

GÖTEBORGS UNIVERSITET
Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion
D-uppsats

Symbolism och impressionism i Ivar Conradsons *Skyarne*

VT 2011
Författare: Simon Stensson Johansson
Handledare: Mats Jansson

Abstract

This essay examines the poetry of the Swedish writer Ivar Conradson (1885-1968). It analyzes his work in the context of the European literary scene of the late 19th century, in particular symbolism and impressionism. Conradson has been considered a symbolist and a mysticist by critics and scholars, who claim that his poetry expresses a strong religious ethos, influenced by biblical rhetoric as regards style.

While this study does not refute the common view of Conradson, it argues that his early works differ from his later works, where indeed religious and mystical themes can be found. This difference can thus be seen both on stylistic and thematic levels. Using the structuralist method of Roman Jakobson and Jurij Lotman, and a phenomenological analysis based on the philosophy of Maurice Merleau-Ponty and Hannah Arendt, this study examines both symbolist and impressionist stylistic devices and themes in Conradson's literary debut *Skyarne* (1906). The main conclusion is that in *Skyarne*, one finds a contradictory pattern: on the one hand mood and transcendence, i.e symbolism, and on the other hand perception, scepticism and alienation, i.e impressionism.

Conradson has also been regarded as a modernist pioneer in Swedish poetry and literature. However this claim has never been closely examined. This study makes a comparison between Conradson's poetry and some common concepts of modernism and Swedish modernist poets, such as Pär Lagerkvist, Gunnar Ekelöf and Karl Vennberg. The conclusion here is that Conradson is not using a typical modernist metaphorical style, but instead utilizes a certain form of free verse. His style is simple but fragmentary, avoiding striking and complex metaphors, using a subtle and 'unpoetic' poetic language.

Keywords: symbolism, impressionism, Conradson, perception, phenomenology, structuralism, modernism.

Innehållsförteckning

Inledning	4
1. Problembakgrund	4
1.1 Conradson i perspektiv	5
1.2 Syfte och frågeställningar	7
1.3 Tidigare forskning	8
1.4 Symbolistisk stämningsspoesi	9
1.4.1 Human och transcendent symbolism	11
1.5 Litterär impressionism	12
1.5.1 Formella stildrag	12
1.5.2 Impressionistisk tematik: perceptionens fenomenologi	15
1.6 Symbolism och impressionism: några sammanfattande bestämmningar	18
2. Metod och teori	19
3. Material	21
4. Analys	22
4.1 Stämning och perception	22
4.1.1 "I våren"	26
4.1.2 "Sommarhuset är tyst"	31
4.2 Fenomenologisk alienation	34
4.2.1 Trädet som symbol	34
4.2.2 Melankoli	37
5. Mot modernismen?	41
6. Sammanfattning och slutord	46
Litteraturförteckning	
Bilaga	

Inledning

I de flesta sammanhang är väl mjukstarter att föredra. Därför väljer jag, som en liten vinjett till denna undersökning, följande sentens ur Michael Levensons *A genealogy of modernism* (1984): ”Vague terms still signify.”¹

Levenson har det besvärliga modernismbegreppet i åtanke. I föreliggande fall är betydelsen vidare. Jag har nämligen ofta tänkt, under arbetets gång, att dessa ord säger något om såväl material som metod i studien. Ivar Conradson (1885-1968) sysslade i någon mening med vaghetens problem, i metafysisk och semantisk bemärkelse. Och den vetenskapliga metoden är vanskligt inexact just emedan exakt. Det är ett trivialt faktum att verkligheten inte gärna låter sig infångas i allmänbegrepp; detta har jag, trivialt nog, ofta fått erfara under arbetet med studien. Då har jag tänkt på Levensons ord. De har tröstat när verkligheten krånglat för mycket.

Nåväl, vinjetten tonar ut. Undersökningen tar vid.

1. Problembakgrund

Ivar Conradsons författarskap har betecknats som symbolistisk stämningspoesi. Denna litterära strömning hade vid sekelskiftet varit på modet en tid i Europa, med representanter i t ex. Paul Verlaine (1844-1896) och dansken J.P Jacobsen (1847-1885). För Conradsons del nämns särskilt Vilhelm Ekelund (1880-1949) som förebild. I Sverige fördes stämningspoesin fram bl. a. av Ernst Norlind (1877-1952), som med sin konstitidskrift *Från Skåne* ville etablera en särskild skånsk diktarskola.² Dessa poeter (däribland A.U Bååth (1853-1912), Ola Hansson (1860-1925), Ekelund), menade Norlind, var utrustade med ”det skånska kynnet”, ”drömmarkynet”, ”mystiken”; ett provinsieellt kynne som, likväl, mer vänder sig mot kontinenten (Köpenhamn, Berlin, Paris) än mot Stockholm.³ Samtidigt, hävdar Norlind, varvid denne torde beröra något centralt, börjar det moderna Skåne i ”en tid af strängt, energiskt arbete”, nämligen i 1880-talet, där ”[n]aturvetenskaperna ha fått ett plötsligt

¹ Michael Levenson: *A genealogy of modernism* (Cambridge, 1984) s. vii.

² Per Erik Ljung: ”Det nya seklets lyriker” i *Den svenska litteraturen 2*, red.: Lars Lönnroth och Sven Delblanc (Stockholm, 1989) s. 421-435; Kjell Espmark: *Själen i bild* (Stockholm, 1977) s. 210-212.

³ Ernst Norlind: ”Det moderna Skåne och tidsrörelserna under 80-talet” i *Från Skåne. Ett häfte dikt och konst* (1903) s. 4.

uppsving, öppnat nya perspektiv, skapat nya tänkesätt, och i alla land och på alla områden strärfvar man efter att tillämpa och omsätta de nya idéerna.”⁴ Bilden är motsägelsefull: å ena sidan drömsk stämning, å andra sidan naturvetenskap och naturalism.

Den komplexa, tvetydiga bilden gäller emellertid för ett större kulturområde. Vid 1800-talets slut, hävdar Clive Scott i *Modernism 1890-1930* (1991), utmärks litteraturen av motstridiga och samtidigt intimt sammanflätade rörelser. Bland dessa finner man särskilt *symbolism* och *impressionism*: den ena vetter åt subjektiv, mystisk stämning, den andra åt omedelbar, saklig beskrivning. Scott karakteriserar klimatet på följande vis: ”At the same time, the tendency to overlap, to trespass from one art to another, to allow the senses to usurp each others’ functions was accompanied by an attempt on the part of the arts to develop their own peculiar and distinctive assets.”⁵

Sekelskiftet är alltså en tid då konstarterna och ismerna (och tillhörande sinnliga-kognitiva fakulteter) sammanblandas och samtidigt omdanas. Så kan man spåra symbolism och impressionism hos Verlaine eller hos det svenska exemplet Ekelund.⁶ Detta som blir till, som danas, skall en gång sluta i modernism. Somliga har i impressionismen sett början på modernismens strävan efter ”ren erfarenhet” (”raw experience”); andra har i symbolismen sett källan till modernismens språkliga metarefleksion och strävan att frigöra ordet och språket ur dess vardagsanvändning (”liberation of the text”).⁷

1.1 Conradson i perspektiv

Också bilden av poeten Conradson, såsom den framträder i forskningen och kritiken, är motsägelsefull. Per Erik Ljung skriver: ”Conradsons dikter har en enkel diktion, som samtiden inte var mogen för.” Om dikten ”Sommarhuset är tyst” (se nedan 4.1.2), skriver samme Ljung: ”En sådan mildt inviterande dikt, utan ideologiskt bråte, som stillsamt firar den sinnliga närvarons mysterier [...]”.⁸

⁴ Norlind s. 1.

⁵ Clive Scott: ”Symbolism, decadence and impressionism” i *Modernism 1890-1930*, red.: Malcolm Bradbury & James McFarlane (1991 [orig.1976]) s. 206.

⁶ Scott s. 206-228 (Verlaine); Sten Malmström: *Stil och vers i svensk 1900-talspoesi* (Stockholm, 1971) s. 90-104 (Ekelund).

⁷ Scott s. 206.

⁸ Ljung s. 432-433 (båda citaten).

Enkelt och milt alltså. Conradson faller emellertid oftare i annat ljus, då som mystiker och poetisk särpling, med en märkvärdigt stiliserad retorik. Uppfattningen gäller redan i poetens samtid; och den har traderats sedan dess. Gustaf Otto Adelborg bidrar därtill med sitt verk *Om det personligt andliga* (1907), utkommen blott kort tid efter Conradsons andra diktsamling *Friska sorgens källa* (1907). Grunden för poetens diktning, menar Adelborg, är en ”religiös renhet” och en ”primitivitetens styrka”: ”[...] d.v.s. innerlig styrka att direkt, efter enkla linjer och tillika medvetet känna och fasthålla, hur och när andlig klarhet lyser och härskar.”⁹ Med ”primitivitet” menar Adelborg här ”ett förstahandsförhållande till det Absoluta”, och hänvisar till Kierkegaard. Conradsons ”formegendomligheter” är tecken på ”frihet från andlig slöhet och lättja”.¹⁰

Formegendomligheterna och den retoriska stilen omdebatterades i samtiden. Två läger urskiljdes: Adelborg, Ekelund och (inte minst) Klara Johansson fann i Conradson en radikal, djärv och djupt andlig poesi. Andra, däribland Fredrik Böök och Torsten Fogelkvist, fann poeten mest formlös och obegriplig. Samtliga var dock överens om att det rörde sig om nyromantisk och nyreligiös lyrisk rörelse.¹¹

Lars Nylander har gjort den enda större akademiska studien om poeten, detta i och med sitt avsnitt i avhandlingen *Prosadikt och modernitet* (1990). Conradson skrev nämligen prosadikter i sina samlingar, särskilt de två senare. Nylander gör ett slags stilhistorisk tolkningsvariant, och går igenom några typiska stilelement hos Conradson, såsom ellipser, adjektivstil, obestämda artiklar och inversioner, och analyserar (ofta psykoanalytiskt färgat) dessa mot bakgrund av kristen tematik och motiv, såsom bön, begär, erotik och andlighet. Han menar att såväl vers- som prosadikter anknyter till stilistiska drag inom biblisk, kristet-mystisk och folklig poesi. Prosadiktformen fungerar här som anti-esteticism: bortom såväl prosan som versen är den ett slags ren och förändligad form(löshet).¹² Conradsons verk framstår, menar Nylander, som ”starkt anakronistiska i ett litteraturhistoriskt perspektiv.”¹³

⁹ Gustaf Otto Adelborg: *Om det personligt andliga* (Stockholm, 1907) s. 125-126.

¹⁰ Adelborg s. 126-127.

¹¹ Maria Palm går igenom debatten, med Conradson i centrum, i ”Klara Johansson, Fredrik Böök och den ’Adelborg-Conradsonska skolan’ i *Svensk litteraturtidsskrift* (1974: 4) s. 17-34. Lars Nylander *Prosadikt och modernitet* (akad.avh., Stockholm/Stehag, 1990) har också ett kapitel om debatten, då med fokus på prosadiktens ställning, men övrigt berörs även; se s. 429-444.

¹² Nylander s. 377: ”Conradson utnyttjade prosans diskursiva neutralitet på ett sätt som förstärkte dess effekt av ’formlöshet’.”

¹³ Nylander s. 376. Hela Conradsonavsnittet s. 376-390.

Bilden av Conradson som nyreligiös och nyromantisk, vederläggs inte i denna undersökning. Däremot analyseras och förstås poeten mot ett större och (delvis) annat historiskt och stilistiskt sammanhang. Kanske framträder därvid en litet mer komplex bild av diktaren, eller åtminstone en viss utvecklingskurva. Nylanders resultat (liksom bilden i övrigt) synes främst gälla för de senare samlingarna.¹⁴ Föreliggande studie undersöker istället debutsamlingen. Genom att nyansera bilden, skaffar man sig möjligen därtill ett bättre sätt att förstå Conradsons relation till den vid tiden framväxande modernismen. Poeten har också hållits för en modernistisk pionjär, likt Ekelund. Men på vilket vis Conradson föregriper modernismen har inte närmare utretts.¹⁵

1.2 Syfte och frågeställningar

Härmed kan undersökningens syfte presenteras. **Syftet** med föreliggande uppsats är att förstå Conradsons poesi mot den historiska bakgrund som tecknats i 1. Två rörelser skall härvidlag beaktas: symbolismen och impressionismen. Dessa båda preciseras nedan inför analysen. I anslutning till syftet presenteras följande **frågeställningar**:

Hur yttrar sig symbolismen och impressionismen, tematiskt och estetiskt, i materialet? Hur relateras de, formellt och innehållsligt, till varandra? Och vilka modernistiska spår kan man däri finna? På vilket sätt och i vilken utsträckning kan man karaktärisera Conradson som en modernistisk pionjär?

Genom att besvara dessa frågor belyses tre relativt förbisedda områden i forskningen: litterär impressionism, inte minst poetisk; Conradsons författarskap; tidig svensk poetisk modernism, och dess förhållande till modernism överhuvud. Detta torde sammantaget motivera undersökningen.

¹⁴ Nylander citerar inga versdikter från debutsamlingen *Skyarne*, utan exemplifierar uteslutande från de andra samlingarna. Men han menar att, utan närmare påvisa det, stildragen gäller också för debuten. Adelborg avslutar sitt verk med en not, vari han (enda gången i texten; han väljer exempel från *Friska sorgens källa* i övrigt) kommenterar *Skyarne*, vars dikter han menar är ”i grunden alldeles ensartade med dem [dvs. de senare dikterna]”, men mindre ”systematiskt medvetna”; s. 131.

¹⁵ Se Sigurd Jansson: ”Ivar Conradson: Modernismens pionjär i svenska litteraturen” i *Hallandsposten* 4/6 1988; se även Carl Magnus von Seths förord i Ivar Conradson: *Kristendomens betydelse i mänsklighetsödet* (Stockholm, 1976) s. 44.

1.3 Tidigare forskning

Den akademiska forskningen om Conradson är förhållandevis mager. Utöver redan presenterade Nylander och Ljung, bör Kjell Espmark nämnas, som i sin *Själen i bild* (1979) gör en kort analys av symbolism i en av Conradsons senare dikter.¹⁶ Eva Lilja behandlar också poeten i sitt verk *Svensk metrik* (2006), i samband med den fria versen. Hennes analys överensstämmer i övrigt med Nylander.¹⁷

Det har forskats desto mer om impressionismen. Sverige är ett undantag emellertid, och överhuvud har den nordiska forskningen, liksom den anglosaxiska, mest sysslat med impressionism i prosan.¹⁸ Sven Møller Kristensen är här huvudrepresentanten, med sitt verk *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900* (1955). Den tyska forskningen har istället studerat lyrisk impressionism. Ett sent exempel är Hartmut Marhold, detta med *Impressionismus in der deutschen Dichtung* (1985), samt *Gedichte und Prosa des Impressionismus* (1991). Sten Malmström har bidragit med en studie om Vilhelm Ekelund i sin *Stil och vers i svensk 1900-talspoesi* (1968); liksom Bernt Olsson med ”Ord hur fattiga” i *Svensk litteraturtidskrift* (1983:3). Dessa verk behandlar främst stildrag och form.

Ytterligare viktiga verk för denna uppsats är Maria Elizabeth Kroneggers *Literary impressionism* (1973) och James Nagels *Stephen Crane and literary impressionism* (1980). Båda tar ett bredare tematiskt grepp om stilen, om än främst med prosaexempel. Några större svenska studier i ämnet impressionism finns inte, med undantag av Hans Lunds *Impressionism och litterär text* (1993), vilken är ett idéhistoriskt referat.

Av särskild vikt har vidare Clive Scotts avsnitt i *Modernism 1890-1930* (1976) varit: där presenteras den historiska bakgrund mot vilken materialet förstås.

En avhandling som liknar denna undersökning är *En evighet i rummets former gjuten* (2000) av Johan Lundberg. Denne studerar ett par svenska symbolistiska sekelskifteslyriker, likaledes om inte bortglömda så åtminstone förbisedda. Faktiskt nämns också

¹⁶ Espmark s. 210-212.

¹⁷ Eva Lilja: *Svensk metrik* (Stockholm, 2006) s. 419.

¹⁸ Hans Lund: *Impressionism och litterär text* (Stockholm/Stehag, 1993) s. 96.

impressionismen, liksom Conradson (om än blott i en not).¹⁹ Men Lundbergs analys gäller främst modernitetsproblematik i materialet, vilket i det närmaste helt faller utanför föreliggande undersökning (men utesluter det inte).

För symbolismen har några allmänna verk använts, däribland Anna Balakians *The symbolist movement* (1967); Bo Hakon Jørgensens *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* (1993); redan nämnda Malmströms verk (för Ekelunds symbolism just); samt några artiklar i ämnet.

1.4 Symbolistisk stämningsspoesi

Symbolismens form och innehåll är inte alldeles enkelt att bestämma. Charles Chadwick försöker sig emellertid på en definition i *The critical idiom* (1971): ”Symbolism can therefore be defined as the art of expressing ideas and emotions not by describing them directly, nor by defining them through overt comparisons with concrete images, but by suggesting what these ideas and emotions are, by re-creating them in the mind of the reader through the use of unexplained symbols.”²⁰

Detta är en grund och allmän bestämning. I den framkommer, att symbolismen gestaltar inre, subjektiva ting (”ideas and emotions”), samt att symbol- och bildspråket lämnas, i olika grad, oförklarad eller implicit. Istället frammanas en dunkel stämning, en symbolistisk suggestion, vari förhållandet mellan abstrakt och konkret, sak och bild, är oklart; ”*the poem becomes an enigma*”, som Anna Balakian uttrycker det.²¹ Verlaines dystra landskap kopplas sålunda inte *explicit* samman med diktjagets melankoli, och stämningen verkar mystiskt obetingad.²² Bo Hakon Jørgensen ger ett illustrativt danskt exempel, nämligen Viggo Stuckenberg (1863-1905), och citerar följande rader: ”Der staar ved Vejen et Par nøgne Pile,/ de ser saa sært forkomne ud, de to,/ de sorte Grene vipper uden Hvile/ i Vinternattens kolde, blege Ro.”²³

¹⁹ Johan Lundberg: *En evighet i rummets former gjuten* (Stockholm/Stehag, 2000). Sigfrid Siwerts använder ett impressionistiskt skrivsätt i några av sina dikter, menar Lundberg; s. 198. Conradson omnämns i en not s. 268

²⁰ Charles Chadwick: ”Symbolism” i *The critical idiom* 16, red.: John D. Jump (London, 1971) s. 2-3.

²¹ Anna Balakian: *The symbolist movement* (New York, 1967) s. 49.

²² Chadwick s. 2; John Porter Houston: *French symbolism and the modernist movement* (Baton Rouge/London, 1980) s. 22.

²³ Bo Hakon Jørgensen: *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring* (Odense, 1993) s. 21. Han jämför detta med ett romantiskt exempel (Carsten Hauch): ”Naar Sneens Lilier dække Marken ene/Snehvide Lilje, da mindes jeg dig [...]”; s. 21. I detta äldre exempel framgår tydligt bildens allegoriska funktion, olikt symbolismen. Anm.: observera, att flera av de exempel som ges i avsnitt 1.4-5 är hämtade ur andrahandskällor (dvs. ur de verk där analys och sammanhang presenterats: Bo Hakon Jørgensen etc.) Detta är visserligen inte helt optimalt, men praktiska skäl har bidragit därtill.

Här besjålas träden (i vers 2; ”forkomne”: utmattade, medtagna), men bildspråket tycks mer gälla hela sammanhanget, än att ett visst led kopplas till ett annat. Symbolen gäller för hela dikten och varje ord däri kan ”vokse till symbol”.²⁴

Symbolismens gestaltning är på detta vis subjektiv. Härtill kommer två begrepp, som nu skall exemplifieras: känsloprojektion och introjektion. Båda beskriver olika varianter av hur det inre livet gestaltas. Symbolistisk stämningsspoesi innebär ofta, att diktjagets sjäsliv (känsla och stämning) projiceras på ett yttre, empiriskt landskap, detta genom t. ex. besjålningar. Ekelund inleder sin symbolistiska dikt ”Morgonrodnanden” enligt följande: ”Blått darrade redan/ kring de bleknande stjärnor/ gryningsnärhet.”²⁵ Sten Malmström menar att ”darrade” och ”bleknande” här fungerar som uttryck för diktjagets sinnestillstånd: ångest och oro.²⁶ Gryningen, som symbol för en inre brytningspunkt, tilltalas, närmast åkallas av diktjaget: ”O svala ljus, som gått tyst fram/ o tysta - / droppa, droppa milt/ i själens sår![...]”.²⁷ Conradson erbjuder ett ytterligare exempel i sin dikt ”Kvällen”: ”Mörk fladdrar luften i sensommarkvällen/ träden hviska sin oro.” Stämningen är obestämd och närmast mystisk; melankolisk och suggestiv på samma gång, diktjaget utbrister: ”Hur tjusar mig icke, o afton, din vindångest mörk!” I besjålningen av träden (de ”hviska”) och uttryck såsom ”vindångest” framgår hur det inre gestaltas i det yttre, menar Espmark i sin analys av dikten.²⁸

Särskilt utmärkande för symbolismen är emellertid en s.k. introjektion, vari abstrakta inbillade rum helt gestaltar det sjäsliga livet.²⁹ Ola Hansson ger ett exempel, när han beskriver ett typiskt oroligt tanke- och känsloliv: ”Från själens djupaste botten,/ där vattnen döda vila, / de långsamt uppåt stiga,/ där skummande böljor ila.”³⁰

Här finns inget konkret yttre alls (t ex. en gryning eller sommarkväll som erfars), bilden är istället helt abstrakt och reflexiv.

Några ytterligare stildrag kom att utmärka symbolismen. Med förebild i musiken ville man bryta med den bundna versen (främst den franska alexandrinen) och låta jagets och ordens

²⁴ Bo Hakon Jørgensen s. 20.

²⁵ Citerat ur Vilhelm Ekelund: *Dithyramber i aftonglans* (Stockholm, 1906) s. 50-51. Hela dikten finns i bilagan.

²⁶ Malmström 1971 s. 96-98.

²⁷ Citerat ur Vilhelm Ekelund: *Dithyramber i aftonglans* (Stockholm, 1906) s. 50-51. Hela dikten finns i bilagan.

²⁸ Espmark s. 212. Dikten återfinns i Conradsons sista samling *Hjärtats frid, den blödande* (Stockholm, 1907) s.

²⁹ Vi skall se hur det hela skiljer sig från debutsamlingens stil.

²⁹ Alf Nyman: *Begreppet lyrisk erfarenhet* (Lund, 1958) s. 170.

³⁰ Hanssons rader här citerade ur Nyman s. 175.

egna klanger ljuda fritt. Obunden vers frigör orden från deras gängse referentialitet och vardagsanvändning; likt musiken skall orden *uttrycka* (en känsla, tanke etc.), mer än *beteckna*.³¹ Synestesi är likaledes ett vanligt stildrag, vilken sammanblandar sinnesförmåelserna till en mystisk transcendent enhet.³² Typiskt för symbolism är också mytologiska inslag, såsom nymfer, svanar, statyer och gudaväsen.³³ Den symbolistiske Ekelund, slutligen, använder ofta en ålderdomlig språkdräkt och en besynnerlig syntax, och överhuvud en ”patetiskt anspänd” stil, med invokationer, tillrop och utrop.³⁴

1.4.1 Human och transcendent symbolism

Symbolismens dunkel och suggestion har ofta tolkats som metafysiska korrespondenser mellan diktjag, dikt och landskap, mellan själ, ord och ting. Detta kallas för transcendent symbolism. Johannes Jørgensen (1866-1956) formulerar denna: ”[Konstnärens] Sjæl genkender bag de timelige Ting den Evighed, hvoraf hans Sjæl er udsprungen. Med Shelley anskuer han Livet som et mangefarvet Glas, hvorigennem det Ewig-Enes hvide Lys bryder sig.”³⁵

Den transcendent symbolisms korrespondenslära är *bokstavlig*. Jørgensen antar en metafysisk koppling mellan landskap och själstillstånd. Mot denna står, enligt Bo Hakon Jørgensen, en s.k. human symbolism, vilken i stället är *metaforisk*. Korrespondenserna finns mellan ord och ord, men inte mellan ord och referent. Den humana symbolismen, med Mallarme som dess ”hovedskikkelse”, reflekterar just över förhållandet mellan språk, tanke och verklighet.³⁶ Denna mer språkkritiska eller metaspråkliga variant är dock av mindre intresse i analysen nedan. Den har presenterats främst i samband med transcendent symbolism. I analysen är symbolismen som subjektiv känsloprojektion relevant, och då särskilt dess metafysiska beskaffenhet. Eventuella metaspråkliga inslag lämnas därhän.

³¹ Bo Hakon Jørgensen s. 65-66.

³² György M Vajda: ”The structure of the symbolist movement” i *The symbolist movement*, red.: Anna Balakian (Budapest, 1982) s. 36.

³³ Louis Forrestier: ”Symbolist imagery” i *The symbolist movement*, red.: Anna Balakian (Budapest, 1982) s. 101-118; Balakian 1967 s. 4, 104.

³⁴ Malmström s. 97.

³⁵ Bo Hakon Jørgensen s. 25.

³⁶ Bo Hakon Jørgensen om transcendent och human symbolism s. 23-43.

1.5 Litterär impressionism

Impressionismens grundläggande karaktär uppfattades och formulerades ganska tidigt av kritikerna. Ford Madox Ford skriver 1913: ”The point is that any piece of Impressionism, wheather it be prose, or verse, or painting, or sculpture, is the record of the impression of a moment; it is not a sort of rounded, annotated record of a set of circumstances [...]”³⁷

Något tidigare, 1884, skriver Nils Erdman följande i ämnet: ”Impressionismens metod återfinnes i beskrifningen. Man betraktar föremålet från ett bestämt håll. Man ser det från sidan, från höger eller vänster, uppifrån eller nedifrån och i en viss belysning.”³⁸

Här ringas impressionismens kärna in, nämligen: registrering av tillfälliga intryck och gestaltning av mänsklig *perception*. Detta innebär både en viss objektivism och en viss subjektivism, precision men även perspektiv (i rummet och i tiden). Impressionismens (motsägelsefulla) natur kom sedermera att bli omdiskuterad, särskilt dess relation till symbolismen. Forskningen tycks ge tre möjliga alternativ: a) impressionism och symbolism är ungefär samma sak stilistiskt, men skiljer sig tematiskt (Kronegger); b) impressionismen är en stil inom symbolismen (Vajda); c) impressionism är motsatsen till symbolism (Marhold). Problemet utreds vidare nedan; först en genomgång av impressionistiska stildrag.

1.5.1 Formella stildrag

Vad gäller stildragen är forskningen nämligen förhållandevis entydig. Kroneggers iakttagelse är typisk därvidlag: ”The grammatical shift places the emphasis on the sensory quality of the visual experience rather than on the thing itself.”³⁹ Detta innebär dels vikt vid tingens *framträdande* egenskaper, dels att man utgår ifrån perceptionens, som man menar, egentliga form: denna är relativ och vinklad, bestämd i tid och rum (man upplever något bestämt vid en bestämd tid och plats), och icke-analytisk, dvs. lös, fragmentarisk och omedelbar. Detta kallas i föreliggande undersökning för den impressionistiska diktens *konkrektion*.⁴⁰ Kronegger menar

³⁷ Ford Madox Ford: ”On impressionism” i *The Good Soldier*, red.: Martin Stannard (New York/London, 1995) s. 263.

³⁸ Nils Erdman i sin *Modern realism* (1884), här citerat från Hans Lund: *Impressionism och litterär text* (Stockholm/Stehag, 1993) s. 49.

³⁹ Maria Elizabeth Kronegger: *Literary impressionism* (New Haven, 1973) s. 37.

⁴⁰ Observera: uttrycket ”konkrektion” är inte hämtat ur någon källa: som ett sammanfattande begrepp för impressionismens gestaltningstyp har det emellertid förefallit enkelt och träffande.

vidare, i anslutning till detta, att impressionismen skildrar ögonblicket och det ständigt övergående: ”Impressionists are caught up in the transitoriness of all things.”⁴¹

För denna gestaltning nyttjas en rad formella grepp. Syntaxen är *parataktisk* (asyndetisk eller polysyndetisk): man undviker hypotaxens analytiska karaktär för att fånga perceptionens omedelbara karaktär. Till parataxan kommer ellipser, inversioner och en versifikatorisk-grammatisk indelning, där sinnesintryck och satsled fördelas enligt mönstret 1/vers.⁴²

Marhold ger ett exempel i den tyske poeten Detlev von Liliencron (1844-1909); denne diktar sålunda i ”Ich war so glücklich”:

Mittsommertag.
Um sieben Uhr früh schon
Spritzen die Sprenger
Das glühende Pflaster.
Und um sieben Uhr früh
bin ich unterwegs
Nach dem Bahnhofe.
[...]
Welcher Wirrwarr
Auf dem grossen Bahnhofe.
An allen Schaltern Gedränge;
Viele Sprachen umtönen mich;
Rote Reisebücher stechen aus allen Händen.⁴³

Här framkommer hur adverbial (vers 2), subjekt (vers 3) och objekt (vers 4) fördelas över raderna, samt hur predikaten (”spritzen“, ”bin”) omgärdas av övriga satsdelar. Marhold menar att man härvidlag självständiggör såväl syntaktisk enhet som sinnesintryck.⁴⁴ Malmström har funnit tendensen hos den tidige impressionistiske Ekelund: innehållet isoleras och separeras för ”läsarens öga och medvetande”, varpå radens ”stämmingsvärde kan klinga ut”.⁴⁵ Vers 8-12, vidare, i Liliencrons dikt exemplifierar ellipser (finit verb saknas i vers 8-10), och hela stycket har en asyndetiskt parataktisk konstruktion, där sinnesförmimmelser staplas på varandra. Vers 8-9 visar likaledes impressionismens egenskapsskildring: folkvimlet omtalas

⁴¹ Kronegger s. 46.

⁴² Scott s. 218-228; Hartmut Marhold: *Impressionismus in der deutschen Dichtung (Europäische Hochschulschriften vol. 870)*, Frankfurt am Main/Bern/New York, 1985) s. 187-188; 229-230.

⁴³ Citerat ur *Gedichte und Prosa des Impressionismus*, red.: Hartmut Marhold (Stuttgart, 1991) s. 92.

[Midsommardag/tidigt kl 7 redan/sprutar sprängarna [gatuarbetarna]/den glödande stenbeläggningen/och tidigt kl 7/är jag på väg/till tågstationen [...] Vilket virrvarr/på den stora tågstationen/trängsel vid alla biljettluckor/många språk omringar mig/röda reseböcker sticker ut ur alla händer.]

⁴⁴ Marhold 1991 s. 31: “[...] Jede Zeile enthält tendenziell eine Impression, die zugleich einen Satzteil im syntaktischen Sinne ausmacht. Darin liegt eine Verabsolutierung [...] der einzelnen Sinneswahrnehmung [...]”

[Varje rad tenderar att innehålla ett intryck, som samtidigt utgör en syntaktisk satsdel. Därigenom blir varje enskild sinnesförmimelse absolut [...].]

⁴⁵ Malmström s. 1971 s. 94.

som det framträder för diktjaget, dvs. som ett virrvarr av intryck: trängsel, prat, föremål. Sats- och ordföljd är överhuvud inriktad på att framhäva egenskaper eller andra sinnesförnimmelser.

Stilen kännetecknas vidare av substantiv (en s.k. nominalstil) och olika adjektivistiska ord, såsom adjektiv och adverb. Den tidige Ekelund är åter ett exempel därpå, vars stil kännetecknas av följande: hög frekvens av sammansatta adjektiv ("guldbrunn", "mattviolett"), nyanserade adverb och substantiverade adjektiv ("rosigt mattviolett", "det varma/sakta flytande röda").⁴⁶ Bernt Olsson har också noterat de många färgorden (såsom "blek", "matt", "skumhvit" m fl.); nyanseringar för precision och beskrivning ("mörkblått", "hvitgyllne"); få verb men frekventa substantiv och adjektiv; fixering vid ett nu som skildras, t. ex. genom ett bruk av tillståndsverb såsom ligger, står, vilar, hänger; färger som lösgör sig från det egentliga objektet (t ex. "en rand av ärgigt grönt" för objektet "havet").⁴⁷ Particip är utmärkande för stilen.⁴⁸ Vad verben beträffar, är presensformen särskilt framträdande.⁴⁹

Sven Møller Kristensen visar på samma tendenser och stildrag i den impressionistiska prosan: nominalstil, ellips, paratax osv. Särskilt används skiljetecken istället för konjunktioner och subjunktioner, och ord och satsdelar dras isär genom punkter eller tankestreck.⁵⁰ Vidare nyttjas olika realistiska "illusionsvirkningar", särskilt rumsadvberial (därute, under, därnere osv).⁵¹ Syftet är att komma läsaren att tänka sig in i situationen och att tro, att det som berättas är verklighet här och nu, och inte abstrakt fiktion. Ett utpekande demonstrativt pronomen (detta, dessa) fyller samma funktion, menar Møller Kristensen. Tinget pekas då ut som både underförstått, bekant (men inte *allmänt*) och särskilt, dvs. som bestämt.⁵² Verb som beskriver vilande tillstånd (stå, ligga, vara, sträcka sig, osv.), och förnimmelseverb (se, höra) är likaledes vanliga, liksom passiva former ("Der blev raabt af høje Stemmer.") och

⁴⁶ Malmström s. 1971 s. 90-104. Hela dikten "Färger" finns i bilagan.

⁴⁷ Bernt Olsson: "Ord hur fattiga" i *Svensk litteraturtidskrift* (Stockholm, 1983, nr. 3) s. 3-20.

⁴⁸ Particip har "Augenblickseigenschaft", menar Marhold; 1991 s. 24

⁴⁹ Scott skriver s. 223-224: "The present tense [...] the tense of Impressionism, of unrehearsed contact with an environment, carries within it inescapable risks [...] a tense that guarantees nothing, neither a direction, a meaning nor indeed an ending."

⁵⁰ Møller Kristensen s. 58-118 (allmänna grammatiska stildrag); tankestreck och elliptiska satser s. 97-101. Ex: "Det var en Hane. Den ældste Hane, som nogen Sinde havde levet i Kristenheden." (Gustav Wied) s. 99; "Det var ikke, fordi der med Bestemthed kunde siges Fru Boye Noget paa. Men man talte om hende. Paa mange Maader." (Jacobsen) s. 99.

⁵¹ Ex Jacobsen: "Hundene glammede op derude i Gaarden, og der lød Hovslag under Vinduerne." Møller Kristensen s. 138. Malmström 1971 pekar på samma tendens i "Färger": "[...] de precisa angivningarna av elementens läge i tavlan ('ytterst ute', 'inåt viken', 'längst borta') [...]" s. 91.

⁵² Møller Kristensen s. 138-146.

verbsubstantivering.⁵³ Verben beskriver gärna intrycket, hellre än den egentliga rörelsen ("Sommerfuglen 'lyser' i luften [...]"; den flyger alltså inte).⁵⁴ Nominalstilen byts ibland ut mot en mer verbtät skildring, detta för att levandegöra och detaljbeskriva ett förlopp, en s.k. sekundstil.⁵⁵ Møller Kristensen räknar också synestesi till stilen.⁵⁶ Det har, slutligen, talats om Conradsons "primitivism" (Adelborg, Nylander). Møller Kristensen anmärker, att en viss naivistisk stil utmärker också impressionismen, vilket den delar med en äldre folklig stil, då "begge fortrækker den associative form fremfor en analytisk, intellektualistisk."⁵⁷ Slutligen kan tilläggas, att flera av de danska symbolisterna ingår i Møller Kristensens material, såsom här nämnda Jacobsen, Stuckenberg och Jørgensen.

1.5.2 Impressionistisk tematik: perceptionens fenomenologi

Med impressionistiska stildrag gestaltas alltså mänsklig perception. Men vad är perception? För att få ett bättre tematiskt och stilistiskt grepp i analysen, presenteras nedan några fenomenologiska teorier om just detta, i synnerhet Maurice Merleau-Pontys perceptionsfilosofi; men också Hannah Arendts vidare fenomenologi om människan och hennes värld.⁵⁸ Den sistnämnda inleder avsnittet.

I *Människans villkor* (1998) framlägger Arendt två intressanta begreppspar: arbete/liv och tillverkning/värld. Människan är på en gång en arbetande (*animal laborans*) och tillverkande (*homo faber*) varelse; på en gång i livet och i världen. Som arbetande ingår hon i naturens cykliska förlopp. I detta skapas inga beständiga föremål, ty arbetet är en "förtärande process", vari materien prepareras för ett "förestående införlivande" i en biologisk-fysiologisk livsprocess. Det som arbetet tar från naturen återbördas via "kroppens metabolism".⁵⁹ Arbetet gör därtill människan världslös: utstött ur världen, inträngd i sig själv och innesluten i energiutbytet med naturen. Men i detta är hon en del i "det levandes salighet"⁶⁰: endast här finner man jämvikt mellan möda och vila, lust och olust, arbete och konsumtion; en livets

⁵³ Møller Kristensen s. 70; citat s. 73, exemplet är Drachmann; verbsubstantivering s. 74.

⁵⁴ Møller Kristensen s. 77.

⁵⁵ Møller Kristensen s. 78.

⁵⁶ Møller Kristensen s. 157-164

⁵⁷ Møller Kristensen s. 113.

⁵⁸ Impressionismen kopplas ibland samman med just en fenomenologisk tradition (Kant, Merleau-Ponty, Mach); se Kronegger s. 13-14. Arendt är dock en ovanlig fågel i sammanhanget. Läsaren får avgöra rimligheten i denna teoretiska syntes, särskilt teoriernas inbördes förenlighet. Båda har emellertid förefallit givande i analysen.

⁵⁹ Hannah Arendt: *Människans villkor* (Göteborg, 1998 [1958]) s. 149-150 (de tre korta citaten).

⁶⁰ Arendt s. 150.

smärta och glädje som emellertid, strängt taget, inte kan språkligt förmedlas. Arbetet slutar förstås med döden. Men endast i världen. Världen är människans verk, den består i de artefakter (ting) och referenssystem (vetenskapliga, konstnärliga) som upprättas gentemot en ständigt tärande livsprocess. Konstverket är därvidlag det mest världsliga (eviga) av alla ting. Blott i världen finns sålunda födelse och död, och endast i denna finns naturen till som ett objekt för människan. Världen förtingligar med våld; tingen stabiliserar tillvaron för människan och ger henne en identitet. Världen kämpar alltså med livet, men aldrig omvänt: och det sistnämndas blinda vilja segrar alltid: ”Livsprocessen, som genomtränger och driver på människans existens, tränger även in i världen, och [...] världens ting kommer [...] att förstöras, dvs. återvända till det allomslutande kretsloppet i naturen [...]”.⁶¹

I människans grundvillkor ingår sålunda en instabilitet, där värld och artefakt står mot natur och liv. I analysen nedan studeras hur en motsvarande instabilitet yttrar sig i *Skyarne* på en tematisk nivå.

Merleau-Ponty sysslade med perceptionen som sådan. Han vänder sig mot en gängse syn på sinnesförmåelser som ting externa i relation till den perceptiva akten, antingen dessa består i mentala akter (t ex. ”sense-data”; representationer av verkliga föremål) eller yttre objekt. Istället är sambandet mellan objekt och perception intrikat och komplext. För det perceptiva subjektet framträder ett s.k. fenomenellt fält, vari sinnesförmåelserna (t ex. av en färg) bestäms i rum och i tid som en helhet, dvs. som fenomen. Fenomenet är det som visar sig för medvetandet, och det som visar sig är inte en enskild perception, utan en sammansatt helhet. Man förnimmar aldrig blott färgen rött, utan man förnimmar en röd matta, varvid dess konkreta betingelser (omgivande rum, mattans storlek, materialets textur etc.) bestämmer intryckets karaktär.⁶² Synestesi är sålunda, menar Merleau-Ponty, en grundform av perception, snarare än ett undantag.⁶³

Likaledes bestäms intrycket av det perceptiva subjektets historia, vilket påbjuder en märklig dialektik. Perceptionen är å en sida alltid begränsad såsom ett *perspektiv* (perspektiv som *sådana*, kan man emellertid inte finna i perceptionen som sådan: perspektivet är snarare del i

⁶¹ Arendt s. 187; hela referatet är en sammanfattning av kap. 3 och 4 i Arendt, s. 119-225.

⁶² Maurice Merleau-Ponty: *The phenomenology of perception* (London, 1962) s. 203-243.

⁶³ Merleau-Ponty s. 229: ”Synaesthetic perception is the rule, and we are unaware of it only because scientific knowledge shifts the centre of gravity of experience, so that we have unlearned how to see, hear, and [...] feel [...]”

tinget, liksom akten i objektet⁶⁴). När man ser en tärning, ett av Merleau-Pontys exempel, ser man blott några av dess sidor: man kan aldrig *se* tärningen från alla håll samtidigt. Man ser sålunda alltid något perspektiviskt avgränsat och därmed *bestämt*.⁶⁵ Perceptionen är å en annan sida ”prepersonlig” och ofullbordad, vilket förlänar den viss allmängiltighet men också instabilitet. Den perceptiva akten är genealogiskt, historiskt skiktad i olika nivåer (”levels”) vilket: ”[...] produces not only the intellectual experience of disorder, but the vital experience of giddiness and nausea, which is the awareness of our contingency, and the horror with which it fills us.”⁶⁶ Jaget är inte, som Hegel trodde, ett hål i varat; istället är det ett ”veck”, som skapats och omskapas vid varje perceptiv akt.⁶⁷ Merleau-Ponty teorier används i analysen nedan för att beskriva diktjagets perceptiva karaktär.

Till impressionismens gestaltning kommer en viss tematik, menar några forskare. Nagel hävdar att det impressionistiska jaget är existentiellt alienerat och gestaltas i ”episodes of isolated activity”, som dras med svårigheter att begripa och förstå verkligheten.⁶⁸ John G. Peters är inne på samma spår, och menar att en grundkonflikt i det impressionistiska jaget är krocken mellan vana/förväntan och intryck. Detta jag är fixerat i tid och rum, men dess perception och förnimmelseförmåga är känsliga; jaget är samtidigt alienerat och abstrakt. Enligt Peters står här en ”civiliserad perception” (vana, fostran) gentemot en ”primitiv perception” (omedelbar, abstrakt).⁶⁹

Denna impressionistiska problematik kallas i föreliggande studie för ”fenomenologisk alienation”.⁷⁰ Med Merleau-Ponty fattas det som ett väsentligen implicit och latent drag i perceptionen som sådan (dess skiktning och känslighet). Med Arendt fattas det som krocken mellan värld och liv, där världen inte lyckas fånga livet. Det hela undersöks i materialet i avsnitt 4.2.

⁶⁴ Just detta, menar Merleau-Ponty, framkommer genom konsten sätt att framhäva (på medveten väg) perspektivet som sådant; se s. 260.

⁶⁵ Merleau-Ponty s. 217: ”A sensation would be no sensation at all if it were not the sensation of something, and things, in the most general sense of the word, for example specific qualities, stand out from the amorphous mass of impressions only if the latter is put into perspective and co-ordinated by space.”

⁶⁶ Merleau-Ponty s. 254.

⁶⁷ Merleau-Ponty s. 215-216.

⁶⁸ James Nagel: *Stephen Crane and literary impressionism* (University Park and London, 1980) s. 86. Nagel skriver på samma sida: ”From this perspective, a character’s view is necessarily solipsistic, perpetually tentative [...]. [...] Isolation, delusion, cognitive restrictions, apprehensional difficulties, fantasies, and fear all qualify and restrict the potential for knowledge.”

⁶⁹ John G. Peters: *Conrad and impressionism* (Cambridge, 2001) s. 35-54.

⁷⁰ Ännu ett uttryck som förefallit passande, men inte hämtats ur någon källa. Läsaren får avgöra om det duger eller inte.

1.6 Symbolism och impressionism: några sammanfattande bestämmningar

“Impressionism is born from the fundamental insight that our consciousness is sensitive and passive. [...] As a detached spectator, the individual considers the world without having a standpoint in it. Reality is a synthesis of sense-impressions. Impressionist art suggests an emotional reality.”⁷¹

Så här beskriver Kronegger det impressionistiska jagets onekligen motsägelsefulla karaktär. Jaget möter den yttre verkligheten passivt, avskilt (”detached”) och abstrakt, men filtrerar samtidigt och syntetiserar intrycken till ett slags subjektiv bild (”emotional reality”). Tillvaron därvidlag är: ”[...] a world without finitude, held together only by sounds, light, and color. [...]”⁷² Men var går gränsen mellan jag och värld, därvidlag? Där om tvistar man. Kronegger förefaller lägga skillnaden mellan de båda ismerna mer på en tematisk nivå, snarare än formell. Impressionismens ljusmetaforik signalerar avstånd och distans; i symbolismen emellertid transcendent oändlighet. Impressionismen antar heller ingen ideal verklighet bortom fenomenen (dvs. metafysiska korrespondenser).⁷³ Kronegger tycks alltså medge en hög grad av subjektivism (”emotional reality”), givet att det rör sig om känsloprojektion, får man anta (och inte t ex. introjektion).⁷⁴ Vajda fattar impressionismen alls inte som en genre eller stil i sig, utan som vissa stildrag (”artistic method”) inom symbolismen, främst färgnyanser, musikalitet, synestesi, inre monolog och medvetandeström.⁷⁵ Marhold hävdar dock en väsensskillnad ismerna emellan, där impressionismen just håller *isär* subjektivism och objektivism, och följer i möjligaste mån det senare.⁷⁶ Detta innebär att stildrag som bildspråk (t ex. besjälningar) måste avgränsas noga från symbolism och expressionism. Marhold exemplifierar med expressionisten Trakl, och citerar ur ”Die Schöne Stadt”:

⁷¹ Kronegger s. 14. Kronegger är inte ensam i sin syn impressionismen. Ruth Moser, som skrev ett större franskt verk om ismen på 50-talet, gör ingen skillnad alls på symbolism och impressionism; Kronegger hänvisar själv till Moser, men vill då se en tematisk skillnad mellan ismerna; Kronegger s. 27. Också Arnold Hauser ser impressionismen och symbolismen som väsentligen samma sak. Den franska impressionismen, menar Hauser, utvecklar sig efter 1890 till icke-impressionistisk (och icke-dekadent) symbolism, med Mallarmé i spetsen. Verlaine dock är impressionist hela tiden. På övriga håll i Europa är ismerna samma sak. Se Lund s. 72-73.

⁷² Kronegger s. 46.

⁷³ Kronegger s. 17; s. 27-28.

⁷⁴ Kronegger gör inga sådana distinktioner; hon torde förutsätta det.

⁷⁵ Vajda s. 36.

⁷⁶ Marhold 1985 s. 130: ”Die impressionistische Welterfahrung, so kann man zusammenfassend sagen, beruht auf der strikten Trennung von Subjekt und Objekt, wobei das Subjekt die Haltung des Beobachtenden einnimmt und von dem angestregten Bemühen um bedingungslose Objektivität bei der Wiedergabe des Beobachteten gekennzeichnet ist.“ [Den impressionistiska erfarenheten av världen, sammanfattningsvis, grundar sig på den strikta åtskillnaden mellan subjekt och objekt, varvid subjektet intar en observerande hållning, och kännetecknas av en strävan efter obetingad objektivitet i återgivningen av det observerade.]

”Blütenkrallen drohen aus Bäumen.” Här fungerar den metaforiska besjälningen (trädens hotande klor), och föremålet, endast som symbol för ett psykiskt tillstånd, menar Marhold.⁷⁷

Avgränsningen mellan ismerna är, som väl framgår, ett snårigt problem. Forskningen ger inga entydiga svar eller klara kriterier. Men det torde mer röra sig om grad än art, ty besjälningar kan vara olika starka och tydliga; likaledes är det ofta inte alldeles enkelt att avgöra kopplingen mellan inre och yttre.⁷⁸ När perception övergår i känsloprojektion och än mer i metafysisk korrespondens, blir därför en bedömningsfråga. I analysen nedan eftersträvas transparens därvidlag. Varje dikt (varje strof och vers) kan tänkas innefatta båda ismerna. En utgångspunkt för denna undersökning är Scotts historiska bild. Ismerna antas sammanflätas och brytas mot varandra i textmaterialet: perception mot projektion, alienation och distans mot transcendens osv.

2. Metod och teori

Undersökningens område är texten och textgruppen; de grundläggande frågeställningarna rör sålunda beskrivning, tolkning och analys.⁷⁹ Härtill begagnas i huvudsak tre metoder: komparativ metod, stilanalys och tematisk analys. Undersökningen är komparativ såtillvida, att den jämför materialet med en estetisk strömning och en stil; däremot endast i undantagsfall med andra författares verk. Syftet är inte att *särskilt* jämföra t ex. Conradson och Ekelund. Istället utgår undersökningen från den vetenskapliga abstraktionen, dvs. stilen och genren, och närmar sig materialet (givetvis med konkreta exempel). De olika komparativa ansatserna är kompatibla, och att betrakta som analytiskt åtskilda delar av samma studieprocess. Det gäller för övrigt överhuvud metodologin. Typerna kan inte renodlas.⁸⁰ Genetisk komparation beaktas alltså inte i denna uppsats, men utesluter den inte heller. Stilanalysen baseras i stort på

⁷⁷ Marhold 1985 s. 158.

⁷⁸ Marhold 1991 ger därtill ett i sammanhanget litet förvirrande exempel i form av Gustav Falke; Falke beskriver vågorna i ”Strandbild”: ”Drängen ruhlos sich und hasten./Um an diesem öden, bleichen/Strand zu sterben. Silbern leuchten/Uferlängs die weissen Leichen.” s. 230. Här besjäljas vågorna tydligt (”drängen”, de trängs), och stämningen är framhävd (”diesem öden, bleichen Strand zu sterben”; vågorna dör som vita lik (”weissen Leichen”). Kronegger påpekar likaledes, att impressionism ofta slår över i expressionism, inte sällan i samma mening; se s. 29. Ekelund är åter ett exempel på tvetydigheten; se Espmark s. 37-53; Malmström 1971 s. 90-104.

⁷⁹ Se schemat i inledningen i *Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen*, red.: Lars Gustafsson (Stockholm, 1970) s. 12.

⁸⁰ *Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen*, red.: Lars Gustafsson (Stockholm, 1970) s. 14 (inledningen).

Malmström.⁸¹ Den tematiska analysen behandlar tematiska inslag i materialet, enligt den bestämning som gjorts i 1.4-5.

Till detta kommer några smärre teoretiska tillägg. För att få ett bättre grepp om innehåll och form, tematik och estetik i materialet, används strukturalistiska metoder, främst utgående ifrån Roman Jakobsons teorier om den poetiska funktionen. Enligt denne är ett språkligt yttrande styrt av särskilda funktioner, vilka bestämmer yttrandets karaktär. I den konstnärliga texten, i dikten, är den poetiska funktionen *dominerande* (men, observera, inte allenarådande). Detta innebär, att man, när man kombinerar olika språkliga element (ord, satser, osv.) till ett yttrande, väljer *likhet* framför *närhet*, metafor framför metonymi. ”*Den poetiska funktionen projicerar ekvivalensprincipen från selektionsaxeln på kombinationsaxeln. Ekvivalensen upphöjs till konstitutiv princip för sekvensen*”, skriver Jakobson, och exemplifierar med en politisk slogan: ”I like Ike”.⁸² Den referentiella funktionen i detta yttrande är trivial och enkel: ”jag gillar Ike” (eller ”jag stödjer Ike som kandidat”). Den poetiska funktionen (assonanser och alliterationer, dvs. ljudekvivalenser) däremot tydlig och (förmodat) slagkraftig. I den konstnärliga, poetiska texten kartläggs denna funktion genom analyser av likheter av olika slag: rim, grammatik, verskomposition osv.⁸³ Dessa likheter kallas i analysen för *parallellism*, med olika avledningar: parallella, parallell osv.⁸⁴ Observera, att likhet inte utesluter referentialitet och mening: diktens strukturella självreferentialitet gäller endast den konstnärliga formen, vilken i sin tur refererar till en yttre verklighet. Jakobsons metoder är alltså (*per definition*) tillämpliga på alla typer av poetiska texter (och inte endast modernistiska, eller något sådant).⁸⁵

För versifikatorisk analys används begreppsbestämningen i Eva Liljas *Svensk metrik* (2006); för allmän språklära används Tor G. Hultmans *Svenska akademins språklära* (2003). Begreppsförklaringar etc. ges löpande i analysen.

⁸¹ Sten Malmström: ”Stilanalys” i *Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen*, red.: Lars Gustafsson (Stockholm, 1970) s. 40-77.

⁸² Roman Jakobson: ”Lingvistik och poetik” i *Poetik och lingvistik*, red.: Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg (Stockholm, 1974) s. 150 (citatt); 149 (”I like Ike”-exemplet).

⁸³ Jakobson 1974 s. 139-180; Linda R. Wough: ”The poetic function in the theory of Roman Jakobson” i *Poetics today* (1980) s. 57-82.

⁸⁴ Begreppet parallellism är här hämtat från Jakobsons strukturalistiska kollega Jurij Lotman. Denne skriver: ”Egentligen borde man säga, att poesi är struktur, vars alla element på olika nivåer sinsemellan befinner sig i ett tillstånd av parallellism och, följaktligen, uppbyr en viss semantisk laddning.” Ur Jurij Lotman: *Den poetiska texten* (Stockholm, 1974) s. 121. Dikten består alltså av en struktur av likhet: dvs. parallella element.

⁸⁵ Jakobson 1974 s. 169: ”Den poetiska funktionens överhöghet över den referentiella utplånar inte referensen, men gör den dubbeltydig.”

Uppsatsen är, slutligen, i grund och botten en s.k. *teorikonsumerande* uppsats. Den prövar inte de teorier som används, utan analyserar ett fall, ett material med hjälp av dessa teorier.⁸⁶

3. Material

Undersökningens material är Conradsons debutsamling *Skyarne*, som utgavs 1906. Varför då blott en av hans tre diktsamlingar, och varför just denna? Tre skäl: materialet måste begränsas i någon mån, och en samling utgör ett slags naturlig avgränsning; begränsningen är här delvis motiverad av att den första samlingen förefaller vara förbisedd i jämförelse med de två övriga; tidigare forskning och en preliminär bedömning i denna undersökning tyder på att det finns ganska litet impressionism i de senare samlingarna. Men detta är endast en hypotes, vilken inte prövas i föreliggande uppsats; en hypotes vars öde emellertid inte är avhängigt av de resultat som framkommer här.

Debutsamlingen består av 34 dikter, varav tre är prosadikter. I analysen nedan, närläses och analyseras sex versdikter.⁸⁷ I kortare utvecklingar berörs även ytterligare några dikter. Målet med analysen är emellertid inte att fatta ett helhetligt grepp om samlingen, eller att finna ett övergripande mönster däri.⁸⁸ Dikterna har valts då de synes särskilt exemplifiera det problemkomplex (symbolism/impressionism) som studien behandlar. I materialet i övrigt är det svagare eller mindre framträdande. Några dikter har av utrymmesskäl tyvärr inte kommit med (närläsning och stilanalys är ju krävande därvidlag).⁸⁹ Av samma skäl har prosadikterna har valts bort; studien avgränsar sig till verspoesi.

Conradson skrev ytterligare två samlingar: *Friska sorgens källa* (1907) och *Hjärtats frid, den blödande* (1907). Sedan tystnade han som poet. 1950 redigerade han emellertid en utgåva baserad på sina verk, kallad *Dikter ur de tre samlingarna* (1950). En oredigerad, men dock

⁸⁶ Kort sagt normalvetenskap. För begreppet ”teorikonsumerande undersökning”, se Peter Esaiasson, Mikael Giljam, Henrik Oscarsson och Lena Wängnerud: *Metodpraktikan* (Stockholm, 2007) s.42-43. Det är förstås så, att också i sådana undersökningar slår studien tillbaka på teorin (om t. ex. förklaringssvårigheter uppkommer, anomalier osv.). Men detta gäller i andra hand, och är inte studiens omedelbara syfte.

⁸⁷ Dikterna ur *Skyarne* (Stockholm, 1906) är följande (s.): ”Står jag på verandan” (7-8), ”I våren” (9-10), ”Sommarhuset är tyst” (13-14), ”Åskvädret” (17-18), ”Tid och ofta” (19-20), ”Bortresan” (38-39).

⁸⁸ Oavsett vad nu ”helhetligt” och ”övergripande mönster” innebär därvidlag.

⁸⁹ Detta gäller främst den formellt mycket intressanta dikten ”Morgonstund vid mitt fönster” (särskilt versifikatoriskt).

språkligt moderniserad samlingsutgåva utkom efter poetens död: *Samlade dikter* (1979). I denna undersökning används endast originalutgåvan av *Skyarne*.

4. Analys

Analysen är disponerad på följande vis. I 4.1 närläses tre dikter; analysen visar här hur perception och stämning gestaltas, samt hur en transcendent symbolism möjligen kan skönjas. Analysen kartlägger också hur den poetiska funktionen fungerar i dikterna, och gör en övergripande tolkning därav. I 4.2 ligger fokus mer på tematik, då särskilt s.k. fenomenologisk alienation analyseras och exemplifieras i materialet.

4.1 Stämning och perception

Conradson inleder sitt debutverk med en obetitlad dikt, här kallad ”Står jag på verandan”⁹⁰.

Den lyder i sin helhet:

Står jag på verandan
och ser ikväll.
Vildvinets svarta blad
hänga vid min kind.

Framför mig i fjärran sträcker sig
slätten
levvande i återsken
från aftonrodnaden.

Därborta skrida röda moln,
tumla in mot hvarandra,
sjunka i hvarandra,
falla i rymden.

Aftonrodnadens
ljudlösa jättestrid,
de slocknande molnen
kännes som svalka i sinnet,

skråmer och ärr på
hjärtats hud
strykas så ljufligt bort.

Dikten består av 19 verser fördelade på fem versgrupper. Formen är i det närmaste strofiskt regelbunden, med fyrradigar utom den sista versgruppens terzettform, icke alldeles olikt

⁹⁰ Alla obetitlade dikter omnämns vid deras första vers i denna uppsats.

sonetten.⁹¹ Versen är dock fri och orimlad. Den poetiska funktionen synes motsägelsefull och tvetydig. Motsägelsefullheten torde utmärka hela dikten, som vi skall se.

Här finns flera parallellismer, såväl versifikatoriskt som syntaktiskt och semantiskt. Den inledande versgruppen är grammatiskt märklig; samlingen inleds med ett brott därvidlag. Första meningen är nämligen inverterad och elliptisk. Det finita verbet ”står” är förställt subjekspositionen (dvs. i fundamentet i satsschemat⁹²), och blir på detta vis parallellt med ”ser”. Av dessa två verb är åtminstone ett oftast transitivt (”ser”); meningen saknar dock objekt, varför hela uttrycket förefaller intransitivt. Kanske skall därför ”ser” fattas som ”Jag kan se”: det skulle onekligen signalera ett transcendent-symbolistiskt inslag. Samtidigt läser man lätt den andra meningen som det sedda objektet, såsom en infinitivsats (”hänga” är ju i sig dubbeltydigt); varpå versgrupp 2 och 3 fungerar på liknande vis som objektsled (vildvinet, slätten, molnen), hörande till ett inledande predikatsled (vers 1-2). Objektsleden är fullständiga satser, men effekten liknar impressionistisk samordning, där ord och satsdelar samordnas elliptiskt.⁹³ Verbplaceringen kan också ses som ett utslag av impressionistisk omedelbarhet: meningen är fragmentarisk och lakonisk till sin karaktär, och läsaren förs därmed direkt in i situationen, i dess tid och i rum. Subjektet talar här utifrån sig själv, det underförstår sin egen relativa, partikulära position (vilket också de bestämda substantiven torde stärka). I det metonymiska uttrycket ”Vildvinets svarta blad” finner man en liknande estetisk effekt: som del (”blad”) för helheten, samt som konkret egenskap (”svarta”) framför egenskapsbäraren. Överhuvud finns här ett mönster av adverbialbestämda finita verb: samtliga är förlagda till versslutet (på verandan/i kväll/vid min kind). Perceptionen är bestämd i tid och rum, och tingen framträder under bestämda betingelser, i skymningens ljus och på verandan. Ser diktjaget klängväxten, eller känner detta den? Det kan inte känna dess färg; samtidigt förefaller blickfånget alltför begränsat för att kunna se något vid kinden, snarare än att just känna detta. Kanske gäller båda förnimmelser: diktjaget känner bladen, och ser samtidigt växtens övriga blad slingra sig från vägg och tak. Sammantaget, etableras i den första versgruppen ett slags (tvetydigt) perceptivt subjekt, för vilket ett bestämt fenomenellt fält framträder, vars motiv, vars inbördes rumsliga och tingsliga relationer och struktur, ytterligare pekas ut i de följande versgrupperna.

⁹¹ Lilja s. 475. Sonetten består av två fyrradningar och två avslutande terzetter; växlande rimfläta.

⁹² Tor G.Hultman: *Svenska akademins språklära* (Stockholm, 2003) s. 292. Det finita verbet är normalt på andra plats i satsschemat, efter ett subjeksled eller adverbialled i fundamentet, dvs. den första platsen.

⁹³ I Møller Kristensen material isoleras ofta predikatsled genom kommatecken eller tankestreck; ex. Herman Bang: ”Bølling gick mimrende, med det rokkende huvud.” s. 98. En punkt är förstås ett starkare skiljetecken, men effekten är liknande.

Detta subjekt är betingat tidsligt och rumsligt, dvs. *konkret*, men också (och därför just) *känsligt*, ty utan bestämning, ingen perception alls. Versgrupp 2 och 3 ger exempel på denna dialektik, innehållsligt och formellt. Versgrupp 1 har en jämn fördelning av tillslutning och överklivningar (vers 2/4; 1/3). Den inledande tonen tycks bli lugn och ganska långsam.⁹⁴ Detta ändras snart. Versgrupp 2 består i blott en mening, där överklivningarna torde samspela med ögonblicksskildringens adverbialled och particip, varigenom motivet beskrivs: ”Framför mig i fjärran sträcker sig/slätten/levande i återsken/från aftonrodnaden.”. Det finita verbet (”sträcker”) har här hamnat i bakgrunden (inringat av bestämningar), gentemot emfasen i versgrupp 1. Istället är det verserna som sträcker sig efter varandra. Det är något visst med radkompositionen i versgrupp 2, där subjektet ”slätten” tilldelas en helt egen vers. En rytmiskt och syntaktiskt jämnare och väl mer konventionell variant hade varit: ”Framför mig i fjärran/sträcker sig slätten”. Men poetisk konvention torde i detta fall ha uppnåtts på bekostnad av viss poetisk känslighet, vilken samtidigt gestaltar en perceptiv känslighet, som inte minst kommer av dess relation till övriga stilelement i dikten. Här torde också versernas *segmentella* karaktär framhävas, gentemot den traditionella lyrikens alternerande stil. Detta är en modernistisk gestaltpreferens.⁹⁵ Den poetiska funktionen sätts onekligen på prov i versgruppen, om man nu fattar versen som ”diktens enda säkra ekvivalenskategori”.⁹⁶

Den tredje versgruppen är närmast kiastisk i relation till den andra.⁹⁷ Participstilen övergår här i en sekundstil, med fyra finita presensverb parallellt placerade (skrida/tumla/sjunka/falla) i en asyndetiskt parataktisk form (fyra huvudsatser staplas på varandra; de tre sista subjektlösa). Samtidigt blir verssluten markerade med skiljetecken. Förnimmelsen byter åter modus; stämningen förefaller mer upprörd (där diktjaget glömmer bort att omnämna sig; även om ett utpekande, distanserade adverbialled återfinns, som parallell till vers 5: ”*Därborta* skrida

⁹⁴ Lilja räknar subjekt/predikat och konjunktion/resten av uttryck till ”starka överklivningar”; s. 344. Här rör det sig dock om ett längre subjektssled (”Vildvinets svarta blad”), samt konjunktionen ”och” som ju förbinder två likvärdiga huvudsatser. Är dessa överklivningar starka? Det kan väl diskuteras. Läsningen förefaller ganska avrundad. Eller? Det bidrar, i så fall, till den lugna tonen.

⁹⁵ Lilja s. 37. En mer alternerande variant torde återfinnas i versionen från 1950, vilken lyder: ”Framför sträcker sig slätten/långt bort i fjärran/levande i ljuset/från aftonrodnaden.” Tonen verkar mer återhållen (notera hur ”mig”, dvs diktjaget, strukits i denna version: mindre subjektivism?).

⁹⁶ Lilja s. 328: ”Versraden är diktens enda säkra ekvivalenskategori eller upprepningseenhet.”

⁹⁷ Man kan nog tala om en vertikal motsvarighet och en horisontell motsvarighet mellan versgrupp 2 och 3: horisontell i adverbialen; vertikal i kontrasten participstil/verbstil. Jakobson använder termerna i analysen av Le Chats; se Roman Jakobson och Claude Levi-Strauss: ”Le Chats av Charles Baudelaire” i *Form och struktur*, red.: Kurt Aspelin och Bengt A. Lindberg (Stockholm, 1971) s.162. Versgrupp 1 och 4 är vidare ekvivalenta i tillslutning och överklivningar, eller subjektsupprepning (vildvinets svarta blad/de slocknande molnen). Men det är ett ganska grunt mönster, till vilket kommer olikheter.

röda moln”). Det hela rör sig förvisso om ett empiriskt fenomen på himlen (och molnen kan verkligen vara röda), men stämningen verkar mer subjektiv och projicerande. Detta kommer delvis av besjälningen av molnen. I versgrupp 1 och 2 återfinns viss besjälning i ”hänger” och ”sträcker sig”; men dessa kan ses som döda metaforer, och alltså tämligen bokstavliga. Moln kan måhända ”sjunka” och ”falla”, men väl inte ”tumla”. Samtidigt gestaltas ett yttre förlopp av sammansatt karaktär, där skymningens subtilt dramatiska händelseförlopp samlar sig i ett ögonblick inför diktjaget. Uttrycket ”Aftonrodnadens/ ljudlösa jättestrid” är ett oxymoron, som torde passa ett sådant förlopp.

Synen gör i alla lägen ett särskilt intryck på diktjaget, varpå de inledande mer beskrivande partierna slår över i en diktjagets självreflektion, ett utmärkande mönster för *Skyarne*: yttre beskrivning - inre reflektion. Landskapet relateras här bokstavligt och direkt till diktjagets inre. Relationen är inte direkt musikalisk (mystisk), i symbolistisk mening. Här finns också en fenomenologisk sida: nuet binds samman med dået (”ärr/ på hjärtats hud”). Perceptionen fordrar nödvändigt denna tidsliga skiktning i diktjaget; också här finner man dess känslighet och instabilitet.⁹⁸ Den framhävda presensformen växelverkar just med detta då.

Det finns likaledes ett ikoniskt drag över den sista versgruppen, liksom fri från de övriga, likt hjärtat befrias från ärren, nuet från dået, diktjaget från dagens strid. Men kanske understryks också projektionen såsom projektion här, det inre avgränsas (versifikatoriskt) från det yttre.

Man kan därför betvivla, att diktjagets känsloliv lägger sig till ro i och med skymningen, varvid en *korrespondens* mellan yttre och inre, diktjag och dag uppstår. Men ändå: är detta då uttryck för metafysisk korrespondens, eller rör det sig om blott en mänsklig känsloreaktion? I nästa dikt undersöks detta vidare. Innan dess något ytterligare om den poetiska funktionen i denna dikt. Vers 13-14 binds samman av alliterationer och konsonanser, vilket gäller hela versgrupp 4, såsom j-, l- och s-ljud (”jättestrid”, ”ljudlösa”, ”slocknande”, ”molnen”, ”som”, ”svalka”), samt ett n-ljud (”kännes”, ”sinnet”). Likaledes är versgrupp 4 och 5 syntaktiskt parallella med subjekt plus passivverb: aftonrodnaden/molnen kännes, skråmer/ärr strykas; i terzetten en nominal- och partikelparallellism (skråmer och ärr/hjärtats hud; på/bort); samt ljudekvivalenser i ”hjärtats hud”, ”ljuvligt”. Versgrupp 2 och 3 liknar varandra på samma sätt, med inledande adverbialled. Versgrupp 2 har också alliterationer, konsonanser och assonanser

⁹⁸ Merleau-Ponty s. 240: ”Rather than being a genuine history, perception ratifies and renews in us a ‘prehistory’. And that again is of the essence time: there would be no present [...] no sensible world with its thickness and inexhaustible richness, if perception, in Hegels words, did not retain a past in the depth of the present, and did not contract that past into that depth.”

i ”*Framför mig i fjärran sträcker sig/slätten*”. Den övergripande strukturen är således sammanhängande såväl genom identitet (verskomposition, syntax, bokstavsrim) som antitetiska, kontrasterande drag (versslut, particip-/sekundstil osv). Men en poetisk helhet förefaller svårt att tala om; istället tycks den poetiska funktionen yttra sig ojämnt och ibland slumpartat i dikten, och ekvivalenserna torde överhuvud vara av det mer subtila, återhållna slaget (klanger, syntax, vers). Omedelbart förefaller kombinationsaxeln ofta baseras lika mycket på närhet som på likhet: metonymi, snarare än metaforik. Vid en närmare läsning finner man dock den poetiska funktionen verksam. Vi skall nu se hur det hela utvecklar sig i nästa dikt, och omsider ge denna funktion en övergripande semantisk tolkning.

4.1.1 ”I våren”

”I våren” är samlingens andra dikt. Diktjaget har här lämnat huset och verandan, och är ute på vandring i något slags skogsmiljö kan man förmoda. Texten lyder:

Öfver det lätta fagra hvalfvet
af vårens unga träd
stiga hvita moln på aftonhimlen.

Solen är i sjunkande,
dold för mina ögon.

Men in i strömmen af ljus,
den ännu sänder,
ser jag skyarna
dragas, samlas,

yppigt sammanformas,
glöda flyktigt som hvita drufvor,
där vinet genom huden bryter.

Öfver det lätta, fagra hvalfvet
spändt så skirt och svalt i kvällen
yppigt aftonmolnet glänser.

Stilen känns alltså igen från ”Står jag på verandan”. Skildringen inleds, för läsaren, omedelbart, och man förs direkt in i diktjagets beskrivning och situation; en illusion som första versens adverbialled, med dess bestämda substantiv (”*Öfver det lätta fagra hvalfvet*”), bidrar till. Detta är en kringskuren och partikulär plats; diktjagets synvinkel är begränsad, liksom nuets utsträckning i tiden: ”Solen är *i sjunkande,/dold* för mina ögon.” Denna andra versgrupp nyttjar particip och paratax (två huvudsatser asyndetiskt ordnade) för att gestalta

skymningens nu; endast två finita verb står att finna i vers 1-6 (nämligen ”stiga” och ”är”; vers 1-2 är fundamentet i första meningen), vilket torde avspegla innehållet och karaktären på skildringen.

I ”Står jag på verandan” är adjektivbruket ganska återhållet (blott ett i vers 1-4, t. ex.): här tvärtom mer framträdande med fyra adjektiv redan i vers 1-3. Nominalstilen känns dock igen från den första dikten. Likaledes binds verserna samman ljudmässigt medelst smärre ljudekvivalenser. I vers 1-3 finner man t. ex. ett återkommande v-ljud (”hvalvet”, ”af” ”våren”, ”hvita”) och ett kort a-ljud (”lätta”, ”fagra”, ”hvalvet”, ”stiga”, ”aftonhimlen”); i versgrupp 5 återfinns v-, ä-, l-, s- och t-ljud (”öfver”, ”lätta”, ”hvalvet”, ”spänt”, ”så”, ”skirt”, ”svalt”, ”kvällen”). Men någon övergripande, symmetrisk rim- eller klangstruktur finns icke (dvs. inga stavrim). Den sista versen: ”yppigt aftonmolnet glänsar.”, torde bryta av de mer klangrika vers 13-14, som ett slags lyrisk sänkning (jfr t. ex. verslut 13/14/15: valvet/kvällen/glänsar). Möjligen kan man här (givet det totala sammanhanget) tala om en symbolistisk musikalitet, där kontraster bryts mot varandra för att uppnå suggestion (genom lyriska förskjutningar). En liknande kontrastering mellan mildt och skarpt framkommer vid en analys av ordval och semantisk valör. Substantiven är väl försedda med attribut: det rör sig då om ”lätta, fagra” ting, eller ”svala” och ”skira”. Föremålen tycks på detta vis disiga, vars konturer försvagas eller mildras av det vinklade aftonljuset. Och samtidigt ”glänsar” de. Synestesi kan läsas som ett slags impressionistiskt konturlöshet,⁹⁹ men också som symbolistisk transcendens. Verb och adjektiv är på samma vis tvetydiga: ”glöda flyktigt”, ”bryter”, ”glänsar”, ”yppigt sammanformas”, gentemot de semantiskt mindre häftiga: ”lätta”, ”fagra”, ”unga”, ”dold”, ”skirt”, ”svalt”. ”Glänsar” tycks för övrigt vara ett slags, semantiskt sett, blandform av följsamt och skarpt, lätt och markerat.

Verskompositionen är emellertid mer oregelbunden än i den förra dikten: 3-2-4-3-3. Dikten är cirkelkomponerad, men den sista versgruppen är inte identisk med den första, återigen ett slags parallellförskjutning. Vers 13, variant av vers 1 sålunda, är delad med ett kommatecken, vilket ger ett insnitt, en paus i rytmen. Detta torde avspegla förnimmelsekaraktären i detta ögonblickets slutskede. Versgrupp 1 är mer rakt beskrivande/utpekande, och tingen mer abstrakta, om än (eller just därav) i blivande: molnen omtalas blott som ”hvita”, och de

⁹⁹ Enligt Møller Kristensen fyller synestesi två funktioner: stegra och förstärka sinnesintrycken överhuvud, samt komma dem att framstå som lösare (”svävande virkningar”) och mer associativa (och ologiska) genom att blanda ihop dem; s. 158.

”stiga”. Snart vilar de emellertid, och då har framträdelseformen skiftat till ”glänsar”. Kanske går de därmed från död till liv. Det sista verbet ges här annan tyngd (fallande verslut Oo) genom den syntaktiska inversionen gentemot ”stiga”, dess parallellverb (åter fallande Oo, men dras upp av påföljande prominenser i vers 3). Molnen har blivit till ”aftonmolnet”. De sinnliga förnimmelserna har samtidigt skärpts och sammanblandats till synestesier: trädvalvet är ”spändt så skirt och svalt” för diktjaget. Insnittet och inversionen ger annan tyngd och andning åt hela versgrupp 5.¹⁰⁰ Förnimmelsen har blivit känsligare, och tingen mer nyanserade. Samtidigt har en märklig dialektik mellan subjekt och yttervärld tilldragit sig. Den inleds med den andra versgruppen, som är åtskild från de övriga på ett litet iögonfallande vis; ett icke helt ovanligt grepp i dikterna som vi skall se. Två saker framkommer i denna versgrupp: diktjaget röjer sig explicit (”dold för mina ögon”); dess syn är kringskuren och begränsad, dvs. konkret, varpå solen endast framträder i förmedlad, indirekt form. I denna versifikatoriskt och syntaktiskt komprimerade versgrupp tycks medvetandet stegras gentemot yttervärlden. Den är ett slags nollpunkt, i formell och innehållslig bemärkelse. Just som medvetandet häver sig gentemot det yttre, just som blicken är betingad i tid och rum, tycks nyanser och skärpa framträda för det förnimmande subjektet. Det finns ett parallellt och synbarligen paradoxalt förhållande mellan avstånd och skärpa: ju större, desto mer (ty molen *stiger* just när solen *sjunker*). Medvetandet tycks också stå i omvänt förhållande till seendet. Diktjagets ”här” är en dunkel och skymd plats, under träden där blott kvardröjande spår av solens ljus lyser upp föremålet för diktjagets blick. Situationen liknar en typisk scen för Verlaine: ty denne, menar Scott, hör och ser som tydligast på avstånd eller i minnets dunkel: ”It is typical of Verlaine [...] to *apprehend* things sharply but to see them only just [...]”.¹⁰¹ En liknande nyansernas dialektik kännetecknar ”I våren”. Vi har redan i ”Står jag på verandan” sett hur detta kan fattas fenomenologiskt. I denna dikt förefaller det fenomenologiska perspektivet än mer framhävt, med dess mer adjektivtöta stil, synestesi och kringskurna position. Här finns också ett fenomenologiskt intressant rörelsemotiv i molnens gång på himlen. Rörelse (liksom djup) är en del i den totala perceptiva akten, och kan alls inte skiljas från objektet (liksom mattans textur från dess färg osv.), menar Merleau-Ponty.¹⁰² I

¹⁰⁰ Lilja om paus och betydelse, s. 352: ”Tystnad ger innebörden tillfälle att fördjupas, förstärkas och klinga ut.”

¹⁰¹ Scott s. 218.

¹⁰² Merleau-Ponty s. 278: “What makes a part of the field [det fenomenella fältet] count as an object in motion, and another as the background, is the way in which we establish our relations with them by act of looking. The stone flies through the air. What do these words mean, other than our gaze, lodged and anchored in the garden, is attracted by the stone and, so to speak, drags at its anchors? The relation between the moving body and its background passes through our body.” Upplevelsen av djup är ursprungligen inte heller upplevelsen av objekt relaterade till varandra på olika vis (framför, bakom etc.: ty vi kan inte känna till detta geometriska, rumsliga förhållande från början, dvs. i perceptionen som sådan); detta är reifierat djup som blivit bredd. ”Primordial

denna dikt torde saken gestaltas snillrikt: molnens rörelse sammanbinds intimt med deras karaktär (vita, glänsande) och diktjagets tidsliga och rumsliga position (sjunkande sol, under träden), dvs. med det totala sammanhanget.

Versgrupp 3 svarar mot (eller på) versgrupp 2, med sitt tillbakasyftande ”Men”, varpå sedan en mer verbttät stil gestaltar händelseförloppet på himlen (”dragas”, ”samlas”, ”sammanformas”, ”glöda”), liknande ”Står jag på verandan”. De båda versgrupperna 3 och 4 binds samman genom överklivning (motsvarar strofbindning), och stilen är tät, komprimerad (vers 7 är en inskjuten bisats t ex.), vilket gör beskrivning och stämning häftigare. Versgrupp 3-4 är antitetiskt relaterade till versgrupp 1 och 5, såväl syntaktiskt som semantiskt, som ett slags rörelse mellan vilan i början och slutet. Dikten böljar på detta vis; och likväl pågår en utveckling vilken fullbordas först i sista versgruppen. Versgrupp 2, slutligen, kontrasteras på samma vis gentemot mot samtliga övriga versgrupper.

Rilke kallade impressionismen för en ”ljuspanteism”¹⁰³; enligt Kronegger kan ljuset fattas såväl impressionistiskt som symbolistiskt. I denna dikt är det hela inte helt lätt att bestämma. Det kan förefalla enkelt (särskilt givet Conradsons biografi) att fatta ljuset som ett slags transcendentematik. Det yttre relateras dock inte till ett inre i denna dikt, utan till ett allmänt och abstrakt; grammatiskt åter via en liknelse, ty molnen ”glöda flyktigt *som hvita drufvor,/ där vinet genom huden bryter.*”

Himlen och dess skyar liknas vid vita druvor och vin. Det kan röra sig om ett bibliskt bildspråk. Vattnet blir en gång till vin, som bekant: kanske skall man här se hur naturelementen, skyarna i skymningen, genomgår en liknande metamorfos, då dagens (jordelivets) ”skråmer och ärr” omsider försvinner från diktjagets hjärta. Detta jag är utomhus i en konkret, kringskuren position; och just häri, vid denna vandring, tycks frälsningen inträda. Solen är dold: diktjaget är blint, men - det kan se! Ljuset är ett mirakel. Tron övervinner visheten.¹⁰⁴

depth” är ”the thickness of a medium devoid of any thing.” Härigenom: ”[...] different planes are no longer distinguishable, and colours are no longer condensed into surface colours, but *are diffused round about objects and become atmospheric colours.*” s. 267 [min kursiv] I denna dikt tycks något liknande ett sådant ”primordial depth” tillkomma, som del i ett totalt perceptivt sammanhang.

¹⁰³ ”Pantheism of light”; Scott s. 223.

¹⁰⁴ Ty: ”Ty det dåraktiga från Gud är wisare än människorna [...]”; Första Korinthierbrevet 1:25. Lilja anmärker, för övrigt, att det i Conradsons dikt (hennes ex. är ”Frid blöder mitt hjärta i Ditt namn” ur *Hjärtats frid, den blödande*) finns ”en spänning mellan den smala koncentrerade tryckytan och det omgivande vita papperet”, och

Är så, vid kvällningen, jordelivets vandring äntligen till ända? Är det frälsningens ljus som aftonsolen lämnar, som den vandrande pilgrimen ser?¹⁰⁵ Möjligen kan en sådan kristen dialektik återfinnas i denna dikt. Bo Hakon Jørgensen skriver om hur poeten Jørgensen ”selv svingede imellem” två jaguppfattningar: Nietzsches suveräna jag och det hängivna jaget, ”hvedekornets lykke”, och väljer omsider det senare.¹⁰⁶ Detta ”vetekornets lycka” torde vara en anspelning på Johannesevangeliet 12:24: ”Sannerligen, sannerligen säger jag eder: Om hwetekornet icke faller i jorden och dör, så förblifwer det allena; men om det dör, så bär det mycken frukt.” Jesus talar här inför påsken. Han fortsätter, 12:35: ””Ännu en liten tid är ljuset med eder; wandren medan I hafwen ljuset, att mörkret icke må öfwerfalla eder; och den som wandrar i mörkret, han wet icke hwart han går.””¹⁰⁷

Man kan (om än månne litet långsökt) fatta ”I våren” mot bakgrund av detta. Ljuset är därvid kanske en symbolistisk oändlighetsmarkör. Också den bestämda tiden kan fattas efter mönstret: som ofta när det gäller *Skyarnes* dikter, rör det sig om ett övergångsförlopp, då de jordiska tingen samlas, dragas, sammanformas till en ny och annan form; i våren sår man fröet vilket genom undergången i jorden (jaget som ger upp sig självt) omvandlar sig till liv.

”I våren” antyder då en transcendent symbolism i *Skyarne*. Samtidigt: dialektiken kan lätt låta transcendensen slå över i dess motsats. Härtill erbjuds två alternativ: immanens, likt det nietzscheanska jaget, eller skepticism, vilket här fattas som det impressionistiska jaget. De ”skira” gränserna i denna dikt, kan visserligen fattas som frälsningens inbrott och genombrott i jordelivet, likt kornet som man sår om våren. Men diktjagets ställning är villkorad och betingad, solen är trots allt dold för det vakna medvetandet: de skira gränserna är därför likaså markerat skarpa, enligt det nyansernas spel som påtalats. Dikten är på detta vis tvetydig. Miraklet, nollpunkten, ljuset kan ges en mer världslig fenomenologisk tolkning: är det världen

tolkar det som ”ett ikoniskt drag i denna mystiska dikt.” s. 438. Något liknande kan mycket väl gälla för versgrupp 2 och denna dikt överhuvud.

¹⁰⁵ Vagabonden är enligt Lundberg vanlig i symbolistisk sekelskifteslyrik. Det kan kopplas till ett pilgrimsmotiv: den ensamme vandraren när en högre insikt. Se Johan Lundberg: *En evighet i rummets former gjuten* (Stockholm/Stehag, 2000) s. 196-197.

¹⁰⁶ Citaten återfinns i Bo Hakon Jørgensen s. 46. ”Hvedekornets lykke” förklaras inte närmare i boken.

¹⁰⁷ Se också Första Korinthierbrevet kap. 15, särskilt 15:35-58; ex. 15:36-37: ”Du dåre, hwad du sjelf sår, det får icke lif, utan att det dör. Och när du sår, sår du inte den kropp, som skall warda, utan enbart ett korn [...]”; 15:51-52: ”Se, jag säger eder en hemlighet: Vi skola icke alla afsomna, men alla skola vi förwandlas, i ett nu, i ett ögonblick, wid den yttersta basunen; ty basunen skall ljuda, och de döda skola uppstå oförgängliga, och wi skola förwandlas.”

som, ofullbordad genom sin bestämdhet, öppnar sig för det perceptiva subjektet? Detta utreds vidare i avsnitt 4.2. Innan dess skall emellertid en sista dikt närläsas under rubriken.

4.1.2 ”Sommarhuset är tyst”

Sent en kväll i juni
kommer jag till min
sommarboning.

Sommarhuset är tyst,
ingen rör sig därinne,
och intet andedrag förnimmes.

Häggens blomsterhöljda grenar
slumra mot gafveln
med dess vackra hvita trekant
lysande mildt och klart
mot den blåa beslöjade skyn.

Inom dörren, som ljudlöst
viker för handens tag,
leder trappan till vinden.

Hur ljuft att bestiga dessa steg,
svala, doftrenade,
och öfver står
sommarens lukt och skymning
på den gamla furuvinden.

Denna dikt förefaller omedelbart som avgjort symbolistisk, med framhävd och stiliserad stämning. Redan verskompositionen tycks indikera detta, med sin jämna form: 3-5-3-5. Varje versgrupp sammanfaller likaledes med en mening, vari de skildrade föremålen fördelas ganska jämnt över versgrupperna (hus, hägg, dörr/trappa, vind). Formen bidrar till den lugna, stillsamma stämningen. I första versgruppen, emellertid, återfinns såväl asyndes (vers 1-2) som polysyndes (vers 3). Där följer tre huvudsatser på varandra. Logiska led är, givet stämningen, överflödiga: frånvaron bidrar till tystnaden. Men parataxen synes här dubbeltidig: dess vanligtvis lösa, kvicka form förefaller delvis kontrastera mot innehållet, mot tystnaden. En sådan spänning tycks gå igen i dikten i övrigt.

Den inledande parataxen övergår i en utdragen och intrycksmättad andra versgrupp, med ett particip (”lysande”) och nominalräckor med blott ett finit verb (”slumra”). Syntaxen och intrycken är åter jämt fördelade över verserna. Versgrupp 3 och 4 är på samma vis relaterade till 1 (trerading, två verb) respektive 2 (femrading, ett finit verb). Denna syntaktiskt växlande

stil känns sålunda igen, men här möjligen mer regelbunden och mindre förskjuten. Ett visst och intressant mönster finns mellan vers 4-6-8, där nominalstilen gäller (häggen/trekant/skyn) och viss ljudlikhet i ”med dess”, ”mot den”. Vers 5 och 7 är likaledes parallella, som verbsatser till nominalräckorna, men där det sista verbet övergått i particip (”lysande”). Conradsons s.k. enkla diktning torde utmärkas av en sådan återhållen och subtil lyrisk parallellism. Versgruppen utmärks också av konkreta substantiv, med ganska stort intensionsdjup: hägg och gavel. Dessa torde fungera som realistiska, naturalistiska markörer. Versgrupp 2 rör sig här från realistisk konkretion till mer poetisk, symbolistisk-romantisk stil; från: ”Häggens blomsterhöljda grenar/ slumra mot gafveln”, till:”lysande milt och klart/ mot den blåa beslöjade skyn”. Här finns en lyrisk och kanske metafysisk höjning att beakta. Den påföljande versgruppen är versifikatoriskt parallell till versgrupp 1 (trerading), men syntaktiskt kiastisk. Detta då parataxen lämnats för en mer analytisk satsordning: ”Inom dörren, som ljudlöst/ viker för handens tag,/ leder trappan till vinden.” Notera (den här kursiverade) bisatsen sålunda. Den, tillsammans med det rytmiskt välplacerade ”ljudlöst” (versvilan blir ikonisk), torde bidra till stämningen. Samtidigt är det en empirisk rörelse som äger rum: diktjaget skildrar vägen in i huset. Också detta kan verka som en höjning. Men typiskt nog slutar det hela i ett mellanläge; vare sig på jorden eller i himlen. Avslutningen läser man gärna som en liten (metafysisk!) desautomatisering av ”den blåa beslöjade skyn”: ”sommarens lukt och skymning/ på den gamla furuvinden.” Här återkommer det konkreta intensionsdjupet i ”den gamla furuvinden”. En liten nyans att lägga märke till, är tillika valören i uttrycket ”sommarens lukt”: det förefaller mindre luftigt poetiskt än t. ex. ”sommarens doft”. En sänkning dröjer sig kvar, höjningen till trots.

Furuvindens förmedlande roll leder emellertid onekligen in på symbolism och korrespondestematik i sammanhanget. Sommarhuset sammankopplas i denna dikt med frid och sinnesro. Huset tycks här korrespondera som ett mikrokosmos med den yttre naturen. Huset är tyst, häggen lyser milt mot himlen vilken träder fram som blått beslöjad. Jord och himmel förefaller här i samklang med varandra. Huset motsvarar detta invärtes: dörren öppnas ”ljudlöst”, trappan är ”sval” och på vinden förnimmer man ”sommarens lukt och skymning.” Om frälsningen bröt fram i dikten ”I våren”, tycks den nu ha tillfälligt funnit ett hem på jorden. Skyarna är blåa i denna dikt, inte upprört röda eller glänsande vita. Skyarna torde fungera som projektyta därvidlag. Men varför blå just? Symbolismens blåa färgnyans betecknar fantasi, inbillningsförmåga och oändlighetssträvan. Kanske skall man i denna dikt fatta den som ett slags fantastiskt gränsöverskridande, där motsatsernas världsliga

slitningar äntligen övervinns.¹⁰⁸ Mot huset och skyarna står emellertid diktjaget.

Korrespondensen är tillfällig; sommaren ett märkvärdigt uppehåll i tiden. Ändå är dået insprängt i huset och dess nu. Utan denna tidsaxel vore trappan alls ej sval och sommarlukande (och förnimmelsen som sådan vore intet). Diktjaget förefaller väl medvetet därom: det röjer sig i värdeomdömet, ett återhållet utrop men alltjämt ett utrop: ”Hur ljuvt att bestiga dessa steg”. I stämningen finns en vibration, en spänning, kanske likt junis sommarvarma kvällsluft.

Slutligen en sammanfattning av den poetiska funktionen. Vi har talat om en förskjuten och subtil parallellism, där kombination som bygger på närhet växlar oregelbundet och böljande med likhet. Detta gäller syntax, klanger, verskomposition osv. Bildspråket är nedtonat och inskränker sig till några liknelser och smärre besjälningar. Kanske kan man tala om en fläckvis parallellism, där likheterna inte är en funktion av övergripande mönster, utan uppträder slumpmässigt.¹⁰⁹ Det finns en *linje* i texten (om än kort), men den är delvis uppbruten av poetisk självbespeglning. Till denna referentiella linje hör ett visst empiriskt förlopp, vilket utmärker alla dikter i *Skyarne*. Dikterna skildrar empiriska händelser, övergångar (”transitoriness”, till vilket självbespeglning väl duger illa). Också på en semantisk och lexikalisk nivå kan ett motsägelsefullt mönster skönjas. Substantiven är genomgående konkreta, ibland med stort intensionsdjup (hägg, veranda, vildvin osv.). Ändå får dikterna betraktas som ganska abstrakta, och referentiellt komprimerade. Såväl Hansson som Ekelund skrev ofta ut konkreta egennamn (på platser osv.). Inget sådant finns i *Skyarne*. Situation och sammanhang är mystiskt anonyma. Här kan talas om en övergripande semantisk ellips, där (realistisk) konkretion bryts mot abstraktion.¹¹⁰

I den sista dikten i detta avsnitt påträffades diktjaget vid sitt hus, varvid också en viss hägg omnämndes. Dessa två, huset och trädet, bär på en särskild betydelse. Sommarhuset är en

¹⁰⁸ Symbolismen skaffade sig en liten färgmetaforik: rött för ilska; grått för melankoli; blått för fantasi, inbillningsförmåga; Balakian 1967 s. 108. För mer om den blåa nyansen; Forrestier, s. 103-104.

¹⁰⁹ Uttrycket ”fläckvis” har en liten historia. Det har hämtats från musikens värld, och närmare bestämt Debussy. Redan tidigt fattades dennes verk som impressionistisk musik, där melodin inte följer en linje, utan ter sig vag och undflyende, som ””ljudfläckar””. Särskilt fäste man sig vid dennes ”obestämda tonalitet”: melodiös tonalitet blandas upp med kromatik och heltonssekvenser. Uttrycket ”obestämd tonalitet” förefaller passa på Conradson just, med dennes blandning av verbala funktioner, vers/prosa, rim/orim, stämning/förnimmelse osv. För Debussy, se Jacob Derkert: *Tonalitet och harmonisk artikulation i Claude Debussys verk* (akad.avh., Stockholm, 1998) s. 23-40.

¹¹⁰ Man kan möjligen tala om en spänning mellan s.k. relational invariant och contextual variant, där, i *Skyarne*, den förra är klar (dvs. yttrandet är en variant av en allmän mening), men den andra dunkel och obestämd (dess för sig självt särskilda kontext är oklar). Begreppen finns i Waugh s. 71.

artefakt, ett ting världen, trädet ett naturföremål utanför världen. Här finner man en fenomenologisk bestämning som tycks präglad av diktjaget, och som nu skall behandlas.

4.2 Fenomenologisk alienation

Undersökningen tar härmed en litet mer tematisk vändning, när, nämligen, den impressionistiska positionen studeras mer innehållsligt, närmare bestämt då det som i denna undersökning benämns "fenomenologisk alienation": de världsliga referenserna sviktar och betvivlas, och diktjaget har trätt ur sin roll både som *homo faber* och *animal laborans*. Vare sig världens skönhet eller det levandes salighet väntar diktjaget. Vi skall nu undersöka några dikter ur *Skyarne*, vilka tycks, om än mångtydiga, påvisa något av denna impressionistiska tendens.

4.2.1 Trädet som symbol

Träd är vanliga naturföremål i *Skyarne*. Personliga pronomen i andra person hör istället till undantagen. Utmärkande för dessa få du-tilltal är att det endast rör sig om just naturföremål. Ett tilltalat och besjälade träd är därvidlag typiskt. "Aftonens träd vid mitt fönster" exemplifierar: (vers 4-9): "Skimrande slutas och slockna/ dina skuggors och skift-/ ningars sista blickar till mig./ Jag, din vakande vän/ saknar/ våra ögons milda växelsång."

Det besjälade trädet finner man, som framgår, alldeles utanför huset och det fönster som diktjaget sitter vid. Diktjagets här-position är emellertid fenomenologiskt skiktad. Huset är ett hem på jorden, en tillfällig referenspunkt (en tautologi) för diktjaget, och fattas här som en världslig markör, en artefakt. Dess väggar drar upp en gräns gentemot livet och naturen. Diktjaget vet just detta: hemmet är, kan man förmoda, det redan omnämnda *sommarhuset*, en världslig gräns som i dubbel bemärkelse är märkt av tiden. Diktjaget är heller inte en enkel funktion av referenserna: tvärtom riktar det sin uppmärksamhet bortom detta. Det befinner sig på gränsen mellan värld och liv: alltid med blicken eller tanken mot ett yttre (i rum och tid) föremål (ett ting eller ett minne, t. ex.). Det är helt olikt *animal laborans*, vilket förstås redan dess rent empiriska (ja civila) situation påvisar; och alltså inte inträngd i sig själv. I denna mening är det verkligen *i världen* (inte utstött), och närmare bestämt mitt framför dess gränser.

Nylander menar att det besjälade trädet är en ”imaginär andre” och Guds metaforiska närvaro, en transcendenssymbol.¹¹¹ Nylander torde beröra något väsentligt därmed, men här tolkas det i andra termer, nämligen: trädet är en transcendenssymbol, där natur och värld sammanstrålar. Trädet är då en omöjlighet: värld/referens och liv/arbete kan aldrig sammanfalla. Notera i ”Aftonens träd vid mitt fönster”, att trädets blickar, dess besjälning, är skuggorna som kommer av dagsljuset vilket faller genom grenarna. Växelsången betingas alltså av naturen och yttre makter. Detta ljusspel utmärker flera andra dikter, vilka vi nu skall se närmare på.

”Åskvädret” skildrar ett oväder nära men ändå på avstånd ifrån diktjaget, vilket åter sitter vid fönstret och åser trädet utanför. Formen är emellertid ovanlig för samlingen, med en strofisk komposition (två versgrupper om nio verser vardera) och en besynnerlig rimflätning. Den poetiska funktionen yttrar sig på detta vis ganska explicit. Men åter tillkommer stildrag som destabiliserar och undantränger (den mer gängse) parallellismen; tillsammans med innehållet blir det hela en märkvärdig och möjligen sinnrik helhet. Den första versgruppens rimstruktur kan beskrivas så här: ABXABccDD. Här förenas korsrim och parrim med orimmet X vilket förskjuter hela följderna (tillika manligt rim i ”utanför” och ”hör”). Utmärkande för denna versgrupp är tillika en sekundstil, med nio verb (dvs. 1 verb/vers i snitt). Formen torde återspegla skildringens innehåll: det häftiga ovädet. Också nominalstilen är tydlig, med 13 substantiv, ofta emfatiskt placerade i versens början eller slut (linjestilen markerad; 6/9 verser tillslutna). Diktjaget är alltså upptaget vid, för att tala med Wittgenstein, allt som är fallet, allt världens ”hur”, allt som är och är nu (8/9 verb i presens; några i passivform). Med detta har också världens ”att” trätt i bakgrunden; diktjaget famlar efter det.¹¹² Alliterationer och konsonanser tycks passa ovädet för övrigt: r-ljud (”regnet”, ”rutan”, ”trädkrona”, ”vore”, ”rot”, ”trasa”) s-, k- t- och m-ljud (”strömmar”, ”stormilar”, ”skakas”, ”stormen”, ”som”, ”sköljs”, ”trasa”, ”skummet”, ”rummet”).¹¹³ Rimformen är vidare en ironi på formell nivå, som torde fungera desautomatiserande.¹¹⁴ Om man förstår detta som diktens eget referenssystem, dess strukturella självreflexivitet, kan det hela fattas som en finurlig ikonisk

¹¹¹ Nylander s. 382-383; 389.

¹¹² Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus* (Stockholm, 1992) s. 121: 6.432: ”Hur världen är, är fullkomligt likgiltigt för det högre. Gud uppenbarar sig icke i världen.”; 6.4321: ”Fakta tillhör alla endast uppgiften, inte lösningen.”; 6.44: ”Icke *hur* världen är, är mystiskt, utan *att* den är.”

¹¹³ /r/ sägs låta ”dynamiskt”, med sina ”upprepade impluser”; /k/ (och /p/) som ”smällar och explosioner”, /s/ (frikativor, brusljud) som ”susningar”, men också viskningar; /m/ är ett nasalt ”glidande” ljud; Lilja s. 95-97.

¹¹⁴ ”Rimförväntan kan uppfyllas eller svikas, den bidrar till att automatisera eller desautomatisera läsarens tillägnelse.”; Lilja s. 112. Kontexten i ”Åskvädrets” fall är förstas särskild.

gestaltning av trädkronan, ”min trädkrona”. Rimmets är alltså lika löst och skakigt som detta ting, denna referens för diktjaget.¹¹⁵

Också det strofiska mönstret spelar ett slags ikonisk funktion: en strof för åskvädret (nuet), en för dettas plötsliga upphörande (dået). Här finns ett innehållsligt antitetiskt, kiastiskt förhållande, som ger utslag i formen. Sekundstilen övergår nu i adjektivstil: i vers 10-11 stannar tidsförloppet av, och blir ett nu med ett typiskt particip och nyanserat adjektiv: ”Med ett blir det *bländande/ solstråligt klart*”. De adjektivistiska orden (adjektiv, adverb och particip) mångfaldigas och upprepas, tio stycken totalt (inklusive repeterrimmet ”trogen”). Den häftiga skildringen i första halvan tycks fungera formellt med adjektivlösheten: diktjaget hinner inte med egenskapsbeskrivningen (bland alla verben!). Den andra versgruppen är således lugnare och mer reflexiv, så byts presens mot preteritum, men effekten kan lätt tolkas som ett slags nervös ironi, där diktjaget intalar sig, nästan rabblandes (se t. ex. den märkliga syntaxen vid vers 15/16 där kommatecken saknas), att allt återgått till det vanliga, som om det välbekanta tinget aldrig förfrämligades. I egenskapsbeskrivningen, upprepningen och tempusbytet ligger ett slags fenomenologisk osäkerhet. Utmärkande härvidlag är tankestrecken, två vid vers 9 (efter en punkt därtill; diktjaget förefaller här hämta sig en smula och bearbeta förloppet i tanken), samt ett vid vers 11, 14 och 17. Tankestrecken har samma funktion som punkter i versgrupp två (versal vid vers 12 och 15). Tankestreck kännetecknar impressionism, då de bidrar till en lös, associativ form. Här fyller de två funktioner: dels som adjektivistiskt understödjande (”ögonblicksegenskap”; punkter hade delat upp det akuta nuet), dels som uttryck för diktjagets reflexivitet, dvs. (flämtande) upprördhet och förvåning.

Man har då kommit fram till diktens springande punkt. Trädet är ”min trädkrona”, alldeles utanför diktjagets hem. Detta föremål har förfrämligats under en kort men dock häftig sekvens. Dess återinträde in i världen är ögonblickligt och likaså obegripligt; övergången snarast förblindar (”bländande”) och överrumplar diktjagets sinnen och förstånd (”som genom ett under, underbart!”), det hela sålunda förstärkt av verskompositionen: blankraden mellan versgrupperna signalerar denna oförklarliga fenomenologiska spricka i det kausala skeendet. Kanske kan man häri se en gestaltning av förnimmelsens och erfarenhetens former. Erfarenheten framhävs som just erfarenhet. Hume menade att vana betingar kausalitet

¹¹⁵ Slutrimmets funktion har ofta varit att stärka versvilan, för att på så vis markera versformen gentemot prosan; Lilja s. 98. Effekten i ”Åskvädret” blir åter instabilitet, mellan lyriskt självuttryck och prosans referentiella genomskinlighet; likt ljuset av blixten som går igenom rummet; livet tränger in i världen.

(erfarenhet av ständigt samband), ty kausaliteten tillkommer icke tingen ur ett epistemologiskt perspektiv.¹¹⁶ Här förefaller förvåning ha trätt i vanans ställe, och kausaliteten sönderfaller i lösa, åtskilda och passiva förnimmelser. Vanan återvänder visserligen för diktjaget, och med denna trädets trogna blickar, men brottet består: ”skälmeri!”. Hume fattade sinnesförnimmelsernas yttersta grund som obegriplig för det mänskliga förståndet.¹¹⁷ Något liknande tycks gälla för diktjaget. Detta är snarast insnärjt i en värld av ”hur”, av allt meningslöst som är fallet. Det kämpar emellertid med att nå fram till världens mystiska ”att”, till dess *mening*.¹¹⁸ Denna dikt torde dock innebära ett misslyckande därvidlag.

Diktjaget beskådar här *sin* trädkrona; och det är diktjagets egna referenssystem som betvivlas, detta i möte med det empiriska objektet. Det rör sig, såvitt man kan förstå, emellertid inte om att ett referenssystem krockar med ett annat: detta krockar med objektet överhuvud. Detta torde röra en skillnad mellan skepticism och relativism, där det förra går epistemologiskt djupare än det senare.¹¹⁹ Diktjaget framstår här som en skeptiker. Diktens forndrag torde kunna beskrivas som tämligen divergerande (fri vers/strofisk form; rim/orim etc.), vilket gör betydelsefältet öppet och associativt.¹²⁰ Vare sig läsaren eller diktjaget vet sålunda riktigt vad man skall tro.

4.2.2 Melankoli

Melankoli utmärkte den symbolistiska stämningspoesin, varvid man gärna målade landskapet i grått. Samma färgnyans återfinns i följande två dikter ur *Skylarne*: ”Tidt och ofta”, samt ”Bortresan”. Motivet i den förstnämnda är tillika ett typiskt symbolistiskt sådant: ett diktjag ute på vandring i en park. Pilgrimsmotivet i ”I våren” förefaller här övergå i ett mer desillusionerat diktjag, vars vandringar inte leder till något frambrytande ljus. Denna tematik svarar mot en viss form, som vi snart skall närmare studera; först några ytterligare ord om innehållet. Diktjaget har här alltså lämnat huset, men har därmed inte trätt ur världen. Detta framkommer på två vis i dikten: landskapet är ”den gråa parken”, dvs. domesticerad,

¹¹⁶ David Hume: *Om det mänskliga förståndet* (Göteborg, 1986) s. 113-121.

¹¹⁷ Hume s. 110.

¹¹⁸ Wittgenstein s. 119, 6.41: ”Världens mening måste ligga utanför världen. I världen är allt som det är och sker allt som det sker.”

¹¹⁹ Maria Baghramian: *Relativism* (London/New York, 2004) s. 46-48. Skepticism är förenlig med såväl objektivism som relativism. Man kan kanske uttrycka det på följande vis: (objektivism) ”P *antas* vara sant eller falskt.”; (relativism) ”P *antas* vara sant eller falskt för N.N.”

¹²⁰ Lilja s. 126: ”Det [...] inträffar när forndragen *divergerar* [...] vilket ger utrymme för läsarens associationer. Allt som gör texten mer obestämd ökar betydelsemängden.”

förvärldsligad natur, vilket ger scenen en särskild motsägelsefullhet; vidare finns en oförmedlad och kvarhängande konflikt mellan subjekt och objekt, aktiv och passiv. Diktjaget (den egentliga agenten) har *förts* till platsen av *sina* vandringar (det syntaktiska subjektet i versgrupp ett). Det vandrar av vana. Vanan är i sin tur förbunden med ett vidare sammanhang, nämligen tiden. ”April är inne.” lyder en nyckelvers, i vilken medvetande och värld krokar (en formell och innehållslig nollpunkt).¹²¹ ”April” hör till tideräkningen, till referenssystemet och dess typiska artefakt: klockan. Diktjaget finner då att tiden (och världen) är ur led. Parken är grå (i konkret empirisk mening) emedan vintern ännu dröjer kvar, med sitt döda och förbrukade restmaterial över landskapet: (vers 5-8) ”Men blott de öfvervintrade blad och strån/ kläda marken, glanslösa,/ böjda mot jorden.” Det rör sig verkligen om en övergång i vilken diktjaget befinner sig och betraktar, ty: ”Snön är borta,/ men dess tyngd hvilar ännu/ kvar öfver allt [...]”. Parken är ett slags tidens ingenmansland, där vare sig vintern eller våren är inne. Livet har lämnat världen; eller hellre det omvända: det har trängt in i världen, och berövat den dess tingslighet. Därför är bladen *böjda mot jorden*. Denna dialektik förstår emellertid diktjaget inget av. I parken är diktjaget vare sig i arbete eller i tillverkning: i denna skall tinget avnjutas just såsom ting, som form och tidsöverskridande; som konst. I parken betraktar och avnjuter människan sig själv och sin världsliga odödlighet. Men diktjaget kan här vare sig stärkas av arbetets vila eller betrakta världens skönhet.

Till detta innehåll kommer en märkvärdig form. Verskompositionen är typisk för samlingen, orimmad och uppbruten: 3-1-3-3-4. Men den uppbrutna formen liknar mer en förskjuten strofisk form, då den andra versgruppen, vers 4, förefaller åtskiljd från versgrupp ett (såsom istället 3-4-3-4, 4-3-3-4 etc.). Verskompositionen som poetisk funktion liknar här den gängse i samlingen, nämligen en blandning av mer eller mindre subtila parallellismer och mer eller mindre subtila oregelbundenheter.¹²² Till detta versmönster kommer en syntaktisk parallellism som ytterligare ställer till det för en tänkbar strofisk parallellism (3-4-3-4). Vers 4-5: ”April är inne./ Men blott [...]” svarar mot vers 8-9 : ”Snön är borta,/ men dess tyngd [...]”. Om vers 4 istället lagts till den första versgruppen, hade syntaxen ändå brutit med mönstret; om den lagts till versgrupp 2 (såsom 3-4-3-4), vore syntaxen parallell, men inte versgruppen (4-3). En iögonfallande vers återfinns i vers 12, ”grå och stilla”, vilken

¹²¹ Jfr för övrigt med versgrupp 2 i ”I Våren”: om den tryckta och otryckta ytan skapade en ikonisk, ”mystisk” spänning, skapar den här snarare en spänning mellan medvetande och värld, diktjag och park, inre och yttre; nämnda versgrupp 2 desautomatiseras, männe?

¹²² Man kan kanske därför tala om viss ”visuell obalans” i diktsamlingen, en obalans i den visuella rytmen. Se Lilja s. 48.

syntaktiskt och semantiskt är aningen obestämd (vad hör den till? grenarna? snön? allt?), vilket torde markeras av den märkliga frånvaron av skiljetecken mellan vers 12/13. Vers 12 liknar vers 4, på detta vis, då den bidrar till den förskjutning som kännetecknar hela dikten.

I ”Åskvädret”, hävdades det, fungerade verskomposition och rim som ett slags formell gestaltning av den ironiska tematiken. En liknande konstnärlig funktion torde återfinnas också i denna dikt, där händelseförloppet är av motsatt slag än det i ”Åskvädret”: stagnation eller gradvis övergång, som ett uppehåll i tiden, vars *tröghet* (snarare än *häftighet* denna gång) referenssystemet icke förmår fatta och förtingliga. Sålunda saknas rimmen helt, och assonanser, konsonanser och alliterationer förefaller en aning nedtonade. Verssluten är ojämnt markerade med skiljetecken (i 8 av 14 verser); och överklivningarna är både mer och mindre starka: svaga i versgrupp 1; starkare mellan vers 9/10 och 13/14. Verserna hänger i varandra, men är likaledes trögt rotade i sin egen rad. Verserna är därtill ganska korta, ofta bara 3-5 stavelser: tempot och pauserna som bildas därav torde väl passa diktens tysta, långsamma tonläge. Vers 4 är märkvärdig i detta sammanhang. Den omges av såväl strofvila som semantiskt tomrum. Vers 5 tillbakasyftar förstås på den, men då, på visst impressionistiskt vis, via ett slags versifikatorisk ellips (formen i versgrupp 4 är mer gängse: ”Snön är borta, men” osv.). Semantisk finns ingen explicit logisk-hierarkisk koppling mellan versgrupp 1 och vers 4. Men man förstår att det rör sig om ett antitetiskt förhållande, redan av placeringen. Påståendet är lika mycket en fråga eller ett utrop. I denna vers träder medvetandet fram, gentemot världen, dvs. gentemot de inledande versernas ganska raka sakpåståenden. Verskompositionen gestaltar denna krock mellan medvetande och yttre förhållande, där mönstret mellan vers 3/4/5 finurligt förefaller ytterligare stärkas av ett slags antitetisk parallellism i och med vers 8/9: antitetisk gentemot vers 4, då vers 8 tillhör samma versgrupp som vers 9.

Skymningen och natten avbröt växelsången (och transcendensen) i en tidigare dikt. Här når ljuset visserligen ner till jorden, men parkens bara träd kan alls inte fånga det. Avslutningen är lakonisk och glanslöst opoetisk, med en tung koriamb (Oo oO): ”glider förbi.” Landet är öde, men i själva verket är den gråa parken genomsyrad av liv och natur. Melankolin är fenomenologiskt bestämd, och betingad av ett diktjag som lämnat *Dasein*. Det rör sig snarare om närvaro. Den fjärde versen, med sitt markerade här (rum) och nu (tid) (”April är inne.”), liknar på detta vis den (tematiska och formella) nollpunkt som påtalades i ”I våren”.

Diktjagets läge är, som påtalats, både abstrakt och konkret. Den abstrakta känsligheten och rörligheten tycks komma av den konkreta situation, där diktjaget kringskärs i tid och rum. Dess närhet är likaledes en funktion av en elementär alienation. I dikten "Bortresan" möter man för första och enda gången ett mänskligt du, men då tilltalat som tredje person och på avstånd: först vid distansen träder det fram för diktjaget. Formellt återfinns en visuellt obalanserad verskomposition: 3-2-6-6-1-3; dikten är orimmad (med ett smärre undantag i vers 19/20, dunkar/dundrar). Dikten inleds med typiskt intrycksmättade verser, förställda adjektiv, particip: "Grå och regnig/ vilar himmelen öfver/ ett kulet plaskande vatten." Rummet är genomströmmat av sinnesförnimmelser, av ljud och färger; här en ganska expressiv bild (vers 4-5): "Ångarens morrande propeller/ fyller envist mitt öra".

Versgrupp 3 utvecklar detta genom en elliptisk form, vilken utgör en bisats tillhörandes (antitetiskt) versgrupp 2 eller (identiskt) 4: "Medan jag mäter/ en strandskog/ i fjärran, tums-/ hög ter den sig,/ som en smutsig/liten våg långt borta." Konkretionen tilltar sålunda i denna dikt; diktjaget kringskärs alltmer av värld och liv, och formen blir alltmer lös och fragmentariskt ("som en smutsig" hör förvisso till en hel nominalfras i vers 10-11, men versifikatoriskt framstår den som ett slags lösryckt substantiverat adjektiv), och samtidigt komprimerad. Den antika typen av fri vers torde vara tydlig här, med täta prominenser och långsamt tempo, typiskt för Conradson överhuvud. Såväl Nylander som Lilja läser detta, som sagt, som en "börens genre", hårt stiliserad och retorisk.¹²³ Det bör stämma när det gäller de senare diktsamlingarna (vilka båda synes ha i åtanke). Men det stämmer sämre med *Skyarne* och dess "enkla diktion". Det finns inget märkvärdigt retoriskt över versgrupp 3, i denna mening. Den syntaktiska ellipsen är det märkvärdiga; ordföljden som sådan verkar gängse.¹²⁴

Snarare än börens emotiva/konativa funktion, yttrar sig den kontextuella, där skärpa och känslighet tilltar ("tums-/hög ter den sig"). Objektet träder så fram i vers 16/17, nämligen en kärlekspartner, som går på en väg "skuggad/ af ädla stammar" (vers 14-15). Där återfinns man växelsången, sålunda (*skuggad*). Men konkretion och sinnesförnimmelse står i vägen ännu en gång, och den fragmentariska, komprimerade formen kulminerar i vers 18: "Sjönk den lilla smutsiga vågen." Inversionen gör versen mångtydig; flera verbala funktioner slåss om dominans, så att säga: den är lika mycket ett sakpåstående (information) som ett utrop

¹²³ Nylander s. 376-390; Lilja s. 439.

¹²⁴ Alltså, istället: "Ångarens morrande propeller fyller envist mitt öra, medan jag mäter en strandskog i fjärran, tumshög ter den sig, som en smutsig liten våg långt borta."

(emotiv: ”Så sjönk!”) och kanske vädjan (till kärlekspartnern, dvs. konativ). Den poetiska funktionen i versen som sådan, är dock svag: inga klara alliterationer eller assonanser etc. Men möjligen finns ett rytmiskt mönster i O o oo Ooo Oo, där, som framgår, obetonade stavelser efter prominenser lyder 3-2-1. Den fallande gångarten, där tempot därtill sänks för varje prominens, är det avgjorda slutets rytm.¹²⁵ Liksom diktjagets alltmer omslutande konkretion når sin kulmen i denna vers, nås kulmen i den formella kompressionen. Sinnesförnimmelserna kan emellertid inte skakas av, de fortgår (sista versgruppen): ”Maskinen dunkar/ och dundrar/ världsvist, förståndigt.”

I denna dikt är adjektiven flertaliga; här finns därtill ett substantiverat adjektiv i ”en sorgset fager”. Men Conradson adjektivstil är olik och inte lika utpräglat impressionistisk som t ex. Ekelunds, med dess sammansatta adjektiv (”rosigt mattviolett”). Ekelund (i ”Färger”) förefaller mer *medvetet* teckna en impressionistisk bild. Ismen är en gestaltningsteknik här, en pensel, dikten ett måleri. Impressionismen i Conradsons verk yttrar sig på en annan nivå: som integrerad del i förnimmelse, perception och diktjagets tillvaro överhuvud. Den impressionistiska känsligheten möter häri inre reflektion och symbolistisk projektion. Detta komplex har nu analyserats och kartlagts. Kan det därvid kallas modernistiskt?

5. Mot modernismen?

Det har redan påtalats att Conradsons poesi sägs föregripa den svenska litterära modernismen, samt att detta föregripande inte närmare bestämts. De resultat som hittills framlagts skall nu belysas litteraturhistoriskt, särskilt då med avseende på modernismen. Jämförelsen gäller sålunda det material som analyseras i kapitel 5. Den gäller alltså inte Conradsons hela produktion.

Följer man Espmarks historiska linje i *Själen i bild*, torde Conradsons poesi sluta ungefär vid tiden för dess begynnelse. Expressionisterna lämnar känsloprojektion och dubbelexponering, som sådan, och rör sig med rena, abstrakta bilder.¹²⁶ Sålunda återfinns i Conradsons dikter föga om ens något av Lagerkvists expressionistiskt brutala bildspråk (med dess ”oförmedlade

¹²⁵ Om tempo: ”Täta prominenser [...] ger långsamt tempo eftersom få stavelser hinner uttalas [...]” Lilja s. 62.

¹²⁶ Espmark s. 15-16. Expressionisterna projicerar på en ”vit duk”, menar Espmark.

kontraster”), men inte heller dennes arkitektoniska komposition, med dess parallellismer, upprepningar och rim.¹²⁷

En mer ingående formalistisk bestämning gör Ingemar Algulin, enligt vilken de modernistiska stildragen kan delas in i tre huvudkategorier: fri vers, kompression och bildspråkets fria associativitet.¹²⁸ Den fria versen kännetecknas av tre typer av ”strukturering”: alogisk, musikalisk och kompressiv. Med alogisk menas ett icke-kronologiskt ordnat meningsinnehåll, surrealismen är ett extremt exempel; med musikalisk menas att andra strukturprinciper än de traditionella takt, rytm och klang, t ex. musikens fuga, sonat, kontrapunkt etc.; med kompressiv menas kortdikter såsom ögonblicksbilder eller tankefragment. Conradson verkar använda åtminstone två av dessa struktureringstyper. Den logiska formen är väl i Conradsons fall invärtes förhållandevis begriplig, men utåt fragmentarisk, dvs. kompressiv (ögonblicksbilder, inbegripet i det som kallats dikternas konkretion i analysen). Därtill finns gott om syntaktiska brott och ellipser inne i dikterna, men väl inte tillräckligt för att tala om en iögonfallande alogisk stil. Huruvida litterära motsvarigheter till musikens kontrapunkt står att finna i *Skylarne* eller ej, kan icke denna undersökning påvisa, men att samlingen bryter mot konventioner för traditionell lyrik därvidlag torde gälla (den fria versen t ex., som betonar segmentell form snarare än seriell alternering).

Den andra kategorin, kompression, inbegriper flera delar. Det rör sig i stort om en ”förtätning av uttrycksmedlen”: syntaktisk, allusiv, associativ och visuell. Här förefaller Conradson mindre modernistisk, med undantag av syntaktisk kompression (ellipser osv.). Viss associativ kompression torde finnas, om med detta menas: ”[...] utelämnning av omgivande text som är avsedd att ge logiskt sammanhang eller är av förklarande natur.”¹²⁹ S.k. allusiv kompression (citatteknik) gäller dock inte för Conradson. Typiska modernistiska typografiska effekter, såsom utelämnandet av versaler och skiljetecken, återfinns inte i samlingen. Däremot är radindelningen icke sällan komprimerad och visuellt obalanserad (t ex. i ”Tidt och ofta”, ”Bortresan”, ”I våren”). Det kan med visst fog kallas visuell kompression.¹³⁰

¹²⁷Om Lagerkvist: se Malmström 1971 s. 104-126; Urpu-Liisa Karahka: *Jaget och ismerna* (Stockholm, 1978) s. 114-176; 200-253. Uttrycket ”oförmedlade kontraster” är Malmströms, s. 104.

¹²⁸ Ingemar Algulin: *Tradition och modernism* (Stockholm, 1969) s. 13-22. Samtliga tillhörande begrepp och citat är hämtade därifrån.

¹²⁹ Algulin s. 18.

¹³⁰ Vilket väl redan ligger i den antika formen av fri vers. Jfr med den för svensk modernism vanligare nordiska typen; Lilja s. 422.

Hittills förefaller sålunda Conradson icke alldeles främmande för modernismen. När det emellertid kommer till den sista kategorin, bildspråket, förefaller poeten utpräglat förmodernistisk. Algulin skriver om Ekelund: ”Att man tvekar att kalla [dennes] dikt modernistisk, torde [...] bero på att den oftast behåller en ålderdomlig syntax och en formell klarhet, men kanske framför allt på dess brist på djärvt nyskapande bildspråk.”¹³¹ Detta torde drabba och gälla också för Conradson. Conradsons bildspråk är dels återhållet, med ganska litet inslag av metaforik, dels av traditionellt slag (liksom t ex.). Bildspråkets betydelse för modernismen (särskilt dess associativa inslag) har därtill betonats av forskningen (Algulin och Espmark inte minst), vilket förstås ännu litet talar mot Conradson som modernist.¹³²

Vikten vid bildspråket kan emellertid kanske kopplas samman med uppfattningen om modernismen som subjektivism, solipsism och formalistisk självreferentialitet; ett slags antites till allt realistiskt.¹³³ Subjektivismen är visserligen framträdande i Conradsons dikter, men den är av symbolistisk-projicerande art och lämnar aldrig det naturliga, empiriska landskapet. Givet Algulins resonemang, kan dessa Conradsons stildrag fattas i negativ mening, dvs. som avsaknad av något visst, nämligen det som komma skall i och med modernismen.¹³⁴ Men den som vill påvisa poetens modernism, kan kringgå stötestenen: anti-realismen. Frånvaron av raffinerat bildspråk i Conradsons poesi torde spela en positiv roll, och det finns fog för att mena, att det just är en modernistisk sådan, ty modernismen snarare vidareutvecklar realismen. Detta gäller särskilt dess vikt vid perspektiv och sinnesförmimelse. Modernisten är sinnligt känslig, menar Tim Armstrong: ”[...] a heightened sensitivity to sensation is central to modern experience.”¹³⁵ Modernismen innebar därvid en reaktion mot den gamla abstrakta och universella idealismen (Kant och Platon). Den modernistiska perceptionen blev istället “active, individual and contingent”, där tid och rum erfars genom kroppen.¹³⁶ Enligt Eysteinson exemplifierar Virginia Woolf en sådan typ av realistisk modernism: en ”’realism’ of consciousness”.¹³⁷ Subjektivismen är alltså blott skenbar: den är ett medel mot en mer

¹³¹ Algulin s. 17.

¹³² Algulin s. 19: ”Det är framför allt i det associativa bildspråket som den modernistiska lyrikens radikala utvidgning av språket som uttrycksmedel ligger [...]”

¹³³ Uppfattningen påtalar och kritiserar Astradur Eysteinson i *The concept of modernism* (Ithaca/London, 1990) s. 183-184.

¹³⁴ För ytterligare diskussioner om just subjektivismen, se Sara Danius: *The senses of modernism* (Uppsala, akad.avh., 1998) särskilt s. 28-37; Magnus Nilsson: *Den moderne Ivar Lo-Johansson* (akad.avh., Hedemora, 2003) särskilt s. 230-259 .

¹³⁵ Tim Armstrong: *Modernism* (Cambridge, 2005) s. 90.

¹³⁶ Armstrong s. 91; hela avsnittet är intressant s. 90-115.

¹³⁷ Eysteinson anför just Woolf i sin kritik av den gängse modernismsynen; s. 184. Woolf utvecklar saken i ”Modern novels” i *The essays of Virginia Woolf. Volume III 1919-1924* (red. Andrew McNeillie) s. 30-37; se

realistisk gestaltning av verkligheten, såsom denna filtreras genom kropp och sinnen i tid och rum.

När Tania Ørum diskuterar och kritiserar motsättningen realism/modernism, tar hon sin utgångspunkt just i det impressionistiska måleriet, och menar, att skillnaden inte ligger alldeles i mål (mimesis), utan mer i medel och aspekt. Impressionismen använde nya medel för att fånga *hela* verkligheten. Typiskt för modernismen är en ”fenomenologisk reduktion”:

”hvored man soger at placere sig på et elementært niveau for menneskelig perception och interaktion forud for alle overgribende teorier.” Denna perceptionnivå bildar vidare en modernistisk tematik, om hur ”den moderne menneske kan tolke verden omkring sig och få mening i de indre och ydre fragmenter. [...] den moderne ødemark, mennesket icke kan finde mening i, eller den flyktige, flertydige objekt- og naturverden [...]”.¹³⁸ Denna tendens har analysen kapitel 4.2 försökt påvisa i materialet (”Tidt och ofta”, ”Åskvädret” främst).

Här gäller det dock att påtala, att Conradsons skildringar är *stämningar*, och som sådana stiliserade. Det Woolf kallar ”trivial impressions”, är väl inte utmärkande härvidlag, ty det rör sig om ”högre” ting, såsom träd, moln osv. Men viss *tendens* finns i de bestämda, konkreta föremålen, såsom hägg, veranda, furuvind (som ju luktar, inte doftar); samt i den känsliga perceptionen överhuvud. Frånvaron av raffinerat bildspråk behöver sålunda inte vara frånvaron av modernism. Istället får man väga olika variabler, inte minst gentemot ett konstnärligt syfte. Modernisten Lagerkvist har t ex. ofta en traditionell syntax.¹³⁹ Nå, Ekelund och Conradson väljer att beakta en annan variabel.

Hittills har mer eller mindre formalistiska teorier om modernismen belysts. Men också mer innehållsliga och historiska modernismbegrepp är värda att nämna. För svensk del är Peter Lutherssons tes om modernismens ”individualitet” känd.¹⁴⁰ Luthersson har också fört fram en alternativ historieskrivning, där Ola Hansson lyfts fram gentemot den, enligt Luthersson, tomt

särskilt s. 33, där det talas om hur medvetandet (”the mind”) möter ”a myriad of impressions – trivial, fantastic, evanescent [...]”; och vidare: ”Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall [...]”.

¹³⁸ Tania Ørum: ”Modernismens realisme” i *Gensyn med realisme*, red.: Jørgen Holmgaard (Aalborg, 1996) båda citaten s. 217.

¹³⁹ Karakha s. 279. Hur märkligt det kan bli i sammanhanget visar Nilsson i sin avhandling. Där ställs *naturalisten* Strindberg mot *ärkemodernisten* Baudelaire, varvid den förre mer liknar formell modernism, den senare snarare tematisk och endast liten grad formell sådan; se Nilsson s. 231.

¹⁴⁰ Peter Luthersson: *Modernism och individualitet* (akad.avh., Stockholm, 1986). Här hänvisas till hela verket.

formalistiska 40-talsmodernismen.¹⁴¹ I denna historia kan nog Conradson få plats, som med sina starkt framhävda diktjag, självprövande och alienerade (dvs. anti-borgerliga i vid baudelairesk mening), torde gestalta just individualitet. Lutherssons tes är emellertid problematisk (t ex. som subjektivism: impressionism torde ej vara uttryck för individualitet, snarast det motsatta), och riskerar att bli en återvändsgränd för den som vill finna modernisten i Conradson.¹⁴²

Conradsons ofta enkla, raka stil i *Skyarne* torde gå igen i någon mån i t ex. Vennbergs sakliga, låga stil. Ekelöf läste och beundrade Conradson.¹⁴³ Den förres surrealistiska och expressionistiska bildspråk minner mindre om den senares dikter. Däremot delar de mer den tysta, avskilda och mystiska stämningen. Snarare än stil rör det sig kanske om ett slags gemensam lyrisk grundsituation därvidlag. Graham Hough skriver om den modernistiska poesins särskilda kommunikationsakt: "It is an interior meditation, or it is a voice out of the air, regardless of any possible speaker or hearer. For the last hundred years it has been this conception that is at the heart of our feeling about poetry."¹⁴⁴ Denna tysta röst (en diktning för ingen) torde utmärka Conradsons alster.

Vad Gunnar Björling beträffar, ofta nämnd i samband med Conradson¹⁴⁵, torde banden mellan dem gälla Conradsons senare samlingar främst.

Har Conradsons enkla diktning då något att göra med efterkrigstidens nyenkelhet? Ganska litet verkar det som. Den enkla diktningen är på en gång nyromantisk och konkret; nyenkelheten på en gång anti-romantisk/anti-klassiskt modernistisk och abstrakt realistisk (dvs. "socialt

¹⁴¹ Detta gör Luthersson i sin "stridsstudie" *Svensk litterär modernism* (Stockholm, 2002); se särskilt s. 271-282.

¹⁴² Exemplet Hansson är lurigt därtill. Denne kritiserar den litterära naturalismen för att förtingliga människan, gentemot vilket han framhåller individens subjektivism. Denna han omnämner, typiskt nog, som den "psykofysiologiska mystikens" kraft och liknar vid ett "individuellt, impressionabelt nervsystem". I individen (och dess upplevelser) bildas en ny organism, som *helhet* obetingad. Här tycks (metafysisk) naturalism och mysticism gå hand i hand (och Hansson kunde sin Nietzsche). Men är *helhet* här individualitet i Lutherssons mening? Eller kan Hansson lika gärna förstås mot bakgrund av de nya perceptions- och upplevelseformerna? Den nya realismen, fri från, för att tala med Lukacs, totalitetskategori? Danius menar att Luthersson åter fattar modernismen som "external to modernity", och som att "the condition of modernist culture is opposition." s. 35. Det verkar ligga en hel del i Danius' påstående. För Hansson, slutligen, se Ola Hansson: "Kåserier i mystik" i *Ola Hansson samlade skrifter 9* (Stockholm, 1921) s. 153-213; samt "Materialismen i skönlitteraturen" i *Ola Hansson samlade skrifter 2* (Stockholm, 1921) s. 287-334. Vad Nietzsche beträffar, har Hansson skrivit en essä om denne, vilken återfinns i Ola Hansson: *Lyrisk och essäer*, red.: Ingvar Holm (Stockholm, 1997) s. 276-312.

¹⁴³ Ljung s. 433-434.

¹⁴⁴ Graham Hough: "The modernist lyric" i *Modernism 1890-1930*, red.: Malcolm Bradbury och James McFarlane (London, 1976/1991) s. 313.

¹⁴⁵ T ex: Anders Olsson: *Att skriva dagen* (Stockholm, 1995) s. 48, 269.

engagerad”). Lilja delar in nyenkelhetens realism i två: koherent och grotesk. Någon sådan sammanhängande (grotesk eller ej!) världsåskådning delar inte Conradson. Men möjligen delar man en misstro mot form och språk.¹⁴⁶ Detta leder oss in på modernismens metapoetiska och metaspråkliga inslag överhuvud.¹⁴⁷ Möjligen kan man i Conradsons fläckvisa, förskjutna parallellismer, som påvisats i analysen, se ett särskilt metapoetiskt grepp. Genom att låta de språkliga funktionerna brytas mot varandra på detta vis, där den poetiska funktionen i synnerhet ömsom framhävs och ömsom negeras, torde funktionerna som sådana framträda. Ur strukturalistisk synvinkel är den enkla diktionen intressant, då den negerar såväl den poetiska traditionen (det högpoetiska 90-talet inte minst)¹⁴⁸, som det prosaiska, gängse språket. En syntes rör det väl sig mindre om, snarare en märklig, sammansatt helhet; en ny och djärv nyans i det poetiska språket.

Slutligen något om framtiden. Man skulle väl kunna tänka sig, om nu icke så redan skett, att undersöka och kartlägga en komplementär poetisk linje till Espmarks ”huvudlinje”, den som går ut på ”att översätta själen”. Espmark räknar med en annan linje därtill: ”konsten att göra det osynliga synligt, viljan att spegla en transcendent verklighet [...]”.¹⁴⁹ Den komplementära linjen blir en tredje sålunda: inte subjektiv, inte transcendent, men kanske transcendental.¹⁵⁰ Man kunde då undersöka en den rena erfarenhetens poesi under t ex. det svenska 1900-talet. Det skulle väl inte röra sig om en bild utan själ just, ty det vore objektiva korrelat, att tänka i bilder, känslorealism, mänsklig symbolism etc., utan kanske mer en själ och ett öga utan bild. Detta kan göras ur olika aspekter: genetiska, semantiska osv.

6. Sammanfattning och slutord

Så är det dags för en sammanfattning av resultat och slutsatser. Impressionismen yttrar sig i materialet genom det vinklade seendet, den känsliga perceptionen och beskrivningsomsorgen. Detta har kallas för dikternas konkretion: diktjaget och dess upplevelser är konkreta, bestämda i tid och rum, och skildrar ett empiriskt, verkligt övergångstillstånd. Nominal- och

¹⁴⁶ För nyenkelheten, se Eva Lilja: *Den dubbla tungan* (Göteborg, 1991) s. 49-77.

¹⁴⁷ Ellman Crasnow: ”Poems and fictions. Stevens, Rilke, Valery” i Bradbury och McFarlane s. 370-371.

¹⁴⁸ Enligt Malmström 1971 kännetecknas detta *bl.a.* av ”traditionsbundenhet” och ”orientering bort från nuet, till förgången tid och främmande miljöer.” s. 8-9.

¹⁴⁹ Espmark s. 6.

¹⁵⁰ Bo Hakon Jørgensens uttryck ”human symbolism”, kan lika gärna, och hellre, kallas transcendental symbolism. Ty det tycks vara det som denna metaspråkliga symbolism sysslar med: undersökning av den språkliga erfarenhetens gränser och villkor. En sådan metaspråklig linje förefaller mer undersökt än t. ex. metaperceptiv.

adjektivstil utmärker ofta materialet; ibland också verbstil. Diktarna består ofta i en inledande beskrivande del, vilken sedan övergår i inre reflektion. Symbolismen yttrar sig i en viss besjälning (i synnerhet trädets blickar), i mystisk, musikalisk synestesi och ljusmetaforik och i ett pilgrimsmotiv, vilket sammantaget tyder på ett slags transcendent tematik. Till detta kommer emellertid även en alienationsproblematik, som här tematiskt kopplats till impressionismen och den konkreta positionen. I denna problematiseras de symbolistiska korrespondenserna: trädet förfrämligas, ljuset glider förbi. Diktjagets referenssystem, dess ”värld” i Arendts mening, krockar med den impressionistiska konkretionens erfarenhet. Med stämning kommer alltså en reflexiv och perceptiv känslighet. Detta komplex av symbolism och impressionism har undersökningen sökt belägga och analysera. Den poetiska stilen har fattats som en förskjuten eller fläckvis parallellism, där likheter uppträder oregelbundet och subtilt, främst genom fri vers, ljudekvivalenser, samt grammatiska, syntaktiska och versifikatoriska parallellismer.

Undersökningen har avgränsat materialet till *Skyarne*. Conradsons stil utvecklar sig senare i mer retorisk, högstämmd riktning. Känsligheten och skepticismen tycks samtidigt övergå i mer abstrakt och reflexiv, men också livsbejakande hållning. *Friska sorgens källa* inleds sålunda: ”Ni sára mig icke,/ vackra dagar [...] Ack ni upprunno/ ur friska sorgens källa,/ själens hälsa att/ lida och älska.”¹⁵¹

Här har konkretionen försvunnit. Bild och tanke är introjektivt abstrakta. Conradson blev med tiden djupt religiös, och lämnade poesin 1907. Hans utveckling minner därvidlag i någon mening om Ekelunds, vars tidiga impressionistiska och symbolistiska känslighet slutligen övergår i heraklitiskt livsbejakande, ställjusa aforismer, bortom verspoesin. Bådaderas poetiska utvecklingskurva är skarp och kort, sedan följer tystnad.¹⁵²

Conradson kom emellertid att publicera ytterligare några prosaverk. Det sista av dessa utkom postumt 1976. I detta verk företas en uppgörelse med den religiösa hållningen. Han skriver där om ”dessa människor som var så besvärade av sin ovisshet och i grunden så ihärdigt begärde visshet [...]”¹⁵³ Övergången till tron förfaller ha varit en följd av ett djupgående tvivel. Tystnaden efter poesin vittnar kanske på samma vis om en särskild poetisk känslighet.

¹⁵¹ Ivar Conradson: *Samlade dikter* (Stockholm, 1979) s. 43.

¹⁵² Som Hough skriver s. 321: “There are no Goethes in modern literature, and few poets whose lives show a long-sustained development [...]”

¹⁵³ Ivar Conradson: *Om kristendomens betydelse i mänsklighetsödet* (Stockholm, 1976) s. 79.

I sitt efterord till den redigerade diktsamlingen från 1950, skriver Conradson om sin tid som ”lyrikern” och dennes utveckling: ”den alltmer hetsige, man kunde kanske säga den alltmer av livet hetsade”.¹⁵⁴

Tvivlet hetsas av livet: till val, handling, abstraktion, reflektion; till stupet. Men kanske återvänder i någon mån Conradson i detta sitt slutverk till sin tidigare, känsligare utgångspunkt, före språnget. I en intervju med von Seth från 1950, frågar denne vilken personlig egenskap Conradson värdesätter högst; den gamle poeten svarar sålunda: ”Sinnligheten. Den har jag alltjämt lika stark som förr.”¹⁵⁵

¹⁵⁴ Ivar Conradson: *Dikter ur de tre samlingarna* (Stockholm, 1950) s. 84. Notera att punkt saknas efter citatet: av någon anledning sätter inte Conradson ut punkt vid styckena slut i efterordet.

¹⁵⁵ Conradson 1976 s. 30.

Litteraturlista

Adelborg, Gustaf Otto: *Om det personligt andliga* (Stockholm, 1907)

Algulin, Ingemar: *Tradition och modernism. Bertil Malmbergs och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt* (Stockholm, 1969)

Arendt, Hannah: *Människans villkor* (2. uppl., Göteborg, 1998 [orig. 1958])

Armstrong, Tim: *Modernism. A cultural history* (Cambridge/Malden, 2005)

Baghramian, Maria: *Relativism* (London/New York, 2005)

Balakian, Anna: *The symbolist movement* (New York, 1967)

Bibeln (Karl XII:s *Biblia*; Lund, 1891 [orig. 1703])

Conradson, Ivar: *Dikter ur de tre samlingarna* (Stockholm, 1950)

Conradson, Ivar: *Hjärtats frid, den blödande* (Stockholm, 1907)

Conradson, Ivar: *Kristendomens betydelse i mänsklighetsödet* (Stockholm, 1976)

Conradson, Ivar: *Samlade dikter* (Stockholm, 1979)

Conradson, Ivar: *Skyarne* (Stockholm, 1906)

Crasnow, Ellman: "Poems and fictions. Stevens, Rilke, Valery" i *Modernism 1890-1930*, red.: Malcolm Bradbury & James McFarlane (2. uppl., London, 1991 [orig. 1976]) s.369-383

Derkert, Jacob: *Tonalitet och harmonisk artikulation i Claude Debussys verk* (Stockholm, 1998)

Danius, Sara: *The senses of modernism. Technology, perception and modernist aesthetics* (Uppsala, 1998)

Ekelund, Vilhelm: *Dithyramber i aftonglans* (Stockholm, 1906)

Ekelund, Vilhelm: *Syner* (Stockholm, 1901)

Esaiasson, Peter, Gilljam, Mikael, Oscarsson, Henrik & Wängnerud, Lena: *Metodpraktikan. Konsten att studera samhälle, individ och marknad* (3.uppl., Stockholm, 2007 [orig. 2002])

Espmark, Kjell: *Själen i bild. En huvudlinje i svensk modern poesi* (Stockholm, 1994)

Eysteinson, Astradur: *The concept of modernism* (Ithaca/London, 1990)

Ford, Madox Ford: "On Impressionism" i *The good soldier*, red.: Martin Stannard (New York/London, 1995) s. 257-274

- Forestier, Louis: "Symbolist imagery" i *The symbolist movement in the literature of the european languages*, red.: Anna Balakian (Budapest, 1982) s. 101-119
- Gedichte und Prosa des Impressionismus*, red.: Hartmut Marhold (Stuttgart, 1991)
- Hansson, Ola: *Lyrik och essäer*, red.: Ingvar Holm (Stockholm, 1997)
- Hansson, Ola: *Samlade skrifter 1-17* (Stockholm, 1921)
- Hough, Graham: "The modernist lyric" i *Modernism 1890-1930*, red.: Malcolm Bradbury & James McFarlane (2. uppl., London, 1991 [orig.1976]) s. 312-323
- Houston, Porter John: *French symbolism and the modernist movement* (Baton Rouge/London, 1980)
- Hultman, G. Tor: *Svenska akademins språklära* (Stockholm, 2003)
- Hume, David: *Om det mänskliga förståndet* (Göteborg, 1986 [orig. 1738])
- Jacobson, Roman & Levi-Strauss, Claude: "Le Chats av Charles Baudelaire" i *Form och struktur*, red.: Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg (Stockholm, 1971) s. 158-179
- Jacobson, Roman: "Lingvistik och poetik" i *Poetik och lingvistik*, red.: Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg (Stockholm, 1974) s. 139-180
- Jansson, Sigurd: "Ivar Conradson: Modernismens pionjär i svenska litteraturen" i *Hallandsposten* 4.6.1988
- Jump, D. John: *The critical idiom* (London, 1971)
- Jørgensen, Hakon Bo: *Symbolismen – jegets orfiske forklaring* (Odense, 1993)
- Karahka, Urpu-Liisa: *Jaget och ismerna. Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t.o.m. 1916* (Stockholm, 1978)
- Kronegger, Elizabeth Maria: *Literary impressionism* (New Haven, 1973)
- Levenson, H. Michael: *A genealogy of modernism. A study of English literary doctrine 1908-1922* (Cambridge, 1984)
- Lilja, Eva: *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi* (Göteborg, 1991)
- Lilja, Eva: *Svensk metrik* (Stockholm, 2006)
- Ljung, Per Erik: "Det nya seklets lyriker" i *Den svenska litteraturen 2*, red.: Lars Lönnroth & Sven Delblanc (2.uppl., Stockholm, 1999 [orig. 1989]) s. 421-453
- Lotman, Jurij: *Den poetiska texten* (Stockholm, 1974)
- Lund, Hans: *Impressionism och litterär text* (Stockholm/Stehag, 1993)

- Lundberg, Johan: *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symbolistiska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz lyrik 1904-1907* (Stockholm/Stehag, 2000)
- Luthersson, Peter: *Modernism och individualitet* (Stockholm, 1986)
- Luthersson, Peter: *Svensk litterär modernism. En stridsstudie* (Stockholm, 2002)
- Malmström, Sten: "Stilanalys" i *Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen*, red.: Lars Gustafsson (Stockholm, 1970) s. 40-77
- Malmström, Sten: *Stil och vers i svensk 1900-talspoesi* (Stockholm, 1971)
- Marhold, Hartmut: *Impressionismus in der deutschen Dichtung* (Frankfurt am Main/Bern/New York, 1985)
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of perception* (London, 1996 [orig. 1945])
- Møller Kristensen, Sven: *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900* (Köpenhamn, 1955)
- Nagel, James: *Stephen Crane and literary impressionism* (University Park/London, 1980)
- Nilsson, Magnus: *Den moderne Ivar Lo-Johansson. Modernisering, modernitet och modernism i statarromanerna* (Hedemora, 2003)
- Norlind, Ernst: "Det moderna Skåne och tidsrörelserna under 80-talet" i *Från Skåne. Ett häfte diktning och konst* (1903:1) s. 1-11
- Nylander, Lars: *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910* (Stockholm/Stehag, 1990)
- Nyman, Alf: *Begreppet lyrisk erfarenhet. Kunskapsteoretiska och estetisk-psykologiska studier i symbolistisk och realistisk diktning* (Lund, 1958)
- Olsson, Anders: *Att skriva dagen. Gunnar Björlings poetiska värld* (Stockholm, 1995)
- Olsson, Bernt: "Ord hur fattiga" i *Svensk litteraturtidskrift* (1983:3) s. 3-20
- Palm, Maria: "Klara Johansson, Fredrik Böök och den Adelborg-Conradsonska skolan" i *Svensk litteraturtidskrift* (1974:4) s. 17-34
- Peters, G. John: *Conrad and impressionism* (Cambridge, 2001)
- Scott, Clive: "Symbolism, decadence and impressionism" i *Modernism 1890-1930*, red.: Malcolm Bradbury & James McFarlane (2. uppl., London, 1991 [orig.1976]) s. 206-228
- Vajda, M. György: "The structure of the symbolist movement" i *The symbolist movement in the literature of european languages*, red.: Anna Balakian (Budapest, 1982) s. 29-43.

Wagn, R. Linda: "The poetic function in the theory of Roman Jakobson" i *Poetics today* (Vol.2, No. 1a, 1980) s. 57-82

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus* (Stockholm, 2005 [orig. 1921])

Woolf, Virginia: "Modern Novels" i *The essays of Virginia Woolf. Vol. 3 1919-1924*, red.: Andrew McNeillie (London, 1988) s. 30-37

Ørum, Tania: "Modernismens realisme" i *Gensyn med realismen*, red.: Jørgen Holmgaard (*Skrifter fra Center for Aestetik og Logik, Aalborg universitet, vol. 1. Aalborg, 1996*) s. 207-243

Bilaga

Dikter av Conradson, ur *Skyarne* (för avsnitt 4.2).

I. "Åskvädret"

Regnet strömmar på rutan.
Stormilarna tjuta och rasa.
Min trädkrona skakas af stormen,
som vore den utan
rot och sköljs som en trasa
i skummet utanför.
En åskskräll hör!
En blixtnärs genom skummet
och kastar sitt sken i rummet. - -

Med ett blir det bländande
solstråligt klart –
Den väldiga molnväggen föll
som genom ett under, underbart!
ned bakom skogen –
Och aldrig så vänsäll och lugn och trogen
fuktig och trogen,
blickade trädkronan in till mig –
skälmeri!

II. "Tidt och ofta"

Tidt och ofta
föra mig mina vandringar
hit till den gråa parken.

April är inne.

Men blott de öfvervintrade blad och strån
kläda marken, glanslösa,

böjda mot jorden.

Snön är borta,
men dess tyngd hvilar ännu
kvar öfver allt,

öfver de bara grenarna,
grå och stilla
dem ljuset, det svala aftonskenet,
glider förbi.

III. "Bortresan"

Grå och regnig
vilar himmelen öfver
ett kulet plaskande vatten.

Ångarens morrande propeller
fyller envist mitt öra.

Medan jag mäter
en strandskog
i fjärran, tums-
hög ter den sig,
som en smutsig
liten våg långt borta.

Hur går därborta
på en vacker
väg, skuggad
af ädla stammar,
en sorgset fager,
min älskling, hemåt.

Sjönk den lilla smutsiga vågen.

Maskinen dunkar
och dundrar
världsvist, förståndigt.

Impressionism i Vilhelm Ekelund: "Färger" (ur *Syner* (1901), s. 13-14)

Solnedgångens stilla klarhet
ligger som ett flor af guldbrunn stoft,
som ett dallrande och varmt skimmer
af rosigt mattviolett.
Ur regntungt grådask
lyfter hafvet. Sakta
börjar det blåa att spela,

medan ytterst ute
öfver den långa, hvita strandremsan,
mot den svagt gula horisonten
löper en rand af ärgigt grönt.

Som en flytande tunn hinna
af skirt ljusrödt guld
sprider sig inåt viken aftonljuset.
Längst borta ett stråk
af matt silfverfärgade streck,
lena, smältande
snart tonande af
mot det varma
sakta flytande röda.

Knappt förnimbar
andas dyningen
ur den ljudlösa stillheten
mot hamnarmens mur.
Och mot fonden af
blått och guldviolett
ser jag fiskläget
utifrån min båt
teckna sig fint och luftigt,
orörligt
med alla linjer flytande
i den genomskinliga
guldstoffmättade luften.

En skeppslanterna
lyser svagt rödt
långt,
långt österut.

Symbolism i Vilhelm Ekelund: "Morgonrodnaden" (ur *Dithyramber i aftonglans* (1906) s. 50-53).

Blått darrade redan
kring de bleknande stjärnor
gryningsnärhet –
än rann ej
den söta strömmen,
den honungssöta strömmen sömn,
in i hjärtat.
Ack, skuggor, skuggor
höljde sinnet,
ångest betyngde
det försagda hjärtat,
och vissen, lutande

för själen lifvets blomma
i det förmörkade fältet stod;
all min lefnads sträfvan –
dunst –
intigt!

Vore väl bäst ändå,
vore utan skri och gråt
allt förbi –
i mörkret ingå tyst...
i djupet, af ingen märkt –
blåa strand, farväl! –
försvinna.

I nattens stillhet djupa
jag uppstod. Mellan dunkla träd i sömn
jag vandrar till min klippa.

Se, öster öfver viken
den sköna morgonrodnan brister ut.

O svala ljus, som tyst gått fram,
o tysta –
droppa, droppa mildt
i själens sår!
O dag, mitt hjärta
välsigna du!
Förjaga
hvad sönderrifva, hvad förstöra traktar
i själens skumma hus.
O morgonrodnad, lär du mig
en ny visa –
väck i mig en ny ande.
Mig förläna:
dagg,
guldglangens sval.

O, att du komme en dag,
min sång,
in till en själ som sjuk
i dagens tunga dignat,
och vederkvickte djup
liksom den kalla mörka källan
ur hårda bergets sida.

O att du kunde i en själ utbrista
som morgonrodnad sval!

