoristisk snert som assosierer til det sjargongaktige uttrykket «høy sigarføring», mens de to linjene «Her går det i stein / Her står dei i stein» er enda mer åpenlyst humoristiske i sin regleaktige variasjon og rytmikk. Men diktet tipper ikke over grensen til det respektløse, for mot slutten reflekterer Lunden i en mer glidende musikk over den estetiske formen som kirkegårdens steiner representerer, og som er en visuell og plastisk organisering av et kulturelt og historisk bestemt forhold til døden. Forskjellen mellom den museale iscenesettelsen av død og det moderne diktet, som også peker på seg selv med tittelen «Installasjon», blir anskueliggjort hos Lunden. Det er et fremmed blikk som observerer gravstedene, men også et blikk som sympatisk og varmt inkluderer dem i et forsøk på å se sammenhenger mellom kirkegårdens installasjon og diktets egen.

Til slutt inviteres naturen («mosen») inn i teksten for å gi liv til stedet og betone det livet som tross alt er sanselig nærværende. Denne gesten berører et annet interessant aspekt ved den moderne kirkegården, nemlig dens forsonende balansegang mellom natur og kultur. Skikken med å plante trær på kirkegårdene stammer fra 1700-tallet og var dels hygienisk, dels estetisk motivert. En engelsk naturforsker påviste at bladene på trærne rensket luften, og epoken er dessuten hagens, parkens og landskapsdiktningens tid.⁶ På de nye kirkegårdene var naturen integrert i et kulturelt rom som hadde paralleller til den romantiske hagen, og som var ladet av symbolikk. Der steinene og skulpturene betegner en fastfrosset tid, en stille stillstand, viser den grønne beplantningen, som kommer igjen år for år, ut over det dødelige og til en organisk gjenfødelse, et evig liv. Det er denne kontrasten mellom steinen og mosen, kulturen og naturen, døden og livet, Lundens dikt berører mot slutten, og som oppretter en forbindelse mellom det som er borte, og det som består.

TEORETISK PERSPEKTIV

Eldrid Lundens dikt viser inn mot innsikter som kan finnes igjen i nyere stedsfilosofi. Stedet er ifølge moderne tenkemåter ikke bare et lokaliserbart, fysisk sted, men en mental møteplass for folk og forestillinger, og det tilbyr et mønster for tanken. I spenningen mellom stedet og kroppen finner tanken som en dynamisk hendelse, skriver for eksempel filosofihistorikeren Edward S. Casey, som vektlegger stedet som prosess. Han betoner at stedet ikke er absolutt, men underlagt omfattende historiske endringer. Selv om disse stedene er ferdig konstruerte, og utover det at de endrer seg materielt over tid, så fortsetter de å hende.⁷ Poetens besøk på kirkegården er en slik hendelse som avfører tanker om hvordan fortiden organiserer sin død som pompøs forsteining, samtidig som hun morer seg med å leke med det overveldende og fremmede inntrykket. I Lundens dikt er kirkegården som sted ikke den samme som den en gang var, og likevel er den med sin tidløse ro en utfordring til denne viten.

For å komme denne stedstenkningen nærmere, slik den manifesterer seg i den lyriske sjangeren gravdikt, vil jeg hente impulser fra teorier om ekfrasen. Gravstedsdiktet kan etter mitt syn sammenliknes med ekfrasen som sjanger eller topos. Som Murray Krieger skriver, så er ekfrasens ambisjon å tilføre det kunstneriske språket oppgaven å representere det bokstavelig talt urepresenterbare. I hans definisjon er ekfrasens objekt det plastiske kunstverket, et bilde eller en skulptur. Krieger søker ekfrasens essens i en dobbel funksjon, der det verbale språket på den ene siden fryser til en form som på den andre siden straks blir frigjort. Denne tvetydigheten henfører han til poetens og leserens ambivalens mellom to impulser, nemlig både et ønske om å få språket til å fastholde seg selv i et romlig mønster, og en aksept av at språket i sin avmystifiserte beskjedenhet aldri kan love noen slik magi.⁸

Dette synet blir anfektet av James A.W. Heffernan, som påpeker at et konstant element i ekfrasen fra antikken til i dag er den narrative impulsen som bildets *stasis* utløser.⁹ Ekfrasen er i hans forståelse en tekst som ofte levendegjør bildet med en fortelling selv om den også gjerne tar utgangspunkt i en ren beskrivelse. Som W.J.T. Mitchell betrakter han ekfrasen grunnleggende som en *paragone*, en rivalisering mellom ord og bilde, og han framhever hvordan den verbale tekstens dilemma består i å avdekke bildets makt og samtidig holde denne makten under kontroll.

Ekfrasen er en historisk konstant form, men den antikke og klassiske varianten er annerledes enn den moderne. Heffernan viser til Michael Davidson, som framhever hvordan den klassiske ekfrasen handler om et bilde eller en skulptur og har som mål å etterlikne dens selvberoenhet (2). Poeten leser kunstverket som en tekst og tolker dens estetikk innenfor et bud om mimetisk transparens, det vil si som en samvittighetsfull bestrebelse på å formidle verbalt det visuelle kunstverkets form og innhold. Det er dette ansvaret den moderne ekfrasen har frigjort seg fra, og den behandler derfor kunstverket på en langt mer uforpliktende måte. I sin studie av ekfrasen fra Homer til Ashbery presiserer Heffernan denne observasjonen, idet han lister opp noen transhistoriske fellestrekk ved sjangeren: forvandlingen av det statiske bildet til en dynamisk fortelling, tiltalen av det stumme motivet (*prosopopeia*), inntrykket av friksjon mellom den betegnende teksten og det betegnede objektet, og gjennomgående en kamp mellom ord og bilde. Det som særmerker den moderne ekfrasen, er i hans øyne først og fremst oppløsningen av den tette forbindelsen mellom teksten og det beskrevne objektet slik at ekfrasen går

fra å være et kontingent tillegg til å bli et selvstendig litterært verk. Dernest hevder han at den moderne ekfrasen blir til innenfor museet som kontekst, og at vår tids reproduksjonsteknikk samt hele industrien av kunsthistoriske kommentarer og institusjonell tilrettelegging av kunstopplevelsen setter sitt preg på poesens forhold til bildekunsten (138-139).

Forutsetningen for mitt resonnement er at gravstedet kan oppfattes som en parallell til et bilde, men det er viktige forskjeller mellom de to fenomenene. Både bildet (eller kunstverket) og gravstedet er en visuell representasjon, men der bildet kan ha alt mulig som sitt objekt, vil gravstedet alltid representere døden og den døde. Bildet har også en større estetisk spennvidde, fra å gi en naturtro etterlikning av sitt objekt (for eksempel et fotografi) til å være helt objektløst (for eksempel et abstrakt maleri som ikke henviser til noe annet enn seg selv). Gravstedet kan av og til tendere til naturtro etterlikning av den avdøde, især hvis det er en byste, en skulptur eller en sarkofag, og det kan til og med inneholde en preparert utgave av den dodes kropp. Men som regel er graven en stein eller en annen mer eller mindre kunstnerisk utformet gjenstand som *qua* gravstedsinventar henviser til sitt objekt, og det har nesten alltid en innskrift som markerer hvem den døde er, og som eventuelt kan innbefatte en siste hilsen fra de etterlatte.¹⁰

Ekfrasen og gravstedspoesien møtes i den umulige oppgaven å representere noe visuelt. Umulig fordi den som leser en tekst, ikke ser det samme som den som betrakter et bilde eller den som besøker en grav. Det er dette forholdet som inspirerer W.J.T. Mitchell til å formulere tanker om ekfrasen og «det andre». I splittelsen mellom teksten og bildet ser han en gjennomgående ambivalens som gir seg utslag i tre måter å forholde seg på, og som han kaller ekfrasens likegyldighet, ekfrasens håp og ekfrasens frykt. Likegyldigheten handler om erkjennelsen av at teksten aldri kan erstatte bildet, men tross alt gjøre et forsøk på å beskrive det. Håpet handler om at dette forsøket allikevel kanskje kan gi et substansielt relevant inntrykk av bildet og sågar eliminere forskjellene mellom de to mediene. Frykten handler om at denne harmoniseringen er en trussel mot ønsket om å erkjenne i to dimensjoner, den visuelle og den verbale.

Ekfrasen er en poetisk sjanger som aktualiserer forskjellen mellom teksten og dens semiotiske «andre», men selv om Mitchell ønsker å minimalisere forskjellene i effekt mellom de ulike representasjonsformene, så understreker han at ambivalensen knyttet til dem henger sammen med ambivalensen i vårt møte med andre mennesker. «Ekphrastic hope and fear express our anxieties about merging with other others,» skriver han og hevder at ekfrasens poesi har som et hovedtema å bearbeide denne angsten.¹¹ Den andre er av annen etnisitet, annen klasse og annet kjønn, men det Mitchell ikke kommer inn på i særlig grad, er det andre som en metafysisk størrelse, eller som det ukjente andre som døden representerer. Her er det etter mitt skjønn en åpenbar forbindelse mellom ekfrasen og gravdiktet fordi de begge har som mål å sette ord på det ukjente, det skremmende — og det håpefulle.

Ser vi på Eldrid Lundens dikt igjen, så kan vi sirkle inn noen felles trekk mellom gravstedspoesien og den moderne ekfrasen. Diktets selvstendige holdning til kunstobjektet, eller gravstedet, er lett å få øye på. Her finner vi ingen forpliktelse til ortodoks beskrivelse av kirkegårdens mange visuelle trekk, men heller en formidling av hvilket inntrykk den etterlater hos det sansende subjektet. Diktet fortolker kirkegårdens estetikk, men overdøver den også med en konkurrerende humor i en stil rensset for

religion — med andre ord en *paragone*. Blikket er den informerte turistens, som trer inn i et musealt landskap og møter dets gjenstander med tilegnede forkunnskaper.

Det «andre» i Lundens kirkegårdsdikt er påtakelig til stede fordi hun markerer en tydelig avstand mellom betrakteren og den estetikken som kommer til syne. I dette tilfellet er det «andre» ikke noe menneske eller noen gud, men en fremmedartet kultur og en uvant måte å tilrettelegge sitt ettermåle på. Hos Lunden finner vi verken frykt, håp eller likegyldighet, men en holdning som kanskje kan kalles andektig humor. Hun registrerer kirkegårdens former og betrakter dens ideologi, og hun møter den med et moderne blikk som oppfatter den som kunst og teatralisk iscenesettelse mer enn som et jordisk paradisi.

KIRKEGÅRDEN FORTS.

Det neste kirkegårdsdiktet jeg vil ta fram, er Søren Ulrik Thomsens «På en kirkegård så jeg en sten» fra *Hjemfalden* (1991). Diktet har noen av de samme trekkene som Lundens, men også et mer synlig og spørrende subjekt, og en annen holdning til «det andre»:

På en kirkegård så jeg en sten, der hverken bar ordene Nåde, Fred eller Tak,
men inskripsjonen: Længsel.
Den døde gik ud af sit navn og rakte det ind i den blæsende verden.
Hvem er det nu, der længes?
Blodet er helligt og tilhører Gud.
Hvad tilhører os?
En frakke, lidt mønter, en ligning, der aldrig går op,
men regnes igennem igen og igen i denne forseglede indskrift.¹²

I forklaringen til diktet bak i boka kan vi lese følgende: «Gravstenen med teksten 'Længsel' står på Garnisons Kirkegård i København. I en fjernsynsudsending forklarede et tidligere Jehovas Vidne sektens forbud mod blodtransfusjon med ordene 'blodet er helligt og tilhører Gud'.»

Med disse to henvisningene til konkrete tekstefaringer, en skriftlig og en muntlig, en meislet i stein og en formidlet av et moderne medium, har Søren Ulrik Thomsen bygd opp diktet som en refleksjon over hva ordene betyr og hva de innebærer. Diktet åpner med stedfestingen av en ikke navngitt kirkegård og en tilsynelatende tilfeldig stein. At kirkegårdens navn ikke blir nevnt i diktet, men i forklaringen, gir et litt ambivalent inntrykk av at det både er viktig og ikke viktig å lokalisere stedet. Heller ikke den dodes navn blir nevnt, men mens inskripsjonen på gravstedet blir sitert, blir hun eller han levendegjort: «Den døde gik ud af sit navn [...]» Det er også påfallende at denne inskripsjonen kommer først etter tre negasjoner, tre ord som ikke står på steinen: «Nåde, Fred eller Tak», som om ordet «Længsel» vokser ut av negasjonene og tilbakeviser dem. Den døde «rakte det ind i den blæsende verden», og lengselen blir en gave til de levende i en virkelighet uten ro.

Etter disse tre første linjene i preteritum, som indikerer en hendelse i ferdig fortid, fortsetter diktet i presens og en mer spørrende og reflekterende modus. To spørsmål innledet med spørreord omkranser et innskutt utsagn som altså er hentet fra fjernsynsprogrammet med representanten fra Jehovas Vidner: «Blodet er helligt og tilhører Gud.» Det første spørsmålet peker bakover mot lengselen, «Hvem er det nu, der længes?»

Det andre peker framover mot blodet og mot Gud: «Hvad tilhører os?» Diktet avsluttes med to linjer som kan tolkes som svar på det siste spørsmålet og består av et par helt konkrete ting — en frakk og noen mynter — og dernest en «ligning, der aldri går op». Det som tilhører oss, er med andre ord både noen enkle ting og et uendelig problem, et spørsmål uten svar. Dette problemet er det som i siste linje også henviser sirkulært tilbake til gravsteinen med sin innskrift, men også til diktet selv, som dermed blir en parallell til teksten på graven i sin skrevne lengsel. Diktet blir selv en forseglet innskrift.

I Thomsens kirkegårdsdikt tar subjektet mer aktivt del i det som skjer, enn tilfellet er hos Lunden, og avstanden mellom dødens uttrykk og dens betrakter er heller ikke så stor. Tvert om er det som om den ukjente døde blir det lyriske subjektets venn, idet han eller hun trer fram og overrekker lengselens gave. Forventningen om at gravsteinen skulle være innskrevet med ord som «Nåde, Fred eller Tak», som alle har en slags finitt og absolutt mening i seg, oppfylles ikke, for isteden kommer steinen gjesten i møte med et mer dynamisk og menneskelig ord: «Længsel». Det angår subjektet tydelig mer emosjonelt og eksistensielt enn de forventede ordene og åpner en kommunikasjon mellom den dodes situasjon og den levendes. Men innskriften er også forseglet, det vil si at den bærer på en mening som ikke er tilgjengelig.

Med replikken fra representanten fra Jehovas Vidner som omdreiningspunkt, vender diktet seg deretter spørrende til setningens metafysikk, og langt fra avvisende. Der subjektet først undrer på om det er noe som eies av oss selv, og ikke av Gud, blir de konkrete, hverdagslige tingene klart nok den enkeltes egen eiendom. Men de store spørsmålene gjenstår, de som ikke lar seg løse, og som inskripsjonen på steinen blir fortått som et talende tegn for. Menneskets lengsel er her et metafysisk anliggende, og Søren Ulrik Thomsens kirkegårdsdikt blir dermed en mer inderlig og undrende tekst enn Eldrid Lunden sin. Der hun markerer avstand, opplever vi hos han en nærhet og en fortrolighet mellom gravens språk og diktets. Der hun ignorerer gravstedets metafysiske potensial, er det hos Thomsen nettopp dét som fascinerer.

Thomsens gravstedsdikt kan også tolkes som et møte med det «andre», men i dette tilfellet er det andre — helt annerledes enn hos Lunden — noe hellig. At blodet er hellig, skal vi nok lese som et sitat, slik fotnoten forklarer, og som en motivasjon for spørsmålene som blir stilt. Men likevel gjenstår en utilgjengelig sannhet, en liknings løsning, som mennesket regner over igjen og igjen uten å finne den. Det er dette mysterium som innskriften er satt til å betegne, og det er i dette skriftens paradoks, der den både betegner og samtidig lar det betegnede være ukjent, at vi kan ane det hellige. Kirkegårdens og den dodes navnløshet kan utvilsomt regnes med som et bidrag til dette fravær, ikke minst fordi den døde «gik ud af sit navn og rakte det ind i den blæsende verden». Døden overlater navnet til de levende, og vi kan forsøksvis lese det slik at det utilgjengelige er utilgjengelig for språket, men likevel til stede som en henvisning til det andre fordi det blir gitt som en gave.¹³

Et tredje kirkegårdsdikt finner vi hos Tua Forsström. Hos henne er stedets kontekst og det kollektive subjektets tanker viktigere enn beskrivelsen, og det skiller seg også fra Lunden og Thomsen ved at det inkorporerer naturen i en diksjon som i større grad utnytter versets rytmiske muligheter. Diktet er fra samlingen *Parkerna* (1992):

Snön yr över
Tenala kyrkogård

Vi tänder ljus för att
de döda skall vara mindre

ensamma, vi tror att de är
underställda samma lagar

som vi. Ljusen blinkar oroligt:
de döda längtar kanske efter

sällskap, vi vet ingenting om
deras verkamhet, snön yr

De döda tiger som bomull.
En skock tunna barn som

ohörbart tar ett steg närmare
Ser de på oss uppmärksamt ett

ögonblick: är det för att de
glömt, eller minns? Snön

yr över Tenala kyrkogård

Som när man flyger in
över en stad om natten på

låg höjd: ljusen blir
motorvägar, fordonens

strålkastare, man kommer
någonstans ifrån

Snart kör man bil längs en
väg, ett av de blinkande

ljusen i yrsnön¹⁴

Også dette diktet har en sirkelformet struktur der det begynner med «Snön yr» og slutter med «yrsnön». Flankert av denne rammen blir «snön yr» gjentatt to ganger, men hver gang med forskjellig plass i verset. I den femte dubletten står de to ordene til slutt, etter et komma, og markerer avslutningen på en av i alt tre sekvenser. Den andre sekvensen går fra den sjetten til den åttende dubletten og avsluttes med ordet «Snön», mens «yr» står først på den neste linjen, som er diktets eneste strofe med bare ett vers. Dette blir begynnelsen på den tredje sekvensen, som altså avsluttes med ordet «yrsnön». Ved siden av å prege diktet med en gjentakende rytmikk og semantikk, fungerer formuleringene som en innramming av kirkegårdsmotivet i en bevegelig natur og en hektisk, moderne kultur.

De tre sekvensene har hvert sitt subjekt og hvert sitt motiv. Den første lar det kollektive «vi» fortelle om lysene på kirkegården og spekulere i hvordan de døde har det. Den

andre iscenesetter døden i form av tynne barn som retter blikket sitt mot «oss». Den tredje har subjektet «man» og betrakter kirkegården via moderne framkomstmidler som bil og fly. Snøen som yrer, samt den metaforiske forbindelsen mellom de hvite snøflakene i luften, de blafrende lysene på kirkegården og lyskasterne fra kjøretøyene, binder de tre delene sammen. Også barnas taushet, som karakteriseres med ordet «bomull», hører til i metaforfeltet rundt lysene og den hvite snøen, som både spiller på konvensjoner om dødens betydning i det hvite, og bygger opp sin egen symbolikk.

Diktet tar utgangspunkt i skikken med å tenne lys på gravene om vinteren, og denne praksisen utleder noen tanker både om de døde og om de levendes omsorg og motiver. Lysene blir ifølge det lyriske subjektet, «vi», tent for at de døde skal være mindre ensomme, og dette tyder på at «vi» tror det er en felles lov for de levende og de døde. Men egentlig vet vi ingenting om deres virksomhet, får vi vite, og denne manglende visshet kommer også til uttrykk i diktets form. Enjambementet, som lar meningen krysse verselinjene, skaper tvetydigheter som understreker det usikre i omtalen av de døde. Når de døde skal være «mindre / ensamma», blir de både mindre *og* mindre ensomme, og når de er «underställda samma lagar / som vi», er de både underlagt de samme lovene *og* de samme lovene som vi.

Kirkegårdens visuelle framtrede blir lest som tegn. Lysene som blinker, blir for det betraktende blikket «oroligt», og denne uroen fungerer som signaler i natten og vekker forestillingen om at de døde kanskje lengter etter selskap. Men de døde taler ikke gjennom tegn; de «tiger som bomull». I den midterste sekvensen materialiserer de seg som en «skock tunna barn» som kan sees, men ikke høres, og som nærmer seg med sine skritt og retter et oppmerksomt blikk på «oss». Og uten at diktet presiserer noe som helst, får vi uunngåelig assosiasjoner til sultne barn som dør, og som plager den mette samvittighet. For barna er det uansett likegyldig om anfektelsene kommer fordi de er glemt eller fordi de er husket. Døden er med denne påminnelsen aktuelt til stede, ikke som steiner, skulpturer og innskrifter på en kirkegård, men som en sosial og politisk kjensgjerning i vår tid.

Etter denne korte midtsekvensen følger den eneste strofen med ett vers. Det skaper en rytmisk retardering og en pause i framdriften som gir rom for ettertanke omkring de tynne barna. Formuleringen «yr över Tenala kyrkogård», som dette verset består av, og som er en repetisjon, betoner hvordan persepsjonen av kirkegården og det som skjer klimatisk med den, blir satt i forbindelse med barna og henter om et «yr» av døde og døende barn i verden. Siste del av diktet distanserer seg igjen fra disse påtrengende bildene, og med et panoramablick fra et fly og med lystkastere fra motorveiene håndteres ubehaget ved hjelp av den moderne evnen til å skape avstand. Sammenlikningen i den siste sekvensen, der erfaringen fra kirkegårdens lys blir analog med det å sitte oppe i et fly langt over bakken eller inne i en bil langs en mørk vei, understreker hvordan den moderne mentaliteten har skapt teknologiske muligheter til å skjerme seg fra døden og dens uvisshet, men også fra dens samfunnsmessige realitet.

GRAVEN

De tre neste diktene jeg skal se på, har ingen navngitt kirkegård som motiv, men ett eller flere gravsteder, og de er også nokså korte og mindre narrative enn de foregående. Felles med de første er likevel at de iscenesetter en levendegjøring av gravstedet og at de dermed

kommer til å vekke bestemte forestillinger hos det betraktende blikket. Det første er Olav H. Hauges «Svarte krossar» fra hans debutsamling, *Glør i oska* (1946), altså det eldste diktet i mitt utvalg:

Svarte krossar
i kvite snjo
luter i regnet gruve.

Hit kom dei døde
yver klungermo
med krossar på herd
og sette dei frå seg
og gjekk til ro
under si klaka tuve.¹⁵

Diktet har to strofer, der den første er en beskrivelse av svarte kors i hvit snø og den andre en fortelling om hvordan korsene kom dit. Besjelingen av korsene ved verbet «luter» skaper liv i innledningsbildet og danner en overgang til den mer dynamiske del to. Også regnet blir en rørlig kontrast til snøen, og den rolige scenen blir derfor allerede ganske snart brutt opp av noen bevegelige elementer. Til dette kan vi føye rytmen, som i de to første linjene er markert av fire betonte stavelser, to i hver linje, som setter et rolig og fast preg på bildet. I den tredje linja bryter rytmen opp i flere og mindre betonte stavelser, slik at inntrykket av varig ro løsner.

Den andre strofen har verb i preteritum og er fortellende i formen. De døde er blitt levende, for de har selv båret korsene dit de nå står. Med klare allusjoner til Jesu lidelseshistorie bærer de korsene over skuldrene og går over «klungermo» før de setter dem fra seg og går til ro «under si klaka tuve». Til slutt faller roen igjen, og de døde ligger i fred under sine kors. Begrepet «klaka» betyr frossen og peker tilbake til snøen som korsene står i, og som skaper stabilitet over de dodes minne. Rimordene «snjo», «klungermo» og «ro» kan leses som en analogi til tredelingen i diktet, der det begynner rolig, fortsetter med dynamikk og slutter med ro igjen. De indikerer også at den dynamiske og narrative midtdelen er preget av lidelse, og at livet derfor får en mer negativ bestemmelse enn døden. Først med døden kommer roen, etter at de døde har levd et liv i slit og pine.

Hauges dikt har initialt et imagistisk preg, der det med sine korte, beskrivende ord risser opp en kirkegårdsscene med svarte kors i klar kontrast til hvit snø. Som vi har sett, er kontrastene et bærende prinsipp gjennom diktet, siden det beveger seg fra en statisk dikt til en dynamisk og tilbake til en statisk modus igjen. Med sin historiefortelling har det også et narrativt preg, men det er også et dikt med ekfrasens karaktertrekk, for korsene blir ikke stående i den hvite snøen, men får en fortelling, ja, nærmest en biografi. Kanskje vi til og med kan tale om *paragone* fordi de svarte korsene faktisk talt ikke får være i fred, men blir belivet av betrakterens blick og beretning. Poeten påfører bildet en verbal fortelling, og denne fortellingen henter sitt stoff og sine konnotasjoner fra kristendommen og lar dens lidende hovedperson dominere diktets livssyn.

I siste instans er det også et dikt med allegoriens kjennetegn fordi det lar korsene vise ut over seg selv og iscenesette en fortelling som har sin parallell i Bibelens lidelseshistorie og gjør alle mennesker til etterfølgere av Jesus. De døde kommer med sine kors og

vandrer over sine klungermoer, som er livet, mens døden er evig hvile under klaka tuve. Til tross for de kristne referansene er det likevel på en måte et dikt uten metafysikk, men med et mer jordnært forhold til etterlivet. Den religiøse inspirasjonen setter mer preg på fortolkningen av livet enn av døden, for livet er vanskelig og døden kommer nærmest som en etterlengt hvile.

Hauges dikt viser at modernismens formspråk bryter mot tradisjonen, og at det finnes en kristen arv som også innenfor det moderne kan tilby mening til eksistensielle kjensgjerninger. Diktets kamp mellom bilde og fortelling, mellom det visuelle og det verbale, blir et ekko av en historisk dominans av ordet over bildet, som nettopp har sitt grunnlag i kristendommen, og som i dette tilfellet i liten grad blir anfektet. Diktets ord vekker det visuelle bildet, kirkegårdens gravsted, til live. Ut fra en slik betraktning ligger det imidlertid et paradoks i det forhold at diktet til slutt finner tilbake til bildets ro.

Modernitetens dødsbevissthet får en annen tilnærming og en annen fortolkning hos Göran Sonnevi i et kortdikt fra *Språk; Verktøy; Eld* (1957-1979):

dödspunkter

skuggor slår upp som bollträn
ur sina graver
hela staden skakar av
människoröster¹⁶

Diktet har en liknende, men enklere struktur enn Hauges. Men det er mer fortettet og mer åpent for ulike tolkninger. Det starter med ett ord, uthevet på en linje for seg: «dödspunkter». Ordet har ingen standard betydning og gir oss i første omgang ikke noe klart visuelt bilde av noe selv om det er presist og konkret. De fire neste linjene består av to setninger som beskriver hvert sitt objekt, først skyggene og deretter byen. Skyggene viser seg å ha en semantisk forbindelse med dödspunktene fordi de «slår upp som bollträn / ur sina graver». Dödspunktene kan med andre ord leses som gravstøtter med en balltreliknende fasong. De kaster skygge, men ikke på en stillferdig måte. Tvert om er det som om disse gravene med metaforikken hentet fra slåball ikke deltar i en lek og et spill, men utfører en skremmende handling. Ja, så skremmende er denne handlingen at «hela staden skakar», og til sist blir det klart at den skjelder av «människoröster».

Slik jeg leser diktet, blir byen av gravsteder en projeksjon til byen av mennesker, og de dødes sted blir belivet — «skuggor slår upp» — og billedliggjort ved hjelp av de levendes kulturelle vaner — «bollträn». Besjelingen av gravstedene kan reflektere menneskenes angst for døden slik den manifesterer seg i en by som skjelder av stemmer. Menneskene skjelder for døden, og de bruker sine stemmer til å ytre denne angsten. Endelig kan vi kanskje også lese stemmene som en metapoetisk henvisning til diktet selv, der det inngår i en menneskelig tale om døden og om dødsangsten.

I all sin enkelthet har Göran Sonnevis dikt noen av de samme trekk som Tua Forsströms fordi det på en helt sekulær måte setter ord på gravstedets og dødens betydning i en moderne verden. Der Forsström bruker lysene og snøen som meningsutvidende elementer i en variasjon over kirkegårdsmotivet, lar Sonnevi gravstøttene skygge bli projiseringer av vår angst for det fremmede. Men der hennes dikt pirker ved vår sosiale samvittighet

og vårt ansvar for de andres død, der lar han gravene tale direkte til den enkelte i massen av menneskestemmer som skjelver foran det skremmende ukjente.

Det mest personlige diktet i mitt utvalg finner vi hos Bruno K. Öijer, som har markert seg som en avantgardistisk forfatter. Diktet er fra *Dimman Av Allt* (2001) og handler om den døde mor:

jag återvänder
till min mammas grav
lyfter henne ur jorden
som en dimfigur
och ser in i hennes ögon
en lång stund
står vi tysta och ser
in i varandra¹⁷

Som i Søren Ulrik Thomsens dikt er det her et lyrisk jeg som oppsøker en grav, men vi får ingen informasjon om hvor denne graven befinner seg, eller om hvordan den ser ut. Men den døde blir identifisert, for graven er rett og slett «min mammas grav».

Nok en gang ser vi hvordan gravstedsdiktet skaper rom for en levendegjøring, ja, i dette tilfellet en gjenoppvekking fra de døde. Det lyriske jeget kommer til graven og løfter sin døde mor ut av jorden. Han ser henne i øynene en lang stund, og en lang stund står de tause og ser på hverandre. Dette er det eneste som skjer i diktet, men den enkle situasjonen åpner noen dimensjoner som handler om å overskride en realistisk erfaring og slik sett utfordre den moderne aksept av døden som finitt.

Vi legger merke til det innledende verbet, «återvänder». Det har to mulige betydninger som begge spiller med gjennom hele diktet, nemlig på den ene siden å vende tilbake til gravstedet, og på den andre siden å vende tilbake til mamma i tankene. At den døde blir omtalt både som «mamma» og som en «dimfigur», understøtter denne dobbelteksponeeringen. Mamma er død og ligger begravet i jorden, men hun er likevel fremdeles til stede i jegets bevissthet. Og selv om hun er tåkeaktig, klarer det etterlatte barnet å se henne i øynene og ha en levende forestilling av selv å bli sett.

Verselinja «en lång stund» er sentral fordi den tilhører både linja foran og linja bak, det vil si at den tilfører mening til to ytringer på én gang: «och ser in i hennes ögon / en lång stund» og «en lång stund / står vi tysta och ser». Felles for de to ytringene er verbet «ser», slik at dette å se i begge tilfeller foregår en lang stund. De ser imidlertid ikke *på* hverandre, med «in i» hverandre, og denne formuleringen understreker igjen den doble betydningen som det fornyede møtet representerer, nemlig en livaktig framkalling av den døde mor for det persiperende blick og en påminnelse om hvilket sted hun inntar i jegets mentale liv. Gravstedet blir med andre ord en tvetydig scene i dette diktet, der det både er den fysiske jorden som mamma løftes opp fra, og et psykisk sted som den døde har satt sitt preg på.

Öijers dikt er i mindre grad opptatt av graven og gravstedet som materialitet enn det er engasjert i den dodes opphold i den etterlattes bevissthet. Dette anskueliggjør forfatteren ved hjelp av en gjenoppvekking, en *prosopopeia*, som lar den døde mor framtre som om hun var levende. Denne iscenesettelsen gir oss ingen foranledning til å tolke diktet religiøst. Som en «dimfigur» inkarnerer hun snarere et mentalt og perseptuelt spor enn en metafysisk

skikkelse. Det er heller ingen direkte sorgbearbeiding som foregår, og stemningen er helt usentimental. Graven hos Öijer er snarere et sted for erindring og aksept, og hvorvidt diktet kan forstås ved hjelp av ekfrasens estetikk, er i dette tilfellet mer åpent.

UTOPIEN

Til slutt skal jeg se på tre dikt som har den framtidige døden som sitt tema. Tor Ulven, Merete Torp og Steinar Opstad har skrevet dikt som er visjoner av hvordan døden vil bli. På hver sin måte er diktene en slags dødsutopier, hvor gravstedet også antar en form som skiller seg radikalt fra gravstedene i de foregående diktene. Der de diktene vi hittil har sett på, tar utgangspunkt i erfaringen av en kirkegård eller en grav, så formulerer Ulven, Torp og Opstad vakre forestillinger om døden som en annen type tilstedeværelse. Merete Torps dikt er fra *Digte* (1982):

når jeg er død
vil jeg legges
i pres i et
herbarium
mine muskler
skal strækkes
— det vil se ud
som om jeg har
danset ballet¹⁸

Hele diktet er en visjon om den kommende død og utmerker seg ved en uhøytidelig, men elegant, fundamentalt estetisk fantasi om hvordan den døde kroppen skal behandles og se ut. Diktet har et eksplisitt lyrisk jeg som ser fram mot sin egen død og presenterer en utopi om hvordan etterlivet skal arrangeres. Døden er ikke noe som på forhånd er skjebnesvangert gitt av et kulturelt hegemoni, verken som en bestemt fysisk behandling eller en tradert metafysisk mening, men noe som kan planlegges og iscenesettes ut fra den ennå ikke dodes eget høyst konkrete og individuelle ønske.

Den døde kroppen skal ifølge diktet behandles som en blomst og oppbevares i presset tilstand i et herbarium. Her skal musklene danderes som om de var stalker og blader på en plante, og her skal den tørkede kroppen gi inntrykk av å ha danset ballett. Ballettdanserinnen er et privilegert bilde på den mest grasiøse kroppen man kan forestille seg, og den blir i diktet en idealisert forestilling om hvordan kroppen kan ta seg ut. Ja, det er som om den døde kroppen overgår den levende og blir en ønskedrøm om hvordan den levende kroppen kunne ha vært. Døden som utopi blir i Merete Torps dikt en refleks av den levendes kultur og dens idealer.

Det skal kanskje også leses inn en allusjon til — og i så fall en inversjon av — de svært vanlige dødsforestillinger i europeisk kunst som samler seg i figuren *danse macabre*. Døden som en dans, dødsdansen, finnes i utallige forelegg siden middelalderen, der døden blir framstilt som en dansende person, ofte et skjelett. Ideen om at de døde stod opp fra sine graver og danset om natta, kan finnes tilbake til 1200-tallet, og siden har motivet vært yndet i gotisk litteratur og skrekkromantikk. Dødsdansen forekom ofte som motiv for malerier på kirke- og kirkegårdsmurer, men ble tidlig overført til bokkunsten, og her kan vi kanskje se en mulig forbindelse til Torps dikt.¹⁹

Torp gir dansemotivet en helt annen valør enn det har i den store kulturelle resonansbunnen som *danse macabre* utgjør. Det er en positiv figur preget av en fornøyd visjon om framtidig lykke. Men den døde danser ikke som i det gamle motivet, for Torps kropp er en død kropp. Dens muskler er strukket ut *som om* den hadde danset ballett, og den beveger seg ikke. Den er presset og tørket som en blomst i et herbarium og har ingen utsikter til å danse på ordentlig. Inversjonen består i at diktet nettopp ikke vekker de døde for å danse, men legger den døde ned i en stilling som ser ut som dans. Her er Torps dikt også annerledes enn de foregående diktene vi har sett på, for hun beliver ikke sitt gravsted, men lar herbariummetaforen få ta vare på døden som både natur og kultur.

I lys av ekfraseteorien blir Torps dikt mer klassisk enn moderne fordi det legger den døde til ro i stedet for å besjele kroppen og hvilestedet. Men i forhold til de andre diktene vi har studert, er hennes dikt mer radikalt i sin utopi, så det er kanskje like rimelig å betrakte det som en overskridelse av ekfrasens språk. Diktet er ekstremt forsont og synes ikke å ha noe behov for å bearbeide verken håp, angst eller likegyldighet, verken overfor den estetiske ambivalensen som Mitchell identifiserer, eller overfor det «andre», selv om det på sitt upretensjose vis selvsagt handler om et ønske. Noen kamp om hegemoni mellom ordet og bildet synes heller ikke å være til stede, for her er bildet av den døde kroppen som en tørket blomst i et herbarium så sterkt og selvberoende at teksten paradoksalt blir underordnet selv om bildet bare finnes som tekst.

Torps dikt er kanskje i siste instans slett ikke et dikt om det «andre», men en åpenbar fiksjon, en lekende iscenesettelse av en død som er helt annerledes, totalt umystisk og avvæpnende i sin enkle og fascinerende idealisering av den ballettdansende kroppen. Døden gjennomspilles som en kunstnerisk bevegelse fra dansende subjekt til kunstnerisk objekt, og diktet kan dermed sies å gestalte ekfrasens doble struktur, der det beskriver både kunstgjenstanden og dens tilblivelse.

Mot Torps høyst konkrete utopi kan Tor Ulvens virke uhyre abstrakt. Diktet er fra *Forsvinningspunkt* (1981):

Det siste hvilested
strødd ut

overalt. Dit
drar vi.

Myriader
av gravitasjonsfelter
suger
inn mot hvert sitt
sentrum

av forsvinning.

Fossilet

har samme lysstyrke
som solen.²⁰

Diktet har en stedsforståelse som divergerer fra de øvrige diktene vi har sett på. I stedet for å holde fast ved gravstedet som et fysisk sted og en konkret utgangserfaring, åpner Ulven diktet med å la det «siste hvilested» bli «strødd ut». Formuleringen er en metonymisk forskyvning fra kroppen til stedet fordi diktet alluderer til asken som kan strøs ut etter en kremasjon. Denne substitusjonen kan leses som en retorisk replikk til rekken av substitusjoner som diktet for øvrig består av, og som innebærer at det hvilestedet som blir strødd ut, forsvinner, men også at det forvandles og finnes igjen et annet sted.

Forsvinningen er nemlig ikke total, og heri består diktets uoppløselige spenning. Nettopp idet stedet er strødd ut, så samles det igjen. Ord som indikerer en uendelighet av fragmenter, så som «strødd ut» og «myriader», blir stilt i opposisjon til ord som indikerer samling, så som «suger» og «sentrum». Samtidig blir denne logikken brutt, idet «gravitasjonsfelten», som skulle trekke noe til seg, både finnes i myriader og suger mot sentrum. Der stedet skulle oppstå i et sentrum, oppstår i stedet «forsvinning». Diktet er med andre ord fullt av motsigelser der det leter seg fram — tilsynelatende målbevisst — mot et sted: «Dit / drar vi.»

Med sine forskyvninger og sine paradokser bryter diktet øyensynlig med den naturvitenskapelige rasjonalitet som det med sitt vokabular og sin horisont lener seg mot. Men samtidig er det nettopp denne rasjonalitet som blir formulert fordi universets gåter ikke har fått noen endelig teori. Konklusjonen i diktet er på linje med denne innsikt, og den vender dessuten tilbake til dødens tematikk, idet fossilet sies å ha samme lysstyrke som sola. Hvorvidt denne påstanden har noe vitenskapelig grunnlag eller skal tolkes metaforisk, er ikke avgjørende. Ulven har i fossilet billedliggjort en død og et dødens sted hvor energi, det vil si en form for liv, konsentreres og lagres. Diktet slipper således aldri denne doble bevegelsen, der det døde forsvinner, men finnes igjen, og om det er rett å kalle dette en utopi, så er denne utopien et sted som ikke kan endelig stedfestes.

Det er selvsagt ingen tilfeldighet at Ulvens dikt om den stedløse død har kremasjonen som undertekst. Dette er en skikk som i europeiske land er ganske ny, og som Philippe Ariès tolker som et brudd med kristendommen, som et tegn på opplysning og modernisme. Ja, han mener at kremasjon er en metode som tar sikte på å bli kvitt alt som er igjen av kroppen og gjøre den om til intet. Han ser kremasjonen som en flukt fra døden og viser til at etterlatte ikke besøker urner på samme måten som de besøker tradisjonelle gravsteder. «Kremasjonen hindrar pilegrimsferda.»²¹ Denne praksisen er ikke uttrykk for respektløshet eller likegyldighet overfor den avdøde, mener han likevel, men er et ledd i vår tids omfattende tiltak for å skyve døden unna, gjøre den usynlig, tabu og forbudt.²²

Tor Ulvens dikt bekrefter at kremasjon skaper en intethetsopplevelse i forhold til den døde kroppen, men også at det tradisjonelle gravstedets fravær produserer en annen stedsforståelse. Den kristne referanserammen er helt borte hos Ulven — også de restene av en kristen begravelleskultur som gravstedene og kirkegårdene representerer, og det finnes ikke noe sekulært alternativ. Isteden finner han sin døds kontekst i universet, i arkeologiske spor og i naturvitenskapelige diskurser. Ikke minst finner han den — og søker den — i poesien selv. Som et moderne svar på Ariès' normative vurdering av den tapte religion og den manglende grav, er Ulvens dikt et sterkt vitnesbyrd om at døden alltid påkaller tankemessig og språklig bearbeiding, men også at så vel de teologiske som de rasjonalistiske svarene har sin begrensning.

Med Tor Ulvens utopi har døden revet seg løs fra den jordiske graven og funnet sitt sted i fossilske myriader. Døden er overalt, og gravstedet er både oppløst som enhet og gjenfunnet som myriader av forsvinning, en myriade av dødspunkter som bare kan holdes fast i diktets eget språk.

Steinar Opstads dikt «Sokkelbytte» avslutter hans diktsamling *Synsverk* fra 2002. Jeg lar det avslutte også denne artikkelen fordi det kombinerer det utopiske elementet med et sokkelmotiv som viser tilbake til Eldrid Lundens dikt «Installasjon», som jeg startet med. Dessuten viser det hvordan den religiøse tradisjonen fortsatt har fotfeste i en moderne poesi, men ikke uten friksjoner:

Jeg ser utover et profetisk jordsmonn
der gravstøttene løfter seg
og bytter sokkel.
En mann står opp
og gir meg et olmt blikk
som om jeg hadde forbrutt meg
mot skjebnen.

I det olme blikket
bor en engel som deler verden inn
i en fredelig og en ufredelig sone:
Du skal bo i den ufredelige, sier han
og forviser meg til et villniss.
Jeg legger meg i villnisset
der jeg får en stein oppkalt etter meg.

Jeg har ikke forbrutt meg mot skjebnen.
Jeg har levd som en opprører,
en som har mistet alt.
Jeg har sett inn i kampen
mellom levende og døde.
Derfor arver jeg en sokkel og en stein.
Hvert dikt er en innskrift.²⁵

Diktet åpner med den klassiske frasen «Jeg ser», som i lyrikksammenheng uunngåelig alluderer til Sigbjørn Obstfelders dikt ved samme navn fra debutsamlingen i 1893. Men der Obstfelders jeg registrerer en samtidig omverden fra en fremmedgjort posisjon, er Opstads lyriske subjekt profetisk visjonært. Riktignok er det jordsmonnet som kalles «profetisk», men hele diktet er skrevet som et blikk inn i framtida. Det handler om hvordan jegets liv som død vil bli, og som profetien vakler det symptomatisk mellom utopiske og dystopiske muligheter.

Visjonen tar form av en fortelling som har ekfrasens typiske preg av narrativ levendegjøring. Gravstøttene løfter seg og bytter sokkel, og en mann med et olmt blikk står opp. Han ser på jeget, som opplever blikket som en anklage, «som om jeg hadde forbrutt meg / mot skjebnen». I midtstrofen identifiseres den olme mannen nærmere som en engel. Han deler verden inn i to deler og har bestemt at jeget skal bo i den «ufredelige» sonen, der han får sin gravplass i et «villniss» og får en stein oppkalt etter seg. Den tredje og siste strofen har preg av forsvar og bekjennelse, og jeget understreker at han ikke har forbrutt seg mot skjebnen, men har levd som opprører og en som har

mistet alt. Han har «sett inn i kampen / mellom levende og døde», og derfor «arver» han en sokkel og en stein. Til slutt får diktet et metapoetisk utsagn, der det hevdes at diktet selv er en innskrift.

Diktet har en tydelig bibelsk resonansramme, idet det minner om Jesus, som stod opp fra graven, og som skal «dømme mellom levende og døde», som det heter i trosbekjennelsen. Det har imidlertid en nokså gammeltestamentlig atmosfære, både med sin profetiske tone, og med sin dømmende modus. Engelen som ser på mennesket med et «olmt blikk», er ingen frelser eller venn, men en som truer med utstøtelse. Og utstøtelsen skjer også, i og med at jeget blir forvist til et villniss og ikke får seg tildelt en hederlig plass på kirkegården. Det er en forvrengt frelser som blir iscenesatt i disse strofene, en Jesus som har mistet sine vennlige sider og er blitt en skremmende paradises vokter.

Men selv om diktet på utsagnsplanet kan virke enkelt og direkte, etterlater det mange uklarheter og spørsmål. Hvem er diktets jeg? Og hva betyr døden i denne sammenhengen? Den profetiske holdningen til diktets subjekt gir det anledning til å fortolke framtida, inklusive dets eget etterliv. Og det ser ut som det tar inn over seg de to mulighetene som det kristne budskapet forkynner, nemlig evig liv eller fortapelse, «en fredelig og en ufredelig sone», men uten å problematisere en slik dikotomi. Eller skal vi lese det annerledes, som en kritikk av at det forkynnes to soner, siden den som faktisk har levd opp til skjebnen, likevel havner i villnisset? Han synes i alle fall å ha fått en tung arv som han ikke kan fri seg fra.

Et interessant moment er at Steinar Opstad skriver seg selv inn i teksten — både ved å henvise til diktet som en innskrift og ved å nevne at steinen er oppkalt etter ham (*Steinar* kommer av norrønt *steinn*, som betyr «stein»). Den som skriver dikt, gjør noe som likner eller som sammenfaller med det å skrive en innskrift på en grav, hevder han. Poeten ser med andre ord diktergjerningen som en virksomhet på linje med det å sette navn på de dodes gravsted. I dette ligger mange implikasjoner, men at den som heter Steinar, nærmest er forutbestemt til å skrive opprørske dikt for så å havne under steinen i et villniss, er en av dem. Det kan gi inntrykk av bekjennelse fra en som ikke ortodokst skriver som Skriften selv, og som trekker med seg et lass av religiøse referanser i sin poetiske tilnærming til døden. Men samtidig er det en moderne innsikt — ja, på linje med Obstfelders — om at individet er kompromissløst ensomt i sitt liv, og i sin død.

Opstads jeg har arvet en sokkel og en stein. I større grad enn noen av de andre jeg har sett på her, benytter diktet seg av de arkaiske elementene som er til stede for eksempel på kirkegården Père Lachaise. Men mot Lundens reflekterte distanse overfor de massive soklene og steinskulpturene, viser Opstad at det moderne mennesket også kan være dypt preget av de tradisjonene som får en slik konkret estetisk form. I hans gravstedsdikt er den ekfrastiske levendegjøringen en fornyet iscenesettelse av de bibelske skriftenes innhold. Men diktet slutter med en mer optimistisk formulering, som også kan henvise til Søren Ulrik Thomsens kirkegårdsdikt. Dét runder av med, som vi så, å peke på seg selv som innskrift — en forseglet innskrift. Sokkelen og steinen som Opstads jeg har fått overlevert, er tilsvarende både tradisjonen og dens materielle uttrykk, men også det ukjente som lar seg tilskrive: «Hvert dikt er en innskrift.» Innskriften på gravsteinen og diktet som innskrift er derfor en todelt signatur for en sammentenking av poesiens og gravstedets felles anliggende, som er et forsøk på å forholde seg til «det andre» og til de mektige tradisjonene som er utgått fra dette sted.

AVSLUTNING

Gravstedspoesien er som ekfrasen opptatt av å gi ord til en visuell representasjon, men skiller seg fra den med sitt definerte motiv, som er døden eller «det andre». Likevel har de to sjangrene noen felles trekk, som mine analyser av de nordiske gravstedsdiktene har fått fram. Ofte har gravstedsdiktet et lyrisk jeg som trer i forhold til gravstedet eller kirkegården med et levendegjørende blikk, og av og til skapes en konkurranse — en *paragone* — mellom ordet og graven, idet diktets stemme formidler en friksjon mellom stedets ro og tekstens uro. Den moderne poeten lar seg ikke forplikte av et bud om mimetisk beskrivelse, men forholder seg fritt til objektet og gjør stedet levende med narrativer og besjelinger slik at svært ulike tanker og forestillinger kan komme til uttrykk.

Disse kan kretse rundt historiske ulikheter mellom måten å designe dødens sted og menneskers ettermæle på; de kan prøve ut den kristne forståelsen av liv og død eller innføre en helt annen ideologi; de kan betrakte graven og kirkegården som et sted for etisk praksis og sosial refleksjon; og de kan avvikle graven og erstatte den med intethet og stedløse utopier. I alle tilfeller informerer diktet om den doble funksjonen til gravens estetikk, nemlig på den ene siden å forankre døden i det levde liv og dette livets kulturelle former og betydningsprosesser, og på den andre siden å formidle ideer om døden og tilværelsen etterpå. Gravstedspoesien forteller at dette «andre» for den moderne betrakter knapt kan eksistere som noe annet enn et sted som enten kan fastholdes, oppløses eller forandres.

Noter

¹ Et sentralt verk om eldre gravstedspoesi er Carl Fehrman: *Kyrkogårdsromantik. Studier i engelsk og svensk 1700-talsdiktning* (1954), som viser hvordan diktningen har en tett tilknytning til kirkegårdens topografi. Mange moderne gravstedsdikt i nordisk litteratur har fått sine enkeltstående fortolkninger, men det finnes så vidt jeg vet ingen samlet framstilling.

² Eldrid Lunden: *Dikt i samling*, Den norske lyrikklubben, Oslo 2000, s. 375.

³ Sitatet samt informasjonen om kirkegården er hentet fra Anne-Louise Sommer: «Kirkegårdens rum. Landskab og arkitektur som betydningsfelt,» i Anders Michelsen og Frederik Stjernfelt (red.): *Rum og Fænomenologi*, Forlaget Spring, Hellerup 2000.

⁴ Op.cit. Michel Foucault beskriver kirkegården som en heterotopi, som i hans definisjon er et sted for grenseerfaringer. Den er *et annet sted* i forhold til de alminnelige kulturelle rom, men står i intim forbindelse med de hverdagslige rommene. I hans historiske analyse blir det 19. århundres kirkegård en stedets representant for et paradigmeskifte, som viser seg i at den sviktende tro på en sjel og en kropp som gjenoppstår, blir kompensert av en større oppmerksomhet mot dens jordiske levninger. «I hvert fald er det fra og med det 19. århundrede, at alle fik ret til deres egen lille kasse til deres egen lille personlige opløsning.» Michel Foucault: «Andre rum,» dansk oversettelse, i tidsskriftet *Slagmark* nr. 27, Århus 1997/98. Artikkelen er basert på et foredrag fra 1967.

⁵ D.H. Lawrence har et synspunkt på høye steiner, men selvsagt ikke akkurat disse på kirkegården i Paris: «We have reached the stage where we are weary of huge stone erections, and we begin to realise that it is better to keep life fluid and changing, than to try to hold it fast down in heavy monuments. Burdens on the face of the earth are man's ponderous erections.» D.H. Lawrence: *Sketches of Etruscan Places*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, 32.

⁶ Se Fehrman 1954, 139.

⁷ Edward S. Casey: *The Fate of Place. A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1998.

⁸ Murray Krieger: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1992, kap. 1 «Picture and Word, Space and Time,» 9.

⁹ Jf. James A.W. Heffernan: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago University Press, Chicago 1993.

¹⁰ Philippe Ariès skildrer hvordan skikken med et individuelt gravsted og en innskrift på gravsteinen har vært vanlig helt siden romertida. Den gikk ut av bruk fram mot 400-tallet, men kom tilbake fra begynnelsen av 1100-tallet. Jf. Philippe Ariès: *Døden i Vesten* (1975), Det Norske Samlaget, Oslo 1977, 50-51.

¹¹ W.J.T. Mitchell: *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1994, 163.

¹² Søren Ulrik Thomsen: *Hjemfalden*, Vindrose, København Valby, 2. udgave, 1998, 15.

¹³ Søren Ulrik Thomsens poetikker bekrefter hans interesse for «det andre», jf. *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, Vindrose, København 1985, og *En dans på gloser. Eftertanker om den kunstneriske skabelsesproces*, Vindrose, København 1996.

¹⁴ Tua Forsström: *Parkerna*, Bonniers, Stockholm 1992, 26-27.

¹⁵ Olav H. Hauge: *Dikt i samling*, Det Norske Samlaget, Oslo 1994, 20.

¹⁶ Göran Sonnevi: *Språk; Verktøy; Eld*, Bonniers, Stockholm 1979, 139.

¹⁷ Bruno K. Öijer: *Dimman Av Alt*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2001, 102.

¹⁸ Merete Torp: *Digte*, Gyldendal paperback, København, 2. udgave, 1998, 58.

¹⁹ Jf. Carl Fehrman om «dødsdansen» i *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder*, bind III, Gyldendal, Oslo 1956-1978, 449.

²⁰ Tor Ulven: *Samlede dikt*, Oslo, Gyldendal 2000, 122.

²¹ Jf. Ariès 1975, 82.

²² I et intervju med en kirkegårdsforvalter på NRK den 24.7.2006 kom det fram at stadig flere ønsker å få utlevert asken etter en kremasjon for å strø den ut i naturen, gjerne på steder som hadde betydd noe for den avdøde. Det ble også antydnet at denne skikken kunne ha sammenheng med at den døde ville spare de etterlatte for bryderiet med å stelle en grav.

²³ Steinar Opstad: *Synsverk*, Kolon, Oslo 2002, upaginert side.

NATTEHIMLENS POETIK

I det følgende vil jeg diskutere en bestemt slags steder i nordisk lyrik, nemlig poetiske vertikale universer udspændt mellem jorden og nattehimlen. Jeg vil give en skitse af en sådan nattehimmels poetik fra romantikken til den sene modernisme med eksempler fra centrale digtere som Erik Johan Stagnelius, Johannes Jørgensen, Rudolf Broby-Johansen, Pär Lagerkvist, Ole Sarvig, Tör Ulven og Michael Strunge.

Indledende kan det være på din plads at overveje, hvad vi egentlig forstår ved steder og litterære rum. Dette spørgsmål er blevet anskuet ud fra et mangefold af vinkler. Blandt disse skal to fremhæves, nemlig dels en almen humanvidenskabelig og filosofisk, dels en mere specifik æstetisk og litterær.

STEDER

Den alment humanvidenskabelige optik på fænomenet sted pointerer, at vi har at gøre med et begreb, der har mange betydninger. Der forstås hermed i dagligdagen et specifikt geografisk og historisk forankret område eller en bestemt type lokalitet. Derudover kan begrebet betragtes ud fra en eksistentiel og fænomenologisk optik, hvor steder er rumlige fænomener, der af mennesker tillægges og oplades med betydning. Anniken Greve definerer i «Kort om stedsfilosofi» et sted som det forhold, at «mennesker træder i forhold til omgivelserne», og hun taler om, at steder er «jordens svar på vort ønske om at komme til rette med livet på jorden»¹. Tim Cresswell bestemmer analogt lakonisk steder som «all spaces which people have made meaningful»².

Steder kan variere fra de individuelle og lokale til de globale perspektiver. I det mindre format kan vi som et eksempel nævne, at et træ ikke i sig selv er et sted, men at det bliver det, når vi klatrer i det eller opsøger det skyggefulde hvilested under det. Tilsvarende er hele menneskets historie en proces, hvor rum forandres til steder, i kraft af at mennesket udforsker, beboer og underlægger sig den øde natur. Der er foreløbig ikke mange steder på Jupiter og langt imellem stederne på Antarktis, men masser af steder på Aalborg Universitet. Steder er med andre ord bærere af et betydningspotentialer. De er, som Cresswell siger med reference til Heidegger, «not just a thing in the world but a way of understanding the world» eller «a-way-of-being-in-the-world» (7). Et sted kan således karakteriseres som en måde at have verden på, dvs. der ligger i ethvert sted en holdning til verden.

LITTERÆRE RUM

Hermed er vi inde på, hvordan steder fremtræder i digtningen, altså det der kaldes litterære rum. Blandt pionerarbejder, der har beskæftiget sig med denne problemstilling, kan man

nævne Bachtins essay om 'kronotopen' og Bachelards *Poétique l'espace* (1961).³ I begge tilfælde er der tale om en undersøgelse af betydningen af bestemte rumlige fænomener såsom landevejen, slottet, provinsbyen, huset, skuffer og skabe. En mere almen fænomenologisk diskussion af stedets betydning i digtningen finder man i Jørn Vosmars «Værkets verden, værkets holdning» (1969). Vosmars centrale begreb, der svarer nogenlunde til, hvad vi har sagt om stedet i det foregående, er «omverdensmønster». Vosmar forbinder det litterære værks «omverdensmønster», dvs. digtets relationer mellem henholdsvis tid, rum, omverden og jeg i den fiktive virkelighed, med tekstens overordnede holdning eller livstolkning. Centrale formuleringer lyder:

Da det litterære værk rummer konkrete og «einmalige» personer, begivenheder og omverdensmønstre, bliver det for læseren en *forestillet virkelighedsoplevelse*. Oplevelsen kan spænde fra den umiddelbare sansnings ubestemmelige fylde over stemninger og holdninger til den rationelt bearbejdede livsanskuelse. Afgørende er imidlertid, at det er muligt at opleve alt i denne virkelighed som *samstemt*: alt i værket virker sammen for at frembringe værkets enhed. [...] *Tid, rum, omverden og jeg* er de fire fundamentale og irreducibile faktorer i vore oplevelser og dermed i vort forhold til tilværelsen som totalitet. En litterær fortolkning, der vil gøre tilfredsstillende rede for værkets holdning, kommer derfor ikke uden om disse faktorer. Eller omvendt: er forholdet til disse faktorer præcist beskrevet, er også værkets holdning beskrevet.⁴

Man kan imidlertid også argumentere for, at den lyriske genre i særlig grad interesserer sig for steder, altså den særlige relation, der er mellem et digterisk univers og en livstolkning. Man kan her fremhæve et begrebspår fra Emil Staigers *Grundbegriffe der Poetik* (1946), nemlig en skelnen mellem henholdsvis episk og lyrisk lys. Ved episk lys dannes der det, Staiger kalder, et «Zweckraum», dvs. et rum, som man umiddelbart kan træde handlende og målforfølgende ind i, mens det i det lyriske lys forholder sig modsat.⁵ Man har her en forklaring på, at romaner og noveller ofte foregår på trafikerede gader og i kontorbygninger, mens digte tit foregår i naturen, om natten og i intime rum. Lyrik omhandler i mindre grad tidsforløb med personer, der handler i et socialt univers, men derimod eksistentielt-følelsesmæssige forhold hos individer, som spejler sig i de rum og omgivelser, som de befinder sig i. Lyrik er med andre ord en slags meditation med afsæt i de sansede rum, der omgiver mennesket.

HIMMELRUMMET OG HISTORIEN

Tesen i det følgende er, at himmelrummet spiller en vigtig rolle i den lyriske tradition og i vor omverdenskonception i det hele taget. Man kunne her ellers forestille sig, at denne type rum var på tilbagesiden siden romantikken og begyndelsen af det 19. århundrede. Dette kan knyttes til to historiske og idéhistoriske problemstillinger.

Den første problemstilling består i, at vertikale strukturer i et digt ofte kobles sammen med en metafysisk tænkning. Vi kan med Ingemar Algulins udtryk tale om en «orfisk retræte» inden for store dele af poesien siden romantikkens æra. I dominerende, lyriske, danske forfatterskaber som Johannes V. Jensens, Tom Kristensens, Gustaf Munch-Petersens, Jens August Schades, Frank Jægers, Klaus Rifbjergs, Jess Ørnsbos og Per Højholts spiller himlen således næsten ingen rolle. Man betragter næsten demonstrativt

sin omverden i et horisontalt perspektiv. Alligevel er denne holdning langt fra enerådende, som vi skal se. Litteraturhistorien er flerstrengt.

Den anden problematik vedrører urbaniseringen og teknologiseringen, hvilket bl.a. er blevet diskuteret af Erik A. Nielsen i essayet «Søvnløshed» (1982). Nielsen peger her på, at den situation, hvor jeget kunne opleve nattens rum med stjernekuplen og stilheden, er blevet fortrængt i moderniteten, hvor de biologiske rytmer er blevet ødelagt, og tiden blevet en kunstig kvantificerbar vare.⁶

Selvom de to fænomener absolut har noget på sig, er det følgende et argument for, at vi langt fra har at gøre med en sådan altrådende, 'skæbnestyret' udvikling, hvad angår den måde, mennesket oplever sit forhold til rummet.

SYV POETISKE HIMMELRUM

I det følgende vil vi se på, hvorledes poetiske rum kan registreres i en række forfatterskaber fra romantikken til 1980'erne. Der er langt fra tale om, at et bestemt forløb aftegner sig, der skulle afspejle fremkomsten af moderniteten. Tværtimod synes der at være en forbløffende konstans, hvad angår bestemte oplevelsesmønstre og hermed livstolkninger.

Erik Johan Stagnelius' «Endymion» (1821) er et af den skandinaviske romantiks vigtigste digte.⁷ Digtet er skrevet på sapphiske strofer og har et klassisk mytologisk motiv — beretningen om hyrden Endymion, der elskes og besøges i drømme af månens gudinde Delia:

Skön, med lågande hy och slutna ögon,
slumrar herden så ljuvt i månans strålar.
Nattens ångande vindar
fläktas hans lockiga hår.

Stum, med smäktande blick och våta kinder,
honom Delia ser från eterns höjder;
nu ur strålände charen
svävar hon darrande ned.

Och av klarare ljus, vid hennes ankomst,
stråla dalar och berg och myrtenkogor.
Utan förerska spannet
travar i silvrade moln.

Herden sover i ro; elysiskt glimma
i hans krusiga hår gudinnans tårar.
På hans blomstrande läppar
brinner dess himmelska kyss.

Tystna, suckande vind i trädens kronor!
Rosenkransade brud på saffransbädden
unna herden att ostörd
drömma sin himmelska dröm.

När han vaknar en gång, vad ryslig tomhet
skall hans lågande själ ej kring sig finna!
Blott i drömmar Olympen
stiger till dödliga ned.

I «Endymion» beskrives opvågningen fra en paradisisk, erotisk ladet drøm til en gold, ubehagelig vågentilstand. Drømmetilstanden har karakter af på den ene side at være luftig og flygtig, på den anden side sansemættet og intens. I de første verslinier, «Skön, med lågande hy och slutna ögon / slumrar herden så ljuvt i månens strålar», fremhæves digtets bevægelsesmønster: Al aktivitet foregår oppefra og ned mod hyrden Endymion. Endymion indesluttet i digtets drømmesekvens (str. 1-4) i et intenst univers af luft («ångande vindar», «eterns höjder») og lys («månans strålar», «klarare ljus»), hvor omverdenselementerne kun manifesterer sig i kraft af deres flygtigt vibrerende fremtræden («svävar hon darrande ned») og skinnende («strålande charen», «stråla dalar och berg och myrtenkogor», «elysiskt glimma / i hans krusiga hår gudinnans tårar»). Intet virker fast, stofligt eller funktionelt i denne verden, hvor det rolige og stille rum sitrer af erotisk ekstase. I den disede, luftige og konturløse omverden skiller ingen objekter sig ud i forhold til hinanden, hvorved verden får et ekstatisk præg af sammenhæng og helhed. Eksteriøret med Endymion udtrykker en drøm om en omverdensoplevelse, hvor omgivelserne ikke foreligger som et problem for jeget, idet jeget smelter sammen med disse til en harmonisk enhed. «Endymion»'s afslutning bliver dog en smertefuld erkendelse, begyndende med at drømmetilstandens harmoniske omverdensmønster slæes brutalt i stykker af en aktivitet, der modsat drømmens hændelser er larmende, afgrænset og horisontal i sin bevægelse: «Tystna, suckande vind i trädens kronor!» Den virkelige verden med dens krav opleves som utryg, gold og fragmenteret. Og digtets sidste verslinier er da også den resignerende konstatering: «När han vaknar en gång, vad ryslig tomhet / skall hans lågande själ ej kring sig finna! / Blott i drömmar Olympen / stiger till dödliga ned».

Hvor essensen af «Endymion» er, at den ekstatiske vision eller — med Bjørnvijs udtryk — «det sakrale provisorium» findes, så træffer man også mere pessimistiske livstolkninger som grundlag for gestaltninger af poetiske himmelrummet. En vigtig station i nordisk 1800-tals poesi er Johannes Jørgensen. Et digt fra Jørgensens debutsamling *Stemninger* (1892) hedder «Ahasverus»:

Stille lider Sommernatten,
og det hvide Stjærnesand
rinder bort, mens Dagen ulmer
langs med Nattehimmels Rand.

Aftenrødens glemte Dagglød
ulmer dybt i Nattens Grund —
som en sidste Vinrest gløder
i en bleggrøn Rømers Bund.

Ene vandrer jeg ad Vejen,
syg, med Saar af Torn og Tjørn —
ak, hvad vilde mine Tanker
mellem Dagens stærke Børn!

Jeg var fattig, jeg var fremmed,
uden Venner, uden Ry,
alle Døre fandt jeg stængt for
Nattens Barn i Dagens By.

Og den gamle Ahasverus
greb paany sin Vandringsstav,
vandred ene ud i Natten —
Dagens Stue var for lav.

Vandrer nu, mens Dagen ulmer
halvkvalt dybt i Nattens Grund
som en gylden Vinrest gløder
i en bleggrøn Rømers Bund.

Mens vi hos den senere katolsk konverterede og eksistentielt mere afklarede Jørgensen ofte finder den klare stjernehimme som digterisk motiv, er dette langt fra tilfældet i tidlige digte som «Ahasverus». Digtets motiv er kristent mytologisk. Ahasverus er som bekendt Jerusalems skomager, som nægter at bære Jesu kors, og som må vandre omkring til evig tid. Motivet har altid fascineret litterært, men det behandles hos den unge, brandesianske og ateistiske Jørgensen ganske anderledes end hos forgængere som H.C. Andersen og Ingemann. «Ahasverus» er den heroisk lidende ener, der lever med sine syner i civilisationens periferi.

Digtets opbygning er influeret af symbolismens opgør med enhver form for normal episk og logisk komposition. Vi bevæger os fra i de to første strofer at have en stemningsbeskrivelse over til i de næste to strofer at have en identifikation videre til i de sidste to — særdeles overraskende — pludselig at få en distanceret refleksion.

Digtet omhandler den ensomme vandrer, der har opmærksomheden rettet mod himmelen. Det er imidlertid en himmel opladet med betydning. Det «hvide Stjærnesand rinder bort» alluderer til timeglasset som vanitassymbol. Den centrale beskrivelse, der fylder næsten halvdelen af digtet — «Aftensrødens glemte Dagglød / ulmer dybt i Nattens Grund — / som en sidste vinrest gløder / i en bleggrøn Rømers Bund» — konnoterer det dekadente og 'absinth-agtige', som kendetegner dele af tidens kunst. Dualismen mellem nat og dag er skarp, og det er endetiden og undergangen med dens baudelaireske, forfinede stemninger, der dyrkes. Jegets adelsmærke er at være forvist fra den åndløse civilisation: «alle Døre fandt jeg stængt for / Nattens Børn i Dagens By.» Foragten for den etablerede 'dag'-verden udtrykkes også ved hjælp af en henvisning til Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883-91) med dens formuleringer såsom «af dybe drømme er jeg vakt. / Og verdens alt / har dyb, som ingen dag har rakt». Hos Jørgensen lyder det lakonisk: «Dagens Stue var for lav.»

Essensen er altså en natterummets og -himlens poetik, der har lighedstræk med Stagnelius' vision, men hvor det ekstatiske-erotiske er kraftigt nedtonet. At være under himlens «hvide Stjærnesand», når «Nattehimmels Rand» ulmer, giver en oplevelse af verden som et intenst mulighedsfelt med psykologiske og metafysiske dybdepotentialer.

Når man vender sig bort fra «Dagens Stue», kan det imidlertid få flere resultater. I dele af ekspressionismen findes en ekstrem dualisme, hvor en idiosynkratisk renhedslængsel dominerer optikken. Hos den unge Broby-Johansen, der også har lært en del om synæstesi, klangvirkninger og dekadente, natlige interiører af ungdomsforbilledet Johannes Jørgensen, har nattehimmels poetik et ekstremt udtryk. Efter at han i digtsamlingen *BLOD* (1922) i 16 digte har udpenslet blodige handlingsforløb, ser man i det sidste digt «NESTE»

en universalromantisk, «Sanct Hansaftensspil»-inspireret anvendelse af stjernerne som garantien for altings mening, orden, renhed og skønhed:

MÅNESØLVERN GRUSGANG
DUGGET HÅR HÆLDER SEKSTENÅRIGS PIGESKULDER
SAMMENSLYNGEDE SJÆLE STIGE
I BLEGBLANK MÅNES LYSE BÅD
STJERNER

Det første digt «ODALISK SKØNHED» indfanger i et dramatisk panorama digtsamlingens spændingsfelt mellem en uudholdelig og modbydelig fakticitet og en paradisiske stjerneverden:

STORBY I MÅNENAT
I HUSES SLUGTER SIDDER MÆND MED BLODIGE HJÆRNER
BØJET OVER BØRNS LIG
PAR SLYNGER SIG AFSINDIGT SAMMEN (BLOD RANKER SVEDIGE LAGNER)
BLINDE KVINDER TASTER TØMTE BRYSTER / GOLDT SKØD
I DØDE GADER
SKRASLER BLINDE KARRER
SOM SMUDSIGE SKRIG
SKURK SKJULER HALVNØGENT KVINDELIG I KLOAK
SKØGE VANDRER HVILELØS
ØJNE TIGRER BAG LIGSORT SLØR
LØBER BLØDER (FLYDENDE UDOVER PESTSVAMPEDE SKULDRE)

JEG / SELVMORDER KASTER MIG UD FRA STILLADS
TÅRN STYRTER SIG OVER GADE
HUSRÆKKE ILER JAGET AF RÆDSEL
PLADS LIGGER STIVNET
BY BLIR FATTIGT FURET ANSIGT
GRØNLIGT BRÆNDER ØJENHULER
BLIND

PÅ HIMLEN HARPER SYVSTJERNE

I digtet kigger vi ned i en verden, hvor *Untergang des Abendlandes* har nået sit slutpunkt. Al normal, menneskelig aktivitet er fraværende og erstattet af sindssyge («BLODIGE HJÆRNER», «SLYNGER SIG AFSINDIGT»), sygdom («BLINDE», «PESTSVAMPEDE»), ufrugtbarhed («TØMTE BRYSTER / GOLDT SKØD»), død («LIGSORT SLØR») og seksualmord («SKURK SKJULER HALVNØGENT KVINDELIG») i en civilisation uden fremtid («BØRNS LIG»). Den dødsmærkede by rummer tilsyneladende kun en type optrin, nemlig destruktive, seksuelle møder, hvor den kvindelige part skamferes. Alt registreres i det tilsyneladende tætte mørke, som kendetegner alle digtenes scenarier.

I «ODALISK-SKØNHED» møder vi tilsvarende et lyrisk jeg, der som en parodi på en romantisk skjald udfolder sit olympiske blik over verden fra toppen af et «STILLADS» for afsluttende at beskrive sit eget selvmord. Og for at understrege, at der er tale om et iscenesat lyrisk jeg — som det også kendes i dansk lyriks mest berømte eksempel på dette, Tom Kristensens «Henrettelsen» (1922) — er der en sansende digterisk bevidsthed tilbage efter dødsøjeblikket, der kan registrere, at «PÅ HIMLEN HARPER SYVSTJERNE».

Renhedsforestillingen, der gerne kan kaldes kryptoreligiøs, er imidlertid indiskutabel. Der er en orden, en sandhed — måske revolutionen — bag det totale forfald. Det klare fixpunkt repræsenteres ved stjernen på himmelen.

En anden digter, der som Jørgensen og Broby-Johansen har smagt på smudset og forfaldet, inden han finder ro i en religiøs overbevisning, er Pär Lagerkvist. I Lagerkvists tidlige, ekspressionistiske lyrik finder man paralleller til denne retning i Tyskland og Danmark (ikke mindst Broby-Johansen). Han lader den ydre verden fremstå som et spejl for en indre virkelighed, og teksterne præges af apokalyptiske stemninger, patosladede deklamationer og en profetisk digterholdning. Dette ses i Lagerkvists debutsamling *Ångest* (1916). I den sene lyrik er der sket en afklaring og nedkøling af temperamentet. Et digt fra *Aftonland* (1953) lyder:

Det är om aftonen man bryter upp,
vid solnedgången.
Det är då man lämnar allt.

Tanken tar ner sina tält av spindelväv
och hjärtat glömmor varför det ängslats.
Ökenvandraren överger sin lägerplats,
som snart skall utplånas av sanden,
och fortsätter sin färd i nattens stillhet,
ledd av gåtfulla stjärnor.

Man kan dårligt forestille sig et klarere billede på den stoiske, næsten asketiske ro end billedet af himmelkuglen, der hvælver sig uforanderligt og suverænt over ørkenlandskabet. Der er tale om religiøs kontemplation og selvforglemmelse i en tilstand, hvor verdens spændinger og konflikter er opløste.

En digter fra midten af det 20. århundrede, der hverken er stoisk eller afklaret, er derimod Ole Sarvig. Her ses det strengt dualistiske livssyn og det voldsomme, civilisationskritiske tema fra Jørgensen og Broby-Johansen, men som et langt mere excentrisk, storladent og poetisk udfoldet scenario. Sarvigs «Fra nattens hus» (1944) er et enormt civilisationskritisk drama i symbolsk form, hvis første del lyder:

Nu står nattens kirke for mit sind:
dens ludende facade er vældig stor
og rummet fortaber sig uendelig langt bagude.

Ad mange gader og over åbne pladser,
hvor søvnen endnu lå som en hvid tåge, hvor folk
gik tavse og hastige og ventede, at insektet
skulle komme frem af gaderne og skrige,
kom jeg herhen,

og jeg finder et vandrør
og klatrer op på gavlen,
hvor jeg kan se langt bort i natten,
som ikke har noget tag.

Her er jeg nærmere stjernerne,
som brænder rødt og osende, og jeg tænker på,
hvordan vor klodes bål har været!

Det, som var guld på alle andre,
gløder som stille ovne, men de slukkes snart
og bliver kolde før morgen.

Ildblomster lever her,
men står kun spredt rundtom
i mørkets vældige vaser.
Og det er ikke blomster, de blege sneglefostre
som kryber over gulvet, over mod vandet,
mod den sorte dam, hvorfra alt mørket kommer.

For længst har alle stenansigterne gemt
deres rædsel i fjerne kroge,
og kun de nøgne mure står tilbage med floders
landkort tegnet på sig.

Kompositionen i digtet består i en kort optakt (str. 1-3) og en afslutning (str. 13), hvor vi helt konkret bevæger os frem til og bort fra det udsigtspunkt på toppen af «nattens hus» / «nattens kirke», som udgør digtets skueplads. Vi kunne også sige, at vi i optakten bevæger os ind i den visionære særverden, som digtet udgør («nu står nattens kirke for mit sind»). Digtet er som de fleste af Sarvigs tidlige digte allegorier over det moderne, rodløse og identitetsløse menneske. Vi præsenteres for disse mennesker i indledningssekvensen (str. 2). Menneskene er traumatiske og isolerede («tavse»), fortravlede og rodløse («hastige») og håber på forløsning («ventende»).

Digtets midtersekvens (str. 4-12) beskriver et vertikalt univers, hvis fundamentale princip er, at den øvre pol, «stjernerne» (str. 4), står i skarpt modsætning til den nedre, den «sorte dam» (str. 6), der befinder sig på bunden af kirkerummet. Altså en polaritet mellem lys og mørke. Der er imidlertid også indskrevet en tidsdimension i forhold til digtets lodrette orientering: «rummet fortaber sig uendelig langt bagude» (str. 1).

I stroferne 4-12 gives der en beskrivelse af spændingsfeltet mellem det øvre lys til det nedre mørke. At den øvre lyspol også knytter sig til fortiden, fremgår af strofe 4 og 5: «Her er jeg nærmere stjernerne / som brænder rødt og osende, og jeg tænker på, / hvordan vor klodes bål har været // Det, som var guld på alle andre, / gløder som stille ovne, men de slukkes snart / og bliver kolde før morgen.» Vi har med andre ord en guldaldermodel som grundlag for forestillingen om det vertikale univers. Jo længere nedad vi bevæger os, dvs. jo nærmere nutiden, jo mere intens er kampen mellem lys og mørke. Øverst trives idealer om kunst, religion, rigdom og kraft («guld på alle andre»). Længere nede i kirkerummet sætter degeneration ind — lyset kæmper en forgæves kamp mod mørket («Ildblomster lever her, / men står kun spredt rundtom / i mørkets vældige vaser»). Nederst er alt mørke, forfald («ikke blomster [...] blege sneglefostre») og åndløshed («stenansigterne (= gudebilleder) har gemt deres rædsel i fjerne kroge»).

Fra strofe 8-11 ekspliciteres nutidsmenneskets krise med brug af den apostrofiske form fra den profetiske digter, som ingen hører («hus siger jeg men ingen hører det»). Den totale degeneration kendetegner situationen («gulvet sprækker [...] der vokser buske», «hvor de kommer og går, de trætte»). I strofe 13 vender jeget tilbage til dagligdagen og rekapitulerer tematikken med brug af en typisk sarvigsk symbolik, «Mennesker var blege uden vinduers mærke på dig», hvorved nutidsmenneskets status som åndløst og

gudsforladt antydes (korset fra vinduerne). «Lugtede svagt af blomster og fisk» er — ud over biologisk vækst — ladet med oldkristen symbolik (blomster og fisk).

Essensen er gestaltningen af et univers, som udtrykker en gennemført pessimistisk dualisme og heretisk kulturkritik, hvor vi i nutiden befinder os på bunden af guldaldermodellens parabel. «Fra nattens hus» er som Jørgensens landevej for Ahasverus og Broby-Johansens storby et hjemløst sted, hvor kun digteren qua sin placering højere oppe på taget af nattens kirke, dvs. med en grad af profetisk overblik, kan give svage forhåbninger om en fremtid.

Er Sarvigs himmelrum ladet med sortsyn og pessimisme, så er de langt fra at være nihilistiske og illusionsløse. Noget sådant finder vi i nordisk digtning hos en dansk digter som Ivan Malinowski og hos hans vigtige norske efterfølger, Tor Ulven. Ulvens illusionsløse optik sigter altid på at dekonstruere det højtidelige, åndelige og kulturbestemte i dets mange forskellige former. Synspunktet kan knyttes sammen med Ulvens essayistik, hvor heltene er nihilisterne Schopenhauer og Leopardi, der allerede i begyndelsen af det 19. århundrede sætter en nådesløs kritik ind i forhold til romantikkens metafysiske konstruktioner, der også senere kommer til syne i symbolismen, ekspressionismen og surrealismen. Sarkasmen er rettet mod de enkle, harmoniske fortolkninger af verden, hvad enten disse vedrører kærlighed, naturdyrkelse, religiøsitet eller, som i den følgende prosalyriske tekst fra *Fortæring* (1993), forståelsen af universet som helhed:

Ikke bare er stjernene organiseret i galakser (det visste du), men galaksene er samlet i galaksehoper, og galaksehoper i superhoper; men ikke bare det, for en gryende viten, hevdes det, tyder på at superhopene er samlet i enda større enheter, såkalte superhopkomplekser. Ikke bare suger loppen blod av meg, men også av rev og grevling, og loppen parasitteres i sin tur av en enda mindre, blodsugende midd, og hverken det eventuelle superhopkompleks, eller loppen, eller loppens snylter kjenner din redsel for pornografien og volden du svetter ut mens du sover, utslitt av å være våken, før du våkner, utslitt av å sove, kjenner ikke forskjellen mellom drøm og våken tilstand, slipper, i motsetning til deg, å trække, ristende av kulde og angst, omkring blant avfallet og sølevannet som uavlatelig spruter fra de drønnende trailerne fulle av for deg usynlige forbruksvarer, denne flyvende spindelveven av søle som klistrer seg til ansiktshuden om våren, mens snøen smelter, et konstant svart yr du puster inn sammen med eksosen, men ikke nok, aldri nok til å gå i ett med de skitne snøkantene, der vannråper mettet med kjemikalier har tatt til å funkle under vårsolen.

Men selvfølgelig, hvis du hadde råd til å være ærlig, ville du egentlig stått ute en klar høstnatt, kledd i en varm frakk, og betraktet stjernene, fylt av undring, verdighet og ro.

Den sidste del af teksten præsenterer en hel traditionel romantisk, profetisk digterskikkelse, der med «undring, verdighet og ro» står i den klare «høstnatt» og betragter «stjernene». At denne position anskues kritisk og ironisk er tydeligt — ikke bare antydes det i beskrivelsen af den lidt lumre kombination af magelighed («varm frakk») og prætentios, lad selvtilfredshed («undring, verdighet og ro»), men først og fremmest naturligvis i den forstilte og hykleriske attitude: «hadde råd til å være ærlig.»

Helt anderledes er det i den første del af teksten. Her er der ikke nogen klar og overskuelig optik på verden med mennesket i centrum. I stedet fremstilles mennesket

som en tilfældig og ubetydelig brik i et uoverskueligt og uendeligt virvar af mikro- og makrokosmiske årsagskæder. Og hvad angår det, der adskiller mennesket fra andre fænomener i verden, er det som altid hos Ulven kun kulturens ubehag ved «pornografien», «volden», «angst», «avfallet», «sølevannet» og «kjemikalier». Vigtigt er det dog, at Ulvens afskrivning af den nemme, metafysiske løsning ikke blot er en defensiv kunstnerisk strategi. I den illusionsløse søgen efter mening gøres det poetiske univers til et intenst og komplekst sanseligt reservoir af betydning, i hvilket et mægtigt billedmateriale pulserer i lange, rytmiske, syntaktiske kæder. I ovenstående tekst ser man, hvordan netop fastholdelsen af dissonansen og mangetydigheden er alfa og omega.

Endelig kan vi slutte denne sondering i nordiske, poetiske rum med en tekst af Michael Strunge fra *Ud af natten* (1982). Af de omtalte tekster er det bemærkelsesværdigt, at det digt, der minder mest om Strunges digt «Krystalskibet», er Stagnelius' 160 år ældre «Endymion». I «Krystalskibet» er gudinden Delias «strålende charen» udskiftet med «krystalskibet», og hun selv erstattet af en Bowie-inspireret rumkvinde, men ellers er den ekstatiske enhedsoplevelse og det erotiserede, natlige univers i høj grad lig hinanden:

Oppe i lapis lazuli-natten
så vi det blinkende lys
nærme sig svævende
rødt blåt og grønt,
flimrende og flammende
uden en lyd
mellem suset fra byen og stjernerne.

Marmormånen så det
og var mindre end lyset nu ...

Krystalskibet træder ud af natten
så stor som en biograf.
Bygget af krystaller og ædelstene
fugtet og varmet af nattens køn.

Åh, tigerøje og gul topas
sider af stjernesafir og smaragd
pulserende rubiner.

Lyset smelter og flyder ud i luften:
En aura af taft og feber.

Glødende hænger skibet
og lyset brydes i den fugtige luft
flerfarvede stråler
bølger som skygger under vand
gennem himmelhavet
fra planetens bund
til atmosfærens overflade.

Strengene begynder at sitre
bliver til lyd og lugt.
Den krystalklare tone af stjernesang
udfylder rummet og spreder mørket

med sit friske spindelvæv.
Skår af mørke rasler til jorden
i form af sortgrøn jade.

[...]

Drømmefulde og spændte med drift
i trance med dråber af farvet lys
på kroppen
ser vi strålerne samles
til en flydende storform af lys omkring skibet

[...]

Ud stiger Englen Anima igen.

Ny er naturligvis metaforikken, der er påvirket af den surrealistiske poetik med dens sammensvejsninger af en række forskellige forestillingsområder såsom ædelstene, seksuel ekstase, hav og rumfart. Men virkemidlerne er på mange måder de samme som i «Endymion» — f.eks. det enorme forbrug af præsens participier («blinkende», «svævende», «flammende», «flimrende», «glødende» etc.) til fastholdelse af den ekstatisk vibrerende nutilstand. Den kontemplative tilstand understøttes af den lette, daktyliske rytme, der også minder om «Endymion»s sapphiske strofer. Endelig ligner Strunges «Krystalskibet» Stagnelius' «Endymion» i sin kompromisløse hengivelse til det vertikale princip i natterummets poetik, hvor der udtrykkes en brændende længsel efter en metafysisk og erotisk farvet forløsning.

SLUTORD

Vi har set en række varianter med hensyn til, hvorledes man i nordisk lyrik fra romantikken frem til i dag anvender nattehimlen som poetisk sted. Positionerne spænder fra det nøgterne og asketisk-afklarede hos Lagerkvist til det patosfyldte og ekstatisk-lidenskabelige hos Stagnelius, fra den illusionsløse og sarkastiske afvisning af det metafysiske hos Ulven til den inderlige og religiøst farvede bekendelse hos Sarvig, og fra den tillidsfulde optimisme og hengivelse hos Strunge til pinefuld afmagt og dekadent sortsyn hos Johannes Jørgensen og Broby-Johansen. Fælles for alle disse poetiske positioner er imidlertid, hvad enten de er hyllet i forkyndelsens eller fornægtelsens patos, at der er tale om en udpræget interesse for det metafysiske, som det udtrykker sig i oplevelser af en natlig himmel. Himmelkuplens poetik afspejler her det, der ikke lader sig indordne under den samfundsmæssige materialisme, logik og utilitarisme. Sådanne forestillinger spiller såvel for 200 år siden som i dag en central rolle i liv og digtning.

Noter

¹ Anniken Greve: «Kort om stedsfilosofi,» i *Vinduet nr.4*, Oslo 1996, 20.

² Tim Cresswell: «Introduction: Defining Place,» i *Place. A short introduction*, Blackwell, Malden 2004, 7.

³ Gaston Bachelard: *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris 1957 og Michail M. Bakhtin: «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel,» i *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, University of Texas Press, Austin 1981.

⁴ Jørn Vosmar: «Værkets verden, værkets holdning,» i *KRITIK* 12, Kbh. 1969, 80 og 90.

⁵ Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis, Zürich 1946.

⁶ Erik A. Nielsen: *Søvnløshed. Modernisme i digtning, maleri og musik*, Centrum, Århus 1982.

⁷ Jeg har tidligere diskuteret dette digt i min *Modernistiske outsiders*, Odense Universitetsforlag, Odense 1998. Det samme gælder for teksterne af Broby-Johansen og Strunge. Digtet af Tor Ulven har jeg behandlet i Ole Karlsen (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*, Unipub, Oslo 2003. I alle tilfældene er der dog i nærværende fremstilling anlagt en ny vinkel på teksterne.

VÆGGE OG MURE

MØDESTEDER I OG IMELLEM TOMAS TRANSTRÖMERS OG HENRIK NORDBRANDTS FORFATTERSKABER

Tomas Tranströmers og Henrik Nordbrandts forfatterskaber indtager nogle meget prominente placeringer ikke bare i moderne nordisk lyrik, men især for Tranströmers vedkommende også på verdensplan. Det er digtere, der er højt værdsatte, og som har haft en afgørende indflydelse på poesien igennem det sidste halve århundrede. At det samtidig er forfatterskaber, der har mange træk til fælles, og at Nordbrandt er blevet inspireret af den fjorten år ældre Tranströmer, er nok blevet noteret i den litterære kritik, men det er ikke blevet viet synderlig opmærksomhed.

Blandt de mest åbenlyse fællespunkter mellem forfatterne står deres brede internationale orientering og store rejseaktivitet, som har smittet af på deres digtning og tilført den et vist eksotisk præg. Hertil kommer en dybtgående interesse for og inddragelse af drømmen samt et tydeligt slægtskab med den surrealistiske tradition, der forplanter sig til digtenes æstetiske niveau, hvor der er en parallel i brugen af et originalt billedsprog og i forekomsten af paradokser og overraskende slutninger, som kaster nyt lys over digtene.¹ Men ikke mindst er det et prægnant fællestræk imellem forfatterne, at stedet spiller en central rolle hos dem begge, og netop dette eminente mødested er det, der i det følgende skal stilles skarpt på.

TRANSTRÖMERS OG NORDBRANDTS STEDER

Når man læser deres samlede værker — hvilket dog omfangsmæssigt er en noget ulige bedrift — er det slående, i hvor udpræget grad deres digte tager afsæt i konkrete steder.² Digtene er fyldt med beskrivelser af landskaber, broer, torve, pladser, stationer, bygninger, huse og værelser. Men selvom det lyriske jeg befinder sig et bestemt sted, fører dets oplevelser på dette sted ofte mod noget andet og mere. Stedets betydning udvider sig, og det bliver befordrende for erkendelser af eksistentiel og historisk karakter. Er stedet i sit udgangspunkt konkret, er det således ikke af den grund en objektiv størrelse. Det er derimod en fænomenologisk kategori, derved at det objektive og subjektive ikke kan skilles ad, men til stadighed interfererer. Eller for at henholde sig til en heideggersk terminologi kan man sige, at lige så lidt som mennesket kan tænkes uden dets væren i verden, kan verdens steder forstås i abstraktion fra mennesket, der har formet og farvet omgivelserne med sin tilstedeværelse. I overensstemmelse hermed kan man hos Nordbrandt og Tranströmer finde en række tilkendegivelser af, at stedet og identiteten

essentielt er sammenviklet: at jeget må forstås i relation til sine omgivelser.

Samtidig med at stedet hos de to forfattere oplyser om tilværelsens dennesidige og fysiske karakter, opereres der imidlertid i mange af digtene med en form for transcendens. Ofte drejer det sig om en transcendens, der mere overskrider nedad eller indadtil end op mod en øvre, guddommelig verden, og som fører mod en psykisk dimension eller mod underbevidstheden og det kollektivt ubevidste. Med reference til en velkendt psykologisk figur viser huset, som er et særligt frekvent sted hos Nordbrandt, sig essentielt at være et jeghus. Der er en psykologisk forbindelse mellem det ydre og det indre eller mellem «Inomhuset og utomhuset», som den svenske litterat Staffan Bergsten har tituleret det indledende essay om Tomas Tranströmer i sin bog *Den trösterika gåtan* (1989).³ Dog bliver det heller ikke ved det enkelte jeg og forholdet mellem indre og ydre. På de konkrete steder er det nemlig ofte andet end jegets egen tilstedeværelse, der har indprentet sit mærke. Fortidens mennesker har ligeledes sat deres spor, og i oplevelser af en nærmest mystisk karakter kan det forgange på ny blive nærværende. Tranströmers og Nordbrandts opmærksomhed på stedet åbner tit for noget mere end det umiddelbart givne. At sanse og tilegne sig et sted bliver også at aflokke det de historier, det bærer med sig i det skjulte.

Hvordan dette mere eller andets væren imidlertid skal forstås, og hvilken rolle det kan tilskrives, har der været diskussioner om inden for forskningen i forfatterskaberne. I forbindelse med Tranströmer har det især drejet sig om, i hvilken grad hans lyriks åbning mod noget større synes at vige uden om traditionelle konfessioner; bl.a. om hvordan man hverken kan kategorisere ham som mystiker i gængs forstand eller som almindelig kristen. For Nordbrandts vedkommende har det handlet om, hvordan der til trods for hans ofte meget direkte afvisning af en kristen tankegang og hans stadige pointering af mennesket som et dennesidigt og endeligt væsen, ikke desto mindre er elementer i hans digte, som peger mod en metafysisk dimension. Og præcis denne vekselvirkning eller brudflade i forfatterskaberne mellem det konkrete sted og det større psykologiske, eksistentielle, historiske eller metafysiske rum, er det jeg vil behandle her. Det vil jeg gøre ved at zoome ind på et sted, som forekommer særdeles hyppigt hos dem begge og er en prægnant topos for beskrivelsen af tilværelsens flersidige karakter, nemlig væggen eller muren.

TRANSTRÖMERS VÆGGE

Hos Tranströmer er det i særlig grad husets indre vægge, det drejer sig om; hos Nordbrandt er der derimod flere ydre mure, hvilket måske kan tilskrives det forhold, at sidstnævnte i størstedelen af sin voksne tilværelse har boet i middelhavslandene, hvor livet i høj grad leves udenfor, og at det kan have præget digtenes synsvinkel. Jeg begynder med Tranströmers digtning, men først skal det mere generelle spørgsmål stilles om, hvad en væg er udover selve det materiale, den er gjort af. Ud fra en fænomenologisk vinkel kan man som den norske arkitekt og stedforsker Christian Norberg-Schulz fremhæve væggen ikke kun som den primære artikulation af en bygnings måde at være i verden på, men også som det sammenhængsskabende element i huset.⁴ Væggen etablerer udstrækning og sammenhæng såvel i horisontal retning som på det vertikale plan, hvor den forbinder gulvet og taget og i videre udstrækning dermed jorden og himlen, som er de to fundamentale størrelser, Heidegger indskriver menneskets eksistens under i sit berømte essay om stedet «Bauen, Wohnen, Denken» fra 1951.⁵ Dog er det også klart, at væggen

er et adskillende element. Det gælder såvel internt i forholdet mellem husets forskellige rum som eksternt, hvor den markerer skillelinjen til den ydre verden. Væggen er på én gang forbindende og demarkerende, og det er ligeledes tilfældet hos Tranströmer, hvor den ofte fremstår som selve mødestedet for forskellige verdener eller eksistentielle lag. Væggen bliver en grænseovergang, en membran, eller med nogle af forfatterens yndede metaforer kommer væggen til at fungere som lærred for eksponeringen af en ellers usynlig film eller som fremkalderpapir for et skjult billede.

Sådanne eksistentielt betydningsfulde vægge kan man finde mange steder i forfatterskabet. Væggen udgør en central figur og optræder allerede i debutsamlingen *17 dikter* (1954) i digtet «I den forsande stäven är vila», hvor der står: «Mot husets väggar / smattrar ett luftdrag / ur det fördolda». ⁶ Imidlertid er det i særdeleshed i *Sanningsbarriären* (1978), *Det vilda torget* (1983) og *För levande och döda* (1989), at væggen er et frekvent element, og i det følgende vil jeg derfor fokusere på digte, der stammer fra disse samlinger. Det drejer sig om «Galleriet» fra den førstnævnte samling, «Det blå huset» fra den anden og «Vermeer» fra den sidste. ⁷

Vi begynder med «Galleriet». ⁸ Her befinder et jeg sig på et motelværelse ved E3-motorvejen, hvor en kendt lugt vækker erindringen om nogle asiatiske masker på et museums lyse væg, og med en associativ forbindelse til de ydre, manifeste vægges masker, beskrives derpå en proces, hvor ansigter «trænger fram genom glömskans vita vägg». Hvad der var stivnet og dødt, får nyt liv, idet det baner sig vej gennem «glömskans övermålning». Fortid bliver til nutid, museet til et galleri, og væggen forvandles til et sitrende sted for fremkaldelsen af forskellige personer og billeder, der var gledet ud af jegets bevidsthed og blevet indhyllet i mørke. Eller som det senere hedder, ligger jeget «utsträckt som en tvärgata», hvorpå den eksistentielle trafik kan bevæge sig. Jeget lader en mængde personer passere og en polyfoni af stemmer optræde. Men selvom der etableres en forbindelse til det fortrængte og fortidige, er der ikke nødvendigvis reel kontakt. Det, der nemlig også reflekteres over i digtet, er det eksistentielle maskespil, hvor menneskene kun sjældent virkeligt ser hinanden, kun sjældent blotter deres autentiske jeg, og alt for ofte gemmer sig bag slidte floskler eller fremstår selvcentrerede og lukkede.

Endvidere vil det at se den anden ikke blot sige at sanse personen foran én. Tranströmers forfatterskab er præget af et universalistisk eller holistisk livssyn, der manifesteres i en forestilling om, at såvel det, der hører fortiden til og er forsvundet ud af det synliges felt, som det, der hører fremtiden til og endnu ikke er trådt ind i dette felt, kan opleves som mærkbart til stede. I pagt hermed er det *virkeligt* at se den anden også at se det, der ligger bag ham og hans skygge. Det er at forstå den større sammenhæng, der konstituerer et menneske. I digtet fremstår væggen som et særligt ladet sted. Den er en grænse til en anden verden; en verden, der går forud for eller ligger bag jegets aktuelle væren, men hvad der er vigtigt er også, at det er en grænse, man kan overskride, og som ofte hos Tranströmer sker det i den hypnagoge tilstand, i krydsfeltet mellem vågen- og søvntilstand.

Mange af Tranströmers digte omhandler dermed en surreel oplevelse, og det er ligeledes tilfældet i «Det blå huset», ⁹ som vi nu kan gå videre til. I dette digt er det på én gang nat og strålende solskin, ligesom der gives en ekstraordinær synsvinkel, idet jeget opfatter verden, som om jeget for nylig var død og kunne se huset fra en anden vinkel. Konkret henviser det blå hus til Tranströmers sommerhus på Runmarö, men i overensstemmelse med digtets dobbeltperspektiv er husets disetblå vægge ikke kun udtryk for en

virkelighedstro beskrivelse. I prosadigtet interagerer det objektive med det subjektive, det ydre med det indre, og således fremstår huset som udtryk for det liv, der har udfoldet sig i det: «Dess trä är impregnerat med fyra gånger glädje och tre gånger sorg. När någon som bott i huset dör målas det om. Den döda personen målar själv, utan pensel, inifrån». På paradoksal vis tilføres huset et nyt lag, og som Birgitte Steffen Nielsen fremhæver i sin bog *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi* (2002), kan der ses et signifikant eksempel på forfatterskabets brug af palimpsesten — et begreb, der som bekendt refererer til en håndskrift på pergament, hvorfra den oprindelige tekst er skrabet ud, og en anden er skrevet ovenpå.¹⁰

Netop digtets male- og tegnemetaforik står da også særdeles centralt: Foruden at være aktualiseret i den ovenstående passage går den igen i omtalen af et barn, der tidligere har boet i huset, og fra hvem der udgår «en viljetanke: «skapa... rita ...» För att hinna ut ur sitt öde», og i en associativ bevægelse forplanter metaforikken sig i beskrivelsen af huset, der efterfølgende selv siges at ligne en barnetegning, ligesom den fortsætter i observationen af et amatørmaleri af et skib samt i den eksistentielt opladede tale om, at «Alla skisser vill bli verkliga». Endelig lyder det i en sammenføring af digtets male- og skibsmetaforik i digtets slutning: «Vi vet det egentligen inte, men anar det: det finns ett systerfartyg till vårt liv, som går en helt annan trad. Medan solen brinner bakom öarna.» Også i dette digt finder man således en pointering af tilværelsens essentielt flersidige karakter; en fremskrivning af et univers, som ikke kun indeholder det, vi umiddelbart ser, men hvis dimensioner rækker om på væggenes bagside. Verden er andet og mere end det reelle og aktuelle — på dens vrang figurerer såvel dét, der ikke blev, som dét, der har været. Endvidere er denne tanke endnu engang gestaltet i trafikale og rumlige metaforer, og en dobbelt rumlighed skildres ligeledes i «Vermeer», der er det sidste digt af Tranströmer, jeg vil tage op her.

«Vermeer» hører til blandt Tranströmers kunstnerportrætdigte, og som Staffan Bergsten blotlægger i sin analyse af digtet, kondenserer det en lang række faktuelle forhold omkring den hollandske malers liv.¹¹ I digtet skildres et modsætningsforhold mellem den ydre, offentlige verden med al dens kaos og larm, og atelierets indre, stille rum. Men det, der fremstår som adskilte verdener, er ligeledes i dette digt essentielt forbundet. Udtryk som «Strax bakom väggen»¹², «Därifrån och tvärs genom väggen» og talen om «trycket från andra sidan väggen», der «får varje faktum att sväva / och gör penseln stadig» lægger op til, at der ikke kan opstilles vandtætte skodder mellem kunstnerens rum og det udenfor. Og i en meget central passage lyder det derpå:

Det gör ont att gå genom väggar, man blir sjuk av det
men det är nödvändigt.
Världen är en. Men väggar...
Och väggen är en del av dig själv —
man vet det eller vet det inte men det är så för alla
utom för små barn. För dem ingen vägg.

Også igennem dette digts forløb glides der fra reelle til imaginære vægge, og det fremstillende jeg modsætter sig her tanken om, at man kan skabe sit eget lukke, og i stedet pointeres nødvendigheden af at gennembryde grænserne mellem det ydre og indre; mellem ens lilleverden og den større verden. Som det siges, er grænsen nemlig

ikke blot del af verden, men også af én selv. I overensstemmelse med det tidligere nævnte holistiske tilværelsessyn er mennesket og verden essentielt sammenviklet. De ydre og indre demarkationslinjer korresponderer.

Samtidig med at der er mange vægge i Tranströmers digte, og dermed mange skillelinjer og grænsedragninger, er det centrale i hans tematisering af væggen selve perforeringen og gennembrydningen af den. I Tranströmers lyrik gælder det til stadighed om at overskride de lukkede rum og træde ud i det åbne: at kaste lys over det, som ellers ligger i mørke. Det er med god grund, at han har kaldt sine digte for mødesteder — det er de nemlig ikke mindst, hvad angår en samtidig tilstedeværelse af forskellige verdener og tider.

NORDBRANDTS MURE

I Nordbrandts lyrik findes forestillingen om at træde ud i det åbne og kaste lys over noget ellers mørkelagt ligeledes. Det gælder ikke mindst i den meget konkrete forstand, at det lyriske jeg hos Nordbrandt ofte relaterer til eller betragter den ydre verden, ligesom der er utroligt mange beskrivelser af, hvordan lyset falder på og oplyser murene. Til trods for en stor grad af omverdensvendthed og konkretion, synes Nordbrandts digtning dog i højere grad end Tranströmers at være mærket af fravær, også selvom dette medieres ved, at det fraværende bliver nærværende gennem digtet. Situationen er tit den, at nogen netop har været til stede, men ikke længere er det; at jeget venter en andens snarlige komme eller reflekterer over umuligheden af at vende tilbage. Der er altså et fokus, der svarer til Tranströmers, i opmærksomheden på det forgangne og det kommende. Men i stedet for at opleve fylden og mødet mellem de forskellige tidslige dimensioner, er det ofte tomheden i nuet eller fraværet, der registreres. Der er et nihilistisk drag i Nordbrandts univers, som synes Tranströmer mere fremmed. Nordbrandts skygger er ofte mørkere — og der er utroligt mange af dem — ikke mindst på murene, som absolut er en af de mest frekvente komponenter i hans forfatterskab, og som optræder i et overvældende antal i samlingerne: *Synsoverne* (1969), *Glas* (1976), *Spøgelseslege* (1979), *Armenia* (1982) og *84 digte* (1984).

Derfor er det også digte fra nogle af disse samlinger, som jeg vil kommentere her, men først skal det nævnes, at den i forhold til Tranströmer mørkere side hos Nordbrandt endvidere kan siges at korrespondere med den forskydning, der finder sted fra væggen til muren. Muren forbinder man nemlig med en større tyngde, soliditet og tykkelse end væggen, og dertil kommer det væsentlige forhold, at muren også kan have selvstændig realitet: Foruden at være del af en bygning kan en mur i sig selv fungere som en demarkerende størrelse som f.eks. i murene omkring et hus' have, i bymure eller i Den kinesiske mur — for nu at bevæge sig op i murenes superliga.

Hvis vi først kaster blikket på «fravær i Izmir» fra *Synsoverne*, kan vi her finde et eksempel på et digt, hvor muren og fraværet knyttes sammen. Et jeg tænker tilbage på et sted, han og hans elskede ikke længere er, men som de længes imod. Først afvises det, at stedet påvirkes af de rejsende, der krydser det, og dermed også af, at parret er borte. Men det, der i digtet står som en opsamling på dette forhold, indeholder samtidig et omslag fra tomhed til en form for fylde, idet ordet *ingen* i sætningen «der er ingen til at bemærke / vores fravær»¹³ såvel kan læses som en negation som en substans. Og dobbeltheden og paradoksaliteten udfolder sig da i digtets slutning:

kun nu og da
kan den vedvarende længsel
efter en bestemt, gammel mur
vise sig som uklare skygger
for tiggere, de fordømte
blinde tiggere som ser på os
i Izmir, i det skrå sollys.

Gennem de blinde tiggeres paradoksale syn kan fraværet forvandles til en form for nærvær — eller til *bortnærværelse* for nu at anvende et begreb, der tit knyttes til Nordbrandts digtning. Ligesom hos Tranströmer kan en fortidig tilstedeværelse altså på mystisk vis sanses også her, men uklart som i en skyggeverden.

I samlingen *Glas*, der i høj grad tematiserer identitetsspørgsmålet og skildrer menneskets karakter, som ændrer sig i tid og rum, finder man digtet «Naoussa», der parallelt til «fravær i Izmir» indeholder såvel beskrivelser af lyset som skyggerne, blikkene og murene. I lighed med Tranströmers skildring af væggen som en grænseovergang mellem liv og død omtales endvidere det forhold, at kun de døde kan træde ind i sig selv gennem mure og finde kølighed i et værelse mættet af tab, forfald og visnen. De levende derimod er prisgivet det skarpe lys og må leve med splittelsen som vilkår: De er som skygger kastet fra folk langt borte i en fremmed by. En tilsvarende tematik om at være på enten den ene eller anden side af murene skildrer samlingens næste digt, «Chora».

Digtet beskriver murenes bevægelse i dagens løb, deres forandring fra det hvide til det blå, og i sammenhæng hermed viets bevægelse gennem husene, indtil det til sidst er nået gennem byen og kommet ud på den anden side, «hvor alle mure er blå og dækket af stjerner / hvor der før var roser i solskinet».¹⁴ Det er et fantastisk flot digt, der samtidig med, at det fordrer at blive læst konkret som billede på lysets forandrende effekt, endvidere har en eksistentiel dybde dimension. Den anden side peger ligeledes på overgangen fra livet til døden. Som Dan Ringgaard skriver om digtet i *Nordbrandt* (2005), er livets, dagens og lysets bevægelser parallelle.¹⁵ Men selvom der anes en metafysik dimension, er det tydeligt, at den er fri for al konventionel religiøsitet. Heller ikke i dette digt er der en bevægelse mod noget øvre; derimod føres stjernerne ned på murene selv. Hvis man overhovedet kan tale om det hinsides, er det som det dennesidige i en ny belysning; med et nyt dække.

Som et sidste eksempel på murens optræden i forfatterskabet skal «Polifobi» fra *Spøgelseslege* fremhæves. Også her befinder vi os i det for Nordbrandt klassiske punkt mellem opbrud og ankomst, mellem fortid og fremtid. Digtet indledes:

Når byerne, hvor vi er blevet trætte af at bo
og byerne, hvor vi endnu ikke har været
begynder at kaste skygge på hinandens mure
trænger de få lysstrejfe, der er tilbage
så langt ind i vores liv
at vi uvilkårligt må bytte tøj og navne
i hinandens drømme.¹⁶

Og er vi først inde i drømmeverdenen, sker der en yderligere opløsning af vante rumlige og tidslige sammenhænge. Ligesom hos Tranströmer er der møder, der overskrider det

muliges former, idet man ser sine forældre som børn og sine børn som forældre til fremmede. Der åbnes for en større tidslig dimension, hvor fortidige og fremtidige mennesker sameksisterer, hvor huse nedbrydes og bliver til ruiner, hvoraf der opstår nye bygninger. Men er der således kontinuitet mellem det værendes forskellige former, sanses det ikke i samme positive åndedrag som hos Tranströmer. Derimod lyder det i pagt med digtets angstpointerende titel:

— Og jeg ved, at disse rustne rækværk
og smuldrende murkroner
er randen på den kop, vi sammen løfter
ved uophørligt at falde ud af hinandens favn.
Og den er fuld af en sort, bitter drik
som gør os usynlige efterhånden som vi tømmer den.

MØDESTEDER OG SKILLEVEJE

På samme tid som man kan opleve et tydeligt slægtskab imellem forfatterskaberne, når man sammenligner Tranströmers og Nordbrandts forhold til stedet og i dette tilfælde konkret deres digtes beskrivelser af vægge og mure, er der altså en forskel ikke mindst på det punkt, at Nordbrandt til trods for sine digtets lysende skønhed er mere dystert i sit livssyn. De formår begge på fascinerende vis at skildre eksistensen i dens på én gang konkrete form og dog flimrende og forunderlige væren. De viser, hvordan det nærværende og fraværende uløseligt er bundet sammen; hvordan netop fraværet skaber mulighed for et andet nærvær, mens det nærværende bærer det fraværende i sig. Men ligesom væggen er en lettere passabel grænsesætning mellem forskellige sider, etableres forbindelsen til det transcendent nemmere hos Tranströmer end hos Nordbrandt, hvor murene er mere solide og forbindelsen til en dimension af metafysisk karakter problematiseret. Nordbrandts tematisering af en metafysisk dimension falder ud til nihilismens fordel og kontrasterer dermed Tranströmers universalistiske holdning. Mens det tomme hos Tranströmer med en berømt passage fra hans tidligere omtalte digt «Vermeer» siges netop ikke at være tomt, men åbent, kan tomheden ikke formuleres nær så positivt hos Nordbrandt.

I digtet «Aftensol», der stammer fra *Ormene ved himlens port* (1995) og dermed fra den af Nordbrandts samlinger, hvor fraværet er allermost sig selv, er der godt nok en oplyst, hvid mur gennembrudt af en dør, som åbner ind mod mørket, men den kontakt, jeget forsøger at etablere mellem de levendes og dødes verden, er essentielt en ikke-kontakt. Eller for at spille på denne artikels titel giver mødestedet her sin plads over til ikke-mødet ikke blot i relation til Nordbrandts forfatterskab, men også imellem det og Tranströmers.

Aftensol

På alle mure faldt aftensolen
På en eneste hvid mur.
På tunge, rustne hængsler
der engang havde været grønne
stod døren åben
ind til mørket.

«Hej» råbte jeg, så det genlød
i hele dalen
og en krage fløj skrigende op.
Det var ingen andre end dig
der ikke svarede
i hele verden.¹⁷

Noter

¹ Sidstnævnte er et kendetegn, som kan forbindes til den amerikanske poet Robert Bly, idet hans tanker om springet er af betydning ikke blot for Nordbrandt, men også for Tranströmer, der er personligt knyttet til Bly. Tranströmers og Blys såvel personlige som faglige venskab kan man følge på sidelinjen i Robert Bly & Tomas Tranströmer: *AIR MAIL*, Bonniers, Stockholm 2001, der indeholder breve mellem de to fra perioden 1964-1990.

² Tomas Tranströmers forfatterskab er essentielt præget af koncentration, og han har kun publiceret 12 korte digtsamlinger, hvorimod Nordbrandts lyriske forfatterskab er mere ekspansivt og for nuværende tæller 24 digtsamlinger.

³ Staffan Bergsten: *Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, FIB:s lyrikklubb, Stockholm 1989.

⁴ Jf. Christian Norberg-Schulz: *Mellom jord og himmel. En bok om steder og hus*, Universitetsforlaget, Trondhjem 1978, 76.

⁵ Martin Heidegger: «Bauen Wohnen Denken,» i *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 1978 (1954).

⁶ Tomas Tranströmer: *17 dikter*, Bonniers, Stockholm 1954, 29.

⁷ Jeg har også skrevet om disse digte i artiklen «Væggens (h)vide verden,» i *Bogens verden* nr. 2, 2006.

⁸ Tomas Tranströmer: *Sanningsbarriären*, Bonniers, Stockholm 1978, 29ff.

⁹ Alle citater fra digtet henviser til Tomas Tranströmer: *Det vilda torget*, Bonniers, Stockholm 1983, 21f.

¹⁰ Jf. Birgitte Steffen Nielsen: *Den grå stemme*, Arena, Viborg 2002, 97ff.

¹¹ Jf. Bergsten 1989, 109ff.

¹² Alle citater fra digtet henviser til Tomas Tranströmer: *För levande och döda*, Bonniers, Stockholm 1989, 23ff.

¹³ Alle citater fra digtet henviser til Henrik Nordbrandt: *Synsoverne*, Samlerens Bogklub, København 1995 (1969), 20.

¹⁴ Henrik Nordbrandt: *Glas*, Gyldendal, København 1976, 30.

¹⁵ Dan Ringgaard: *Nordbrandt*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 2005, 49.

¹⁶ Alle citater fra digtet henviser til Henrik Nordbrandt: *Spøgelseslege*, Gyldendal, København 1998 (1979), 25.

¹⁷ Henrik Nordbrandt: *Ormene ved himlens port*, Samlerens Bogklub, København 1995, 52.

STADEN

NÅGRA NEDSLAG I GUNNAR BJÖRLINGS OCH TOMAS TRANSTRÖMERS POESI

För den som är intresserad av nordisk lyrisk modernism från 1900-talet är namn som Gunnar Björling och Tomas Tranströmer bekanta. Björling, som debuterade som 35-åring 1922, kan sägas tillhöra den tidiga och avantgardistiska generationen, med allt vad det innebar av motstånd mot och från den traditionella poesins företrädare. Medan Tranströmer, som debuterade som 23-åring 1954, snarare kan ses som en av de uppburna unga förvaltarna av den svenskspråkiga högmodernismen. Lite förenklat kan de sägas tillhöra samma litterära riktning eller strömning.¹

Här finns alltså goda möjligheter att hitta både intressanta likheter och skillnader. Men för min underökning nedan är det väsentliga deras hemhörighet i varsin storstad vid Östersjön: Björling i Helsingfors och det skärgårdslandskap som ligger allra närmast staden, och Tranströmer i Stockholm, med också i det skärgårds- och förortslandskap som omger staden i en vidare utsträckning. Jag ska därför kort undersöka hur Björlings förhållande till staden i allmänhet och till Helsingfors i synnerhet ser ut i hans tidiga lyrik. Jag ska därefter göra några korta nedslag i Tranströmers poesi och försöka jämföra de två poeterna på några punkter. Vad gäller Tranströmer kan staden vara många andra städer än Stockholm. Det kan vara städer i främmande länder men också den nya hemstaden Västerås. Hur som helst är det uppenbart att staden eller den geografiska platsen är en viktig del i Tranströmers skrivande — och bara genom att titta på titlar får man en rad exempel. Här finns ju exempelvis dikter som «Izmir klockan tre», «Syros», «I Nildeltat», «Lissabon», «Oklahoma» och «Funchal».²

Nu behöver inte dessa titlar betyda att dessa geografiska områden i sig är av central betydelse, men om man tittar närmare på dessa och många andra av Tranströmers dikter så ser man hur de växer fram ur ett nära förhållande till en viss plats som poeten då ofta har besökt en kortare eller längre tid. Men den vitberesta och internationellt orienterade poeten har också en rumslig hemhörighet i och runt den biografiska hemstaden Stockholm. Detta märks inte lika tydligt i titlar. Även om vi möter diktsviter som «Höstlig skärgård», och inte minst diktsamlingen *Östersjöar*.³ Det är alltså framförallt förhållandet till detta Stockholm — liksom till Tranströmers senare «hemstad» Västerås — som jag kommer att göra nedslag i.

GUNNAR BJÖRLING: IN TILL STADEN — FRÅN TRANSCENDENS TILL IMMANENS

Gunnar Björling är i motsats till Tranströmer ingen berest eller geografiskt intresserad poet, och vid ett första påseende är han på många sätt det som Göran Printz-Påhlson i sin essä «Platsens poesi, satsens poesi» kallar «en satsens poet».⁴ Inte bara hans uttryck, utan också en stor del av hans ärende behandlar och diskuterar språkets sätt att fungera — dess gränser och möjligheter. Det förefaller alltså som om han på många sätt är en poet som lever och hämtar sin näring från språket, snarare än från en empirisk verklighet. Detta antagande styrks också av de biografiska upplysningar som berättar om den i texter försjunkne och ständigt skrivande och omskrivande poeten som omger sig med böcker och egna texter och närmast «badar» i manuskript.⁵

Något förenklat skulle alltså Björling ha sin hemhörighet i svenska språket: eller i alla fall i det språk som han mötte i sin litterära praktik och i sin *vardag*. För Björling är också en poet som rör sig bland människor i staden Helsingfors och det är kanske lika mycket *där* som i litteraturen och språket som han hämtar sin poetiska näring. Jag ska här därför se hur han närmar sig denna stad i sina första två diktsamlingar *Vilande dag* (1922) och *Korset och löftet* (1925) och se vad det får för konsekvenser för hans poesi och poetik.

Till en början kan dessa rörelser i staden ses som ett slags sensymbolistiska försök att skapa bilder för ett både litterärt och personligt utanförskap. Här finns dikter om det ensamma diktjaget som ängsligt dröjer under Esplanadens lindar i vårskymningen. I hans debutsamling *Vilande dag* kan det t ex heta:

Mitt på torget står jag. Ser och dröjer, ingen
ser mitt öga. Allting dåsar, eller ilar bort.
Stumt mitt öga talar, utan plan jag går. Hör
en viskning under linden. Stegen trampar den
och kärran lätt den skramlar. Och i mig den
ljudlös är.⁶

Man kan också läsa om inåtvända och utanförstående promenader bland människor som förefaller ha en hemhörighet i staden. Detta främlingskap kan kopplas till det språkliga utanförskap som blir allt tydligare för Helsingfors svenskspråkiga befolkning i slutet av 1800- och början av 1900-talet. Den svenskspråkiga överklassens och elitens makt är förvisso ännu påtaglig, men Björling hörde inte till den och även om han stundtals kunde räkna med personligt och ekonomiskt stöd var hans ställning utsatt.⁷ Mycket av samtidens konst och livsideal var också långt ifrån det liv och den verklighet som Björling upplevde. Och utifrån detta yttre tryck förefaller uppbrottet ha blivit desto häftigare, vilket visar sig i den grotesk som Björlingforskarna Bengt Holmqvist och Anders Olsson talar om⁸ men också de återkommande hänvisningarna till «låga» företeelser som fötter, tår, känga och sula. Eller som det heter i början av *Korset och löftet*: «En dag skall jag falla i gatan» och «Jag vandrar i gatan och sluskar mig fram i världen».⁹

Samtidigt finns det dikter som uttrycker att diktjaget vill ta sig fram på ett både mer upphöjt och våldsamt sätt: «Jag vill gå i bevingade steg över jorden. Jag vill slå i spillror parketten, jag vill sjunga gladaste visan» (120). Förutom att dessa önskade rörelser är våldsamma, så sker den *i världen* — eller strax ovan jord — och ibland t o m «i gatan». Det är också intressant att se hur den rumsliga förflyttningen hänger ihop med sjungandet och diktandet. Något som också antyds längre fram där det heter att: «Jag vill gå i min

gudspolkas rum och samla gatornas läder» (159). Denna sekulariserade eller personlige Gud som är så påtaglig i *Korset och löftet* — och som Björling vill föra ner till jorden och de levande människornas hjärta — är också påtagligt när han närmar sig staden. Det heter bl a:

Kväll: sommarn stiger ur gatorna upp. Rymderna faller: en dimma. Skugglika människorna går, lyss till den vansinniges spel. Gudsman, Guds stängel, Guds andedräkt svingar och strör över läpparna fjärlisblankt, bryter i läppstumt insegel. Du gläds och du gråter. Du varder en avbild, och embryo, — och mänska! (122)

I denna kväll i staden — där sommaren *stiger* ur gatorna och rymderna *faller* — sker ett möte och en födsel i religiös mening. Detta sker i staden; det är där människorna lyssnar till en vansinnigs spel och upplever Guds andedräkt. Här kan man också lägga märke till de rörliga, flytande och närmast gasformiga drag som enligt Marshall Berman kännetecknar den tidiga modernismens formspråk. Det gäller då inte bara stigandet och fallandet, utan också dimman, de skugglika människornas rörelse, Guds andedräkt och diktduets gråt.¹⁰ I vilken utsträckning man kan säga att dessa drag speglar den moderna erfarenheten av att «allt fast och beständigt förflyktigas» kan naturligtvis diskuteras, men hela dikten *andas* att det är något särskilt som ska hända: uppbrott, födelse och en ny början. I den följande dikten är Gud, som i Björlings poesi kan ses som ett slags upphöjdhet *i* oss och *på* jorden, mer indirekt och panteistiskt anad än ovan:

Den stora staden lever, människor väntande
varandra, såsom träden, gräsen, varats stumhets
gåta gömmande. Dis och dimma, örternas musik,
och jättekrymplingen som söker jorden konung.¹¹

Vem jättekrymplingen och *jordens* konung är kan bara anas i detta religiöst färgade språk. Att den förstnämnda befinner sig i — och söker den sistnämnda i — den stora staden är däremot klart. Intressant är också att staden lever och att människorna liknas vid träden och gräsen. Precis som i en annan dikt i *Korset och löftet* där «sommaren stiger ur gatorna upp» (122) blandas det mystiskt religiösa språket med en organisk fuktig värld där «dis och dimma», «Guds stängel» och «fjärlisblanka läppar» för oss långt bort från den torra och döda plats som också varit en vanlig bild av staden i modernistisk poesi alltsedan Baudelaire.¹²

Ändå är det en relativt anonym stad där diktjaget rör sig försiktigt. Det är som om den svärdsbeväpnade våldsamheten som finns i en del andra dikter från denna tid inte följer med ut på gatan utan stannar i diktjagets skrivkammare.¹³ Ute i staden finns i stället en annan sång — som förefaller att vara mjukare med sina flytande melodier och örternas musik — vilken tilltalar diktjaget och som alltmer kommer att inspirera hans sång. Det är därför ingen tillfällighet att det lite längre fram i *Korset och löftet* heter: «Sjung stad med kupoler, kontur bak havet...»¹⁴ och att denna sång blir både det svärd och den penna vilken ska befria den björlingska dikten, och det mål mot vilken den kan sträva. Diktjaget

kan emellertid också söka i andra riktningar och i andra delar av staden långt från Brunnsparkens havsutsikt och Esplanadens lindar. Det kan exempelvis heta:

Ej en kolpil: arbetets hymn! Endast hus invid
hus, svartnande.
Jag söker ett tecken, det soliga anlet; mig möter
i solen en blind. Han bär borste i handen och leds
av en människa. (154)

Här bland de enformigt svartnade husen söker diktjaget ett tecken: ett soligt ansikte. Om han verkligen finner det han söker är oklart, han möter i alla fall en människa i solen. Men dikten andas mer tillförsikt än förvåning och missnöje, och i Björblings poetiska universum är det inget konstigt om det är en blind människa med borste i handen som är det tecken som diktjaget söker. Och för att visa att denna blinde befinner sig på jorden och i staden förankrar Björbling honom i en konkret miljö på gatan bland hus, ledd av en människa med en borste i handen. Samtidigt är solen och solljuset här förknippade med idealiteten och något ovan eller bortom staden Helsingfors och den jordiska tillvaron. Solen och dess ljus är ju en gammal bild för en annan värld som exempelvis de rena idéernas boning i Platons dialog *Staten*.¹⁵ Angående Björblings tidiga författarskap skriver Holger Lillqvist i *Avgrund och paradis: Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran* från 2001 att även hos Björbling förblir solen och solljuset förknippade med idealiteten, men på grund av den tilltagande immanenta orienteringen snarare med omvärldens idealitet än med jagets.¹⁶ Under rubriken «Idealitetens ljus» skriver Anders Olsson att liksom «dagen får ljuset en mindre andlig innebörd hos Björbling än i den kristna traditionen genom att det transcendent perspektivet faller. Det finns inget liv på andra sidan graven».¹⁷ Om dessa tidiga dikter ännu kan ses som — om än immanent — vertikalt riktade dikter, där «lyftade skyar» och «guldmåls fall» anger riktningen, är den följande dikt ett slags horisontell pendang till dessa:

Lamporna lyser i vattnet, syner, drar båtar
förbi. Som i älskades öga. Ro. Och en röst som
vill tala. Hand som vill fatta, det ej mäktar.¹⁸

Här är solen ersatt av lampor och Guds öga av «älskades», och rörelsen av båtar som rör sig förbi är horisontal snarare än vertikal. Samtidigt förefaller denna frånvaro av höjd att leda till känslor av vanmakt och melankoli. Rösten och handen *vill*, men något saknas för att de ska nå fram. Detta kan bero på frånvaron av den storhet och höghet som fanns i de tidigare dikterna, ändå finns här ett aktivt seende — som «drar båtar / förbi» — och som finns i «älskades öga», vilket gör att dikten skiljer sig från den ovan citerade dikten där «ingen ser mitt öga» (61). Denna storhet och höghet behöver alltså inte sökas i någon annan värld. Det finns därför ingen anledning att likt en Södergran ge sig ut på vandringar genom solsystem för att söka mening i världsrymden. Eller med Björblings egna ord:

Se ej i tomma rymden gåta, skrid ej hålögd du;
giv stormens ångest, och se jubel över morgonljusa
Esplanaden: som när nattens kväljning tagit slut
och nya dagen börjat. (253)

Här avvisas tydligt en vertikal rörelse med transcendent drag — med nattligt romantiska förtecken — till förmån för jublet «över morgonljusa Esplanaden» när nattens ångest är över «och nya dagen börjat». Som många andra dikter av Björling kunde det vara en en programdikt för hans skapande. Och att just den nya morgonljusa dagen ska ses över Esplanaden är knappast någon tillfällighet. Den mycket centralt belägna Esplanaden är sedan slutet av 1800-talet en av de allra viktigaste platserna för flanerande i Helsingfors, och en plats som dyker upp i flera av Björlings dikter.¹⁹

ATT SKRIVA STADEN

Men denna gryning gäller inte bara diktjagets seende och Björlings dikt, utan också själva diktandet om staden Helsingfors. För i motsats till andra moderna stadsskildrare som Baudelaire, Dickens och Strindberg arbetar Björling inte i en tradition för att beskriva eller skildra sin stad. I hans dikt framställs den ofta som om den ses — eller åtminstone skrivs — för första gången.²⁰ Detta är naturligtvis helt i linje med Björlings poetik, men det kan vara värt att notera att det på grund av Helsingfors relativt korta historia som huvudstad och storstad fanns mycket lite av «Helsingforslitteratur» under 1920-talet. De så kallade dagdrivarna hade förvisso slagit igenom på 10-talet, men deras distanserat voyeuristiska hållning till staden och dess människor var problematisk för Björling, även om det finns liknande drag också i hans lyrik. I uppsatsen «Björlings andra eros» jämför och belyser Leif Friberg på ett intressant sätt Vilhelm Ekelunds och Björlings sätt att beskriva den sexualiserade människan i staden. Friberg skriver:

Jaget i Ekelunds texter är en betraktare som visavi det åtrådda förhåller sig passiv, den smekande handen är ersatt av det smekande ögat. Också hos Björling förmedlas intrycken påfallande ofta genom synen, men till skillnad från Ekelund som är mån om att organisera intrycken i estetiskt raffinerade arrangemang, arbetar Björling med en ören, medvetet anti-estetisk perception.²¹

I Björlings fall rör det sig ofta om en «text som sätter kroppen i centrum» och «om den levande kroppen, inte kroppen på dissektionsbordet eller kroppen som antik staty» utan en «kropp som är insatt i en situation».²² Hur som helst har den finlandssvenska dagdrivaregenerationens kanske mest intressanta författare, Runar Schildt, reflekterat över just möjligheterna att låta den moderna storstaden utgöra litteraturens tema. I Massimo Ciaravalolos uppsats om Schildt i *Finlands svenska litteraturhistoria* heter det bl a:

att en storstad kan bli föremål för dikt om den förfogar över både en brokig och sammansatt nutid — med allt vad det som på gott och ont pågår i samhällslivet — och ett historiskt djup; över synliga uttryck för tradition och minne som nutiden kan känna igen och förankra sig i, som i förebilden Stockholm. Enligt Schildt var bägge förutsättningarna problematiska för Helsingfors, som var ung både som huvudstad och modern storstad.²³

Men denna bristande ålder var mindre ett problem och mer en möjlighet för Björling att själv skriva staden utan traditionens hämmande makt. Eller med Björlings egna ord: «Vi är vår tids barn av instinkt, personlig erfarenhet, miljö. Intet har vi av andra än dem som lever, hoppas, och känt lidandets tvång och konflikt».²⁴ Detta barnets ännu inte vanemässiga seende som ett eftersträvansvärt förhållningssätt både i livet och i konsten återkommer flera gånger i Björlings författarskap. Det kan bli heta att som «ett barn är den [modernismen] kommen» (421). Detta «barnsliga seende» finns också i de nominalistiskt uppräknande dikterna, där diktjaget likt ett barn ser och skriver världen för första gången.

Björlings sätt att närma sig staden är alltså inte ett utifrån kommande beskrivande som i många av 1800-talets realistiska romaner. Detta märks ju inte minst i framställningens språk. Utifrån Frederik Tygstrups resonemang omkring 1800-talets och 1900-talets storstadsromaner — där de förra beskrev storstaden som nationalstatens krona eller centrum, där ser de senare den som en fristående organism — skulle man kunna jämföra delar av Björlings samlingar med Joyce *Ulysses* eller Döblins *Berlin Alexanderplatz*.²⁵ Eller kanske ännu rimligare med det slags subjektiva jagromaner som Erich Auerbach talar om i avsnittet om Virginia Woolf i *Mimesis: Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*.²⁶ I samband med detta kan man också fråga sig om Björlings Helsingforsliknande storstad i första hand är Finlands huvudstad och hjärta — som den ofta är hos Runar Schildt — eller om den är en metropol i sin egen rätt, som har mer gemensamt med andra metropoler än med det övriga Finland? Världen utanför Helsingfors och dess närområden är påfallande frånvarande i Björlings författarskap. Och Finland, som faktiskt fick sin självständighet så sent som 1917, nämns knappast.

I förlängningen av detta resonemang kan man också fråga sig om man inte skulle kunna läsa delar av Björlings författarskap som ett slags fragmentariska romaner som gestaltar en rad urbana erfarenheter på ett för svensk litteratur delvis nytt sätt. Detta gäller knappast de första samlingarna *Vilande dag* och *Korset och löftet*, även om det som jag ovan visat finns dikter i dem som pekar fram mot den nominalistiskt icke-hierarkiska värld som Björling beskriver från *Solgrönt* 1933 och framåt. En sådan dikt är följande nominalistiska beskrivning av vad vårt liv är:

Vårt liv är automobil och järnvägståg och stamp
och bankontor, och kaffe, kaka, korv, och radio-
konsert.

Vårt liv är tidningar och badrum och klosetter,
och skola eller ämbetsverk. Vårt liv är Gud i
fältmusik, och Kristus i köpenskapen. Och stora
gråa prövningsdagar, och inget flugpapper dinglar
ned som nådens dokument.

Och stor och brokig ritar vi en liten bild i him-
lens lykta.²⁷

Att det här rör sig om ett modernt liv är tydligt även om ord som automobil, järnvägståg och klosetter antyder att dessa företeelser är relativt nya — och kanske just därför viktiga att ha med. Bakom det upprepade och spetsställda «vårt liv» ligger en stark vilja att utvidga både vår syn på och litteraturens sätt att beskriva detta «vårt liv». Livet är ingen

jämmerdal eller bara en väntan på nästa liv, men inte heller något paradiset. Vårt liv *är* — och inte *är som* (vilket antyder ett övergivande av en mer distanserad hållning) — istället en rad företeelser som är mer eller mindre lätta att identifiera i en europeisk storstad på 1920-talet. Här finns fordon, finansinrättningar, förfriskningar, nöjen, hygieninrättningar och offentliga institutioner som skola och ämbetsverk. Just dessa ämbetsverk antyder också att staden inte bara är av en viss storlek, utan också att den är centrum för makt och styrelse. Att «vårt liv» sedan är «Gud i fältmusik, och Kristus i köpenskap» är fullt naturligt med tanke på Björlings karnevalistiska vilja att relativisera högt och lågt. Samma relativistiska drag finns i frånvaron av flugpapper som nådens dokument och de stora gråa provningsdagar som ger dikten ett slags immanent heroiskt drag med ironisk touch. Det militära och kommersiella i dessa sammanställningar leder också tankarna till en plats av vikt. De två sista raderna har ett paradoxalt drag där «vi» ritar en stor bild. Dessa rader har dessutom ett summerande och kommenterande drag — det är så «vårt liv» beskrivs i raderna ovan — och det är så de bör beskrivas i dikt och konst:

«[S]om en stor brokig liten bild i himmelns lykta». Det är en vacker formulering vilken ger plats åt såväl det brokiga, det begränsade — som ordet bild antyder — och det rörliga dynamiska vilket finns i himlens lykta — och som pekar mot Björlings idé om ett obegränsat antal begränsningar. Att Björling använder ordet rita pekar mot själva anslaget, hastigheten och rytmen i skapandet — en rytm som påverkas av såväl de upprepande substantiven och alliterationen i kontor, kaffe, kaka, korb och konsert, som själva rörelsen från bilarna och tågen. Den tyske sociologen Georg Simmel talar i sin bok *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* från 1908 om hur storstaden förändrar medvetandets rytm. Han menar att människan på landsbygden har en lugnare rytm av oavbrutna vanor som är rotad på en mer omedveten nivå i psyket, medan storstadsmänniskan måste utveckla ett intellektuellt skyddande organ som kan handskas med det nya i hennes erfarenheter och dess snabbare rytm.²⁸ I sin kommentar till Simmels syn på storstaden skriver den brittiske litteraturforskaren Christopher Butler i sin bok *Early modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916* följande:

Simmel also argues that the lonely depersonalisation of metropolitan society provokes a new defensive intellectualism, which is not simply the reflex of social processes, but leads the exceptional individual to preserve an interior life of introspection against the overwhelming and machine-like activities of city life. His subjectivity is threatened because the metropolis has «outgrown» personal life in developing all those institutions which many saw as a threat, and which Kafka makes the setting for a nightmare of persecution.²⁹

Att Helsingfors har ett stort inflytande på Björling är vi redan på det klara med, men är Björlings diktjag, likt Kafkas romanfigurer, ett «offer» som övermannas av den moderna statens (och stadens) makt och dess manifestationer i ämbetsverk, utbildningsanstalter, kommunikationsmedel och byggnader — och som därmed förlorar sin personlighet? Den ovan citerade diktens likhetstecken mellan «vårt liv» och en rad opersonliga företeelser ger ett visst stöd för en sådan tolkning, även om diktens kontext håller tillbaka den. Man skulle t o m kunna hävda att storstadens icke-personliga ande har övertagit diktjaget — och det utan det motstånd som en Josef K, Malte Laurids Brigge eller någon av de finländska dagdrivarförfattarnas romanfigurer ändå uppvisar (134-135). Att «vårt liv» är

denna blandning av moderna företeelser och «Kristus i köpenskapen» ifrågasätts inte utan framhålls snarare på bekostnad av allt det som diktare och konstnärer brukar säga vara «vårt liv». På så sätt blir dikten alltså mer litteratur- och konstkritik än civilisationskritik. Något som också pekar fram emot Björlings dikter och programskrifter i tidskriften *Quosego* från 1927-28.

Läst så förefaller Simmels skräckvision om hur människan och poeten övermannas av den moderna staten och storstaden närmast bli ett slags ideal för Gunnar Björling. Staden frigör både människan och poeten — och han kan skapa ett nytt medvetande och en ny syn på livet. Därmed kan man tala om likheter med både dadaismen och futurismen, men i motsats till exempelvis Marinetti är Björlings stad en mer sammansatt och organisk plats. Visst finns här bilar, tåg och banker, men också kaffe, kakor, badrum och «gråa prövningsdagar». Jag har också pekat på att Björlings stad rymmer lindar, parker, en blind man och lekande skolbarn.

STADEN, GATAN OCH SÅNGEN

Jag har ovan belyst hur sången och dikten hos Björling hänger ihop med staden och gatan — och rörelsen där i och på. Det handlar om melodier som flyter till diktjaget; örternas musik och arbetets hymn eller, mer våldsamt, om hur diktjaget «vill slå i spillror parketten» och «sjunga gladaste visan». Eller rent av «lyss till en vansinnigs spel». Men i dikten «Soluppgång i januari» som anaforsikt upprepar ordet «sjung» fem gånger, heter det mer explicit: «Sjung stad med kupoler...», och sången blir ett slags Whitmansk besvärjelse som ska omfatta allt från livet, Gud och döden, till myrstack och oklarad växel.³⁰ Och i en annan dikt hörs Buddhas steg på gatan genom larmet som sånger. Alla dessa ovan citerade dikter pekar på ett eller annat sätt på gatans och stadens roll för själva diktandet som sådant. Det är där diktjaget hör melodier eller hymner och det är där diktjaget sjunger när han går längs gatan. Staden — och gatan som dess främsta manifestation i *Korset och löftet* — blir på så sätt inte bara diktens motiv, utan dessutom dess motor och inspiratör. Ja, man kanske skulle kunna påstå att den ständigt föränderliga gatan med dess människor, ljud, ljud, fordon, röster och ljud blir en bild eller spegel för dikten på ett både språkligt och innehållsligt plan. Man kan tänka på Michail Bachtins bild av karnevalen och dess upp- och nedvända bild av kung och folk i hans bok *Rabelais och skrottets historia* och se hur Björlings gata blir en scen där allt det som inte har fått eller kunnat mötas tidigare plötsligt möts, och där solen skiner och människorna lever. Allt detta framställs i en dikt som kan läsas som en förklädd första maj dikt, där människorna, eller i alla fall gatan, sjunger:

Varje rännsten sjunger, varje gatans unge går i
solen majparad, kungens tron är mindre blank
än mänskas öga. Alla tingen viskar blod och läng-
tan, sol som faller gudsröstmystisk. (261)

Den kan också läsas som en urban vårdikt där allt får liv och röst: rännstenen sjunger, gatungarna går i parad, tingen viskar och solen faller gudsröstmystiskt. Men i detta sammanhang är det viktigaste själva sambandet mellan sången och gatan med dess människor, växter och ting. I och med att sången kommer från den lägsta platsen på

gatan — rännstenen — kan man också tala om ett slags poesins «tappade gloria» där diktens utsägelseposition befinner sig långt från exempelvis slottet i Duino. Men precis som i Baudelairens prosadikt «Gloria tappad» så är detta mindre ett problem än en möjlighet för den Björling som söker ett immanent ideal i *Korset och löftet*.³¹ Förhållandet mellan gatan och sången — och staden och diktjagets själ — kan dessutom ses som ett slags konstnärligt testamente, där vi som läsare och forskare får en anvisning om hur vi bör närma oss författarskapet.

Ingen
skall vid mina ruttna
fingrar stå, allt vad jag vunnit,
spunnit
ur min själ, det springer lätt och aldrig fångat
som gatans
melodi³²

Här är inte bara diktjaget någon som sjunger på gatan, eller någon som är inspirerad av stadens melodier, utan någon vars själs mödor, det vunna och det spunna, kommer till uttryck som gatans melodi. Nu relativiseras detta delvis av diktens *som*, men precis som ovan är det snarare så att den «chock» som staden innebär för den finlandssvenska dikten här uppfattas som en ny — och positivt laddad — möjlighet att leva och uttrycka sig.

STADEN, POETEN OCH KAFÉET

Som jag ovan visat finns det i *Korset och löftet* en rad exempel på hur diktjaget försöker att sjunga om och som staden. Dessa exempel tar sin rumsliga utgångspunkt i och från ett par olika platser i Helsingfors. Det är gående och stående på olika gator i och runt bostaden i Brunnsparken. Det finns däremot ingen plats utanför staden som fungerar som utsiktspost, utgångspunkt eller mål. Det finns ingen by, gård eller stuga som diktjaget kommer ifrån eller ska återvända till. En dikt i *Korset och löftet*, som pekar fram mot *Quesege*, antyder emellertid att det ensamma och försynta diktjaget i *Vilande dag* har hittat en plats och ett sammanhang som människa och diktare i storstaden: kaféet! Att det är Karl Fazers «fransyskt-ryska» konditori vid Glogatan i centrala Helsingfors är knappast någon tillfällighet och antyder att diktjaget vill vara bland studenter och litteratörer.³³

Och jag var vid Indus och gick i Paris, jag skall
minnas som vid fängelses tillslutna portar min
middagssiesta på Fazer. Med kaffe och kakor
och tobak och tidning och vänner, och blickar
som skelar på mig och ett gatlopp i trappan, och
svartvita fröknar; jag skall minnas vart bord och
var rankig stol. Jag hör vännerna skratta, belevat
försynt och i rädsla att kränka; och med gapet
att fyllas av mig och en kaka.³⁴

Detta är ett närmast paradigmiskt locus för en manlig poet i staden under den första hälften av 1900-talet. Och av diktjagets försäkran om att han ska minnas det om han så

«var vid Indus och gick i Paris» kan man sluta sig till att det är en viktig plats. Här kan diktjaget ta middagssiesta efter arbetet eller vandringar i staden. Och här finns den typiskt Björlingskt nominalistiska uppräkningslistan av vad som behövs, exempelvis som förfriskning, förströelse och gemenskap: kaffe, kakor och tobak, tidningar, vänner och blickar som skelar på diktjaget. Men också rörelse: «ett gatlopp i trappan, och svartvita fröknar». Att diktjaget ska minnas Fazer i detalj — «vart bord och var rankig stol» — förstärker intrycket av att detta är en betydelsefull plats. Det är här de tidigare så frånvarande vänner nu finns – vilket förtydligas genom att de nämns två gånger. Vänner som skrattar belevat, men ändå är öppna för både kakor och diktjaget, för tankarna till en urban form av det folkliga gästbudet hos Rabelais som Bachtin talar om.³⁵ Även om det inte, som i den ovan citerade dikten med inledningen «Vårt liv», finns något explicit «vi» eller «vårt» i denna dikt, antyds ändå här den gemenskap som ska bli en viktig del av de manifestliknande programskrifterna i *Quosego* några år senare. Diktjaget har inte bara hittat sin lyra och sitt motiv — utan dessutom sina medsångare.

TRANSTRÖMER, STADEN OCH SÅNGEN

Precis som Gunnar Björling är Tomas Tranströmer ett barn av storstaden, men hans skapande och diktning kommer snarare att söka sig utifrån staden — ibland till den ännu modernare efterkrigsförorten. I sin självbiografiska prosabok *Minnena ser mig* från 1993 skriver Tranströmer en hel del om sin uppväxt på Södermalm i centrala Stockholm. Men med undantag av hemmet, några kamrater, biblioteket och en rad museer beskrivs staden och inte minst skolan som främmande och t o m obehaglig.³⁶ I Tranströmers diktning drömmer och längtar diktjaget ofta till områden nära eller långt borta som ännu inte har blivit en del av stadslandskapet. En viktig del för Tranströmer är skärgården. I skärgården och huset där möter vi ett diktjaget som tar paus, vilar ut, flyr undan och reflekterar över tillvaron. Eller snarare ett diktjaget som söker något annat: en stark känsla, en gud eller ett slags universell samhörighet över tid och rum. I skärgården är tiden nämligen en annan, långsammare — och tillvaron förefaller där att vara mer äkta. Denna skärgårdsdiktning, som i motsats till Björlings urbana och stadsnära skärgårdsdiktning, är vänd från staden och oftast inåt i diktjagets medvetande eller bakåt i tiden, till diktjagets minnen. Men detta inåtvända förhållningssätt bryts också i ett mer utåtvänt förhållande i den diktsvit som allra tydligast har sin utgångspunkt i poetens rötter i Stockholms skärgård: nämligen *Östersjöar*. Denna 70-talssamling är på många sätt ett lyckat försök att med hjälp av det mångskiftande havet Östersjön och dess många associationer göra en rad personliga och allmänna, historiska och samtida «vandringar» över denna herakleitiskt föränderliga plats. Från sin utsiktsplats i Stockholms glest befolkade skärgård upprättar diktjaget förbindelser till städer som S:t Petersburg, Liepaja, Hull och Stettin. Det är alltså Stockholm som en plats vid havet, som både isoleras och förbinds med hjälp av vattnet, men också en dikt som på sitt eget sätt arbetar både diakront och synkront för att skapa rumslighet.

Om Tranströmer kan vara ytterst exakt med platsangivelser, tidpunkter och detaljer för de främmande orter han skriver om, så är det som om han — med några undantag — blir mer abstrakt och allmän ju närmare hemstaden Stockholm diktjaget kommer. Ett skäl är naturligtvis att närmiljön är självklar, ett annat att poeten vill ha en viss distans och ett visst skydd för sig och sina nära. Det beror säkert också på att exempelvis Stockholm under andra hälften av 1900-talet är en betydligt större och modernare stad

än vad Helsingfors var under den första hälften av 1900-talet. Bilar, gator och spårvagnar har ersatts med trafik, vägar och tunnelbanetåg. Och där Björlings diktjag flanerar i sin hemstad, där använder Tranströmer tunnelbana eller bil för att förflytta sig — och då ofta ut och bort från staden. Där Björlings diktjag på flera sätt *intar* staden Helsingfors och gör den till sin, *lämnar* Tranströmers diktjag Stockholm för landsorten och en lång rad resor. Björlings «inne i staden perspektiv» kontrasteras här ofta med ett «utifrån» — eller möjligen «utifrån och in perspektiv» — som när Tranströmers diktjag i den långa dikten «Schubertiana» från *Sanningsbarriären* 1978 försöker fixera en metropol från en utsiktspunkt:

I kvällsmörkret på en plats utanför New York, en utsiktspunkt där man med en enda blick kan omfatta åtta miljoner människors hem.
Jättestaden där borta är en lång flimrande driva, en spiralgalax från sidan.
Inne i galaxen skjuts kaffekoppar över disken, skyltfönstren tigger av förbipasserande, ett vimmel av skor som inte sätter några spår³⁷

Här kan man tala om hur Tranströmer med sin metod för exakta metaforer skapar ett möte mellan rymden och den moderna storstaden. Och på samma sätt som man kan säga att rymden gör staden mer anonym — med «skor som inte sätter några spår» — så för staden rymden närmare jorden och gör den mindre främmande. Den blir en del av vår värld och på samma sätt som Kjell Espmarks i *Resans formler: En studie i Tomas Tranströmers poesi* från 1983 talar om ett slags immanent Gud i Tranströmers poesi, kan man här se hur rymden förs närmare jorden och nästan blir en del av New Yorks stadslandskap.³⁸ Ändå är distansen påtaglig och man är långt från Björlings nära förhållande till människor, gator och torg. I motsats till Björlings dynamiskt promenerande diktjag, är det här en zoomande blick som sköter rörelsen, medan diktjaget är stilla på en utsiktsplats utanför New York.

Visst finns det stadspromenader också i Tranströmers diktning, men knappast något flanerande. Det är också på sätt och vis en mer anonym rörelse där staden är underordnad och inte direkt en del av diktjagets vardag. Få om ens några angivna gator, torg, krogar eller kaféer förekommer heller i Tranströmers poesi. Den stadstypiska gatan — och inte vägen — fungerar exempelvis ibland på kvällen som en plats för människor att vara och mötas på. Det gäller exempelvis kärleksdikten «C-dur» från samlingen *Den halvfärdiga himlen* från 1962. I denna dikt finns ett slags samhörighetskänsla som Tranströmer annars sällan söker eller finner i staden. Den av kärlek och snö förvandlade staden är paradoxalt vit på natten (av snö) och här finns en lätthet i gången, leendena och musiken som för tankarna till ett tillstånd av epifani. Det är därför knappast någon tillfällighet att diktjaget tyckte att «alla frågetecken började sjunga om Guds tillvaro»:

När han kom ner på gatan efter kärleksmötet
virvlade snön i luften.
Vintern hade kommit
medan de låg hos varandra
Natten lyste vit.
Han gick fort av glädje.

Hela staden sluttade.
Förbipasserande leenden —
alla log bakom uppfällda kragar.
Det var fritt!
Och alla frågetecken började sjunga om Guds tillvaro.
Så tyckte han.
En musik gjorde sig lös
och gick i yrande snö
med långa steg
Allting på vandring mot ton C
En darrande kompass riktad mot C
En timme ovanför plågorna
Det var lätt!
Alla log bakom uppfällda kragar.³⁹

Här finns ju inga empiriska bevis för att det skulle röra sig om Stockholm — samtidigt vore det väl ganska långsökt och säga att det inte gör det — eftersom Tranströmer nästan alltid verkar ge ett slags markörer när diktjaget befinner sig någon annanstans än i Stockholm. Hur som helst befinner vi oss i en stad som är lätt, verkar sluttar neråt, med leende människor, frihet, visshet och ett slags musik som talar om Guds närvaro. I motsats till många andra dikter av Tranströmer — och andra poeter med en religiös eller mystisk ådra — rör det sig alltså inte om ett isolerat möte med Gud i avskildhet, i naturen eller i någon kyrka, utan mitt på gatan bland folk. Intressant är också att musiken, som hos Tranströmer delvis ersätter den sång Björling talar om, uppstår eller gör sig lös där på gatan. Att denna musik är något universellt som förenar diktjaget med något större och kanske rentav gudomligt har ofta framhållits. Däremot är det mindre uppmärksammat hur gatan, vägen eller själva staden kan utgöra både startpunkt och strukturerande princip i vissa av Tranströmers dikter. Någon direkt karnevalisk stämning kan man kanske inte tala om här ovan, men det är uppenbart att det finns en både horisontell och vertikal samhörighet som för tankarna till en äldre tids gatukultur.

En sådan karnevalisk stämning där just gatan eller gränden får en demokratisk och frihetlig udd riktad mot det mer monumentala enväldet är dikten «Citoyen», i den ovan nämnda samlingen *Sanningsbarriären*, där diktjaget drömmer om Danton «som gick och sjöng i gränderna», medan Robespierre ägnar sig åt folket på ett abstrakt sätt (137). Här kan man se den folkliga Dantons «sjungande i gränderna» betydligt mer demokratiskt och broderligt än kungens och Robespierres användande av monumentala platser. Det är inte heller någon tillfällighet att Tranströmer i stort sett undviker en viss typ av monument och monumentala platser i sina dikter, det blir gränder, små öppningar, restauranter, pিরer och små hus som blir diktjagets platser i staden. Det beror naturligtvis på en rad orsaker, men det är uppenbart att det också hos Tranströmer finns ett slags enkelt eller lågt perspektiv där verkligheten, sanningen och t o m «världen bredvid» uppenbarar sig för människan på platser vid sidan om de mer storslagna, exklusiva och kända.

Den ofta citerade kärleksdikten «C-dur» får en senkommen parallell i prosadikten «Funchal», från 1978, där diktjaget efter en kärleksakt återigen går ut i en stad — men nu på det främmande Madeira och tillsammans med det «du» jaget älskat med — och upplever

något liknande på en udde i skymningen: «Vi går in i människovirveln, knuffas omkring vänligt, mjuka kontroller, alla pratar ivrigt på det främmande språket. 'Ingen människa är en ö', Vi blir starka av *dem*, men också av oss själva» (154-155). Frånvaron av vertikala transcendent drag i dikten och användandet av ett slags immanenta paradoxer gör «Funchal» till en ovanligt världslig plats i Tranströmers diktning. Där finns inte heller något av den musik som ofta är den bro eller förmedlande länk som förenar det jordiska livet med en högre gudomlig dimension. Där finns bara «en högtalare som utsänder tystnad» (155).

Musiken finns däremot i den rumsligt mångbottnade dikten «Kort paus i orgelkonserten» från 1983, där diktjaget upplever hur kyrkomusikens vertikala strävan innanför domkyrkans gamla murar bryter vägtrafikens horisontala kraft och där man i motsats till Björlings parataktiskt sidordnade värld får ett slags dubbelexponering sammanfattad i både orgelmusikens och domkyrkans vertikala linjer och i den konkreta förankringen i lastbilstrafiken och staden utanför. Där sammanförs ju också inre och yttre, musik och trafik — «den större orgeln» — på ett för modernistisk poesi typiskt sätt att använda den samtida världen för att belysa moderna tillstånd. Den «större orgeln» kan här tolkas som ett slags gudomlig musik eller ordning så som Staffan Bergsten gör i sin uppslagsrika essä «Domkyrkomeditation» i *Den trösterika gatan* från 1989.⁴⁰ Bergstens omfattande, lärda och något pressade tolkning av dikten intresserar sig typiskt nog inte för den konkreta trafiken utanför kyrkmurarna annat än som bild eller tecken för något annat. Men faktum är ju att man kan se «den större orgeln» just som den konkreta trafik som är en viktig del av den musik som blir Tranströmers dikt. Det blir inte «gatans sång» som hos Björling, men ett slags vägens eller trafikens musik — i alla fall när den kan dämpas och filtreras genom kyrkans sammansatta väggar.

Tranströmers diktjag, som befinner sig väl så ofta på vägen som på gatan, närmar sig också den tunga trafiken mer direkt. I en dikt med just titeln «Trafik» i samlingen *Mörkerseende* från 1970 vävs levande och dött, organiskt och oorganiskt samman i vad Espmark kallar för en ekologisk dikt.⁴¹ Men då har vi hamnat en bit utanför stadens centrum i något som liknar den moderna eller postmoderna blandning av väg-, industri- och skogslandskap som omger så många svenska städer.

Som framgått kan vi se både likheter och skillnader mellan Björlings och Tranströmers förhållande till staden. Ändå är det tydligt att man i Tranströmers poesi är långt från det mellankrigstida Helsingfors som Björlings diktjag rör sig i, använder och beskriver. Helsingfors 1925 är inte Stockholm eller Västerås på 1950- eller 70-talet, och det nya i caféer, bilar, jazzklubbar och spårvagnar som utmärker Björlings stad blir i det sena 1900-talets svenska stad inte en plats där man bor och lever sitt liv — utan som man passerar på väg till eller ifrån arbete eller inköp. Det är först i och med 1980-talets så kallade postmoderna diktare som man i svensk poesi åter närmar sig metropolen Stockholm med den nyfikenhet Björling tar sig an Helsingfors på 20-talet.

Noter

¹ Se exempelvis *Den svenska litteraturen V*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 165-168 och *Den svenska litteraturen VI*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 62-66.

² Tomas Tranströmer: *Dikter: Från «17 Dikter» till «För levande och döda»*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 1991.

³ Se Tomas Tranströmer: *Östersjöar*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1974.

⁴ Se Göran Printz-Påhlsons essäsamling: *När jag var prins av Arkadien*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1995, där texten «Platsens poesi, satsens poesi» intar en central ställning.

⁵ Se bland annat Anders Olsson: «Ett Porträtt,» i Gunnar Björling: *Skrifter*, bd. V, Eriksson förlag, Norrköping, 1995a, där han försöker ge en kort beskrivning av den fysiske personen Gunnar Björling.

⁶ Gunnar Björling: *Skrifter*, bd. I, Erikssons förlag, Norrköping, 1995b, 61.

⁷ Olsson 1995.

⁸ Se bl a Bengt Holmqvist klassiska Björlingessäer, här i *Kritiska ögonblick* Bonniers, Stockholm 1987, 122-126 och Anders Olsson: *Att skriva dagen*, Bonniers, Stockholm 1995, 79-80.

⁹ Björling 1995a, 111, 114-115 och 164-165.

¹⁰ I sin beskrivning av Baudelairens poesi skriver Marshall Berman att det är «viktigt att konstatera Baudelairens användning av vätskeform ('flyttande existenser') och gasform ('omsluter och genomsvårar oss som en atmosfär') som symboler för det moderna livets egenskaper. Det flytande och gasformiga kommer att bli grundläggande kvaliteter i de självmedvetet modernistiska former inom måleri, arkitektur, musik och litteratur som uppstår i slutet av artonhundratalet» (Berman: *Allt som är fast förflyktiga (All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity, 1982)* översatt av Gunnar Sandin, Arkiv förlag, Lund, 1987, 136).

¹¹ Björling 1995a, 123.

¹² Jag tänker här bl a på dikten «Svanen» där diktaren ser en svan som flytt från sin bur: «På gatstenen sökte den mödosamt gå / med simfötter, släpande sin vita skrud / mot marken; den ville med näbben nå / en uttrokad rännsten, och badade i dammet/ sin vinge...» i Ingvar Björkessons tolkning av Baudelairens *Les Fleurs du mal*, Norstedts, Stockholm 1986, 118-120.

¹³ Därav förbindelserna mellan att slå och att skriva, mellan svärd och penna. Se ett flertal dikter i *Vilande dag* och *Korset och löftet* i Björling 1995b, 42-43.

¹⁴ Björling 1995a, 146.

¹⁵ Se Platon: *Staten*.

¹⁶ Holger Lillqvist: *Avgrund och paradys: Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran*, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 2001, 287.

¹⁷ Olsson 1995, 215.

¹⁸ Björling 1995a, 125.

¹⁹ Se bl a Lönnkvist och Rönkkö: *Helsingfors: Från kungsgård till huvudstad*, Schildt, Helsingfors 1988, 130, där det bland annat heter: «Esplanaden var stadens hjärta på 1800-talet och ett centrum för det sociala livet». Runt omkring den norra och den södra delen av Esplanaden fanns också en rad affärer och kaféer — som exempelvis restaurant Kämpen.

²⁰ I *Allt som är fast förflyktiga*s talar Marshall Berman om Paris centrala roll för Baudelaire i *Le Spleen de Paris* och han skriver att här «tillhör Baudelaire en stor tradition av skrivande om Paris som går tillbaka till Villon, sträcker sig över Montesquieu och Diderot [...] till artonhundratalsnamn som Balzac, Hugo och Eugène Sue» (Berman 1987, 138-139).

²¹ I Leif Fribergs uppsats «Björlings andra eros» i *Björlingstudier: Föredrag vid Gunnar Björlingsymposiet den 18-19 maj 1992*, Utgivna av Clas Zilliacus och Michel Ekman, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1993, 94-95.

²² Zilliacus och Ekman: *Finlands svenska litteraturhistoria II*, Bokförlaget Atlantis, Helsingfors/Stockholm 2000, 94.

²³ Ibid. Under rubriken «Möten med det moderna» skriver Clas Zilliacus att högkonjunkturen «möblerade om i både den fysiska och den mentala miljön, och synligast i huvudstaden. Helsingfors växte snabbt till något som med tidens begrepp, och framförallt för dem som stod mitt uppe i skeendet, var en storstad, jordens nordligaste. Under 1800-talets tre sista årtionden hade dess invånarantal trefaldigast till 92 054» (41). Och lite längre fram skriver Massimo Ciaravolo att «Helsingfors blev en modern stad genom kapitalistisk tillväxt, industrialisering och urbanisering, även om den med cirka 150 000 invånare var en miniatyr.

Moderniteten innebar dock en tillväxtprocess snarare än en absolut storlek, och 1850 hade Helsingfors bara haft 20 000 invånare» (48).

²⁴ Björling 1995a, 418.

²⁵ Frederik Tygstrup: «Den litterære by» i *Arbejdsrapport*, Center for urbanitet og æstetik, Københavns Universitet 1995.

²⁶ Erich Auerbach: *Mimesis*, (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946) översatt av Ulrika Wallenström, Albert Bonniers Förlag 1998, 565-566.

²⁷ Björling 1995a, 155.

²⁸ Georg Simmel *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Dunker & Humboldt, Berlin 1908

²⁹ Christopher Butler: *Early modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford, Clarendon press 1994, 134.

³⁰ Björling 1995a, 146.

³¹ Berman 1987, 146-151. Här kan erinra sig Bermans analys av Baudelaires prosadikt «Gloria tappad» — där poeten rent bokstavligen tappat sin poetiska gloria när han korsar en hårt trafikerad boulevard. Nu ser inte diktjaget detta som ett problem — vilket hans samtalspartner gör — utan snarare som en möjlighet. Diktjaget ser snarare glorian som ett yttre påhäng och att poesin kan frodas lika bra, eller bättre utan den. För Björling del är denna gudomligt färgade poetiska aura i vanlig mening redan tappad. Hans författarskap kommer ju istället att hanla om att förklara poesins nya position i reproduktionsåldern — och om att skapa ett slags profan inomvärldslig och momentan aura.

³² Björling 1995a, 205.

³³ Lönnkvist och Rönkkö 1988, 107.

³⁴ Björling 1995a, 234.

³⁵ Michail Bachtin: *Tvortjvetvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekojja i Renessansa*, översättning Lars Fyhr, Bokförlaget Daidalos, 1991, 278-279.

³⁶ Tomas Tranströmer: *Minnena ser mig*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1993.

³⁷ Tranströmer 1991, 143.

³⁸ Kjell Espmark: *Resans formler: En studie i Tomas Tranströmers poesi*, P.A. Nordstedts förlag, Stockholm, 1983. Espmark skriver angående dikten «Epilog» i *17 dikter*: «Aktuell är här — hos såväl Augustinus som Eckehart — inte bara paradoxen utan också tanken å Guds närvaro 'i tingen', som det hette hos den förre; hos den senare varierar idén: 'Människan bör fatta Gud i alla ting [...]. Intressant är att Tranströmer i brev till [Bo] Grandien 26 februari 1952 instämmande citerar Chesterton: 'Guds rike finns i de skapade tingen, endast Djävulens rike förblir helt och hållet andligt'. Denna immanens, den Guds närvaro 'i tingen' som alla tre auktoriteterna talar om, är väsentlig i Epilog där sommarens dynning som sakta drar genom trädtopparna och åter sjunker undan blir ett tecken för Guds översvämande och sjunkande ande», 45. I vilken utsträckning detta är relevant för Tranströmer diktning överlag kan naturligtvis diskuteras, men man kan knappast tala om några stora förändringar eller brott i hans syn på människan, världen eller Gud. I andra sammanhang talar Tranströmer om «Världen bredvid» — alltså inte ovan eller bortom — istället för exempelvis Gud. Och i anslutning till den av mig senare kommenterade dikten «Funchal» från samlingen *Sanningsbarriären* heter det: «Prosadikten kan ses som 'en religiös dikt' men författaren 'vill då inte skilja mellan en profan och religiös del av livet' utan uppfattar dem som 'invävda i varandra'» (53-54).

³⁹ Tranströmer 1991, 54-55.

⁴⁰ Staffan Bergsten: *Den trösterika gåtan: Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, FIB:s Lyrikklubb, Falköping 1989, 56-74.

⁴¹ Espmark 1983, 115.

NEW YORK, NEW YORK — FRÅN HELSINGFORS TILL KÖPENHAMN

Med en «Finländsk robinsonad» i det tredje numret av *Quosego* 1929 stakar Hagar Olsson ut några riktlinjer för de omedelbara uppgifterna:

Blicka vi in i framtiden, är det varken de rikssvenska köttgrytorna eller de fridlysta inhemska skären som vinka oss välkommen — utan den fria internationella tävlingsbanan. Härmed menar jag icke att vi skola skriva som man skriver i Paris eller New York — men att vi skola skriva som hade vi ett Paris eller New York att erövra på finländsk botten. Ju mera nationalistiskt begränsat vårt ord är, desto mindre förutsättningar äger det att vinna gehör, helt enkelt emedan det då icke motsvarar vårt sanna väsen, icke är framsprunget ur vårt verkliga läge — på ön i världshavet. Endast världshavsvindarna förmå bevinga våra ord.

Ärendet är i första hand litteraturpolitiskt. Hagar Olsson menar väl, för det första, att vi redan *är* internationella. Begränsar vi oss så är vi inte sanna, öppnar vi oss så har vi däremot möjlighet att «vinna gehör». Men, för det andra — och här går Hagar Olsson ut över den blotta positioneringen — vi ska inte skriva som man gör i Paris eller New York för att «erövra» en tänkt inhemsk mondän publik, utan vi ska finna ett idiom för det som är New York hos oss. Det finns där, tydligen, det newyorkiska, det parisiska.

Hur ser man det newyorkiska omkring sig? Det känner vi nog igen, då som nu, på en vardaglig nivå. Mekanismerna är välkända. Man går omkring i perceptuella filmer av olika slag. Omärkligt inrättar man plötsligt också sin uppsyn och sitt yttre för att matcha den imaginerade stadsbild man går omkring i, tar på sig cowboy-boots eller dras till flickor med regnkappor man har sett i filmer med Brigitte Bardot. Ett jämsides «fantasispår» beledsagar oss vart vi än vänder oss — termen är psykologen Claes Janssens och jag tycker den verkar rätt teoretiskt oproblematiske och användbar, även om spåren naturligtvis är många och inbördes går kors och tvärs.¹

Samtidigt är det uppenbart att det är ett minerat område man rör sig in över, när man börjar tala om själva perceptionens historicitet. Hur ska man empiriskt kunna undersöka något som är så undflyende och komplicerat? Eller belägga att sättningar i själva vårt sätt att se verkligen äger rum? Vittnesbördan kommer ofta från den modernistiska bildkonsten eller reklamen; men också från poesin och från dristiga teoretiker som Walter Benjamin och Wolfgang Fritz Haug med hans *Kritik der Warenästhetik* (1972). Söker man hjälp, t ex från den växande kognitivistiska teoribildningen, får man nog nöja sig med rätt abstrakta

besked. Evolutionärt sett är det säkert längre historiska perioder i vår mentala utrustning som gäller, trots spektakulära undantag på kort sikt.

Hur som helst registrerar poeterna gärna förändringar här. För min egen del har det varit uppenbarande, när Jesper Svenbro i diktform har talat om hur vi i vår generation såg saker och ting via Fellini, Clouzot eller Hitchcock.² Eller när han i en bok med fotografiska bilder från Rom berättar om hur hans upplevelser av staden länge var styrda av vad han hade sett i italienska B-filmer.³ Tomas Tranströmer tänker sig till och med att vi på 1900-talet alltmer har börjat drömma «filmlikt». «Det skulle vara intressant att läsa en studie över hur låt oss säga en 1700-talsmänniska drömde och ställa det mot våra drömmar nu. Jag tror att det skulle visa sig vara en stor skillnad» — har han sagt i en TV-intervju.⁴ En av Tranströmers främsta uttolkare, Kjell Espmark, är också den som mer än andra har pekat just på filmmediets roll för den lyriska modernismen i Sverige, alltifrån Artur Lundkvist, Harry Martinson och gruppen *De fem unga* i slutet av 1920-talet och via den «synstränga» poesin hos Ragnar Thoursie på fyrtioalets fram till femtioalets modernister. Själv lär han ha stått för den första Wild West-dikten i svensk poesi och låt en av sina diktsamlingar heta *Världen genom kameraögat* (1958).⁵

Det är alltså ett sätt att tänka platsen. Att den upplevs i ett seende som är prefigurerat. Att vara lojal mot *den* komplexiteten — och försöka gestalta den — är och har varit *ett* ärende i den modernistiska poesin. Insikten har också, utan att man har behövt göra något stort nummer av det, tagit form i olika poetiska tekniker, som alldeles uppenbart har lärt av den moderna teknologin.⁶ Hos andra poeter kan det föra till en gestaltad reflexion kring uttrycksmedlen, instrumenten, ofta i den metapoetiska form som Göran Printz-Påhlson tematiserade i sina essäer i *Solen i spegeln* (1958). Kommer nu en sådan lojalitet i konflikt med en annan typ av lojalitet — den som gäller platsen, minnet, rummet, ingivelsens upprinnelse, rösten? Kanske. Eller: så kan det se ut när man funderar över utvecklingen hos en del författare.

Frågan aktualiserades 1990 i *Färdväg. 30 engelskspråkiga poeter i urval och översättning av Göran Printz-Påhlson och Jan Östergren* och som kom ut som årsbok i FIB:s Lyriskklubb.⁷ Det var en viktig bok, i den tidens svenska poesikonjunktur, inte minst med den uppslagsrika efterskrift av Printz-Påhlson som han kallade «Platsens poesi, satsens poesi», där han pekade ut en viktig poetologisk tradition från Vergilius till Seamus Heany. Printz-Påhlson själv, om någon, är ju väl bekant med «satsens poesi». Det är en sådan poesi som kan associeras med det jag ovan har kallat lojaliteten mot komplexiteten. I inledningssän till *Solen i spegeln* (1958) levererade han de kritiska instrumenten till en förståelse av det vi så självklart har kommit att kalla metapoesi och den metapoetiska synen på poesi. Så här löd signalementet den gången: «Tanken på poesien 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: Eko, den ständiga kommentaren.»⁸ I efterskriften till *Färdväg* kompliceras och berikas nu det perspektivet: «Men ändå: det finns en reduktion av dikt till ord som är oacceptabel. Det finns en platsens poesi som inte låter sig uttryckas eller återskapas i satsens poesi, eller snarare, som tycks vara oberoende av den. För varje människa finns det förmodligen ett arkadiskt rum som inte kan invaderas av vare sig offentliga eller individuella myter.»⁹ Det är inte någon enkel utveckling av ståndpunkter, från den ena till den andra. Lars-Håkan Svensson

kommenterade förloppet i sina minnesord i *Svenska Dagbladet*, hur det också kom att gestaltas i Printz-Påhlsons egen poesi: «Sina föreställningar om hur diktjaget skapar sig självt i relation till den plats, där jaget varit varit verksamt såg han illustrerad i en rad irländska och amerikanska poeters verk. Själv skrev han en märklig dikt, 'Gläd dig, du skåning', i vilken han dekonstruerade sin barndoms och ungdoms landskap.»¹⁰ I det svenska sammanhanget går tankarna naturligtvis också till den redan nämnde Jesper Svenbro, som efter några starkt profilerade språk- och poesikritiska samlingar på 90-talet gick vidare med en poesi som var mer självbiografiskt och nästan episkt orienterad, där just platserna, Landskrona, Rom och Paris är av helt avgörande betydelse.¹¹

Någon riktig «dekonstruktion» av stadsmiljöerna blir det inte tal om i de dikter jag nu vill aktualisera: snarare tvärtom. Det rör sig om fantasi och konstruktion: diktjaget skapar sig själv eller sin lyriska persona i relation till en plats och till tänkta urbana interlokutörer. I storstadssdikterna blir perception och persongalleri ofta påfallande.

ÖVERBLICK OCH RITUAL

Hagar Olsson talade — i det inledande citatet — om Paris och New York. Men jag vill börja i Berlin. Det är ju en känd sak hur Strindberg hade med sig Paris hem, efter sitt *Inferno* i Paris, och hur han gestaltade det i Lund. Det är så det går till. De finlandssvenska modernisterna ser New York omkring sig, när de kikar ut på storstaden från sina stambord på caféerna längs *Esplanadi*, där de sitter och bläddrar i sina dadaistiska kalendrar i början på 1920-talet. Kanske är kalendrarna tryckta i Berlin.

Tar vi två steg tillbaka i decennierna finner vi en ung skånsk författare just där.¹² Första gången Vilhelm Ekelund kommer dit är han 22 år. Året därefter stod följande dikt att läsa i *Elegier* (1903):

Vännerna

O auch mir ist das Andenken an unsre
Spaziergänge das heiligste ich kenne.

*Heinrich Wackenroder:
Briefe an L. Tieck*

O svärmodstimme i den stora staden
då solen blek går bort ned under dova randen
av rök som glöder tung och mörkblått hänger —

än inga ljus ha tänts. I kolblå juliafton skymmer
Berlin.

En häst på gatan ligger död — ett vitt och grått
skelett.

Allt-överdövande
minut efter minut
som ett åskslag
högbanans tåg:
Hallesches Thor

Var kväll när jag vänder hem
jag går här.
Men mitt i det förvirrade bruset,
över skriken och larmet
kan det hända ibland
att det faller i själen
helig stillhet:
upp står en bild.

I sommaren första
det är en morgon —
här lågo små tysta hus
bakom täppor och häckar och träd:
för hundra år tillbaka.
Två gestalter
närmande sig, skymta,
och i själen sig lyfter, vidgas saligt
en rymd oändlig
ljusdallrande
ömhetsbävande.

Ut i solrymden
de stilla träda —
och nu — tyst...
stanna,
tvenne huvud
sänka sig över
boken,
kinder möta
lent strålände
värme av varandra,
armar smekande
om unga lena
skuldror lägga sig,
ögon djupna mörkt
i trohet,
blicka upp och
mötas i strålände
kärleks-omfamning.

*

Från dammet och bullret
in i dunklet av kajernas träd jag vänder,
där hemlösa sova
på bänkarna —
huvuden sjunkna i händerna,
barn gråta tyst i mörkret...

Låt oss se på dikten, efter några nyckelord.

Berlin — ett ord på en rad: på en gång en geografisk bestämning och en sinnligt avgränsad, perceptuellt slutentitet, kring svärmodet.

Hallesches Thor — som placerar oss mitt i staden, mitt i Europa, teknologiskt up-to-date, med full rulle i kommunikationer (600 tåg passerade under 20 timmar) och livstempo (i pressen ökade antalet artiklar om händelser som hade inträffat det senaste dygnet mellan 1856 och 1906 från 11 till 95 procent, minut för minut¹³).

i det förvirrade bruset — upp står en bild, mitt i gatuvimlet, från det gamla Berlin, med de två romantiska vännerna, Wackenroder och Tieck, och man noterar (1) att det är just en bild som dyker upp, mitt i myllret av snabbt skiftande bilder, (2) att bilden är från det «Alt-Berlin» som visserligen var ett populärt turistmål den gången, och (3) att den skär rakt igenom *Kitsch*-en och aktualiserar några tyska romantiker som var minst av allt «moderna» i en samtida kontext. Wackenroder närmast mobbas ut i en instruktiv genomgång av den tyska romantiska skolan när Brandes tar itu med «Tysklands romantiske Skole» i *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Litteratur*.

ut i solrymden ... i strålände kärleksomfamning — det är det tillspetsade alternativet, i riktning mot en erotisk utopi och en närmast religiös konst-kult.

där hemlösa sova — så är vi tillbaka i den moderna storstaden; chock-erfarenheten och den visionära ljusupplevelsen är väl strängt taget oförenliga. Barnen som gråter, liksom diktaren som ser dem, tycks vara verkliga nog.

Intressant är inlagringen här, hur olika tider och upplevelseregister varsamt skjuts in i varandra. Rapporten gäller ett verkligt Berlin. Diktaren var där och så såg det ut. Men staden översätts, som i varje efter-bild, med vidsträckta överblickande element, såväl som med flanörens mer rituella rörelser, där åskådaren positionerar sig.¹⁴ Stiliseringen sker efter ett närmast för-expressionistiskt estetiskt paradigm, och efter de *Zeitgeist*-analyser (av George Simmel och andra) som var så à la mode under den här tiden och som Ekelund också var väl förtrogen med. Det som sägs om Berlin i dikten skulle ha kunnat formuleras i några exemplariska journalistiska iakttagelser. Men inne i denna storstadsmodernitet monterar Ekelund så in sin vision, som får sin näring från ett ultraromantiskt ideal som inte alls var *comme il faut* i den upplysta 80-talsmodernitet som Ekelund också var uppfostrad i. Och sen är han tillbaka i «verkligheten» igen — och drar sig stillsamt ut från scenen. Berlin är miljö och motiv, men diktaren också är där som aktör.

NEW YORK PÅ HEMMAPLAN

Ett par decennier senare sitter alltså Hagar Olsson och modernisterna i Helsingfors, på hemmaplan — och ser sig om runt om knuten efter sitt New York. Vad ser de? Tingen. Bland ämnena för dagen är en uppenbar *American connection* som man har att förhålla sig till. Gunnar Björling gör en «Blixtanalys» av läget i *Quosego 2*, 1928:

Det är automobilers och biografers, reklams och mammons, dansens, musiks tidevarv. En omkastning av vår intellektuellt eller hellre: intellektualistiskt betonade syn och av de förhållanden, i vilka vi lever. Det yttres makt står inlysande: förhållandenas inveckling, politiska, ekonomiska, själsliga. Vi har en världskommunikation — andlig och materiell —, civilisationens universalitet och livsformernas utjämning, nya folklayers uppstigande. Ett nytt tempo, och upplösning av det vedertagnas former. Ett liv i det yttre, allt skall vara omedelbart intresserande.

Det är ett bud på det världshistoriska läget, på makronivå. Men utvecklingen sätter sig nära inpå, i kläder och uppsyn — allt ska vara «intresserande», skriver Björling. Det våldsamma möte mellan olika upplevelse-modi, som Ekelund försökte montera in i sin dikt, verkar inte längre stå på programmet. Expansionen hos finlandssvenskarna är horisontell mer än djup, och bejakad mer än tragisk, framför allt hos Björling. Han förespråkar rent av en viss icke-hierarkisk likgiltighet som ska lägga sig över sinnesintrycken, och ge nya möjligheter — associationen går till något österländskt. Dada blir till «buddhismens amerikanska sida» i samma «Blixtanalys», femtio år innan Dan Turèll producerar sin *Karma Cowboy* (1974):

Tingen jagar våra ögon, allt har sitt liv i oss. Gränserna mellan yttre och inre har genombrutits. Fakta och instinkterna tumlar om varandra. Livsåskådningarna rycker i lemmarna. Världs expansion, en dadaistiskuniversell livsström fakticiteten karaktären synvidderna utom inom oss. [...] Vi är med Dada «buddhismens amerikanska sida», vi är dagens tillfällighet och de stora sammanhangen. Vi har «den skapande indifferensen», men — vi är människor! Vi tar parti, vi dricker i dag kaffe, i morgon te.

Björling fick stöd av sin unge vapenbroder, Henry Parland, redan före «Blixtanalys». I det första numret av *Quosego* 1928 gav Parland tingen en ny dignitet i ett stycke som han kallade «Sakernas uppror»:

Här är *icke* tal om amerikanism. Amerikanism är en sak för sig, men den har lika litet förmått lösa problemet som någon annan ism. Inte kommer man någonstans genom att förneka alla själar, både människornas och tingens. Det är nästan ännu värre.

Här är tal om idealism, sakernas idealism. Bilringarnas, strumpornas, hostpastillernas. *De* älskar livet, deras ytlighetshymn för mot djupare sammanhang. Omedelbart som en kravatt — då saxofon i livets jazzband.

Frågan är vad det Parland kallar «sakernas idealism» lägger till tingen. De dras in i vårt synfält, de utmanar oss, visst. Det är en sådan värld vi lever i, uppfylld av ting, uppfylld av varor. Om det också öppnar fältet för en ny självfullhet är väl en öppen fråga. Så sent som 1964 kunde i alla fall Stig Carlson göra en sådan lite smygmetafysisk och stadsdemoniserande läsning i en presentation av Parland i *Lyriskvällen*.¹⁵

Alla
vill de någonting av mig
t.o.m. cigaretttröken
ringlar frågetecken
dörrar hota sluka mig,
tändstickornas ben
äro så långa och hungriga,
kaffekopporna kröka föraktfullt
sina bleka läppar — .

«Det är idag det sker», hette det redan hos Horatius, men under 1900-talet sker det under oavbrutna uppdateringar. *Idealrealisation* heter Parlands samling från 1929, där han — kanske i en replik till Edith Södergran — kunde skriva att...

Jag trodde: det var en människa,
men det var hennes kläder
och jag visste ej
att det är samma sak
och att kläder kan vara mycket vackra.

Framväxten av en generaliserad stadserfarenhet, där storstad får stå för en viss livsform — och då är vi ju i viss mening långt borta från det som Göran Printz-Påhlson kallade platsens poesi och som i princip bör innebära specificering och konkretisering — skisseras elegant av Raymond Williams i det tjugonde kapitlet i *The Country and the City*.¹⁶ Men hos Parland har erfarenheten också sin påtagligt lokala *touch* och förankring.

Ute i Tölö
en affisch om bilringar,
årets bästa.
Varje morgon
då jag väntar på spårvagnen
står jag andäktigt tyst
inför dess
stolta, befallande:
k ö p !

Idealrealisation saknar varken bilringar eller strumpor.¹⁷ Pastillerna, som samtidigt manades fram och ger resonemanget sin särskilda 20-talsatmosfär, återfinns hos en annan poet.

DRÖMMAR & CO.

När Birger Sjöberg i sin enastående populära *Fridas bok* (1922) kunde kalla hemstaden Vänersborg för «Lilla Paris» så var det ett befolkat universum, där bodbiträdet i sina visor till Frida kunde hänvisa till Rådmannen som den som jämfört den lilla staden med Paris. I ingressen till den dikt som heter just «Lilla Paris» anställer den unge mannen jämförelser med Paris — «och gläder sig åt, att deras stad endast på ytan liknar den stora världsstaden, men är bättre till sin inre karaktär». Där finns visserligen både Sparbank och Föreläsninginstitut — moderniteten har gjort sitt intåg — men...

Väl som är!
Lyckligt som är!
Vår stad, till ytan lik Paris, har ej dess karaktär.
Skön till form
men fjärran all storm,
revolution, soldaters tramp och hopars vilda gorm.¹⁸

I *Kriser och kransar* (1926) är scenen, både den yttre och den inre, en annan. August Pettersson må ha rätt i att en dikt som «Industria colossale» är en reminiscens från ungdomen, med utgångspunkt i «skaldens skolminnen från Vänersborg».¹⁹ Men i Johan Svedjedals stora monografi blir sammanhangen klarare: han spårar resterna av den fiktion som skulle byggas kring den moderne «Drömmeriidkaren» och hans kumpaner, välinstallerade i urbana och kapitalistiska sammanhang — och deras urbanitet är av helt

annat slag än den som dyrkades i Lilla Paris.²⁰ Även om inte Hälsingborg (med ett modernt *ä* den gången, som senare åter blev *e*) på 20-talet var någon världsstad, så var det en hamnstad med lyftkranar och oceangående fartyg och full fart i ekonomin. Här rör det sig inte om att projicera in «New York» över den egna staden eller om att ladda «Berlin» med motsägelsefulla historiska bilder. Skalden tycks bokstavligen ha fått de moderna predikamenten *på huvudet*. Metropolen blir en inre scen, en fantasi där tendenser i tiden extrapoleras. Här slår man mynt av drömmarna — av «världens raseri» stiftar man en «industri», medan «[s]tolta maskiner, själfulla sköna» kör på för fullt i «illsurrglammet» och skeppen lyfter varorna över blåa hav. Funktionella pastiller och tabletter säkrar jämviken, «Lugnalätt för brösttryck» och «Urkraftstablett för mod».²¹ Den stad som i *Fridas visor* var «Vår stad» är fortfarande vår, men än mer en *svår* stad: en modernistiskt koncipierad *bild* av staden, som också gör dikten svår, med alla sina märkliga sammansättningar och fusioner av konkret och abstrakt och sina krav på exakticitet i uttrycket. Som Printz-Påhlson uttrycker det, diktaren vill

inte längre se sin dikt som en beskrivning eller avbild: han vill se den som ett självständigt stycke liv i konflikt med den normala syntaxen och således med den normala verkligheten; dikten består av «bilder mycket skilda» som i sitt «syntaxuppror» nästan blir levande varelser:

Varje ord skall andas och sin bröstkorg häva,
 varje ord skall kunna ränna kring och stå,
 skyldra, gå på tå,
 svimma, trängta, sväva.
 Det är ej så lätt, att liv av prickar väva,
 att i typers prassliga små buskar
 låta friska kinder sticka fram.²²

Ingen har påstått att Birger Sjöberg skulle vara influerad av T.S. Eliot och dennes «Unreal City» eller att han skulle vara någon portalgestalt i den svenska modernismens utveckling. Det vi har att göra med är en originell, inhemsk småstads-«modernism» — ett sätt att på estetiskt radikalt sätt möta den nya stadserfarenheten — som på det metodiska planet visade vägen för en rad poeter i kommande generationer, nästan att jämföra med den «bygdemodernism» man har talat om i norska sammanhang.²³ Birger Sjöbergs «Industria colossale» kan inte sägas vara någon representativ dikt. Här får den ändå stå som ett exempel på vägen framåt; ett exempel på den egenartade och «svåra» stadsdikten.

FRÅN URNA TILL FÄLT

Efter andra världskriget är den moderna storstaden på många håll inte längre någon *sensation*. Man flyttar in i storstaden, man befolkar och bebor den i diktningen, och sången flyttar efter hand ut poesin på gatorna, där man besjunger den stad som också får rymma massor av historia, som fångats upp i en, representativ individ, som är jag, som är diktaren: *Song of Myself*.²⁴ Där står man och säger sin dikt — ibland i en medvetet ny, «amerikansk» poetik där den klassiska modernismens (och nykritikens) välgjorda *urna* får ge vika för poesin som ett öppet *fält*.²⁵ Men också de stora, improvisatoriska dikterna hade sina former och modeller. Lyssna — för det är det man borde göra, mer än se, det muntliga föredraget är särskilt accentuerat — till upptakterna till tre sådana dikter. Först Lawrence Ferlinghettis «Autobiography», från *A Coney Island of the Mind* (1958):

I am leading a quiet life
 in Mike's Place every day
 watching the champs
 of the Dante Billiard Parlor
 and the French pinball addicts.
 I am leading a quiet life
 on lower East Broadway.
 I am an American.
 I was an American boy.
 I read the American Boy Magazine
 and became a boy scout
 in the suburbs.²⁶

När Ferlinghetti tar steget ut, på «gatan» och in i den muntliga epiken är det ett veritabelt (och exceptionellt framgångsrikt) paradigmskifte. Han vet vad han gör och är minst sagt hemmastadd i den europeiska stadsmodernismens estetik: tio år tidigare hade han skrivit en avhandling vid Sorbonne med titeln *La Cité: Symbole dans le poésie moderne: À la recherche d'une Tradition Métropolitain*. Den handlade om Émile Verhaerens *La Ville Tentaculaire* och T.S. Eliots *The Waste Land*, men också om Walt Whitman och om Hart Cranes «The Bridge», om Vladimir Majakovskis dikt om Brooklyn Bridge och Federico García Lorcas *The Poet in New York*. André Bretons *Nadja* och Djuna Barnes' *Nightwood* var han väl hemmastadd i. «I considered myself first a Symbolist poet, then a surrealist poet. I was Baudelaire. I was Rimbaud. I was Apollinaire and Cendrars, and of course I was Stephen Daedalus, Joyce's eternal young hero [...]», antecknade han till en föreläsning 1987 om sin tid i Paris i slutet av 1940-talet.²⁷

På svenska kom en «(replik til Ferlinghetti)» 1963, i Sonja Åkessons *Husfrid*. «Självbiografi» hette dikten. Också den har blivit något av en klassiker:

Jag lever ett lugnt liv
 på Drottninggatan 83a på dagarna.
 Snyter ungar och putsar golv
 och kopparpottor
 och kokar rotmos och pölsa.

Jag lever ett lugnt liv
 i närheten av tunnelbanan.
 Jag är svensk.
 Jag hade en svensk uppväxt.
 Jag läste läkarboken under täcket
 och var medlem i baptisternas
 juniorförening
 Jag drömde om att få vara med i sångkören
 och sjunga till gitarr
 bland ljuslågorna.
 Jag drömde om att få vara med
 och sjunga till gitarr på Luciafesten.²⁸

Det närmast sensationella i Sonja Åkessons dikt, omkring 300 rader lång liksom Ferlinghettis, var realismen, det kvinnliga perspektivet, samtidshistorien; in i detta Stockholm drogs mängder av specifika kulturella konstellationer och stämningar från

hela perioden från 40-talet och framåt, med lantliga reminiscenser och minnen från krigsåren på Gotland. «Nyenkel» som denna poesi blev kallad var uppenbart alltför enkelt. Dikten stod inte bara i produktiv dialog med amerikansk storstadspoesi, kulturen runt omkring diktaren var nu «New York» på ett mycket mer självklart sätt än hos Hagar Olsson i 20-talets Helsingfors. Det gäller inte bara brett sett, om film och musik, referenserna kan vara rätt specifika:

Jag har läst The Catcher in the Rye
med hjälp av ett kasserat lexikon
och lagt märke till den sorgliga likheten
mellan en skolpojke i New York
och en hemmafru i Stockholm
kvarglömd i bakvända manér
i ryckiga rörelser
ingen räddare.

Där Ferlinghetti har studerat europeisk storstadsmodernism har Sonja Åkesson gått i skrivarkurser och «skrivit dikter med tänkvärda / pauser och kommatecken». Om T.S. Eliot inte nämns som en förebild, så är Erik Lindegren, portalgestalten för den svenska 40-talsmodernismen, desto mer närvarande: «Jag har lyssnat till I Spegelarnas sal. / Jag har sett tigande barn / i utsvultna hopar / från djupet av en biograffåtölj». ²⁹ Och har man lyssnat till *I speglarnas sal*, så har man inte bara läst *mannen utan väg*, utan också hört Karl-Birger Blomdahls berömda kantat från 1952 med just den titeln.

Hur ser det ut i Danmark? Det berättar Dan Turéll om i den första dikten, «Biografi & Testamente», i sina *Drive-In Digte* från 1976, samma år som Ferlinghettis dikt kom ut i svensk översättning. Liksom Ferlinghetti och Åkesson startar han med en helt precis lokalisering av platsen:

Jeg lever sådan sét et stilfærdigt liv
omkring Vesterbros Torv
til daglig
Jeg sér på de gutter der virkelig kan håndtere billardkøen og
kridtet
og på folkepensionisterne der flår i jackpot'erne
efter deres obskøne orgasme
Jeg lever sådan sét et stilfærdigt liv
her på Vesterbro i København i Danmark
Jeg er dansker
sé selv mit navn
og jeg har været en dansk dreng
Jeg har læst Flemming-bøgerne og Jan-bøgerne
jeg har læst Skipper Skræk og Kong Kylic
og jeg har engang i en weekend
været gæstespejder i en FDF-lejr ³⁰

Turélls dikt skiljer sig från de andra två genom en starkare emfas på närvaron här och nu, i själva skrivandets pågående ögonblick. Han har i ungdomen delat ut «Berlingeren» och idag, «mens jeg skriver til Politiken / kan jeg stadig væk høre aviserne lande i byens entréer / med deres dumpe smæld», skriver han — och tycks vara helt utlämnad till

denna skriftens intensitet...

jeg har ikke noget som helst mere
ikke andet end det danske sprog i mine fingre
jeg er den båd der sejler på et hav
et hav som er det danske sprog
og hvert øjeblik kan båden kæntré

Det «Danmark» som diktaren växer upp i är inte någon miljö i största allmänhet: det är allt igenom uppslukande och totalt närvarande —

At sige jeg holder af Danmark
er ikke de rigtige ord
Danmark sidder simpelthen i øjnene på mig
i hjertet
i halsen
og jeg kan ikke spytte hele Danmark ud

Men detta Danmark är — och var, redan då — mångkulturellt, inte minst späckat med amerikanskt kulturgods som oavbrutet driver på i fantasispåren. I Turèlls «Biografi & Testamente» saknas varken James Dean, Louis Armstrong, Jimi Hendrix, Humphrey Bogart, Sidney Bechet, Hitchcock eller Kilroy... och «Jeg kan endnu nå at flytte til Detroit og begynde forfra», eller åtminstone när som helst skaffa en flygbiljett «til Madagascar eller Yokohama eller New York City». Allesamman är där, på en gång. «Som noget evident Dan Turèllsk findes blandningen af amerikansk og dansk sprog», skriver Anne Borup i sin karakteristik i *Danske digtere i det 20. århundrede*.³¹ I en sådan poesi blir distinktionen mellan inhemsk och internationell kultur lika poänglös som mellan högt och lågt. «Kulturkløft? Up yours!», kan man läsa i en dikt i *Himalaya Hilton* (1991) och T.S. Eliot kan, liksom Erik Lindegren i Sonja Åkessons dikt, i stället själv lyftas in som ett vardagligt moment i en liten special-show i *Gud & Gokke* (1992):

— Da T.S. Eliot begyndte
langsomt, knirkende, velartikuleret
& Guddommeligt sandt:
'På den drejende Verdens stille punkt...'
Kulturkløft
— Hvem havde da, Kaj, Egon og Åge
ikke lyst til at råbe
'Nå, på værtshus?' — ³²

BEBOP SPOKEN HERE!

I samma diktsamling finns en annan dikt som är ännu mer preciserad till sitt sted, nämligen Istedgade. Den är rätt märklig — också för oss som älskar Charlie Parker utanför Istedgade.

Charlie Parker i Istedgade

Til Ebbe Traberger
Fellow traveler

I aften er det Charlie Parker i Istedgade
helt nøjagtigt: Charlie Parker på hjørnet af Istedgade og
Viktoriagade
fra fjerde sal over Comet Bar
(tidligere Café Charles)
I aften er det Charlie Parker i Istedgade
I aften rejser hans spinkle lille lyskegle af en blå neon-nerve
tone sig
som et kyklopisk Øgle-Øje der hæver sig på en surrealistisk
silkesnor
mellem husene —
I aften genspejles Bud Powells klaverspil
i hver eneste mursten i huset overfor
som alle Bird's og Bud's toner
er også de
de muldrende mursten
hver og én
skabt af HÆNDER —
I aften er det Charlie Parker i Istedgade
I aften er det århundredets evige børnesang
XXth Century Loon Lullaby
kaldt ved hundrede forskellige navne
fra *Parker's Mood* til *Donna Lee*, fra *Chasin' the Bird* til *Koko*
fra *Now's The Time* til *Billie's Bounce*
men altid den samme nøgne Nisse-nerve der springer ud af en
forsvarsløs arm
som en pludselig piff-paff spontant syngende solsort
et trick i tryllekunstnerens ærme
og tæppet trækkes væk under Storbyens fødder —

Det är bara upptakten till vad som måste vara det slutliga hemplockandet av «New York» till Köpenhamn. I och för sig har dikten stora likheter med den «New York Suite» som återfinns i *3-D Digte* (1976), men där är det främst diktarsubjektet som är danskt. Här insisteras det desto på mer på närvaron av «New York» — i en maximalt potenserad version som «Charlie Parker» — på ett relativt begränsat och noga angivet fysiskt område i den danska huvudstaden.

Dikten har 100 rader och nämner Charlie Parker (eller synonymer som Charlie och Bird) ett 40-tal gånger. Frågan är, när dikten fortsätter, vad «er det» i frasen «er det Charlie Parker i»... etc. innebär. Jette Lundbo Levy har i en synpunktsrik essä om «Øjnenes dans. København som magisk storbylandskab» dragit några linjer mellan det hon kallar den nya storstadsdiktningen, hos Dan Turèll, Kirsten Thorup och Michael Strunge — där bilderna och beskrivningarna av staden förvisso gäller Köpenhamn, men där bilderna också glider samman «med emblematiske billeder af Paris, New York, London eller San Fransisco» — och surrealisternas magiska bilder, sådana man kan finna dem hos Louis Aragon och André Breton. Istedgade blir en sådan på en gång mytisk och reell scen, «en overnaturlig, som med sin heterogenitet rummer både spil og ødselhed, og som låner sine vældige og heroiske dimensioner til de mennesker, som er en del af den og hengiver sig

til dens livs- og ødelæggelsesprocesser». Karakteristiken gæller i og før sig «Livet i Istedgade», från *Storbyblues* (1977), men scenen är den samma i Parker-dikten.³³

Så här går den vidare:

I aften er det Charlie Parker i Istedgade
og det er en mørk pulserende understrøm
der for længst er koaguleret og dødsmaske-forsølvet
og som så alligevel
en Frankenstein lig
rejser sig op og begynder at gå
ja hoppe
som et barn i kravlegård
korenes kravlegård
eller i en sandkasse i solen
igen:
Now's The Time
nu som altid —

I aften er det Charlie Parker i Istedgade
Charlie Parker i Istedgade, take 3 —
Charlie Parker i Comet Bar
Charlie Parker på Mols Kro
Charlie Parker i Keyhole Sex
Charlie Parker, træt, med cigaretter og hornet
som vekslede baby blue-sutter i mumlende
mundvige
i natkiosken på hjørnet —
Charlie Parker lænet op ad farvehandlerens stentrappe
Charlie Parker bag bar'en
Charlie Parker henne og smide en mønt i jukeboxen
sé nu danser Charlie Parker på sine trætte fødder
sé Charlie danser til *The Great Pretender*
Charlie Parker danser *The Great Pretender* i Istedgade i aften
tyve år efter sin Amerikanske Død —

Här blir man nästan tvungen att stoppa ett tag och hämta andan. Från de första raderna och framöver är det klart att Charlie Parker *är* där och «är» betyder inte bara att han spelar där; han är där och han är platsen och platsen är heterogen och materiell: varenda tegelsten är där och varenda en av dem är emfatiskt skapad («af HÆNDER»). New York drar över Istedgade via Parkers namngivna och partikulära musik, på en gång reell och romantiskt övernaturlig («tæppet trækkes væk under Storbyens fødder»). Och dikten ska på något sätt vara (som) Parkers musik: *Bebop spoken here!* Så när det nästa gång nämns att Charlie Parker är i Istedgade är man väl förberedd på att det kan expandera i alla möjliga riktningar. Men samtidigt hålls musiken insisterande på plats i Istedgade, just som Parker's klassiska inspelningar repetitivt har kunnat hållas fast i olika alternativa tagningar, här som «take 3» och förläggas till tre olika amerikansk-danska krogar, innan vi bjuds på fem-sex olika närmast fotografiska bilder av Parker, inledningsvis igenkännbara för kännarna, men snabbt och filmiskt mångfaldigade in i speciella bilder från Istedgade. *Bird lives!*, som det stod i tunnelbanestationerna i New York efter Parkers död 1955 — och han gör det (fanimej) 20 år efteråt i Istedgade, säger dikten. Så rullar sången på, i

surrealistiska transformationer, i nya filmbilder från Parker-mytologin, in i en större 1900-talsfilm där han flyter samman med Chaplin och Chagall och Storm P.

I aften er det Charlie Parker i Istedgade
Charlie Parker som musehuller i mørket
Charlie Parker som små sølvstjerner i februar frostluften
Charlie Parker svævende mellem regndråberne og asfaltspejlet
Charlie Parker prædikende bedende og bandende
med en sær sprød lille klemt klovehorns-hylen
fadende væk i tyve års evig frisk gråd
hver morgen disse tårer på puden —
Charlie Parker bag et skrammet billardbord
spisende en skinke-sandwich og smilende til de spillende
pensionister
Charlie Parke drivende op mod Hovedbanegården
måske på udkik efter en dame
måske efter en connection fra et sent live-show
måske har han aftalt at møde Dizzy og jamme på Café
Jernstangen eller Fatty
måske er han ude efter speed eller morfin
men anyway:
Charlie er på gaden i aften
Charlie driver langsomt og lapset og Labri'sk og lazy op ad
Istedgade
Chaplin og Chagall flyder sammen i hans sorte
spøgelses-silhouet
og den latter der lyder bagved er James Dean's lige så
meget som Jack Kerouac's
og Sam Becketts så meget som Storm P's
all the Saints Go Marchin' In —

Den episka tråden blir vi tvungna att lämna därhän: till allt annat i dikten finns här nämligen också en oväntad narrativ slinga som bara kan fattas av den som får sig hela texten till livs. Det långa citatet får sluta här, med Helgonen som marscherar in och fyller upp den *transcendens* som kanske inte längre är «tom» (som Hugo Friedrich tänkte sig för den tidiga modernismens del), men som omiskännligt är där, som ett extraordinärt tryck, en persuasivt installerad New York-intensitet mitt i Köpenhamn. Med viss rätt har Lars Movin kallat ett avsnitt «Charlie Parker alle vegne i disse gader», när han har samlat Dan Turèlls texter om jazz till en egen behändig volym.³⁴

KONSTELLATIONEN

Men poängen i min konstellation av dikter, som har gått från Helsingfors, via Berlin och Stockholm till Köpenhamn (med en liten avstickare till Vänersborg och Helsingborg), var snarare att visa på några aspekter av den lyriska storstadsfascinationen än att stämma in i hyllningen av Bird. Gestaltningen av den urbana erfarenheten, som å ena sidan alltid är en efter-bild, en konstruktion, men som å andra sidan lika genomgående startar i en upplevelse och perception som är prefigurerad. Här var det framför allt New York det var tal om: ett New York som läggs över perceptionen av Helsingfors, Stockholm och Köpenhamn. Hagar Olsson fick rätt: det gick fint att finna det som var New York på inhemsk botten. Men också dubbleringen av Berlin-bilder, hos den unge Vilhelm Ekelund,

och metropolen-fantasmerna som exponeras över ett kapitalistiskt Helsingborg hos Birger Sjöberg är instruktiva. En viss hjälp får diktarna, när de kan befolka sina storstadsvisioner, med Wackenroder, Majakovskij, Lorca eller Charlie Parker eller med en mer eller mindre självbiografisk persona — en roll, som läsaren kan träda till mötes i sina egna solitära city-rêverier. Det rör sig trots allt om några mer uppsluppna sidor av den oavbrutet pågående amerikaniseringen.

Noter

¹ Jfr Claes Janssen: *Personlig dialektik. Självcensur, outsidersupplevelser och integration*, Liber, Stockholm 1975; se särskilt avsnitten «Overkligheten som 'fantasispäret'» (78-84), med inspiration från R D Laings då så uppmärksammade *Self and Others* och «'Filmspåret' och verkligheten» (229-249) om försök med intervjugrupper.

² Fellini — «Självporträtt i Fellinis öga,» i *Vid budet att Santo Bambino di Araceli slutligen stulits av maffian*, Bonniers, Stockholm 1996, 107ff, Clouzot — «Mysteriet Picasso,» i *Installation med miniatyrflagga*, Bonniers, Stockholm 1999, 94f, Hitchcock — «Scen 115» i *Himlen och andra upptäckter*, Bonniers, Stockholm 2005, 62ff.

³ Jesper Svenbro: «På kvartersbiografen,» i *Rom fotograferat af Lennart Petersens. Omfotograferat 2000-2001 av Åke Hedström, Med essäer av Jesper Svenbro, Wahlström & Widstrand*, Stockholm 2004, 165-177.

⁴ «Tomas Tranströmer intervjuas i sitt hem i Västerås av Ann Victorin och läser 'Den bortglömde kaptenen', 'Näktergalen i Badelunda' och 'Epigram',» *Kulturen* SVT 890319.

⁵ Jfr Daniel Sandström: *Tvinga verkligheten till innebörd. Studier i Kjell Espmarks lyrik fram till och med Sent i Sverige*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Lund 2002, 57ff, 78.

⁶ Jfr Sara Danius: *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Modernist Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca 2002.

⁷ *Färdväg. 30 engelskspråkiga poeter i urval och översättning av Göran Printz-Påhlson och Jan Östergren. Med efterskrift av Göran Printz-Påhlson*, FIBS Lyrikklubb, Stockholm 1990, 265; dikten återfinns på s 169.

⁸ Göran Printz-Påhlson: *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Bonniers, Stockholm 1958, 23 (den nya upplagan av boken från 1996 har samma paginering).

⁹ *Färdväg*, s 254, essän gick sedan in i Printz-Påhlsons stora *När jag var prins utav Arkadien. Essäer och intervjuet om poesi och plats*, Bonniers, Stockholm 1995, 84.

¹⁰ Lars-Håkan Svensson: «Diktare och lärd kritiker,» *Svenska Dagbladet* 1/8 2006.

¹¹ Jfr min «Från Marceau till Matisse. Om en förskjutning i Jesper Svenbros 'mimopoeia',» i Heiko Uecker (Hrsg.): *Fragmente einer skandinavischen Poetiegeschichte*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1997.

¹² «Vännerna» citeras, i moderniserad stavning, efter *Dikter*, Bonniers, Stockholm 1980, 207f. I Per Erik Ljung (red), *Drömmens Vin, Ordets Blod. Tolv föredrag om Vilhelm Ekelunds lyrik*, Absalon, Lund 2004, 117-124 har jag kommenterat dikten mer utförligt.

¹³ Jfr Peter Fritzsches oerhört uppslagsrika *Reading Berlin 1900*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 1996.

¹⁴ Jfr Joan Ramon Resina: «The Concept of After-Image and the Scopic Apprehension of the City,» i *After-Images of the City*, Edited by Joan Ramon Resina and Dieter Ingenschay, Cornell University Press, Ithaca and London 2003.

¹⁵ Stig Carlson: «Den moderne Henry Parland,» *Lyrikvännen* 2 1964.

¹⁶ Raymond Williams: *The Country and the City*, The Hogarth Press, London 1973, 233-247.

¹⁷ Samlingen återfinns i sin helhet i den av Oscar Parland redigerade *Hamlet sade det vackrare. Samlade dikter*, FIBS Lyrikklubb, Stockholm 1964, varifrån citaten är hämtade, 97, 94 respektive 99.

¹⁸ Här efter Birger Sjöberg: *Dikter*, Månepocket, Stockholm 1985, 31.

¹⁹ Aug. Peterson: *Vänerns Birger Sjöbergs diktning*, C.W. Carlssons eftertr., Vänersborg 1940, 124.

²⁰ Johan Svedjedal: *Skrivarens Birger Sjöbergs liv och diktning*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1999, 525-553.

²¹ Sjöberg 1985, 353.

²² «Varje ord skall andas» i den poshumt utgivna *Syntaxupproret*, här efter *Dikter* 1985, 521; Printz-Påhlson 1958, 50.

²³ Se Hadle Oftedal Andersen: «Frå svensk högmodernisme til nynorsk bygdmodernisme,» i Hadle Oftedal Andersen og Idar Stegane (red): *Modernisme i nordisk lyrik 1*, Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors 2005.

²⁴ Några instruktiva nedslag på vägen, med stadsdikter av Johannes V Jensen, Rolf Jacobsen, Klaus Rifbjerg och Jan Erik Vold ger Louise Mønster i sin Ph.D-avhandling *Nedbrydningens opbyggeligbed. Litterære historier i det 20. århundredes nordiske modernistiske lyrik*, Aalborg Universitet 2005, 147-182.

²⁵ Formuleringen är hämtad från Robert Creeleys «Introduction» till Charles Olson: *Selected Writings*, New York 1966 och citeras i Hans Hauge: «Charles Olsons *The Maximum Poems*. 'Projective Verse' og 50'ernes lokale lyrik,» i Per Olsen och Christian Kold Thomsen (red.): *Frigørelsens bylen. En bog om den danske beatgeneration*, Syddansk Universitetsforlag, Odense 2004, 219.

- ²⁶ Lawrence Ferlinghetti: *A Coney Island of the Mind*, A New Directions Book, New York, Thirty-third printing, u. å, 60. Jfr Ferlinghetti: *Själens cirkeas*, tolkningar Thomas Kjellgren, Cavefors, Lund 1976, 64-73.
- ²⁷ Barry Silesky: *Ferlinghetti: the Artist in His Time*, Warner Books, New York 1990, 34, 28ff.
- ²⁸ Här citerad efter *Sonja Åkessons dikter*, Bra Lyrik/Bra Böcker, Höganäs 1988, 146 -156.
- ²⁹ Eva Lilja gör i *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi*, Daidalos, Göteborg 1991 en ingående analys av dikten i «Självbiografien och personan,» 17-47.
- ³⁰ Dikten citeras här efter Dan Turèll: *Storbytrilogien*, Borgen, København 1999, 13-22.
- ³¹ Anne Borup: «Dan Turèll,» i Anne Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*. Bd III. *Fra Kirsten Thorup till Christina Hesselboldt*, Gads Forlag København 2000, 27.
- ³² Jfr Borup 2000, 36f.; om delar av den skandinaviska sextio- och sjuttitalstyriken som ett uppbrott från den nationella «mono»-kulturen skriver Walter Baumgartner upplysande i «Jan Erik Volds diktsamling *sirkel, sirkel*. Boken om prins Adrians reise som transkulturelt projekt,» i T.O. Engen, L.A. Kulbrandstad, E.M. Syversen (red.): *Monokultur og Multikultur. Nationsbyggende diskurser 1905-2005*, Oplandsk Bokforlag, Vallset 2006, 107-123.
- ³³ Jette Lundbo Levy: «Øjnenes dans. København som magisk storbylandskab,» i Flemming Lundgreen-Nielsen (red.): *København læst og påskrevet. Hovedstaden som litterær kulturby*, Museum Tusulanums Forlag, København 1997, 222ff.
- ³⁴ Dan Turèll: *Charlie Parker i Istedgade — tekster om jazz*, redigeret og med efterskrift af Lars Movin, Bebop, København 2006.

Hadle Oftedal Andersen

HEIME I MODERNITETEN, HEIME MED DØDEN

OM KLAUS RIFBJERGS AMAGERDIGTE OG JAN ERIK VOLDS
MOR GODHJERTAS GLADE VERSJON. JA.

Frå og med den andre utgåva frå 1861 inneheld Charles Baudelaires *Les Fleurs de Mal* (Det vondes blomar) ein avdeling som er samla under overskrifta «Tableaux Parisiens» (Pariserbilete). I desse dikta blir den moderne storbyen skildra som ein stad i intens forandring; «byen i ferd med å forsvinne», som Walter Benjamin uttrykker det, byen som reiser seg med nye og fascinerande byggverk samstundes som han har blitt ein makaber skodeplass der innbyggjarane gjev assosiasjonar til daudingar, spøkelse og beinrangel.¹ Nå er ikkje denne måten å skildra storbyen på overraskande for oss. Lese bakfrå er historia om den modernistiske lyrikken som følgjer i tradisjonen etter Baudelaire, historia om korleis poetane gjev form til den framandgjeringa ein opplever i storbyane og som har sitt utspring i ei at det autentiske, det naturlege, det heimvande, kort sagt det som gjev oppleving av heilskap i tilværet, har løyst seg opp og held fram med å løysa seg opp. Heller ikkje konkretiseringa av staden kjem heilt overraskande på oss, kjende som me er med Hamsuns Christiania, T.S. Eliots London og James Joyces Dublin, sjølv om det kanskje likevel er den *anonymiserte* storbyen snarare enn den *omfortolka* storbyen me er mest vane med å møta. I alle fall på lyrikkens felt. Men så er heller ikkje poenget mitt å seia noko nytt om Baudelaire, men i staden å seia noko om eit par diktsamlingar som representerer noko nytt i høve til den skildringa av storbyen som startar med han. Eg tenker på Klaus Rifbjergs *Amagerdigte* frå 1965 og Jan Erik Volds *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* frå 1968. Begge desse forfattarane tar utgangspunkt i det mindre lokalsamfunnet innanfor storbyen. Og i alle fall frå ein meir utvendig eller overflatisk synsvinkel er tilgangen heilt motsett av det ein finn innanfor den modernistiske tradisjonen fram til då dei kjem ut. Som Øystein Rottem skriv om *Mor Godhjerta*: «En fråtsende livsglede preger hele samlingen. [...] Samlingen kan leses som en eneste lang kjærlighetserklæring til Briskeby og til Oslo som by.»² Og sjølv om oppslaget om *Amagedigte* i den grøne litteraturhistoria startar i tradisjonell modernismesjargong, så er konklusjonen ein annan:

Her kobles dæmoni sammen med teknik og udvikling — begreber, der hænger uløseligt sammen med storbycivilisationen. [...] Imidlertid kobles det truende primært til Sjællandssiden [...]. Amagerbrogades større naturlighed hævdes som «eksklusiv» over for «snobberne» inde i København, men den primære modsætning er den mellem 'fine' og 'mindre fine' [...]. Den modsætning mellem kultur og natur, der optræder i *Amagerdigte*, har således ikke noget med afstand til storbyen som sådan at gøre, men afspejler den sociale problematik.³

For den generelle resepsjonen er det nye ved disse to diktsamlingane at dei kommuniserer ein påstand om at storbyen kan vera ein naturleg omgjevna. At ein kan vera *heime* der. Og heller ikkje språket er framand- eller underleggjerande. Som Erik Skyum-Nielsen uttrykker det, om Volds bok:

[F]ormelt set er der tale om en ekspansiv praksis kendetegnet ved lange linjer, udstrakte rytmiske forløb, talesprogsnær syntaks, samt maksimal beskrivelse og minimal metaforbrug. Hvor vi i de korte, tomte digte [elles i forfatterskaben] altid ser de enkelte lette ord slå om og blive til dels skulpturelle elementer, dels rummelige metaforer, drives vi af de lange, syntaktisk og semantisk anderledes fyldte forløb over i en kritik af metaforen som redskab til tolkning af teksten.⁴

Det Skyum-Nielsen seier her, er at den øvrige forfatterskaben representerer det Roland Barthes skildrar i *Le degré zéro de l'écriture* (Literaturens nullpunkt, 1953) nemleg det som han i sin terminologi vil kalla den modernistiske écrituren si oppløysing av det syntaktiske, det horisontale, til fordel for ei oppspalting i einskildord som i og med den avstanden som oppstår mellom dei blir vertikale. Dømet hans på denne typen lyrikk er René Char.

Men korfor skriv to modernistiske poetar plutsleg dikt som bryt med den modernistiske écrituren? Korfor skriv to modernistiske poetar plutsleg diktsamlingar om å vera heime i moderniteten? Og kva syn på sambandet mellom desse to aspekta, mellom écrituren og moderniteten, mellom språket og staden, er det som veks fram gjennom desse to plutslege bøkene?

Hjertefloden

Jeg tror mange foragter Amagerbrogade
min pragtfulde hjerteflod,
men sig mig hvorfor den skulle være værre
end Frederikssundsvej, Valby Langgade
Peter Bangsvej og Istedgade?
Hvorfor er dens monstrøse forvirring
og opsigtsvækkende smagløshed
mindreværdig i forhold til andre kvarterers
hovedstrøg?
Jeg tror det er fordi Amagerbrogade er eksklusiv,
et Mainstreet for Amagermoer siden længe
en klappende chaussée for gulerodstransporter
og blomkålspatroljer, en rutschebane
for grøntfoder fra det yderste Maglebylille,
Tømmerup, Ullerup og det fjerne Søvang
ind til snobberne i Gumlekøbenhavn,
indtagerne og forbrugerne der aldrig
kommer derud *hvor tingene bliver til*

og seksløberne knalder når vognene
ruller frem ved Depotet på Løjtegaardsvej
og indianerne galoperer op på siden af Amagerbanen
vort Union Pacific
indviet med guldsøm i svellerne
og hyldet af bagverdenspassagerer
som om bord i de rystende waggoner
lod sig befordre ind til borgerdyd
oplysning og dannet levned på den anden side broerne.
Amagerbrogade er ikke en men utallige gader,
et kæmpelegeme stablet på benene
af flere tidsaldres byggeklodser
lige fra de skulderbrede arbejderforeningslotte
ved Amagerport til bazarbygningerne
for enden af vor tids Parmagade,
swingende udklækningsanstalt mellem blandet urtekram
og små forretninger for uanvendelige radiodele
af usædvanlige skønhedsdronninger
kosmetiske vidundere med bydelens særlige
hollywoodneuroser og en ukuelig vilje
til alt misseri lige fra misforståelse til
misundelse.
I denne hårdnakkede frodighed
løber historien som en strøm af kemisk uro
hvor forvitrende elementer forgæves prøver
at fjerne mindet om forgangen og nuværende storhed,
hertets ømme bevægelser og de små tik tik
i hjernen, der udløstes sommer og vinter
når linje 13 kørtes frem fra remisen
og holdt og ventede til afgang på et givet signal
hvor konduktør og vognstyrer dukkede op
fra indtagelsen af røgdrukne kødpølsemadder
eller fra det sorttjærede pissoirs
forbudte fluefangerfælde.
Af og til havde vognen flag på
af og til sprang den *de løse stoppesteder* over
og susede forbi Højdevej
først tvunget til at standse igen ved Øresundsvej,
hvorfra den triumferende lagde ud
og gnistrede videre mod Tingvej, Holmbladsgade
og så Boulevarden, omskoleringspromenaden,
forberedelsen til mødet med byen,
hvor linie 13 kastede sit sidste amagerkanerpræg
og blev en anden sporvogn,
indtil Aladdin Biografen igen var indenfor
hel synsvidde.
Amagerbrogade hvor man engang kunne
gå i biografen tre steder til 1.05
på de forreste pladser og 1.40 på de fineste,
hvor der engang var noget der hed Det Gamle Merry,
som sendte tre mand rundt i kvarteret
klædt ud som Marx Brothers
da «Halloj i Operaen» havde Danmarkspremiere.
Til erstatning for en saloon i jugend-stil
brugte de lokale cowboys i sin tid

barberstuen på hjørnet af Gimles Allé og
 Amagerbrogade som nedhælnings-central for
 langsomme hokerbajere —
 her udveksledes glohede staldtips
 thi stedet var også en slags ventesal for Amagerbanens
 omnibusser der havde direkte rute
 og specialture til Traverbanen.
 Her lod man sig *barbere*
 og her kunne man købe *gummi*
 uden at falde rødmende om
 som hos den strenge dame tre huse henne
 der rakte varen over disken
 som var det skarpladte patroner udelukkende
 til anvendelse under den højeste mobilisering
 og alarmberedskab.
 Amagerbrogade, refugium kun for åndspersoner
 i dybeste nød:
 En overgang holdt Elsa Gress til omkring nr. 60
 lige ved siden af REGAMA,
 et varehus hvis navn læst bagfra af skarpsindige personer
 vil afsløre betegnelsen på en ø.
 Men også for Elsa gik det siden fremad,
 og gaden er atter sit gamle åndløse selv,
 aorta i min traumatiske kærlighed
 hovedstrømmen blandt mine længslers floder.⁵

Dette diktet er tilsynelatende munnleg, talespråkleg. Som Barthes konstaterer, skil (den modernistiske) écrituren seg frå talespråket ved at

førstnævnte altid forekommer symbolsk, indadvendt og demonstrativt vendt mod sprogbrugens skjulte side, mens sistnævnte kun er et forløb af tomme tegn, hvor bevægelsen alene er betydningsfuld. Hele talesproget hviler i denne opslidning af ordene, i dette bølgeskum som bestandig føres videre, og talesproget eksisterer kun der hvor sprogbrugen tydeligt fungerer som en tæring af de mobile ordtoppe; écrituren derimod er altid rodfæstet i noget uden for sprogbrugen, den udvikler sig som en spire, og ikke som en linje, den manifesterer en essens og indeholder truslen om en hemmelighed, den er kontra-kommunikation, og den foruroliger.⁶

Hos Rifbjerg ser me at det er bruk av tropar og figurar. Men blant desse tropane og figurane finn me klisjear som «min pragtfulde hjerteflod», «stabled på benene», «glohede staldtips», «at falde rødmende om», «hovedstrømmen blandt mine længslers floder». Dessutan er det ordsamansettingar som er fikse, friske, men av den typen ein finn innanfor den folkelege og talespråklege humoren Kjartan Fløgstad seinare undersøker i sine romanar: «Gumlekøbenhavn», «bagverdenspassagerer», «amagerkanerpræg», «nedhælnings-central», «misseri». Og den gjennomgripande biletbruken, samankjedinga mellom Amagerbrogade og det ville vesten, blir ikkje bygd ut til ein heil allegori. Cowboymetaforikken kjem og går i diktet, og blir med det til ein serie av «skumtoppar» i eit dikt som rører seg framover utan å peika inn mot nokon essens.

Eg er ganske sikker på at ein kunne lesa «Hjertefloden» med utgangspunkt i Bakhtin sine teoriar. Men for meg er hovudpoenget at Rifbjerg innfører talespråket i lyrikken, at han bryt med den modernistiske écrituren. Og dette blir òg tematisert i diktet. For i

skildringa av Amagerbrogade er det, fleire gonger, slik at det er kinoen, at det er den folkelege kulturen som genererer dei lokale utbygde bileta. Så vel koplinga til ville vesten som koplinga til divaer i Hollywood plasserer kinoen som generator for biletmessige referansar i teksten. Medan borgarskapet, som Barthes heilt korrekt identifiserer som den modernistiske écriturens opphav og einaste brukargruppe, er plassert på utsida av Amager, som noko ein først kjem til etter «omskoleringspromenaden» Boulevarden, det vil seia «i byen». For «borgerdyd / opplysning og dannet levned» finn ein bare «på den anden side broerne». På denne måten visar teksten seg medviten om seg sjølv, på ein måte som gjer at han sjølvsagt står i dialog med den modernistiske écrituren og såleis, på den merkelege måten som bare modernismen kan fungera på, likevel er ein del av denne tradisjonen. Ein kan med ein viss rett hevda at der Barthes skildrar litteraturens nullpunkt, utviklar Rifbjerg litteraturens uendelege. Eit dikt som «Hjertefloden» skildrar den nye 60-talsmodernismens uendelege utstrekning over verda, den som avløyser den tidlegare modernismens orfiske retrett. Samstundes registrerer ein altså at det òg ligg ei avgrensing her, for så vidt som forfattaren er ute etter å skriva fram eit språk som etablerer ei grense mot det borgarlege. Og denne grensa følgjer altså ganske nøyaktig grensa for Amager, slik at den verda som er omfatta bare er forfattarens barndomsstad, og då med dei grensene denne verda opererer med.

Frå desse betraktningane vil eg nå gå vidare til å seia noko ganske nytt om *Amagerdigte*. Eg vil foreslå ei heilt ny lesing av denne boka, med utgangspunkt i plassen der desse dikta spelar seg ut, nemleg barndommens Amager, som denne boka handlar om. Boka opnar med «Broerne til Amager», der det sentrale er det biletet av Buddha som eit kaffe- og tefirma har plassert på undersida av ei bru, slik at det blir synleg over Amager når brua blir reist og ligg og speglar seg i vatnet når brua er senka. Og til slutt i same diktet heiter det: «Broerne til Amager, / hjerteklapper i mitt liv, som stadigvæk går op og i».⁷ Når ein held dette saman med slutten på diktet me har sett på ovanfor, der Amagerbrogade blir omtalt som «aorta i min traumatiske kærlighed / hovedstrømmen blandt mine længsles floder», så byrjar det å veksa fram eit heilt nytt bilete: Bydelen Amager er den som fører ordet sitt blodsysteem. Barndommens ytre er den vaksne forfattarens indre. Med ein blinkande Buddha ved inngangen. Om ein vrenger diktsamlinga rundt desse to små sekvensane, og rundt biletet av Buddha, så kan ein altså seia at sambandet mellom den som fører ordet og barndommens Amager er at dei på buddhistisk vis er eitt. Dei observasjonane som er skildra, står i samband med tanken om at verda er ein heil tekst, og at kvar minste del av verda inneheld heile denne teksten. Vidare er det ingen «røyndom» utanfor den observerte illusjonen av verda som oppstår i og med den som fører ordet sin energi. Det interessante med dette, frå vår synsstad, er at barndommens verd er overskødeleg, konkret, sansa, slik at den verdsteksten den som fører ordet minnest og som han inngår i eit objektlaust samband med, til synes er avgrensa, og med det objektiverbar. Men her vil eg minna om at den Amagergade som er skildra i det diktet me har sett nærmare på, som alle andre kommunikasjons- og samferdslekanalar først og fremst er eit systeem av rørslar. Her er sporvogner, her er bussar, lastebilar og kjerrar som fører folk og mat igjennom eit område som er oppbygd av «flere tidsaldres byggekloster» til «ikke en men utallige gader». Og her «løber historien som en strøm af kemisk uro», det vil seia: Her har tida gått saman med staden og blitt til eit tidromkontinuum, for å tala med Einstein, det vil seia til eit felt der alt får meining relativt, i relasjon til det andre

som inngår i systemet. Denne energien, dette systemet av rørsle er det så at den som fører ordet har med seg, og i seg, når han seinare i livet «flyver [...] ind / over min barndoms ø», «tager [...] bussen / og kører hurtigt over Amager». Før: «Jeg bor et andet sted nu», som det heiter aller sist i boka.⁸ Der rørsle, som me ser, har ekspandert frå Amager og utover, men framleis går vidare, og framleis står i relasjon til barndommens stad, utgangspunktet for det heile, singulariteten som set kosmos i rørsle.

Den ytre verda har med andre ord tatt kjenslene sin plass i identiteten, om ein samanliknar med romantikken. Og med framhaldet av den romantiske identitetsforståinga innanfor modernismen. Dette er heilt i tråd med ting som elles blir skrivne på 60-talet, til dømes Hans-Jørgen Nielsens velkjende «'Jeg er det som omgiver mig' siger digteren», frå 1967. Eller, som 60-talsbuddhisten Jan Erik Vold skriv i ein artikkel frå 1968 der han mellom anna kommenter Nielsens dikt, er: «skillet subjektivitet /objektivitet, liv /død oppløst: Jeg er det som omgir meg: Verden er én.»⁹

I høve til samanføringa av liv og død, med eit nikk til buddhismen, bør det òg nemnast at Georg Johannesen publiserer *Ars moriendi eller de syv dødsmåter* same året som *Amagerdigte* kjem ut. Her tar Johannesen utgangspunkt i dei tibetanske dødebøkene skildring av dei 49 dagane mellom døden og reinkarnasjonen — «Hver uke følger påskeuken»¹⁰ — og poenget synest å vera at dei som lever i samtidas Noreg er levande døde; noko som ikkje er heilt ute av fase med dei originale dødebøkene, som føreset at sidan alle tidspunkt eksisterer mellom det som har vore og det som skal komma, kan òg alle tidspunkt i det levande livet rubriserast under dei ulike fasane i døden som overgang. Til tanken om *Amagerdigte* som dødebok skal det først av alt poengterast at boka ikkje på same måte som *Ars moriendi* har ein tittel eller ein struktur med 49 dikt som peikar direkte mot ei slik lesing. Men det er, som alle vil leggja merke til, eit enormt oppbod av tekstar som tangerer døden som tema i boka, slik ar døden og barndommen /livet blir ført tett på kvarandre. Av dei første ti dikta tematiserer eitt å bli fødd, eitt å vera på venteværelset hos dokteren og heile fem eksplisitt døden: to pilotar som fell ut av eit fly i opningsdiktet, og i dei vidare dikta formuleringar som «dødens / syrlige skønhed», «En nat kan jeg huske / det pludselig gik op for mig / at jeg engang skulle dø», «Kanariefuglens begravelse», «døden som mareridt», «Bagholdsdøden for revolverkugler».¹¹ Etter dette følgjer det ein serie påskedikt; påsken er som kjent høgtida for feiring av døden, og av den framtidige oppstoda, i vår kultur.

Som ein nok har merka seg er eit dikt som «Hjertefloden» bygd opp med ein serie tempusvekslingar, mellom presens og preteritum, slik at det oppstår ei ny tid, ei diktet eller tekstens tid, der dei to posisjonane, der barndommens oppleving og vaksenlivets formulering glid saman og blir til ein. Og når livet på denne systematiske måten blir stilt overfor døden, slik at døden i denne totaliteten av tid gjer seg nærværande, eller rettare sagt blir gjort nærværande gjennom formuleringsakta, gjennom meditasjonen over barndommen, slik at byrjinga og slutten blir ført saman, og falda ut i ei samanhengande rørsle, er ein, trass fråværet av ytre peikingar mot dødebøkene, likevel tett på å ha å gjera med ei bok som *i realiteten* er ei bok av same slaget.

Ein vesensskilnad mellom *Ars moriendi* og *Amagerdigte* er at først nemnde er eit forsøk på å avsløra, på å gjera synleg ein skjult struktur i etterkrigsnoreg. På den måten er boka ei poengtering av framandgjeringa. Og dette er uttrykt gjennom allegoriar, gjennom merkeleg oppstykkja biletlege omskrivingar som etablerer eit *motspråk*. Medan *Amagerdigte*

taler samfunnet sitt språk. *Amagerdigte* skildrar verda gjennom det språket verda byr fram, og er ikkje avslørande eller allegorisk på anna vis enn at ho i lengdesnittet, lese som ei samanhengande mediering av tilhøvet mellom fortid, nåtid og framtid, mellom liv og død, gjer synleg ein samanheng som snarare enn å vera framandgjerande, tvert imot fører mennesket heim i moderniteten. Som Octavio Paz uttrykker det, i «El ocasio de la vanguardia» (Avantgardens solnedgang, 1986):

Nåtiden er blitt det sentrale punkt i den temporale triaden. [...]Men denne forskyvningen betyr ikke at fortiden eller fremtiden har forsvunnet [...]: Begge fremstår som dimensjoner av nåtiden, begge er former for nærvær, og *nærværende* i nuet. [...] Mennesket oppfant sine evigheter og sine fremtider for å unnslipe døden, men hver og en av disse oppfinnelse ble en dødsfelle. Nuet forsøner oss med vår virkelighet: Vi er dødelige. Bare overfor døden blir vårt liv virkelig liv. I nuet er det intet skille mellom vår død og vårt liv; de er den samme virkelighet, den samme frukt.¹²

Etter avantgarden, eller framtida, kjem nåtida som spreier seg ut. Subjektet blir likt med plassen, med objektet, som blir likt med døden, med tida. Og her, i parallellen mellom det eg har skrive om Rifbjerg og det Paz konstaterer om lyrikken i siste halvta av 1900-talet, ligg nok bakgrunnen for det vestlege 60-talets affinitet til buddhismen: ein buddhisme som nok har mindre å gjera med ei aktiv dyrking enn med eit alternativt, filosofisk syn på tida og døden. Og eg konstaterer at det er dei same to lyrikarane, Rifbjerg og Vold, som i bøker utkomne i same tiåret går igjennom dei avantgardistiske retningane som kubisme og dadaisme — for Rifbjerg sin del òg den seinare versjonen, nemleg Duchamps *readymades*, i *Boi-i-ing '64!* — som kjem til det punktet der avantgardens buddhistiske solnedgang finst.

Den asiatiske tenkinga og poesien si opning mot røyndomen blir først erkjent i vår del av verda på 60-talet. Ei slik opning, som ein til dømes finn i Georg Johannesens omsetningar av Tu Fu frå 1966, ligg ikkje i kim i ei samling som Arne Dørumsgaards *Blomster fra de keiserlige haver* (bare tittelen!) frå 1951. Vold har forresten eit dikt i samlinga si som heiter «Etter møtet med Georg Johannesens Tu Fu-dikt — et essay». Røyndomsnærleik er det definitivt òg i Olav H. Hauges dikt frå 1961, som «Soga um Ch'ü Yüan» og «Til Li Po»; Vold publiserer den banebrytande artikkelen «Det går an å leve i hverdagen òg. Om Olav H. Hauge og hans forhold til tingene» i *Samtiden* 7 / 1967. Her skal ein dessutan hugsa at asiatiske mystikk hadde slått igjennom på brei front i og med flower power-rørsla og kjærleikssommaren i 1967. Og apropos dei tankane eg la fram på seminaret på Hamar som nettverket var med på i januar, om sambandet mellom 60-talets lyrikk og den strukturalistiske tenkinga: Det er ikkje *så* lang veg frå tanken om verda som ein tekst til the linguistic turn.

Når det gjeld Jan Erik Vold, er det ei kjend sak at dei grafiske eksperimenta i debutsamlinga *mellom speil og speil* er inspirert av Per Højholt: ein del av dikta hadde tidlegare stått på trykk i *Dagbladet*, men då oppstilte som konvensjonelle, modernistiske dikt med rett venstre- og skeiv høgremarg.¹³ Når eg nå går vidare til å skriva om boka hans frå 1968, så er det ikkje for å påvisa at han er inspirert av *Amagerdigte*, sjølv om tanken sjølv sagt har streifa meg. Biografisk kan me seia at Thorvald Frands Rifbjerg Petersen, Klaus Rifbjergs far, døyde i 1964. Dødsfallet er nemnt i samlinga frå 1965:

«Jeg hentede min far alene / fra hospitalets kapel»,¹⁴ og dette gjev grunn til å spørja seg om ikkje denne bokas forsøk på å skildra det heimkjende, og på å gjera døden nærværande i det heimkjende, i den heimkjende moderniteten, er eit balansearbeid som kjem til i samband med ein sorgprosess. Vold miste far sin, Ragnar Vold, i 1967. Dette er òg nemnt i hans samling, i avslutningsdiktet, der det heiter at han på sommaren skal «sitte i hagen / mellom trærne mot kveld og tenke — / / på Ekelöf / som er borte, på far / som er borte».¹⁵ Begge forfattarane har kartskisser på omslaget av bøkene sine. Og når Vold i opningsdiktet, det vil seia i same posisjon som hos Rifbjerg, plasserer eit popart-aktig bilete som bare *er* der, i røyndomen, eller i røyndommens illusjonar, av ein Buddha, rettare sagt ei sprekk i vinduet i huset der han vaks opp, men som minner han om Buddha, då kan ein sjølv sagt spørja seg om det ikkje ligg ein inspirasjon bak, der Vold hos Rifbjerg har funne eit utgangspunkt for å gjeva form til si eiga sorg, for gjennom denne formgjevinga å balansera henne ut.

Bo på Briskeby blues

Jeg vet ikke riktig hva
jeg skal begynne med men om jeg sier det er en sprekk
i mitt tak så er det sant, en gang (og det
kan ikke ha vært så veldig lenge siden) var jeg så glad

at jeg hoppet i taket med knokene
først, fremdeles kan jeg stirre opp og se merkene
etter knyttneven min i taktapeten, men hva det var
jeg var så glad for

er glemt, jeg bor på Briskeby. På Briskeby
er greit å bo, her er billig å bo, sentralt,
fredelig og med hyggelige folk på alle kanter, slik et trivelig
gammelt hus er det jeg bor i, med alskens krinker

og utspring [...] — nei, man kunne fristes

til å uttale seg om verden
av mindre, denne verden av betong vi bygger opp og
bygger opp, river alle trehus og utedoer, overser sykkelstier,
nedlegger trikkeruter og skal ha breiere gater, flere biler,

kortere jobbetid og mere ståler, folk flytter ut og
fienden inn, livsforsikringsselskaper og skipsredersønner, speil-
glassruter og glatte fjes, nei — jeg har ikke noe tru
på denne byen, vi har skoger i utkanten men ingen hus

å bo i, jeg har ikke noe tru på dette landet, GNORE, kongeriket
GNORE [...] jeg skjønner
Welhaven der han sitter, med hånden på kinnet, den andre

på hjertet (og ene foten halvt kantret over den andre) stirrende
tomt ut mot hvor Camilla Colletts vei ender, det er ikke bare
Camilla det er krise med, det er krise med verden
ikke mindre (og nå har noen rappa den ene ryggstolpen i stolen

der han sitter, den stod løst på skeive for en tid siden, senere
så jeg den fjernet) — ja, jeg har selv stått på bakken
foran ham og stirret opp i hans triste ansikt, hans vakre
ansikt, resignasjonen er også en blomst, en blomst

av sten, visst er det en traurig historie det hele, men likevel,
jeg tenkte Johan Sebastian, vend begeret om [...]
jeg skal ikke klatre opp på deg mer men nøye meg, som mange
for meg, med å stryke deg litt på foten, blanke gode

irrfrie foten din, det har du vel ikke noe imot, vi er mange
som sitter og kantrer fot som deg, og setter pris på deg
slik du er, vi søker trøst når vi er litt triste, hos deg
som ikke er mindre trist, så blir det et fellesskap — din del

av gleden vet du selv mest om, men vår blir større, en smule
(og det kan trenges!) ved tanken på allverdens umulige
trikkeneleggelser, la bare fienden rykke inn, han vil likevel aldri
ha sansen for foten din! og piletreet, se! som har fått blader

foran ditt blikk, det fins
en virkelighet det fins en virkelighet og den
er ikke av betong, den er i rørelse
hele tiden, derfor er det du ikke mer får se

de gamle tohjulslede trikkene (fra tiden
før andre verdenskrig), Siemenstrikken, der en kunne stå ute
på tilhengeren og hoppe av i svingen, ingen trikk
går slik i sving som Briskebytrikken, tenk bare etter: først

svingen Bogstadveien—Holtegata, så den krappe (og mest
berømt!) Holtegata—Briskebyveien, så ned Briskebyveien over
Riddervolds plass, forbi deg, gamle kalosj! du har vel et øye
for trikken iblant, midt i din sorg, hva Johan? det

må du ha, trikken er en lystig fyr og på vårt
parti vet du, den vil ingen
katt fortred, så er det nok en sving Riddervoldsgate—
Incognitiogate (der en kan se rytteren gjennom rompa

på Slottet!) før siste sving ut på Drammensveien og bort
fra våre doméner, det er Briskebytrikken det [...] ¹⁶

For å starta i det openbare, så har eg altså klipt ned dette $57 \times 4 = 228$ liner lange, sveipande diktet. Sjølv utgangssituasjonen er ein annan enn hos Rifbjerg, idet Vold skriv frå den staden han bur nå, når diktet blir til. Derfor kjem forandringa over tid til uttrykk i overflata, når han skriv om alle endringane han ikkje bryr seg om. Dette er god buddhistisk tone, i og med at buddhismen reknar det at verda forandrar seg — og døden er den ytste av forandringane — til det som er plagsamt ved tilværet. Når ein nærmar seg det buddhistiske, er det ein openbar fare for at ein går seg vill i den store floraen av buddhistiske symbol, og kjem med ganske grove overtolkingar. Men det kan i alle fall

konstaterast at det i vestleg tradisjon er vanleg å nytta toget som bilete på forandring i stort, på det me med eit flott ord kallar samfunnsutvikling. Og når trikken, den sykliske og lokale versjonen av toget, går igjennom forandringar, så er det som om det er sjølv forandringa som går igjennom forandringar. Så kan den som vil det, leggja vekt på at det sentrale buddhistiske biletet på ubehaget ved at verda er forandring, er det å sitta i ei vogn der akslingen er skeiv. Eller, meir privat, som ei omskriving av dette, at ein av ryggstolpane på stolen er borte, at ein har kjærleikssorg, at dei har bytta ut trikken med ein ny type, at dei skal riva huset ein bur i. Verda er forandring, og det er plagsamt. Dette kjem tydeleg fram, i ein tekst der trikkevogna spelar den sentrale rolla.

Diktet seier jo rett ut at «det fins / en virkelighet det fins en virkelighet og den / er ikke av betong, den er i rörelse»; med ein manande repetisjon — eventuelt ei konstatering av at det finst to røyndommar — og eit plutselig lån frå svensk som gjer at dette ordet, at «rörelse», at sjølv nemninga for prinsippet i den buddhistiske røyndomsforståinga, blir poetisk utheva.

Elles er måten å laga metapoesi på typisk for *Mor Godhjerta*. Det er så i det opne, så konkret at det er lett å sjå forbi det. Men statuen den som fører ordet vender seg til, er altså ein poet. Fleire andre stader i boka blir det referert til samtidsforfattarar og andre kunstnarar, men då som menneske, som venner og generasjonsfeller ein er saman med. Kjell er Kjell Heggelund. Georg er Georg Johannesen. Einar er Einar Økland. Og så vidare. Denne rørsla ut i det opne finn ei slutføring i det store «Selyportrett i Grønligrotta — en novelle». Det at poeten rører seg rundt i ei grotte vil nok for alle med litt lesing av norsk lyrikk bak seg kunna knytast til Henrik Ibsens «Bergmanden», frå 1871. Skilnaden er at der Ibsen ser seg sjølv som ein som lagar egne gangar og tunnelar der nede, går Volds subjekt rundt med ei sloknande lommelykt og nøyer seg med å konstatera kva han får *syn på* der nede. Før han faktisk gjev opp, når han kjem til ein smal passasje, og går ut av grotta. På denne måten kan ein sjå diktet som ein poetikk for ein *Mor Godhjertas glade versjon*, for eit val om å *styra vekke* frå det negative / psykologiske og over i ei søking mot balanse i det ytre og det indre; noko som ikkje vil seia at det negative er unemnt, tvert imot er det mykje negativt som er nemnt i boka, men då stort sett utlagt som noko ein vel å sjå i ein annan samanheng, i lys av det positive som òg finst.

Dessutan er det tekstar som på same måte knyter den litterære tradisjonen saman med det konkrete. I sitatet ovanfor merkte me oss at Ekelöf blei stilt ved sida av faren, som refleksjon over dei som er døde. Og i diktet «Sveve sveve — Francis og Jan Erik» gjer forfattaren ablegøyer medan han går ved sida av den store professor Francis Bull, som for tida er «opptatt med sitt manus om Norges / største menneske gjennom tidene Bjørnstjerne B». ¹⁷ Welhaven høyrer nok, til liks med Francis Bull og Bjørnstjerne Bjørnson, til den delen av litteraturen som Jan Erik Vold ikkje er spesielt oppglødd over. Men det som hender i vårt dikt, er at Welhavens personlege søge blir aktivisert, gjennom referansen til hans kjærleikshistorie med Camilla Collett, som sjølv sagt først og fremst var ein stor forfattar, men som dessutan var søster av Welhavens argaste fiende, nemleg den (etter Vold sitt syn, og dei aller, aller fleste andre sitt syn òg) mykje meir geniale Henrik Wergeland. Og det som skjer i diktet, når den som fører ordet vender seg til statuen av Welhaven, er at det blir insistert på ei samforståing dei imellom: «trikken er en lystig fyr og på vårt / parti vet du». Dette er ikkje bare respektløyse, det er ikkje bare ei profanering av den opphøgde kunsten. Snarare synest det å vera snakk om at det oppstår ei insistering

på ei sams glede over dei same tinga, ei slags insistering på at det finst noko menneskeleg, kall det gjerne poetisk, ved trikken, og at dette er noko dei som har den rette, kall det igjen like gjerne den poetiske, forståinga av tilværet, er med på. Gjennom ei slik tenking blir den heimkjende opplevinga på Briskeby ikkje bare «våre doméner» i tydinga den delen av byen som Vold bur i og statuen av Welhaven står i, men dessutan ein bydel der det eksisterer visse kvalitetar av indre karakter. Derifrå følgjer, så vidt eg kan forstå, det nødvendige i å gjeva konkrete skildringar av livet på Briskeby. Fordi det i utgangspunktet personlege ved balanseringa mellom indre og ytre får ei større tyding, som noko som er «vårt», som noko som er ein *delt*, psykologisk røyndom. Trikken fungerer balanserende for alle, synest diktet å påstå. Og at den tiltalte forfattaren er død, som Volds far, gjer dessutan at det delte ved det ytre òg blir noko som omfattar dei som har levd i dette ytre.

«Bo på Briskeby blues» kan altså, på dette punktet, oppfattast som ei utlegging av ei verd der det indre og det ytre heng saman, og der dei ulike menneska sitt indre òg høyrer saman, gjennom at dei deler det ytre, eller rettare sagt har forståingar av det ytre som er i slekt med kvarandre. Buddhistane kallar dette som gjer at me opplever verda for «karmiske frø», og Volds dikt om Briskeby blir då til ei skildring av korleis desse frøa er for han, samt ei insistering på at det er andre som har nærskyldte karmiske frø. Medan ein meir konvensjonell poet som Welhaven oppfattar «Digtets Aand» som noko som rører seg utanfor språket, utanfor verda, og på mystisk vis «svæver fra Barm til Barm»,¹⁸ har Vold i staden komme i kontakt med ei verd som rett nok er ubehageleg, som rett nok er forandring, men som like fullt er i samklang med han og andre.

Eg er langt ifrå sikker på at Amager er ein natur. Eller at livet på Briskeby i Oslo er noko som blir hylla. Tvert imot teiknar desse bøkene opp ein eksistens der smerta er bakteppet. Det nye er at dette bakteppet, at livet i moderniteten blir utgangspunkt for ein meditasjon der livet i sin heilskap får stå fram. Døden blir nærværande som ein del av livet, og ikkje som ei påminning om at dei som lever innanfor moderniteten står utanfor livet. Slik skil Rifbjerg og Volds bod på livet i moderniteten seg frå det ein finn hos Johannesen, Baudelaire og den modernistiske tradisjonen som ligg imellom.



Noter

- ¹ Walter Benjamin: «Bemerkninger til Baudelaires Tableaux Parisiens,» i Charles Baudelaire: *Pariserbilette*, oms. av Haakon Dahlen, Bokvennen, Oslo 1996, 57.
- ² Øystein Rotten: *Norges litteraturhistorie. Bd. 8. Inn i medietidsalderen. 1965—80*, Cappelen, Oslo 1997, 218.
- ³ Michael Brun Andersen m.fl.: *Dansk litteraturhistorie. Bd. 8. Velfærdsstat og kulturkritik. 1945—80*, Gyldendal, København 1985, 309—310.
- ⁴ Erik Skyum-Nielsen: «Digtet mellom pølsesnak og ingenting,» i Ole Karlsen (red.): *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, LNU / Cappelen, Oslo 2000, 30.
- ⁵ Klaus Rifbjerg: *Amagerdigte*, Gyldendal, København 1965, ??.
- ⁶ Roland Barthes: *Litteraturens nulpunkt*, oms. av Hans-Jørgen Andersen, Rhodos, København 1968, 26.
- ⁷ Rifbjerg 1965, 14.
- ⁸ Rifbjerg 1965, ??
- ⁹ Jan Erik Vold: «Sirkelen og spiralen — to dikt,» her etter *Entusiastiske essays*, 2. utg., Gyldendal, Oslo 2006, 325.
- ¹⁰ Georg Johannesen: *Ars moriendi eller de syv dødsmåter*, Gyldendal, Oslo 1965, 7.
- ¹¹ Rifbjerg 1965, ??
- ¹² Octavio Paz: *Avantgardens solnedgang*, oms. av Bertil Knudsen og Jørgen Gaare, Cappelen, Oslo 1993, 80.
- ¹³ Johan Fr. Grøgaard: «Vold om Vøll,» her etter Jan Erik Vold: *Uten manus*, Gyldendal, Oslo 2001, 109.
- ¹⁴ Rifbjerg 1965, ??
- ¹⁵ Jan Erik Vold: *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*, Gyldendal, Oslo 1968, 243.
- ¹⁶ Vold 1968, 36—45.
- ¹⁷ Vold 1968, 80.
- ¹⁸ Johan Sebastian Welhaven: «Digtets Aand,» her etter Idar Stegane m.fl. (red.): *Norske tekster. Lyrikk*, Cappelen, Oslo 1998, 271.

Trygve Söderling

GATAN ELLER HALLONBACKEN — VAR ÄR MODERNISMENS PLATS?

EN FINLÄNSK 1960-TALSDEBATT I NORDISKT PERSPEKTIV

När Claes Andersson 1965 kallar sin tredje diktsamling för *Staden heter Helsingfors*, ligger det kanske mera av markering i titeln än man längre upfattar.

Finlandssvenska poesiböcker i den nära samtiden hade hetat t.ex. *Munkmonolog* (Christer Kihlman, 1953), *Strån över backen* (Rabbe Enckell, 1957), *Den svala dagen* (Bo Carpelan, 1961) och *Ventil* (Claes Anderssons egen debut, 1962). Jämförd med tidens diktsamlings-titelkonventioner signalerar *Staden heter Helsingfors* ett urbant tema, en lokalisering, och ökad konkretion.

Visserligen «är» staden i titeln inte Helsingfors. Den «heter». Här anar jag en gest: Helsingfors existerar i verkligheten, men det är inte frågan om någon mytomspunnen plats. Det är en stad bland andra och vi måste nästan bli påminda om namnet: «If today is Tuesday, then this must be Helsinki», säger kryssningsresenären. Staden Helsingfors är varken speciellt stor eller liten och kanske kunde den lika gärna heta någonting annat?

Den som trots detta vill läsa boktiteln som upptakten till en hembygdsromantisk lovsång — «Staden framför andra heter Helsingfors» — tas ner på jorden senast av titeldikten, som börjar med raderna:

Jag vandrar omkring i staden Helsingfors
bland människorna där och deras statyer
bland deras hundar och deras ensamhet¹

Just människorna och ensamheten visar sig i fortsättningen vara diktens huvudmotiv, medan staden snarast bildar bakgrund till vilshenheten — och kanske orsak:

Ibland möter jag någon av dem
som kommer fram till mig och frågar
vem hon är
vems hon är
vart hon är på väg
Och jag småler vänligt
medan jag hänvisar henne till en fullsatt
poliklinik
där man ger henne ett nummer på ensamheten (8)

Diktens och samlingens titel, *Staden heter Helsingfors*, återkommer nära diktens slut, på rad 55 av totalt 68. Men på vägen till detta konstaterande har vår poetiska stadsguide inte presenterat några turistsevärdheter, bara den fullsatta polikliniken och «ett apotek / eller en ny lucka någonstans i en lång korridor».

Bortsett från några «gamla hus» nämns inga andra platser eller byggnader, och de som nämns är lika anonyma som människorna och deras statyer. «All the lonely people / where do they all come from?», som det heter på The Beatles' LP *Revolver* från följande år, 1966. Men i lätttexten får ensamheten åtminstone ett namn: «Eleanor Rigby».

Även om Claes Anderssons dikt är lokaliserad, och i den meningen konkret, framstår adressen Helsingfors alltså som ointressant — i jämförelse med de ensamma människornas nöd. Dikten saboterar de förväntningar på lokal förankring som titeln kan ha väckt: i princip kunde texten handla om vilken stad som helst. Samtidigt handlar «Staden heter Helsingfors» ändå inte om Staden som abstraktion, utan om just den verkliga stad där författaren råkar leva. Vi erbjuds inte den bekväma utvägen att se staden och dess vilsna människor som abstraktioner.

SKRIVA DIKTER MED HANDKAMERA

Dikt- och bokiteln *Staden heter Helsingfors* hör hemma i 1960-talets återuppväckta intresse för den så kallade vardagen. Polikliniken torde ha varit mera sällsynt som poetiskt *locus* under de två föregående decennierna. En bild för den här och nu-känsla som bryter fram på många håll samtidigt kunde tas till exempel från det Paris som mot 1950-talets slut gavs nytt liv i *nouvelle vague*-regissörernas snabba, spontana filmer med modell i 40-talets italienska neorealism. Man kan tänka på den kortklippta aktrisen Jean Seberg säljande *New York Herald Tribune* på Champs Elysées i Jean-Luc Godards *À bout de souffle* (*Till sista andetaget*, 1959).

Betecknande för det estetiska paradigmskifte vi har att göra med — i filmen, men inte bara där — är en episod under en amerikansk debatt 1968 med bland andra just Godard i panelen. «Ja, här i USA är det ju förbjudet att filma på gatorna...» inleder han, och frågar när någon invänder att det visst inte är förbjudet: «Varför ser vi i så fall aldrig några gator i amerikanska filmer, fränsett 30 år gamla King Vidor-filmer?»²

Filma på gatorna utan kulisser, utan att dirigera om trafiken. Eller skriva dikter så att säga med handkamera, i ett här och nu, där «här» gärna kan vara en gata, en stad i rörelse, ofta sedd som en skådeplats för modernitet. I Danmark hade Klaus Rifbjerg 1960 publicerat diktsamlingen *Konfrontation* och med den gett både namn och tonfall åt den rörelse som brukar betraktas som den danska modernismens andra våg. Poeten skulle nu «stövla rakt in i verkligheten istället för att fjärma sig från den [...]. Den oskuldfulla dikten blir ett minne blott, istället ska diktaren nu dristigt mäta världens puls och den moderna verklighetens inventarium i ett fräckt språk». Så sammanfattar Catharina Gripenberg, en yngre kollega till Claes Andersson, «konfrontationsmodernismens» estetik.³

Det tidiga 1960-talet är en tid för sådana estetiska upptäckter, eller snarare återupptäckter. Och den här sextiotalistiska attityd- och scenförändringen upplevs, som vi sett, ofta som en ny våg av *modernism*. Det gjorde man i Danmark. På samma sätt talar Øystein Rottem i sin norska litteraturhistoria om «Det andre modernistiske oppbruddet» när han citerar författaren Stein Mehrens slogan «Vi må ut i verden».⁴

Intressant nog kom denna andra våg att i Svenskfinland i stället att uppfattas som ett

brott med modernismens tradition. Om det senare synsättet och dess paradoxer handlar den här texten.

MODERNISMENS RETRÄTT?

Claes Anderssons diktsamling hade på hemmaplan föregåtts av en idag smått legendarisk debatt, som rasade sommaren och hösten 1965 och fick beteckningen *modernistdebatten*. Liksom många andra sextiotalsdebatter handlade den om konst och samhällsengagemang. Till en del handlade den också verkligen om modernismen, om dess förhållande till moderniteten, om modernitetens 'plats' eller *locus* och om yngre författares eventuella förhållande till den finlandssvenska modernistiska traditionen.⁵

I debatten kritiserade Claes Andersson den här traditionen, med dess rötter i 1910- och 1920-talet, för brist på «tidsmedvetande». Som alternativ pekade han på författare som Göran Palm, Pentti Saarikoski och Bert Brecht, och ville se en ny poesi som «fungerar i mjölkbutiken».⁶ Det gjorde underförstått varken Södergran eller Gunnar Björling.

Bland de författare som deltog i den finlandssvenska modernistdebatten kan man i 'traditionsförsvarens' läger nämna Bo Carpelan, Rabbe Enckell och — från Sverige — Stig Carlson. I 'utmanarnas' läger hittar vi vid sidan av Claes Anderssons bland andra essäisten Johannes Salminen. Debatten kom samtidigt att fungera som programförklaring och reklam för den generationstidskrift, *FBT*, som bland andra Claes Andersson hade grundat. Tidskriftsnamnets akronym har aldrig uttytts officiellt — «*Förbannat Besvärlig Titeb*» skrev poeten Bo Carpelan i polemikens hetta — men den har omväxlande tolkats som bland annat *Finlands Bästa Tidskrift*, *För Bättre Traktorer* och *För Bort Tallqvist* (i det sista förslaget ingår namnet på *Hufvudstadsbladets* dåvarande kulturredaktör).

Startskottet för debatten hade egentligen skjutits redan 1960, när Johannes Salminen i en tidningsenkät inför års- och decennieskiftet 1960 efterlyste «mod» till omprövning av den finlandssvenska modernistiska traditionen. Två år senare, våren 1962, presenterade han själv en sådan inventering i en understreckare i *Hufvudstadsbladet*. I artikeln, «Litteraturen som institution», hävdas att «vår syn på klassikerna är för statisk och respektfull».⁷ Artikeln bildar en tidig version av en essä, «Så har jag åter fot mot jord», som följande år, 1963, i bearbetad form publicerades i Salminens samling *Levande och död tradition*.⁸ I bägge kommenterar Salminen bland annat Södergrans, Diktonius' och Hagar Olssons verk i en delvis besk och ironisk ton.

Salminens teser uppfattades genast som ytterst kontroversiella och de kritiserades skarpt av bl.a. Rabbe Enckell, själv modernist redan på 1920-talet och från och med 1950-talet något av en finlandssvensk *poeta laureatis*. Enckell talade i en tidningsenkät om «snedvridna synvinklar och groteska försummelse» och kallade essän «amatörmässigt okunnig, om den inte är med flit insinuant vilseledande».⁹

I essän hävdar Salminen att de finlandssvenska litterära modernistpionjärerna från 10/20-talet alla beskrev en liknande kurva: utvecklingen i både Edith Södergrans, Hagar Olssons, Elmer Diktonius' och Gunnar Björlings författarskap går, enligt honom, från från livligt modernitetsintresse till regelrätt eskapism. Slutstationen för dem alla blir, enligt Salminen, ett *Onnela* — det finska ordet för lyckorike, också titeln på en bok (på svenska) av Diktonius.

[...] hur ofta urartar inte vallfärden till Onnela. Vad vi då bevittnar är rena flykten till ett Shangri-La, där man löser alla problem genom att gå barfota i gräset. När skall sommarstugan utrymmas som lyriskt högkvarter?¹⁰

frågar Salminen ettrigt, och citerar instämmande Göran Palms kritik av samtida rikssvensk poesi som — enligt Palm — helst skildrar

[...] det som är fritid och inte det som är arbetstid, det som är stillhet och inte det som är rörelse, det som är avstannad bild och inte det som är oavslutat skeende, det som kan omges med ett lyriskt skimmer som havet, slätten och stjärnhimlen och inte det som ohämmat, osorterat, oombett, fräckt tränger sig på.(ibid.)

Här, i det i avstannade sommarstugeperspektivet, landade de först så moderna klassikerna — hävdar Salminen. Jag kallar i fortsättningen hans iakttagelse för tesen om *modernismernas reträtt från det moderna*.

Dessutom kan man tala om en *modernismens paradox*, för som Salminen ser det bär modernismen av någon anledning sin benämning också när den slutat göra skäl för den. «En modernism som blockerar vägen till det moderna?» frågar han, retoriskt.¹¹

Den tidiga Gunnar Björling samt Henry Parland, som dog redan 1930, blir 'frikända' i Salminens granskning. Däremot nämns deras modernistkollega Rabbe Enckell inte alls i essän. Kunde inte nämnas, får man anta, eftersom Salminen arbetade som redaktör på det förlag där Enckell publicerade sig.

HALLONBACKEN OCH POESIPARKEN

I den debatt som alltså bröt ut 1965, två år efter Salminens essä, drog andra ut linjen. När Ingmar Svedberg, medlem i *FBT*-kretsen, talade om det «modernistiska liket» verkade han syfta både på Rabbe Enckell och den finlandssvenska modernismtraditionen generellt.¹² Claes Andersson står här för en mera nyanserad kritik. Han talar om modernismens natur- och centrallyrik som en «skattkammare» och han apostroferar med gillande Parland och Diktonius. Men samtidigt hittar han i skattkammaren «just ingenting som skulle hålla att bygga på idag».

En dikt som saknar tidsmedvetande och som blott och bart fungerar som kontemplationsgömma för stressade nutidsmän — är den någonting att bygga vidare på? Är den alls viktig för oss?¹³

I implicit form pekar Andersson här på samma paradox som Johannes Salminen explicit förde fram i sin essä två år tidigare: en dikt som etiketteras *modernistisk* sägs alltså av Andersson sakna «tidsmedvetande» eller — kan man tolka honom — kontakt med *moderniteten*.

Ett intressant särdrag är att den här bristen på kontakt — eller, för att ta till en 'het' 60-talsterm, *kommunikation* — gärna beskrivs i rumsliga termer. Salminen hade talat om flykten till Onnela och Shangri-La, Andersson talar om en «kontemplationsgömma». I Sverige hade Göran Palm 1961 publicerat sin ofta citerade dikt «Megafonen i poesiparken» — ytterligare en rumslig metafor. I Palms dikt är poesin (den etablerade poesin, får man anta) en «park», alltså ett ansat stycke natur. Samtidigt ett noga isolerat paradiset: «Men

inte något klarspråk. Kom ihåg att det är poesi ni skriver [...] Er dikt är alltför öppen. Tåta den med ironi och bilder».¹⁴

I «poesiparkens» diktning är varken tydlighet eller kontakt med den omgivande världen välkomna, verkar Palm säga. Det som gäller är konst för konstens skull:

Och meningen?
Ni frågar efter meningen? Men fattade ni inte det?
Det gäller att bli ett med poesin, naturligtvis,
bli ett med poesin. Att själv bli megafon. (59)

I ett tillägg till det ovanstående slutet, publicerat några år senare,¹⁵ bryter ett «jag» plötsligt in, men bara för att bli tillrättaviserat av «megafonen»:

Men jag vill ingenting av detta!
Vad säger ni? Hur kom ni in egentligen?
Ni måste ha gått fel, det här är diktens park!¹⁶

«Palms dikt ger en karikerad bild av hur modernismen under 1950-talet blivit ett föråldrat och förutsägbart formspråk», konstaterar Mikael van Reis i *Den svenska litteraturen*.¹⁷ Diktens måltavla är alltså, enligt van Reis, modernismens poetik. I den finlandssvenska debatten 1965 nämndes inte den palmska poesiparken, däremot nog det välkända elfenbenstornet. Och vid sidan av det dök ytterligare en metafor upp, den här gången med 'lokal' anknytning: *hallonbacken*. I FBT:s manifest som delades ut på första maj 1965 hette det, rätt brutalt: «är det inte en finlandssvensk poet som ligger där i hallonbacken? är han död? ja, stendöd.»¹⁸

Det korta stycket har två intertexter: Martin Ljung och Södergran. I en också i Finland välkänd svensk *Knäppupp*-monolog ingick replikskiftet «— Är det inte Fingal Olsson som sitter därborta? — Är inte han död? — Men han rör ju på sig». Platsangivelsen å sin sida anspelar på en rad i en av Södergrans mest kända dikter, «Min barndoms träd: «nyckeln till alla hemligheter ligger i gräset i hallonbacken».¹⁹ I FBT:s lilla, satiriska parafraas förenas alltså populär- och högkultur.

Poesiparken. Kontemplationsgömmen. Onnela. Shangri-La. Och så alltså hallonbacken, kanske belägen i Södergrans karelska Raivola — efter kriget ryskt territorium och i Finland ett ännu mera mytologiskt 'förlorat paradiset'. Enligt det perspektiv som både Göran Palm och de yngre finlandssvenska sextioalsterna anlade hade alltså drömska, världsfrånvända orter blivit *modernismens platser*. Och i motsats till t.ex. de danska konfrontationsmodernisterna kallade de finlandssvenskarna frondörerna inte sig själva för modernister. Snarare noterade Claes Andersson intresserat att man i USA hade börjat tala om «postmodernism».

MODERNISM OCH MODERNITET

På den här punkten kunde man stanna upp och fråga: handlar inte termen «modernism» snarare om form, om en uppsättning grepp, än om dikternas ideologi, motiv eller ordmaterial? Så lydde i stort sett Rabbe Enckells och Stig Carlsons invändningar i den finlandssvenska modernistdebatten. «Jag sympatiserar starkt med [Salminens] krav på en samtidighet, men kan inte gå med på att den skulle vara förbehållen en viss motivvärld»,

skriver Stig Carlson.²⁰ Enckell säger i princip samma sak, men bitskare: «[...] för Salminen är den inte modernist, som inte har asfalten till ideal. Salminen ömmar så det förslår för permanentläggning. Men vad har det med dikt att göra?».²¹

Carlson och Enckell har en poäng. Och ändå skulle det kännas otillfredsställande att helt avfärda den salminenska frågeställningen. Borde det inte finnas *någon* sorts förbindelselänk mellan *moderniteten* å ena sidan och *modernismen* å den andra? Eller med andra ord, är en till formen modernistisk dikt som i alla avseenden ställer sig utanför moderniteten fortfarande modernistisk? Räcker det med ett modernt snitt på kavajen?

I *All That Is Solid Melts Into Air — The Experience Of Modernity* (1982) beskriver Marshall Berman det amerikanska 1960-talets uppblomstring av s.k. motkulturer uttryckligen i termer av en *modernistisk* renässans. Han citerar bl.a. konstnären Claes Oldenburgs program från 1961:

I am for an art that is political-erotic-mystical, that does something other than sit on its ass in a museum. I am for an art that embroils itself with the everyday crap and comes out on top. I am for an art that tells you the time of day, or where such and such a street is. I am for an art that helps old ladies across the street.²²

Enligt Marshall Berman ger Oldenburg här en «remarkable prophecy of the metamorphoses of modernism in the 1960s, when an enormous amount of interesting art in a great many genres would be both *about* the street and, sometimes, directly *in* the street» (320). Efter en rad exempel på hur konsten — inklusive bildkonst, film, poesi och happenings — under 1960-talet återupptäcker «gatan», sammanfattar Berman: «Thus modernism returned to its century-old dialogue with the modern environment, with the world that modernization had made» (321).

Berman använder alltså inte termen «modernism» som en ren formkategori, eller en epokbeteckning där rörelsen spikas fast till t.ex. åren 1890—1930.²³ Det är också uppenbart att Bermans synvinkel, med sitt betonande av en «dialog med den moderna miljön» liknar både den danska «konfrontationsmodernismen» och det modernismbegrepp som Johannes Salminen med kritisk udd förde fram i den finlandssvenska debatten under 1960-talet.

Men Marshall Berman gör också en «grov» indelning av «1960-talets modernism» i tre kategorier, enligt hur de förhåller sig till moderniteten: en bejakande, en negativ och en distanserad.²⁴ Till de *distanserade*, «tillbakadragna», räknar Berman bl.a. kritikern Clement Greenberg, vars hållning kan ses som parallell med Rabbe Enckells i det finlandssvenska sammanhanget. Den «*negativa*» modernismens vision är en «unending permanent revolution against the totality of modern existence», eller med Renato Poggiolis ord «a culture of negation». Till den «*bejakande*» riktningen räknar Berman bl.a. Susan Sontag, John Cage, Marshall McLuhan och popkonsten (32-33).

Här får begreppet modernism flera nyanser än när Johannes Salminen kritiserar de klassiska finlandssvenska modernisterna för att ha svikit sina ideal. Enligt Berman kan man också ha ett distanserat förhållningssätt till moderniteten och ändå vara modernist.

På sätt och vis kan man säga att Johannes Salminen vill rädda modernismen från sig själv. Med «sig själv» skulle han i så fall mena vad man i den anglosaxiska världen ofta

kallar för «high modernism» och som Göran Palm 1963, i en *BLM*-essä om Ezra Pound, mera pejorativt kallade «aristokratmodernismen».²⁵

FALLET PARLAND

En slump som bidrog till att vitalisera den specifikt finlandssvenska debatten var återutgivningen 1964 av Henry Parlands (1908-1930) samlade dikter från 1920-talet. Volymen *Hamlet sade det vackrare* fick bl.a. en entusiastisk Göran Palm att i sin recension i *Expressen* tala om Parland som en «genuin 60-talist».²⁶

Om platsen för Rabbe Enckells modernism framför allt är naturen (och därmed i en viss mening evigheten) så använder sig Parland på ett samtidigt ironiskt, kärleksfullt och ångestladdat sätt av stadens och modernitetens landskap: dess bilar, jazz och reklamskyltar. Romanen *Sönder* (postumt utg. 1932) beskriver ett ytterst samtida, blaserat kärlekspar vars samvaro till stor del går ut på att ha tråkigt på stadens restauranger och kaféer. Ibland gör de visserligen en bilutfärd till landsbygden, men mest för tillfredsställelsen att få åka hem igen:

De förstodo sig inte på att njuta av naturen, den var dem alltför främmande för att utlösa andra än rent estetiska intryck hos dem och dessa kunde i sin tur resultera i fullkomligt oförutsedda stämningar. Ty de förlorade vid åsynen av en skogsdunge eller en igengrodd damm den säkerhet, med vilken de rörde sig i staden, och kände sig bortkomna och ängsliga bland de oorganiserade trädstammarna.²⁷

Parlands ironiska och alienerade modernitetskommentar hamnar under 1960-talet på nytt i fas med tiden och gör både Göran Palm och Johannes Salminen förtjusta. För Salminen blir de en bekräftelse på att modernism kan vara också annat och mera än den klassicism och naturdikt den småningom etablerat sig som i det finlandssvenska poesilandskapet, med Rabbe Enckell som centralfigur.

Däremot kan man, i debatten 1965, notera att Claes Andersson i motsats till Johannes Salminen är ambivalent till Parlands ambivalens:

Det är en anmärkning som också kan riktas mot en såpass »tidsmedveten» poet som Henry Parland, att den visserligen får tidens puls att vibrera, men att han ändå själv står på sidan om skeendet, en betraktare av det industrialiserade stadssamhällets lanolinfläckor, men utan förmåga att bejaka och solidarisera sig med sin tids människor.²⁸

Parland är visserligen tidsmedveten — ett honnörsord för Andersson — men är han, vid närmare eftertanke, solidarisk? Här uppstår faktiskt en klyfta mellan Andersson och Salminen. Det är, skriver, Salminen, «förbluffande» att

[...] Claes Andersson i sin för övrigt kloka och intressanta artikel i *Vbl* nyligen underkänner Parlands tidsinlevelse därför att ångesten så ofta färgar hans relation till tingen. Kan någon »samtidighet» av intresse uppnås utan känsla också för det absurda och hotfulla i vår situation?²⁹

Claes Anderssons reservation verkar handla om att Parland med sin (åtminstone skenbart)

nihilistiska flanörattityd inte är tillräckligt *konstruktiv*. Och därmed är vi inne på ett annat, mera öppet politiskt 1960-talstema än det som jag här har kallat för frågan om modernismens plats.

En slutsats blir ändå att när idealen om en poesi som går ut i 'verkligheten' — inklusive moderniteten, staden, vardagen — under 1960-talet får en internationell nytändning, så kan de unga finlandssvenska poeterna — kanske till sin egen förvåning — faktiskt hitta modernistiska klassiker i den egna 1920-talstraditionen som har gjort just det här: Diktonius, Björling, Parland.

ORDEN OCH TINGEN

Och ändå är det som om avståndet blivit för långt, pausen för lång, under mellantiden. Att till exempel Diktonius var «tidsmedveten» också under 1930-talet och krigsåren tycks redan 1965 ha fallit i glömska. För 1960-talets unga diktare har «modernismen» blivit lika med Rabbe Enckell, och *modernismens plats* har blivit den tidlösa naturen, kanske antikens Grekland.

I motsats till Rifbjerg och de konfronterande danskarna ser sig finlandssvenskarna Andersson med flera därför inte som nya skott på traditionen. Förenklat: *de* skriver ju i en modern stad, medan *modernismen* för dem är «strån över backen». Kanske handlar det om närsynthet, om okunskap om föregångarna. Paradoxen blir i alla fall att när den finlandssvenska dikten — i likhet med sina grannspråk och -kulturer — på nytt upptäcker staden och moderniteten, så faller det inte Claes Andersson och andra «tidsmedvetna» diktare in att som i Danmark kalla sig modernister av ny årsmodell.

Tydligen upplevs etiketten som upptagen. Komprometterad?

Å andra sidan kan man förstås säga att det är viktigare vilken dikt som skrivs än vilken etikett den får. Åtminstone Johannes Salminen verkar i ett debattinlägg beredd att slänga termen «modernism» överbord, så länge innehållet motsvarar hans beställning på modern(istisk) dikt:

I dag är det en fråga på liv och död för vår civilisation att konsten inte gör halt ens inför det nöttaste och fulaste i vår urbaniserade verklighet, inte slutligt utlämnar människan åt »ytans djinner», utan stannar kvar hos henne, här och nu. Vi måste bli vän med de ting vi själva skapat, göra det banala spännande, ladda upp det av »esteterna» försmädda med skönhet och liv. [...]

Diktarnas sak är att ta reda på vad som sker i det som synes ske, att känna kompassnålens darrning före någon annan. Vaksamt måste de treva sig fram mot människans nya emotionella och intellektuella centra och där bygga sitt bo — kalla det sedan modernism eller inte.³⁰

«Kalla det sedan modernism eller inte». Termfrågan, som dittills spelat en viktig roll i Salminens kritik av modernismens föregivna reträtt, visar sig här paradoxalt ändå vara sekundär. Om Salminen alltså kritiserar en viss sorts modernism för att den enligt honom inte längre motsvarar sitt namn, så är det inte nödvändigtvis för att göra anspråk på termen för någon annan modernisms räkning. Viktigare än att termen används verkar för honom vara att den inte används *fel*. Som en sorts vilseledande reklam.

KLYFTAN GENOM NORDEN

Forskningen tycks inte ha uppmärksammat den terminologiska klyfta som 60-talet öppnar mellan de nordiska länderna, vad modernismbegreppet beträffar. Finländarna Johannes Salminens och Claes Anderssons skepsis mot etiketten modernism verkar delas av 1960-talspoeterna i Sverige: inte heller där tar man gärna till termen «modernism» för att beskriva 'det nya'. I stället blir det ord som «nyenkelhet» och «öppen konst». På den andra sidan av klyftan står Klaus Rifbjerg och hans danska och norska konfrontationskolleger, som tvärtom erövrar termen modernism för sina egna syften, ger den nytt innehåll.

Ur mitt efterhandsperspektiv är åtminstone jag böjd att ge danskarna och norrmännen rätt i termfrågan. Men på den andra sidan av klyftan ger svensken Göran Palm ännu 2007 på nytt ut sina 1960-talsartiklar under titeln *Tack, modernismen, för den tid som varit!*³¹ Modernismens plats? I den östra halvan av Norden vill man begrava modernismen genom att gå ut på stadens gator. I den västra vill man ge modernismen nytt liv genom att gå ut på stadens gator. Och överallt skriver man samma slags nya dikt.

Noter

- ¹ Claes Andersson: *Staden heter Helsingfors*, Schildts, Helsingfors 1965a, 7.
- ² David Sterritt (red.): *Jean-Luc Godard: Interviews*, University of Mississippi, Jackson 1998, 34 (min översättning).
- ³ Catharina Gripenberg: *Sångsnaner, her, nu? En studie i Per Højbolts [sic, TS] poetik och dikt*, Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur, nr 13, Helsingfors universitet 2004, 31-32. — Gripenberg är finlandssvensk poet och har bott i Danmark.
- ⁴ Øystein Rottem: «Oppbrudd fra symbolismen,» i *Norges litteraturhistorie*, bd. VII, *Inn i medietidsalderen*, Cappelen, Oslo 1997, 189.
- ⁵ Se Trygve Söderling: *Dragigt på berget Parnassos. Sak, person och fjält i en finlandssvensk litteraturdebatt år 1965*. Licentiatavhandling, Helsingfors universitet 2003 (otryckt).
- ⁶ Claes Andersson: «Mot en tidsmedveten poesi,» i *Vasabladet* 18.5.1965b.
- ⁷ Johannes Salminen: «Litteraturen som institution,» i *Hufvudstadsbladet* 19.5.1962.
- ⁸ Johannes Salminen: *Levande och död tradition*, Söderström & Co, Helsingfors, 1963.
- ⁹ Rabbe Enckell: «Vilseledande polemik,» i *Nya Pressen* 14.1.1964. — Rabbe Enckells son Mikael Enckell fortsätter polemiken med liknande tonfall i sin *Öppningen i taket. En biografisk studie över Rabbe Enckell 1950-1974*, Söderströms, Helsingfors 1997, 202-207. Enligt Mikael Enckell är t.ex. Salminens karaktäristiker av Södergran och Diktonius «hänfulla och summariska» och «naturligtvis groteska», 204-205.
- ¹⁰ Salminen 1963, 134.
- ¹¹ Detta i en senare debattartikel: Johannes Salminen: «Det var en gång en jaguar,» i *Vasabladet* 13.6.1965a.
- ¹² Ingmar Svedberg: «Det modernistiska liket,» i *Vasabladet* 4.5.1965.
- ¹³ Andersson 1965b.
- ¹⁴ Göran Palm: *Hundens besök. Dikter*, Norstedts, Stockholm 1961, 57-58.
- ¹⁵ Jfr. Mikael van Reis: «Uppbrott ur poesiparken — lyriken ca 1960-1985,» i Lars Lönnroth m.fl. (red.): *Den svenska litteraturen*, Del 3, *Från modernism till massmedial marknad 1920-1995*, Bonniers, Stockholm 1999, 436.
- ¹⁶ Tillägget citerat efter Göran Palm: *Dikter på vers och prosa 1948-1976*, Norstedts, Stockholm 1976, 22.
- ¹⁷ van Reis 1999, *ibid*.
- ¹⁸ Flygbladet återgivet i Bror Rönnholm: «FBT — tidskrift i tiden,» i Sven Linnér (red.): *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur*, Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland nr 537, Helsingfors 1986, 267.
- ¹⁹ Ingår i Södergrans postuma samling *Landet som icke är* (1925).
- ²⁰ Stig Carlson: «Hänsynslöst — hänsynsfullt,» i *Vasabladet* 9.7.1965. Rubriken är ett Diktonius-citat.
- ²¹ Enckell 1964.
- ²² Marshall Berman: *All That Is Solid Melts Into Air — The Experience Of Modernity* (1982), Verso, London 1983, 320.
- ²³ Jämför Bradbury & McFarlane, *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*.
- ²⁴ «Modernism in the 1960s can be roughly divided into three tendencies, based on attitudes toward modern life as a whole: affirmative, negative and withdrawn.» (Berman 1983, 29).
- ²⁵ Göran Palm använde termen i essän «Två bilder av Ezra Pound,» i *BLM* 2/1963, 139. Den förekom också i Ingmar Svedbergs debattinlägg «O tvång av mellanord,» i *Vasabladet* 24.6.1965.
- ²⁶ *Expressen* 22.6.1964, cit. efter Per Stam: *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder*, Skrifter från Svenska Litteratursällskapet i Finland nr 612, Helsingfors 1998, 377.
- ²⁷ Henry Parland: *Återsken*, Söderström & C:o, Helsingfors 1932, 232-233.
- ²⁸ Andersson 1965b.
- ²⁹ Salminen 1965a.
- ³⁰ Johannes Salminen: «Havet — jaha!» *Vasabladet* 16.7.1965b.
- ³¹ Göran Palm: *Tack, modernismen, för den tid som varit! En bok om modern och omodern poesi*, Karneval, Stockholm 2007.

Per Bäckström

«MEN OCKSÅ I POESIN ÅTERSTÅR ALLT ATT GÖRA»

DIKTENS RUM HOS ÖYVIND FAHLSTRÖM & PER HØJHOLT

Det är givet att orden är symboler, men det är inte något skäl för att poesin inte ska kunna upplevas och *skapas* med utgångspunkt från *språket som konkret materia*.¹

Den kreativa akten ses inom estetiken i allmänhet, och inom poesin i synnerhet, traditionellt som ett delgivande av den gudomliga kraften: konstverket uppenbaras i konstnären i en inspirerad extas. Det handlar om den epifani som Platon kallade *mania* — ett sinnestillstånd nära besläktat med vansinnet: poeten är befriad från sin kropp, för en stund delaktig av *lux aeterna*.² Poesin äger rum i den kreativa akten, och meningen i poemet formas av inspirationen. Denna syn på det poetiska skapandet har varit ett återkommande tema genom århundradena, och gavs sin kanske renaste form i Percy Bysshe Shelleys *A Defence of Poetry* (1821):

Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration, the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present, the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle, and feel not what they inspire: the influence which is moved not, but moves.³

Shelley tar sin utgångspunkt i *poïçsis*, och har följaktligen en motsvarande negativ inställning till *technē* vid lyrikens skapande:⁴ «when composition begins inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conception of the poet».⁵ Samma hållning ger den efterföljande romantikern Samuel Taylor Coleridge uttryck för i sin not till dikten «Kubla Khan»,⁶ som av många tagits som ett exempel på det extrema framhävandet av det första ledet i dikotomin *poïçsis*—*technē*, medan den andra extremen representeras av Edgar Allan Poe's artikel «The Philosophy of Composition», med dess beskrivning av tillkomsten av dikten «The Raven».⁷ Poe för sin del tar hela sin utgångspunkt i *technē*, i skildringen av planläggningsprocessen bakom poemet.⁸ Han argumenterar för en ståndpunkt där det poetiska skapandet utgörs av en nästintill mekanisk *mise-en-place* för dikten, där allt är noggrant kalkylerat, och där den inspiratoriska delen kan beskrivas som ett «ifyllande av ord».

Detta var situationen fram till att den romantiska accenten på inspiration slutligen tonade bort, skulle man kunna säga, med det historiska avantgardet och de konkreta poeterna på sextioalet. Dessa poeter reagerade inte bara på Coleridges framhävande av

inspirationen, som man lätt kan förstå, utan också på Poes tonvikt på *techné*, eftersom denna inte var mekanisk nog: Poe lämnar fortfarande ett (minimalt) utrymme för inspiration. I den mekaniska reproduktionens tidsålder gav detta alltför mycket utrymme åt den mänskliga delen av skapandeakten. De konkreta poeterna renodlade därför Poes tonvikt på *techné* än mer genom att inkorporera funna ord i sin poesi. De värdesatte genom denna gest den processuella delen av det poetiska skapandet högre än det verk det resulterande i,⁹ och gjorde på så sätt dikten till en lingvistisk händelse. När den poetiska effekten ses som något som äger rum i språket, blir dikten i någon mening dehumaniserad, eftersom det plötsligt blir språket som är den aktiva kraften i skapandet av poemet istället för författaren, som Bengt Emil Johnson beskriver det: «'skriva' istället för 'beskriva': acceptera att poetiska upplevelser kan framkallas av *språkliga* händelser och fakta».¹⁰ Denna artikel utforskar de konkreta poeternas användande av ord som *objets trouvés* vid skapande av poesi: mer specifikt fokuserar jag på (åter-)skapandet av poemet, eftersom de aktuella diktarna också lade en tidstypisk tonvikt på läsarens och/eller åskådarens kreativa förmåga, på ett sätt som kan tydliggöras genom att formuleras som ett spörsmål: var äger den konkreta dikten rum? Jag använder här begreppet «rum» i överförd bemärkelse — diktens rum — och i konkret betydelse — det rum där dikten framförs —, för att på så sätt kunna diskutera diktens «plats» i den konkreta poesin. Sextiotalspoesin sätter nämligen dikten både i centrum och i fråga, genom att skapandet mekaniseras i så hög grad, samtidigt som poesin i den sekundära oralitetens anda levandegörs i den performanceestetik som neoavantgardet företräder. Genom diktens framförande på en konkret plats, i ett tydligt definierat nu, problematiseras den romantiska tanken om den av gudomlig inspiration fyllda poeten som diktens enda tillblivelserum.

DEN KONKRETA ESTETIKEN

Det mest närliggande för att få tillgång till den konkreta poesins estetik är att gå till diktarna själva. De två poeterna Öyvind Fahlström, från Sverige, och Per Højholt, från Danmark, har, till skillnad från andra konkreta poeter, både beskrivit en egen estetik och utvecklat en performativ praxis, vilket gör dem väl ägnade för en undersökning av detta slag. Fahlström var — enligt många forskare — först i världen med att formulera ett manifest för konkret poesi 1954: «Hättila ragulpr på fåtskliaben»,¹¹ och var en banbrytare för det svenska neoavantgardet på sextioalet, även om han flyttade till New York 1961. I Danmark företrädde den konkreta poesin av bl.a. *ta'*, men rörelsen kom efter Steffen Hejlskov-Larsens *Systemdigtningen* (1971) ofta att kallas «systemdigtning» istället, vilket därmed kan ses som den danska motsvarigheten. Per Højholt distanserade sig dock från systemdigtningens poeter, eftersom de huvudsakligen var centrerade kring Köpenhamn medan han själv hörde hemma i Århus med omnejd.¹² Man kan därför tryggt påstå att både Fahlström och Højholt på en gång var föregångsmän och befann sig i den geografiska periferin av utvecklingen.

Den svenska konkreta poesins främsta dokument är Öyvind Fahlströms manifest från 1954, som både är ett manifest i traditionell form, och — mer ovanligt — samtidigt en estetik. Han tog sin utgångspunkt i den franska kompositören Pierre Schaeffers *À la recherche d'une musique concrete* (1952).¹³ I detta liknade han samtida brasilianska konkreta poeter, men i motsättning till dessa kvarstod hans fokus på musiken, medan de övergick till att se det konkreta måleriet som ett ideal för sitt skrivande: «Det finns alltså grund för

att likna Fahlströms poetiska förhållningssätt visavi sina borddikter med en kompositörs». ¹⁴ I manifestet, som är uppdelat i två delar, finner man i del ett den vid den här tiden obligatoriska revolten mot traditionen, representerad av författarmötet i Sigtuna, och den ledande svenska «nyromantiska» poeten Bo Setterlind:

Det litterära vårmodet för 1953 dikterades i Sigtuna. Man slopade den psykoanalytiskt markerade byst och höftlinjen, drog ner kjollängden och upp ringningen. För det ska vara tonvikt på fantasin i år, volanger och fjärlar i håret, Sjung med oss Setterlind. [- -]

Situationen: *alltsedan kriget en lång ölkafejtrist domedagsstämning*, känslan av att alla experimentella ytterligheter nåtts. För den som inte vill sväva in i vodkans eller himlamatens världar, återstår bara att med de givna medlen

analysera
analysera
analysera eländet. (FM)

Även om denna del huvudsakligen består av en attack på den samtida litteraturscenen, finner man även formuleringar som den som använts som epigram i föreliggande artikel: «Det är givet att orden är symboler, men det är inte något skäl för att poesin inte ska kunna upplevas och *skapas* med utgångspunkt från *språket som konkret materia*» (FM). Denna korta mening anger i koncentrat Fahlströms primära ideal, nämligen användandet av språket som poesins material i bokstavlig bemärkelse: på ett mycket «konkret» sätt vill han använda orden som objekt för att på så sätt skapa en konkret effekt, som ett medel att rädda sig ur den lamslagenhet som det historiska avantgardets experiment hade lämnat poeterna i. Denna strategi har träffande beskrivits av den svenska poeten Sandro Key-Åberg, i samband med en anmälan av en annan konkret poets diktsamling, som «ord som ting». ¹⁵

Fahlströms drivkraft är hans behov av att etablera ett konkret alternativ, där: «allt som kan uttryckas med språket och varje språkligt uttryck i och för sig är likaberättigat i ett sammanhang, om det förhöjer dettas värde» (FM). I del två av manifestet beskriver han därefter olika tekniker för att skapa en sådan ny konkret poesi, inklusive olika vägar att bryta med läsarens förväntningar och åstadkomma nya poetiska effekter. Han lägger en stark betoning på *techné*, när han — med ett av sina karaktäristiska *portmanteau*-ord: «Mimömola», som har skapats av de två första stavelserna i frasen: «*Minsta möjliga motståndets lag*» — skriver att man inte ska försöka undgå den del av det poetiska skapandet som består av hårt arbete:

Ett sätt är att så ofta som möjligt bryta mot minsta möjliga motståndets lag, Mimömolan. Det är ingen framgångsgaranti, men det är ett sätt att inte bli sittande på samma fläck. Utnyttja system lika väl som automatism och gärna i kombination, men inte annat än som hjälpmedel. (FM)

Dessa ord är formulerade både i opposition mot alla lättvunna effekter, sådana som han verkar ha funnit i nyromantikens poesi på femtiotalet, och som en beskrivning av hans egen tradition: här möter man automatismen som var surrealismens metod *par préférence* och ett tidstypiskt intresse för system. Fahlström tar sin utgångspunkt i en reflektion

över båda dessa grepp när han insisterar på ett moderat bruk av dem i kombination: automatism måste följas av bearbetning av poemen.¹⁶ Fahlström föreslår därför system som kan påföras resultatet av den automatiska skriften. Han vill också finna tillbaka till en kombination av form och innehåll i poemet, för att undvika den överdrivna betoning av innehållet som han såg som så karaktäristisk för den samtida poesin. Han beskriver därför olika sätt att arbeta med dikten:

bäst är om form och innehåll verkar som helhet.

Återstår alltså att ge formen egna normer igen. [...] Möjligheterna är oräkneliga. För poesins del kan det vara upplösta strofer med vertikal parallellism, också på så sätt att innehållet ger formen [- - -].

Den enklaste av alla systematiseringar av det formlösa materialet är som alltid växlingen mellan motsatser, motsatser inom alla tänkbara aspekter av konstverket. [...]

Inte bara enkla växlingar, också stegringar — och *rytmer*. Allt utom det makliga framdrösandet enligt Mimömolan. [...]

Framför allt tror jag att rytmiseringen rymmer oanade möjligheter. Rytm är inte bara inom musiken det elementäraste, direkt fysiskt gripande verkningsmediet; det som är glädjen att igenkänna något förut bekant, upprepningens betydelse; det som har samband med andningens, blodets och ejakulationens pulserande. [...]

Det gäller bara att slita sig från malandet av nytt, nytt, nytt; inte lämna efter sig en kökkenmödding av uppslag för varje steg i verket man tar: i stället bita sig fast vid motiven, låta dem upprepa sig, bilda rytmer; (FM)

På detta sätt överlagrar Fahlström ett mekaniskt system på dikten, och de ord varav poesin skapas, och behandlar orden som ting och inte som symboliska tecken. Detta blir än mer evident i fortsättningen av manifestet, där han introducerar mer extrema *Verfremdungs*-effekter: här möter man beskrivningar av ytterligare ett antal tekniker, som betydelsen av att ge ord ny mening eller signifikans genom att omdefiniera vissa ord och fonem till att betyda något helt annat i ett poem eller i hela den poetiska diskursen, eller genom att använda välkända ord i en alierande kontext etc. I likhet med de ryska futuristerna vill han som poetiska byggklossar använda ord som vanligtvis betraktas som obrukbara för lyrik, och han introducerar också ett sätt att tömma språket på betydelse genom en dekonstruktion av syntax och struktur. Ett sätt att göra detta på är att använda sig av performativa strukturer i dikterna, genom att utforska «det språk man får fram rent mekaniskt, genom nya läsriktningar eller genom att ordna ord och meningar efter seriesystem» (FM). Fahlströms vägledning för skapande av en ny slags poesi slutar — innan manifestet faktiskt slutar — med de berömda formuleringar som kan ses som ett *credo* för den svenska konkreta poesin:

KRAMA språkmateria: det är det som kan berättiga en beteckning som konkret.

Inte bara krama de hela strukturerna: snarast börja med de minsta elementen, bokstäverna, orden. Kasta om samma bokstäver som i anagram. Upprepa bokstäver i ord; späcka med främmande ord, g ä — e l v a — r n a ; med främmande bokstäver, ahaanadalaianaga för handling, jämför fikon och andra hemligspråk; vokalgliissandi gäaciouuäwrna. (FM)

I några få rader sammanfattar han den konkreta poesins metoder, och stakar ut en utvecklingsväg för den efterföljande generationen av poeter. Manifestet fick dock ringa

uppmärksamhet när det publicerades 1954 även om det, förutom att tryckas i den svenska unglitterära tidskriften *Odysé*, också kom ut i en helt omarbetad och populariserad variant i den ledande kvällstidningen *Expressen*.¹⁷ Sin fulla genomslagskraft fick det först nästan tio år senare, när — i sextiotalets första år — en ny generation av poeter gav sig själva namnet konkreta och grundade den unglitterära tidskriften *Rondo*, där man på omslaget finner en tuschteckning av Öyvind Fahlström betitlad: «En ögonblicksbild av 60-talistiska intelligentian fångad i dialektisk klämma».¹⁸ Verkningarna av Öyvind Fahlströms manifest beskrivs av Jesper Olsson:

Den centrala punkten i Fahlströms förslag, och den punkt som mest ihärdigt skulle bearbetas av konkreta poeter i Sverige under sextiotalet, formuleras dock med hjälp av en *takti*/metaforik. Utöver de visuella och sonora perspektiven skriver Fahlström om ett närmande till språket som ett fysiskt, berörbart objekt, om att «knåda» eller «krama» dess beståndsdelar: [- -]

Denna bearbetning av tecken, ord och satser är utan tvivel det viktigaste metodiska redskap som Fahlström presenterar i sin artikel. Det bidrar i hög grad till den *artefaktiska* karaktär som mycket konkret poesi präglas av, liksom till den *materialisering* av språket som kopplar om poesin på ett trefaldigt sätt, längs tre olika vektorer: *semiologiskt* — från signifikat till signifikant; *topologiskt* — från djup till yta; *ontologiskt* — från representation till presentation, eller från avbildning till vara.¹⁹

Det var denna efterföljande generation som, inspirerad av Fahlström, realiserade många av hans idéer, och som i sin tur gjorde det möjligt för honom att bli publicerad och att utveckla sina performativa strategier. Denna generation bestod av Mats G. Bengtsson, Jarl Hammarberg, Åke Hodell, Bengt Emil Johnson, Leif Nylén m.fl., och det var de som etablerade kontakten mellan de nordiska länderna, och som inviterade det internationella avantgardet till Sverige. För ett tag var Stockholm en av knutpunkterna för avantgardet i världen, med internationella stjärnor som bl.a. Nam June Paik, John Cage, Ken Dewey, Allen Kaprow, Robert Rauschenberg, och svenska artister som Öyvind Fahlström och Carl-Fredrik Reuterswärd blev i sin tur internationellt kända.

Det var ett livligt utbyte mellan de nordiska länderna, där en nära vänskap utvecklades mellan de främsta avantgardeartisterna, av vilka Per Højholt i Danmark var en. En temporal förskjutning kan dock påvisas mellan de olika länderna i Norden när det gäller avantgardereceptionen, något som blir tydligt om man går till de drivande unglitterära tidskrifterna i respektive land: den svenska tidskriften *Rondo* publicerades åren 1961—64, den danska tidskriften *ta'* 1967—1968, och ungefär samtidigt, dvs 1966—1968, inföll den norska tidskriften *Profils* avantgardeperiod.²⁰ I fallet Højholt kan hans primära avantgardeepisod sägas sammanfalla med intervallet mellan de två estetiska essäerna *Cézannes metode* från 1967 och *Intetbedens grimasser* från 1972,²¹ eftersom det är under denna tid som han utvecklar den för senmoderniteten typiska «mediebevidsthed».²² Denna mediemedvetenhet är ett definierande drag för sextiotalsavantgardet i sin helhet, och var också påtagligt hos det svenska samtida avantgardet. Det finns m.a.o. många likheter mellan de nordiska avantgarderna, samtidigt som Højholts estetik tog en annan vändning i och med hans individuella utagerande av sin poetik.

Højholt, mer än Fahlström, tog sin utgångspunkt i det mänskliga varat, naturen och tiden, och hans böcker får därmed en ontologisk underton. Detta kan man jämföra med

Jesper Olssons observation om Fahlström, som inte — i närvaro av femtiotalets nyromantik — kunde uttrycka sig lika explicit som Højholt om sådana idéer. Højholt utforskar sina primära faktorer i den första estetiken *Cézannes metode*, där man får insikt i den ontologiska statusen hos experimentell poesi:

Vælger man at opfatte natur og liv som tætte forløb, manifestationer af tid, og altså at opfatte tid som et stof, materie som er sit eget udtryk, er den eneste form for bevidsthed om dette, vi kan nå frem til, den der gør sig forestillinger gennem et medium der har tid som metrum, for eksempel sproget, det sproglige kunstværk, som jo blandt andet kan beskrives som en hørlig/læselig udfoldelse af tid.²³ (CM 7)

Højholts estetik behandlar explicit framförd poesi, medan han bara i förbigående diskuterar den experimenterande poesin. Det betyder att man måste gå till hans tryckta och framförda poesi för att se hur dessa experiment verkligen tedde sig. Denna mer estetiska syn, i traditionell bemärkelse, härrör från en dansk tradition av poetikskrivande, som startade med Paul la Cour och hans *Fragmenter af en Dagbog* (1948). Det var med största sannolikhet la Cour som drog upp riktlinjerna för denna mer utryckligt ontologiska tradition.²⁴ Hans verkan kan fortfarande spåras i det frekventa bruket av ord som «det udsigelige», «intethed» etc i Højholts böcker, och genom den slående formulering av bokens mål som beskrivs i början av *Cézannes metode*: «heller ikke i dette skrift er det udsigelige sagt» (CM 6). Højholt skriver femton år efter Fahlström, och istället för «system» är begreppet «struktur» återkommande i hans text. Hans uppmärksamhet är också mer explicit riktad mot läsaren:

Sprog er ikke totalsummen af ord men det at ordene kan bringes til at indgå forbindelser, optræde i sammenhænge, være bærere af udsagn eller repræsentere det udsigelige ved at præcisere det ubestemte. Dagligsproget, henvendelsen, er vilkårlig som eksempel på sprog. Sprog som er ren meddelelse, formidling af kendsgerninger og viden, uvilkårligt. Det sproglige kunstværk, der som hovedformål har sin existens og som i modsætning til de to andre kan opleves som ting, person, situation, spejling, er ene om at repræsentere indgange og veje som først ved mødet med læserens bliver realisable og vil kunne tillægges værdi. (CM 37f)

Det skulle vara fel att konkludera att Højholts intressefokus enbart är riktad mot framförandet av poemen, även om citat som det ovanstående anger en närmast opersonlig roll för poeten: författaren och poeten är enbart en mediator för dikten. Højholt, en poet som lever i den sekundära oraliteten, planerar sina dikter och deras framförande extremt noga.²⁵ Så noga, att han faktiskt ser improvisationen som ett hinder för diktens experimentalitet:

Ethvert digt som er improvisation er det sidste. Det kan ikke tage på sig at repræsentere nogen holdning, noget standpunkt og derved indtræde i rækkefølger og udtræde af ubestemtheden. Det ville som resultat have en strukturel eller sproglig brist som ville vanskeliggøre tilegnelsen af digtet og samtidig berøve det dets karakter af totalt experiment. (CM 34f)

Vad Højholt förstår med experiment är inte särskilt evident, men om man läser vidare står det klart att betoningen ligger på poemet som en hybrid form: «Skabelsen af hybridformer forudsætter altså en opløsning af genrerne» (CM 76). I det framförda poemet, men också i dikter där ord används som objekt för att skapa en poetisk effekt i konkret mening och tömma orden på mening, görs läsaren till en (med-)skapare av effekten. Det är därför Højholt lägger så stark tonvikt på framförandet av dikten, emedan det är det mest exemplariska sättet att inkludera läsaren som partner vid poemets skapelse. Detta blir än klarare när man läser Højholts andra poetik *Intethedens grimasser* från 1972, där han explicit talar om en «show» istället för en dikt: «Mens showet er en skriven i intethed, er den kunstneriske tekst en skrift (ind) i intetheden, som den samtidig er til som beskrivelse af» (IG 54). Det kan framstå som om Højholt är så avlägsen från Fahlström som möjligt är, men det är en illusion. Højholt beskriver faktiskt i hög grad detsamma som Fahlström, även om han inte är lika explicit om medlen, men det fördunklas tjugo år efteråt av det faktum att han inte längre kan använda samma ord som Fahlström gjorde:

Tekstens intethed (dens væren intet) realiseres i dens spil, dens system. At omtale en kunstnerisk tekst som sprogs spil rummer muligheder for misforståelser i form af analogislutninger til andre spil, dam, matador osv. Betegnelsen «system» rummer andre, desværre lige så nærliggende muligheder for misforståelse. Derfor bruges her betegnelsen «show». (IG 69)

1954 var tiden inte mogen att skriva om olika medier som medel för att utforska och framföra dikter, men när sextioalet startar finner man också Fahlström experimenterande med olika medieformer: han skrev och dirigerade experimentella radiopjäser, text-ljudkompositioner, happenings och performance. Han tar ledningen i utvecklingen av nya mediestrategier, samtidigt som han exemplifierar det tidstypiska skiftet av fokus från författare till publik i en nyskriven estetisk artikel: «Bris» (1961), en artikel som kompletterar det på texten inriktade manifestet åtta år tidigare:

åskådaren, läsaren, åhöraren får möjlighet att i vissa avseenden bestämma konstverkets form och presentation. [...] utförandet, arbetsmetoden och den i sammanhang med skaparens eller exekutörens andliga förberedelse får stor betydelse; man tar avstånd från formell perfektionism och l'art-pour-l'art-mentalitet och är allmänt värderrelativistisk.²⁶

Denna text ger uttryck för samma mediemedvetenhet som den Højholt utvecklar femtio år senare när han turnerar i Danmark med olika «shows». När Fahlström i sitt manifest attackerar orden, dekonstruerar och förvrider dem för att åstadkomma en ny poesi, tar Højholt snarare sin utgångspunkt i en liknande förståelse som den Fahlström besitter 1954, och adderar nya sätt att realisera motsvarande ideal. För att alienera orden och sin poesi framför han sina texter som «shows», där *show* bara är ett annat namn för system och struktur, men där den etablerade förståelsen inte längre är tillräcklig när han ska förklara sin modell. För att förstå experimenten bakom Fahlströms konkreta poesi och Højholts *show* måste man expandera in i deras egen praxis för att kunna konkludera angående hur de två poeterna använder ord som ting.

Öyvind Fahlströms strategier har slående sammanfattats av den svenske poeten Jörgen Gassilewski i en beskrivning av de poetiska teknikerna i en av Fahlströms dikter — «Det stora och det lilla»:

Teman, små ordgrupper, kanske hämtade från samma utomliggande text, presenteras, moduleras, permuteras med utbyte av bokstäver, upprepning och omvändning och konfronteras med andra ordgrupper i ett slags trångföringar.²⁷

Denna beskrivning handlar inte bara om hur Fahlström använder sig av ord som ting, men också om den roll musik spelar i hans *œuvre*, en observation som är viktig för en övergripande förståelse av Fahlströms poesi.

Förutom några enkeldikter i diverse tidskrifter och tidningar, publicerade Fahlström nästan inget under femtiotalet, och det är först med hans enda tryckta diktsamling med femtiotalsdikter *Bord — dikter 1952— 55*, utgiven mer än tio år efter dikternas tillkomst (1966), som man lär känna hans poetiska tekniker på djupet.²⁸ Denna diktsamling har ett illustrerat omslag med vad som ser ut som en tuschteckning av Fahlström, en mandalaformad abstrakt figur i svart-vitt som stämmer väl överens både med manifestet som återuptrycktes i boken och med hans poesi, med dess typiska repetitiva karaktär. Boktiteln har en avvikande avstavning: på första raden står det «Öyvind Fahlström Bord-d», medan resten av titeln, samt bokförlagets namn, står på nästa rad — «ikter 1952— 55 Bonniers» — något som klart visar hur störningar som t.ex. stavfel, i enlighet med hur han beskriver det i manifestet, utgör en av Fahlströms primära *Verfremdungs*-effekter.

Enligt den «Not 1964» som Fahlström lagt till i slutet av boken, är dikterna skrivna efter en surrealistisk period 1948— 52, innan han startade med bildkonst och andra experiment 1955. Detta betyder att man här kan ta del av tidig konkret poesi där det fortfarande enbart är språket som manipuleras, i enlighet med de spelregler han satte upp i manifestet. Han arbetar därför fortfarande med ord som används som strukturella objekt som ska åstadkomma de effekter som han söker. Han dröjer sig fortfarande kvar vid ordens innehåll, men senare — som vi strax ska se — kommer också orden att imploderas i den konkreta poesi som skapas av de efterföljande generationerna.²⁹ Redan i *Bord — dikter* finner man en viss grad av bearbetning på ord-, fonem- och bokstavnivå, och eftersom poemen är tryckta kronologiskt kan man faktiskt se hur Fahlström prövar ut de olika strategierna från manifestet (detta utprovande kan i realiteten iaktas igenom hela hans *œuvre*). Här finner man redan från första början den för Fahlström så signifikanta repetitionstekniken i inledningsdikten «Hattar som (2)», här från själva upptakten (s. 5):

kalla mej vad som helst
 därför gör jag allt som kommer i min väg
 han
 näst långsammast gör fönnstret som
 han och han
 börjar längst ner och rakar
 Och R a k a r som höfter genom upp hela huset förenande sej med allt i dess väg och bitar
 han och hans
 somliga väggar slaggar av ljus och förgrenar sig nynnande
 han och hans
 genom möblerna
 genom möblerna
 titta längre upp och där står samma ord som hans
 slaggande genom möblerna spunnits ihop av fönster
 hand för hand
 hans ord och hans ord

Här framträder klart hur Fahlström använder ord som ting, när han hela tiden återkommer till samma ord i nya kombinationer, eller permuterar samma fras genom hela dikten, som t.ex. «han och han» som omformas till «han och hans», och som i den sista citerade raden expanderas till «hans ord och hans ord». Han felstavar också ordet «fönnstret» och arbetar avsiktligt med layouten, så som man kan se av variationen av den vänstra marginalen och av hur han spärrar ordet «R a k a r», där detta i sig begripliga ord från raden ovanför plötsligt integreras i en kontext som gör det oförståeligt. Repetition är ett karaktäristiskt drag för den sekundära oraliteten, något som ger en vink om att dikten egentligen är avsedd att framföras. Detta kan man också se av följande verser:

även vad som helst är rent och tyst

	kalla mej
dubbelgubbe	kalla mej
dubbelgubbe	kalla mej
dubbelgubbe	kalla mej

Denna, som man kan kalla den, performativa teknik blir än mer accentuerad i senare verk av Fahlström, som t.ex. dikten «B O B B»:

från Bobb kom allting han var på samma gång mänsklig och fast
 son till en påve satt han alltid vid sina nät
 han blev allt tjockare vi som hade bröder tyckte bäst om honom
 den ena dan och den andra i söder visste han inte hur hans gonggong lät
 en dag kom ett tåg med potatisar luften svärmade av lärkor han såg ingenting
 kvällen kom tidigast till sittgroparna brukade han säja kvällen bekräftade det³⁰

Fahlströms sätt att gruppera orden genom ett avvikande användande av blanktecken ger intryck av hur dikten är avsedd att framföras, eftersom hopandet av ord i grupper om ett eller två i taget gör att man läser i varierande tempo igenom poemet. Syntax och språkstruktur är avsiktligt dekonstruerat, och vanliga ord blir därmed svåra att förstå eftersom de inte har någon relation till sina grannar, även om — som Fahlström explicit skriver i manifestet — dikten äger både innehåll och form. Namnet «Bobb» är enligt

svenska ordböcker felstavat,³¹ även om man inte har några problem att förstå att det är «Bob» som avses. Detta sätt att använda orden som objekt eller ting kan också iaktas i en av Fahlströms mer experimentella dikter — «MOA (1)», där likheterna med ett partitur är påtagligt. Här reproduceras det sista avsnittet av dikten i faksimil:³²

+	fjätur	som	sthor	på	väggen	i	form	av	svallande	eller	plaza	benas	blisar.	
Streck	under	ord	eller	bokstäver.	ry	berthyelsen.	Streck	under	ord.	ordet	har	(även)	ry	berthyelse.
Utan	streck	har	ordet	endast	enligt	vanlig	betydelse.							

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

+) fjätur som sthor på väggen i form av svallande eller plaza benas blisar.
 Streck under ord eller bokstäver. ry berthyelsen. Streck under ord. ordet har (även) ry berthyelse. Utan streck har ordet endast vanlig betydelse.

Per Højholt arbetade som poet och författare större delen av livet, och hans *Samlede digte*, som publicerades 2005, omfattar hela 656 sidor.³³ Liksom Öyvind Fahlström debuterade han som mer eller mindre traditionell poet med en konventionell diktsamling: *Hesten og solen* (1949), han publicerade ytterligare en liknande bok på femtiotalet, och börjar sedan skriva på allvar under sextiotalet. Det är under denna tid som han börjar förändra sina dikter, under influens av de olika medier som hade växt fram på denna tidpunkt: TV, video och bandspelare etc. Med utgångspunkt i sina teorier om «showet» i sina två poetiker, ett ord som på danska nästan låter som «sjov», publicerade han en mängd poem präglade av humor — en kvalitet som aldrig helt saknas i hans poesi. Det är dock först i och med de två diktsamlingarna *Turbo* 1968 och *+1* (1969), som hans dikter når motsvarande experimentella nivå som Fahlströms konkreta poesi.³⁴

Med en estetik som Højholts kunde man ha förväntat att den resulterande poesin skulle anta en motsvarande ontologisk, nästan metafysisk, form, men går man till dikterna — särskilt i de senare två böckerna — ser man att han snarare i många fall begagnar sig av liknande tekniker som Fahlström. I *Turbo* används repetition, sprängd syntax och felstavade ord för att bryta upp språket, och göra det meningslöst genom en repetitiv dränering av ordens innehåll. I *Turbo* kvarstår en viss strävan att balansera innehåll och form, samtidigt som han försöker tömma orden på mening, på ett sätt som i själva verket ska förstås som ett (åter-)skapande av mening. Liksom hos Fahlström byggs poemet upp med utgångspunkt i innehållet, som när objekt eller symboler ges ny mening eller en komisk effekt när de upprepas om och om igen.³⁵ Den fjärde texten startar på följande sätt:

henry ind i landskabet han bukker og takker og går ud igen
ind i landskabet henry han bukker og takker og går ud igen
ind i landskabet han bukker henry og takker og går ud igen
ind i landskabet han bukker og henry takker og går ud igen
ind i landskabet han bukker og takker henry og går ud igen
ind i landskabet han bukker og takker og henry går ud igen
ind i landskabet han bukker og takker og går ud henry igen
ind i landskabet han bukker og takker og går ud igen henry
ind i landskabet igen han får blomster og bukker og tipper
over og hænger skråt i luften med fødderne opad og kinden
m bakken halvt halvmodent vedhæng til moderkloden halvt (SD 189)

Här möter vi tekniker som liknar Fahlströms, och också andra konkreta poeters, men hos Højholt är den komiska effekten mer accentuerad. Han dränerar språket på mening genom att använda orden som objekt som han permuterar, förvrider och flyttar omkring efter behag. Det är därför instruktivt att se honom i relation till andra konkreta poeter, och särskilt Fahlström som var den konkreta poesins «fader» i Sverige, och därför också indirekt i hela Norden, i och med det utbredda samarbetet mellan de nordiska poeterna på sextiotalet. Højholt spelar inte fullt så mycket med typografi och layout i denna dikt, jämfört med vad man ser i vissa andra av Højholts texter och hos andra konkreta poeter, men inte desto mindre får dikten en särpräglad visuell effekt när «henry» vandrar över det poetiska landskapet för att slutligen försvinna på slutet av en rad när han «tipper / over» på ett effektfullt sätt. Även om det ligger en stark betoning på framförandet

förutsätter en sådan effekt att den tryckta (eller projicerade) texten är tillgänglig. Där andra konkreta poeter lämnar den tryckta sidan för alltid, ser Højholt ut att vara «konkret» förankrad på den, vilket ger upphov till tanken att han, i motsättning till Fahlström, var en mer visuell artist. Där Fahlströms poesi huvudsakligen består av mer eller mindre partitur-liknande texter, även om också han arbetade mycket med visualitet, är Højholts dikter i regel lika fast förankrade på pappret, som en konstnärs verk på duken. Detta ses tydligt i den näst sista texten, som slutar så här:

her åbnes terningen i siden får forkant og baggrund og
1/4 mylder af pupiller at vende sig til ja og så er det
sket ork ja nu kan det hele begynde o k pas på pas på
goegoegeogoeGoeGOeGOEgOeGOeGOEgOEGOGON (SD 195)

Tärningens «pupiller» förvandlas plötsligt till en massiv mängd av g, o och e, en slutrad som karaktäriseras av sin förskjutning mellan versaler och gemener på ett sätt som, när man läser högt, förvandlar den fonemiska nivån till både mytologins Gorgoner och tärningens rasslande över bordet — något som förstärks av att den fonemiska nivån också låter som «ego», ett ego som vid tärningens avstannande i besvikelse över resultatet plötsligt är «gone».³⁶ Den visuella och fonetiska nivåerna spelar samman för att skapa en effekt som svårligen kunde ha uppstått ur ett av dessa strata allena.

+1 är ganska annorlunda än vad vi har sett så här långt, eftersom denna bok består av skrivmaskinsdikter, men om vi går till kontexten — konkret poesi i de nordiska länderna, och också internationellt — är detta närmast ett definierande drag för konkret poesi.³⁷ Såvitt jag vet publicerade Fahlström aldrig dylika dikter, men i hans kvarlåtenskap återfinns också detta slags poesi som en vittnesbörd om att också han prövade på detta. Utvecklingen mot mindre (rese-)skrivmaskiner under femtio- och sextiotalet, och framför allt av offset-tekniken, möjliggjorde detta slags experiment. Drivkraften bakom dem kan sökas bl.a. i det faktum att poeterna själva ofta beskrev sitt behov av att frigöra orden och bokstäverna i poesin. Detta är ett fenomen som har sin faktiska startpunkt i Stéphane Mallarmés estetik och hans utprovande av den i det famösa manuskriptet *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Ett tärningkast upphäver aldrig tillfälligheten, 1897),³⁸ och som utvecklades av Guillaume Apollinaire, futurister, Kurt Schwitters och andra avantgardister. De konkreta poeterna kunde utveckla Mallarmés experiment ytterligare tack vare att de själva kunde göra typografin på skrivmaskinen, samt att tryckerierna vid denna tid kunde sätta texten i offset utan extra kostnader. Ett slående exempel finner man i Per Højholts fina lilla diktsamling +1, där detta poem startar boken:³⁹

Again, it is as if the thing required the renunciation or self-cancellation of the human in order to stand forth in its truth, despite the fact that just as things like shoes are in essence clothes worn by people, temples are essentially places where humans gather. Because art is temporal, it disrupts the closure in which Being would house it, because as temporality the work of art presences itself in a way that obliterates the circumstance of Being and opens, in its stead, a withdrawal, renunciation, or refusal of Being that comes to pass in the dis-closure of *Abgrund* as Openness. That the human with all its motivations, purposes, and designs conceals or prohibits the disclosure of art in its grounded/ungrounded relation to being and truth is just as crucial to Heidegger as the recognition that *essential for the truth in art to appear is the trait or trace of the human that ought to be thought of as otherwise-than-human because the trait is postmetaphysical and posthuman*.⁴²

Denna posthumana aspekt återfinns hos både Fahlström och Højholt när de mekaniserar allt som rör skapandet av dikt, och när de på så sätt avslöjar det «sant» mänskliga spåret: det processuella. I deras estetiska och poetiska praxis under sextioalet kan man se ett skifte av fokus från författaren till läsaren och/eller publiken, klarast uttryckt i Højholts upphöjande av framföraren som «mediator» som lokaliserar den (åter-)skapande akten till en plats mellan författare/performer och läsare/publik. Poemet blir en oberoende struktur som existerar i sin egen rätt, och dess rum uppstår i den performativa akten. Genom att reducera inslaget av *poïçsis* till i det närmaste noll, för att istället lägga tonvikten på skapandets inslag av *technē*, (åter-)introduceras därmed det ontologiska men nu rensat från romantikens inslag av metafysik, i enlighet med hur Johanna Drucker beskriver fenomenet:

It was this insistence on autonomy, self-sufficiency, which allowed such emphasis on the poem as structure and form to be sustained; again this is a question of ontological status, the poem is to *be*, rather than to exist as a vessel of form conveying or holding a separate meaning.⁴³

Poeternas extrema emfas på *technē* istället för på *poïçsis* innebär att de framhäver ordens arbiträrhet och utbytbarhet, och därmed lyfter fram i ljuset processen bakom skapandet. Genom en dylik mekanisering av den kreativa akten och insisterandet på att performern är en mediator mellan dikt och publik, skärs det poetiska bort från dikten. I valet mellan Coleridge och Poe väljer Fahlström och Højholt den senares sida, men samtidigt kan de sägas placera sig i den gyllene mittfåran eftersom *poïçsis* genom en sådan reduktion till noll faktiskt kommer upp till ytan igen vid (åter-)skapandet av dikten som det minimala spåret av det (post-)humana: processen. Genom sin betoning av denna process återerövrar 1960-talets konkreta poeter diktens rum, samtidigt som de i hög grad framhäver att poesins plats alltid är detsamma som jagets, och att, med Pia Tafdrups vackra ord, «'jeg' er identisk med dén krop, der tidsligt bestandigt befinder sig: Nu, rumligt altid forankret: Her».⁴⁴

Noter

- ¹ Öyvind Fahlström: «HÄTILA RAGULPR PÅ FÄTSKLIABEN. Manifest för konkret poesi,» i *Orde&Bild* 1998: 1—2+CD. Hädanefter FM. Artikelns titel är vald från de sista orden i Fahlströms manifest «Bris». Öyvind Fahlström: «Bris,» i *Rondo* 1961: 3.
- ² Se t.ex. Ashton Nichols: *The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*, University of Alabama Press, Tuscaloosa & London 1987.
- ³ Percy Bysshe Shelley: *Shelley's Poetry and Prose*, W.W. Norton & Company, New York & London 1977, 508.
- ⁴ Jag vill ansluta till Heideggers diskussion om *poiçsis* som ett frambringande, ett avslöjande av något som var gömt, och därför förbundet med *aletheia*, medan *technç* refererar till både tillverkning och konstarterna. Detta gör distinktionen mellan *poiçsis* och *technç* komplicerad, eftersom *technç* i en sådan syn faktiskt är en del av *poiçsis* — liksom man såg det i antiken. Det är denna omöjlighet att separera dem som de båda poeterna överser, även om Poe kanske står starkare eftersom han faktiskt ger ett (minimalt) utrymme för inspirationen.
- ⁵ Shelley 1977, 504.
- ⁶ Se t.ex. Carl Fehrman: *Diktaren och de skapande ögonblicken*, Norstedt, Stockholm 1974, 62—80.
- ⁷ «The Philosophy of Composition» i Edgar Allan Poe: *The Complete Works of Edgar Allan Poe vol. XIV. Essays and Miscellanies*, AMS Press inc., New York 1965, 193—208.
- ⁸ Carl Fehrman kallar detta «arbetets estetik». Se Fehrman 1974, 81—91.
- ⁹ För en utvidgad analys av den konkreta poesins processualitet, se t.ex. Per Bäckström: «Krama språkmateria — manipulera världen. Det nordiska 60-talsavantgardets gränsöverskridanden,» i Hadle Oftedal Andersen & Idar Stegane (red.): *Modernisme i nordisk lyrik* 1, Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet, Helsingfors 2005.
- ¹⁰ Bengt Emil Johnson: «Poesins funktion. Enkät II,» *Rondo* 1963: 2.
- ¹¹ Öyvind Fahlström: «HÄTILA RAGULPR PÅ FÄTSKLIABEN,» i *Odysé* 1954: 2—3. Jag kallar det ett manifest, i överensstämmelse med sedvanlig praxis, men det var egentligen inte förrän 1966 som det publicerades med undertiteln «manifest för konkret poesi», i Öyvind Fahlström: *Bord — dikter 1952—55*, Bonniers, Stockholm 1966. I en annan av hans artiklar, där några formuleringar från manifestet återanvändes, beskrevs det snarare som ett «program». Öyvind Fahlström: «Lyriken kan skapa kollektiv rytmisk extas liksom jazzen. En konkret diktare skriver ett program,» i *Expressen* 540719.
- ¹² Se t.ex. Morten Søndergaard: *Rumpunkteringer. Show-Bix og Per Højholts mediebevindste praksis 1967!*, Roskilde Universitetscenter 2006, en ph.d.-avhandling som försvarades den 12 april 2007.
- ¹³ Pierre Schaeffer: *A la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris 1952.
- ¹⁴ Teddy Hultberg: *Öyvind Fahlström i etern — manipulera världen. Fåglar i Sverige, Den helige Torsten Nilsson/ Öyvind Fahlström on the Air — Manipulating the World. Birds in Sweden, The Holy Torsten Nilsson*, Sveriges Radio/ Fylkingen, Stockholm 1999, 33.
- ¹⁵ Sandro Key-Åberg: «Ord som ting,» *Bonniers Litterära Magasin* 1963: 6.
- ¹⁶ Detta nödvändiga arbete undvek surrealisterna, enligt Fahlström.
- ¹⁷ Fahlström 1998; Fahlström 1954.
- ¹⁸ Hultberg 1999, 43. *Rondo*, 1961—1964.
- ¹⁹ Jesper Olsson: *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, OEI editör, Stockholm 2005, 63—65
- ²⁰ *ta'* (H.M. Bergs forlag København); *Profil* (Institutt for idehistorie, Oslo universitet). *Profil* publicerades under en betydligt längre period, men togs över från studenter av avantgardeinspirerade författare i 1966. Innan denna period var det en studenttidsskrift, och efter 1968 blev den omvandlad till ett politiskt organ.
- ²¹ Båda böckerna har publicerats på nytt i ett band: Per Højholt: *Cézannes metode/ Intetbedens grimasser*, Schönberg, København 1985. Hädanefter CM respektive IG.
- ²² Se Søndergaard 2007.
- ²³ Det verkar uppenbarligen som en av Højholts källor var Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Francke, Bern 1948.
- ²⁴ Paul la Cour: *Fragmenter af en Dagbog*, Gyldendal, København 1948.
- ²⁵ Walter J. Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London 1982.
- ²⁶ Fahlström 1961, 26.
- ²⁷ Jörgen Gassilewski: «Efterord,» i Öyvind Fahlström: *Bord — dikter 1952—55*, Lejd, Stockholm 1999, 69.
- ²⁸ Fahlström 1966. «Bord» är ett annat av Fahlströms *portmanteau*-ord, sammansatt av de svenska orden «bokstäver» och «ord». Det är ett generellt problem i studiet av Fahlström, att hans litterära kvarlätenskap

är spridd över hela världen, och att en stor del av hans manuskript varit förlorade intill nyligen. Idag är vi dock i den lyckliga situation att huvuddelen av manuskripten återfinns på Kungliga bibliotekets handskriftsavdelning i Stockholm, och/eller på The Öyvind Fahlström Foundation, Museu d'art contemporani de Barcelona (MACBA). På hemsidan till stiftelsen finner man texter av och om Fahlström, och också *Bord — dikter 1952—55* i faksimil: <<http://www.fahlstrom.com/>>.

²⁹ I någon mening kan man därmed säga att Fahlströms dikter senare återanvändes som ting i hans egna experiment, t.ex. när han framförde dem som objekt i text-ljud-poesi, radiopjäser och musik. Det är viktigt att förstå att det ofta inte var nog att trycka poemen för de konkreta poeterna, eftersom de satte sådan vikt på dem som processuella enheter: dikterna bad om att framföras.

³⁰ Citerat från Hultberg 1999, 106. Jag har dock använt samma typsnitt (Helvetica) som i *Bord-dikter*, eftersom jag håller för troligt att detta typsnitt valts med avsikt på grund av sin icke-poetiska karaktär — man använder traditionellt sett typsnitt med serifer för poesi. Se samma sida hos Hultberg för en transkription av «Bobb» till «birdo», ett språk baserat på fåglars ljud: «så som fåglar skulle tala svenska om de lät så som vi nedskriver deras läten», *ibidem*.

³¹ Detta verkar vara ytterligare ett av Fahlströms *portmanteau*-ord.

³² Fahlström 1966, 47.

³³ Per Højholt: *Samlede digte*, Gyldendal, København 2005. Hädanefter SD.

³⁴ *Turbo* 1968; +1 1969; båda i Højholt 2005, 183—196 respektive 197—216.

³⁵ Omtagning är ett slags *trademark* för Højholt, som strax efter på sjuttioalet blev berömd över hela Danmark med sina «Gittes monologer», som är mer komiska än konkreta experiment.

³⁶ Gorgoner var tre «monster» i den grekiska mytologin, och man blir förstenad av att se deras ansikte, vilket visar den roll som seendet spelar för deras karaktär.

³⁷ Här kan man se uppenbara likheter med de konkreta poeterna i Tyskland och Brasilien, både vad gäller skrivmaskinsdikter och betoningen av visualiteten, ett faktum jag dock väljer att inte elaborera runt i denna artikel.

³⁸ Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes* 1, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1998, 363—87. Det verkar som om detta poem aldrig publicerats i enlighet med Mallarmés instruktioner. Om Per Højholt och det mallarméeska språket, se Carsten Madsen: *Poesi, tanke & natur. Per Højholts filosofi og digtning*, Klim, Århus 2004, särskilt s. 18.

³⁹ Højholt 2005, 199. Det går också att finna dikter som har likheter med Fahlströms poem «MOA (1)», vilket i sig är intressant, men det är mer *ackurat* att avsluta med en dikt som är Højholts helt egna.

⁴⁰ Dessa två fraser används för att konstruera alla dikterna i +1, förutom den sista långa dikten, som beskriver en vänskaplig fest genom att lista, och upprepa, ord som beskriver typiskt danskt beteende, dryck och mat under middagen.

⁴¹ Detta står än klarare om man inkluderar en studie av deras performance i analysen, eftersom dessa poeter därvidlag använder diverse *Verfremdung*-effekter, men det framgår klart också av de tryckta dikterna *per se*.

⁴² Herman Rapaport: *Is there Truth in Art?*, Cornell University Press, Ithaca & London 1997, 35, min kursiv i slutet.

⁴³ Johanna Drucker: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909—1923*, Univ. of Chicago Press, Chicago 1994, 72.

⁴⁴ Pia Tafdrup: *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik*, Borgen, København 1991, 22.

KØBENHAVN OG TJØME

ALF LARSEN SINE POETISKE STADER

Alf Larsen sine poetiske stader er Tjøme-traktene, øylandskapet langt sør i Oslofjorden med Tønsbergfjorden på vestsida og havet utanfor. Lyrikken til Larsen er framfor alt ein naturlyrikk med grunnfeste i dette landskapet, naturens særmerke og skifting i klima og årstider, og menneska med enkelt jordbruk og fiske i sjøen omkring. Dei første diktsamlingane har titlar som passar her: *Vinterlandet* (1912), *Billeder fra den gamle stue* (1916). Men også *Indgangen* (1915) — som tek med dikta frå *Vinterlandet* på nytt og dessutan ei tilsvarande gruppe nye dikt under tittelen «Vaarhavet» — og *Digte* (1919) er feste til det same landskapet.

Felles for desse fire bøkene er òg at dei vart skrivne og til dels utgivne ein annan stad, i eit anna land, Danmark. Med skipsreiar Johan Bryde i Sandefjord som mesén gjekk Larsen først eit kurs ved Skiringssal folkehøgskole i Tjølling ved Larvik og kom så til Danmark som 18-åring i 1903. Der var han først ein vinter (1903-1904) på Grundvigs Højskole i Lyngby ved København og begynte på jesuittskulen St. Andreas-kollegiet i Charlottenlund 1907, men vart sjuk og fullførte ikkje eksamen.¹ Seinare (1918-1924) var han konsulent for Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag i København. Etter at han hadde butt litt her og litt der, hadde han flytt tilbake til Norge i 1921. I yngre dagar budde han også eit par år i Frankrike, og nokre dikt i *Vinterlandet* har motiv frå hamnebyen Marseille. Det var ein av jesuittbrørne ved St. Andreas-kollegiet som stod bak det. Som Bror von der Lippe fortel:

En av brødrene foreslo for ham at han skulle hjelpe ham å komme til utlandet. Således ble det til at han reiste til Marseille til en ordensbroder som var prest i en liten sognekirke der og her ble han i ett år. Derfra reiste han, fremdeles ved hjelp at jesuittene til et lite sted i nærheten av byen Lille i Nord-Frankrike, der Alf også ble boende ca. ett år. Under disse opphold lærte han det aller meste av hva han kunne om fransk litteratur og kultur, og det var slett ikke lite.²

Elles er det vel slik at bøkene som kom ut i Danmark først og fremst språkleg er prega av det danske. Larsen var merksam på det og retta på det, men også etter han busette seg i Norge att, er språket hans nær dansk, samtidig som det i dikta henta næring frå språket i det norske kystlandskapet; det gjeld særleg i val av lokale ord for landskap, fugl og fisk og andre sjødyr.

Larsen vart kjend med danske og andre nordiske forfattarar, ganske særleg Otto Gelsted

og ikkje minst Vilhelm Ekelund, og han vart lesen med interesse både av desse og andre, mellom dei den unge færøyingen William Heinesen. Då det ekspresjonistiske kunst- og litteraturtidsskriftet *Klingen* (1917-1920) kom ut, vart Larsen ein høgt skatta bidragsytar av dikt, og fungerte også som talsmann for andre; såleis fekk han inn ein liten serie med norsk landsmålslyrikk, dikt av Olav Aukrust, Kristofer Uppdal og Henrik Rytter. *Klingen* kan ein seie vart meir spesifikt den danske og nordiske staden for Larsen.

Alf Larsen hadde altså eit visst namn som forfattar i Danmark på denne tida. Og han hadde nordiske kontaktar elles. Alt på Grundtvig-skulen 1903-1904 kom han i eit miljø med innslag frå fleire nordiske land, «norske, finske og svenske elever foruten danske,» skriv biografen hans, Henri Werring.³

Som Vilhelm Ekelund og andre samtidige som freista å halde det gåande som forfattarar, hadde Larsen hatt det vanskeleg økonomisk. Først som forlagskonsulent hos Gyldendal frå 1918 har han vel fått seg eit nokolunde fast levebrød. For Gyldendal arbeidde han truleg mest med norsk litteratur, som framleis kunne kome ut direkte i Danmark. Larsen arbeidde òg med å få til det såkalla «hjemkjøpet» av utgivingsrettane til dei mest sentrale norske forfattarane, som hadde kome ut hos Gyldendal i København på 1800-talet, men altså ikkje følgde med over til det nye Gyldendal Norsk Forlag. I staden arbeidde han for Aschehoug i Oslo, truleg frå 1924, som nokre brev frå Larsen til Kristofer Uppdal tyder på.⁴ Men den første i denne samanhengen viktige posisjonen han hadde i Danmark, var at han stod redaksjonen i *Klingen* nær, bidrog med eige stoff og skaffa stoff. I den dokumentasjonen som Finn Hauberg Mortensen har gitt ut, *Klingen. En antologi*,⁵ er Larsens rolle usynleggjort. Men Larsen hadde alt i alt mykje å seie for *Klingen*. Det hang sjølvstøtt og saman med redaksjonens pretensjonar om å drive eit *nordisk* tidsskrift.⁶

Larsen hadde ikkje ein intellektuell bakgrunn. Faren hans var sjøkaptein, og han omkom i eit forlis i Nordsjøen 1905. Men ein kan lett førestille seg at Larsen har lese det stoffet han fekk tak i, ganske tidleg. Det var ikkje utan grunn at Johan Bryde hjelpte han med pengar til å gå på skule.

Denne artikkelen skal ha det doble siktemålet å omtale det danske tidsskriftet *Klingen* (1917-1920) også som nordisk tidsskrift, ikkje minst med eit markert norsk innslag, og den norske lyrikaren Alf Larsens forhold til *Klingen* både som lyrikar og litterær medarbeidar/konsulent på den eine sida, og på den andre sida undersøkje Larsens eigen lyrikk i den samtidige diktsamlinga *Digte* som vart utgitt av *Klingen*. «Staden» for Alf Larsens litterære aktivitet var dermed to stader, i storbyen København med arbeid for forlag og tidsskrift, og i hav- og kystlandskapet kring Tjøme i Oslofjorden, der stoffet og grunnlaget fanst for lyrikken hans. Språket hans uttrykkjer ei sameining av dette doble, meir dansk enn det norske riksmålet til vanleg var, men også meir norsk gjennom den sikre og sjølvstøtt bruken av fagord og vendingar frå kyst- og sjølivet i vestfoldtraktene.

KLINGEN OG ALF LARSEN

Klingen var eit ekspresjonistisk kunsttidsskrift som også hadde plass for litteratur. Initiativet vart teke av grafikaren Aksel Salto (1889-1961), og Salto var redaktør saman med den kunst- og litteraturinteresserte juristen Poul Uttenreiter (1886-1968). Den viktigaste litterære medarbeidaren vart kanskje Otto Gelsted (1888-1968). Han var først konsulent og så fast medlem av redaksjonen frå andre årgangen.

Norske innslag kom konkret til syne frå første årgangen 1917-18 med dikt av Alf

Larsen (1885-1967). Det første, «Sommeren», stod i nr. 4, 1. årgang 1917-18, januar 1918. Sidan følgde dikt av Larsen i nr. 5 og 11-12, 1. årgang, februar og august-september 1918, og nr. 1 og nr. 3, 2. årgang 1918-19, 1918, i alt ni dikt som alle vart prenta i Larsens diktsamling *Digte* (1919) som Klingen-redaksjonen gav ut. Med desse ni dikta var Larsen ein av dei flittigaste bidragsytarane på dette feltet, men Hauberg Mortensen nemner han heller ikkje i eit viktig avsnitt om lyrikken i *Klingen* i si «Indledning».⁷

I første og andre årgangen var det òg bidrag, både visuelle og verbale, av dei to norske biletkunstnarane Per Krohg (1889-1965) og Alf Rolfsen (1895-1979). Og i andre årgangen dikt av Olav Aukrust (1883-1929), Kristofer Uppdal (1878-1961) og Henrik Rytter (1887-1950).

Per Krohg har først eit «Originallitografi» i 1. årg. nr. 7, april 1918. Så deltek han i *Klingens* «Krigsnummer», 1. årg. (1917-18) nr. 8 1918, med teikninga «Mitrallieusen» og einaktaren «Nervøisitet eller En stille Nat ved Fronten»⁸. Krohgs fjerde og siste bidrag er teikninga «Det ideale mennesket» i 2. årg. (1918-19) nr. 1 1918.

Alf Rolfsen har tre litografi nemnde som «Originallitografi» i 1. årg. nr. 9-10, juni-juli 1918, «Omslagslitografi» i 2. årg. (1918-19) nr. 2 1918 og «Litografi» i 2. årg. nr. 3. Dessutan har han eit kort prosastykke om kunst, «Fetischer og Fotografier» i 1. årg. (1917-18) nr. 11-12, aug.-sept. 1918.

Dei islandske biletkunstnarane Jón Stefánsson (1881-1962) og Guðmundur Thorsteinsson (1891-1924) var òg representerte i *Klingen*, Jón med fotokunst i nr. 6 og 10-12, 2. årg. og i nr. 6-7, 3. årg. og Guðmundur med litografi i nr. 7, 2. årg. og nr. 6-7, 3. årg. Redaktør Uttenreiter gav seinare ut eit nr. om kvar av dei.⁹ Også det strekar under den nordiske interessa. Dikta av Aukrust, Uppdal og Rytter utgjorde ein liten serie «norsk Landsmaalslyrik» i andre årgangen 1918-19. Aukrusts «Tri dikt», «Diktardord», «Synthese» og «Song de profundis» stod i nr. 8, Uppdals «I svarte natta» i nr. 9 og Rytters «Sfinxen» i nr. 10. Larsen arbeidde for å få fleire norske representerte i *Klingen*. I eit brev til Axel Salto, datert Hudø pr. Tjømø 13.3.1919, skriv han om kontakt med Uppdal og Aukrust og held fram:

Naar jeg nu om nogle dage (sikkert inden en uge) kommer til Kr[isti]ania, er det mulig jeg med magt kan faa fravristet [Herman] Wildenvey et eller andet. Med [Olaf] Bull er det verre. Men da det nu, som sagt, formodentlig alligevel blir for sent til marsnummeret, skal vi saa ikke vente og se om jeg ikke kunde faa samlet saapas sammen til næste eller næstnæste gang at det med rette kunde bli et slags «norsk» nummer?¹⁰

Det kan synast påfallande at det ikkje kjem nokon norske innslag i tredje og siste årgangen, og ein kan spørje om her kan vere ein særskild grunn. Truleg er det meir tilfeldig, men skulle det vere nokon slik grunn, måtte den eventuelt vere å finne i Alf Larsens forhold til tidsskriftet. Men den skulle vel elles snarare ha ført til det motsette ut frå den interessa Larsen viste, og ut frå den merksemda redaksjonen gav Larsen ved utgivinga av hans *Digte*. Snarare kan det ha med det å gjere at Larsen var på veg tilbake til Norge for godt og hadde mindre tid til *Klingen*. Det viser seg òg at Larsen var redd for å kome med for mange landsmålsdikt. I eit brev 24.8. utan årstal, som må vere frå 1919 før nr. 10 var klart, skriv han om Henrik Rytter som får inn dikt i nr. 10: «Han hedder Henrik Rytter. Men tro om danskerne har faat nok af landsmaal, saa send mig ogsaa det tilbage.»¹¹ Og

i eit brev til Kristofer Uppdal 2.11.1919 skriv Larsen m.a. at han vil sende avskrift av diktet «Isberget» til «Klingen»; bare ikke danskerne løper helt surr i det. Vi faar kanske forhøre os først hvordan det staar [til] med appetitten paa nye landsmaal[sdikte?]]¹² Når det gjeld dei norske bildande kunstnarane, derimot, er det lite truleg at Larsen hadde noko med deira forhold til *Klingen* å gjere.

Alf Larsen hadde eit namn som lyrikar i Danmark på denne tida. Han vart som nemnt ikkje student, men opptrer som kritikar og lyrikar. Det går fram av siterte brev hos Werring at han nok forsømte skulearbeidet for lyrisk verksemd, og at han vart oppmuntra av jesuitt-paterane til å arbeide med lyrikken og til å ta kontakt med lyrikaren Hans Ahlmann som heldt på å førebu ein diktantologi. Antologien, *Unge Digtere*, kom ut i 1909 med Alf Larsen — eller Alf Ingebrekt som han denne tida kalla seg — som ein av forfattarane. Sidan gav Larsen ut dei eigne diktsamlingane, *Vinterlandet* (av Alf Ingebrekt), *Indgangen*, *Billeder fra den gamle Stue* og *Digte*.

Alf Larsen har blitt buande ei tid i Charlottenlund. Børge Houmann fortel¹³ at Einar Otto Jeppesen, seinare Otto Gelsted, også gjekk ved St. Andreas-kollegiet, 1901 til 1907. Nokre år etter, 1911, kom Gelsted tilbake til Charlottenlund som huslærer hos den tyske grosseraren og forfattaren Georg Boldemann. Her vart han kjend med Alf Larsen og den svenske forfattaren Vilhelm Ekelund, fortel Houmann. Men dette må ha hendt etter ei viss tid, for Ekelund vart i følgje biografen sin, Algot Werin, først kjend med Larsen etter at denne hadde sendt honom diktsamlinga *Vinterlandet* i 1912.¹⁴ Både Gelsted og Ekelund vert viktige å kjenne for Larsen, Gelsted m.a. som sentral medarbeidar i *Klingen*, Ekelund som kollega og kritikar. Ein kritikk av *Vinterlandet* og *Indgangen*¹⁵ viser at Ekelund hadde stor tru på Larsen som nordisk lyrikar.

Av dei aspekta Ekelund framhevar, er «författarens mörka världssyn» som er «fullkomligt ä k t al».

[...] det afgörande intrycket af «Vinterlandet» är intrycket af något äfventyrligt, eggande, spännande i hans tvifvel, leda och sorg; där står en fruktbar atmosfär kring denna pessimism och där är ett stormigt vårmörker i den, en lystenhet efter at komma lifvet och lifsgåtan in på hjärtat, som ger salt och eld till hans bästa dikter och vederkvicker. Framför allt är han så lyckligt bunden till en djupt nordisk natur, hvilken ger de befriande symbolerna för hans själsupplevelse och med sin stora ödslighet sätter en eggande smak på allt.

Ekelund omtalar Larsens dikt som «modern lyrik» og ser dei i forhold til dansk og svensk:

Med danskt gemyt har han föga gemensamt, men så mycke mer med norskt och svenskt. I Norge äger man ju tills vidare så godt som ingen modern lyrik; i Sverige, där man äger, skulle denne skald utan tvifvel vinna tacksama läsare på många håll, om man blefve uppmärksam på hans bok, ...

Liknande ord og utsegner bruker Ekelund i andre delen av artikkelen som er skriven i 1915 då *Indgangen* kom med «Vinterlandet» som ein første del og dei nye dikta som ein andre del med tittelen «Vaarhavet». Han viser til at *Vinterlandet* har vekt ei viss interesse i Norge og Danmark, og hos «några svenskar». Han framhevar det han ser som Larsens sannferdige framstilling av naturen i forhold til den type menneske som «med tvifvel, leda och sorg» figurerer i desse dikta:

Nervösa, melankoliska naturer ha ofta en särskild kärlek till den mörka årstiden. [...] Han [Larsen] har druckit in med hela sin själs lidelse denna ädla nordiska skönhet: just därför att han har b e h ö f t den så våldsamt för att söfva sitt tvifvel och sin livsångest.

Otto Gelsted fekk mykje å seie for Larsen og andre forfattarar sitt forhold både til Larsen og Ekelund. Gelsted arbeidde for *Klingen* og bad både Larsen og Ekelund om å sende inn stoff. Med Ekelund lukkast ikkje dette. Per Erik Ljung fortel om dette i artikkelen «Varför slutade Vilhelm Ekelund skriva lyrik?»¹⁶ Gelsted skriv i oktober 1918 til Ekelund:

Bladets litterære Holdning (Alf [Larsen], Thøger Larsen) kan du jo kun stille dig sympatisk til. Og du vil jo ikke blive identificeret med Bladets billedkunstneriske Retning ved at sende os et litterært Bidrag. Har du ikke noget liggende som Du synes kunne passe i Bladets Format. [...] Maaske har du nogle Aforismer eller mindre Prosastykker? (Sitert etter Ljung.¹⁷)

Men det kom dessverre aldri noko av Ekelund til *Klingen*, i motsetning til Larsens ni dikt i første og andre årgang. Så peikar Ljung på at Ekelund likevel fekk mykje å seie for fleire av dei lyrikarane som hadde eit forhold til *Klingen*, både Larsen, fleire danske og så færingen William Heinesen. Heinesen har gitt vitnemål om dette; han har først blitt kjend med Otto Gelsted:

— og snart blev man også fortrolig med Thøger Larsen og Sophus Claussen. Og med nordmanden Alf Larsen og med den svenske lyriker og kulturfilosof Vilhelm Ekelund — der begge var Gelsteds personlige venner. Gennem Ekelunds bøger fik jeg det første friske og vældige pust fra den antikke diktning. Jeg levede i lang tid i en fortryllet poetisk verden — og begyndte nu også på Gelsteds opfordring at skrive lyrik selv. Min første digtsamling med den ekelundske titel «Arktiske elegier», udkom allerede i mit 21. år.¹⁸

Heinesen var også ein av dei som fekk prenta dikt i *Klingen* (fire dikt i 3. årgang).

Når det gjeld nynorsklyrikarane som Larsen fekk på prent i *Klingen*, ser det ut til at det vart ekspresjonisten Kristofer Uppdal han som forlagskonsulent fekk mest med å gjere. For parallelt med at Larsen og dei nynorske kom på prent i *Klingen*, og utgivinga av Larsens *Digte* vart førebudd, vart det arbeidd med dei sentrale utgivingane av Uppdals lyrikk i dei to samlebanda *Elskebug* (1919) og *Altarelden* (1920). Dei to bøkene på til saman 420 sider inneheld det viktigaste av Uppdals lyrikk til då, delvis i omarbeidd form, og med Larsen som konsulent, iallfall på *Altarelden*.¹⁹ Seinare (1924) les han så andre manuskript og arbeider med annonsering av Uppdals 10-bands arbeidarromanserie som var ferdig det året. Så det er ingen tvil om at Larsen vart ein viktig person for Uppdal både som forlagskonsulent og som medarbeidar i *Klingen*.

Også Larsens forhold til Ekelund og hans forfattarskap kan ha hatt noko å seie for Uppdal. Larsen var ein nær kjenning av Ekelund, både av mennesket og kunstnaren. Ekelund er også ein av dei forfattarane i Norden som Uppdal fata interesse for, noko Vigdis Ystad gjer greie for i doktoravhandlinga si om Uppdals lyrikk.²⁰

Men det viktigaste for Larsen sjølv som forfattar i forholdet til *Klingen* vart jo den sterke anerkjenninga som han fekk av redaksjonen. Det galdt begge dei to opphavlege

redaktørane Poul Uttenreiter og Axel Salto og slett ikkje mindre den alltid aktive Otto Gelsted. Og dette visualiserte og materialiserte seg på ein alldeles spesiell måte gjennom at dei gav ut *Digte* av Larsen med fem raderingar av Salto. Boka var ei spesielt påkosta utgåve på særleg fint papir som skulle gi tidsskriftet sårt tiltrengde inntekter. Eller som Børge Haumann skriv: «Til støtte for *Klingen* udsendtes i nov. 1919 en bibliofil samling digte af Alf Larsen med raderinger af Axel Salto. Oplag 60 ekspl. Pris 200 kr.»²¹ Dei som tinga boka på førehand, fekk namna sine prenta fremst i boka.²²

I samband med at *Klingen* skulle gi ut *Digte*, skreiv Otto Gelsted ein liten presentasjon av Alf Larsen. Gelsted innleier med kritikk av to tendensar i samtidslitteraturen som han ser på som uheldige. Han omtalar dei som

en naturalistisk Roman uden Form og uden Horisont, gerne autobiografisk, et aandløst Trav gennem Ligeegyldigheder og Selvfølgeligheder — og til den annen Side en mindre omfangsrig men til Gengæld fordringsfuldere Literatur, den artistiske, would-be-moderne, for hvem Krampe i Følelsen og et udvendigt Glimmer af Billeder i Stilen synes at være de vigtigste Kendemærker.²³

I staden rår Gelsted til å leite etter noko som «endnu har 'de gamles Tone', Strenghed, Alvor, Struktur», og dette finn han hos Alf Larsen. Denne «formelle Fasthed, der udspringer af hensynsløs Fordybelse i Emnet,» strevar den moderne målarkunsten etter, og av den grunn er det at «et Malerblad som 'Klingen' har givet Alf Larsen en Plads i sit Hjerte.» Det er kanskje påfallande at ein representant for redaksjonen legg vekt på det formelt faste meir enn det visuelle, men det kan eventuelt ha samanheng med at Gelsted sjølv var lyrikar og litterat, ikkje biletkunstnar. Gelsted intenderer vel også å sikre kvaliteten når han samanliknar Larsen med Vilhelm Ekelund, «i Sverige regnet for Landets største Skribent siden Strindberg».

Biletredaktøren i *Klingen*, teiknaren og målaren Axel Salto, spør stadig den andre redaktøren Poul Uttenreiter etter bidrag av Larsen, når han undrast på om Uttenreiter har stoff til neste nummer, til dømes i eit brev datert 19.03.1918: «Jeg vil gerne vide om jeg kan gøre Regning paa andre Bidrag fraa dig til Aprilheftet noget fra Alf Larsen f. Eks.»²⁴ Og *Digte* vart prenta med fem raderingar av den same Salto. Desse raderingane er ikkje eigenleg illustrasjonar, men meir lagde inn som eit parallellverk, så ein kan ikkje seie at dei direkte viser kva Salto såg i Larsens dikt. At både han og resten av redaksjonen sette dikta høgt, kan det ikkje vere tvil om når dei valde å gi ut nettopp ei bok av Larsen i staseleg og dyrt format der dei satsa på førehandstinging for å skaffe ekstra inntekter til tidsskriftet.²⁵ Men også om Salto sine raderingar kan ein gjerne seie at dei er prega av formell fastleik, vakre stilleben og velforma dyre- og menneskefigurar.²⁶

Dermed ser det vel ut til at dei i *Klingen* har sett Larsen sine dikt høgt, ikkje fordi desse står for noko brot med noko tradisjonelt, men heller fordi dei så trufast held fast ved ein tradisjon, og kanskje aller mest for det truverdige inntrykket dei gir av at dette er eit sikkert og sakkyndig feste i noko diktaren er innlevd i, ikkje noko han prøver å finne på fordi det skal vere slik. At det som før nemnt er den staden, det vestfoldske kystlandskapet som Larsen har vakse opp i og kjenner grant, som gir dikta den kvaliteten som appellerer mest til dei danske kunstnarane og litteratane.

Viktige punkt i Ekelunds artikkel om dei to første bøkene til Larsen høver også på *Digte* (1919) som *Klingen* gav ut. Delvis unntak er fem dikt til slutt i boka med fellestittelen «Nattetanker», som er tankedikt meir enn biletdikt og ikkje tydeleg knytt til stad eller område. Elles inneheld boka 36 dikt, og minst like konsekvent som i dei andre bøkene er desse dikta knytte til den staden, det kystlandskapet Larsen kom frå i Vestfold. Utover subjektet sjølv er her færre menneskeleg aktørar i *Digte* enn i tidlegare bøker, særleg tydeleg skilnad på det området er det i høve til den førre boka *Billeder fra den gamle stue* som i samsvar med tittelen handlar om forskjellige personar, slik Larsen hadde kunna møte dei i oppvekstmiljøet sitt. Til gjengjeld er naturen dramatisk. Dei motsetningane som finst i landskapsformer, årstidssyklus, døgnrytme og vind og vêr, er aktiviserte på ulik vis. Det er ein viss rytme i boka frå sein vinter/tidleg vår over færre sommarsdikt til lang og dramatisk haust og vinter igjen. Og ikkje minst er møtet mellom hav og land utnytta i nesten kvart einaste dikt med ulik grad av dramatisering og iscenesetjing av diktsubjektet. Når det gjeld forholdet til havet, har Larsen eit motivkompleks som korresponderer med såvel mytisk stoff som stor dikting til alle tider. Her også er eit tilknytingspunkt til Ekelund. Werin skriv om «bilden av havet, som för honom [Ekelund] hadde större mäktighet än nogon annan, som han förband med Psaltaren, Odysseen och Pindaros»²⁷ I tillegg til interessa for klassisk litteratur og kunst såvel som mytisk stoff hos Ekelund og også i *Klingen* har vi heile den litterære tradisjonen og ikkje minst i tillegg til Ekelund og Larsen ei mengd nordiske diktarar som har vatn og hav som sentrale motiv i tekstar om regn og snø, bekker, elvar og innsjøar, om vatn stillestående i tjørnar og våtmarker og tråskområde, fossande frå fjell eller flytande roleg fram i elvar og åer, eller i fjordar og hav brusande i storstorm eller glitrande i solskin. Vi har altså i stor mon å gjere med eit av dei klassiske fire elementa, vatnet, og til dels med forholdet mellom dette og dei andre, iallfall jord og luft.

Den franske vitenskapsfilosofen Gaston Bachelard vil gjere den gamle inndelinga i fire element til grunnlag for litteraturforskninga. I samanheng med dette innfører han tre hovudomgrep for den skapande fantasien, nemleg formfantasia («l'imagination formelle»), den materielle fantasien («l'imagination matérielle») og den dynamiske fantasien («l'imagination dynamique»). Formfantasia er i seg sjølv berre ytre dekor o.l. og må inn i den materielle fantasiens teneste om det skal bli solide kunstverk som går i djupna etter det umedvitne eller til vanleg usynlege, ein rikdom i materien som er i slekt med kompleksiteten i menneskesinnet. Dette skjer gjennom draumar, ikkje nattedraumar, «rêves», men vakne, medvitne draumar, «rêverie». Så er den dynamiske fantasien knytt til den rørsla ein ser for seg når former og ting blir nemnde. «Den kan ikke forestille seg en pil uten at den flyr, en kule uten at den dreier rundt, en kvinne uten at hun smiler etc.», skriv Rolf Vige i ein grundig presentasjonsartikkel om Bachelards tenking.²⁸ Kathrine Hanson legg på si side stor vekt på forholdet mellom draum (rêverie) og fantasi i Olav H. Hauges lyrikk. Og ho knyter drøymefantasia hos han nær til nærværet av vatn i rennande og fossande og stille former.²⁹

Nærværet av vatn er endå meir påfallande i Larsens lyrikk. Og for han er det bortsett frå nedbør som regn eller snø berre tale om sjøen og havet. Og dette stort sett på ein eller annan sterk eller svak måte i samanheng med landjorda. Larsens landskap er eit skjergardslandskap. Øyar og nes og skjer og grunnar og bår og fluer er avgrensa og

innkransa av havet. Og desse fenomen er igjen med og gir havet den form det har her. Larsen voks opp på den mindre øya Hudø eller Hui i Tønsbergfjorden vest for Tjøme. Som smågut fanga han hummar og rodde eller siglde vestover fjorden til fastlandet, gjekk nord til Sandefjord og selde hummar i hus som hadde råd til slik mat. Det var på den måten han som elleveåring kom i kontakt med sin framtidige mesén, skipsreiar Johan Bryde som i si forundring over gutungens kunnskap fekk til svar at «Jeg holder avis!»³⁰ Det seier seg sjølv at Larsen kjende dette området på kroppen frå oppvekst og tidleg ungdom.

Dei to elementa som alltid er i kontakt med kvarandre i dette landskapet, er vatnet og jorda. Men eit tredje, luft, vil jo òg vere der. Ikkje desto mindre hevdar Bachelard at fantasien vil kombinere berre to av elementa, aldri eit tredje.³¹ For tekstane i *Digte* må det då for det alt vesentlege gjelde vatn og jord, sjøen mot land, slik dét viser seg. Her kan vi òg skyte inn at Bachelard i følgje Vige i seinare bøker ikkje såg på denne lova om elementa «som et metodologisk dogme».³² Det høyrer òg med i Bachelards framstilling i boka *Vattnet och drömmarna (L'eau et les rêves)* at han set ferskvatnet høgare enn saltvatnet i 7. kapitlet, «Sötvattnets överhöghet». Det heng visst saman med at ferskvatnet er det reinaste, men det synest òg kome av at han skil sterkt mellom land og hav som landskapsform. Göran Printz-Påhlson skriv i forordet sitt til den svenske utgåva av boka at Bachelard «ständigt [är] villig att åberopa sina barndomsupplevelser [...] för at återuppväcka en i ursprungligaste mening elementär erfarenhet [...] fremst av allt är det vandringarna längs de porlande floderna och bäckarna i Champagnes dällder och ängsmarker som han minns ...»³³ Med havet hadde han derimot inga primær røynsle. Det ser heller ikkje ut til at han har førestilt seg havet eller sjøen i all slags smærre og skiftande variantar som fjordar og sund og vikar og vågar, gjerne strøymande gjennom sunda eller fjordgapa som elvar. Men dette må vi ta med om vi skal lese dikta frå Larsens landskap i høve til Bachelard.

Vi kan seie at hav og land lever tettare saman i eit slikt skjergardslandskap enn i den vanlege forholdet der grensa er meir klar, t.d. i Frankrike. Dette høver òg med ei oppfatning hos Bachelard om at sjølv om den materielle fantasien «gynnar visserligen ett element», så vil han «också bevara universums mångfaldighet»³⁴, og det kan føre til ei blanding av element, slik at to ofte opptrer saman, og det kan særleg gjelde vatn og jord. Når dette skjer, samanliknar Bachelard det med eit ekteskap, og seier at dei smeltar inn i kvarandre og blir seksualiserte (132). Rolf Vige nemner dette og peikar faktisk på Alf Larsens forfatterskap: «Et slik maktenes forbund kan vel stundom prege et helt forfatterskap (jfr. f. eks. forholdet mellom luft og hav i Alf Larsens lyrikk).»³⁵ Eg vil hevde at iallfall når det gjeld *Digte*, høver det betre på forholdet mellom jord og hav.

LESING AV DIGTE — STADEN OG ELEMENTA

Bortsett frå fellestittelen over dei fem siste dikta, har ikkje dikta i boka titlar, men førstelinjene er brukte i innholdslista. Nokre dikt går over fleire sider eller fyller ei side. Fleire er kortare; nokre svært uttrykksfulle er berre på ei strofe, og alle har strofisk form, som regel fire linjer i kvar strofe. Larsen følgjer altså ikkje dei tillaupa til frie vers som finst både i ny dansk og ny norsk lyrikk i samtida, t.d. Gelsted og Uppdal. Versemålet er talemålsnært; det er grunnleggjande trokeisk, vekslande med daktylar og stundom med opptakt. Første diktet i boka er ei slik firelinja strofe:

Havet løfter sit ansigt
av længsel og vrede hvidt,
men jorden er endnu jammergraa
og lukker sig haard om sit.

Her har vi ikkje ei sameining mellom hav og jord, men forholdet er seksualisert, og sameininga potensiell. Havet og jorda er personifiserte med havet som aggressiv potensiell elsker, og jorda som ikkje er klar til å ta imot; havet er kvitt av sinne, medan jorda jamrar og stålset seg imot. Samtidig er årstidsrytmen alt i gang, markert med adverbet «endnu». Det er enno vinter, men seinare vil den grå jorda kome til å grønkast. Ei slik oppleving av å vere for tidleg ute finst i fleire dikt som har seinvinteren i kystlandskapet til motiv. Og det kan òg vere temmeleg dystert og pessimistisk, t.d. i «Fuldkommenhetsdriften» (titlar berre i innhaldslista). Diktet har fire strofer, og i dei to første er det frambrytande liv som rår:

Fuldkommenhetsdriften straal
fra bjerge og blomsterskjød
fra tinder og grønne naaler
utslynger livet sin glød. (3)

Havet er også på plass og «suser mot jorden» (2. str.), men kulden slår tilbake, «dypet og tinderne fryser / og marken har hver nat rim» (3. str.), døden følgjer kulden, og det endar slik:

Det inderste blaa som lyser
i koller og klare kim

er endnu bestandig døden,
det falder fra øiet som skjæl
naar ilden er moden og gløden
springer med kulde og kveld!

Men som første strofa her har vist, er jorda klar til samliv, og i neste dikt, «Maaken har faat sit sommermaal» (5 strofer), er både jorda og havet klare:

Maaken har faat sit sommermaal,
skrikene falder klart som penge.
Ivar har set den første aal
og staren er kommen i alle enge!
Havets klareste dype blaa
væltter nu atter op i vandet;
tanget blomstrer hvor isen laa
og flundren glir som en sol over sandet.

Havet snur sommarsida til, erotisert med «den første aal» som fallosteikn, blomstrande tang og flundra «som en sol» over sandbotnen. Og jordelivet svarar til og viser seg fram med fugl av alle slag i aktivitet, fugleskrik og fuglesong og alt i gang: «Det skriker, hvisker, hviner og lokker, / det flagrer og flimrer i livets hjul» (5. str.). Også luft-elementet har sin plass her, men særleg gjennom fugleaktiviteten og dermed kanskje del av det jordiske,

men også lyft meir allment fram, samla til slutt i 4. strofa: «Høit over jorden bruser vaaren / fulgt av det levendes vilde jag.»

Men havet kan også snu illsida til og truge med å drepe sine born. Ein draum får subjektet til å tenkje på farar og død. I neste diktet, «Jeg hører enkelte fugleskrik» (4 strofer), har han drøymt at «det stormer slik / at sjøen faar rederne fat». Dette går vidare med «Rov og ran på alle skjær» (6—7), der det er menneske som røvar reir og drep fuglar til mat. Diktet talar i siste strofa om «dødens hav», men det er metaforisk for mennesket: «Vi er selve dødens hav.»

Påminning om døden kjem att i «Oppe før solen naar alt er graat» (9): «verden er stille som døden», men det er berre i venting på soloppgangen; «som døden» får sit svar, understreka i rimet, når eg-et skal stå «og bie blot / taalmodig på morgenrøden». Eg-et observerer havet («dønningen») som spent ventar på at «[t]oppene tændes én efter én / og ilden ruller nedover.» Og denne kjensla blir ført vidare i neste dikt, ein einstrofing, og gjord klart erotisk:

Baerne brænder med høie blaff
langs morgenens klare kyst.
Det er som hver brænding i hjertet traf
et sted som er ømt av lyst! (10)

Rekkja av «fruktbare» eller gode møte mellom land og hav går igjen i mange dikt, også i observasjonar frå haust og vinter, t.d. i desse to strofene:

Vandet klarner mot vinter,
paa fem favne vand ser jeg bund.
Dragsuget maler til splinter
natisen borti et sund.

Kimmingen skinner av kulde
og solen går rød som jern.
Det er tiden da ænderne skulde
forlate de islagte tjern ... (45)

Sjølv om jord og vatn her ikkje er smelta saman, men frosne saman («islagte tjern») viser diktet ein vakker observasjon av kystnatur seinhaustes. Slike stille, vakre vinterobservasjonar finst det fleire av, men vi skal òg sjå at dei kan gi grunnlag for ei tolking frå eg-et si side som i retning av melankoli og dødsopplevingar.

I det heile varierer desse naturdikta mellom å vere tilsynelatande nokså reine observasjonar, gjerne utan eit formelt personleg subjekt, og tekstar der eit eg kjem inn i naturbiletet og «bruker» det meir til eit korrelat for sjela. Eit av Larsens mest kjende dikt, «Du bukt som mørkner», er for første gong prenta i *Digte* og illustrerer ei slik dobbel tilnærming i møte med kystens naturlandskap: Sjøen, bukta, stranda og landet sameinar seg til ein nærmast sakral stad, der dikt-eg-et vender seg til naturen med tiltale og ønske om å bli der for evig. Den siste av opphavleg fem strofer er til og med som ein polemikk mot ei oppfatning av døden som eit skifte til noko hisidig. Denne strofa har den kristne og seinare antroposofen Larsen teke bort då diktet vart prenta opp att i *I vindens sus* (1927), men det skal òg seiast at strofa kan verke upoetisk i forhold til dei fire første. Slik

tek «Du bukt som mørkner» seg ut i versjonen i *Digte*:

Du bukt som mørkner av ekeløv,
du strand med de hvite sten,
her kunde jeg ønske at legge mit støv
en dag naar min sjæl var ren.

Da skulde jeg fly som en langbent fugl
bestandig om disse brot,
trippe langs stranden og staa i skjul
under bølgenes hvælv av blaåt.

Jeg kom til at sitte på denne sten
og stirre på krabbernes lek
og følge den vilde rosengren
som svaier saa let og vek

i denne bakke hvor livets sol
har tændt en udødelig vaar
med vilde jordbær og kaprifol
og hvite græssende faar ...

Det var en evighet mere skjøn
og mere salig end den
som mange sjæle i brunstig bøn
for livets land bytter hen. (26)

Her er ekeløv, her er hvite sten, her er støv og sjæl, og mot slutten er livets sol, en udødelig vaar og hvite græssende faar samla til en evighet mere skjøn og mere salig. Det er eit harmonisk dikt, der subjektet tolkar og opplever landskapet som ei fullkomen sameining av det som høyrer til elementa jord og vatn. Ein slik idyll finst, men er ikkje einerådande i boka.

I det ovannemnde «Fuldkommenhetsdriften» er det lyriske subjektet synleg med di det som hender i landskapet får ei klår retning som er pessimistisk og regressiv i forhold til den aggressive livskrafta i det aller første diktet. Subjektet er tydelegare til stades, men gir uttrykk for ei resignert haldning; «det er bestandig døden».

Subjektet blir tydeleg på ein meir ekspresjonistisk måte i somme andre dikt, t.d. i eit av dei som først vart prenta i *Klingen*. I boka har dikta titlar berre frå førstelinjene i innhaldslista, men i *Klingen* (nr. 4 1918, 1. årg.) har dette tittelen «Sommeren». Det er eit langt dikt på 13 firelinja strofer som presenterer seg som ein draum. Det har sterke ekspressive trekk og kan minne i biletbruken om Pär Lagerkvists «Ångest, ångest är min arvedel», jf. her dei to første og den nest siste strofa:

Jeg vanket i drømmenes rike,
jeg var naad til en væg av granit
som jeg kjendte jeg maatte bestige
skjønt jeg vasset i blod ved hvert skridt.

Mine hender blev hudløse flænger
mens jeg kløv i den slimete ur,
men jeg kjæmpet mig længer og længer
tilveirs ad den svimlende mur.

Jeg var blevet til liket i dalen,
og en korp slo sig ned paa mit bryst ...
Men da fik jeg sprængt mig av kvalen,
og lidt efter lidt blev det lyst. (18 og 20)

Situasjonen opplevest altså meir negativt enn det kanskje er vanleg hos dei tidlege ekspresjonistane, og diktsubjektet maktar å vakne or draumen og «kvalen», opplever at dagen kjem og fyller havlandskapet — siste strofa:

Langsomt blev taaken til fjelde,
og havet gled frem i sin glans.
Den levende dag i sin vælde
brøt flammende ind i min sans.

Men det livstrugande som vi såg i førre diktet er ikkje berre i draumen. Våren får etter kvart makt i første delen av boka som vi har sett. Men i fleire vårdikt er denne livskrafta truga, og vi merkar ein tydeleg trong hos subjektet til å leggje vekt på fenomenen i naturen som kan peike på fare og død. Ikkje minst er menneska farlege for livet elles. «Rov og ran på alle skjær» er innleiingsord i eit dikt (6 f.) som handlar om å slå i hel fugleungar til mat og reiser spørsmålet «[h]vem er vi som æter liv» og svarar at «[v]i er selve dødens hav», motsett det som det kjende havet er. Og i diktet før, «Jeg hører enkelte fugleskrik» (5) ligg «jeg» vaken og høyrer lydane i vårnatta og «tænker paa tusen ting: / liv som lever i angst for sit / og døden som gaar omkring.» Døden er altså eit sentralt innslag i den livskjensla som våren i landskapet gir grunnlag for. Dette kulminerer kanskje med eit dikt som også hadde stått i *Klingen* (nr. 11-12 1. årg, 1918):

At være en død og druknet mand
som ligger og skyller med nakken mod land
og øinene fyldt av det klare vand,
og faa sine lemmer forsigtig tatt av
og reises op langs en ensom sjø
og sættes paa huk av det mørke spil
og smile med dødens smil dertil —
var mere verdt end at sitte her
blændet av sjø og skinnende skjær
og høre paa havets evige snak.
Dog ogsaa dette er mildt og godt,
der er lise og fred i maaker og brott
og lykke for øiet i havets blaar.
Livet har ting saa lette som fjær
og dyp som i fred kommer døden nær. (11)

Den grotesk-ironiske første delen er ei einaste lang setning med to leddsetningar som subjekt. Konstruksjonen fungerer *retarderande* fordi predikativet i heilsetninga først kjem i niande linja, og *akselererande* gjennom dei parallelle anaforiske gjentekne predikativa i

leddsetningane. Ein dirrande uroleg og spennande sekvens som er eit utbrot med ein tydeleg ironisk brodd mot den inaktive landskapsbetraktaren som tenkjer dette, men sit «blændet» og ser på idyllen. Og med det kunne diktet ha slutta. Men det kjem nye linjer med meir dempa uttrykk, og grotesken med strandvaskaren som misser lemene, blir forvandla til nokoslags trøystarord — «ogsa dette er mildt og godt». Ei akseptierende forsoning i staden for den konkrete beskrivinga av ein «druknet mand» i første delen. Det subjektet som opplever seg som «en død og druknet mand», kjem fram til eit slags andrehands akseptabelt tilvære gjennom å oppleve sjøen som også sommarleg mild i si tilnærming til landet, «havets evige snak».

ÅRSTIDENE OG ELEMENTA

Mange av dei dikta eg hittil har omtala, kan knytast til våren som årstid. Dikt med sommarmotiv er færre og har liten spesifikk symbolverknad i høve til vårdikta og framstår kanskje meir som ein overgang også metapoetisk til meir kreativ aktivitet, slik ein kan lese siste strofa av «Det regner fint fra en graablaa banke»:

Den korte sommer er snart et sagn
og fugleskitten et fagert minde
paa disse klipper hvor jeg tar agn
til drømmefisket som nu er inde ... (15)

Skiljet mellom vår, sommar og haust kan òg vere heller utydeleg. Få dikt lenger ute er hausten der, t.d. i den første av tre strofer:

De kollete saueskjær, graa efter regn,
og med enkelte lave trær
var spettet av tusen høstlige tegn
i dag da jeg rodde dem nær. (31)

Det neste diktet stod først prenta i *Klingen* nr. 1, 2. årg., 1918:

Naar aalen om høsten gaar ned fra grund
og tangen tømmes for krabber,
naar morilden lyser i alle sund
og lyngen fra alle rabber,

da vender min sjel sig endelig tungt
og svarer ut av sin dvale
paa noget den længe i drømme har hørt:
Ja — er det med mig du vil tale? (32)

Fleire av dikta med haust- og vintermotiv der det gjerne er snakk om sjel og draum, kan lesast som metadikt, og vi ser her i andre strofa korleis haustida blir omtala som draumens tid då sjela vaknar til aktivitet. I fleire dikt er det tale om at det er viktig å vere vaken, til dømes i «Sandelig smaker slaaperne salt», siste strofa:

Det griper mig nu som et evig tap
at her, mens jeg sov som en sten,
gik ødet hvidt i det svarte gap
og maanen stod høi og ren! (33)

Her er det tale om eit «evig tap», i neste dikt (34) blir den nyvakna sjela skildra som «tom og stor!», og tre dikt seinare er det eit rop etter kulde og nærmast død:

Det roper i min sjæl, nordvest!
nordvest, nordvest kom ned med sne,
vælt hit det hvite bjerg dervest,
flyt hit det store rimfrosttræ!

Jeg er en ild som nu vil frost,
jeg er en dag som nu vil nat.
Jeg venter paa din bistre blaast
nordvest, ta fat! nordvest ta fat! (37)

I mange dikt med haust- og vintermotiv er det med andre ord slik at møtet mellom vatn og jord, hav og land handlar meir om strid enn om sameining, slik at vi ikkje kan tale om fruktbart ekteskap slik Bachelard framstiller det. Men somme hentar òg opp brot av ein gammal optimisme, som «En sen og høstlig lyst» med denne sistestrofa:

Lidt utslidt sjø og strøm
lidt skvalp indunder taaken
saa er den gamle drøm
om evigheten vaaken! (43)

medan siste linjene att i neste dikt (44) har ein lågare temperatur: «Slik kan sjælen gaa og fryse / i det klare maaneland!», og eit seinare dikt «Lyngen under sne» (51), endar i full håpløyse: «Sjælen ser sig om; / alle haap er hentet!»

Somme tider kan det altså vere glimtar av håp, men stort sett går det berre ein veg. Eit av siste dikta «Brottene glyser [glimtar, lyser] paa begge bauger» (59) er ein grotesk visjon av ein djevleseglass der kommandoordet mellom anna lyder: «Far nu til helvede alle prester / og bibelen kvikt over bord.» Og hovuddelen av boka sluttar med eit kort og smålåte, resignert metadikt:

Slike enkelte strofer
har jeg i drømme skapt,
— det er bare glimt av noget
virkeligheten har tapt.

Fjerne rap av stjerner,
lys fra kimmingens sjø,
ting som evigheten
alt hadde tænkt at la dø. (63)

Til saman kan vi nok seie at *Digte* hovudsakleg har ein dyster og pessimistisk tone. Og i delen med haust- og vintermotiv er dette ofte openbert knytt til sjølv skrivninga og kreativiteten. Men ein avgjerande styrke i boka er Larsens fortrulege forhold til naturen og livsvilkåra i det kystlandskapet han viser fram og skriv ut frå. Dette kan vi sjå i dei fleste av dei alt siterte dikta. Det er som Ekelund skriv om *Vinterlandet*: «Framför allt är han så lyckligt bunden till en djupt nordisk natur, hvilken ger de befriande symbolerna för hans själsupplevelse» (loc.cit.). Dikta er skrivne med stor sakkunne om forholda

både på sjø og land: klima og vêrforhold, godvêr og styggevêr, soloppgangar og solnedgangar, landskapsformasjonar over og under vatn, øyar og skjer, fluer og båar, dramatikken i landskapet med ulike årstider, storm og stille, fiskar og fuglar, båtar og menneske.

Med slik landskapsframstilling i dei aller fleste dikta seier det seg sjølv at dikta og heile boka får ein visuell karakter. Dette høver godt med Larsens engasjement for *Klingen* som i høg grad var eit tidsskrift for bildande kunst. Vi kan lett finne dikt hos Larsen som med fine detaljar og nøyaktige skildringar får fram eit nyansert fargespel. Eit slik dikt er «Jeg gjør op varme i morgengryet» som også var prenta i *Klingen* (nr. 11-12, 2. årg., 1918):

Jeg gjør op varme i morgengryet
og ser til prammen.
Den dunkle himmel er endnu skyet
og sjøen graalig, det gnur og blaser
og skvalper tungt ifra nord om skjæret.
Men ilden fænger og slaar iveiret
og glør og gnister staar ut av flammen
og slukkes fort i de forte sjøer
som endnu jager og driver sammen
utover havranden skjær og øer ...

Jeg staaar i ørske paa nattens skraaning
og kjender verden i halvdrøm vippe
fra mørket op mot den klare blaaning
som træffer langt i nordost en klippe.
En havskaar gaper og strækker benet
igjennem vingen,
og som en rødme i graat forgrenet
staar dagen brat i den hvite bringen. (27)

Her kan vi merkje oss fargeskiftet og sansen for den visuelle detaljen når havskåren (ein måse/måke) både gaper (gul nebb, raudt gap) og strekkjer beinet (raudt bein), «igjennem vingen», og så fargenyansen til slutt, «som en rødme i graat forgrenet / staar dagen bratt i den hvite bringen».

Staden for dikting, for stoffet til dikting er utan tvil oppvekstlandskapet i Tønsbergfjorden ved Tjøme. Men røynsleane frå dei andre stadene, samla i staden København, er òg med når det moderne subjektet med sine endra eksistensielle vilkår også set farge på hav mot land-dikta i *Digte*. Men for å få dikta til måtte det gamle kystlandskapet manast fram. Som Larsen skreiv ein gong til redaktør Uttenreiter i *Klingen*:

Jeg har strævet med et par digte i det sidste, som jeg vilde ha sendt, men jeg har været saa daarlig oplagt og saa forstyrret av andre ting, at jeg har opgitt det i øieblikket. Jeg reiser nu en av dagene til Norge — Der vil jeg falde til ro og skal da se at faa noget avskrevet saa det kunde komme paa i Januarheftet, hvis De synes om det.³⁶

Noter

¹ Kåre Glette: «Presentasjon: Alf Larsen (1885-1967),» www-lu.hive.no/vestfoldportalen/forfattere/larsen1.htm

² Bror von der Lippe: «Noen minner om Alf Larsen,» i Alf Larsen: *Uvalgte verker. Bind II* ved Niels Magnus Bugge, Dreyer, Oslo 1985.

³ Henri Werring: *Alf Larsen. En dikters livsløp*, Dreyer, Oslo 1977, 35.

⁴ Alf Larsen: brev til Kristofer Uppdal daterte 10.4., 5.8. og 27.10.1924, der det går fram at han arbeider med manuskript av Uppdal, som var Aschehoug-forfattare. Brevsamling 802, Nasjonalbiblioteket, Oslo.

⁵ Finn Hauberg Mortensen (redaktion og indledning): *Klingen. En antologi*, Samleren, København 1980.

⁶ Jf. brev frå Otto Gelsted til Poul Uttenreiter 18.01.1919. Mappe 634 Poul Uttenreiters papirer I, Center for Manuskripter og Boghistorie ved Det Kongelige Bibliotek, København.

⁷ Finn Hauberg Mortensen: «Indledning,» i *Klingen. En antologi*, Samleren, København 1980, 35.

⁸ Einar Økland skriv om *Klingen* og Krohgs einaktar i si bok *Per Krohg som illustratør*, Samlaget, Oslo 1989.

⁹ Poul Uttenreiter: *Maleren Jón Stefánsson*, Rasmus Navers Forlag, København 1936; og Poul Uttenreiter: *Guðmundur Thorsteinsson*, Henrik Koppels Forlag, København 1930.

¹⁰ Alf Larsen i brev til Axel Salto, datert Hudø pr. Tjømo 13.3.1919. Mappe 634 Poul Uttenreiters papirer I, Center for Manuskripter og Boghistorie ved Det Kongelige Bibliotek, København.

¹¹ Alf Larsen: brev i mappe 634 Poul Uttenreiters papirer I, Center for Manuskripter og Boghistorie ved Det Kongelige Bibliotek, København. Brevet er plassert under «udaterbart» i arkivet. Det er datert 24.8., men er utan årstal. Av måten Larsen omtalar Uppdal (dikt i nr. 9, 2. årg.) og Rytter (dikt i nr. 10, 2. årg.) på, kan dette ikkje vere anna enn 1919.

¹² Alf Larsen: brev til Kristofer Uppdal 2.11.1919 i Brevsamling nr. 802, Nasjonalbiblioteket, Oslo.

¹³ Børge Houmann: *Otto Gelsted bibliografi. Men biografiske noter*, Sirius, København 1977, 13.

¹⁴ Algot Werin: *Vilhelm Ekelund 1908-1925*, Gleerups förlag, Lund 1961, 93.

¹⁵ Kritikken har tittelen «En norsk diktarkarakter» og er opptrykt i 1923-utgåva av Ekelunds *Böcker och vandringar*. Artikkelen er delt i to, og det går fram at første delen er opptrykk av ein omtale av *Vinterlandet* 1912, prenta i hans *Tyska utsikter* 1913, medan andre delen handlar om *Indgangen*, inkludert opptrykket av *Vinterlandet* som ein bolk av den nye boka. Delen om *Indgangen* er frå 1915 med di han blir innleidd slik: «För tre år sedan utkom på Gyldendalska förlaget diktsamlingen 'Vinterlandet' af en ung norrmann Alf Larsen (signatur Alf Ingebrect).» Jf. Vilhelm Ekelund: *Böcker och vandringar*, Bonniers, Stockholm 1923, 243 ff..

¹⁶ Per Erik Ljung: «Varför slutade Vilhelm Ekelund skriva lyrik,» i Thomas Bredsdorff og Finn Hauberg Mortensen (red.): *Hindsgavl Rapport. Litteraturteori i praksis*, Odense Universitetsforlag, Odense 1995.

¹⁷ Ljung 1995, 206.

¹⁸ William Heinesen i Hemming Hartmann-Petersen: *Samtale med William Heinesen*, Forlaget Tranehuse, Århus 1975, 14.

¹⁹ Jf. eit udatert brev frå Alf Larsen til Kristofer Uppdal «2den paaskedag efterm.». Brevet må helst vere frå 1920. Larsen har nett lese *Altarelden*, og det må vere manuskriptet. No bed han Uppdal, som bur i Asker, om å kome inn til Kristiania (Oslo), der Larsen held til på eit hotell, så dei kan snakke om boka.

²⁰ Vigdis Ystad: *Kristofer Uppdals lyrikk*, Aschehoug, Oslo 1978.

²¹ Houmann 1977, 55.

²² Det er uvisst om utgivinga vart nokon suksess. Førhandstingarane vart i følgje namnelista ikkje fleire enn 22. Mellom desse var Astrid Blicher Hansen som ei tid etter gifte seg med Aksel Larsen, og «Fru Vilhelmine Uttenreiter».

²³ Otto Gelsted: «Alf Larsen,» i *Klingen*, 2. årg. nr. 10-12.

²⁴ Axel Salto i brev til Poul Uttenreiter 19.3.1918, i mappe 634 Poul Uttenreiters papirer I, Center for Manuskripter og Boghistorie ved Det Kongelige Bibliotek, København.

²⁵ Redaksjonen vende seg «Til Skandinaviens kunstinteresserede Publikum» og skreiv mellom anna: «Paa Trods af at alle vore Medarbejdere uden Undtagelse har ydet Klingen deres Bidrag vederlagsfrit, ser vi os nødsaget til at gribe til ekstraordinære Foranstaltninger for at føre Bladet igennem. Vi agter derfor som Led i Klingens literære og kunstneriske Publikationer at udsende en Digtsamling af A l f L a r s e n med Originalraderinger af A x e l S a l t o. Bogen vil i det fineste Udstyr blive trykt kun i 60 nummererede og signerede Eksp. à 200 Kr. Raderepladerne vil efter Trykningen blive tilintetgjort. En Fortegnelse over dem, der ved at forudbestille Bogen støtter Klingen og derigennem den unge Kunst, vil i Lighed med Subskriptionsskik i gamle Dage blive sat foran i hver Bog.» Datert 15.9.1919. *Klingen*, 2. årg. nr. 9.

²⁶ Opphavleg var det eit endå større namn enn Salto redaksjonen hadde håpa å få illustrasjonar av til boka.

På vegner av redaksjonen kontakta Larsen Edvard Munch som ikkje ville ta det på seg. Jf. brev frå Alf Larsen til Axel Salto 13.6.1919 i mappe 634 Poul Uttenreiters papirer I, Center for Manuskripter og Boghistorie ved Det Kongelige Bibliotek, København.

²⁷ Algot Werin: *Vilhelm Ekelund 1885-1908*, Gleerups förlag, Lund 1960, 403.

²⁸ Rolf Vige: «Gaston Bachelard — elementloven og drømmelivets poetikk,» i *Vinduet* nr. 3, Oslo, Gyldendal 1966, 210.

²⁹ Katherine Hanson: «Dialektikken 'elvi' — 'berget' i Olav H. Hauges diktning sett på bakgrunn av Gaston Bachelards estetikk,» i Idar Stegane m.fl. (red.): *Dikt og artiklar om dikt. Til Olav H. Hauge på 70-årsdagen*, Oslo, Noregs boklag 1978.

³⁰ Lippe 1985, ibid.

³¹ Gaston Bachelard: *Vattnet och drömmarna. Essä över den materiella fantasin*, översättning Marianne Lindström [Hägersten], skarabé 1991. Original: *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti 1942.

³² Vige 1966, 213.

³³ Göran Prinz-Påhlson: «Förord. Gaston Bachelard och materiens drömmar,» i Bachelard 1991, 9.

³⁴ Bachelard 1991, 129.

³⁵ Vige 1966, 212.

³⁶ Alf Larsen: brev til Poul Uttenreiter 15.11.1917 i mappe 634 Poul Uttenreiters papirer I, Center for Manuskripter og Boghistorie ved Det Kongelige Bibliotek, København.

HEMBYGDSDIKTNING, TRADITION OCH MODERNISM

GUSTAF LARSSONS DIKTNING I ETT NORDISKT PERSPEKTIV

Finns det landskap i lyriken? Görs dikter utav känslor? Frågorna kan synas egendomliga, eftersom vi här i Norden har en rik naturlyrisk tradition. Och vi har allt sedan romantiken vant oss vid att poesin är uttryck för diktarens inre värld. Läs Stagnelius — ingen har lidit som jag! Men fullt så enkelt är det inte.

Som Anna Smedberg Bondesson visat i sin avhandling om den öländska författarinnan Anna Rydstedt, *Anna i världen* (2004), har «the linguistic turn» och poststrukturalistiska ståndpunkter satt sin prägel också på den svenska litteraturkritiken under en period, särskilt under 1980-talet. Här diskuteras ingående olika ståndpunkter rörande språket och platsen.¹ Horace Engdahl polemiserar t.ex. i en recension från 1989 av diktsamlingen *Genom nålsögat* mot Göran Printz-Påhlson, som hade karakteriserat Rydstedt som ett slags hembygds poet och företrädare för de södra provinsernas starka naturlyriska tradition.² Inte så att Engdahl förnekar bilden av Öland i hennes lyrik, men:

Ändå finns det plats för en metodisk varning. Landskap förekommer strängt taget inte i poesi, eftersom det där inte finns någon yttre värld som skulle kunna skiljas från en inre. [...] Vad vi har är ett Ölandsanna, som endast återfinns i språket. Det kan låta självklart, men lyssna på folk när de börjar tala om «naturlyrik» så ska ni få höra.³

I sin bok om Anna Rydstedt, *Kära, kära verklighet* från 2000, skriver vännen och litteraturkritikern Jan Olov Ullén däremot:

Naturligtvis finns «Ölandsanna» bara i språket. Det hindrar inte att också Öland finns där, och inte bara som språk. Ölandsanna är just, om man så vill, ett uttryck för det Printz-Påhlson ville se som platsens poesi hos Anna Rydstedt.⁴

När Göran Printz-Påhlson, själv poet och en av vår tids främsta kännare av den lyriska modernismen, i en essä från 1990 myntade uttrycket «Platsens poesi — satsens poesi»⁵ fångade han den motsättning som under åttiotalet — återigen, borde man tillägga — hade blivit tydlig i den litteraturkritiska diskussionen i Sverige: den mellan en förment naiv syn på diktens verklighetsspeglade eller *mimetiska* funktion å ena sidan, och dikten

som text, och bara text, å den andra.

Nu är det ju inte så att den tidigare förespråkaren av *metapoesi*, det vill säga dikt som reflekterar över sitt eget väsen och tillblivelse, har ändrat ståndpunkt, betonar Printz-Påhlson i en sen intervju; han är fortfarande övertygad om det gamla symbolistiska axiomat att dikten är gjord av ord, inte av känslor. När han skrev essän från 1990, var han bland annat inspirerad av nordirländaren Seamus Heaney, sedermera nobelpristagare. «The sense of place» utvecklas kanske företrädesvis i marginalerna, i provinserna, i de regionala sammanhangen, där känslan för platsen genom odlandet av det egna språket och den kulturella särarten blir allt nödvändigare i detta globaliseringens tidevarv.⁶

Bofasthet och rötter bakåt genom släktleden är inte längre en garant för en självklar hemkänsla i tillvaron. När platsen är hotad, övergiven eller katastrofalt förlorad, måste språket bli ett hem eller, med den sene Martin Heideggers ord, ett «Varats hus».⁷ Orden, symbolerna, är de farkoster vi kan färdas med — är det i landskap eller i satsföljder vi rör oss? Vart är våra kodade meddelanden på väg? Och vad händer när själva språket tycks hotat?

Med exempel från ett författarskap som har en starkt regional förankring vill jag belysa den tematik som står i centrum för denna volym. Hur framträder landskapet och platsens poesi hos den författare som kommit att kallas Gotlands nationalskald? Hur kan man förklara hans utveckling som poet från traditionell hembygdsdiktning i bunden form till de fria, alltmer koncentrerade formerna i den sena lyriken? Vad betyder det att han samtidigt uppodlar den gutniska dialekten som ett konstnärligt verkningsfullt personligt idiom?

GUSTAF LARSSON — LIV OCH DIKT

Gustaf Larsson (1893-1985), snickaren från Norrlanda socken på mellersta Gotlands östra sida, ägnade hela sitt liv åt hembygdens historia. Förutom Norrlanda Fornstuga, med dess samlingar av byggnader och inventarier, vittnar hans mångsidiga konstutövande om hans djupa kunnande. Han skrev om människan i samspel med naturen, han forskade i de gamla gårdarnas släkthistorier, han fotograferade och berättade, och hans skrev i över ett halvt sekel de dikter som gjort honom till Gotlands nationalskald. Hans kalkstensgård i Fjäle i Anga ligger ännu kvar bland lammbeten och fornminnen, inte långt från det berömda gravfältet från järnåldern, Trullhalsar.

Hur kan man då komma på tanken att beröra hans lyrik under rubriken nordisk lyrisk modernism? För det första *nordisk*: Gustaf Larsson närde en djup kärlek till Island och den isländska litteraturen. Hans dikter blev översatta till isländska av Þóroddur Guðmundsson 1975, och 1978 kom en tolkningsvolym, där Ivar Orkland presenterade ett rikt urval *Gotlandske dikt* på nynorska.⁸ Det verkar rentav vara så att han, vid sidan av ett mindre antal läsare på fastlandet, mottagits med större öppenhet på Island och i Norge än i rikssvenska sammanhang. I en rad dikter, enligt kännare de bästa, använde Gustaf Larsson sitt eget gutamål — och redan detta gör att vi rör oss långt bort från den rikssvenska poesin.⁹ För det andra *modernism*: Här vill jag pröva följande tankegång: Är fenomenet modernism något som uppstår hos läsaren i en bestämd kontext? När Vilhelm Ekelund efter några samlingar vid förra seklets början kom med en ny och djärvare ton, uppfattades detta av samtiden som normbrytande, eftersom hans diktning avvek från den symbolistiska lyrikens ordmusik med medvetet skapade kärva, hårda

sammanstötningar i versen. Självs skulle han svara på beskyllningarna om «formlöshet»: «Stode en grek ur sin graf nu och diktade i chor-vers och dithyramber, skulle han säkert inte anses på långt när så formfulländad som — herr Karlfeldt!»¹⁰

Om man med lyrisk modernism menar ett normbrytande främmandegörande i förhållande till traditionell poetisk praxis (bunden vers, välklang, ett intelligibelt om än förtätat «innehåll», uttryckt i ett någorlunda välbekant ordval) framstår den arkaiska och klassiska grekiska lyriken som modernistisk. Så också den fornisländska Edda-poesin med dess allittererande verspar, enigmatiska kenningar och stundom imagistiskt förtätade «objektiva korrelat» (i T.S. Eliots mening) för tanke och känsla.

När en 1900-talsskald, djupt förankrad i sin gotländska hembygd, framträder, ser man honom gärna som en utlöpare av det svenska 1890-talets förnyade intresse för det regionala och lokala. Jag kommer i det följande att ge några exempel på hans förhållande till just Erik Axel Karlfeldt. När han skriver gutniska dikter, på den dialekt som bär starkt arkaiska drag, upplever en icke-gotlänning hans poesi som främmande, säregen och lockande, medan en infödd gotlänning sannolikt känner sig mera hemma i språket. Jag vill därför pröva att resonera kring denna «bygdemodernism» i ljuset av dessa skilda läsarkontexter.

Ett tredje skäl, nog så vägande, är att jag numera tillbringar mina somrar i Gustaf Larssons hemtrakter. Jag hade bott vid Fjäle som sommargotlänning i nästan tio år och naturligtvis hört talas om Gustaf Larsson. Man kan finna rader ristade på en gravsten eller gjutna i en kyrkklocka; man kan begrunda skaldens byst i Visby i Almedalsbibliotekets avdelning för Gotlandica. Han har liksom Karlfeldt också förmedlats genom tonsättningar. Jag hade besökt Norrlanda Fornstuga, cyklat och vandrat i skaldens trakter, men mitt direkta intresse väcktes genom ett föredrag av Thure Stenström under Gustaf Larsson-dagen i Norrlanda den 10 juli 2005.¹¹

Självs infödd gotlänning läser Stenström de gutniska dikterna utan problem; han framhåller hur poetens litterära bildningsgång — autodidaktens — utgår från den svenska poesins båda guldåldrar romantiken och nittiotalismen, och hur särskilt Karlfeldt varit en stor förebild. Gustaf Larsson har berättat om detta bland annat i en av de sena essäsamlingarna med den anspråkslösa titeln *Anteckningar II* (1969). Och visst hittar man i de tidiga samlingarna (Gustaf Larsson debuterade i bokform 1921 med samlingen *Strandbygd. Sångfragment*) återklanger från Fröding och Karlfeldt. Men också från Johan Olof Wallin och den romantiska göticismens paradnamn Esaias Tegnér och Erik Gustaf Geijer: här möter den frie och trygge odalbonden vikingens äventyrligare och oroligare själ. Dessa motsättningar tycks ha funnits i Gustaf Larssons egen släkt: farfadern var en självlärd djurdoktor, fadern tillbringade en tid på sjön, och han medverkade som assistent vid utgrävningarna av Trullhalsar. Släktgården låg i Burs i Norrlanda socken. Tidigt började Gustaf och hans bror ta del i de inventeringar av gutnisk hembygdshistoria som fadern påbörjat. Man förvärvade mark och införskaffade gamla gotländska byggnader och inventarier: Norrlanda Fornstuga, med dess hus och mångahanda redskap, är resultatet av ett kärleks- och pietetsfullt insamlingsarbete. Det var inte endast Carl Larsson i By i södra Dalarna som lät sig inspireras av Skansen-grundaren Artur Hazelius ambitioner. En parallell finns också i Theodor Erlandsson och Bungemuséet på norra Gotland.

Till denna historiska bakgrund, med rikssvensk hembygdsvärld och nittiotalism, skall också folkrorelsearbetet läggas, i synnerhet den frireligiösa väckelse som drog fram över

Östergarnslandet; farföräldrarna tillhörde Kräklingbo metodistförsamling.¹²

Se hur de lyser, sjöman, dagen är när.
Bort över vågen vinkar hamnen dig där.
Svår var väl färden men nu ser du ju land,
och i båten är du bärgad, ro emot strand.

Detta är Gustaf Larssons första minnen av poesi, skriver han i *Anteckningar II*, det var de gamla läsarsångerna som farmodern Anna Greta Larsdotter sjöng i sin kammare — citatet kommer från de populära «Sankeys sånger»: «Det var lättfattliga texter, omtyckta för sina medryckande melodier i durton.»¹³ Så starkt kan de tidiga upplevelserna präglade en författare, att han ännu i mogen ålder ger sina dikter resonans av de gamla läsarsångerna:

Har däu tro sum jær stark
fallar haugmod pa knei,
singar sanglausar fåugel,
glångar torreste trei.

Har däu tro sum jær stark
vaksar gröide pa stain,
braidar kalreis'n rosar
pa dein akarrain.

Har däu tro sum jær stark
kummar tveivel pa skam.
Da glädes marki
där däu gar fram.¹⁴

Ännu i de sena gutniska dikterna kan denna tillförsikt komma till uttryck; strandens ljus i mörkret som leder seglaren hemåt behöver inte nödvändigtvis tolkas som en gudsbild, men det ger uttryck för en djup, existentiell tillit. Även för en fattig själ finns det någon som vill en väl. «Naudljaus» lyser i mörkret:

Strandild'n vakar pa burgi.
— Naudljaus för an fatti själ,
sum dreivar raidlaus ei nidmörkar,
däu löisar ei land u vill mi väl.
Sjoen brautar yvar bräuni,
vill släuke min gamble bat.
Strandild'n vakar ei austar
u laidar mi haim ei nat..¹⁵

Redan med detta exempel vill jag visa hur nära den gutniska diktningen ligger isländskan och nynorskan, vilket jag återkommer till längre fram. Först den isländska tolkningen, dikten «Víti»:

Vitinn hann vakir á bergi,
vísar á rétta leið
nætur í niðarmyrkrum,
náð hans var lengi þreyð.

Sjórinn sýður á keipum,
svelgja vill gamla skeið.
Vítinn vakir á bergi,
vísar mér heim í neyð.¹⁶

Så den nynorska «Naudljøs»:

Strandelden vaker på berget.
— Naudljøs for ei fattig sjel,
som driver rådløs i kolsvart natt,
du lyser meg inn, vil meg vél.
Sjøen brut over bruni,
vil gløypa min gamle båt.
Strandelden vaker i auster
og leier meg heim utan brot.¹⁷

Men vi skall återvända till Gustaf Larssons tidiga år. Modern dör i tuberkulos; hon anas i några gripande dikter längre fram, och en av den lungsjukas symboler blir blodtoppen, en ört som växer i våra Gotlandstrakter. Gustaf Larsson lärs upp till byggnadssnickare, vistas en tid före första världskriget i Stockholm i arbete tillsammans med fadern. Naturligt var att man då passade på att besöka Skansen. Som snickare kommer Gustaf Larsson också att försörja sig fram till 50-talet, då han efter giftermål och förvärvande av ödegården i Fjäle insjuknar och behandlas för TBC. Här finns genomgripande sjukdomsupplevelser, precis som hos Karlfeldt, som i *Flora och Bellona* (1918) vittnar om det fjärran landet och det utsägliga ordet han hörde vid en obeskrivlig port. Diktjaget i «Sjukdom» ser «en vit azalea / bredvid en lackviol» och tycker sig ana sin döda moder vakande vid hans bädd som i barndomens mässlingsnätter; «Det ringde påsk, det stod ett barn / och grät vid min huvudgärd.»

Så får jag stanna, så skall jag dröja.
Men panten vet jag som dyrt skall lösas,
och klart jag ser som ur rännad slöja
mot nya nådår, som ej får slösas.

Jag var ej mogen, jag var ej värdig,
ty nog jag lidit och nog jag njutit,
men ett står kvar, förr'n en man är färdig:
att skapa lycka ur vad han brutit.¹⁸

Gustaf Larsson diktar i samlingen *Tillflykt* (1963) nedtonat och oretoriskt om sitt återvändande till livet. Sjukdomens feberanfall har han också skrivit om på liknande sätt i en dikt om modern:

Vägen gick i branta feberkurvor
in i en främmande värld.
När den ledde tillbaka till verkligheten
mötte jag kastanjekvisten
med sitt vita grenljus,
som sloknade vid min huvudgård.
Och jag mindes vårar i min hemtrakt
med iskalla gryningar
och fågelrop.¹⁹

De båda diktarnas liv kommer att utvecklas åt skilda håll. Gustaf Larsson blir trogen sitt ursprung; under flera decennier är han kroppsarbetare. Han cyklar långa sträckor till sina byggen — sent i livet skaffar han en motorcykel! Men cyklandet innebär också exkursioner, där han medför sin kamera. «Att skriva med ljus» har hans fotografiska verk kallats av Svante Hedin;²⁰ vid sidan av diktsamlingarna och hembygdsskildringarna, t.ex. böckerna om Norrlanda och Anga socknar,²¹ är hans fotografiska dokumentation också högklassig bildkonst. De sista decennierna av hans liv innebär trots åldrande och sjukdom en produktiv period och hans kontakter med Island och Norge tack vare hans nordiska översättare verkar starkt stimulerande: en dröm går i uppfyllelse när han på 1970-talet två gånger får resa till Island och färdas i 1800-talsskalden Jónas Hallgrímssons spår i Öxnadalur — och möta Halldór Laxness.

Så långt hans liv. Om de tidiga litterära intrycken har han själv berättat: en viktig roll spelar en skolantologi ifrån Ljus' förlag, *Svenske Vitterhet 1850-1900*, där man bland annat möter Ola Hansson, ett intressant spår som borde följas i annat sammanhang, men också Heidenstam, Levertin, Fröding — och Karlfeldt i ett urval till och med *Fridolins visor* från 1898.²²

KARLFELDT OCH NITTITOTALISMEN

Gustaf Larssons tidiga dikter innehåller hembygdsmotiv; han skriver också rolldikter liksom nittitotalisterna. Det är den östgotländska strandbygden som besjungs — här har han redan från början inmutat en egen poetiskt guldåder. Samtidigt finns mycket av 1800-talets litterära schabloner, bland annat en något sentimental romantisering av fattiglivet. Tillkommer så den medeltida balladens kvinnobilder och stående uttryck, en dos av göticism, omsatt till de gotländska karlakarlarnas sjöfarter och päckspel som motsvarigheter till vikingadyrkan hos Geijer och Tegnér. Å andra sidan framträder den trygga odalbonden, och här kan det låta mycket likt Karlfeldts «Fäderna». I följande exempel från debuten finns också en knivsudd «Sång efter skördeanden»:²³

De gamle — —

De gamle, som trampat vår hembygds strand,
de som gävo oss bygd, de som gävo oss land
att älska, värna och skydda.
De som givit oss torva med härd och hem,
lät oss ägna vår vördnad och hyllning åt dem,
de gamle från tiderna flydda.

Redan länge I sovit i gravarnas natt,
men vi ärvde en gåva, vi ärvde en skatt;
det var kärlek till farsärvda jorden.
Det var ord, som från vissnade läppar sprang,
det var hopp, det var tröst av den sällsamma klang.
Hav tack för de tystnade orden!

Hav tack, I gamle, som slumra i frid!
Det kommer en dag av en nyare tid
med skymning i aftonväkten.
Då längta ock vi under hjässornas snö
att lämna vårt arv, förr'n vi somna och dö,
åt nya åldrar och släkten.²⁴

I *Den låga stranden* (1930) finns också en intressant ansats att skapa ett persongalleri och en fiktion om vissamlingar som attribueras till olika lokala, namngivna personer, män som kvinnor. Jag har inte sett detta beröras i litteraturen kring Gustaf Larsson, men för mig är det alldeles uppenbart en motsvarighet till Karlfeldts *Fridolins visor*. Här finns hyllningar till de unga karlarna, som «Till Sigvald när han vunnit mästerskapet i gutnisk femkamp» eller i «Visa vid ett pärkspele», där man benämns efter sin respektive hemtrakt. Namnen förefaller en fastlänning rätt arkaiska och suggestiva: det står en lätt aura av vikingatid och fornisländska hjältesånger över dessa gotlänningar, men också en glimt av antikens tävlingslekar — den kostym de ikläds kan tyckas lite för stor, vilket kan få en sentida läsare att stilla le. Här finns rolldikter, som «En odlares höstsång»,²⁵ där det idoga strävandet och det fromma sinnelaget lovprisas — som en nyare «Bonden Paavo» bär han och hans hustru motgångarna med jämnmod:

Vi höjde i stilla förtröstan vår bön,
när solen förbrände vår gröda.
Av täppa och teg vi höstat vår lön
för strävan och idog möda.

Jag röjde en stenig och obändig mark
— mitt käraste vapen var plogen.
Du stod vid min sida. Din vilja var stark.
Du följde mig stilla och trogen.

Det är en patriarkal, agrar idealbild som frammanas — Karlfeldtläsaren får rika associationer. Men här finns också en kammarorgel med, vittnande om den religiösa väckelsen; kanske är det Gustaf Larssons farmor som ges denna hyllning:

All vardagens strävan var aldrig så hård,
när husflit och tunga bekymmer
kan enas en stund med ett stilla ackord
en afton i vrån när det skymmer.

Din orgel skall spela, din vävstol skall slå,
tills dagarna varda oss tunga.
Till hårda och trotsiga värv skall vi gå
med lust när vi än äro unga.

Samtidigt finns det i denna samling intressanta förebud till den gutniska diktningen i senare verk; vid sidan av visor tillskrivna namngivna gotlänningar och gotländskor och visor med historiska motiv, som «Kung Valdemar rider» och «Avas klagovisa i högtornet», finns också «Soli gynnar hållä», som blivit en kär sång på ön — den handlar om husmor och alla hennes bestyr.

Den nittiotalistiska bakgrunden förefaller tämligen grundmurad. Men Gustaf Larsson har också antytt att Karlfeldt kom att bli «för stor». Vi närmar oss här det mäktiga Karlfeldt-komplexet hos senare poeter. Vilhelm Ekelunds försmädliga uttalanden i essäsamlingen *Antikt ideal* om «Pomrilskalden» som producerade äppelvin medan han själv stod för burgundern²⁶ anspelar på Karlfeldts diktsamling *Flora och Pomona*, som utkommit samma år som Ekelunds *Dithyramber i aftonglans* (1906). Som vi tidigare noterat, försvarar han sina positioner redan i det ovan citerade brevet från 1904 till sin förläggare med hänvisning till de antika skaldernas formspråk.

Den amerikanske forskaren Harold Bloom, numera kanske mest känd för sitt försvar för den västerländska litterära kanon, hade redan tidigare i uppmärksammade studier gjort omformuleringar av den traditionella *komparativa* problematiken — hur diskuterar man litterära beroendeförhållanden för att inte hamna i ett slags mekaniska, enkelriktade orsaksresonemang av typen: «Gustaf Larsson hade läst Karlfeldt och kan inte ha undgått att ta intryck av denne...»? Som «bevis» i dessa positivistiska kausalförklaringar lyftes då gärna fram sådant som bokinnehav, författarens uttalanden i skilda sammanhang, allt detta etiketterat som «yttre kriterier», medan de «inre kriterierna» förväntades finnas i själva diktningens litterära återklanger i motiv, tematik, diktgenre, ordval, allusioner, citat etcetera. Nu vill jag inte påstå att det är alldeles fel att gå tillväga på detta sätt — i själva verket står de jämförande resonemangen fortfarande för viktiga inslag i den samtida litteraturvetenskapen. Men de teoretiska utgångspunkterna har onekligen blivit mer sofistikerade: en dikts betydelse, de erfarenheter den förmedlar, förklaras på intet sätt genom hänvisningar till «vad författaren hade läst» — lika lite förklaras den av vad han hade varit med om privat. Och det som Harold Bloom särskilt fascinerats av är hur sentida författare med olika strategier försöker *undkomma* just den starke föregångarens inflytande. Med en utpräglad patriarkal metaforik talar Bloom alltså om poetiska fäder och söner som gör uppror mot de förra.²⁷

Att vara en Dala-skald samtida eller efter Karlfeldt är svårare än att vara en gutnisk diktare. Exemplet Carl Larsson i By och Kerstin Hed har nämnts.²⁸ Men lika lite som dessa författare är Gustaf Larsson någon aggressiv fadermördare — han söker sig till andra stigar, bortom turistlandskapens allfarvägar.

Jag ser några viktiga tendenser i detta sökande: Han prövar — och blir allt bättre — i konsten att skriva fri vers, utan slutrim och bundna metriska scheman. Han söker sig till sitt eget språk, gutamålet, där han finner paralleller i äldre nordisk, främst isländsk diktning. Hans *Gutniska dikter* kommer i flera upplagor, den första 1961. Samtidigt behåller många av dessa dikter en bunden form. Gutamålet har bevarat drag från fornsvenskan men också utvecklat sin egenart. För en fastlänning framstår nog satsmelodin och de vackra diftongerna som det mest utmärkande. Ords-katten har sin särprägel — lyckligtvis förser oss skalden med ordförklaringar. Gutniskan står i vissa avseenden närmare isländskan och nynorskan och Gustaf Larsson fann också, som nämnts, översättare från Island och Norge. De dikter som har översatts är såväl rikssvenska som gutniska — det är samtidigt

viktigt att komma ihåg att Gustaf Larsson skriver dessa typer av dikter parallellt och att det finaste han gjort finns inom båda kategorierna. Jag håller alltså inte med Thure Stenström som framhäver de gutniska dikterna lite på de övrigas bekostnad. Visst finns en del i början av hans bana som inte har stått sig. Men detsamma kan ju också sägas om Karlfeldt.

Även om Karlfeldt i vissa avseenden kan ha framstått som för stor — för officiell och uppblusen — kan man likafullt urskilja en släktskap i motiv och tematik. När Gustaf Larsson i mogen ålder funnit sin egen poetiska identitet är det som om Karlfeldt åter finns där, förnimbar som en intertext, som ger lyriken en kulturell klangbotten och som förvisso inte saknar betydelse i dess egen betydelseproduktion. Det börjar bli höst i livet. Den starka symboliken i *Hösthorn* (1927) låter sig gärna läsas tillsammans med Gustaf Larssons dikter från Fjäle i *Frostdid* (1952). Så lyder titeldikten:

En flamma av sorgsen glädje
är ängst om hösten.
— Varför skulle jag fröjdas åt fagningseldarna
eller åt slättertiden,
midsommarblomstret eller blodtoppstängeln
som grät sig röd i morgondagen?
Vad rör mig ängstens skönhet
där jag själv skrider mot förgängelsen?
Oktober, du som befriar markerna
ur deras fågrings fångsel, endast du
ger vederkvickelse och frid för min själ!
Låt mig få gå in i tystnaden
som ett änge om hösten!²⁹

Här återkommer symbolismens landskap som själstillstånd, liksom växternas starka symbolvärden, som vi känner dem hos Karlfeldt och Ekelund (Gustaf Larsson var också en kunnig botanist). Här finns den karaktäristiska apostroferingen av månaden oktober; i titeldikten «Hösthorn» hälsas ju månaderna av Karlfeldt, den «rika September som tänt / ett lövverk av flammande guld kring din sköld, / Oktober, de brusande floders regent, / November du hertig av mörker och köld».³⁰ Men det är hos Gustaf Larsson inte den utbrända lidelsen som talar, som i Karlfeldts *Flora och Pomona*: «Åskor som skakat mitt livs firmament, / sensommareldar som själen bränt, / hjärtstilla, / smärstilla, / svalkar du svedan de tänt?» Det finns «höstblommor, / tröstblommor, / armt är ert sånglösa sus» (309) hos honom, men i *Hösthorn* söker sig Karlfeldt en hållning som måhända kan beskrivas som ett stoiskt bejakande, parat med en stolthet över den egna diktarförmågan:

Nåväl, låt höstens nya färgspel blandas
med sommarfloret som för mig står kvar,
att jag må fullt och mäktigt samman andas
här i min lustgård det som är och var.

Och när ändock den stora frosten nalkas
och smular solens sista barn till stoft,
så låt mig känna, medan blodet svalkas,
det rika livet som ett nejlikdoft.³¹

«Den långa sommarn» heter en annan av Karlfeldts sena dikter från Sånggården i Sjugare by utanför Leksand i Dalarna: «Innan den första åskan kommer / och förtager sommarens glöd, / låt oss gå under naken himmel, / stilla blå och dallrande röd.»

Vad kan vi människor sätta upp mot naturkrafterna? Hemmet, den gamla gården med vindflöjel eller gårdskors, — kanske en fäderneärvd tro — eller en stilla resignation inför förstörelsens makter, en stoisk kärlek till hösten, vissnandet och döden?

Luftens döttrar väva sitt mörka,
vattnets döttrar sitt vita flor.
Eldens döttrar rusta sitt fyrverk
till en högtid, gruvlig och stor.

Bøj ditt huvud! Kanske däröver
svävar i nästa minut en egg,
och på svarta tapeter skrivs
tecken som förr på Belsasars vägg.

Innan den långa sommarn lyktar
och dess glans förbrinner som blå
innan det korta livet flyktar
och dess enda sommar förgår... (523f.)

Gustaf Larssons gutniska dikt om åskvädret har inga lärda bibliska och mytologiska anspelningar, men den talar tröstande om en som håller allt i sina händer; varför skälver så ditt hjärta när det blixtrar? Dikten heter «Allmakt», men ordet «Gud» nämns aldrig:

Lains skälvar så ditt hjärte
när dei ljungrar?
Dei finns ju En, sum haldar allt ei fang,
sum vakar bei ditt legar
när dåu sungnar
u singlar di vaken me an sang.
Um än så ditt hjärte vill flänges,
Han vakar ei kvæld fran ditt änges
veiolar ei svalke u dagg
u mildrar för gissel u tagg.
Dei ljungrar
yvar burgar u hagar
u torne gar.
En finns dei sum hugnar
u agar,
sum allting ei seine häandar har.³²

DEN SENARE DIKTINGENS PERSONLIGA EGENART

Höstborn blev Karlfeldts stora lyriska testamente, medan Gustaf Larsson vid tiden för samlingen *Frosttid* (1952) befinner sig i ett nytt skede av sitt liv, såväl personligt som konstnärligt. Under kommande decennier skall han skriva några av sina allra förnämsta dikter — inte minst på det gutniska tungomålet. Han är medveten om sin egen skapande förmåga, men han tycks snarare välja anspråkslösheten — med Ekelunds ord *lägheten* — och önskar att obemärkt gå in i vissnandet och döden. I en senare dikt ur *Tillflykt* (1963)

erinrar man sig Ekelunds besvärjelser i *Hafvets stjärna* (1906), där den skånske poeten pessimistiskt ser sin sång förtona i höstregnet:

Jag diktar för ingen —
för vinden som vandrar,
för regnet som gråter,
min sång är som blåsten,
som mumlar och går
i höstnattens mörker
och talar med jorden
och natten och regnet.³³

Gustaf Larsson har samma metriska mönster i sin dikt, men hans radbrytning närmar dikten än mera till Goethe-typen av (relativt) fri vers:

Jag ser
mina öden
i vägvårdans
stjärnbild:
Att njuta
och lida,
att åldras
och dö
och glömmas
av världen.³⁴

Hans själs blomma är här cikorian, som blommar rikligt vid vägrenarna i Fjäle. Hos Gustaf Larsson finns samtidigt en omsorg om den realistiska detaljen för att skapa autenticitet; han beskriver arbetslivets ting och verksamheter. Och *det som inte längre finns* kan ges en visionär laddning, där de svindlande perspektiven i tid och rum möts, som i denna dikt i *Frosttid*:

Havet sorldade
och vinden gick sin rond över burgen.
Ingen visste var strandbodarna legat.
Ingen levande visste något om det gamla fiskeläget,
vars stoft stormarna
redan för en mansålder sedan
drivit ut över havet.
— Då kände du en slagruta i ditt blod
som ledde dig, och du stod plötsligt
i tidsåldrarnas medelpunkt
på denna ödsliga, övergivna strand
dit farlederna ledde,
och blodsstigarna
som de gamle trampat genom århundraden.
— Sommardagen, som var kryddad
av backtimjan och havstång,
förvandlades till en senhöstnatt
av mörker och bränningsbrus.
Inseglingsfyrarnas tjärvedseldar blossade.

I deras bleka eldsken
avtecknade sig Fale bodar på din gravyrplåt
nedhukade i natten med sina flistak.³⁵

«Fale bodar», som är tillägnad konstnären David Ahlqvist, är kanske ovanligt detaljrik. En annan poetisk metod som ofta anlitas i de fria verserna från 50-talet och framåt, är ögonblicksbilden — fotografens — där poeten lämnar den självbespeglade, symbolistiska naturbilden till förmån för en ordknappare, mera objektiv gestaltning:

I en silvertärnas
fjäderhamn
kom sommaren
till denna döda kust,
och vildtörnet
sprang i blom
på de ödsliga
klapperstens-
fälten.³⁶

Den kortradiga dikten har överförts till Eddadikternas tungomål:

Í fjaðurham
silfurbernu
kom sumarið
á þessa dauðu strönd,
og villiþyrnirinn
blómgæðist
í eyðilegum
klapparklungum.³⁷

Gustaf Larsson utvecklar konsten att med några få karaktäristiska inslag i det gotländska landskapet sammanfatta en hel livshållning:

För den som älskar din ödslighet
är ditt stenkummel en konungagrav,
din martall ett blommande träd
som ljuset lyfter mot den blåa rymden.
Fårstigen slingrar från hedenhös
in i vår egen tid
i bukter och vindlingar
genom det kortsnaggade gräset.
-- Ett röse, en halvdöd fura,
betande får.
Det är allt som jag ser,
det är allt som jag älskar.³⁸

Närheten till den fotografiska ögonblicksbilden gör att en ursprunglig bildtext ur samlingen *Vägen* (1965) i en senare diktutgåva utan vidare kan presenteras som en kortdikt:

Båtmanstorp.
Ödsligt, ursprungligt.
Vägen kommer in i bilden
och går vidare.³⁹

Sekelskiftets symbolistiska naturlyrik utgjorde en av utgångspunkterna för Gustaf Larsson. Denna symbolism försvinner inte i de alltmer preciserade natur- och sakangivelserna i den senare lyriken, men som jag betonat blir dikterna mer inriktade på den realistiska detaljen för att skapa autenticitet. Det är det agrara livets ting och verksamheter, och dess livsmiljöer, som beskrivs och ges en stark laddning. I kärleken till det nära, «låga» livet befinner vi oss i en poetisk tradition med en förhistoria hos bland andra Walt Whitman och Carl Sandburg. Vi skall också komma ihåg den finlandssvenska lyrik från 1920-talet, som i sin tur inspirerade de unga svenska modernisterna, inte minst Harry Martinson, vilket visas i Kjell Espmarks studie *Harry Martinson erövrar sitt språk* (1970). Martinsons väg till ett språk för erfarenheten hämtar näring ur denna lyriska tradition och hans naturminiatyrer har viktiga utgångspunkter hos exempelvis Rabbe Enckell.⁴⁰ Samtidigt har ju den mer objektiva bilden en av sina förutsättningar i imagismens ideal och T.S. Eliots «objektiva korrelat» — som så väl låter sig läsas samman med Eddadiktningens ordknappa, indirekta gestaltning av stora känslor.

MÄNNISKOÖDENA; EPIGRAMMEN

En del av Gustaf Larssons bilder ur det gotländska livet innehåller också människöden. Den koncentrerade sammanfattningen av ett liv har ett av sina ursprung i det antika epigrammet och epitafiet, gravinskriften. Denna genre har under tidernas lopp befruktat vitt skilda poeter, på 1900-talet bland andra Vilhelm Ekelund (tolkningarna av den antika antologin i *Grekisk bukett*, 1906), Edgar Lee Masters *Spoon River Anthology* (1915), T.S. Eliot (t.ex. i *The Waste Land* 1922), eller Stig Sjödin, vars samling *Sotfragment* från 1949 beskriver arbetet i ett järnverk men också «Porträtt från bruket» (Sandviken), vars form erinrar starkt om Gustaf Larssons. Gustaf Larssons människor framträder i många förnämliga fotografier av arbetsmänniskor, men också i en rad dikter (bland annat i *Vägen* med exempel som «De gamla», «Efter regnet» och i *Tillflykt*, «Mödrar», «Skugga»). Redan 1940 (i *Havet sjunger*) skriver han om svenskbykvinnorna i kyrkan: «Hur kunde de så välsignat / sjunga i dag?»⁴¹ Motivet finns också fotograferat, och 1965 (i *Vägen*) ger han ett porträtt av «Den gamla»:

Hennes bundsförvanter stupade i kriget.
Själv är hon satt på undantag
i sina anmödrars land.
Sjunger än, fast åttio år, med kraftig stämma
svenskbypsalmer, pilgrimssånger.
Ljuset doftar av markens örter,
faller vårligt in i rummet:
«Blott en afton, blott en afton bor jag här.»⁴²

Men för att återvända till epigrammet som inspirationskälla: vi får inte glömma den nordiska forn- och medeltiden, som hela tiden gör sig påmind på Gotland. En runsten från 1000-talet, som hittats under Ardre kyrka vid restaurationen 1897, bär följande

inskriftion: «Siba raisti stain eftir Rodiaud kunu sina dottur Rodgais i Angum do ung fran ofurmagum» (Siba reste stenen efter sin hustru Rodiaud, dotter till Rodgair i Anga, hon dog ung från sina små barn).⁴³

Och Gustaf Larsson fördjupar sig alltmer i gutnisk kultur; han vänder sig till den medeltida Gutasagan. I hans bokhyllor i Fjäle, berättar hans översättare till nynorska, finns isländsk diktning på originalspråket.⁴⁴ Han älskar Jónas Hallgrímsson och översätter dennes «Ferðalok», med den svenska titeln «Resan slut».⁴⁵ Han har uppenbarligen funnit mycket som förenat honom med «Islands älsklingskald», som Halldór Laxness kallat honom: intresset för hembygden och övertygelsen om att människans identitet ligger i det egna språket. Men han går också längre tillbaka, till den poetiska Eddan. Under intryck av denna poesi lyckas det honom i de bästa dikterna att skala bort subjektivt lidande till förmån för en objektivare ton, där ting och naturföreteelser får bära upp en stark känsla. I Gudruns klagan vid Sigurds bår («Guðrunarkviða» I) har han fäst sig vid ordet *geirlaukr* som han förknippar med den gotländska skogslöken, eller den gotländska kaipen, men han kan också tala om den som vitlök, «Fäders läkeört». Det kan vara intressant att jämföra hur Gustaf Larssons originaldikt ur *Tillflykt* tolkas av de båda översättarna:

Vitlöken
— säger du —
har ingen skönhet.
Säg hellre
att den har dyrkats
i alla tider
som mänsklighetens värn
mot ondska
och trolldom.
Edda-sångernas
geirlaukr.
Fäders läkeört. (94)

På isländska heter dikten «Geirlaukur Eddu»:

Villilaukurinn
-- segir þú —
er firrtur allri fegurð.
Segðu heldur,
að hann hafi
á öllum öldum verið
heilsulind fólksins
og hamingjugjafi,
mót göldrum og gerningum,
geirlaukur Eddu,
angan mannkyns
og ynglingarlind.⁴⁶

Den nynorska tolkningen bär titeln «Fædars lækjeurt»:

Kvitlauken
— seier du —
har ingen venleik.
Sei heller
at dei ha dyrka han
i alle tider
som menneskevern
mot vondskap
og trolldom.
I Edda-kvedi
geirlaukr,
våre fedars
lækjeurt.⁴⁷

I Eddakvædet är löken en bild för den unge Sigurds stolta gestalt. Efter att ha besökt Island skriver Gustaf Larsson dikten «Geirlaukr» som uttryckligen berör Eddans starka sorgkväde:

Skogslöken är högrest och spenslig.
(Dess stänglar och blad
är som lansar och svärd
av ädel metall.) Islänningarnas
«geirlaukr». Symbol för
Sigurd Fafnesbane
i «Gudrunarkvida»,
där Gudrun begråter
sin älskade Sigurd,
som dödats av hennes bröder.

Så högrest som den står på Islands jord
står den ock i våra ängar och gården,
vajande i samma nordiska vind.
— Skärpta skuggor från forna åldrar.⁴⁸

När han så väljer att också dikta på gutniska, är det i medvetenheten om att språket — med rötterna i samnordisk forntid — utgör en grund för människans hela identitet. Nittiotalisternas regionala motiv har det skrivit mycket om: Karlfeldt, Heidenstam, Selma Lagerlöf, och Fröding, som även diktar på folkmål. Men vi har i Sverige en regional vändning också på 1950-talet — dialekterna ges ett nyskapande konstnärligt värde i t.ex. Sara Lidmans författarskap, vilket liksom Gustaf Larssons kräver ordlistor. Hur översätter man det förtätade uttryck som finns i hans gutniska stäv?

Sjoen sjaudar pa auren bei Nårsbod.
Soli brautar u haldar strandi bei mod
— en bat u tåu sma sig'l
me vind i fang.
Kaul'n singlar i Gansveiki
sund i sprang.
Ganraiu fiskar pa bräuni. (208)

«Havet sjunger på svallgruset vid Nårsbod. / Solen går upp och håller stranden vid mod

/ — en båt och två små segel / med vind i famn. / Alfågeln sjunger i Garnsviken / mitt för sundet. / Garnräckan (strömmingsgarnen) fiskar på undervattensbranten.» Det blir inte alls samma ordknappa, klangrika och betydelsemättade innebörd som i originalet.

SPRÅKET: TRADITION, KONSTRUKTION OCH IDENTITETSSKAPANDE

För att återanknyta till inledningens frågeställningar: Hur framträder Gotland och platsens poesi hos Gustaf Larsson? Resonemang har på nyare tid rentav förts i postkoloniala termer om centrum-periferi och om olika diskursers tolkningsföreträden.⁴⁹ Klart är, att även om Gustaf Larssons Gotland är ett annat än turisternas, är det likafullt en konstruktion i ord: ett medvetet urval, ett ställningstagande. I dikterna benämns orter, platser, skilda naturtyper, framför allt burgen, stranden, de gamla fiskelägena, lammen (de gotländska utgångsfåren) och fågellivet. Här finns en djup kunnighet i platsernas växtliv — där han kan använda såväl rikssvenska som latinska namn men framför allt de gamla gutniska benämningarna. Skogen, som är så dominerande i dessa östgotländska trakter och som var en viktig del av böndernas näring, är inte alls lika framträdande: diktaren dras till det karga och ödsliga, till hedar och kuster.

I sina prosaböcker, t.ex. de båda sockenbeskrivningarna över Norrlanda och Anga, samt i fotografierna, uppehåller sig Gustaf Larsson gärna vid gamla gårdar och gårdsnamn, släktlängder, bomärken, fårmärken, inventarier, och i synnerhet särskilda individer. Dessa får i dikterna en mera allmängiltig framtoning som *exempla*: livsöden i ofta svåra och fattiga omständigheter. I prosan beskriver han kyrkorna och dess inventarier — här finns en stark kritik mot tidigare okänsliga renoveringar. Han skildrar jordbruk, djurhållning och fiske i dessa kustsocknar. Flora och fauna noteras, ibland med glädje, ibland med saknad efter försvunna arter.

I uppteckningarna och i den fotografiska dokumentationen vill han bevara en kulturell identitet; i dikterna får denna bevarande, identitetsskapande ambition ett mer förtäat uttryck. Han håller fram de gutniska orden, som för en infödd gotlänning bär på rika konnotationer; här blir han förstörd och älskad i de lokala sammanhangen. Men under 50-talet börjar han upptäckas alltmer av en liten skara rikssvenska läsare, han recenseras, prisbelönas och får till sist garanterad författarpennning.

Gustaf Larsson hävdar det lokals livsvärden i en tid som alltmer präglas av modernisering och globalisering. Det finns ett antimodernt drag i det han skriver, ibland en uttalad polemik mot modern bebyggelse, bilburna turister med transistorradioapparater, de nyrikas exploatering (kort sagt den moderna upplevelseindustrin, vars värsta yttringar han dock slapp uppleva) — till och med de gula rapsfälten ses som främmande inslag. Parallellerna hos Karlfeldt är uppenbara. Det finns en intressant paradox här: Gustaf Larsson kan med fog betraktas ur en kulturbevarande, lokal och regional position; han framstår som antimodern — så blir han ofta också läst och «använd» i de lokala sammanhangen. I rikssvenskt perspektiv framstår hans gutniska dikter som något annorlunda: «exotism», förfrämligande, kanske rentav — normbrytande modernism.

Ingemar Algulin har i sin doktorsavhandling från 1969 om de svenska poeterna Bertil Malmberg och Hjalmar Gullberg behandlat diktare som utgått från bunden vers, men som kom att anamma modernismens obundna former.⁵⁰ Men hos Gustaf Larsson ligger de djupare bevekelsegrunderna inte i att «modernisera» sig i linje med den rikssvenska modernismen: han vänder sig i stället till andra litterära sammanhang, där han finner en

kultur- och traditionsmedveten diktning, ett språk med historisk kontinuitet, som bland annat leder honom till den på medeltiden nedtecknade Edda-dikten. Och det är detta språk — hanterat med allt större mästerskap — som är hans djupaste identitet.

Noter

- ¹ Anna Smedberg Bondesson: *Anna i världen. Om Anna Rydsteds diktkonst*, Ellerströms, Lund 2004, särskilt 61-69 om «Plats och poesi».
- ² Göran Printz-Påhlson: «...de sköra äggskalen i ordens korg». Om Anna Rydsteds poesi» (förord till urvalsvolymen med Anna Rydsteds dikter, *Ett ansikte*, 1983), omtryckt i förf:s *När jag var prins utav Arkadien. Essäer och intervjuer om poesi och plats*, Bonniers, Stockholm 1995, 143-151.
- ³ Horace Engdahl: «Ångest är en öländsk blomma.» *Dagens Nyheter* 18/8 1989.
- ⁴ Jan Olov Ullén: *Kära, kära verklighet. En bok om Anna Rydstedt*, Bonniers, Stockholm 2000, 195.
- ⁵ Göran Printz-Påhlson: «Platsens poesi, satsens poesi» (efterskrift till *Färdväg. 30 engelskspråkiga poeter*, FIB:s lyrikklubb, Stockholm 1990), omtryckt i Printz-Påhlson (1995), 63-86. Seamus Heaney: «Känslan för platsen.» förf:s *Dit man hör. Litterära essäer*, övers. Leif Janzon, Natur och Kultur, Stockholm 1996, 88-113.
- ⁶ En grundläggande redogörelse för denna bakgrund ges i Rikard Schönströms *Minnets öar, glömskans tradition. En studie i Göran Printz-Påhlsons poesi*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1995: se särskilt 111-122.
- ⁷ Martin Heidegger: *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den «Humanismus»*, Franke, Bern 1947, 53 (*Brev om humanismen* i översättning av Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein, Thales, Stockholm 1996, 5).
- ⁸ Gustaf Larsson: *Gotlenske ljöd*, översättning av Þóroddur Guðmundsson, Reykjavík 1975; *Gotlandske dikter*, översättning Ivar Ormland, Fonna forlag, Oslo 1978. Även en liten tolkningsvolym till tyska, *Gedichte von der Insel Gotland*, Hanse Production, Burgsvik 1982, utgavs av Ingeborg Vatheuer.
- ⁹ Thure Stenström: «Lyrikern Gustaf Larsson – som jag ser honom» i *Studier kring Gustaf Larsson och hans verk*, Gustaf Larsson Sällskapet, Visby 1996, 15-31.
- ¹⁰ Brev till förläggaren Karl Otto Bonnier 19 okt. 1904 i Vilhelm Ekelund: *Brev 1986-1916*, red. Nils Gösta Valdén och Algot Werin, Gleerups, Lund 1986, 23.
- ¹¹ Jag åhörde inte föredraget utan fick det i manuskript från Thure Stenström. En grundläggande studie om Gotlandsskaldens litterära förebilder finns i hans tidigare återopade uppsats från 1996 (not 9).
- ¹² Se Torbjörn Engström: *Förfäder – fornålder – folkfrombet. Om kyrka och andlighet i Gustaf Larssons dikter och reflexioner*, Visby stift, Visby 2003, skriven som underlag för Visby stifts synodalmöte 2003.
- ¹³ Gustaf Larsson: *Anteckningar II*, Norrlanda museum, Kräklingbo 1969, 75 («Nittiotale»).
- ¹⁴ I *Gutmiska dikter*, 1961 och senare. Gustaf Larsson dikter är lättast tillgängliga i urvalsvolymen *Dikter*, utgivna av Gustaf Larsson Sällskapet, Karlstad 1980; här hänvisas till 2. uppl., Gustaf Larsson Sällskapet, Visby 1991, 201.
- ¹⁵ Larsson 1991, 180.
- ¹⁶ Översättning av Þóroddur Guðmundsson 1975, 14.
- ¹⁷ Översättning av Ivar Ormland 1978, 135.
- ¹⁸ Erik Axel Karlfeldt: *Samlade dikter*. Med kommentarer av Johan Stenström, Karlfeldtsamfundets skriftserie 33, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2001; här citerad efter pocketupplagan 2002, 410ff.
- ¹⁹ Larsson 1991, 82, «Möte».
- ²⁰ Svante Hedin: «Att skriva med ljus. Om Gustaf Larssons fotografiska gärning» i *Studier kring Gustaf Larsson och hans verk*, utgivna av Gustaf Larsson Sällskapet, Visby 1996, 66-83. Se också t.ex. Gustaf Larssons *Gamla bus. Gammal bebyggelse i östra Gotlands kustland*, red. Svante Hedin, Visum, Visby 1984 och *Mina bilder*, red. Svante Hedin, Visum, Visby 1984.
- ²¹ Gustaf Larsson: *Norrlanda. Anteckningar om min bemsöcken*, Wessman & Pettersson, Visby 1959, resp. *Anga. Anteckningar om en gotlandsöcken*, Wessman & Pettersson, Visby 1962.
- ²² *Svensk vitterhet 1850-1900 i urval för skola och hem*, band I-II, utgiven av J. A. Lundell och Ad. Noreen, Ljus' förlag, Stockholm 1899, 1900. Stenström (1996) redogör utförligt för denna antologi.
- ²³ Karlfeldt 2002, 45f., från debutsamlingen *Vildmarks- och kärleksvisor* (1895) samt 141, från *Fridolins visor* (1898).
- ²⁴ Gustaf Larsson: *Strandbygd. Sångfragment*, Norrby, Visby 1921, 6f.
- ²⁵ Gustaf Larsson: *Den låga stranden*, Ridelius, Visby 1930, 12f.
- ²⁶ Vilhelm Ekelund: *Antiket ideal*, Framtiden, Malmö 1909, 70f., «Burgonj och äpplevin» i «Intermezzo. Aforismer till lyrikens själsliv».
- ²⁷ Se t.ex. Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973.

- ²⁸ Stenström 1996, 21f. om Carl Larsson i By (1877-1948) i södra Dalarna. Poeten Kerstin Hed (pseudonym för Hilda Olsson, 1890-1961) härstammade från Hedemora-trakten, en bit norr om Karlfeldts ursprungsbygd i Karlbo utanför Avesta.
- ²⁹ Larsson 1991, 74.
- ³⁰ Karlfeldt 2002, 474.
- ³¹ «Den sena lustgården,» ibid. 536.
- ³² Larsson 1991, 178.
- ³³ Vilhelm Ekelund: *Hafvets stjärna*, Bonniers, Stockholm 1906, 52.
- ³⁴ Larsson 1991, 94, «Öden». I den tyska översättningen framträder detta Goethe-drag ännu tydligare: «Ich sehe / meine Schicksale / im Sternbild / der Wegwarte: / Zu geniessen, / zu altern / und sterben / und von der Welt / vergessen zu werden.» («Schicksale» i Ingeborg Vatheuers översättning 1982, 37.)
- ³⁵ Larsson 1991, 77.
- ³⁶ Ibid. 77, dikten «Ann» i *Tillflykt*, 1963.
- ³⁷ Þóroddur Guðmundssons översättning 1975, 25.
- ³⁸ Gustaf Larsson: «Förhistorisk hed» i *Tillflykt*, Wessman & Pettersson, Visby 1963, 56.
- ³⁹ I *Vägen*, Norrlands museum, Kräklingbo 1965, finns texten i innehållsförteckningen; som dikt i *Efteråt. Valda dikter*, Press, Karlstad 1982, 34.
- ⁴⁰ Kjell Espmark: *Harry Martinson erövrar sitt språk. En studie i hans lyriska metod 1927-1934*, Bonniers, Stockholm 1970.
- ⁴¹ Larsson 1991, 28.
- ⁴² Larsson 1991, 111. Jämför fotografiet som finns återgivet i bl.a. *Mina bilder*, omslagsfoto samt 57, med de tre sjalklädda kvinnorna i Norrlands kyrka, där «Den blomstertid nu kommer» sjungs.
- ⁴³ Citeras i boken om Anga (1962), 39.
- ⁴⁴ Ivar Orglands inledning till översättningsvolymen (1978) innehåller ö.h. en mängd intressanta sakupplysningar rörande Gustaf Larssons liv och verk.
- ⁴⁵ Larsson 1991, 171ff. (samlingen *Utanför*, 1977, som bl.a. också innehåller dikter med isländska motiv).
- ⁴⁶ Þóroddur Guðmundssons översättning 1975, 26.
- ⁴⁷ Ivar Orglands översättning 1978, 120.
- ⁴⁸ Larsson 1991, 168 (samlingen *Utanför*).
- ⁴⁹ Resonemang utifrån nyare postkoloniala teorier om centrum-periferi och olika diskursers företräden förs i en D-uppsats i litteraturvetenskap av David Qviström, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet 1995 («Gustaf Larsson: diktare i det obemärktas tecken»), så också av Engström i hans teologiska studie (2003).
- ⁵⁰ Ingemar Algulin: *Tradition och modernism. Bertil Malmbergs och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt*, Natur och Kultur, Stockholm 1969.

BIDRAGYDERE

Hadle Oftedal Andersen, fil.dr., lektor i norsk ved Helsingfors universitet. Generalsekretær for Nordkurs. Har bl.a. skrevet *Poetens andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge* (2002), *Ikke for ingenting. Jon Fosses dramatik* (2004) og *Kroppsmodernisme. Forsøk på å lesa postmoderne litteratur i Skandinavia, først og fremst i Noreg, med utgangspunkt i forestellingar knytte til kroppen som basis for meningsskapning* (2005). Medredaktør af *Modernisme i nordisk lyrikk 1* (2005).

Per Bäckström arbejder som førsteamanuensis ved Institutt for Kultur og Litteratur, Universitetet i Tromsø, og er *chair* for 'the membership commission of the European Network for Avant-Garde and Modernism Studies' (EAM). Han blev fil. dr. i litteraturvidenskab ved Lunds universitet med afhandlingen *Aska, Tombet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer* (2003) og har siden publiceret monografien *Enhet i mångfalden. Henri Michaux och det groteska* (2005), som er blevet omarbejdet og oversat til fransk som *Le grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux. Qui cache son fou, meurt sans voix* (2007). Han har været litteraturanmelder og har bl.a. publiceret studier om Michail Bachtin, intermedialitet, avantgarde og neoavantgarde. Forsker p.t. i den nordiske neoavantgarde og Öyvind Fahlströms tværetetiske virke.

Unni Langås, dr.art., professor i nordisk litteraturvidenskab ved Universitetet i Agder. Hun har skrevet en doktorafhandling om Liv Koltzows forfatterskab, udgivet som bog i 1999. Har siden publiceret bøgerne *Tanke til begjar. Nylesingar i nordisk lyrikk*, s.m. Sigrid Bø Grønstøl (2001), *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900* (2004), redigeret *Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag* (2005) og skrevet *Dialog. Eldrid Lundens dikt 1968-2005* (2007). Hun har også været redaktør og forfatter af *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, bind 4: 1960-1990 (1997) og har i 2007 ledet planlægningsarbejdet for programmet for kønsforskning i Norges forskningsråd.

Peter Stein Larsen, ph.d., lektor i nordisk litteratur ved Aalborg Universitet. Forskningsleder for Interdisciplinære Kulturstudier. Har skrevet *Digtets krystal* (1997) og *Modernistiske outsiders* (1998), redigeret antologierne *Modernismens historie* (2003) (s.m. Anker Gemzøe) og *Litterære metamorfoser* (2005) (s.m. Louise Mønster og Claus Falkenstrøm), bidraget til Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede* (2000-2002) samt skrevet en lang række artikler om bl.a. modernisme, romantik, metafiktion, prosa, poetisk formsprog og nyere nordisk lyrik. Underviser på Forfatterskolen i København og anmelder ved Kristeligt Dagblad.

Per Erik Ljung, docent i litteraturvidenskab ved Lunds universitet, blev fil. dr. i 1980 med afhandlingen *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*, arbejdede 1981-1987 som svensk lektor ved Institut for Nordisk Filologi, Københavns Universitet. Han har medvirket i Sven Delblancs og Lars Lönnroth (red): *Den svenska litteraturen* (1989) og med "Inventing Traditions: A Comparative Perspective on the Writing of Literary History" i Gunilla Lindberg-Wada (red): *Literary History: Towards a Global Perspective* (2006). Sammen med Walter Baumgartner og Frithjof Strauss entusiastisk redaktør af antologien *Skriva om jazz - skriva som jazz* (2001).

Louise Mønster arbejder som lærer i dansk på Silkeborg Gymnasium. Ph.d. fra Aalborg Universitet med afhandlingen *Nedbrydningens opbyggelighed. Litterære historier i det 20. århundredes nordiske modernistiske lyrik* (2005). Har redigeret bøgerne *Litterære metamorfoser* (2005) (s.m. Peter Stein Larsen og Claus Falkenstrøm) og *Fortællingen i Norden efter 1960* (2004) (s.m. Anker Gemzøe, Søren Gornitzka, og Peter Kirkegaard) samt skrevet artikler om mange forskellige nordiske lyrikere, modernistiske tematikker og stedet.

Anders Nilsson arbejder som lærer i svensk og filosofi ved Osbeckgymnasiet i Laholm, som kulturskribent på frilandsbasis og som doktorand ved den litteraturvidenskabelige institution i Lund. Skriver på en afhandling om Helsingfors' rolle i Gunnar Björlings tidlige forfatterskab. Han har publiceret artikler om bl.a. Edith Södergran, Elmer Diktonius, Örnulf Tigerstedt og Gunnar Björling samt skrevet om idrættens rolle i det "finländska nationsbygget" med udgangspunkt i Kjell Westös *Drakarna över Helsingfors* og om finlandssvensk historie, kultur og litteratur i en række aviser. Han har vikarieret som lektor ved Högskolan i Halmstad og Aarhus Universitetet.

Idar Stegane, dr. philos., professor i nordisk litteratur ved Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, professor emeritus fra 2007. Har bl.a. skrevet *Olav H. Huges diktning. Frå Glor i oska til Dropar i austavind?* (1974), *Det nynorske skrifjilivet. Nynorske heimstaddiktning og den litterære institusjon* (1987) og ”Medierevolusjon og modernisme” i Bjarne Fidjestøl et al.: *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer* (1994, 1996, 2001). Redaktør af nye udgaver af litteratur og af litterære antologier. Medredaktør af *Norske tekster. Lyrikk* (1998, 2007) og *Modernisme i nordisk lyrikk 1* (2005). Har bl.a. skrevet artikler om den nynorske skrifttradition, om børnelitteratur og om lyrik.

Eva-Britta Ståhl er professor i litteraturvidenskab ved Högskolan i Gävle. Fil dr. ved Uppsala universitet i 1984 med afhandlingen *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism. En studie i hans lyrik 1900-1906*. Hun har tidligere været ansat ved Uppsala universitet og Högskolan Dalarna samt skrevet litteraturkritik. Essays om bl.a. Friedrich Hölderlin og Lars Norén samt om kvindelige forfatterskaber, bl.a. i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* bd. IV (red. Elisabeth Møller Jensen, 1997). I 2004 udgav hun monografien *Allt är sönderslitet men strävar efter helhet. Eva Ström 1977-2002*. Nyere interesser angår Södergran-traditionen hos senere kvindelige poeter som Maria Wine, Katarina Frostenson og Elisabeth Rynell samt stedets poesi hos Birgitta Lillpers og Gustaf Larsson.

Trygve Söderling blev i 2003 fil. lic. i nordisk litteratur ved Helsingfors universitet på studiet *Dragigt på berget Parnassos*. Færdiggør for øjeblikket en doktorafhandling, som undersøger dels fire debatterende 1960-talsromaner, dels den finlandssvenske modernismedebat fra 1965. Han har fungeret som kritiker ved bl.a. *Hufvudstadsbladet*, tidsskrifterne *Nya Argus* og *Ny Tid* samt Radio Vega. Har også bidraget med essays i en række bøger, bl.a. *Men det var hennes kläder. Nedslag i den samtida svenskspråkiga kvinnolitteraturen* (red. Paqvalén, Strandén, 2002), *Det öppna rummet* (2005) og *Tanke och begär* (red. Hertzberg, Moring, 2006).

NORDICA HELSINGIENSIA

- NH 1/KKN 1 Hadle Oftedal Andersen: Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatik (2004)
- NH 2 Mona Forsskahl: Mitt emellan eller strax utanför. Språkkontakt i finlandssvensk slang (2005)
- NH 3/KKN 2 Hadle Oftedal Andersen: Kroppsmodernisme (2005)
- NH 4/TS 1 Jan-Ola Östman (red.): FinSSL – Finlandssvenskt teckenspråk (2005)
- NH 5/KKN 3 Hadle Oftedal Andersen & Idar Stegane (red.): Modernisme i nordisk lyrikk 1 (2005)
- NH 6/TS 2 Karin Hoyer, Monica Londen & Jan-Ola Östman (red.): Teckenspråk: Sociala och historiska perspektiv (2006)
- NH 7 Helga Hilmisdóttir: A sequential analysis of *nú* and *núna* in Icelandic conversation (2007)
- NH 8 Hanna Lehti-Eklund (red.): Att växa till lärare — svensklärodbildning i utveckling (2007)
- NH 9 Nina Martola: Konstruktioner och valens: verbfraser med *åt* i ett jämförande perspektiv (2007)
- NH 10/SI 1 Jan Lindström (red.): Språk och interaktion 1 (2008)
- NH 11 Jan Lindström, Pirjo Kukkonen, Camilla Lindholm & Åsa Mickwitz (red.): Svenskan i Finland 10 (2008)
- NH 12 Anne Huhtala. Det pedagogiska självet: en narrativ studie av direktvalda svensklärodbildningens berättelser (2008)
- NH13/KKN4 Hadle Oftedal Andersen, Peter Stein Larsen & Louise Mønster (red.): Steder. Modernisme i nordisk lyrikk 2 (2008)