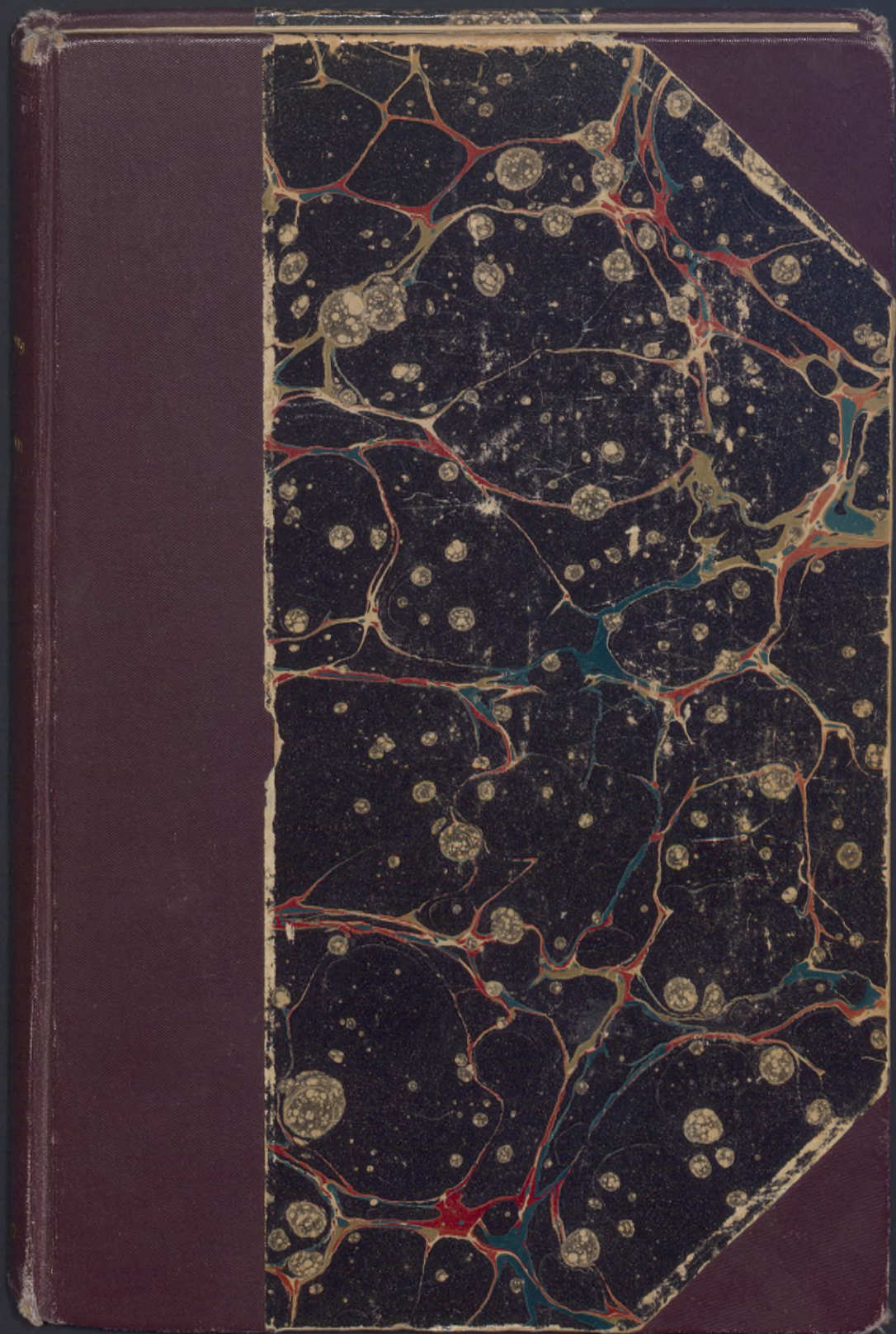


Det här verket har digitaliserats vid Göteborgs universitetsbibliotek.  
Alla tryckta texter är OCR-tolkade till maskinläsbar text. Det betyder att du kan söka och kopiera texten från dokumentet. Vissa äldre dokument med dåligt tryck kan vara svåra att OCR-tolka korrekt vilket medför att den OCR-tolkade texten kan innehålla fel och därför bör man visuellt jämföra med verkets bilder för att avgöra vad som är riktigt.

This work has been digitised at Gothenburg University Library.  
All printed texts have been OCR-processed and converted to machine readable text.  
This means that you can search and copy text from the document. Some early printed books are hard to OCR-process correctly and the text may contain errors, so one should always visually compare it with the images to determine what is correct.





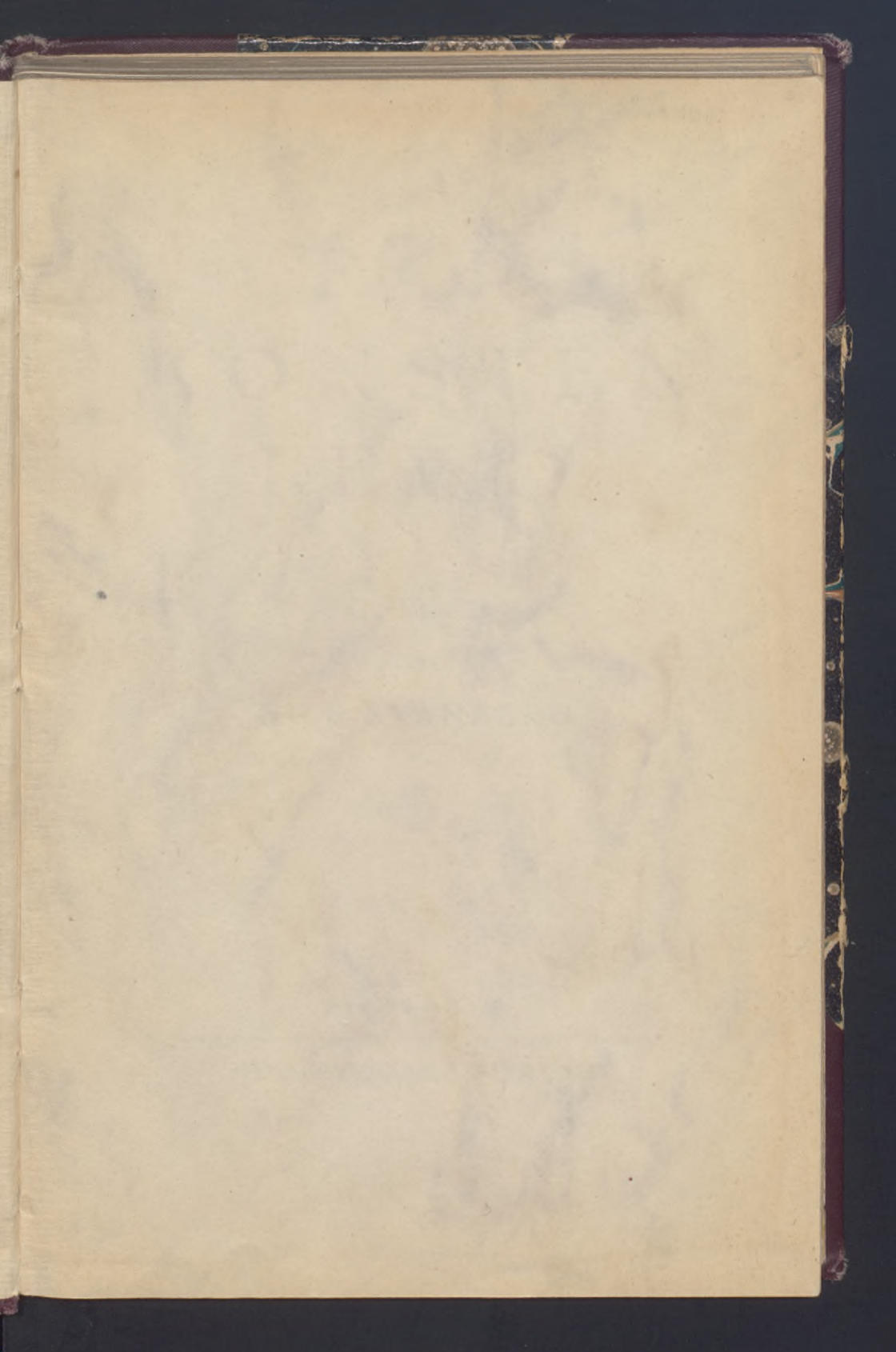




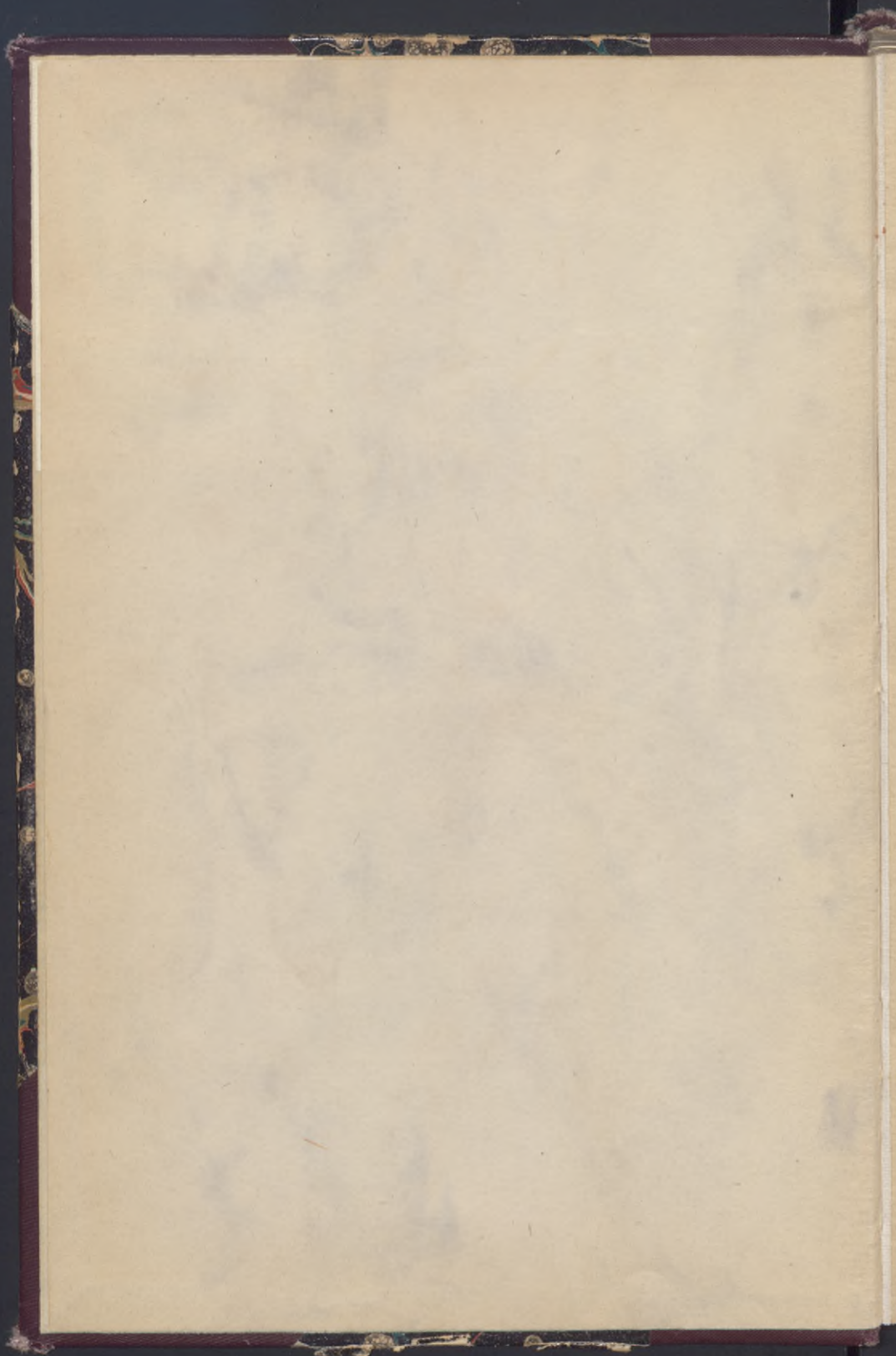
Allmänna Sektionen

---

Polygr.  
Sv.







Polygl.  
Es.

FÅR  
KONSTEN  
LEVA?

*Essäer*

AV

NILS SVANBERG

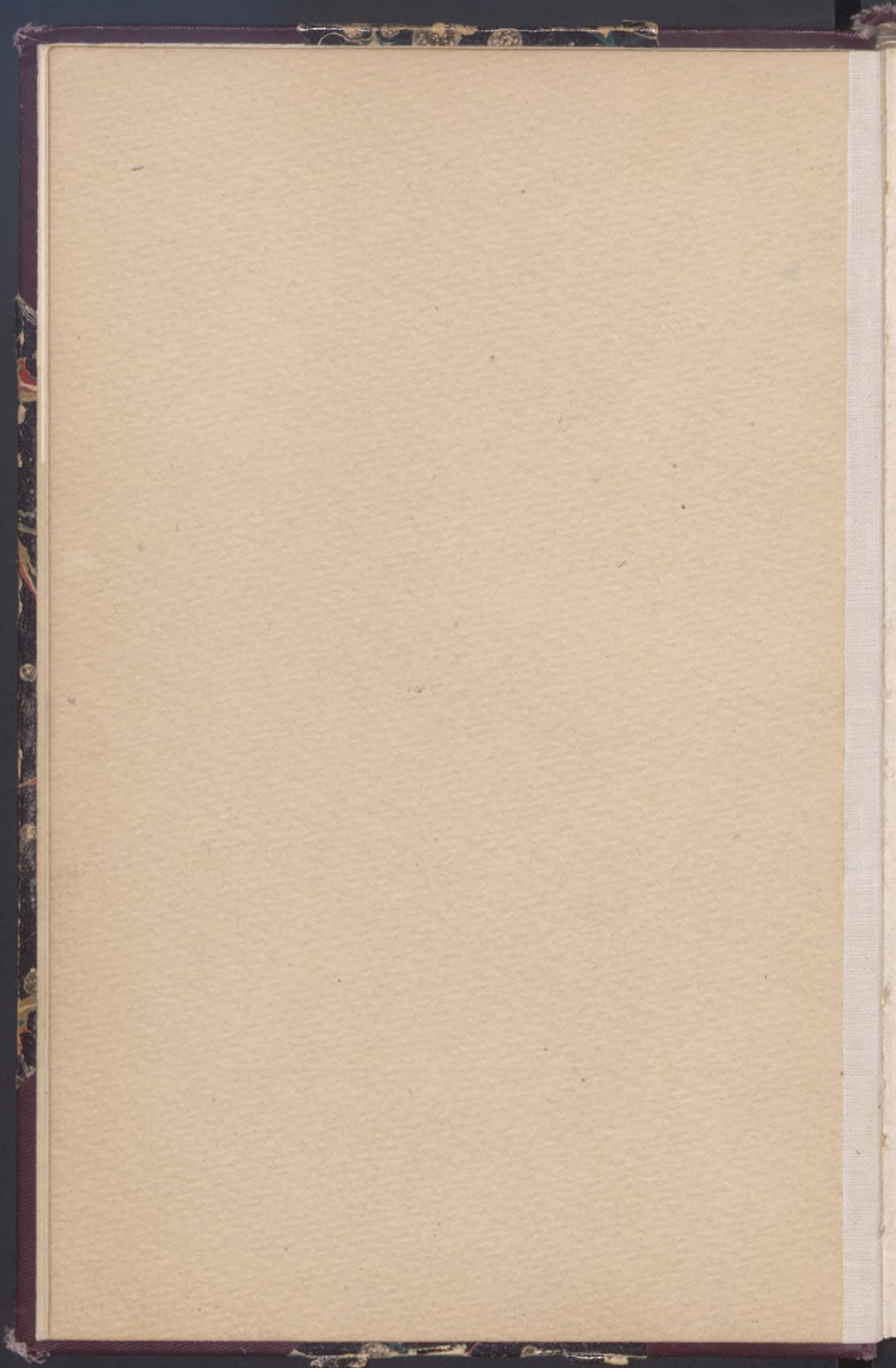
STOCKHOLM

---

HUGO GEBERS FÖRLAG



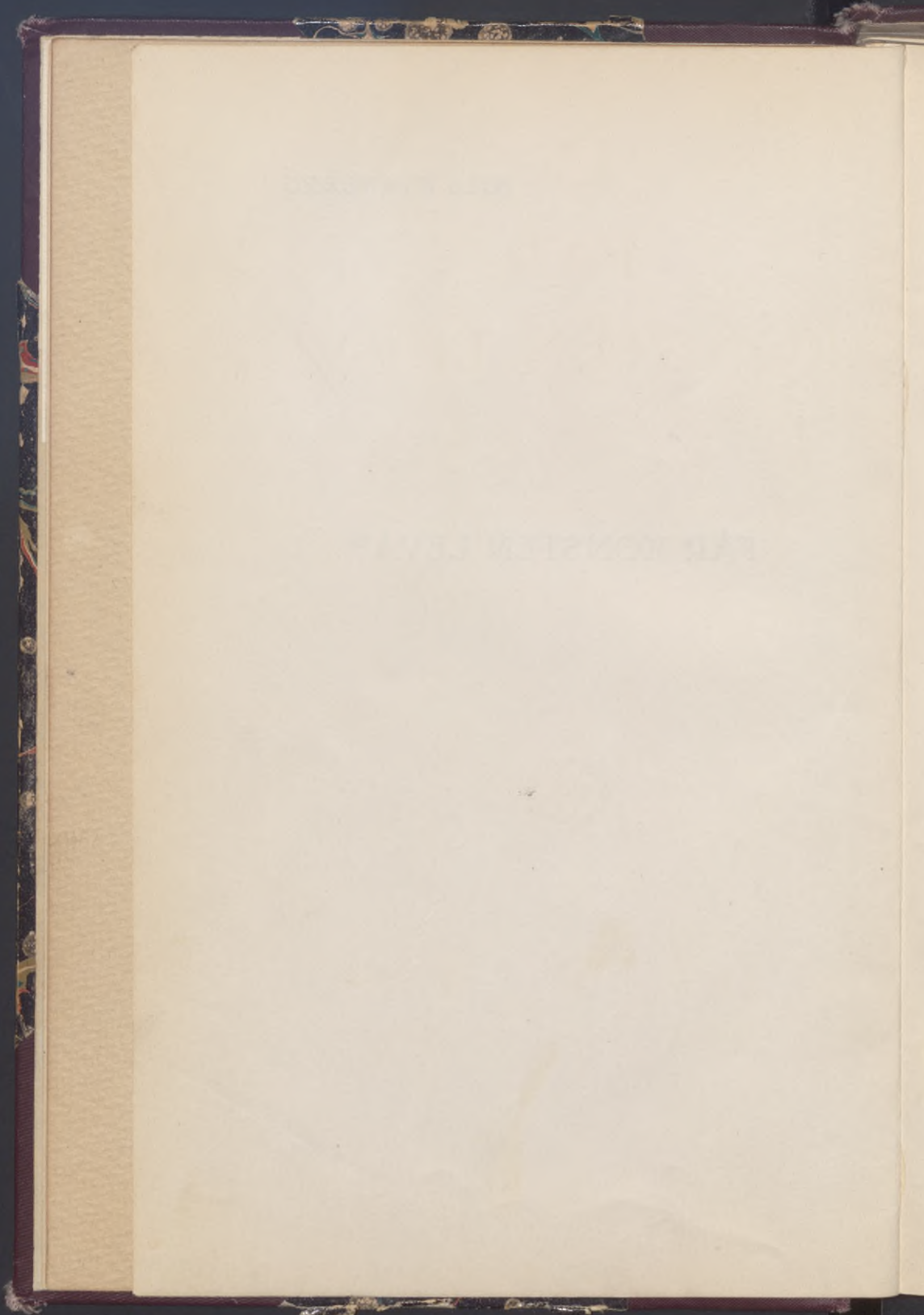




*NILS SVANBERG*

FÅR KONSTEN LEVA?





FÅR  
KONSTEN LEVA?

ESSÄER

AV

NILS SVANBERG



STOCKHOLM  
HUGO GEBERS FÖRLAG





FÄR  
KONSTEN LEVAS

ESSÄER

MILN SVANBERG

UPPSALA 1937

ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI-A.-B.

27590



## INNEHÅLL

	Sid.
<i>Förord</i> . . . . .	7
<i>Får konsten leva?</i> . . . . .	9
<i>Dikt och moral</i> . . . . .	22
<i>Lyrisk humanism:</i>	
Gunnar Mascoll Silfverstolpe . . . . .	29
Sten Selander . . . . .	40
Karl Asplund . . . . .	43
Hjalmar Gullberg . . . . .	50
<i>Natur. Några iakttagelser om Agnes von Kru-</i> <i>senstjernas romanstil</i> . . . . .	65
<i>Modärn idealism och konst. Benedetto Croce</i> <i>och estetiken.</i>	
En introduktion . . . . .	74
Ur Croces Estetik . . . . .	95
<i>Europas samvete. Benedetto Croce om politik</i> <i>och moral</i> . . . . .	
	105
<i>1800-tal, världskrig och idealism</i> . . . . .	116
<i>Tidspolemik:</i>	
Den modärna dikten och vår tid . . . . .	123
Modärna slagord . . . . .	133
Ungdomen och nuet . . . . .	140
En efterskrift . . . . .	144





## Förord.

Till några principiella inlägg om konst och andra allmänmänskliga idéer ha här fogats ett par studier i svensk lyrik. De ha kallats "Lyrisk humanism". Ett inslag av humanism finns hos andra aktuella diktare än de som här nämnts — något jag också flera gånger betonat i litterära årskrönikor. Om någon fullständighet är här inte ens tillnärmelsevis tal; de litterära porträttens växlande utförlighet beror också på en dagskrönikas tillfälligheter. — Det har icke varit min mening, att ordet humanism skulle innebära något slagordsmässigt program. Det anger *en* synpunkt på dikt.

Flera av strövtågen anknyta till Benedetto Croces estetik och hans filosofi i övrigt. Som något universalscept har jag aldrig förordat den, liksom om den gjorde nya, självständiga strävanden onödiga. Men det finns intet skäl att gå förbi denne idéernas väktare. Sportens heder fordrar på alla områden — inte minst när det gäller idédebattens alpklättring — att föregångarnas insatser uppskattas, att traditionen om deras bedrifter icke bryts. En humanistisk kultur ställer i särskilt hög grad detta krav. Det är ett ärorikt kapitel i den västerländska idealitetens tradition, som bär Croces namn. Kanske kan min bok bidra till kännedomen om hans livsgärning.

Ett par inlägg bära prägeln av tidspolemik från 1930-talets första år. Positioner ändras ständigt, men det jag redan då kallade »diktens frihet» och efter min övertygelse sökte försvara — det är ett värde som verkligen inte har förlorat i stridbar aktualitet sedan dess.

Uppsatserna ge måhända, fastän de beröra skilda kulturområden, ett visst intryck av en sammanhängande uppfattning, som jag själv skulle vilja kalla »kritisk idealism».



## Får konsten leva?

Har konsten rätt att leva?

Frågan kan tyckas såtillvida meningslös, som konsten helt säkert lever vidare, oberoende av debatter och resolutioner, av förbud eller tillåtelser. Men frågan är trots detta mycket viktig, eller rättare: just därför är den viktig.

Om en företeelse förnekas och ändå lever, så måste ett av två ting hända. De som förneka den måste finna sin ståndpunkt orimlig och överge den. Eller också måste de slå sig till ro med en djupt pessimistisk livsåskådning — erkänna att det där faktum, som de helst ville förneka, trots allt lever.

Den sista utvägen, att förklara konsten för något outrotligt ont, som nu en gång måste tålas, torde i vår tid inte många anlita, åtminstone inte öppet.

Däremot finns det utan tvivel sådana som förnekar konstens existens som ett faktum, ett värde för sig. Förnekelsen sker inte alltid öppet, och därför blir den så mycket svårare att gendriva.

Frågan »får konsten leva» är därför ingen onödig fråga. Det är en sak, om den så att säga existerar utan lov eller utan att vi förstå vad den tjänar till. En annan sak (betydligt önskvärdare), om den tillerkännes »medborgerliga rättigheter». — Om konsten

existerade utan att vi erkänt den, vore det så att säga genant för endera av parterna: konsten eller oss.

Kan man ur tidens tänkande och debatterande inte få ett klart och förnuftigt svar på frågan här ovan, så betyder det, än en gång, helt säkert inte att konsten kommer att dö. Det gör den nämligen inte så länge människor finns till. Men det betyder för det första, att tiden saknar djupt intresse för frågorna om vad saker och ting egentligen är. Med andra ord: för filosofiska frågor. — »Skam över den som tänker» — *honi soït qui pense*; detta i Grönköping präglade ordstäv efterlevs i anda och sanning även annorstädes. Utan tvivel har vår tid länge varit utpräglat ofilosofisk; man kunde också kalla det »ohumanistisk». — Och för det andra visar nog oviljan mot en sådan fråga ytterst en bristande kärlek till konsten även i dess konkreta former. Det är ju sant att konstuppfattning intet direkt har att göra med »filosofi». Men samma kallsinnighet som drabbar frågorna om tingens kärna, om sanning och sanningsökande, har dock en sak gemensam med det öppna eller förstuckna konstföraktet. Den beror på ensidigt praktisk inriktning, på överskattning av det vägbara och nyttiga, det som ger så kallad påtaglig valuta.

Det kunde vara frestande att visa, hur konstens s. a. s. teoretiska misskredit under tidernas lopp inverkat menligt på själva den poetiska utövningen. Naturligtvis — det kan inte nog ofta upprepas — skapas inte dikt av filosofisk insikt om vad dikten är. Inte heller skadas dikten alltid och nödvändigtvis av att dikta- ren har en oriktig konstfilosofi. Men det finns dock ett samband mellan de två sakerna: dikt och



vetande om dikt, dikt och estetik (för att rent ut använda detta förföljda, missförstådda och omodärna ord).

Ett anti-estetiskt program, som är i högsta grad värdigt att tagas till utgångspunkt och betraktas som typiskt för frågans svårighet, var det som Snoilsky klart formade i en av sina dikter om socialt, offrande arbete. Det är dikten om Michelangelo, konstnären som blir mer än konstnär, som blir patriot och därmed först, menar Snoilsky, blir ett föredöme för alla tider:

Med mejsel och pensel, med lyra och dikt  
har konsten sin heliga medborgarplikt.

En kort och alldeles träffande kritik av detta program har givits av Snoilskys förstående porträttör Per Hallström i hans monografi. Tankegången vore otadlig, säger Hallström, om det stode »konstnärens» plikt i stället för konstens. Som Snoilsky nu menat saken och även uttryckt den, har han just underskattat konstens egenvärde, som existerar även där den inte går i tidsidéernas och samhällsplikternas tjänst.

För diktaren Snoilsky innebar denna underskattning en djupt tragisk konflikt, vars personliga äkthet ingen kan betvivla. Det hindrar ej att den som konstfilosofi är och blir oriktig eller orättvis. Konstnären — som ej lever endast i konstens värld — kan och bör i vissa situationer offra sin konst för andra syften. När han märker att ett mänskligt ideal av annan stämpel än konstens behöver honom, kan det vara hans »heliga plikt» att offra »mejsel och pensel



och lyra». Men därför kan man ej fordra av konsten, att den hel och hållen skall känna sig underordnad andra plikter än konstens; det är att förneka den, och därmed förneka ett mänskligt ideal. Snoilsky har emellertid just, som Hallström säger, menat så. Han talar om skönheten som »blott ett sken» då den ej innebär utåtriktad handlande kraft. Han låter Davidstatyn förkunna, att konsten måste vara stridbar:

O främling, min skönhet blott vore ett sken,  
om slungan ej ägde sin träffande sten.  
Om konsten din vördnad och kärlek är värd,  
den varder i nöden ett huggande svärd.

Det värde i nödens stund Snoilsky vill tillmätta konsten, det är — märk väl — inte ett konstnärligt, utan det är den praktiska verkan som själva konstprodukten, i yttre mening, kan ha. Konsten är icke värd respekt, säger han i dikten, om inte konstnären liksom Michelangelo deltar i sin stats försvar.

Att konsten just som sådan är ett omistligt, ideellt värde, en makt i sig själv, och att den som sådan i kritiska tider ofta nog blir en symbol för fri och hög mänsklighet, att den fordrar frihet och ger frihet och därför kan kallas »ett huggande svärd» — det är riktigt och sant. Men detta åsyftar icke Snoilskys sociala konstfilosofi. Konsekvent utförd, förlikes hans uppfattning inte ens med en sådan konstens frihet.

Det må räcka med detta exempel från äldre tid på anti-estetisk uppfattning. Men en sådan uppfattning florerar i hög grad inpå vår tids knutar, den är blott allt-

för aktuell. Den är alls ej någon övervunnen fara, som det vore onödigt att varna för.

I våra dagar har särskilt en del debatter, väckta till liv av Agnes von Krusenstjernas romaner, visat att man på många håll taxerar det konstnärliga värdet lågt. Detta har visat sig på två fronter, i två ytterligheter, som verkligen berör varandra.

Å ena sidan igångsattes för ett par år sedan en mycket beklaglig aktion med kyrkligt-kristlig, »moralisk» hallstämpel. Den gick ut på en art av litterär censur. Man menade, mer eller mindre medvetet och konsekvent, att en konstnär icke fick återge sådant som sexuella funktioner på det intensiva sätt som skett i nyare litteratur; dylik litteratur vore sedefördärvande. Nu är det ju uppenbart orimligt — som också från andra håll påpekades — att kalla för omoraliskt vad som uppehåller livet. (Inte heller kan det patos, varmed en konstnär som Agnes von Krusenstjerna talar om sjuklig sexualitet, stämplas som något lågt.) Här var alltså det »moral»krav, som gjordes gällande gentemot konstnärens och konstens frihet, inte i sig själv hållbart, inte moraliskt. Tvärtom kan man med fog tillmäta Agnes von Krusenstjerna en social-moralisk betydelse. Hon har i många fall gjort luften renare och klarare omkring svärdiskuterade, djupt mänskliga frågor. En konstnärlig insats som hennes kan i varje fall bli till allvarlig nytta för den modärna och sakliga frigjordhet, som låtit tala om sig så mycket. Väl att märka, vore inte hennes konstnärlighet så stark, så skulle denna praktiskt-sociala följd varit omöjlig; den är det sekundära hos författaren, konstnärskapet det primära.



Men — å andra sidan utvecklades, delvis som en naturlig reaktion, en annan ytterlighet. Författarinnan blev på detta håll inte bara prisad som stor konstnär med helt lojala intentioner. Utan hon blev den absolut ofelbara, vars samtliga verk måste reservationslöst och ur alla synpunkter godtagas. Och, märk väl, som hennes förnämsta, allt överskyggande insats utropades den »sedeskildring» hon givit. Hennes arbeten blev till »stridsskrifter» mot ett ruttet samhälle, till ett »anatema över en mörk värld». Hennes romaner vore märkliga och stora främst emedan de satte sensationella problem under debatt. Intet kan vara felaktigare (den verkliga problem-litteraturen i all ära) än att göra denna inåtriktade, starkt lyriska prosaist till tendensförfattare med kulturskildrande (eller kanske rentav samhällsreformerande) syfte. Vad som lever starkast i t. ex. von Pahlen-romanerna, är den betagande, mycket personliga naturstämningen. Människorna i dessa romaner blir ju även de ofta till ett stycke vegetativ, drömmande natur. Det finns visserligen inslag, där författarinnan söker ge kultursatir och resonemang, men dessa tendentiösa sidor är icke de starkaste, de spontanaste i hennes böcker — tvärtom.

Försvaret av Agnes von Krusenstjernas konst blev genom ett så överdrivet nit en feltolkning av hennes spontana konstnärlighet, och ett indirekt angrepp på konstens frihet. Mer eller mindre medvetet tolkade man om en stor diktares fantasisyner till upplysningslitteratur. Den sociala sidan av saken blev, kort sagt, *allt*, i stället för att vara ett moment.

Vidare gick man för långt, när man ville hävda,



att den publicerade konsten kunde befatta sig med vad som helst, om den endast är konstnärligt lödig. Man glömde, att konstnärens redliga uppsåt är en sak, den publicerade konstproduktens verkan en annan. Det högst berättigade moralkrav, man därvid på vissa håll tyckts helt blind för, är privatlivets oåtkomlighet, som konstnären inte har mera rätt än andra medborgare att bryta. En sak är att konstnären inte kan skapa utan att få skapa fritt. En annan att publiceringskutymen obönhörligt måste ta hänsyn till sådana berättigade moralbud som det antyddes.

Om Agnes von Krusenstjernas konst blev det, som man förstår av det sagda, föga talat i dessa ytterlighetsdebatter. — Mindre likgiltighet för det konstnärligt väsentliga ha de kritiker visat, som inte försvurit sig till reaktion eller panegyrik. I det hela har dock Agnes von Krusenstjernas »glänsande stil» nämnts mer i förbigående som något självklart. Hon väntar — som så mycken annan svensk dikt — på en verklig stilkaraktistik, en verklig tolkning av hur denna drömligt geniala naturingivelse arbetar. Ty man skall inte tro, att det konstnärligt väsentliga är något överjordiskt och mystiskt, av sådan art att det inte kan omtalas och tolkas i nya ord. Just sådan övertro tillhör en romantisk esteticism som bör vara övervunnen.

Ingen normal person finner väl Bellmans hänförda och oskyldiga pastoral om Fjäriln på Haga omoralisk. Men är det å andra sidan någon mening att kalla detta den fria fantasilekens barn — moraliskt? Är det inte meningslöst att därvidlag alls ta fram mora-

lens måttstock. Det är ju en annan sak med Frödings stora uppgörelsedikter och befrielsesdrömmar, med Karlfeldts manliga, erfarenhetstyngda självrannsakan i Sjukdom eller Hösthorn och många andra skapelser. Det är ju i varje fall säkert, att det konstnärliga värdet här går hand i hand med ett moraliskt. Men kan man rimligtvis säga, att Bellman var moraliskt verksam, när hans fantasi formade de graciösa stroferna om fjärln, lövsuset, sommarens ljud och dagrar, den rymliga inbjudande skogen, i vars »glesa kamrar» ekon från yxa och slägga hörs långtifrån och förstärker sommar dagens festliga, fredliga lugn. Kan man inte kalla dem amoraliska med lika rätt som man undantar själva de besjungna naturföremålen från moral och omoral, från domar om gott och ont. Ändå är det ingen mening att kalla Bellmans strofer mindre konstnärliga än Frödings eller Karlfeldts.

Med Bellmans sång som exempel nåddes en viss enighet vid en av mig inledd diskussion i Sigtuna 1935 (mitt inledande föredrag läses nedan). — Det gjordes alltså här inga försök att lägga vikt vid de moraliska lärdomar, som väl, i nödfall, kunde utvinnas ur vissa av sångens rader, såsom den rojalistiska »tacksamhetens tår» i slutstrofen, eller den idoga arbetsamhet som skymtar i bakgrunden av skaldens *dolce-far-niente*:

Längst ur skogens glesa kamrar  
höras täta återskall  
än från den graniten hamrar,  
än från yx i björk och tall.

Men ta steget fullt ut, det hade man svårare för. Man höll, så vitt jag minns, fast vid att moral och



konst på något vis, »i grunden», vore identiska; konstens egenart blev i varje fall något mindre viktigt. Dock är det klart, att om vissa dikter kan vara märkligt stora utan märklig moral, då måste det finnas något som gör dikt till dikt och i *allä* konstverk är livskraftigt, oberoende av deras eventuella moraliska höghet. Bellman med Fjäriln vingad kan ju inte gärna vara en art för sig i kulturens trädgård — (där han helt säkert är en individ för sig!). Den kan inte gärna vara ett grundämne för sig, så artskild från allt vad förut och senare skapats av konst, att den ensam är ren konst, allt annat moralkonst (om detta för tillfället skapade ord tillåtes).

Låt oss gå vidare med konkreta exempel och ur dikternas mängd ta ett modärnare prov. Karlfeldts Hjärtstilla — denna väldiga rundmålning av ett människolivs sommar och höst, är den moralisk i samma mån som den är konstnärligt stor? Beror dess diktverkan av den moraliska halten i den livskonst som dikten förutsätter?

Lyssna, mitt hjärta! På heden  
darrar en sista lidelsens ton,  
tordönets väldiga reden  
eka farväl från den nattblåa bron.  
Stort var att leva i rosor och rus,  
vandra i glöd som vid vådeldars ljus;  
höstblommor,  
tröstblommor,  
armt är ert sånglösa sus.

Moral är en sak som fordrar en vilja i kontakt med yttervärlden, i konflikt med andra viljor. Vad diktaren Karlfeldt haft att övervinna, det är en överströmmande känsla, av hur det var »stort att leva i



rosor och rus», av hur »armt» det höstliga suset är, men hur detta sus dock är smärtstillans och hjärtstillans. Diktaren har segrat i sin kamp med känslan — som driver fram dikten men inte får behålla övertaget, liksom seglaren använder vinden men inte låter sig övermannas av den. Man kan nu säga att just denna seger, vars resultat är dikten, innebär manlig »viljekraft» och värdefull »handling». Men i så fall använder man orden »handling» och »viljekraft» i annan mening än när man talar om en uppoffring i det praktiska livet, en räddningsbragd eller dylikt. — Visst bringar diktaren klarhet och ro och nya upplevelser till andra. Men hans första angelägenhet har varit att komma till klarhet med sig själv.

Till slut kom man i denna debatt till en viss klarhet genom att fråga (med någon bävan): Skall man erkänna som värdefull konst sådant som moraliskt är inte bara indifferent utan som rentav är djupt fördömligt? Kan den i ond tro skrivna pamfletten vara stor konst? — Och det tycks tydligt nog, att svaret måste bli jakande. Däri ligger intet skrämmande, intet — omoraliskt. Tvärtom blir det lättare att avslöja de dåd som otvivelaktigt emellanåt begås med hjälp av det tryckta ordet, om man har klart för sig, att bestickande konstnärlighet är en sak, ett värde, det nedsvärtande syftet en annan sak, en brist på värde. Nyckelromanen kan vara stark som konst, men alltför närgången och därför, i varje fall som publicerad, socialt beklaglig. Och man kan t. o. m. nödgas erkänna, att dess konstnärliga styrka vuxit jämsides med den elaka lusten att »komma åt» en

misshaglig. Sådana fall (Svarta fanor och liknande) är ju särskilt ägnade att klarlägga läget.

Om verkligen konsten vore stor i samma mån den är moralisk, då vore (framhöll jag) den enda riktiga konsekvensen denna: tala inte längre om »konst» och »moral» som skilda ting! Övergiv för all del detta tydligen högst förvirrande och opraktiska och omoraliska språkbruk, som givit oss orden »konst» (»dikt» o. s. v.) och »moralisk handling»! För dem som uppriktigt och följdriktigt menar att konsten som sådan är moralisk, att konst inte är ett faktiskt egenvärde — för dem blir ju sådana ord tomma. De skulle göra rättast i att tala, inte om Frödings och Goethes och Bellmans och andras »dikter», om Rembrandts eller Wagners »målningar» eller »tonmålningar», utan om dessa personers handlingar (med namnen Balen eller Epistlarna eller Parsifal —). De bör låta konsthistorien syssla med handlingar, inte med fantasins ingivelser. Ty den konstskapande fantasin som en verkligt egen värld (så självständig som någon annan), denna var det ju man vägrade erkänna.

\*

Det är högst lofvärt att vilja hävda moraliska värden. Men varför göra så speciellt mycket väsen av saken på det estetiska området, som ofta skett. Till sist blir det nödvändigt just för moralbegreppets egen höghets skull, att man håller fast det estetiska värdets egenart. Den som format en aldrig så lysande dikt är inte bara därmed en moralisk hjälte. Det är en farlig hopblandning av värden som kan komma



en att tro sådant. Det är om något en samhällsskadlig »estheticism», värdig självkära estetsnobbar.

Det är sant att litteratur och konst *också* har med handling att göra, att dess produkter i samhällslivet få finna sig att bedömas efter sina moraliska effekter. Publicering är en handling. Men det finns *också* andra områden, där handlingen framträder som det mänskligt väsentliga: politik, social verksamhet, vardagslivets många konflikter.

Och inte minst ifråga om de konstmoraliska problemen — t. ex. tryckfrihet och vad därtill hör — gagnar man både konsten och moralen genom att låta detta vara detta. Genom att låta handling och social praxis vara *en* sak, estetiskt värde en annan, varvid givetvis bägge värderingarna kan komma att anläggas på en och samma produkt. Det låter kälkborgerligt, detta skiljande av »värden» och principer, men det är icke dess mindre riktigt, ja nödvändigt.

Helt visst finns det fullt upp med ämnen för moralisk kritik på konstutövningens och konstprodukternas gebit. Diktarens mod att gå sin bana rätt fram, oberoende av påtryckning och konjunktur, är en högst moralisk kvalitet. Då han vågar och förmår tala om sådant som konventionen hittills belagt med tabu, *kan* det vara inte blott ett utslag av personligt mod, utan en för hela den sociala samvaron viktig sak. Att å andra sidan de författare, som använda sin talang till personlig vendetta, därmed måste utsätta sig för moralisk kritik, är ju uppenbart. Men ständigt påminns man om nödvändigheten att skilja på konst och handling. Man kan och bör ta avstånd från den karikering av levande modell Strindberg



gjort sig skyldig till. Men man behöver och kan inte därför förneka, att teckningen har konstnärlig slagkraft.

\*

När allt kommer omkring, har moralens begrepp det inte bättre ställt än konstens. Det stämplas som »abstrakt filosofi» att resonera om så verklighetsfrämmande ting som idéer. För den moraliska idéens del råkar man ut för de misstolkningar som gå ut på att »moral» vore »moralism», att den som talar om moral nödvändigtvis menar något konventionellt. Och det är en så kallad god och sund och vardaglig reaktion inför allt tal om det rätta (vilket uråldrigt uttryckssätt) att yttra sig som Peer Gynt om den mystiske och närgångne främmande passageraren:

Der slap det ud af ham til sidst:  
Han var en traakig Moralist.

Överhuvud står resonemanget för sanningssökandets egen skull — utan aktuell nytthet — lågt i kurs. Rena idéer anses vara något abstrakt. Filosofi är något impopulärt. Skall talet om humanistisk kultur bära frukt, måste man lära sig se annorlunda på filosofien än som på en hyperkulturell lyxvara. Utan aktning för de opraktiska idéerna kan i längden ingen idédiskussion föras, och ingen idealism trivas.

## Dikt och moral.

Dikten har till sitt egentliga väsen, som dikt, icke något alls att göra med moral. Då man bedömer den som dikt, kan man lämna dess eventuellt moraliska värde — eller brist på värde — å sido. En kritiker måste kunna uppskatta dikten utan att dra in det moraliska i sin bedömning. Han kan och bör anlägga även icke-poetiska, och bland dem även moraliska hänsyn, eftersom allt mänskligt hänger tillsammans. Men han måste först och främst förstå och erkänna diktens egenvärde. Annars är han icke konstkritiker.

Denna första sats — diktens suveränitet gentemot moraliska liksom andra icke-poetiska makter — låter för många som en hädelse och brukar ofta bli behandlad som en sådan. Man tänker sig dess tillämpning som en orgie av litterär ansvarslöshet. Man glömmmer, att om dikten inte bör mönstras efter moralens måttstock, så är därmed icke sagt att den behöver vara omoralisk, än mindre att den bör vara det. Man glömmmer, att om två makter erkännas som självständiga och suveräna gentemot varandra, behöva de icke därför vara fiender. Man glömmmer, att »diktens frihet» icke förutsätter eller önskar någon omoral. Ja djupare sett tillåter den inte ens någon omoral. Ef-



tersom ett djupare och rikare känsloliv skapar en större dikt än ett primitivt, så blir en mer utvecklad moral indirekt också en stimulans till den största diktens »djupare gamman och rikare kval». Lösenordet »diktens frihet» innebär icke att dikt och konst skall vara amoraliska, men att de äro vad man kallar amoraliska storheter. Det innebär, att dikten som sådan har sitt värde, moralen sitt.

Man glömmar lätt, att dikten och diktaren är två olika ting.

Här vill jag anknyta mitt inlägg till en tänkare, som tänkt och talat så klart över konstens problem och dess samband med hela människoandens, att åtminstone jag inte kan tänka mig någon i detta sammanhang bättre vägledare. Jag syftar på Benedetto Croce, vars verk också i det följande ofta nämnes. Jag tror att hela diskussionen om konst och moral, konst och samhälle, konst och tendens skulle ha nytta av att denne tänkare uppmärksammades.

Croce behandlar det moralistiska misstaget med stark kritik. (*Moralistisk* blir moralen, då den anbringas på fel plats.) Men också med förstående för dess historiska förklaring och dess positiva innebörd; överhuvud betonar han alltid att misstagen måste ha ett mått av riktighet, som det gäller att befria från motsägelse och ta vara på. Den moralistiska konstläran har alltså sin relativa *raison d'être* som ett »försök, låt vara misslyckat, att höja konsten över det blott angenäma». Den har även sitt mått av sanning, »ty om konsten står bortom moralen, så står konstnären varken bortom eller hitom den utan under dess välde: såsom människa kan han icke undandra sig

människans plikter, och själva konsten — som icke är och aldrig blir moral — bör han betrakta som en mission och utöva som en tempeltjänst». Men riktig blir likväl — med dessa toleranta medgivanden — aldrig den förment moraliska moralismen. Man föreskriver konsten att »visa vägen till det goda» och konstnärerna »att medverka till massornas uppfostran, stärka ett folks nationella eller krigiska anda, sprida flärdfrihetens och flitens ideal, med mera sådant». Men det är saker, säger Croce, som »konsten inte kan göra, lika litet som geometrin kan det, vilken ju likafullt ingalunda på grund av denna sin oförmåga mister sitt anseende». Liknelsen träffar naturligtvis blott ungefärligt in, som alla liknelser,

Nu vet jag väl, att man kan invända mot dessa klara distinktioner mellan konsten och andra mänskliga värden: de äro för abstrakta, räkna för litet med den levande personlighetens helhetsvärde. Ett stort konstverk, säger man, är uttryck för en stor, samlad personlighet — och därför är det moraliskt. Men detta talesätt »en stor personlighet» är diffust och missbrukat. Störst är, helt säkert en personlighet, som i sig har upplevat ej blott egocentriska strävanden och strider, ej heller blott intellektuella problem, utan också moraliska konflikter. *Och det konstverk, som framgått ur en så allsidig mänsklig erfarenhet som möjligt, det måste också ha den största känslstyrkan och den fullödigaste formen. Men därmed är icke sagt, att konstverket som sådant, till sitt egenvärde, är moralisk strävan. I det ögonblick, då diktaren skapar sitt verk, vill han intet an-*



nat än ge uttryck åt sin känsla; han vill icke utföra en handling, vare sig moralisk eller omoralisk.

Ett verk som Peer Gynt förutsätter ju i allra högsta grad en moralisk problemställning. Men dikten Peer Gynt förutsätter icke närmast dessa problem utan en överstark känsla, av än dådkraft och frihet, än rolöshet och ensamhet, och därjämte konstnärens skapande kraft att forma sin känsla.

Vår kanske största dikt om försoning, om övervunnen fiendskap, är Karlfeldts I passionsveckan. Den kan, ja måste troligtvis verka moraliskt renande. Men vad som närmast gjort den till stor dikt är den överstarka känslan av tyngande minnen, och slutlig befrielse, och förmågan att fånga och bemästra den känslan konstnärligt i klara suggestiva ord. Detta är icke en moralisk gärning, ej heller en omoralisk; det är skapande fantasi. Dikt är överhuvud icke handling, icke tendens.

Så väsentliga distinktioner bör icke utsuddas. Det vore skadligt icke minst ur moralens, och icke minst ur den personliga helhetens synpunkt. Jag behöver knappt påpeka, att med denna ståndpunkt följer en skarp kritik mot sådana rätt vanliga riktningar, som fordra att dikten *skall* vara omoralisk, vilket återigen är en blott ännu skadligare och mer primitiv förnekelse av diktens egenvärde.

Liksom mot handlandets värld, så är dikten suverän mot det intellektuella. Till översättningen av Sofokles' Antigone, detta väldiga problemdrama om just rätt och orätt, om yttre och inre lag, fogar översättaren, Hjalmar Gullberg, dessa riktiga ord: »Sofokles har upplevat denna idéernas spänning i form av

gestalt, musik och dikt. Han har inte skrivit en skarpsinnig traktat, utan en stor tragedi.»

Hittills har jag behandlat temat »dikt och moral» så att säga från diktens synpunkt — en annan än moralens men icke stridande mot den. Har man blott klart för sig att diktens egenvärde obestriddigt består, är det en lofvärd tendens att göra gällande moralens krav, även på det litterära området. För min del skulle jag blott vilja påpeka, att moralkravet i fråga om litteratur inte bör fattas ensidigt och undanskymma andra, kanske viktigare moralkrav. Bland annat bör man komma ihåg att det finns andra som syssla med det tryckta ordet och ha del av dess ansvar, än just den skönlitteräre författaren. Och dessa andra äro genomgående i sin verksamhet än mera beroende av moralkrav än diktaren i vanlig mening. Det gäller kritikern, den vetenskaplige författaren, essäisten; det gäller var och en som förvaltar ordets makt.

I övrigt måste man finna högst önskvärt, att den kulturella debatten sysslar med moral. Längre nog har det i själva verket varit så, att ordet och begreppet värde varit på avskrivning. Värdenihilismen har varit ett faktum. Personer som allvarligt forskat efter sanning, ha bestritt sanningen som princip. Det moraliska värdet har förklarats för en fiktion, en lämning av årtusendens vidskepelse. Det är att hoppas, att vår tid trots allt nu går mot en ny orientering, till något som jag har kallat kritisk värdeidealism. I en tid som i fråga om motsägelsefullhet liknade vår, diktade Tegnér naivt trohjärtade ord om de ting som aldrig dö ut bland människors ätt. Det tål diskus-



sion om någon filosofi i längden kan förneka, att de eviga värdenas ledstjärnor med eller utan vårt erkännande äro målet för vår strävan, våra tankar och ord.

Den kritiska idealism, jag vågat söka representera, fordrar att de olika värdena respekteras: skönheten, sanningen, nyttan, godheten. Det är icke fråga om transcendenta normer ovanför den rörliga utvecklingen, utan om olika aspekter på verkligheten, nödvändiga för att förstå den. Man kan icke *bevisa* dessa psykiska grundfunktioner eller värden eller vad man kallar dem. Man kan bara *visa på* dem, vädja till var och en med detta påpekande, att godhet och nytta såväl som sanning och skönhet äro synpunkter, som varje människa dagligen appellerar till.

Vilket namn man än ger dessa människoandens dimensioner, höra de själva för alltid ihop med människoandens eviga ungdom. Och denna krets av värden är ett helt, där varje moment förutsätter de andra. Förnekar man en del av organismen, blir det hela förstört.

Därför har också den allmänna värdeförnekelsen yttrat sig som en fanatisk propagering av isolerade värden. Man har ena gången stirrat sig blind på vad man kallat handling, och lämnat allt annat å sido. En annan gång har man på annat håll, med större våld än nöden krävde, låtit det intellektuella bli, icke blott ett väsentligt värde, utan därav gjort allt; man hör ofta sägas, att det goda »i grunden» är sanningsträvan, liksom att det estetiska livet »i grunden» är samma strävan, ehuru artistisk äkthet och objektiv sanning äro skilda ting. Vad man däremot i regel

behandlat med reserverad kyla är just det estetiska värdets egenart, dikten som ett fritt och suveränt värde. Och det moraliska har knappt heller kommit i fråga som ett legitimt ämne i de livaktigaste debatterna.

Allt detta har väl ytterst haft sin rot i en bristande aktning för allvarligt filosofisk diskussion. Man har ännu på många håll en viss aversion mot ordet filosofi. Att det är fråga om filosofiska problem när man som här dryftar diktens och moralens sammanhang och konflikter, det får väl dock antas som uppenbart. Filosofi i verklig mening är ej heller något som står utom det samhällsliga livets konkreta frågor. — Hur man reagerar i frågan om dikt och moral, det blir i sista hand en fråga från fall till fall. Men sådana frågor kunna, det är min tro, endast vinna i klarhet på en principiell diskussion. Och man skall därvid ha skäl erinra sig, att dikt är en sak, moral en annan, men bägge äro omistliga mänskliga värden.

[1935].



## Lyrisk humanism.

### I.

#### Gunnar Mascoll Silfverstolpe.

"Medelålder" heter en dikt i Gunnar Mascoll Silfverstolpes senaste diktsamling, Efteråt. För att besjunga medelåldern fordras mod. Motivet har ej samma självklara affektvärde som ungdom och ålderdom. Dikten berättar om den allvarligaste av strider — icke minst för en diktare: striden mot vardagens tyngande möda. Det är en i djupaste mening tragisk strid. Ty människan och diktaren, som strider mot vardagen, strider tillika *för* vardagen — den vardag, som betyder mänsklig pliktuppfyllelse i äkthetens tecken. — Det är en verkliga tragisk strid, därför ej heller nedbrytande. Diktaren utan fruktan och tadel — och om en sådan är här fråga — vet, att den tunga plikten och de lockande äventyren i benådade ögonblick bli samma sak.

Den mänskliga behärskningens skald har i många enkla, skarpt utmejslade rader tolkat sig själv och sin strävan; klarast och oförgätligast kanske i raderna om honom, som skötte "Dagsverksklockan", en av de dikter, där Silfverstolpe nått psalmens lugna och gripande klanger. Det heter där:

Han såg på det han kände  
med lugn och tacksam blick.

Det är intet pretentiöst program, detta att utan påträngande längtan rikta sin strävan på att tacksamt bevara vad man redan känner. Men när tacksamheten är djup och lugnet stort, då bli de bärare av stor dikt. Ett bättre beröm kan inte ges någon andens arbetare än det, att han känner sin värld, behärskar den — och är tacksam. — Ingen förnekar värdet av den konst, som binder kaotiska drifter, gränslösa och sällsamma drömmar. Sådan dikt får själv något av smärtans första, förlösande skri. Hos Silfverstolpe har man ett intryck, att en del av behärskningen är undangjord före dikten. Ej blott dikten är behärskad (det måste all dikt vara), utan redan den känsla som uttryckes. Dock blir diktarens strama formgivning aldrig kylig; dess precision är icke ytlig och lättvunnen. Hans konst kan icke liknas vid en vulkanisk eruption — dock hör den till vår omedelbaraste lyrik. Den har föga av överljudd klagan — dock vet jag ingen nyare svensk diktare, som i samma grad tvingar till djup och gripen sympati. Hans strävan är att stärka och rena: dikten likaväl som den hjältemodiga handlingen skall skänka den stolta, tappra, uppoffrande behärskningens lycka, så som den skildras i debutsamlingens bild av hjälten och konstnärens strid och försoning ("Bröderna" i Arvet, 1919). Det har beskärts Gunnar Mascoll Silfverstolpe att i rikt mått skänka den lyckan.

En välbehärskad, men också begränsad lyrisk begåvning — så är man nog ofta böjd att uppfatta



Gunnar Silfverstolpes verk. Karakteristiken är icke helt rättvis. Hans utveckling, så enhetlig den är, rymmer skiftande perspektiv. Så innehåller samlingen Dagsljus (1923) rätt olikartade diktgrupper. Där stå dikter om striden mellan Apollon och Marsyas och mellan äventyret och enhetskravet, där finnas också redan de klassiska hemdikterna. Särskilt märklig är emellertid en serie resepoem. Nästan alla ha blivit »klassiska». De uttrycka också delvis stämningar av i egentlig mening klassisk art. Behärskningsidealet prisas i den grekiska fantasien "Kolonnerna", i den engelska idyllen om »apolliniskt klara strängar» — ett lytelöst konstverk, vars storhet ej minskas av den rytmiska anknytningen till Bo Bergmans Adagio; det är här man finner några av nyckelorden till skaldens förnäma och likväl hjärtevarma känslövärld.

Varligt måste dagen bärgas  
med sin lyckas överflöd.

Mindre ofta citerad, men lika beundransvärd, är en tredje klassicerande hymn, den om Roms fontäner. I den framträder en förmåga att förtäta friska, fylliga intryck — ett slags plastisk målarglädje, som sedan blir ett viktigt drag också i de svenska vardagsdikterna. Man bör icke glömma detta drag för det stiliserat stränga i skaldens form eller för hans utpräglade lynne som idéskald. Tanke och bild gå harmoniskt upp i varandra.

Emellertid stå bland resedikterna också några mörkare, mer tidsbetonade. Den reaktion inför världskrigets anade fasor, som uttryckts i "En jämnårig", tycks mig alltfört vara den värdigaste, den enklaste och taktfullaste:

Offret kan jag hemligt vörda.  
Har jag också rätt att trycka  
stillatigande din hand?

Den största kompositionen i Dagsljus är och blir "Odysseus' hemkomst". Majestätiskt enkelt utvecklas i strof efter strof — med fast och likväl skiftande böljerytm — den hemvände sagohjältens bittra resignation. »Min väg var icke din.» Dikten ger ett grundmotiv: en orolig längtan till hemmets ro, en varm saknad inför svinnande minnen. Den sammanpressade åskådlighet, jag nyss berörde, finns där också, både synens och klangens suggestion:

Ej då av havets vågor  
mot kopparskodda bogar  
om morgonen skall väcka  
mig upp ur sömnens rus  
men fosterjordens skogar,  
som, daggigt blåa, räcka  
mot morgonsolens lågor  
sitt blåsigt friska sus.

Åskådligheten verkar med djupare makt i de dikter, som redan här representera Silfverstolpes stora poetiska arv: dikterna om hemmet. Bilderna ha en brännande intensitet, stämningen må sedan tendera till det idylliska eller det tragiska. Man förnimmar med skalden skogens »blåa dunkel» med dess »ljuva skuggighet». Man berögtages med honom i anblicken av flingornas myller en ödslig och dock hemvarmt innerlig vinterkväll (Den första snön). Sommarens trädkronor bli skyar, som stannat. De subtila intrycken i ett barns stilla värld fångas i den korta förstudien till vad som senare blir ett huvudmotiv, "Det sjuka



barnet" (märk raden om »tungå grenars svaj vid fönsterblecket»).

Som denna diktgrupps motto kan sättas några ord i dikten Morgon, där den beklågas, som ej mer förnimmer

en junimorgons skimmer  
med båvan och med ångest  
för livets korthets skull.

I detta diskreta beklågande ligger ingen som helst fariseisk självgodhet. Det är blott ett enkelt konstaterande: den som ej förnimmer den gröna jorden, det stora rika livet, så som skalden gjort det, går miste om mycken lycka — liksom om mycken smårta. Ty man får alltfört komma ihåg, att minnets ån bittra, ån vemodsfulla avstånd präglar den värld av »ferieljus» sommar och oändlig vinterro, där Silfverstolpe är herre som ingen annan svensk diktare. Den är icke trång, denna värld. Livets drama rör sig där tydligt nog. Det kan låta som en omöjlig paradox, att blå och vit syrén och hundloksstånd bli till tragik. Så är det i alla fall. Stor, befriande dikt är detta ej blott för den som ågt en längesedan svunnen, men aldrig glömd ferievärld av samma kynne, ej blott för den som kånt ett hems ro med något av samma heta och därför tragiska kärlek — ej blott för ett antal utvalda, utan för var och en som stått i striden mellan nu och förr och haft del i den både minnesgoda och framåtblickande, både skira och djupt allvarliga livsmakt, skalden besjungit som "Ungdomens genius".

En skald med lugn och tacksam blick för kånda ting är det förvisso som skapat den underbara som-

marvisionen av två syskons återkomst till ett gammalt hem (Föräldrarna). Där är doften av »hö och solhett damm» — lassens dån mot den lilla bron över diket — de »festligt runda» molnen. Idel lustbetonade intryck . . . Ändock skälver redan denna upptakt av tragisk oro, fylls av den brännande skärpa, som skapar stor dikt. Allra tydligast visar kanske dikten "September", hur vida perspektiv denna idyllvärld har. Det är här endast tal om goda och lugna ting, om »rofull väntan» och klar rymd; det väsen, som prisas, äger som egenart »ett stolt, ett skyggt, ett fritt» (uttrycket är i förbigående sagt en av vår lyriks djärvaste och uttrycksfullaste nybildningar). Men i själva verket rör man sig i den värld som är större än lycka och sorg; dess hänförelse är idyllens likaväl som tragediens. Det är denna sublimerade stämning som fyller de klassiska mästerverken i vår lyrik på linjen från Heidenstam och Karlfeldt; lugn och stark, »gråt och jubel lika nära».

De första löven träden strö  
och rymden, rymden glimmar.  
I dag det vore lätt att dö,  
i dessa blanka timmar. —

I Vardag (1926) har Silfverstolpe helt koncentrerat sig i form och motivval. Samlingen är en hemmets apoteos utan motsvarighet i vår lyriska litteratur. Tonen är mera besjälad, mera genomvärmd än förr i dikter som "De dödas leende" eller i "Marsvår". Den grundstämning, man alltså kunde kalla tragisk idyll, anknyts till redan förtrogna motiv: minnen av ferier och av en död (Två bröder), till avrundade, harmoniska och ändå sällsamt associationsrika bilder.



Bortom kvalm och rus och skam  
höjer sig och skymtar fram  
barndomsrosigt, brudslöjsvitt  
allt det gamla som var ditt.

Man märker, hur intensivt rytmen arbetar för att hålla kvar det omistligaste av värden. Samma rytm har skalden avunnit nya valörer i "Soldaten"; där, enda gången i denna samling, skymtar en annan värld än den svenska bygdens. — Vardagsdagarna fångas än mera hängivet och suggestivt än förut:

— — — från ulligt töcken  
till blekgrå dager med en glimt av sol  
och sist till tungt och ödsligt skymningsblått.

Det står en skiftningsrikare, molndigrare, ibland hårdare himmel över sommarlovets förtrogna örter och viloställen (Sensommar, Klar oktoberdag). Ett kärt gammalt motiv hos skalden, julväntansstämningen, har fått slutgiltig form i dikten "Snö".

Viktigast av allt som tilldrar sig i Vardag är dock diktserien om ett barns död. Man står här inför några av den svenska diktens kronjuveler. — En så kärv och talande koncentration som i "Aftonen" och "Sista julen" fanns knappast i Dagsljus. Därtill kommer en djupt personlig, försynt men stark ömhet; nästan helt fri från sentimentalitet. Silfverstolpe har skrivit om pieteten mot fosterlandet, kulturtraditionen, släkten, skolminnena (Djäknestad). Att han är pietetens sångare har aldrig varit omtvistat. Men ingenstädes har han så omotsägligt som i dessa strofer visat, vad som menas med minnesgodhet och enkel mänsklighet, förmåga att tåla och att trösta.

— Den annars oftast regelbundna, strofiska rytmen får ett oroligt, skenbart upplöst tonfall i "Hemma" eller "Sommaren" med oväntade, osymmetriska rader (man jämföre den genomarbetade, korta raden i dikten Bålet i Dagsljus). Men vi skulle inte gripas så starkt, om inte den typiska behärskningen också här till slut återställdes, i en obeskrivligt förlossande och fulltonig rimföljd på fyra rader:

Dödens snabba, heta plågor  
skymde sommarn i din själ,  
men när trött du tog farväl  
drömde du om blåa vågor.

Man skulle icke göra rättvisa åt Silfverstolpes lyriska insats utan en erinran om tolkningarna i Vers från väster (1922—1924) och urvalet från Thomas Hardy (1928). Han har funnit osökt svensk form för den folkligt engelska gemytligheten, förädlad till heroism i Hardys »En gammal till de gamla», besjälad av luftig naturinspiration i slutstroforna av Housmans »Den gamle spelmannen», där den stora skuggan skrider över Englands fält:

I morgon är jag gången  
med visan från i dag;  
till luft blir sången,  
till jord blir jag.

Också de engelska krigsdiktarnas variation av kamrat- och gentlemannaidealets stämningar har den svenske skalden återgivit representativt. Däremot är det betecknande, att en senare tolkning från Kästner — i och för sig smidigt gjord — sticker tydligt av mot diktarens helhetsart.



Mångtonigast och betydelsefullast för hans egen utveckling är nog Silfverstolpes insats i Hardytolkningen; den ställer honom bland våra allra främsta översättarbegåvningar. Det är hans förtjänst bredvid Österlings och Karl Asplunds, att denna volym i sin helhet kan kallas fullt värdig originalet. Om osviklig noggrannhet och stilrenhet och om ett allt rikare register vittna här tolkningarna av några bland Hardys största strofer: "Skilda i döden", "Mannen som glömde", "Den gamla klänningen", den redan nämnda avskedsdikten ur Late Lyrics med omkvädet: »gentlemen», "Mannen som han dödat", och den i varje rad nyskapade, självständigt upplevda, inifrån tolkade "Trasten i skymningen".

Den senaste av Silfverstolpes diktböcker hittills, Efteråt (1932), ger oss hans mest markanta nyorientering. Tonen har mörknat, motivkretsen vidgats. Hans personliga stilkonst är alltjämt stadd i utveckling. Å ena sidan har han med framgång strävat till stort byggda dikter: kantaten vid universitetsjubileet, "Modern", "Skridskolov". Kantaten är med sina koncist klara, samlande körer skaldens största idédikt. De nämnda dikterna ha alla påfallande mycket av en stundom uppslitande medkänsla — med moderns offer, med det namnlösa kulturarbetet, med ett snedvridet människoöde — och därjämte en i det hela ny storhet av höstlig och ödslig art. — Parallellt med tendensen till större former går en allt skarpare mejslad koncentration. I kärvt, om också resignerat trots pressas orden hop till bekännelser om de symboler, som fasthållas med självmedveten trohet.

Vi ha en fläck på jorden att alltid hålla av.  
Vi ha ett hem på jorden och under det en grav.

Silfverstolpes form kan i det hela liknas vid ljuskretsen från en av de julbrasor, han så ofta besjungit; den är klar och värmande och har mjuka konturer. Många av de yppersta stroferna i Efteråt ge snarare intrycket av en månlyst fönsterrutas skarpa ljusram i ett nattligt rum. Det klara ljuset finns kvar, men tätt intill står obönhörligt mörkret. Slätkänslans trygga ledmotiv förs fram i denna ödesstämda belysning (Syskonkretsen):

Där gled ett mänkallt skimmer på tapeten  
och frös till is dess sommarblonda mönster,  
och hotfullt tryckt mot rummets stora fönster  
stod stirrande den stumma evigheten.

Hemmets jord, den livgivande och försonande symbolen framför andra, har långtifrån mist sin makt, snarare tvärtom; men dagern är för det mesta icke sommarens, stämningen är i all sin behärskning ödestung (Syrsona, Mörkret och blåsten). Vilan före jul är också med, men har fått ett nytt tonfall av rastlöshet.

Den vilan ger mig glädje nog!  
Sjunk, vinterskymning i mitt rum  
och rassla, julsnö i min skog,  
tills jag blir stum!

Det finns icke någon i vår litteratur, som med samma intensitet och lödighet som Gunnar M. Silfverstolpe förvaltar den svenska hembygdsdiktens stora arv. Det är arvet från Heidenstams Hans Alienus, Rydbergs Vapensmeden, från Karlfeldt. Liksom den



sistnämnde skalden har Silfverstolpe visat, att känslan av *det egna* icke, när den är riktigt äkta, utesluter medkänslan för mänsklighetens brödraskap. Det går genom hela hans produktion ett drag av varm känslighet och kamratlig lojalitet. Kanske fulltonigast har denna medkänsla fått ord i "Resenären" i Efteråt. Det är än en gång fråga om färden hem. Oroligt spörjande vänder sig diktaren — liksom en gång på tåget Köln-Berlin — till en reskamrat. Alla ha vi till slut ett hem att resa till, oss alla väntar en stor ferievila.

Sov i din moders fasta hus,  
 där luften tycks dig varm och len  
 och vakna i välsignat ljus,  
 då dagen stiger morgongul!  
 Tag djupblå natt och gryningssken!  
 Vi resa långt, långt bort, min vän.  
 Vem vet om någonsin igen  
 vi resa hem till jul?

I Efteråt talar alltjämt en tacksam och lugn skald. Fastän behärskningen blivit allt stramare, är lugnet mindre säkert, mera tillkämpat. Själva den skapande förmågans bemästrande lugn har hittills vuxit sig allt starkare hos Gunnar Mascoll Silfverstolpe och skall helt visst ge ännu mycket mera. Det är därför blott en självklar tacksamhetsplikt, då man lugnt konstaterar, att den svenska parnassen skulle ha avsevärt mindre av äkta värme och djup sångarglädje utan denna säkra och rena dikt.

## II.

## Sten Selander.

Kontrasten mellan Sten Selander och Silfver Stolpe är uppenbar och har vackert betonats av Selander i hans dedikationsdikt i diktsamlingen *Staden*. Även hos Selander framträder emellertid ett humanistiskt kulturdrag; i den nämnda samlingen särskilt i bildningshymnen "En bondestudent". Diktens verkligt representativa gestaltning är så mycket märkligare, som Selander i allmänhet ger starkt subjektiva stämningar. Som bikt är hans poesi omedelbar, gränslöst känslig, men den är också allmänmänsklig. Den kunde i *Staden* forma så kraftfull, mytisk poesi som dikten om den döde Tiresias med dess växling av förtvivlat livsbegär och trött intighet. Mest typiska voro dock några vardagligt personliga dikter med en både stark och vek känsla under det förströdda versfallet. Dikter om hemmets trygghet i stormen, om vemodiga minnen, om det bittra i att »allt har hänt, och inget händer mera första gången» — om sonen, som skall gå samma gamla liv till mötes:

Kring dig går allt i blom för första gången. —  
 Jag lovar dig att stiga lätt på tå.  
 Nej, gå du ensam. Kanske fågelsången  
 som tonar kring dig  
 blir skrämnd och tystnar, om vi komma två.

I stadens eviga oro finner diktaren ro och mening. Han kan söka detta även i ödsligheten och bruset under en seglats. Men han hör hemma i staden.



Den blir för honom, vad naturen är för Silfverstolpe.  
Dess förvirring kan stillna i en förklarad och aningsfull dager:

Det var något i luften, jag vet inte vad.  
Men jag står här med ens i en annan stad.

Staden är ett sammanhållande ledmotiv i *En dag* (1931). Och det är först den starka enhetligheten, som förvånar i detta diktverk. Skalden har verkligen byggt sig en stad, ett sammanhållet helt, av personliga och aktuella bikter och bilder. Men boken är icke bara enhetlig, utan också rikt mångstämd. Där finnas stadsvimlets stämningar. Men staden och berättarens dagliga gärning blir stoff till ännu mycket mera. Den blir utgångspunkt för en uppgörelse med nuet, en dröm om de evigt väsentliga och evigt fruktbara makterna. Den rymmer bibliotekets stilla värld, skarpt och koncist fångad. Den rymmer kyrkans slutna trygghet, given med suggestiv fantastik. Den rymmer bikter, där han gör upp räkningen med striden mellan generationer, med krigets mardröm. Hur sympatiskt verkar det inte, då han talar om det oögripbart hemska, om kriget: »Vi själva förstår det ju inte, / vi var inte heller med.» Det är en mer anspråkslös och äkta krisupplevelse än den unga generations, som talar, som om den stått mitt inne i världsbranden. Och hur charmfullt och på samma gång upprörande starkt har icke problemet blivit bild i dessa strofer:

Lätt, lätt gick en bris genom lövet  
på gårdens väldiga ek,  
och långt över lummiga vikar och sund  
ljöd barnens lek.

Vi satt och talte om kriget  
och mänskligheten, som lärt  
sig äntligen nu, hur vidrigt det var  
och fruktansvärt.

Därovanför klängde en flicka  
i eken, solbränd och vig.  
Hon lystrade till, och så frågte hon oss:  
Säg, vilket krig?

Staden och dagen ger oss till slut några dikter om barndomsminnena — detta motiv, som både hos Asplund, Selander och Silfverstolpe har så stor makt. Det är verkligen ungdomspsykologi i dessa strofer, och samtidigt en äkta längtan till den tid, som rymde allt av anade världar. »Aldrig blir man så bra som då.» Av de världsfamnande drömmarna skapar den romantiske visionären Selander monumentala ting:

Speglande palmatoller —  
sälarnas rop på en ishavso —  
Kurdistan's stepper och Grönlands bräer  
Altai's morgondrömmar av snö —  
å, att jag aldrig får se er,  
å, att så snart jag ska dö!

Det finns ett mycket äldre diktverk, som på sin tid gav en andlös uppgörelse med tidens problem: Strindbergs Sömngångarnätter. Ett visst mått av likhet framhäver kontrasten mot den moderne dagsdiktaren. Hos Selander segrar inte den nonchalanta glädjen åt att bolla med olika världsåskådningar, och tendensen blir på ett helt annat sätt dikt. Hans verk har en helhetssyn, som är humanismens. — Den eviga utvecklingens tanke — med drag av naturvetenskaplig materialism — möter gång på gång. Och ibland kan



den brytas av trött intighetslängtan. Diktaren kan peka på alltings förgänglighet. Ont och gott, gammalt och nytt, världskrig och kulturer, människor och idéer: allt skall lösas upp. Men något består ändå över allt tillfälligt, något som har värde och gör livet värt en smula:

Vad gör det, att vi gå mot undergång,  
vi, ångestens flämtande trälar.  
Det eviga sjunger ju ändå sin sång  
i nya människosjälar.  
När den sista människans blick är skymd  
av den sista förintelsens domning  
ropar än mot en öde rymd  
vår längtan efter fullkomning.

### III.

## Karl Asplund.

Karl Asplund har också han besjungit de humana idealen och i den stora krisens tid biktat sin ångest och sin protest ("Slavskeppet" i Klockbojen) — sin protest mot de öden, som han känner sig knappt kunna fatta:

Kom ihåg, att ingen den skräcken förstod  
som vi mött i vårt ödes minut.

Den hjältemodiga, uppoffrande handlingen har han besjungit i några bekanta ballader. Ingen formar nu den böljande och friska balladrytmen så frejdigt som han. Med personlig egenart har han besjungit traditionens och de rika minnenas stämning i Uppsala-

dikten "Klockorna". Överhuvud har han en märklig gåva att finna konkreta och slående symboler. Ofta äro de hämtade från havets värld: en gallionsbild, en ejderkull, som stormdrivits mot fartyget. "Älgen", som dödsskjuten går vidare den väg han kom, blir en monumental bild för det manligt burna ödet. Också skolminnena ha i Asplund en kärleksfull tolkare (Abiturienten i Skuggorna).

Men på samma gång som skalden inspirerats av vänliga och ljusa livsmakter, har hans dikt en utpräglad enslig, en dov och ibland kärv ton. Han är inte så mycket minnenas skald som minnets — det enda och förblivande, som avgjort livets värde, som med sin bortgång sänkt hans värld i mörker. Det är denna personligt ömtåliga stämning — så gripande att den är vansklig att isolera stof för stof — det är denna, som pressat fram hans djupaste lyrik med all den koncentration, som sådan dikt får. Det är denna, som gjort honom till visdiktare framför andra. "Visor" heter just en serie elegier i Klockbojen (1925). Där finner man också en dikt som Trädet:

Vad det är dumt att tro, att man kan glömma,  
och dumt att tro att tiden läker såren.  
Den stora sorgen — den är intet sår.  
Den är ett frö som föll i hjärtats gömma  
och gror och växer till ett träd med åren  
och bär en bitter blomning varje vår.

Samma starkt behärskade diktarkynne präglar de små prosadikterna med deras osökta, verkligt konstnärliga satsrytm och besynnerligt kyliga men ändå gripande stämning.



Minnes- och vislyriken har i Skuggorna (1929) fått en än mer mognad klang av passionerad och dock stilla återblick: "Ön", "Tack för i dag". Den kan också få den sinnrika symbolens beslöjade form, som i "Claudine sjunger", en av de dikter, där Asplund nått en verkligt folklig viston, samtidigt som versen är utsökt och hela dikten ytterst personlig.

Jag vet inte alls var jag fick det ifrån,  
 men jag kände i hjärtat ett stick,  
 och jag tyckte att sången lät som ett hän  
 vid den långa blicken jag fick.  
 — Kanhända jag en gång skall gråta,  
 när visan jag helt skall förstå:  
 Skall man i gröna skogen gå.  
 så skall man vara två...

Visdikterna höra till det mest levande hos Asplund och ha en märklig plats i hela vår lyriks utveckling. Men man skall för de intima elegierna icke glömma bort de stridbara och kärva havsstämningarna:

Ty det skall leva från tid till tid, som kämpat med knuten  
 hand  
 i stäven mot sjöarnas värsta brott och spanat mot kommande  
 land.

Karl Asplund hör till den diktargeneration, som kunde kallas: den försynta humanitetens sångarätt. På sitt personliga vis har han tolkat dess dominerande stämningar — ren och rik minnesgodhet, idealitet utan fanatism, varm och mångsidigt förstående mänsklighet utan revolutionära överraskningar, förfinad livsnjutning utan esteticism. Man vill gärna önska, att denna mänskligt sympatiska livsinställning alltfört

visar sig lika konstnärligt vital som i Asplunds egen senaste diktsamling, *Silverbron*, och lika utvecklingskraftig.

I det hela rör sig Asplund säkrast i den individuella biktens värld. Det innebär nu ingalunda något hos en konstnär tadelvärt. Tvärtom är en konstnärs eget, genuina område alltid och oåterkalleligt de individuella upplevelserna. Dem ger han konstens evighet, dem upplever han och redovisar för enligt konstens sanningsskrav (som inte är den logiska sanningen och därför inte utan risk för missförstånd får kallas »sanning» rätt och slätt).

Konstnärens ensamma dröm blir ett mänskligt evighetsvärde. Vackert har just konstnären Karl Asplund gett en symbol för detta i sin inledningsdikt "*Silverbron*" — och därmed också skapat en idédikt, ett försynt men träffande stycke konstfilosofi. Ty konstens idé är ett filosofiskt värde, och man kan skriva filosofi som samtidigt är högtstående dikt — och därmed har man inte upphört att vara diktare, ty visst kan konsten utom sitt eget väsen, det individuella, adekvata uttryckets, ha ytterligare den utmärkta egenskapen att säga något i logisk mening sant, eller att stimulera till kamp för det rätta, till moralisk handling. Men konstnären *som sådan* — och han är ingenting att bagatellisera, allra minst konstnärer emellan — skapar för att komma tillrätta med sin egen överstarka känsla, och endast för detta. Lyckas han besegra sin känsla, sitt lidande och binda det i konstens form, då har han därmed också skapat ett verk som når ut över hans ensamhet och hans tid och som kan hjälpa andra i deras lidande. Eller, för att använda Asplunds sym-



boldikt om den indiske fursten, som i lidelsefull saknad byggde Silverbron till den älskades minne, därmed »besegrande ensamheten»:

Som skrin åt ett dyrbart smycke han byggde åt Arjumands  
minne  
med silverportar ett tempel — det skönaste världen sett —  
och knäföll vid snidade kistan och offrade blommor där inne  
och vände sitt sinne från världen, förgätande allt utom ett. — —

Och Mogul blev störtad och fången, men ännu de älskandes  
minnen  
tillsamman hos sena släkter för evigt förklarade bo.  
Än klingar om Arjumand sången till balsam för sorgbundna  
sinnen  
och stjärnorna slå över Jumna shah Jahans silverbro.

En diktare om djupt personliga ting som Asplund kan tillika vara utpräglad representativ. Så i de strofer som skalden kallat "Psalm i krigstid". I denna moderna psalm talar ett personligt känt medlidande. Det är ingen vulgär kulturpessimism.

Hatet vrålar. Gaser bränna.  
Rikens portar sammanslås.  
Allt det kval, din värld lärt känna,  
skall ånyo genomgås.  
Skall av våra bröder denna  
bittra kalken vederfås,  
Herre, låt oss i Gehenna  
då förgås!

Det genom hela strofen inhamrande rimmet är sannerligen ingen tomt virtuos lek: det är besjälad form.

Från sin egen förtärande men också samlande upplevelse vänder sig skalden utåt mot det liv som ändå

måste levas. Denna ödmjukt pliktmedvetna livsanam-  
melse verkar så mycket starkare, när den vilket ögon-  
blick som helst kan svikta för det övermäktiga minnet.  
Så i den gripande dikten "På hemväg".

Och ändå kan jag mäktas  
i ledet stå — fast blott  
en menig bland dem som fäkta  
för det som de tro är gott —

kan gå som en vän bland de andra,  
kan lida och glädas med dem  
— men vet en väg att vandra  
— en väg som leder hem.

Denna det obönhörliga minnesoffrets väg har varit  
lyrikern Asplunds centrala. Som diktare har han  
verkligen där funnit sin allra mest betydelsefulla hem-  
ortsrätt. Direkt tala ej många av samlingens poem  
om detta. Men några av de starkaste göra det. Bland  
dem Slavköpet. Sällan har en stapplande, bräcklig  
mänsklig sorg tolkats så klassiskt rent som i detta  
lytelösa konstverk.

Emellertid har Asplunds diktning trots sin enhet-  
lighet aldrig varit ensidig. Genom den går en egen-  
artad dubbelhet av inåtvänd sorg och frisk utåtvänd  
livsnjutning. Denna brytning får i de senaste dikterna  
en särskilt betonad mission, just när skalden generöst  
och försonande trots allt vänder sig mot livet. Han  
diktar då om hjärtat som vaknar med murgrönsknop-  
parna om våren, om döden som går under lönnarna  
och bekänner sin hjälplösa men obetvingliga kärlek  
till livet. Typisk för denna fina, rörande brytning är  
"Seconda primavera", en av Asplunds vackraste ingi-  
velser i visans genre.



Det friskt sinnliga, målarglädjen, har aldrig varit mer levande än i "Majnatt" — en alldeles ung och hel stämning. Allt det ljust livskraftiga i denna lyriska värld har samlats i den enkla men utsökta symbolen av ljusets och sommarens solskepp som besöker jorden (Midsommar).

Det doftar och blommor och spirar.  
Från rymdens ljusa djup  
mot jordens stränder girar  
nu själva Livets slup.

Samma livsvänliga inspiration lever i några sörmländska bilder och en serie resedikter. Balladdiktarens fyndighet och sagoglädje har bidragit med en japansk novellett och några näpna barnpoem. I reseintycken känner man igen ett klassicerande, en smula Snoilskyaktigt drag i lyrikerns konstlygne. Dikten om "Sartorino", puckelryggen som lägger ned sitt lyte och sin grämselse för den högste domaren, är en skälmsk och livlig italiensk bild på samma gång som den bärs av Asplunds mänskliga medkänsla.

Till det starkaste i hela samlingen hör den rytmiskt otroligt suggestiva dikten "Dvärgen dansar". Den är mer än ett konststycke, mer än ett pikant och skickligt uppfattat exotiskt motiv. Den fångne dvärgen tvingas att dansa och sjunger om sin hemlängtan. Det är trummornas obarmhärtigt taktfasta rytm som målas — och på samma gång den fångnes obändiga frihetstrots. Märk de korta inledningsraderna i varje strof med två skarpa, plötsligt avbrutna accenter! Därtill det i varje strof två gånger återkommande rimordet, som hamrar in fångens bittra vetskap om sitt öde. Sådant är icke oväsentligt gods som angår

blott så kallade estetiska finsmakare. Av sådant bygges konstens bestående värden. Utan sådan uttrycksfull konst skulle denna dikt inte blivit en så storartad symbol för obändig tro på skatter, dem ingen yttre trældom kan förstöra.

Min mun ler.  
 Men mitt hjärta, o konung, blöder  
 av längtan dit ner  
 till ett fjärran land i söder  
 så sällsamt, att du skulle ge,  
 du fattige, blott för att se  
 det landet i söder  
 två två gånger två vad din fogde gav  
 för mig, din uslaste slav.

Det är min skatt,  
 som aldrig för guld du köper,  
 om också med skratt  
 och språng till din lust jag löper,  
 min vetskap, att långt bortom skogar och snår  
 dit aldrig maktens safari når,  
 den heliga dansen löper  
 på nattligt gräs, i fackelglans  
 i takt med min gycklaredans.

## IV.

## Hjalmar Gullberg.

## I.

Hjalmar Gullbergs ytterst sammansatta diktarpersonlighet hade redan efter de två första samlingarna en egenartad mognad. På samma gång frapperar oss det intryck av något blygt och trevande, som präglar en hel del av poemen. Detta intryck beror ingalunda



mest på den osäkerhet som finns hos de flesta börjande diktare. Sökandet är i släkt med en grundväsentlig, positiv egenskap hos diktaren.

Det försynt lågmälda och likaså det tidssatiriska draget utvecklar Gullberg tidigt. Han ställde en stillsam men bestämd reservation mot tidens skrytsamt nedbrytande »idéer» — en reservation i stolt visshet om den andens värld som tillika är diktens; en reservation som genom sin konstnärliga fruktbarhet alls icke blir negativ. Det syntes honom osäkert, att tidens dominerande fältrop vore så oerhört viktiga. Diktaren ligger på utkik efter något mer svåråtkomligt, som han inte heller är säker på att ha funnit.

Vi ha, fast vi haft öronen på spänn efter ljud  
av misstänkta rörelser och steg i vårt distrikt,  
blott kunnat rapportera inför fältherren Gud,  
att ingenting händer av vikt.

Gullberg kunde, trots sin stillsamhet och förkärlek för vardagliga ord, ge stroferna en egenartad kraft och myndighet. Denna mer pompöst eftertryckliga sida av hans konst utvecklades i dessa tidigare dikter främst med hjälp av religiösa uppslag — symboler som verkligen hos Gullberg bli levande, bli mer än kuriositeter; senare lämnar han i stort sett denna gamla motivkrets. I några av de religiösa dikterna dominerar just den osökta vardagligheten (t. ex. Långfredag i Sonat 1929). Men medvetandet om ett rike, som ej är av denna världen, uttrycks med nästan våldsam kraft och stolthet i slutstrofen av "Tre träd i Judalandet". De upprörda raderna tycks tränga varandra:

Snart formas av en mänskohand  
 du till det kors som bär den  
 störste av konungar! Hans land  
 är ej av denna världen.

Framför allt hade dikten "Själamässa" (i En främmande stad 1927) den gamla hymntonens enkla majestät. Först målas i fria, svävande rytmer själens irrande trevan. Visionen har på en gång domedagsstämning och en modärn films belysningseffekter. Den »fria» versen har Gullberg överhuvud använt mästerligt och med urskillning — mest på detta tidigare stadium.

Konduktören visiterar att intet jordiskt medhaves.  
 Måste lämna allt ifrån oss och gå in i vagnen.  
 Och vårt tåg skall glida bort ifrån perrongen, svept i rök.

Så leder en uttrycksfull rytmväxling till enkelt högtidliga, fast byggda rader med den självklara koncentration, som alltmer präglar Gullbergs trosbekännelser:

Kanhända döden, som vår oro stegrar,  
 skall göra våra nederlag till segrar.

Religionsproblemet i verklig, metafysisk mening har för Gullberg här ännu levande realitet. Hans senare diktning behåller tron på andlig verklighet, på idealism, men icke den religiösa problemställningen — om ordet religion skall användas i sin vedertagna mening. (Det religiösa som stämning är något annat, som aldrig upphör att leva hos skalden. Man bör i den ideella redighetens och redlighetens intresse inte blanda hop två så skilda ting.)

Gullberg kan konsten att komponera i stort, redan här i En främmande stad och Sonat. Den sist-



nämnda är så omsorgsfullt hopställd, så organiskt byggd, att den väl förtjänar sitt namn.

Bland de dikter i Sonat som med full rätt kallats "Con grazia", stå strofer av kärlekslyrik, som bör räknas till vår diktnings främsta. »Tack för att på vägen du var den jag mötte» — bara ett sådant uttryck, på en gång fyndigt, paradoxalt och djupt gripande, är en dikt i och för sig. Hela detta poem har en egendomligt böljande och dock behärskad rytm, som passar till dess både tacksamma och vilsna stämning.

Gryningsljus och middagsljus och aftonglöd  
danade vår långa sommarlycka...

Överhuvud hör Gullberg till våra mest utpräglade rytmiska målare. Hans musikalitet är inte så mycket den enkla visans. Den har ett mäktigare register. Den virtuosa rimdansen i "Berceuse för en döende man" är ett exempel på hur även förvånande formkonst hos Gullberg är uttrycksfull. Mig åtminstone tycks det oriktigt att kalla sådant tom lek med ord. Besvärjande, enträget försonande upprepas samma ord och rim genom två strofer:

Det mörknar över strand och sund,  
nu är det tid att sova.  
Snart närmar sig den sista stund;  
har du förvaltat rätt ditt pund,  
så lägg dig lugnt att sova!  
Bland mänskobarnen går John Blund,  
nu är det tid att sova!

Driv bort den oro utan grund,  
som hindrar dig att sova.

Om än du for kring jordens rund,  
 så kom du aldrig underfund  
 med livet. Sök att sova!  
 Det mörknar över sjö och lund,  
 nu är det tid att sova.

Stillsamt brinnande extas är i dessa samlingar den förhärskande tonen. Både den erotiska och den religiösa diktaren talar med trött och sordinerad stämma. Några inslag av skeptisk humor och respektlös spekvickhet (Glädjens goddagspiltar) förtaگا inte detta helhetsintryck.

Såsom dessa vecka motiv faktiskt få gestalt hos Gullberg, blir stämningen till slut dock mera energisk än trött. Redan nu finns i ganska hög grad den stora och vitala tonen, eller rättare den karakteristiska brytningen mellan trötthet och lyftning, världsleda och entusiasm, skepsis och intensitet; en brytning som i lika mån gäller »stämning» och »form», om man nu vill söka skilja dessa två.

Gullberg har alltså intet av det avsiktligt vaga i Ola Hanssons dim- och drömdikter från den skånska slätten. Den frändskap man kunde vilja spåra mellan de två skalderna ligger i en förkärlek för det vecka och smältande, i släkt just med det skånska landskapets linjer och dagrar. Det är alltså en högst indirekt likhet. Men bägge ha de förmågan att, trots all drömande noli-me-tangereläggning, vara oförfärat och öppet sentimentala, i det farliga ordets bästa mening. Och det är en lyrisk egenskap, som historiskt sett är märklig både hos 1880-talsdiktaren och 1930-talslyrikern.

Ekelund och Ola Hansson, Skånestämningarnas



äldre klassiker, äro utpräglade naturdiktare (ett ojämförligt annorlunda målarlyne, ett dristigt och livsbejakande, är ju i det hela Österlings). Hos Gullberg hålls den yttre miljön i regel tillbaka. I stiliserad form, som en atmosfär kring orden, lever dock den veka, sensibla, livsfrånvända och dock fruktbara naturingivelsen även hos honom. All skillnad till trots, kan man säga att Gullberg i modärn form försvarat den linje av inåtvänd extas och meditation, som de nämnda diktarna inledde. Jämförelse är svår men ofta oundviklig. För vår generation tycks det som Gullberg inte bara fortsatt utan fulländat de tidigare diktarna, som om sensitiva-amorosadrömmarnas mjuka och poetiskt livgivande groningsgrund av honom inte bara odlats ärligt och troget, utan bragt en förädlad skörd av sällsam växtkraft. Extasens upprördhet är kuvad till en osedvanligt djup stillhet i den diktarbön som slutar Gullbergs "Visa" — för en gångs skull en verkligt enkel visstrof (liksom i den vackra försvenskningen Av Gud är stadd en skördeman).

Skin, sol, över berg och slätt!  
 Skin, sol, på ros och tagg!  
 Förvandla min ångestsvevt  
 till svalaste morgondagg.

Det har beskärts diktaren att i sitt verk alltmer få sin diktarbön uppfyllt.

## II. (1932.)

Att den yngre svenska lyriken är en makt att räkna med, bekräftades fullgiltigt av Hjalmar Gullbergs Andliga övningar. Gullberg hade förut nått en originalitet och

mångstämmighet, som det måste bli svårt att överträffa. Men en diktare får icke stå stilla. Och Andliga övningar visar oss en av våra märkligaste författare — som redan på flera håll fått betydelse för annan ung dikt — stadd i en märkelig utveckling.

I tidigare lyrik, närmast i samlingen Sonat, framträdde Gullberg som en mestadels behärskat lågmäld skald. Han hade sublimitet och innerlighet, ibland också visans omedelbara grepp. Om man nu säger, att de intima stämningarna i mycket vikit för intensivare känsloutbrott — att de andliga övningarna stå närmare både extas och mänsklig tragedi än sonatens stillsamt djupa ackord — då får detta ej misstolkas, som om de konstnärliga uttrycken vore mindre adekvata. Det förhåller sig snarare tvärtom. Men det hela präglas av en rastlös oro. Stämningarna jaga varandra i grella motsatser.

Psalmtonen hos Gullberg har aldrig förr klingat så gripande och stort som i "Den heliga natten", med en så sällsam och för skalden typisk blandning av påtaglig vardagston och lyftning. Jämförd med en tidigare cyklisk komposition som "Själamässa" (i En främmande stad) bjuder den en rikare stämningsskala. Var och en av personerna i mysteriet tecknas med poängterad knapphet. I Herodes talar den världsvisdom, som satirikern Gullberg alltid har ett gott öga till. Josef och Maria framträda med trohjärtat stilserade repliker:

Maria blir jag trogen till min grav.

Hon är den enda som jag håller av.

Man får leta efter en sådan apoteos över moderlighetens tragedi som Marias åtta fåordiga rader. — Till



slut förenas de spridda rösterna i en övertygande klangfull koral. Denna stegring har förberetts av de tre konungarnas hymn till andlighetens makt, med dess enkelt suggestiva rytm:

Vårt ödes slutkapitel  
 är kanske Betlehem.  
 Mantel och kungatitel,  
 må andra bära dem,  
 kullstörta eller styrka  
 rike och dynasti!  
 Vi reste för att dyrka  
 den som var mer än vi.

Omkring detta i sig rikt skiftande verk grupperas de mest olikstämda dikter. Det oroligt och djärvt prövande draget kommer tydligast fram i slutdikternas exotism (Den utvalda). Uttryckets självfallna klarhet och behag lämnar aldrig skalden i sticket, ej heller i dessa fantasier av primitiv prakt och spänd lidelse. Vissa partier här tyckas dock ha mindre central betydelse. Helt övertygande och samtidigt ny är klangen i stridshymnen mot »tvillingdraken Begär och Hat» eller den underbara dikten "Fråga och svar":

motsatsers enhet, skepp och ankargrund,  
 orkan i skog och stjärna över hav —  
 o Evighet, som skiftar var sekund,  
 du är min vagga och du är min grav!

Ny är också den sammanpressade styrkegrad, som präglar de bittra och ångestfulla stämningarna särskilt i diktserierna "Världskris" och "Kindergarten". Sådana stämningar ha väl förr skapat värtaliga symboler hos diktaren. Men de ha aldrig gett så klara, skarpa

och skrämmande destillat som i den sistnämnda cykelns barnrim om livsäventyret. Även ångesten får självklara och intensiva uttryck, som förena konkretion och stort perspektiv — man läse de tre stroferna "Allmänna salen". — Gullberg har sedan gammalt en ironisk ton av eget slag, en besynnerlig, gripande kvickhet. Den uppträder helt hastigt och slår omärkligt om i det djupaste allvar; så här i "Svårartat olyckstillbud", så även i titeldikten och "Euripides på Salamis". Det direkta allvaret spelar större roll i Andliga övningar än förr. De ha i det hela mer av hänsynslös omedelbarhet, mer också av förkunnande, representativ kraft. Ett misantropiskt hån talar obeslöjat och förkrossande i "Gemenskap" eller "Faustisk monolog". Gullbergs melodiskt dämpade kärlekslyrik känner man igen i dikten om "Röda skeppslanternor". Den hör till bokens ljusaste — men även den har ett egendomligt ängslat och mörkt tonfall.

Den konstnärliga behärsknigen sviker icke skalden, hur upprörande ting han än kan ha att berätta, Strängen spänns icke hårdare än att stråken kan tvinga den till melodi. Diktaren snör samman hjärtats skri, heter det i "Diktarskolan". Men det kväves därför inte. Det förädlas till sång. Om diktens »lindansarmöda» talar ett äldre skaldeord, från början sagt i misshumör men ändå giltigt. De andliga övningarnas skald håller tydligen balansen även i svåra situationer. — Vad som i yngre kritik så mycket debatterats: ett i konst återgivet, »modärnt» kaotiskt själsliv, ett uttryck för »tidens nöd» — det har Gullberg utan alla program givit, med full klarhet och originalitet i Andliga övningar. De äro ett verk som visar



både tillbaka och framåt. Man kan måhända i vår unga litteratur finna jämnare verk, men intet i ordets bästa mening originellare, intet som skänkt vår lyrik så utpräglad nya domäner.

Tidens nöd är för Gullberg själens nöd. Den är närmast en personlig, icke en kollektiv fråga. Med det personligt upplevd styrka har denne diktare uttryckt eviga motsatser: stundens ångest och den befrielse som de eviga idéerna skänka. Tidens tåg skall rusa förbi och lämna rymden ljus och marken frisk och fri, heter det (Svårartat olyckstillbud). Och i dikten om Euripides besvärjes tidens »tomt bullrande storm i vattenglas» med körrytmer, som tyckas ingivna av havets friska andning och väl äro ägnade att sättas som motto över Gullbergs egen gärning liksom över varje stor och befriande dikt.

Heder åt den som fördröjer sig milvis från fäderne-staden  
ensam i en grotta på en ö!  
Heder åt envar som hissar segel  
och styr ut på idéernas hav! — —  
Strax är förtalet i gång, men det hinner ej, angår ej honom,  
tystnadens älskare, stjärnornas vän, eremiten i grottan;  
hans enda musik är måsens rop  
och dyningens aftonbrus.

### III. (1933.)

Gullbergs verk Andliga övningar visade i all sin klassiska mäktighet en jäsande utveckling. Hans ett år senare samling Kärlek i tjugonde seklet är minst lika rik. Till en sådan andlig växtkraft finns det veterligen ytterst få motstycken.

Vitalitet och intensitet äro också de första uttryck som erbjuda sig, när man vill fånga Gullbergs särart. Ingivelsens själva tempo är så snabbt, att det förundrar eller rentav kanske förvirrar — man är helt enkelt inte van vid sådant! Snabbheten är i släkt med det jag kallat »gripande kvickhet» hos diktaren, hans förenig av högt och vardagligt i stämning och språkvalör. Till betydelsen är ordet snille besläktat med snabbhet och kvickhet.

Ironi och skepsis äro ledstjärnor i Gullbergs dikt. Men ingendera återger hela hans livsstämning. Hur skarpt han än vässar tvivel och hån, förmår han till slut tvinga dem till ro. Det är icke lätt att säga, vilken livsmakt som kan sägas äga hans förtröstan. Snarast är det diktens allsmäktigt förlösande trolldom som han tror på, och det med skäl. Det är inga tomma ord, när Gullberg talar om diktens eld. Denna gamla symbol får hos honom djup och fascinerande glans. »Den måste länge vara het, / som skall bli stjärna» (Tidssignal), "Det heliga fyrverkeriet" är en typisk och fullgiltig rubrik. Dikten visar också särskilt påtagligt den rastlösa oro som präglar stilen. Rader och bilder jaga varandra, den ena stramt formade satsen följer blixtnabbt den andra; de fräna infallen bli i detta förbluffande tempo helt naturliga.

För stjärnans skull som brann i Österland  
ha festmarskalkar insmört oss med tjära.  
Kejsaren tände på med egen hand.  
Men oss kan ingen jordisk makt förfära.

Glöm vrålandet i nattlig jämmerdal!  
Glöm våra skrik! Bli låga är att lida.  
Ja, lysa är för det som lyser, kval!  
Vi tändes för att lysa högt och vida.



Vad som ger hela diktsamlingen dess egenart av brännande intensitet, är det erotiska inslaget. Detta är den bakgrund av känsla, som pressar till ytterligt koncentrerade strofer. Inledningsserien, "Kärleksroman", är en enda våg av glöd. Utan förberedelse, motståndslöst, bryter den fram, och slutstroforna tona som mäktiga, lugnade dyningar. Dessemellan utlöses ett gnistrregn av hetsig bikt och av den kvickhet, som kan stå till reds i diktarens mest upprörda ögonblick. Mitt i en central bikt sätter han en lustig parodi på det förnumstiga, »sakliga» klichéspråk, man känner igen från så många programmatiska tidsanalyser. »Med jubel sjönk i hennes famn asketen, / vars forna världsbild varit kristet färgad!» Bisarreriet tar ej överhand, ger ej intryck av en lek med stämningar. Tvärtom är stämningen så stark och övertygande, stilen så djärv och osökt just därför att diktaren så att säga står på språng i varje ögonblick, vaksam att stämningen ej skall bli kall. Stark helgjutenhet är minst av allt främmande för denna märkliga diktserie.

Känslans hetta präglar diktsamlingen i dess helhet. Den yra oro, som formats i "Kyssande vind", har en värmeegrad som är sällsynt i svensk kärleksdikt. Ångest och misstro lämna blott en sekund av ro åt själens begär, följa in i drömmen om överjordisk musik och in i kärlekens fulländning (Mistlurar, Hemlig serenad, Träumerei). Hur spänd ljuder inte tonen, när den efterlängtrade svalkan skildras:

Min enda tröst kan jag vid havet få.  
 Jag skyndar dit, när mörkret faller på.  
 Jag väntar månen, vännen i all nöd  
 Med honom kan man tala om en död.

Diktarens tal låter så enkelt vardagligt, därför att det går ur inre tvingande nödvändighet; det är ingen utpekulerad enkelhet.

Ur hetsen längtar skalden till självövertvinnelse och evig vila. Han blir då åter hymndiktare som i "Psalm":

De heliga och visa  
 ha ständigt upptäckt samma lag:  
 blott den var värd att prisa,  
 som övervann sitt eget jag.  
 Och de som älskat utan svek,  
 ha hört i blodets strängalek  
 en underton av mäktigt slag,  
 allt väsens hemlandsvisa.

Diktsamlingen rymmer idel väsentliga ting, men om man skall söka välja ut dikter, där formen är särskilt levande och uttrycksfull, där med andra ord Gullbergs konstnärskap hittills nått högst, synes man kunna nämna just denna grupp. En dyrköpt resignation är där grundtonen. Hur värtaligt måla icke rytm och ordmelodi i de sist citerade stroforna Nirvanadrömmens fullkomliga ro, som skall räcka »från period till period / av tystnad och av vila». Hur fulländat flyter inte den stillsamma versmusiken i "Underskrift" eller i den gripande ödmjuka dikten om diktens egen ton, "Fiolsträng", där den originella rimflätningen och den trevande, långsamma rytmen direkt ge intrycket av sakta knäppningar på en sträng, »spänd fast / för hårt på fiolen —».

Det tillhör de största skådespel som den svenska lyriken har att erbjuda, när diktaren så spelar sig ut ur både hets och ödslighet. Om ordet religiös innebär en stämning av både undergivenhet och seger, ödmjukhet och visshet, så är detta religiös dikt. Den



dikt, som framför andra tolkar en renad och försonad känsla, heter "Under stjärnor". Dess sista strofer lyda:

Mellan jord och himmelrike  
jag med dig omslingrad for,  
mellan jord och himmelrike  
har min lycka som ett flor  
sönderslitits och förstörts;  
av den kärlek utan like  
som i alltet bor  
har jag dock berörts.

Som en blomma undergivet  
böjer sig för höstens bud,  
som en blomma undergivet  
fäller blad och sommarskrud,  
lägger jag min stolthet av;  
som ett barn i moderlivet  
slumrar jag i Gud  
bortom strand och hav.

Större dikt har i varje fall ej skapats av någon svensk lyriker som tillhör de senare årtiondenas unga generation.

En betydelsefull del av dikterna i denna samling har ej berörts, den som spelar i klassisk nejd och med sin höga, svala, rofyllda sång bekräftar intrycket att en tragisk strid bragts till försoning. "Heroisk afton" är en ordknapp hymn till frälsarguden Herakles; varje verspar är ett smycke av sinnrikt enkel konst:

Den starke, som var hjälpsam mot de svaga,  
förstod ej att hans liv var hjältesaga.

Variationer över ett likartat motiv bjuder cykeln Förklädd gud. Gullbergs stil är monumentalt enkel och koncis. Här närmar han sig mera än annars visformen, och den vilsamt arkadiska stämningen är alldeles ren;

medvetandet om all den bitterhet som övervunnits finns där ändå. Det är en heroisk idyll. »Är gud på jorden, vandrar han förklädd», heter det en smula ironiskt. Men omedelbart därpå är skalden inne i den klarögt apollinska stämningen.

Tror du, att våren skulle  
binda sin blomsterkrans  
på alla dödas kulle,  
om inte gudar fanns?

\*

Det är en stor gärning att bevara den klassiska högheten, själens jämvikt. Den blir icke mindre, därför att bredvid en klar och kraftmedveten sång bor stillsam men tröstlös känsla av obotligt främlingskap. Från Gullbergs diktardomän leder alltid en väg till ett ingen mans land, ett land "bortom berg och mörka vatten". Den ödmjuka bitterheten i poemen om adjunkt Örtstedt, den förbisedde och benådade, ha icke mycket att göra med den samkänsla som säger att människan är människans gamman. Bland Gullbergs allra senaste dikter finns en som kallats "Fjärran".

Vad heter jag, var döljer jag  
för världen mina anletsdrag?  
Min blick har slocknat, och min mun  
är djupa hemligheters brunn.  
Ni ropar och får intet svar.  
Fjärran  
dröjer jag stum och ogripbar.

Även detta är mänsklig dikt, fastän den tycks söka sig bort från allt som heter gräns och hemvan bild. Även detta är lyrisk humanism. Ty känslan av gränslös ensamhet, av oändligt mysterium hör också till det mänskliga.



## Natur.

### Några iakttagelser om Agnes von Krusenstjernas romanstil.

Här blott ett par antydningar om Agnes von Krusenstjernas känsliga naturiakttagelse, som ovan<sup>1</sup> och av flera andra berörts. Den vore nog ett tack-samt medel för att riktigt intränga i hennes stil, som man naturligtvis kan nalkas från många synpunkter.

Hennes sakligt iakttagande, på samma gång lugna och överkänsliga reaktionsförmåga framträder aldrig så som i naturbilderna och överhuvud i miljön, i sinnesintrycken. Särskilt är det så i serien om frökarna von Pahlen. Naturen tar där ledningen, kan man säga. I Tony-böckerna fanns den också, skarpt uppfattad både i utescener och interiörer, ty de senare får man i hög grad räkna med i vad jag här kallar »naturskildring». Men där var miljön väsentligen en beledsagande bakgrund för människoödena. I de senare böckerna blir den i högre grad självändamål. Växelspelet mellan natur eller miljö och människor upphör därför alls ej.

Vad som ofta ger liv och perspektiv åt naturföreteelserna i Agnes von Krusenstjernas värld, det är att

<sup>1</sup> I studien »Får konsten leva?»

de sättas in i ett sammanhang. Och ofta är kontrasten det sammanhang, som ger det slående, åskådliga intrycket av verklighet. En noggrann stilundersökning skulle ha ett rikt ämne i dessa kontraster. Blott ett par exempel. I en ödesdiger höstlig scen betraktar Angela en buske med vita bär och den erinrar henne om fläckarna vid en halssjukdom — men en annan gång, det minns hon just nu, voro »dess knoppar slutna och dess grenar svarta och glänsande av rinnande snövattnen». Vilken levande vårstämning ger inte den sista, snabbt målade bilden.

På så sätt blir en årstidstavla skarpt åskådlig genom att diktaren och läsaren minns hur samma miljö, samma stycke mark tedde sig i en annan årstids dagar och färg. Realismen blir besjälad genom minnets belysning. Den lilla detaljen ur en verklighet får först därigenom, först genom ett större sammanhang, riktig påtaglig verklighet. I och för sig är det inget nytt att låta »förr» och »nu» bryta sig mot varandra, att använda minnets dubbelbelysning. Diktare ha väl i alla tider gjort det — Goethe i Werther, Rydberg i Vadan och varthän. Runebergs korta dikter kunna byggas på naturkontraster. Karlfeldt har byggt sin dikt Oktober så. Det säregna hos Agnes von Krusenstjerna är den intensiva upplevelsen av detaljens dagar och färg, och hennes förmåga att ändå inte förlora sammanhanget och stämningen.

Bilden av ymnig ljus försommargrönska, i början av Älskande par, blir på detta sätt starkt åskådlig när Angela i minnet jämför med en tavla av tidig vår, av den betydelsefulla vårdag då hon besökte Nybo tillsammans med Tomas. »Det var icke mycket mer



än en månad sedan, och endast krusbärsbuskarna hade varit fullt utspruckna. De hade prunkat bjärt gröna mot de svarta landen — — Nu var allt grönt, ljusgrönt glittrande i solskenet.» Även den tidiga, isolerade grönskan mot den svarta jorden bringar ju i sin tur en kontrast.

Här en kontrastverkan vid ljudintryck, denna gång från Tonys läroår. Det är fråga om storstadens gatubuller jämfört med vad Tony är van vid från »staden där uppe»: »— här flöto alla ljud tillsammans till ett oavbrutet och mångstämmigt, då där uppe en bryggargagn eller ett par ridande för ett ögonblick kunde få alla fönsterrutor att skallra för att i nästa sekund lämna gatan helt söndagsaktigt tyst och fridfull». Också småstadsminnet kontrasterar det hastigt försvinnande bullret mot den vanliga tystnaden, som därmed först blir riktigt förnimbar.

Det tycks oss ofta inför sådana ljus- eller hörselbilder, som om vi alltför väl kände igen dem. Men det beror på att konstnären sett dem så nära och skarpt. Allt detta skenbart välkända och vardagliga är konstnärens personliga skapelse. Genom konsten blir det vardagliga stort och överraskande. Men man kan också säga, att det okända och nya bringas oss förtroligt nära genom konstnären. — Konstnären skapar sina ord och bilder, även om det sker med hjälp av gamla, välkända ord och bilder.

Konstnären Agnes von Krusenstjerna har sett på sitt personliga sätt, hur trädgård och park te sig i olika tiders och årstiders dagar. Allt är individuellt bestämt i hennes naturvärld. Hon känner till de

friska höstdagsmorgnar, när man förundrar sig över stormens plötsliga, nattliga ödeläggelseverk. Hon vet hur en mörk trappa ter sig för ett barn, som skall gå uppför den, och hur ett ljussken plötsligt bryter mörkret: »En bred ljusflod strömmar ut, ringlar sig nedåt, visande trappsteg efter trappsteg, som plötsligt ligga där ordnade. —» Hon vet också hur det obestämda bruset från en orgel i ett fjärran rum låter i en gård på landet, där det blandar sig med suset från träden. Hon har blick för dagerspelet både i ett rum och på vattenblanka trädgrenar, och för den »slöja av skuggor» som ekarnas stilla lövverk kastar över marken (försommardagen i Älskande par). Hon kan skildra hur klockklangen »tung och metallren» flyter ut i luften över en stad. Hon minns dofterna från barndomens födelsedagar: »En lukt av tårta och nybakad vetekrans omsvävade dem, en doft av blommor och god tvål, en särskild sort som tant Eleonora brukade ge mig . . .» (Tonys läroår). Och med ett barns skarpa blick återges allt vad Angela von Pahlen ser på sin färd till barndomsparadiset, den lilla ön, en avskild värld, kringgårdad av vass som stryker mot den roendes hals; en lugn, tidlös vattenvärld där man med glad förvåning återfår barndomens obekymrade ro, dess intresse för allt kringgårdat och hemtrevligt smått, inte minst »svärmen av flygfän på vattenytan» i växlande sol och skugga mellan vasstråna.

Allt detta är realistisk målning, men det är besjälad realism. Sambandet med mänskliga reaktioner och passioner glöms aldrig bort. De målade detaljerna stå inte för sin egen skull, de bäras av en egen-



artad stämning, och just den stärker deras tydlighet, deras sinnesskärpa.

Natur och annan miljö blir hos Agnes von Krusenstjerna i hög grad symbolisk; ett par av exemplen har redan visat det. En närmare undersökning skulle finna många tydligt genomförda ledmotiv. En sådan symboliskt bekräftande tavla är den gyllne, rödbruna rumsmiljön i biblioteket med dess röda möblering, dess gardiner som låta havet utanför blott anas, blott förnimmas som ett »aldrig upphörande melodiskt sorl». »Från tre franska fönster strömmade genom lätta bruna sidenförhängen ett ljus som blev gyllene som glansen från gammalt guld.» Denna dager är på en gång ombonad, avskild och äventyrlig. Den förebådar och förtydligar Stannys tragiska, livsflyende öde. I en av de sista scenerna i denna saga brytes den instängda dagern av en utsikt över havet i soluppgång. »Det var en röd strimma i vattnet. Den vidgades och blev till en svallande bred väg. Och det var som om denna breda väg upprört havet. De andra vågorna, som icke träffats av ljuset, de grå och mörka vågorna kommo svallande från alla håll för att skölja över detta röda — för att släcka det. Men också de färgades då röda — —.» Så har soluppgångens obarmhärtiga rodnad efterträtt den elegant gyllenröda rumsdagern. Dessa färgscenerier återge nästan tydligare än allt annat människoödenas förvecklingar; dem ledsaga de och behärska med ungefär samma effekt som de färgade draperierna i Almquists färgdrömmier på Jaktlottet, hans »Songes».

Fastän diktaren kan ge en så väldig havsmålning som den citerade, är den konturfasta miniatyren hen-

nes mest egna, mest personligt behärskade område. Man skall bara inte fatta ordet miniatyr i dålig mening. All konst har sin begränsning. De stora, överblickande linjerna möter man inte i allmänhet i Agnes von Krusenstjernas natur, så som man möter dem hos t. ex. lyrikern Jarl Hemmer med hans solnedgång som »översköljer somnande, speglande mil». Man kan f. ö. märka, att denna stora havsscen i soluppgång, som Stanny och Bernard betrakta, sammanfattas i en så konturskarp bild som den om solen: »den steg hastigt och jagade rosenfärgade skyar framför sig, till dess den rullat upp helt och hållet och liknade en guldslant, som varit tyngre än de andra slantarna, så att den ej kunnat hållas kvar i pungen».

Det ligger i grund och botten mycket av interiör, av kvinnlig hemförtrogenhet, av närbild över författarinnans skildring, även då hon rör sig i det fria, i den gräsets och trädens värld som hon upplevat originellare än de flesta. Havet, det stora och formlösa, hålls i det hela utanför hennes värld — visserligen som en anad och mäktig och därför ofta omtalad symbol. Det är typiskt för hennes konturskarpa bildkonst, när hon kallar vårens hav »ljusblått som de små stjärnblommorna under ekarna med deras skum av något fallande vitt». Det är ju i denna slående originella sammanställning framför allt bilden av blommorna som får visionär åskådlighet. En sådan på nära håll studerad bild och färg är i varje fall ett väsentligt inslag i hennes stil. Och knappast har hon någonsin avvunnit det stormande och formlösa havet sådana stämningvärden, som när hon låter detta »vårens hav», i Porten vid Johannes, i förtrolig



närhet sjunka in mot stranden »i blida vågor»; det är en av dessa bilder som på en gång ge syn och känsel.

Ett par gånger målar Agnes von Krusenstjerna hur ett rum ter sig sett inom spegelns fast begränsade ram. Om man vill driva saken till sin spets, kan man finna också detta typiskt för hela hennes art att uppfatta och måla. Och »det speglade livet» är icke det minst verkliga, när en konstnärs temperament är spegeln.

Trädgården och parken — älsklingsmotiv i dessa romaner — bli så att säga den naturliga fortsättningen på rummet med dess kärleksfullt studerade, hemvana färger och dagrar. Det finns några rader som bättre än omskrivningar säga vad jag här närmast vill ha sagt om författarinnans konst att forma närbilder. Det är Angelas intryck just av biblioteket hos Landbergs: »Först föreföll det henne som om utsikten över ett nytt och praktfullt landskap öppnat sig för henne.» Och rummets dagrar liknas vid »de nyanser trädens stammar bruka anta de första skimrande vårdagarna».

Det är sannerligen ingen brist på atmosfär, på levande dagrar och vind i Agnes von Krusenstjernas svenska natur. Då man som här jämför den med en skarpt uppfattad rumsinteriör, sker det blott för att genom jämförelsen få fram hennes säregna förmåga att komma naturen nära. Den som känner alla dagrarnas hemligheter i rummen vid olika årstider, den som fått blicken vand vid de individuella skiftningarna i lövmassornas blåst eller stiltje omkring en lantlig gård, hon vet också att finna de rätta nya or-

den för intensivt upplevda strövtåg i skogen vid vårens hav. De ord som förmedla den väsentliga stämningen, en människas sorg över höstlig förstörelse eller hennes glädje över den friska gröna färgtonen i mossan långt inne under träden. Få diktare ha så smärtsamt starkt upplevat naturens skiftningar. Naturen blir själv till levande väsen i dessa rader om höstdagarnas luft: »denna strålande genomskinliga luft som sensommaren gärna skänker sina sista älskade barn, dagarna som glida in mot hösten, redan förkortade, blossande och doftande av sol och blommor —».

Många andra sidor hos Agnes von Krusenstjerna kunde belysa detta, men här skulle blott ges antydningen om en synpunkt på hennes stil. Det inhägnade rummets samlande linjer, barnets förmåga att gå på oavlätlig upptäcktsfärd i en hemvan värld — detta har hon en gång själv tagit fasta på. I skildringen av Angelas uppväxt talas det om den guldnyckel, som de vuxna tappat bort, nyckeln till barnomens värld:

»I detta välbekanta rum är det fullt upp att se, fullt upp att syssla med. De vuxna ha så bråttom — —. När ålderdomen kommer, fly de tillbaka till det och finna dörren stängd och tillbommad. Men under dess tröskel och genom dess låsta nyckelhål silar ett svagt ljus ut och smeker deras ansikten. Ljuset från barndomens trädgård, varöver solen alltid sken från en blå himmel. Där trollsländor och fjärilar svärmade, där rosorna doftade, där streck dragna i sanden och små fotsteg intryckta i trädgårdsgångarnas fuktiga jord visa, att ett litet barn en gång gått där, dansat fram på lätta fötter.»



Den goda guldnyckeln till denna trädgård är det som Agnes von Krusenstjerna använt. Med den har hon öppnat väg till det personligaste och därför viktigaste område, hennes konst vunnit åt henne och oss: naturskildringen, dessa idyller, dessa »småbilder», som ha den äkta konstupplevelsens storhet.

## Modärn idealism och konst. Benedetto Croce och estetiken.

### I.

#### En introduktion.

Om man från bilden av en renässansgestalt tar bort varje drag av kaotisk Sturm und Drang och äventyrlig ytlighet, så kunna Benedetto Croces liv och gärning kallas värdiga en sådan förnyelsens, humanitetens och allsidighetens idealtyp. Hans livs yttre förlopp ger ett starkt intryck av en vilja som går sin egen väg och som likväl med förkärlek och kraft ägnat sig åt att tjäna sin stat. Croce har varit och är filosof, litteraturkritiker, kultur- och litteraturhistoriker. Vid någon universitetstjänst har han icke varit fästad. Han har emellertid deltagit livligt i tidens kulturella och politiska frågor, bl. a. som senator och undervisningsminister i ministären Giolitti. Såsom utgivare av den berömda tidskriften *La Critica* behåller han även i det modärna Italien sin förnämliga position.

Filosof, litteraturforskare, historiker och på alla områden nydanande — man förstår att det på vissa håll i vår specialiserade tid finns en tendens att blunda för en så överskyggande bekantskap. Man menar kanske, att det måste vara ett fel någonstädes i en sådan mångsidighet.



Då man verkligen vill söka sätta sig in i denna rika personlighet, bör man icke försumma att ägna en tanke åt det även för lekmannen och främlingen betagande verket om Neapel, hemstaden, dess legender, byggnader, släkthistorier. Här visar sig den pietet för traditionen, den förmåga att icke förbise livets konkreta utgångspunkter, som hos Croce är den sympatiska bakgrunden till hans idealistiska tanke, till hans universella intressen. Med tydlig tendens har författaren som motto på inledningsstudien "Un angolo di Napoli" satt Horatius' ord »terrarum mihi præter omnes angulus ridet». Därmed inskräper den erfarne och djupsinnige författaren det kvantitativt ringas värde. I särskild grad lär man sig i Napoliboken att uppskatta hans personliga prosastil, som är lättläst men värdig, intim och högtidlig, med spår av den ärevördiga klassiska periodbyggnaden, men samtidigt modernt suggestiv. Detsamma gäller om två andra släkt- och kulturhistoriska arbeten med namn från Croces födelsebygd, "Pescasseroli" och "Montenero-domo" (Croce är född i Pescasseroli 1866). I det senare arbetet får man följa ett italienskt samhälles utveckling från den länge kvardröjande feodalismen till 1800-talets omvälvningar. I denna utveckling intages ett betydande rum av de båda släkterna Croce och De Thomasis. Den pietetsfulle historiografen har vid teckningen av de bägge befryndade släkterna haft ett tacksamt ämne för en psykologisk kontrastbild. De lärda juristerna och ämbetsmännen av ätten Croce ha med rättsinne och oförskräckthet förordat en viss dragning åt konservatism, även om en Benedetto Croce på Ferdinand den andres tid med

kraft motsatte sig den illa beryktade konungens lagkränkningar. Bärarna av namnet Thomasis uppges ha haft mera revolutionär framstegsanda. Ett särskilt förnämligt porträtt får ministern och reformatorn Giuseppe De Thomasis. Om denne berättas att han en gång förgäves sökte förmå en underordnad att ej betyga sin vördnad med knäfall och då inga protester hjälpte själv intog samma ställning och erbjöd sig att på detta sätt slutföra audiensen. — Boken slutar med vemodiga ord, att man till slut mera är tidens barn än ättens och bygdens. Dess författare har dock som pietetsfull forskare och djärv nydanare lyckligt förenat de bägge släktraditionerna.

Den skeptiske kan nu spörja sig, om Croces tankevärld möjligen är främmande och svårtillgänglig och om hans resultat behövas för vår välordnade svenska kultur. Men hans skepticism skall snart vika. Man kan taga nästan vilket kulturproblem som helst, som är verklig brännande, som har vidd och kraft att entusiasmera för och emot, och man skall finna hos denne tänkare — väl icke lösningen, men en klarnad och sammanhängande frågeställning. Man skall där finna en förmåga att se tingen både under de eviga sanningarnas och det skiftande livets synvinkel.

Croce är filosof i egentlig och betydelsefull mening. Detta enkla faktum bör betonas starkt. Ty många gripas av en, ganska förklarlig, skepsis inför det ord, som är förknippat med ett av hans filosofiskt mest grundläggande arbeten, *Estetica*. Den som skrivit en *Estetik*, menar man måste vara en »estetiker» — med den ringaktande biklang som ordet fått av två



goda skäl. Dels har en mängd filosofisk estetik åstadkommit, vars prägel är antingen den mystiska spekulationen eller den torra abstraktionen. Om denna klassifikationsälskande vetenskap har Croce sagt många hårda sanningar. — Man tänker ju vidare, då man använder ordet estetiker (eller rentav estet!) på en viss människotyp av bohem- och övermänniskokarakter, den som i liv och lära representerar »estheticismen».

Vad Croce säger om konsten är minst av allt esteticistiskt. Tar man hänsyn till hans verk i dess helhet — och det är man skyldig att göra, så mycket mer som han aldrig förlorar sig i ansträngt spirituella detaljer — så framstår med all klarhet att han ej i konsten ser det enda värdet. Men väl ser han däri ett egenvärde: ett värde som icke är etiskt, icke praktiskt, icke intellektuellt. Det fulländade uttrycket, den klara konstnärligt slutna bilden — detta värde är konstens, och det är omistligt. Det är denna sanning man stundom hör förnekad även av personer som ha med konst att skaffa. Möjligen tror man sig så hålla idealitetens fana högt. Men den verkliga idealiteten låter allt ha sin rätta plats. Man får ofta bevittna, hur en högljutt predikad moralism går hand i hand med förstucken esteticism, med en övertro på den lyckade effektfulla vändningen. Där en ton är falsk blir hela ackordet falskt. Man förstör helheten genom att renodla en del. Hos Croce bevittnar man, hur de olika värdena och synpunkterna komma till sin rätt just genom att icke inkräkta på varandras områden.

Den renodlade esteticismens typ, den som i konsten, i det fulländade ordet, i fantasibilden ser livets *enda*

värde — denna typ och denna tröstlösa livssyn har icke dött och skall nog tyvärr aldrig dö. Denna den hänsynslösa individualismens typ ledes av något slags osäker drift att förverkliga sitt jag, att vara sig själv — och omintetgöra sin egen strävan genom att vara sig själv nog. Icke sällan medför en sådan livsåskådning tron, att det sköna på något sätt samtidigt är rätt och sant. Därmed sammanhänger övermänniskans outrotliga förblandning av subjektivt och objektivt, eget väl och allmänt väl, hennes tro att det finns en morallag enkom till hennes egen bekvämlighet. Lika falsk som den osunda esteticismen är, lika sant är det, att den stora konstnärliga insatsen kräver en samlad personlighet. Den verkliga estetiken hänger till sist samman med den mänskliga harmoniens ideal.

Konstverket är helt form, säger Croce. Med form menas då icke något yttre och ytligt. Men man menar att innehållets art icke avgör konstens värde. Problemet är icke enkelt. Ty man kommer ej ifrån, att ett stort stoff, en stark känsla har en förmåga att framdriva en adekvat, uttrycksfull form, som ej tillkommer ett mindre och svagare själsinnehåll. — Man gör i dessa diskussioner klokt i att välja konkreta exempel från musiken. I Croces estetikhistoria anknuter han bland specialestetik särskilt till Hanslick: Vad skulle »innehållet» i en Beethovensonat — eller i en Wagneropera — vara utan just dessa toner, just dessa speciella motiv i sitt säregna sammanhang: »De ljudande formerna äro ej 'tomma'. De gå ej att likna vid blotta linjer, som omge ett rum; de äro anden



som förkroppsligas.» (Hanslick, efter Croces Estetica.<sup>1</sup>)

Det står i alla fall fast, att man icke kan så att säga utgå från det abstrakta innehållet och förutsäga vad slags innehåll som lämpar sig för konstnärlig behandling. Man inser lätt, vilken betydelse denna av Croce genomförda sanning har för kritikens problem. Låter man det konstnärliga bero av innehållet, så att blott den politiska tendensen eller innehållets art i övrigt avgör värdet — då blir fältet fritt för de många politiska eller kvasifilosofiska spekulationer i lyrik, som ändock frodas tillräckligt. Man invänder kanske, att det ej skulle komma an på en viss tendens, blott på att någon tendens eller idé uppbar konstverket — »at man något vil». Detta är endast ett skenargument eller en lek med ord. Vad som inspirerar till konst och kommer till uttryck i konst får sitt värde i och med att det framtvingat ett klart, gripbart, fulländat uttryck. Därmed har det sitt värde och behöver intet stöd i moraliska, praktiska eller logiska synpunkter. Tror man annorlunda, så är man — om man vill vara konsekvent — obönhörligt fången i en dogmatiskt inskränkt innehållsteori. Menar man att en dikt skall innehålla tendens, så måste man även mena att dess värde bestämmas

---

<sup>1</sup> Croces filosofiska huvudarbete är *Filosofia dello spirito*. I. Estetica, teoria e storia (6 uppl. 1932). II. Logica come scienza del concetto puro. III. Filosofia della pratica. Economica ed Etica. IV. Teoria e storia della Storiografia Estetikens första upplaga utkom 1902. En utmärkt filosofisk monografi är H. Wildon Carr's *The Philosophy of Benedetto Croce*.

av *vilken* tendens, idé eller åskådning det är fråga om. Annars bli ju tendens och idé ord utan mening, eller noggrannare: de få en alltför allmän innebörd av det som överhuvud inspirerar konstnären, hans känsloliv, hans personlighet och de impulser som verka på denna. — Vad en konstnär *måste vilja*, är endast att få en viss sak sagd — något vars obestämdhet bränner honom och tvingar honom att söka klarhet. Detta något *kan* vara en allmänmänsklig fråga, en filosofisk idé. Men det *kan* också vara en rent personlig angelägenhet. Huvudsaken är i vart fall att det som driver konstnären verkligen är en hjärtesak, och att han har makt att bemästra den i uttryck, d. v. s. är konstnär. Kallar man denna personliga livgivande bakgrund av känsla, som föder konsten, för tendens, så använder man ett bra konstigt språk.

Är det då ej överflödigt, att detta allt säges? Och än mer — att det utlägges med stor kritisk apparat av en stor filosof som Croce? Är allt detta om konstens egenvärde icke var mans egendom? Säkerligen icke. Den mänskliga anden har nu en gång en sällsam lust att icke låta detta vara detta, och på samma gång bli kvar vid gammalt och fornt, hur många gånger och med hur stor och dyrköpt erfarenhet och tankeskärpa den än må motbevisas. Intet offer kan vara stort nog, intet »*praeterea censeo*» envist nog, för att hålla denna göttköpsvisdom inom en smula rimliga gränser. En konkret erfarenhet från vår tid bekräftar detta. Bland våra svenska kritiker av i dag vet jag väl, att de betydelsefullaste och insiktsfullaste alltid tagit dikt som vad den är och ej som programmatisk förkunnelse eller filosofisk speciminering. Men det sak-



nas samtidigt ej tendenser av det gamla välkända slaget till att vilja ge föreskrifter för vardande konst i stället för att enkelt och ärligt bedöma den som finns. Kritikern kan förvisso inverka på den dikt som blir morgondagens, — men detta kan han och gör han just genom att säga sin mening om vad som redan finns. Ur en ärlig och äkta kritik framgår en dikt med samma egenskaper. Men icke genom att man säger: så här skall det diktas nu, i detta tecken, och intet annat, skall den unga dikten segra.

Det går sedan länge genom vår tid en verklighetsälskande antiestetisk strömning. Att den har och haft stort värde kan ingen förneka, som vill försöka att se även »vår tid» historiskt, så långt det går. Det kan icke nog betonas, att Croces filosofi hör till den ideella, mot estetsnobbism fientliga livsåskådningens största resultat. Hans nyktra och trygga idealism, hans besjälade realism skall bestå — över världskrig och depressionstider, över all andlig och fysisk bolsjevism.

Hos oss har den antiestetiska reaktionen kommit som en symmetrisk linje i utvecklingen efter 1890—1910-talens gyllne ålder för dikt och konst. Men denna guldålder var i sällsynt grad upphöjd över den lilla, begränsade, doktrinära och därför meningslösa esteticismen. Den gav så stor konst, att den ej kunnat ställas i motsats till det praktiska livets, den rena viljans erövringar (ty om dessa makter äro olika, stå de ju därför ej i strid). Därför borde vi ha lätt att icke gå till den antiestetiska överdriften, filisterdömet, kvasimoraliteten. Vi ha att förvalta det arv av

harmonisk humanitet, som går tillbaka till 90-talet och längre än.

Hittills har varit tal om Croces estetik, men det har skett icke minst för att betona, att han är den renodlade och outrerade esteticismens fiende. Att det förhåller sig så, framgår av hela hans system, av det större sammanhang, som tänkaren själv aldrig försummar att erinra om. Sjäslivet har olika stadier, funktioner eller vad man vill kalla det; deras åtskillnad beror emellertid av en nödvändig inskränkning i vårt sätt att se. Verkligheten är en, ehuru vi äro nödsakade att se den under olika synpunkter. Det mänskliga sjäslivet, den andliga verksamheten, *la conoscenza*, är tillräckligt karakteriserad med tvenne grundläggande synpunkter, den teoretiska och den praktiska. Dock får man inom dem urskilja i vardera fallet två betraktelsesätt. Det teoretiska innefattar estetik och logik. På så sätt får estetikens en för alla tider bestående, förut i det hela förbisedd plats i filosofiens värld. Croces kanske mest lättillgängliga och icke minst betydande insats i estetikens teori är det, att han gör den »estetiska» verksamheten, uttryckets, till något allmänmänskligt. Det estetiska, fantasiens värld, föreställningen eller åskådningen: detta är grunden, den fruktbara myllan, sjäslivets första förutsättning. Ty utan en klar föreställning, skapad ur intryckens mångfald, vore intet omdöme och ingen handling möjlig. Men skillnaderna äro ej schematiska: genast från början genomtränges »intuitionens» jordmån av logikens metallhårda gångar, och över det hela välver sig viljans fria rymd. — Det praktiska sjäslivet kan åter vara vad Croce kallar »ekonomi»



eller etik. Därmed får handlingen som sådan (frånsett det moraliska värdet, på gott och ont) sin givna plats. Och till slut kulminerar denna andliga världsbild i den moraliska handlingen, som innefattar det ekonomiska momentet, ändamålsenlighetens, men samtidigt är något mer. Likaså är för den logiska tankens akt uttrycket outhärligt, men den är dock något annat än uttrycket. Detta förhållande »di doppio grado» är alltså ytterst viktigt för uppfattningen av Croces tankebyggnad.

Få filosofer, om ens någon, torde stå i ett så intimt och betydelsefullt förhållande till hela den humanistiska vetenskapen som Croce. För den estetiska forskningens del — konst- och litteraturhistoria, kritik i vidsträckt mening — är detta utan vidare klart. Historiens begrepp överhuvud utgör en av huvudpelarna i Croces system. En av delarna i det samlande verket *Filosofia dello spirito* är ägnat åt historiografien. Här avvisas bl. a. med eftertryck och obönhörlig konsekvens allt slags historiefilosofisk spekulation. Verket hör till de centralaste hos Croce, men icke till de tillgängligaste.<sup>1</sup> För filologiens, för språkhistoriens principiella ställning och metod har Croce direkt och indirekt spelat en roll som ännu är svår att överblicka. Den tyske romanisten och språkteoretikern Karl Vossler har i flera polemiskt präglade arbeten tillämpat »uttryckets» filosofi. Vosslers

<sup>1</sup> Kritik och historia äro egentligen detsamma. »I själva verket utgör den sanna och fulländade kritiken en lugn och klar berättelse om det som har inträffat, och historien är den enda sannskyldiga kritik som kan utövas på mänsklighetens fakta». (Estetiskt breviarium, övers. 1930 av Klara Johanson.)

insats kommer att bestå både som självständig och som fortsättning av Croces på ett speciellt område. Hans talrika efterföljare i Tyskland gå ej sällan till överdrifter. Men det kan ej förnekas, att hela denna nya anda var en nyttig reaktion mot mycken gammal slentrian i tysk vetenskap. I nordisk språkforskning — vars tidigare utveckling är en annan än den tyska — ha några forskare upptagit de Croce-Vosslerska idéerna, så Olof Östergren i Stilistisk språkvetenskap; Ruben G:son Berg var bland de första utanför Italien som lagt märke till Croce.

Slutligen skulle man glömma vad som ger Croces verk dess harmoniska slutgiltighet, om man ej berörde hans egna litteraturhistoriska insatser, som i och för sig skulle utgöra ett mycket mäktigt livsverk. Croce har ej nöjt sig med att lära kritik och dikt att förstå sig själv. Han har visat, att han själv bemästrar den historiska kritikens konst. Allbekanta äro verken om Goethe och Dante.<sup>1</sup> Det kan se ut som om den snabba skissartade behandlingen av Goethe vore en hädelse mot de djupa och mångomskrivna problem, som bruka förknippas med detta stora namn. Det märkliga är, att Croces framställning verkligen ger en ny och samtidigt både allsidig och hållbar Goethebild. De spekulativa djupsinnigheterna går han förbi — det poetiskt enkla och djupa, de gamla och evigt unga orden i lyriken och i Faust förstår han att göra levande och sant begripliga. Särskilt typisk är hans metod vid tolkningen av Faust. Man får leta länge för att finna en så frisk och vacker kritisk tolk-

<sup>1</sup> Det senare har behandlats av den utmärkta Croce-kännaren Klara Johanson i Svenska Dagbladet 13 febr. 1922.



ning som Croces av den ungdomligt friska, allmänmänskligt djupa tragedien. För Faust som allegori och lösning av livsgåtor har han mindre sympati. Men han underlåter därför ej att göra rättvisa, d. v. s. ge den rätta belysningen åt Faust II med dess karaktär av libretto utan musik, av hovmaskerad. Han varnar blott mot de beskäftiga försöken att göra detta ålderdomsverk till en poesins högsta förklaring eller till det som är en omöjlig motsägelse: filosofi och begrepp som blivit dikt. Slutomdömet med sin blandning av pietet och kritik är typiskt: »Den andra Faust är icke ett sorgligt dokument av ett snilles ålderdomsvaghet, utan den kaskad av gnistor varmed en stor eld slocknar, det rika slutet på ett utomordentligt rikt konstnärligt och andligt liv.»

Skall man särskilt ta ut något ur detta mästerverk om ett mästerverk, så må det vara, utom det givande partiet om Gretchentragedien, behandlingen av Goethes lyrik. Man finner där mönster för var och en som vill läsa och förstå dikt och konst, så den värdiga analysen av Goethes kraftfullt suggestiva "An Schwager Kronos" eller de i sin knapphet fullkomligt träffande raderna om "Die Braut von Korinth" («drottningen bland balladerna»): »Det tragiska i dikten växer så småningom från en lugn och omständlig berättelse till slutets utbrott av förtvivlan och indignation.» Av särskilt stor räckvidd och samtidigt mycket karaktéristiskt är vad Croce har att säga om de fria rytterna i Goethes pindariskt-titaniska dikter. Modärnistiska diktare, heter det, uppta och vilja generalisera den »fria versen» — som de torra intellektualister de äro, i det de tro den vara en gång för alla lämpad

för skiftande själstillstånd och sammanhang. Goethe däremot »använde sig därav blott under en epok av sitt liv, ytterst få gånger och vid speciella arter av ingivelse; och han aktade sig väl för att göra manér därav».

Även när kritikern bekänner sin uppgift vara obehörlig inför en omedelbart begriplig skönhet som de första Faustmonologerna — även i denna ödmjuka bekännelse, i dessa enkla och antydande utrop ger han en förnyad bild av dikten. Man erinrar sig här, att Croce en annan gång liknar översättningens i viss mån fåfänga möda vid en smekning. Överhuvud är analysen av de första Faustscenerna utomordentligt fin: Faust är en Werther, som ej begår självmord, men likväl är mindre lätt blidkad av livet än Werther. Träffande framhäves stilskillnaden mellan de arkaiskt sträva tonfallen av folkligt Faustdrama.

Auch hab ich weder Gut, noch Geld,  
noch Ehr und Herrlichkeit der Welt.  
Es möchte kein Hund so länger leben!  
Drum hab ich mich der Magie ergeben.

och den flödande lyriken:

O sähst du, voller Mondenschein,  
zum letztenmal auf meine Pein —  
Ach könnt ich doch auf Berges Höhn  
in deinem lieben Lichte gehn,  
um Bergeshöhle mit Geistern schweben —

Liksom Croce ur Faust skalar fram det omedelbara och verkligt poetiska, så söker han sig med riktig känsla till kärnan i Ibsens med Faust ofta jämförda Peer Gynt. Det verk, om "Dikt och icke dikt", där denna studie ingår, torde jämte de ovannämnda



monografierna ha största intresset för andra länders litterära kultur. Här behandlas i snabbt porträtterande uppsatser litteraturverk, som enligt Croce äro verkliga europeiska. Titeln får ej fattas som vore det fråga om att i ena fallet förkasta, i andra fallet berömma. Dock har kritikerns snabba skildringskonst stundom fört till något kategoriska domar. Av Schiller har han i alltför hög grad gjort en resonerande idealist och programmatiker. Ej heller tycks han tillräckligt ha sinne för det omedelbart gripande eller förtrollande som trots allt finns hos Heine; därmed förnekas icke att vidräkningen med det berömda Heineska skämtet är behöflig och välgörande. I gengäld finner man sådana positiva inlägg som den nämnda Ibsenstudien, vars koncentrerade kraft verkligen är ämnet värdig. Ett annat kraftprov är Maupassantanalysen. Croces dragning till det monumentala bär skulden till den reservation, som präglar kapitlet om Daudet. Till det mest originella och betagande i boken hör den äreräddning som består Walter Scott. Här röjer sig samma typiska pietet och — samma respektlöshet som i Goethebokens älskvärda karakteristik av »pedanten Wagner». Bland de litteraturhistoriska verken torde få vara så lämpade för nordisk publik som detta. På tal om Ibsenessän kan nämnas, att Croces vidsynta kritikerblick riktats även på annan skandinavisk litteratur. Redan tidigt behandlade han Anne-Charlotte Leffler. Då man i senare tidens Italien finner åtskilliga spår av kändedom om Nordens litteratur, kan detta till stor del tillskrivas Croce.

I sitt arbete "Modern italiensk litteratur" har Gun-

hild Bergh givit en utmärkt bild av Croces betydelse för den nuvarande litterära generationen. Det följer av hans stränga krav på äkthet, att han ej kan vara någon vän av eftersägning och skolbildning. Hur just detta krav och den personlighet varav det bäres likväl på olika håll satt spår, samlat beundrare och mer eller mindre mogna kritiker: detta framgår tydligt av Gunhild Berghs insiktsfulla arbete. Det nya Italien har minst av allt skäl att i Croce se en antinationell faktor. Han har förstått att förena världsmedborgarskap och nationell tradition. Det skall dröja länge innan Europa lyssnar till en sådan italiensk stämma — och Italien till en så europeisk.

\*       \*       \*

En sida av Croces verksamhet skall här något närmare belysas. Den visar i särskild grad, hur ytterst aktuell, hur tillgängligt mänsklig hans idealism är och alltid måste vara. D. v. s. den måste vara det, tills antingen alla problem bli lösta, vilket de aldrig bli, eller tills de förintas i en verklig barbarismens istid.

Är det nödvändigt och mödan värt att ha någon *principiell* mening om vad som menas med konst? Säkert, ty ingen skulle i själva verket fälla ett enda omdöme om en dikt, en tavla, ett musikstycke, om vi icke i oss själva hade en, om ock obestämd eller förvirrad uppfattning om vad konst är. Och än mera: vad man kallar »sinne för konst» och »konstskapelse» är icke något som har vikt för eller finns hos allenast ett begränsat antal människor, esteter, skalders



och upphöjda smakdomare. Var gång vi tala begripligt och klart — ja var gång vi överhuvud uttrycka oss i ord — skapa vi ett, mer eller mindre lyckat, uttryck, äro alltså i någon mån konstnärer. Det är Croce som konsekvent och kraftfullt försvarat denna sanning. — I varje fall torde man inse, att det här ej är fråga om någon paradox i ordets sämre mening, utan om en sanning av allmänmänsklig räckvidd.

Naturligtvis förnekar ingen skillnaden mellan stor konst och vardagligt, slitet språk. Men skillnaden är icke av absolut och mystisk natur; den är en skillnad i intensitet, i graden av styrka och betydelse. Och det är icke alltid så självklart, att den större betydenheten finns hos vad som kallas dikt. Man har nog litet var den ytterst berättigade meningen, att vad vi säga och höra i det alldagligaste konversationspråk och i det praktiska livets vändningar, är begripliga, adekvata uttryck i betydligt högre grad, än vad många så kallade poeter skriva. Ty en dikt blir ej till ur på måfå gripna mekaniskt hopställda ord, ord som äro mysteriösa och intetsägande (och därför, tror man, personligt originella). Den riktiga, stora dikten blir till genom att man klart fattar vad man känner djupt. — Jag har betonat detta om det konstnärliga uttryckets allmänmänsklighet, emedan det visar, hur Croces tankegångar äro i ordets bästa mening demokratiska. De innebära en uppskattning av det vardagliga livets värden. De som tala om saklighet och vardaglighet borde således ha alla skäl att inse och erkänna hans betydelse.

Då ordet »demokratisk» användes om Croce, är det i den mening, vari det är motsatsen till all slags vulgär, personlighetsdödande kollektivism. Det är överhuvud så, att han harmoniskt representerar och gör rättvisa åt ytterligheterna. Egenarten med hans kritiska metod är just, att han förenar motsatserna, sedan han först klargjort deras innebörd och det mått av riktighet, som finns hos dem.

Croce hävdar t. ex. med säregen effektivitet, att konsten är varken blott »känsla» eller blott »form», varken romantisk eller klassisk, utan bägge delarna samtidigt. Den är därför ej heller bunden till något program eller någon skola. Inom alla riktningar kan finnas verklig konst. Jag citerar efter Croce: »De stora konstnärerna, de stora verken, eller det som i dessa verk är stort, kan varken kallas romantiska eller klassiska, varken representanter för lidelse eller för gestaltning, ty de är på en gång klassiska och romantiska, känsla och gestaltning; en kraftfull känsla som hel och hållen är vorden den klaraste gestaltning.»<sup>1</sup>

Det kan tyckas märkvärdigt, att man skall behöva stöta folk för huvudet med så uppenbart sanna och viktiga satser. Men en erinran om deras existens har visat sig äga säregen förmåga att skapa irritabel motsägelselusta. Detta visar om något, att det ej är fråga om överflödiga, förlegade sanningar, som ej tarva debatt. Vad man ej tillgodogjort sig, är nytt, aktuellt och ungt. Någon annan anciennitetsprincip kan icke erkännas. Och vissa sanningar måste jämt

<sup>1</sup> Estetiskt breviarium.



förnyas, så mycket mer som det alltid skall finnas osanningar och halvsanningar, som upprepas från tid till tid, ständigt med samma anspråk på nyhet. — I konsten blir känslan form, uttryck, ord; med form menar man alltså inte något tomt och yttre. Känslan ensam är inte konst; blott en hyperromantisk visdom kan tro så. Mot denna ståndpunkt har man fått höra andragas sällsamma, ehuru icke nya ting. Konsten skulle vara allt möjligt utom konst. Man tycks med verkligt välbehag söka bortförklara allting som hittills ansetts vara av den egenart, att den kunnat i all enkelhet kallas konstnärlig eller estetisk. Man tycks med avsikt blunda för att ett konstförsvar som Croces icke alls försvarar, men väl gendriver vantron om en ytligt formell konst, vars väsen vore »ren» arabesk, tom lek, geometriska figurer utan innehåll. Man har i något fall utmålat hans tankegång som den gamla regelbindande estetikens. Den har han mer uthålligt än någon bekämpat. — Man påstår också i dessa sammanhang, att konsten måste vara förenad med handling, strävande, tendens. Detta hugg går alldeles på sidan. Croce lär oss, om vi inte veta det förut, att just känslan — och känslan har ju alltid ett mål — i konsten förtätas: till de ord som är dikten, de toner som är symfonin, de linjer och färger som är målningen. Och eftersom den vrede eller kärlek som skapat verserna, finns kvar i dem och just, formad och förevigad, gör dem till vad de äro, så är det klart att samma känslor kunna lösgöras och verka som stimulans till handling, förstörande eller hugsvalande. Man bör visst inte dra pedantiska gränser inom den värld av mänsklig helhet, som Croce re-

spekterar mer än de flesta. Men om konsten står i rapport med handling och om den utpräglade tendensdikten är en oförneklig typ av konst, så följer inte därav att handlingen är det som skiljer och utmärker det konstnärliga från annat. Och det är väl ändå rimligt att först och främst söka det väsentliga och egenartade hos en sak. Annars hamnar man i diffust kaos, där allt är ett.

Det vore betänkligt, om just *unga* konströrelser skulle, som ibland skett, ta avstånd från en estetik som Croces. Den är först och sist befriande och vårdar sig om det individuella. Den förkunnar främst, att konstnären bör vara fri från all abstrakt spekulation — estetisk såväl som annan. Just hans fientlighet mot all dogmatism tycks mig förläna honom betydande aktualitet.

De sammanfattande rubrikerna (romantik, realism o. s. v.) kunna ha praktiskt värde som medel att hålla reda på vunna resultat. Men de förkunnande manifesten, de som linjera upp en ännu ej skapad, »framtidens» konst? De ha också sitt värde, om man blott tar dem för vad de äro: nämligen ännu ej färdig konst, mer eller mindre lyckade förberedelser till vad vederbörande ej ännu mäktat säga klart — men långtifrån de för »tiden» allmängiltiga proklamationer, som de tyvärr ibland vilja tagas för. Man återkommer hos Croce gång på gång till detta, att konstverket är alldeles fritt från varje föreskrivande lag. Med undantag för en enda — som är fordrande nog —: att det skall *vara* ett konstverk, ett klart uttryck, som låter oss återuppleva vad konstnären upplevt.



De »estetiska lagarnas» intighet har insetts av alla diktare, som samtidigt kunnat tänka logiskt, och av alla tänkare, som haft begrepp om konst. Men Croce har med ensamstående intensitet visat deras orimlighet. Det är därför ägnat att förvåna, då man talar om den »gamla estetiken» eller de förkvävande »estetiska lagarna» som något alltfört levande och aktuellt. Frigörelsearbetet från dylikt pedanteri har Croce utfört med all önskvärd kraft och för all framtid. Då man ibland låtsas tro på denna gamla regelbindande estetikens fortvaro, kan med skäl misstänkas, att man på dessa håll i stället är i färd med att tillverka nya tvångsregler: T. ex. att man *bör* dikta så kallad fri vers eller att man bör återge *blott* vissa, så kallade tidsenliga stämningar och »ämnen».

\*

Som man ser, äro Croce-problemen av brännande och aktuell natur. Man kan med rätta kalla denne idéernas väktare för tidens filosof. Det är hela tiden fråga om ting, som kunna skenbart tyckas självklara men som det just därför gäller att belysa och hävda i den aktuella debatten. Man skulle också kunna våga en paradox och säga så här, Croce är alltfört tidsenlig för tiden. Hans verk innehåller alltfört mycket av dess största frågor för att kunna ge slagord åt moderiktningar. Men hans tankar ha därför icke varit mindre levande i vår tid. Ty det är på de verkliga tankarna och den stora viljan, som de tomma orden och de meningslösa eller skadliga handlingarna leva sitt skenliv, och:

alle gode Tanker, de kan slet ikke dø  
for endnu bedre Tanker er spired' af deres Frø.

Låt oss därför icke glömma, att tidens vardagsjakt, hur banalt och föga ideellt det ofta kan synas, till slut dock är en strid om och för idéerna, och en strid, där huggen ge större eller mindre, klarare eller dunklare reflexer av idéernas ljus. Att glömma detta vore att handla i strid med den anspråkslöst överlägsna anden hos denne tänkare, som icke skyr någon möda för att bringa reda i ett missförstånd, som aldrig dragit sig tillbaka i övermänniskoaktig förnämhet från dagsstriderna. — Croce har i hela sitt väsen något hos en sydlänning överraskande, något svenskt — mer än en har inför hans konstfilosofi kommit att tänka på Tegnér — och han skulle på tal om »tiden» kunna säga ungefär som Karlfeldt i stroferna till ungdomen:

Ja, hör och lär, men tro ej allt du hör.

Låt oss i varje fall söka genom dagsbullret urskilja och behålla i minnet den manligt behärskade, på en gång kritiska och entusiastiska röst, som talar ur Croces verk.

Till slut erinrar jag om de ord, tänkaren använder för att åskådliggöra den kulturella, andliga stridens art. Det är här tydligen icke fråga om sådan diskussion, där man gärna vill diskutera, men helst bara med beundrande meningsfränder. Det är en strid, där motsatserna befrämja varandra. Historikern »följer från etapp till etapp det mödosamma framåtskridandet, under vilket (och här ha vi ett av tankens



trollerier) segraren i stället för att lida kraftförlust genom motståndarens hugg vinner ny kraft av dem och når fram till den eftersträvade kullen efter att ha kastat tillbaka motståndaren och likväl i sällskap med honom».

## II.

### Ur Croces Estetik.<sup>1</sup>

»Om skillnaden mellan konst och de saker som den kan förblandas med. Dikt liksom annan konst ger oss både bild och känsla, men dessa två element finnas icke i konstverket som åtskilda. Känslan finns där, förvandlad till bild; den har betraktats kontemplativt och därmed övervunnits. Dikt är alltså inte summan av känsla och bild, utan åskådad känsla eller, om man så vill, lyrisk åskådning — 'lyrisk intuition'. I och med definitionen av konst som ren, lyrisk intuition skiljes konstverket från alla andra former av själslig verksamhet. När man klagör dess förhållanden härvidlag, får man bl. a. följande distinktioner. — 1. Konsten är icke filosofi. Denna innebär logiskt medvetande om tillvarons universella kategorier, men konsten är oreflekterat åskådande av tillvaron. Medan alltså filosofien går ett steg längre och förutsätter bilden, lever konsten kvar i bildens rike, som just är dess eget. Man invänder, att konsten ej kan bestå som något irrationellt, något oförnuftigt, icke kan bortse från det logiska. Visst är det sant, att den icke är ologisk, men dess eget för-

<sup>1</sup> Översättning i utdrag från: *Aesthetica in nuce* (1929).

nuft och dess logik är något helt annat än den begreppsmässiga, och just för att framhäva dess egenart har man uppfunnit benämningar som »estetik» (eller 'logica sensitiva'). När man ofta gjort anspråk på konsten från 'logikens' sida, har man lekt med ord och förblandat den begreppsmässiga logiken med den estetiska, eller också har man liknelsevis betecknat estetiken som logisk. — 2. Konsten är icke historia. Ty historia innebär kritisk åtskillnad mellan verkligt och överkligt, faktiskt och inbillat, verklig handling och önskan, och konsten vet icke av sådana distinktioner, den lever, som redan klarlagts, blott och bart i en värld av bilder. Så är det poetiska hos Vergilius helt oberoende av om Eneas och Andromake funnits som historiska personer. Härtill har man åter invänt, att den historiska synpunkten icke är främmande för konsten; konsten iakttar, säger man, lagarna för det 'sannolika'. Men det sannolika är åter endast en föga lycklig bildlig beteckning för att erinra om de konstnärliga bildernas inbördes sammanhang. Om detta inre sammanhang saknades, skulle helt visst konstverket alls icke existera i kraft av sin bildverkan. — 3. Konsten är icke känsla rätt och slätt, den är icke känslan i dess omedelbarhet. Diktaren beskriver, hur Andromake stelnar av fasa, stannar av häpnad, hur hon vacklar och gråter av sinnesrörelse. Men själv uttrycker han dessa själsrörelser i harmoniska verser, då han tar dem till föremål för sin dikt. Själv gråter och vacklar och förlamas han icke. — Känslorna i sin omedelbarhet få uttryck; och om så ej vore, om de ej bleve förnimbara kroppsliga ting ('psykofysiska' feno-



men, säga vissa vetenskapsmän), skulle de alls ej finnas till som något konkret; i nämnda mening var det som Andromake själv gav uttryck åt sin upprördhet. Men detta 'uttryck', som också det är medvetet, är någonting annat än den själsliga, estetiska, högre grad av uttryck, som ensam verkligen innebär uttryck, som ensam ger känslan teoretisk form genom att förvandla den till ord, sång, linje. Då konsten, den betraktade känslan, på detta sätt skiljes från den ännu upprörda eller lidande känslan, framstår den egenskap, som man kallat konstens renande eller affektbefriande verkan. Därför är det, som den estetiska smaken måste förkasta sådana konstverk eller delar av konstverk, där den omedelbara känslan bryter fram och tar herraväldet med obehärskat raseri. Ur samma åtskillnad kan man härleda en annan estetisk egenskap (detta blir alltså en ny benämning, en synonym för själva det estetiska uttrycket liksom nyss 'renandet från affekter'): nämligen dess 'oändlighet' i jämförelse med den omedelbara passionens begränsning. Man kan också kalla detta konstens universella eller kosmiska art. Ty den känsla, som gripits i konstnärlig form — icke blott upplevts passivt —, den utbreder sig liksom i allt större ringar till människoandens och därmed världens hela vidd, med oändliga ekon. Glädje och bekymmer, välbehag och smärta, kraft och övergivenhet, allvar och lättsinne o. s. v. förenas i detta stora sammanhang genom skiftande schatteringar med varandra. Varje känsla behåller visserligen sin egenart, sitt dominerande ursprungliga motiv, men den är icke begränsad och uttömd genom sig själv. En komisk konstnärlig ska-

pelse t. ex. för med sig, ifall den verkligen är konstnärlig, även någonting som icke är komiskt; hos Don Quijote eller hos Falstaff ser man den saken bekräftad. Och en estetisk bild, som verkar uppskakande, saknar aldrig ett inslag av upphöjdhet, av godhet och kärlek. — 4. Konsten är icke didaktisk övertalningskonst; en sådan innebär ju konst, som gått över sin egentliga gräns och bestämts av praktiskt syfte, t. ex. att övertyga om en viss filosofisk sanning eller att föra till ett visst handlingssätt. I alla sådana fall har didaktiken berövat uttrycket dess oändlighet och dess oavhängighet, gjort det till medel för ett ändamål och därmed upplöst dess egenart i detta nya syfte. Härav följer bl. a. den berättigade protesten mot 'politisk poesi', n. b. så länge denna verkligen förblir 'politisk' och icke höjer sig till hög allmänmänsklig dikt. — 5. Liksom konsten icke får förblandas med den nämnda formen av praktisk verksamhet, som tycks stå den närmast, så får den än mindre förblandas med någon annan handlingsform, likasom vore dess ändamål vissa praktiska resultat, som ginge den ut på att skapa välbehag eller njutning eller bekvämlighet, eller dygd och helig iver. Från konstens område bör avvisas pornografiska alster — men detsamma gäller om på sitt sätt lika oestetiska uppbyggelseskrifter. Det är lika riktigt att med Flaubert kalla smutslitteratur 'osann', som att med Voltaire skämta över litteratur, som är så 'helgad, att ingen människa rör vid den'.»

»*Konstens beröringspunkter med annat själsliv.*  
De 'negationer', som här utretts, innebära givetvis



från en annan synpunkt 'relationer'. Ty man kan ju icke förstå den andliga verksamhetens olika former, om man tar dem skilda från varandra, som om de arbetade isolerade från varandra, som om de toge sin näring var och en från sig själv. I detta sammanhang må det räcka — utan att gå in på ett fullständigt system av sådana andens former — att konstatera om konstens kategori, huru den som varje annan dylik mänsklig form förutsätter i tur och ordning alla de andra och själv förutsättes av dem.»

»Huru skulle den konstnärliga syntesen kunna uppstå, om den inte föregicks av ett upprört själstillstånd! Och detta själstillstånd som vi kallat känsla, vad är väl det om inte en hel människosjäl, som tänkt, velat, handlat, och som tänker och önskar, lider och gläds. Konsten liknar solljuset, när det lyser in i ett mörker och bekläder detta med sitt ljus och klarlägger tingens förut dolda skick. Den är därför intet arbete för tomma eller förvirrade andar. De som bekänna den rena konsten för dess egen skull i en viss mening, nämligen så att de avstänga sig från livets upprördhet, från tankens oro — dessa visa sig därför i själva verket helt improduktiva eller de lyckas på sin höjd imitera andra eller åstadkomma en lös- lig 'impressionism'. Ett grundvillkor för all konst är den mänskliga personligheten. Och eftersom denna fulländas i och med den moraliska handlingen, är ett villkor för all konst det moraliska medvetandet. Väl att märka: därmed har ej sagts, att konstnären måste vara en djupsinnig tänkare, en skarp kritiker, ej heller att han måste vara moraliskt exemplarisk eller en hjälte. Men han måste ha någon del i tankens och

handlingens värld, så att han kan uppleva hela det mänskliga livets drama antingen genom egen direkt erfarenhet eller genom förståelse för andras. Han kan bryta mot det rena uppsåtets lag, kan göra sig skyldig till brottsliga handlingar. Men på något sätt måste dock känslan för renhet, rätt, godhet i deras motsats till orenhet, orätt och synd leva hos honom. Han kan vara en människa, som ej är mäktig något märkvärdigt mod, ja rentav visa förlägenhet och räddhåga — men han måste dock ha känsla för modets höghet. Åtskilliga inspirerade konstverk härröra icke ur vad konstnären är som praktiskt handlande människa, utan från det som han icke är och just vet, att han borde vara och som han därför beundrar, där han ser det hos andra, och som hans önskan går ut på. Så ha ju många, och kanske de skönaste, av dikter om krigiskt hjältemod diktats av personer, som icke skulle ha mäktat någonsin hantera ett vapen. Å andra sidan får man icke förstå det sagda så som om moralisk personlighet vore det enda man kräver av konstnären. Vad man fordrar av honom är — konst, denna form av teoretisk syntes som förut har definierats, poetisk genialitet. Dessförutan blir allt det andra ved som inte kan brinna, emedan man inte har tillfälle att bringa den i beröring med eld. Emellertid torde det vara klart, att bilden av den isolerade skönhetsens dyrkare, av konstnären som står utanför mänskligheten, att denna bild är en karikatyr.»

»Konsten icke blott bygger på de andra formerna av själslig verksamhet, utan de bygga i sin tur på konsten, vilket är lätt nog att visa. Utan den poetiska fantasin, som ger åskådlig form åt känslans strider,



gör de dunkla intrycken till uttryck, till föreställning, till 'ord', det må vara fråga om tal eller sång eller målning eller annat: utan denna fantasi skulle man aldrig komma till den logiska tanken, som själv icke är språket men aldrig kan finnas utan språk, som använder just det språk poesien skapat. Med sina begrepp sovrar den logiska tanken poesiens bilder, dömer och behärskar dem, men det skulle den icke kunna göra, om dess blivande undersåtar aldrig skapats. Och vidare: utan den urskiljande, bedömande tanken skulle i sin tur handlingen vara otänkbar, och funnes ingen handling överhuvud, skulle det inte finnas någon god handling, något samvete, någon plikt. Det finns ingen människa, som ägnat sig aldrig så helt åt logisk tanke, kritik, vetenskap, eller åt praktisk gärning, åt pliktuppfyllelse, som inte också bevarar någonstans åtminstone en glimt, en skärva av fantasi och poesi. — T. o. m. pedanten Wagner, Fausts famulus, bekänner, att han har vad han kallar sina »grillenhafta Stunden». Och hade han inte det, hade han inte ett spår fantasi, då skulle han inte vara en människa, alltså inte heller tänka och handla. En sådan ytterlighet vore ju absurd. Och i själva verket finns alltid den där glimten eller skärvan av fantasi. Ju knappare den är tillmätt, dess mer framträder ytlighet och torrhet i tanken, kyla i handlingen.»

»*Klassiskt och romantiskt.* Estetikens huvudproblem i våra dagar är detsamma som är förknippat med omvälvningen i konst och konstuppfattning under den romantiska epoken. Naturligtvis kan man stöta på tidigare motsvarigheter och förberedande

stadier; så under antiken i den hellenistiska konsten och i litteraturen under det romerska väldets sista sekler, och i nyare tid, barockens bildande konst och dess poesi. Men under romantiken hade denna kris, med dess speciella orsaker och säregna tycke, en helt annan storhet. Det var nu man uppställde motsatsen mellan naiv och sentimental dikt, klassisk och romantisk konst. Man delade därmed den odelbara, ena konsten i två väsensskilda slag av konst. Och man tog därvid parti för den andra av de två såsom den för modärna tidsbehov mest avpassade. Man hävdade inom konsten känslans, passionens och inbillningskraftens primat. Detta var nu å ena sidan en berättigad reaktion mot den rationalistiska och klassicistiska litteraturen av fransk hallstämpel, satirisk, frivol, tom på känsla och fantasi och djupare poetisk smak. Men å andra sidan gjorde romanticismen uppror icke mot klassicismen, utan mot själva klassiciteten, mot idéen om konstens höghet och oändlighet, mot konstens renande kraft, till förmån för den förvirrade känslöyra, som är fientlig mot sådan konstnärlig rening. Goethe, på en gång passionens och upphöjdhetens diktare, var just, i sin egenskap av verklig diktare, 'klassisk', och han fattade utmärkt väl krisens art. Därför tog han ställning mot den romantiska poesien, såtillvida som den syntes honom värd att kallas hospitalspoesi. Senare troddes sjukdomen överstånden, och romanticismen tycktes vara ett övervunnet stadium. Men det var blott vissa dess innehåll och former som försvunnit, icke dess anda; den levde alltfört som en brist på konstnärlig jämvikt, en tendens till det omedelbara



uttryckandet av känslor och intryck som sådana, i sin osmälta form. Den ändrade alltså namn, men levde och verkade alltså — som 'realism', 'verism', 'symbolism', 'impressionism', 'sensualism', 'dekadens'. I vår tid har den i extrem form kallats 'expressionism' och 'futurism'. Själva konstens idé hotades genom dessa teorier, som tendera att ersätta den med något slags motsats till vad konsten är. Att man verkligen bekämpar konsten visar sig, då dessa ytterlighetspartier hysa förskräckelse för allt vad gångna tidens konst heter — och därmed för konstens idé, som ju nödvändigtvis sammanfaller med den historiskt förverkligade konsten. Den modärna formen av tendensen har ett lätt skönjbart samband med industrialismen och dess mest gynnade psykologi. Det praktiska livet i dess modärna form är något helt annat än konsten, men den modärna konsten har velat vara, icke uttrycket för detta liv och därför dess övervinnande genom kontemplationens oändlighet och allmängiltighet, utan tvärtom livet självt som nervös ryckning och skrik.<sup>1</sup> Det ligger å andra sidan i sakernas natur, att de konstnärer, som verk-

<sup>1</sup> Ett försvar för »klassisk» konst, som liknar det följande, ger senare den holländske humanisten J. Huizinga ("I morgondagens skugga"). Denne har överhuvud flera drag gemensamma med Croce: kritiken av det allmänna föraktet för logisk tanke, av förblandningen mellan dikt och logik, av den asociala statsidéen, av det mysteriösa och puerila, av tidens många mellanting mellan »kulturfilosofi» och »kulturfantasi». Liksom Croce tror han trots allt på morgondagen. Sådana tankar ha arbetat sig fram litet varstades i världen som protest mot kulturkrisen. I icke så få fall gå de, direkt eller indirekt, tillbaka på Croces verk och personlighet.

ligen förtjäna namnet — och de äro i alla tider sällsynta — fortsätta, nu som alltid, att skapa konst enligt konstens gamla och eviga idé, och uttrycka sin känsla i harmonisk form. Och de som förstå konst (som också de äro färre än man tror) fortsätta att bedöma enligt denna samma idé. Men detta hindrar inte, att tendensen till förstöring av konstens idé utmärker vår epok, och att denna tendens har sitt ursprung i det grundläggande misstag, som förblandar det estetiska uttrycket med det naturliga eller praktiska, det som otyglat går genom sinnena och bryter fram ur dem; detta förblandas med det uttryck, som konsten utarbetar, formar, tecknar och ger färg åt, och som är dess sköna verk. — Estetikens aktuella problem är återställandet och försvaret av klassicitet gentemot romanticism, av det behärskande, formande, betraktande som utgör konstens egenart gentemot det affektiva, som konsten har till uppgift att upplösa i sig men som i våra dagar gör revolt mot konsten och söker intaga dess plats. Visst är det sant, att 'helvetets portar intet skola förmå' emot den skapande andens outtömliga verklighet. Men det fientliga strävande, som riktar sig mot denna verklighet, är dock ägnat att förvirra omdömet om konst — låt vara att det blott sker till en tid — och att förvirra det intellektuella och moraliska livet på samma gång som konstens liv.»



## Europas samvete.

### Croce om politik och moral.

Den stora vågen av europeisk diktaturtendens har aldrig stött på någon solidare förargelseklippa än den italienske humanisten Benedetto Croce. Det årtionde som föregått hans 70-årsdag<sup>1</sup>, lyfte hans verk till den historiska tragediens högsta höjd och den aktuella stridbarhetens betydelsefullaste utsiktspunkter.

Med vaken reagens har Croce alltid följt vårt sekels kriser och förstått att tolka deras historiska bakgrund; så i det klassiska verket om 1800-talets historia, vars avslutning är en uppgörelse med kommunism och diktatur.

När den italienska nationalismen tog fart, stämpades Croce som onationell på grund av sin kulturellt tyskvänliga läggning. Dokument från denna Croces kulturkamp ha samlats i tysk översättning av den österrikiske konsthistorikern Julius v. Schlosser: "Randbemerkungen eines Philosophen zum Weltkriege", 1921. De vittna om ovanligt mod. Under de allmänna förberedelserna till brytning med Tyskland vågade han plädera för saklig debatt även av den tyska krigsledningens åtgärder. Samtidigt förlorade han det

<sup>1</sup> 1936.

officiella Tysklunds sympati genom att ta avstånd från vissa diplomatiskt fördomsfria bortförklaringar av infallet i Belgien. Om kriget överhuvud, utmålet som något i sig moraliskt högt, vågade han yttra, närmast till den italienska krigsentusiasmen: »Men i synnerhet förundrar mig försöket att med förnuftsgrunder och uppmaningar övertala ett folk till krig» (Italia nostra, 6 dec. 1914). Han vågade, då kriget var i gång, be patrioterna överväga, om det inte var ärofullare för soldaterna att tro sig strida mot jämställda, aktningvärda motståndare än mot de förbrytare, som propagandan målade ut (Critica, maj 1916). Och samtidigt, nästan i samma andedrag, kunde han stämpla som 1800-talsmässigt steril den ideologi, som i de kämpande såg »blodtörstiga djur» och intet annat. Vid denna tid ställde man i Italien den »latinska» livsuppfattningen, d. v. s. den katolska, mot den stridbara »germanska». Croce vågade företräda det »germanska», uttytt i hans egen anda som ett historiskt och aktivt mänskligt ideal, ej som primitiv krigsdyrkan (Critica, maj—sept. 1916). Här bevisade han sin sällsamma förmåga av idealism och realpolitiskt förstånd: »Min tro på detta historiska och kämpande livsideal är så stor, att jag är övertygad, att i detta krig de latinska folken och England ingalunda skola befästa sitt eget demokratiskt paradiska ideal utan förstöra det och att de efter krigets slut skola vara mindre demokratiskt-fantastiska, mera 'krigiska' än på länge.» I sin profetia om den odemokratiska livssynens expansion har Croce fått historiens bekräftelse i blott alltför hög grad.

Utvecklingen norr och söder om Alperna slog till-



samman; det behöver ej sägas att liberalen Croces namn allt mindre gärna nämndes. Icke desto mindre residerade han alltfört i sitt Neapel, en andlig stat i staten, i stolt landsflykt *inom* det lands gränser, vars kulturella och politiska särart han så eminent förstått att tolka och själv representerar i dess lojalaste och tillika allmängiltigaste form. Det fanns en tid, då Italiens motsättning mot det nationalsocialistiska Tyskland var ett faktum. Outtröttlig som sanningssägare, försummade Croce icke att i sin tidskrift med det sägande namnet *Critica* beröra de tyska arbeten, som på sitt sätt talade tankens och frihetens språk. Men han ivrade också med ett patos, som osökt klädde sig i majestätiska Dante-citat, mot de stora fraserna, stillösheten och »sådan prostitution av vetenskapen, som icke den sunda politiken (och icke ens den osunda) har något gagn av» (*Critica*, januari 1934).

Croce hör alltså till de få, som i själva sitt tänkande hävda, att det finns något som kallas för moral.

Man bör minnas, att denne modige politiskt-kulturelle ledare, denne gode italienare och ansvarskännande europé, också haft djärvheten att tro på den klara tankens och den varma konstnärliga ingivelsens egenart. Croces litterära och filosofiska verk synas bestämda att bli en kommande kulturs samlingsstec-ken, liksom detta verk självt återspeglar och förnyar allt det väsentliga i sin tids tendenser och i outtröttlig polemik ger riktiga proportioner åt det oväsentliga. — En svensk Croce-översättning av större omfattning än den enda förefintliga (*Estetiskt breviarium*) vore kanske den största tjänst, som kunde göras vår litte-

ratur. Också blott i förbigående må en flera gånger framförd tanke beröras: de litterära Nobelprisen böra naturligtvis ej utdelas på politiska grunder, men en politiskt värdefull insats kan ej heller få räknas som ett uppvägande hinder.

För att förstå, hur konsekvent Croce resonerar om *moral och politik*, bör man fasthålla några allmänna drag i hans tänkande. Ehuru han inleder sitt huvudverk med »estetiken», kan man ju inte beskylla honom för esteticism. Han har den sällsynta förmågan att tala om en sak i sänder och likväl ej förlora helheten ur sikte. Så redan när han fastställer estetikens och logikens ömsesidiga beroende. Utan förmågan att uttrycka klart, begripligt, adekvat, skulle ingen tanke arbetas fram till konkret liv. Och om uttryckets förmåga, den estetiska, alltså har ett slags primat »för ordningens skull», så kan i realiteten intet konstverk, intet uttryck tänkas, som icke går att se under sanningens synvinkel — och även under de övriga mänskliga värdenas, nyttans och moralens.

Croces konst att både särskilja och sammanhålla själsfunktionerna synes ytterst dyrbar just nu. Vår tid har gått och går i värdenihilismens tecken. Och om ur den allmänna förnekelsen (som sedd ur Croces positivt ideella synpunkt, naturligtvis dock är *något* positivt, i det den innebär teknikens triumf, och dess överblomstring) — om därur höja sig röster för något ideellt värde, stirrar man sig blind på det, rycker det ur den mänskliga helhetens sammanhang, »lanserar» det som slagord. Och så uppstår ny esteticism, ny intellektualism, ny moralism (det sista minst)



och, kanske även, som plaidoyer för den materialistiske tidsguden, en ny ideologi för det tekniska, för makten och nyttan som sådana.

Om nyttan och moralen kan Croce nu konsekvent säga detsamma som om de två föregående stadierna. Innan man kan sägas *handla rätt*, måste man kunna sägas *handla*, rätt och slätt. Men å andra sidan är nytta, praxis, utan moral väl teoretiskt tänkbar — det ligger just i dess begrepp, att vara jenseits von gut und böse, icke *omoralisk* utan *amoralisk* (alldeles samma situation som det estetiska, »första», psykiska stadiets gentemot alla följande). I levande livet är emellertid varje handling underkastad moralens måttstock. I moralfilosofi utmynnar och krönes Croces tankebyggnad (den som i nedgörande syfte kallats esteticism).

Och det är nu att märka, att politik för Croce blir endast en synonym till praktisk, på individens bästa riktad handling; »*economia*» är en annan beteckning för samma sak. — Mest påtagligt ha Croces idéer om politik och moral utvecklats i hans lilla skrift "Politica", som dessa rader anknyta till.

Det politiska området kan icke filosofiskt avgränsas inom »det nyttigas ofantliga sfär» — alla de handlingar, varmed vi underlägga oss vår omvärld, hantera vårt husgeråd, förlika oss med våra medmänniskor, kort sagt reglera vårt praktiska liv. Det är, allt detta, en mänsklig själsfunktion. Ty de fyra eviga idéer, som möta hos Croce, äro icke öververkliga gudomligheter eller abstraktioner, utan psykiska realiteter. Det är icke fråga om Sanningen, som en allegorisk figur, utan »il pensiero che pensa», tanken som tänker. Icke

heller om Godheten, utan den konkret realiserade moraliska viljan, icke om det Sköna, som ett utommänskligt normerande värde, utan om konstnärlig, uttrycksskapande verksamhet. På samma sätt är det som kallas politik ett historiskt sammanhängande förlopp. Det går icke att samla under någon »statisk» rubrik. Ja, just innebörden av ordet »stat», bragt i bruk av italienska renässansmän, är ingen annan än: de »politiska» handlingarna i deras hela vidd och mångfaldiga inbördes sammanhang. Lagar och författningar äro, också de, i reell mening, individuella handlingar; de existera genom tillämpning.

Den »politiska» sfären av mänskligt liv — som finns överallt, där sådant liv finns, och alls ej kan tänkas ersatt av något oskyldigt och fredligt »opolitiskt» tillstånd — är alltså icke i sig moralisk. Men den är icke heller motsatsen. Den ideale politikern är icke någon diaboliskt genial övermänniska. Tesen, att »ändamålet helgar medlen», har icke haft någon skickligare och obarmhärtigare motståndare än Croce. Men som alltid *förstår* han även härvidlag den bekämpade åsikten, förmår att lugnt reda ut de missbrukade paradoxernas rätta mening. Om Fredrik den store eller Cavour uttala sig, som funnes det en privat och en annan offentlig moral, innebär det endast en bekännelse, att de ej kunna komma till rätta med sina egna handlingar efter vedertagna formler. Den handling, som verkligen göres till det helas nytta, »pro patria», kan icke i verklig mening vara ett trohetsbrott eller ett mord. Den »storartade lögn», som Tasso talar om, kan icke kallas lögn annat än med en poetisk liknelse. Historiens titaniska gestalter äro



underkastade moralens dom som andra, eller rättare: mera än andra.

Politik är icke ränksmideri. Staten är ett »politiskt-etiskt» begrepp. Och mot den så kallade empiriska beskrivningen av de politiska händelserna sätter Croce den politiskt-etiska historien. Dess *moraliska* dom får icke fattas som *moralistisk* — som den småskurna, egenrättfärdigt saksökande kriadrättningen av historiens väldiga sammanhang. — Sitt moraliska, icke moralistiska historieideal har Croce haft anledning försvara mot den historiska materialismen, som »s. a. s. glömde bort den moraliska funktionen och därmed likasom glömde bort mänskligheten». Han har också skäl att tillbakavisa en viss missaktning från yrkespolitikernas sida mot den som ser eller söker de mänskliga stridernas moraliska kärna.

Motviljan mot abstraktioner, klassificeringar, livsfientliga och konstlade doktriner får en mängd minnesvärda uttryck i det som Croce säger om politik och moral. Ingen vedertagen uppdelning av den ständigt skiftande historiska verkligheten tillerkännes annat värde än ett relativt. Det individuella, den ständigt nya faktiska situationen — detta har realitet. »Det historiskt väsentliga är icke de abstrakta formerna utan den konkreta politiska och moraliska verkligheten.» Endast relativt värde har skillnaden mellan olika typer av stater, monarkiska och demokratiska; likaså den mellan »våldets» och »överenskommelsens» regimer, fattade som väsensskilda makter i staternas liv. Frihet och tvång förutsätta varandra. Idéen om väsensskilda statsmakter hör hit, likaså den om cirkulationen mellan olika klasser.

Detta är abstrakta, schematiska »lagar», då den historiska verkligheten — så kunde man kanske återge Croces åskådning — är en och föränderlig.

Emellertid kunna de nämnda rubrikorden, rätt och relativt förstådda, ha kontakt med den politiska verkligheten, alltså ett om ock relativt vetenskapligt värde. Detta blir för Croce däremot ej alls fallet med likhets-doktrinen, vars öden han följer under tidsenlig kritik av kommunismen. Den har, påpekar han ofta och *con amore*, kommit till världen i det sekel, som också sett mekaniken födas. I realiteten förintar likhetens ideal sig självt. Det leder konsekvent till autarki. Den enskilde blir icke ett led i en stat utan en fulländad värld i sig, som intet har att fordra eller begära av någon annan och som lika litet kan avsluta något »sambandsfördrag» med andra. Men hur omsorgsfull Croces kritik än är, förbiser han icke den bekämpade teoriens vikt som taktiskt hjälpmedel för praktiska reformsträvanden, som uttryck för — kanske missförstådda — ekonomiska eller moraliska tendenser.

Liksom de olika typerna av stater, så är staten själv som isolerad enhet en abstraktion. Man må sträva efter nya instrument att reglera staternas stridigheter. Man skall bara icke inbilla sig ha gett eller kunnat ge en förblivande världsstat, ett folkförbund, en människosläktets fridfulla enhet. Ty dels har denna världsstat — alltid funnits, och den bär namnet *historia*. Dels har dess liv alltid varit och skall alltid vara »stundom fredligt, stundom upprört och våldsamt, alldeles som i de enskilda staterna».

Mot det abstrakta och doktrinära riktar sig också kritiken av de politiska partierna som begrepp. Det



är vanligt, att vart och ett av dem utbildar sin ideologi och gör anspråk på att äga monopolet till »Sanning, Rätt, Vetenskap och Historia» — höga makter, anmärker Croce ironiskt, som själva ställa sig opartiska till partierna som sådana. Det hör också till sådan ideologi att göra anspråk på motståndarnas fabriksmärken. »Så har man hört påstås, att den fascistiska diktaturen vore den *sant liberala* — en användning av ordet liberal, som icke är i sig orimlig, ty frihet finns med nödvändighet i allt politiskt *liv*; men ett felaktigt påstående om man fränkänner sina motståndare frihetens idé.»

På de politiskt betydande individerna, som för sin vilja använda partietiketterna — på deras karaktär tar man ej miste. Det viktiga är, menar Croce, icke att vara »god liberal, god konservativ, god socialist, god radikal», utan att förstå hur man skall handla inför vissa givna omständigheter, på ett sätt som är effektivt — och därmed aldrig *helt* partibundet.

Croces teori har med nödvändighet kommit att stå i motsats till diktaturtendensen. Å andra sidan ha hans tänkesätts drag av respekt för verkligheten och av allmän vitalitet uppenbart verkat stimulerande på det politiska och historiska faktum, som är den italienska fasciststatens kraftutveckling. Det är en enkel akt av historisk rättvisa, att detta sammanhang erkännes.

Inblandning av vetenskap i politik är något som Croce i särskild grad står främmande för. Han vill genomgående motverka dessa förblandningar av skilda men ej fientliga makter och idéer, som annars så ofta göras för den goda effektens skull. När han garderar

sig mot korsningsförsök mellan vetenskaplig teori och politisk handling, är det icke minst för att bevara vetenskapens integritet som ett egenvärde, dess frihet och klarhet. Men han menar ej, att forskaren skulle röra sig med skyggglappar i den politiska värld, där alla ha medborgarens plikt och rätt. För den oklarhet, som är släkt med kaotiskt och illojalt handlande, har Croce fint spårsinne; man läse hans lugnt skarpa, alldeles obarmhjärtiga kritik av Lenins populärfilosofi (i *Giornale d'Italia*, sept. 1918).

Croces tänkesätt ger med sin lugna resning möjlighet att inte bara reagera negativt mot ett hårt tidsläge. Man får inte slå sig till ro med profetior om i vilken riktning världen skall gå — huvudsaken blir en ideell och övertänkt insats, som icke »cyniskt trampar ned vårt samvete» (*Critica* 1933). Man får inte heller stanna i resignerad pessimism. Dekadensperioderna — trötthetspauser i utvecklingen, som icke alltid går uppåt — kunna blott gradvis, men aldrig helt utsläcka varje form av bärande mänskliga krafter. Det är en ytlig tro, att frihetens idé kunde av någon makt förintas och ersättas, heter det i ett inlägg om »dekadensens begrepp» (*Critica*, mars 1934). Men icke mindre ytlig är tron, att något en gång vunnet kunde bestå på annat sätt än genom oavlatligt förnyande strid.

Croces sinnesart, trofastheten mot idéer, synes vara en sådan som är nödvändig för allt sunt politiskt strävande. — Den gyllene medelvägen går i våra dagar mellan överskyggande ytterligheter. Å ena sidan en reaktion, som går till primitiv trosvisshet »hedendom» och en nymornad, men därför icke mera sympatisk



metafysik. Men å andra sidan får man icke glömma, att den historiska förutsättningen för denna överdrift, och liknande, har varit och är en »radikalt» cynisk kult av egennyttan och det tomma nuet, en riktning som för övrigt, också den, fann ett slagord i en något abstrakt formulerad, men till sina negativa syften lättfattlig »hedendom».

Croces filosofi är den gyllene medelvägens. Denna väg är icke just guldkantad, och den är aldrig utstakad på förhand. Snarast är den att likna vid den underbara väg, som Kipling i Purun Bhagats underverk låter sin indiske filosof vandra: den kan gå både på stora landsvägen och i fjällens ensamhet, den som går den blir i viss mån hela tiden lika ensam. Dess ledstjärnor äro förmåga att fatta en idé och att offra för den.

## 1800-tal, världskrig och idealism.

Historien hjälper oss att förvandla den enskildes isolering till mänsklig gemenskap. Denna tanke, uttalad i ett föredrag som Benedetto Croce höll i Oxford år 1930, är typisk för hela hans gärning.

Liksom moralen får sista ordet i Croces filosofi utan att därför andra värden och närmast nyttovärdet, det »ekonomiska» eller »politiska», bli förbisedda — så definierar han historien i egentlig mening som »etisk-politisk». Det var denna historikersyn som belystes på tal om hans "Politiska element".

I det historiska verk som sträcker sig från den napoleonska epokens slut till vår tid<sup>1</sup>, praktiserar Croce i stort sin historieskrivning: den moraliska som icke är moraliserande.

Tänkarens vördnad för det individuella, det som ej upprepar sig, gör honom kritisk mot schematiska regler och system på alla områden. Hans egen historieskrivning går också fri från all historiefilosofisk, abstrakt dogmatism. — Vad man också känner igen som typiskt för hela hans världsbild är den realistiska kritiken mot sådana i framtidsvyer spekulerande profeter, som »förlora sig i gissningar» om kommande ting i stället för att var på sin plats göra sin plikt.

<sup>1</sup> Storia di Europa nel secolo decimonono (1932).



Framtidens historiska förlopp förbereda vi som handlande människor. Men det låter sig icke tänkas av oss. Och åt denna framtid gör man rättvisa icke minst genom att förstå och fortbevåra just vad det förflutna och historien därom ger oss. De som bryta mot det förflutna, bryta därmed mot framtiden.

Det är också samma konkreta liv och samma genomtänkta grundsyn över Croces skildring av »förflutet» och »aktuellt».

Världskrigets nedbrytande följder återges med intensiva uttryck. Som initierad politiker under åren före 1914 och som kritisk filosof har han blicken klar för att liknande brott mot andlighetens, mänsklighetens, frihetens makt begåtts förr och — skola begås. Men på samma gång gör hans orädda idealism, att han icke låter allt mynna ut i en målning av efterkrigstidens kulturskymning. Han bekänner trots allt sin tro på fortlevande och eviga kulturmakter, som kunna slås tillbaka men ej gå under. Frihetens idé som Croce fattar den, som andlighet och humanitet, har måhända icke den så kallade framtiden för sig, säger han en gång, men den har i stället evigheten; den existerar helt enkelt, nu och alltid.

Det är väsentligt, att Croce söker den aktuella världskrisens rot i kulturfientliga rörelser före kriget. Då han antyder räddningsmedel, åberopar han på samma sätt den utveckling som kriget än bröt av, än trasslade till men icke gjorde slut på, av det enkla skälet att den traditionen ej hör hemma ensamt i något visst sekel med dess speciella betingelser.

I själva verket kan Croce spela den rätt sällsynta rollen av en tänkare som före världskriget byggt

upp ett kulturellt livsverk, vars grundsanningar han nu utvecklar med nyskapande vitalitet, sedan de lutt-rats och stärkts av kriserna. Få torde med större heroism ha upplevat världskrigets och efterkrigskrisens yttre och inre stormar.

Då han visar på traditionen, åsyftas ej en anti-kverad, andefattig upprepning av förlegade ideal. Någon sådan risk kan den som det minsta känner hans tankeart knappast befara. Till yttermera visso varnar han för en sådan reaktionär utväg. Gemensamheten i bittra upplevelser från krisåren skall, menar han, måhända skapa en förnyelse av den skenbart krossade europeiska kulturen:

»Men man får icke i restaurationen av detta (euro-peiska) ideal se en återgång till en svunnen tids för-utsättning, en av de vallfärder till det förgångna som romanticismen så ofta drömt om och där den slagit sig till ro i ljuv idyll. Vad som hänt kan ej ha varit förgäves. Och erfarenheten kommer att skapa nya idéer som ge viljorna nya riktningar.»

Som italienare hade Croce från början en tendens att se världskriget med ententeideologiens ögon. Kri-get blev då ett »försvar för folkens frihet mot ett ho-tande härskardöme i Karl V:s stil», ett krig för libe-rala idéer mot auktoritetsbundna. Men som många andra och med speciell inre nödvändighet, har han insett hur denna såväl som andra ideologier blott maskerade de minst mänskliga passioner och hur den avslöjade sin rätta natur vid Versaillesfreden — »ett djupt sår för humanitetskänslan» — med dess mytbildning om »skulden till kriget». Så utmynnade



det krig, som »bebådats med löftet om ett renande bad», i något helt annat.

Det väsentliga i alla nedbrytande förlopp vid och efter kriget, det som i negativ måtto förklarar sammanhanget mellan förr och nu, det blir för Croce den »romanticism», som hela hans filosofi, icke minst hans estetik, har bekämpat så effektivt. »Seklets sjukdom» kallar han i avsnitten om 1800-talet denna mentalitet: den frasrika, esteticistiska, teoretiskt såväl som praktiskt vaga och därför farliga sentimentaliteten. Denna övermänniskogestens och snobbismens »romanticism» skiljer Croce i ett inledande kapitel från den humanistiska romantik, som bl. a. var den klassiska tyska idealismens och som betydligt mycket för hans egen filosofi och konstuppfattning. — Det är denna dekadenta riktning som i handlingens värld förfalskar sinnet för realiteter till sentimentalt, reaktionärt svärmeri, det nationellas idé till rasfanatism och till spekulationer om en viss stams absoluta och naturenliga suveränitet. Det är den som snedvrider frihetens idé till anarki, liksom den förvrider vördnaden för tradition till reaktionär verklighetsflykt. Det är den som, i konstens värld, strider mot konstens väsen och mot all verklig aktiv förståelse av konst. Den strider, med ett ord, mot människolivet självt.

På tal om Croces estetik har samma sak här förut många gånger sagts, men den må betonas på nytt. Det enhetliga i hans gärning framträder starkt i denna hans kritik mot försöken att leva ett liv som enbart lidelse och inbillning, skönhet och dikt. Sådana försök innebär, säger han i historieverket, »något livsskadligt».

Ty livet vill »en urskillning och därmed en harmoni mellan alla sina former, men icke en patologisk överordning, ett övervåld av den ena formen över den andra, eftersom de alla äro nödvändiga var och en i sin funktion».

Denna romanticism och kritiken därav är ett av de viktigaste ledmotiven i Croces teckning av 1800-talet. Han spårar den i sekelskiftets passiva och improduktiva »dekadens». I denna form motverkar den långtifrån, sammanfaller snarare med det materialistiska tänkande, som för honom blir ett av de djupaste motiven till 1900-talets stora kris. Estetismen är det till slut åter som föregriper, förhärliigar och fortsätter kriget i och med övermänniskomoralens fraser om »handlingen i sig».

Eftersom "Europas historia under 1800-talet" är ett konstverk, finner man de kanske minnesvärdaste partierna på punkter där författarens subjektiva syn ger särskild värme åt den vetenskapligt sakliga tonen. Dit hör avsnittet om Italiens enande och Cavours statsmannagärning. Här knyts alla motiv tillsammans. Cavour blir ett slags idealgestalt bland skedets politiker. Han äger reell skicklighet buren av ideellt mod, behagligt diplomatiskt väsen, »öppet och leende», först och sist: inga titaniska åthävor men envis tro på »sanningens och frihetens makt». Själva enhetsverket i en liten italiensk stat blir också ett slags ideal för en politisk och moralisk procedur. Som kontrast och motsvarighet i det europeiska dramat framföres av Croce den tyska statsutvecklingen, Bismarcks personlighet och verk. Olikheten betonas starkt.



I ett annat verk ("Etiska fragment") skiljer Croce en gång den tolerans som är likgiltighet, från den som inordnar skilda ting i en helhet, i en utveckling och därför kan tillerkänna även misstaget ett värde som praktisk utgångspunkt för nya försök. Croces egen tolerans är minst av allt överlägset och nedlåtande likgiltig. Han har en egenartad kraft att kritisera de mest olika ting och ändå ur allt vinna klarhet och tillförsikt. Hans verksamhet, med den levande roll utvecklingstanken har däri, förtjänar i bästa mening det något utslitna epitetet »dynamisk».

"Europas historia" har tillägnats Thomas Mann. De olika kapitlen ha, meddelar inledningen, först utarbetats för Neapels vetenskapsakademi. Hemstadens namn är en erinran om tänkarens säregna förening av internationalism och lokal rotfasthet. För att citera hans egna ord, så behöver ju ej en napolitanare, som blivit medlem av det enade Italien, fördenskull uppge sin egenart. Så också med Croces trofasta hemkänsla och traditionstro, som djupnar med hans europeiska orientering.

Det ligger både skepsis och idétrohet i Croces tanke på en trots allt fortlevande europeisk kultur, rikare på erfaren idealitet än den gamla. Därför kan han förtjäna namnet europé på samma gång som han är en god italienare. Den idealistiska filosofi han grundat tappar ej koncepterna inför ens den hårdaste verklighet.

Verket riktar sig, kan man säga, till en akademi som saknar officiellt känd benämning. Bland världskrisens ljusningstecken nämner Croce det stora samfund av människor som i nödtid känner sitt ansvar

för människoandens frihet så mycket mer förpliktande, ett samfund av dem som betrycket sporrar till större intensitet och uppriktighet i vården om oförytterliga resurser. Croce vädjar uttryckligast i verkets epilog till idealets adel att göra sin plikt. Det är samma patos, olikheter till trots, som i Rydbergs dikt om Lukanus, eller hos Heidenstam när han prisar »verket som strid fullbordar» eller när han, också i Nya dikter, låter människolivets stora under triumfera mitt i själva ondskan och undergången.

Var sitt nät det onda spinner,  
allt det storas vinge även  
lyft och regnbågsfärgad brinner  
mellan maskorna i väven.



## Tidspolemik.

### Den moderna dikten och vår tid.

(1931).

Diktens värld är en bit av det mänskliga livet. Det är därför onödigt, när man kommer med påträngande råd till diktaren att för all del inte glömma bort »livet». Förtjänar dikten sitt namn, så är den också liv.

Dikten har sitt värde som dikt och skall först och sist bedömas som sådan. Detta är ju inte någon mera orimlig fordran än att en segelbåt bör bedömas som sådan och inte som en motorbåt eller än mindre som en bil, vilket vore orätt och skadligt för bägge parterna. — Men, å andra sidan, diktaren lever i en värld, som har rum för mycket annat än dikten. En värld där man kämpar för sin rätt eller för rätten, för det allmänna bästa. Då skalden med nödvändighet har del i alla dessa intressen, måste hans dikt även ge en bild av dem, om också indirekt. En sådan för alla människor överskyggande upplevelse som världskriget har satt spår i vår svenska dikt — den saken skall strax diskuteras närmare. Med ett ord: i dikten återspeglas mycket av tidens allmänna drag. Man får bara inte tro, att diktens väsen och värde ligger i en sådan återspeglning, i en härmning av det

skådespel, som sociala eller politiska förändringar förete. Dikten ger något nytt, något mera än bara ett eko av annan verklighet. Den ger diktarens personliga känsla. Det viktiga och väsentliga är, att en sådan känsla finns och är begripligt formad, så att andra kunna fatta den. Och man må aldrig tro, att just sociala eller politiska händelser och problem skulle någonsin vara det enda, som är värdigt att besjungas. Den sociale reformatorn, det praktiska livets man har sin värld: det arbete för och mot och bland människor, som han strävar att utföra. Diktaren har sin värld: sången.

Diktaren lever visst inte i en avstängd värld för sig, utan förbindelse med dem, som arbeta på annat sätt. Men hans såväl som andras egenart får därför inte förgätas. Och till diktens egenart hör, att den inte kommer till på befallning, över förelagt ämne. Diktaren låter sig inte föreskrivas vad han skall sjunga om. Hans ämne kan lika väl bli en helt vanlig blommande äng eller ett stycke hav och himmel som en världsomskakande katastrof.

Vad man säger om diktaren och livet gäller lika bra om hans ställning till verkligheten eller tiden. Livet — verkligheten — tiden: det är bara olika ord för samma sak. Den riktiga, fullödiga dikten är ett stycke verklighet — utan att den därför behöver handla om asfalt eller flygmaskiner. Den verkliga dikten skapar också en del av allt det vi med två ord kalla vår tid. Det gör den utan att vara »högaktuell» och skatta åt dagens mode. — Karlfeldts dikt om Det förgångna är mer än det mesta aktuell och näraliggande poesi. — Allt detta är enkla san-



ningar, men de äro alls inte allmänt erkända. Särskilt heter det ju numera ofta så här: dikten skall spegla nutiden. Och vad man menar därmed är just att föreskriva dikten lagar — vilket som vi sett är omöjligt — och att fördöma som mindre värdefull sådan dikt, som inte behandlar dagens slagord — vilket är orättvist.

Slagordet om »tiden och dikten» uppträder ofta tillsammans med ett annat: med talet om två skarpt avgränsade släktled i den nyare dikten, ett äldre och ett alldeles nytt. Och det som gjorde den gränsen särskilt skarp just i vår tid skulle vara, att en yngre generation upplevat världskriget.

De svenska diktarna från världskrigets år blevo, som naturligt var, gripna av den växande ofärdsstämningen. Kriget som en allmänmänsklig olycka, som ett brott mot höga andliga värden, framtvingade mäktiga protester hos våra mest betydande diktare. Bo Bergman låter i sin diktsamling Elden (1917) en ung kvinna förbanna dem som ryckt hennes älskade mot fjärran fasor och låter hennes säga:

Men en gång skall domen stå  
över alla de onda makter,  
som göra de mäktiga få  
till bödlar i stället för vakter.

Och samme skald ser, hur tidens materiella onda växt ur dess idélöshet, dess kult av massan, det kollektiva; hur svart blir vitt, våldet det enda bestående. Han säger med ord som alltid tyckas ha aktualitet: »Det är brottet mot en framtidstanke som är störst.» Och han frambesvärjer det högsta, som gångna tider haft att ge av human livssyn, och varnar tidens makter

Aldrig kan maktens gud begripa  
rättens, som en gång skall rå.

Från själva krigets år äga vi också en diktsamling av Österling, Sångerna i krig. En av dikterna där har skalden med full rätt kallat En tidsdikt. De som minnas 1914 känna där igen den allmänna stämningen under krigsutbrottets sommar:

Det steg ur en övermått sommar som heliga blixters slag.  
Nu rullar det brinnande kaos mot fasans yttersta dag.  
Förbi det heroiska skenet och meningens hårda idé —  
Europa, Europa går under! Nationerna låta det ske.

En sådan dikt står långtifrån enstaka bland Österlings Sångerna i krig. Och i en dikt från 1918 anropar han den goda genia, som tycks förjagad av nödårens världsskymning: »mänskosläktets milda själ, bittert saknad och besjungen».

Krigsårens tunga ovädersstämning bryter gång på gång fram i Karlfeldts diktsamling Flora och Bellona liksom senare hos skalden. Också här kan man märka, att inställningen är opartisk protest mot krigets barbari. Karlfeldt besjunger en väpnad neutralitet. Det som måste skyddas blir ej minst diktens eget fria liv och bildningens urgamla värden överhuvud. Det onda i tiden skall mötas med rensande och friskt krut. Men man skall i en mörk tid också skänka sin gård av tro på livet, »sin glimt av ljus». Både den svenska lynnesarten och sin egen svenska diktning värjer Karlfeldt med sådana ord.

Gå vi till 20-talet, till efterkrigsåren, finna vi det bekräftat, att äldre svensk dikt långtifrån stod likgiltig inför världsbranden. I Bo Bergmans diktsam-



ling Livets ögon finna vi dikter om att trollen, de som stå livet emot, tyckas ha erövrat världen:

Får det aldrig vara  
jul som förr numera?  
Bara trolljul. Bara  
fasor som regera.

Där finna vi också den kanske mest påtagliga världskrigsbilden. Den handlar om en frontsoldats hemkomst från skyttegravarnas grottor, från en liksom förhistoriskt hemsk och primitiv tillvaro, om hans hemfärd till en fredlig, hemvan värld. Men den världen har blivit ofattbar för honom — alldeles det öde som sedan Remarque skildrat i sin bekanta bok. Man får följa hans syner från kupéfönstret i en spänd stegring. Då han ser sitt land nytt, rent och friskt ligga där i soluppgången, brister allt samman för den hemvändande. Han har vant sig så vid mörker och fiendskap, att naturens leende oskuld blivit meningslös för honom. I vanvett tar han sitt språng från tåget. — Så kan en diktare göra levande och nära vad som i tid och rum är långt borta. Men vad som är viktigt i denna tidsdikt — liksom i dem jag nyss talte om — det är inte dess politiska eller sociala innebörd. Utan det viktiga är, att ämnet ur samtiden, ur nuets verklighet, blivit personligt levande, blivit gestaltat som dikt.

För att få reda på krigshistoriska fakta skall framtiden ha andra källor än dessa svenska dikter. Men dem skall den bevara i sitt minne — som dikter. Man skall t. ex. hos Bo Bergman känna igen skaldens egenartade tonfall av varm medkänsla, hans skarpa sinne för livets grella bitterhet och hans man-

liga optimism trots allt. I Österlings krigsdikter skall man möta samma högtidlighet, samma kärlek till det stora och mäktiga som i andra verk av honom, och känna igen hans egenartat ödmjuka bön för »alla ting som blott i mörkret leva».

Alltså har en äldre generations svenska dikt gett märkliga konstnärliga uttryck åt den stora världsbrandens återsken. Än ett exempel må visa detta, från en diktare som står på gränsen till yngre släktled. Gunnar Mascoll Silfverstolpe har skrivit en dikt om en okänd reskamrat på tåget Köln—Berlin. Diktaren gripes av tanken på hur olika hans och den andres öden gestaltat sig — fastän de tillhöra samma generation! Han vet, att den andre gjort ofattbart stora offer, och han säger: »Offret kan jag hemligt vörda. Har jag också rätt att trycka stillatigande din hand?» — Denna försynta fråga är typisk först och främst för Silfverstolpes egen lyrik, men också för de andra verkliga diktare, som tagit intryck av världskrisen. Man finner aldrig på dessa håll något påträngande, skrytsamt försök att känna och veta mer än man verkligen gör. Som bekant finns det tillfällen, då ett beskäftigt deltagande är skadligt och taktlöst; medkänslan är inte mindre stark, emedan den inser sin vanmakt.

Hur har då ett yngre släkte, hur har 20-talets yngre dikt ställt sig till tidshändelserna? Inför världskriget kunde man ej gärna reagera på samma sätt. Silfverstolpe är typisk för utvecklingen. Hans diktsamling, *Vardag*, handlar om djupt personliga ting; inte om tidens oro, men om hjärtats oroliga drömmar och längtan till barndomsidyllen på en svensk



landsbygd. Detta innebär ju inte, att skalden svikit någon social uppgift. Diktaren har rätt att dikta om vad han vill. Och det är mycket naturligt, att just efter världskrisens väckelse var en och vänder tillbaka till sin egenaste värld. När Birger Sjöberg skapade sina småstadsvisor om Frida, om sommarens fjärilar och höstens klara astrakaner och då Pär Lagerkvist skrev sina gripande själsbikter Hjärtats sånger, voro de därför inte fångna i självtillräcklighet eller blindhet för den världsstrid som alltid föres. Just Silfverstolpe sjunger i en dikt från år 1927:

Än skummar världen hård och vild  
av hat och övermod,  
Vår hand skall varda fast men mild,  
vår vilja ren och god.

— Den yngre svenska dikten liknar ofta vad jag vill kalla: en väpnad idyll — en idyll, som vet sitt eget värde.

Diktarna från 20-talets slut visa ej längre så stor förkärlek för det utåtriktade, det sociala. Deras dikt lever på mera inåtvända, subjektiva stämningar. Detta är stämningar, som ej ha mindre livskraft och värde. Och något skarpt avbrott i vår dikts utveckling kan man inte finna. Ty tidsintresset hos äldre, nu mera klassiska diktare kvävde aldrig diktens personliga grundton. Denna »äldre generation» har äran av att sångens urkälla värnades mitt under inre och yttre kriser. Man offrade inte den personliga äktheten för dagens sista skrik. — Det sagda innebär naturligtvis inte, att våra senare skalder skulle vara döva för nuet. Jag erinrar om de dikter, som år 1928 inspirerades av Malmgrens och Amundsens öde.

I den yngre dikten återkomma ofta vissa krigets speciella ord: sådana ord som »armé», »vaktpost», »mobilisering». Men de äro nästan alltid symboler för en inre, andlig strid. Det är inte fråga om jordiska arméer, utan om diktarens egen strid för att vinna klarhet och frihet. Så har Hjalmar Gullberg skrivit sin mobiliseringsdikt om den befällande stämman, som kallar till vapentjänst hos en osynlig makt.

Jag behöver mitt folk. Jag kräver min rätt.  
Jag mobiliserar en ständig armé  
att försvara ett land som ingen har sett  
och ingen skall se.

Dikter som dessa med sin stridbara ton äro ju inte sociala kampdikter eller politiska tendensdikter. Vad kan det då vara som diktaren känner sig fientlig mot; och vad är det för värde som hotas? Jag har redan nämnt det. Diktaren och dikten kämpa för sin egen frihet. Därmed äro vi åter inne på den brännbara frågan. Om diktaren och livet, om diktaren och tiden. Dikten kräver rätt att få leva sitt fria liv. Ty liksom allt annat liv tål den inget främmande tvång, den vill få växa fritt, utan intrång och våld. Och den kräver sin rätt att få räknas med till tiden, även då den inte själv är tidsdikt, eller då den rentav måste bekämpa sådant som lever i samma tid, bekämpa sådant som är högst modernt. Det är helt enkelt så, att mycket av vår värdefullaste yngre dikt bjuder spetsen åt vissa kulturfientliga rörelser och röster i tiden. Det har med rätta sagts om den mänskliga kulturens bärare, att de i alla tider göra uppror mot just tiden. Allt som är självständigt,



som går med egna vågor genom havet, måste vara i harnesk mot den stora massan av röster som bara upprepar samma paroll. Bo Bergman, som sagt så många kärnord, har också tillspetsat några minnesvärda rader om detta motsägelsens ideal:

Den man som gått först i striden  
och drömt vad man djärvast drömt,  
han sög ej sin kraft ur tiden  
men ur allt som tiden glömt.

Och vad just skalden beträffar är hans dikt aldrig helt överens med »tiden», med den värld som omger honom. En alldeles nöjd och belåten dikt skulle göra ett något intresselöst intryck. Vår unga lyriks försvar mot tidens förmättna nihilism är så mycket mer berättigad, eftersom den är ett självförsvar. Den riktar sig mot diktens egna fiender, dem som vilja binda dikten med program och skolmästrande föreskrifter. Jag talade förut om en väpnad idyll. Ett bland de starkaste intrycken av en skönhetsvärld, som är redo att försvara sina gränser och sitt värde, får man i Ragnar Jändels diktning. Jändel talar gång på gång om diktens rike, som vunnits i het kamp mot förtryckande tidsgudar. Det kommer något av upproriskt trots över hans hymn till skönheten; man märker att han talar om diktens innersta liv, dess äkthet och egenart.

Den unga diktens revolt och självförsvar ljuder ofta, såsom hos Jändel, försynt och lågmält. Som exempel på denna nya revolt kunde anföras strofer från bl. a. Hans Botwid och Einar Malm. Hos den senare heter det:

Jag skulle inte vilja leva  
i detta land om hundra år.  
Finns det väl då en enda skreva,  
som går i grönt när det blir vår?

Diktare som dessa äro inte ensamma om sin pessimistiska ställning till tiden, som för resten bara skenbart är pessimistisk. Ty så länge det finns människor, skall det finnas dikt. Vad dikten ger, är inte praktiska värden, men den är ändå omistlig; den må sedan beskriva en storstadsgatas vimmel eller en Stockholmsbild av speglande vatten och spelande dagrar.

Som en självklar, men misskänd sanning kan man fastslå, att diktarens konstnärliga samvete bör lämnas ifred för ovidkommande recept. Inte därför att han liksom skulle tillhöra en privilegierad, bortskämd, känslig klass av människor, utan därför att var och en har samma rätt: att få sin identitet erkänd. Men vi ha också sett bevis på att skalden och hans dikt i hög grad hänger samman med andra former av mänskligt liv. Ty om varje art av sådant levande liv gälla Siwertz' ord om Ekotemplet:

Så underfundigt lytt är här ibland,  
att varje vrå hörs viska om — det hela.

Och skulle jag till slut också våga mig på ett råd till nutidens diktare, så skulle det bli detta enda: att de inte låta sig påtrugas några råd. Att de visserligen lyssna till tidens röster, men inte låta sig bedövas av dem.



## Modärna slagord.

Ett stycke tidskritik.

(1931.)

Varför är det så farligt med slagord? Därför att ett ensamt ord kan betyda ungefär vad som helst, allt efter sammanhanget. Nyttan och glädjen med ett kort, samlande fältrop bli på så sätt ofta illusoriska. Slagordet blir nästan bokstavligen en löst påhängd skylt — och ofta nog en falsk skylt. Det får, noa taget, ingen mening. Det blir dött. Faktiskt kan man säga om många gängse slagord, att de äro döda; och just därför äro de skadliga — för de levande orden, liksom en död organism är farlig för organiskt liv. När ett ord har verklig slagkraft, då har det i varje fall ännu ej blivit ett »slagord», en bit nött jargong.

Högst egendomliga öden var det som ordet »esteticism» en tid råkade ut för. Det ger oss en god bild av hur ett blint slagordsväsande förrycker proportioner. — Att ordet åsyftar en mindre önskvärd sak, framgår med all tydlighet av ändelsen. Alla ord på -ism ha i mer eller mindre grad att riskera den dåliga bitonen från t. ex. nihilism. Esteticism betyder uppenbart en missriktad estetik, en överdriven konst dyrkan. Man kunde tycka, att den som varnar för överdriven dyrkan av en sak, inte därför behövde fränkänna denna sak allt värde. Och det tycks vara självklart, att en kritik av »esteticism» förutsätter en estetik, som man anser riktig. Men det är typiskt för vissa negativa tendenser i vår tid, att man med verkligt raseri talat om esteti-

cismen utan att ägna estetikens representanter något nämnvärt intresse.

Med hänsyn till den historiska bakgrunden är det sagda lätt begripligt. Den svenska kulturtraditionen har överhuvud ej så mycket av filosofi att uppvisa — i varje fall av modärn filosofi. En ersättning kunde man fått om inte av annat så av Croces verk. Men för många ter sig Croce otidsenlig, emedan han uträttat en hel del före världskriget. Det hör till slagorden — vi återkomma senare till frågan.

Även den inhemska traditionen ger för övrigt en del, om man ser efter. Nittioalets diktepok har beledsagats av Hans Larssons mångsidiga tänkargärning. Och även hos epokens diktare skall man finna sidor av den klaraste insikt om konstens egenart, dess höghet och dess begränsning. Man kan finna det uttryckligaste avvisande av det okonstnärliga och ovärdiga misstaget att vilja göra konsten till allt. Man finner denna varnande kritik hos epokens kritiska geni, Levertin. Detta är betydelsefullt, ty Levertins egen diktning kan med något större skäl än de andra nittitalisternas sägas ha en *l'art pour l'art*-aktig anda. Att i själva verket hela nittioalet innebar en oändligt ringa risk för esteticism, har tillbörligt framhävts på goda grunder. Den motsatta idén hör hop med en naturlig, men beklaglig tidstendens att göra denna guldålder till en svart bakgrund för nutidens oändligt märkvärdiga, sunda och förnuftiga kannstöpare om och mot estetik.

Den felsyn, vi talat om, som gör konsten till allt, brukar också kallas *l'art pour l'art*. Det är en olämplig term, ty att konst är konst, det är dock ej så absurt.



Lämpligare som beteckning för felsynen vore »konsten framför allt». Mot en sådan paroll har, som sagt, Levertin klart riktat sig. Särskilt tänkvärd är hans essä om Wildes livsöde och sällsamt naiva, men på sitt sätt konsekventa »konstfilosofi». »Ingen i människolivet kan, åtminstone icke utan att hava brutit alla dess levande förbindelser, vara självändamål», heter det hos Levertin. I konsten är det, fortsätter han, blott skenbart annorlunda än i livet. Ty »det är en konstgjord isoleringsprocess, genom vilken man vill avsondra det estetiska från andra mänskliga förmögenheter».

En felsyn av antytt slag må det vara lovligt och nyttigt att bekriga som esteticism. Men man måste då själv kunna något så när göra reda för sin ställning. Man har sagt, att konst och politik »icke få uppfattas som varandras motsatser». Det äro de inte heller. Men de äro olika saker. Att framhålla skillnaden är icke ensidig konst dyrkan — det är bara enkel rättvisa. Ensidig konst dyrkan ha vi väl knappt på länge behövt vara oroliga för — men för all del: faran finns alltid, att man skall tro konstens värde vara överlägset alla andra mänskliga värden. Den ultramoderna dikten har ibland i sin praktik ägnat sig åt en formkult, ett estetsnobberi, som lustigt sticker av mot samma ultraisters fras: »front mot esteticismen».

De antydda tecknen till en modärn esteticism voro icke enstaka och oförklarliga kuriositeter. Det har på många håll funnits en märklig tendens att på lek låtsas anträda den ena tankegången efter den andra (eller kanske alla tänkbara tankegångar på en gång —). Och häri ligger just den ytliga dyrkan av fras och kostyme-

ring, som är den renodlade estetens. Huvudsaken blir att märkas — och man märks onekligen mer genom att skifta färg. Ju skarpare färgväxlingen är, desto bättre. Det är därför man kunnat se tidstecken i en så kallad »radikalism»,: en »riktning», som skänker sin varma sympati åt alla »riktningar», blott de gå till ytterlighet. D. v. s. man finner varje debattör idealisk, som driver sin tes, sitt slagord, ut i fanatismens utmarker. Man ger alltså ett lysande exempel på hur en renodlat doktrinär ståndpunkt slår över i nihilism. »Radikalism» och »esteticism» visa i själva verket på ett och samma tidslyte. I den mening, som här angives, sakna de bägge slagorden förvisso icke aktualitet. Då man är »radikal» i största allmänhet, har man i själva verket ingen mening alls. Man lånar bara de olika idéernas yttre dräkt, de gester som bestå i att med schvung och precision och lämplig omväxling göra högerom och vänsterom. Exercisens resultat blir i det hela ett slags på stället marsch.

Verkliga övertygelser äro aldrig helt radikala, aldrig helt och hållet ensidiga och entoniga. En riktig mänsklig övertygelse är aldrig så tom och abstrakt, att den täckes, ens tillnärmelsevis, av ett slagord.

Den »radikala» livssynen, med sin nihilism, sin värdeförnekelse — denna nervöst uppjagade livssyn söker knappast sanningar, snarare effektfulla motsatser.

Andlig livaktighet är nog strid. Men det finns tillfällen, då man märker att striden mekaniserats. I stället för det verkliga livets naturliga och rikt skatterade spel av makter och intressen träder ett maskinmässigt perpetuum mobile av tomma masker och ord.



Den uppåtgåttade stridbarheten var det också som anammade slagordet: bort med idyllen. Menar man med idyll stillastående och död, så väljer man sina ord sällsamt. Ty mekanisering och andlig död hota från helt andra led än den lugna meditationens, den besinnande livskänslans.

Hela detta radikala krig för intet mot intet var en tydlig tillämpning av den moderna esteticismens självgodhet med dess offer av allt för den stora gesten.

Och nu komma vi till ett klart exempel på hur ytterligheterna beröra varandra — och hur de särskilt slå mot varandra i en ytterlighetsbetonad tid, då man tar metronomens pendling för livsrytmens egen.

Ty hand i hand med den faktiska esteticismen, med dyrkan av paradoxer och slagord, har gått — förnekelsen av konstens värde; ibland skrudad som en kamp mot förment esteticism. Det är ju blott i sin ordning, att den, som missförstår andra andliga värden, skall missförstå även detta. Och med en sådan förnekelse tror man sig gärna ha gjort de andra värdena en tjänst — i god negativistisk stil. Alldeles som det är, för att använda Frödings ord, »småpiltars tro», att stjärnan Sirius lyser med klarare glans, om de andra stjärnorna släckas. Man kan ha olika meningar om dikt och dikt. Men ingen bör opåttalt få förneka, att dikten har sitt eget värde, sin frihet från andra ting, även om den också har sitt beroende av dem. Får en dikt oss att lyssna till sin klang och att fångas av sin äkthet, så är det likgiltigt vad den har för syfte. Den är då inte heller livsfrämmande, även om den skulle handla om död och dröm eller något så förfärligt som borgerlig idyll. — Man minns kanske, hur

Strindberg en gång tog ett smärtsamt men bestämt avsked av »det sköna». Han gjorde det med ganska klämmiga rader — men blott en esteticist av värsta slag skulle därav sluta, att hans förkunnelse är sann. Den är ett klassiskt exempel på konstförnekelse:

Farväl alltså, du det skönas värld  
 med svala floder och lunder gröna.  
 I avskedets stund, när känslorna mjukna  
 och friska tankarna också sjukna,  
 jag medger nödd, att I voren sköna,  
 om ock I voren i botten flärd. — —

Det finns dråpliga motstycken — ehuru mindre roliga och av mindre mått — till denna mycket hopplösa gest: diktaren och konstfilosofen som säger adjö till konsten. Man kunde i vissa fall önska, att avskedet vore definitivt. Man ville svara den klagande: Kлага då inte över skönhetsens tomhet och diktens flärd, utan begiv er för all del ut i det praktiska, fysiska, sociala liv, som ni dyrkar så mycket högre än det ni kallar konst.

Och med detta kunde man säga tack och farväl åt konstföraktaren, både åt hans egen esteticism och åt hans förakt för estetik. Det kunde ju hända, att han, åter med Strindberg, reserverade sig för alla efterräkningar genom att öppet hylla den geniala inkonsekvensen. Men är inte vår tid en smula för allvarlig för sådan där medveten inkonsekvens, som just tillämpar estet-snobberiets clownkonster? Det synes troligt. Ty »vår tid» är, lika litet som någon annan, bara dålig. Om någon tolkar vår tidskritik som negativism, då kan man våga mycket på att han känner sig träffad. Tids-



kritiken träffar blott en sådan makt, som i Rydbergs idealism kallas »tidsguden».

Vi skulle för övrigt ej ha gjort rimlig rättvisa åt tidens slagordsväsen, om vi glömt bort själva ordet tiden. Sällan har »tiden» varit en så omtalad storhet som nu. Det ser ibland nästan ut, som glömde man tidens knapphet för att tala om den. Och därvid tycks det inte så mycket gälla att reformera tiden som snarare att skapa om sig efter dess beläte. Tiden, detta obestämda och abstrakta ting, har blivit ett slags metafysisk avgud, som man har att rätta sig efter. Därmed hänger det ihop, att ordet »ung» har börjat användas på ett sällsamt sätt. Man talar om det unga i tiden, det unga och växande och mera sådant — och vad man åsyftar liknar ej sällan gammal slentrian och nött, nedtyngande gods av tyranniska regler, av — slagord.

Slagord äro farliga. Inte bara därför att de döda orden stå emot de levande. De missbrukade orden kunna helt plötsligt, ty sådant ligger i ords natur, få verkligt liv igen. Och de, som nött ut dem och funnit dem praktiskt hanterliga och nyttiga att svänga sig med, kunna då bli oangenämt överraskade — alldeles så som när i sagan det förtrollade svärdet vänder sig mot sin orätte ägare. Det kan visa sig, att den som ordar mot »estheticism», själv representerar just det felet. Och radikalismens självtagna storhet kan visa sig mycket skröplig och vansklig att uppehålla. Och »tiden» och andra slagord kunna brukas så mycket i otid, att de få en helt annan mening än den avsedda. Döda ord bli de i så fall för den som fortsätter att ideligen upprepa dem som tomma formler. Vad man

därför bör göra är att klarlägga vad som är förbrukat och improduktivt och röja undan det murkna gamla för det som är verkligen ungt — och att efter sin förmåga skapa levande ord eller ingjuta nytt liv i de gamla.

»Den ena ytterligheten för till den andra.» Tänk om till slut den föraktade gyllene medelväg, som väl nu måste anses ohjälpligt filiströs, trots allt skulle kunna ha en del tidsenlighet? Om »skönhet, sanning, nytta och moral» vore en krets av värden, som kunna finnas utan att störa varandra; ja som rent av förutsätta varandra. Och kanske måste de bestå, för att »tidens» maskineri inte skall mala tomt. Kanske ha dessa gamla ord, liksom Aladdins klenod, trots sin skenbara ålderdomlighet och enkelhet, alltfört en oanad kraft att förnyas och förnya.

## Ungdomen och nuet.

(1934.)

Det finns saker av yttersta vikt, som det just för deras betydelses skull icke lönar mödan att orda för mycket om. »Ungdomen» och »nuet» höra dit.

Själva ordet *nu* har en abstrakt resonerande karaktär, som illa passar till den rika, överströmmande livskänsla, man rimligtvis ofta vill få det att uttrycka. Detta stilistiska faktum — t. o. m. den poetiska sammanställningen »ett lyckligt nu» låter föga livaktig — är mer än en tillfällighet. Man lever »nuet» — resonerar icke om det.

Även ordet »ungdom» verkar då och då en smula slitet.



Detta tycks man också ha fått klart för sig på de håll, där man ännu för icke så länge sedan var outtröttlig i att predika ungdomens uppror, den nya ungdomen och mera sådant. »Ungdomens förrädare» kallades i denna på sitt sätt minnesvärda terminologi de som hade sin egen mening, en annan än den nya ungdomens.

Men nu är allt det där föråldrat. Modet har växlat. Det torde icke ens betraktas som riktigt god ton att erinra om gårdagens avdankade storheter: livsdyrkaren och den upproriska ungdomen. Men det kan tänkas, att de som inte finna historien och nuet alldeles oförenliga, vilja alltfört komma ihåg den radikala pseudorevolutionen — för att lära av den vad som kunde vara värt förståelse och inte glömma det som var fränstötande och oäkta. Det är just historikerns plikt att låta det förflutna tala till det närvarande. Han gör det icke för att i oträngt mål triumfera över en besegrad fiende, icke för att riva upp egna eller andras sår, utan för att hålla sammanhanget levande.

Ungdomen är nu — naturligtvis — en annan. Den säger sig ha andra ideal. Den vill disciplinera sig.

I ett fall är den emellertid lik sin närmaste radikala företrädare. Den vill själv dekretera, hur både den själv och andra skall vara beskaffade. Och det är ju endast naturligt för ungdomen att ställa fordringar, kan man säga. Lika rimligt är dock, att fordringar och reformkrav ställas på den som har framtiden för sig. I stället för om »fordringar» och »krav» kan man ju gott tala om fromma önsknningar.

Ett beklagligt arv, som den radikala slagordsterrorn

lämnat efter sig, är ideologien om den skarpa gränsen mellan gammalt och nytt, äldre och yngre »generation». Denna idé strider mot all historisk verklighet. Den är en tom abstraktion. — Måtte det bli slut på denna avundsjuka vakt om de allra yngsta ungdomarnas monopol. Den gamla goda tidens auktoritetstro och devota anciennitetshyllning önskar ingen åter. Men saken blir icke bättre, om den gamla hierarkien helt enkelt vändes upp och ner, så att makten, äran och härligheten en gång för alla tillerkännas några få garanterat unga, såsom tongivande gentemot övriga, omyndiga åldringar. Ingen vill utplåna den graduella skillnaden mellan generationer — den »eviga ungdomen» är säkert en farlig önskedröm — men den skillnaden får icke bli en metafysisk fiktion, en fix idé till förfång för en positiv strävan, där alla krafter krävas för lojal samverkan. Det samhällseliga arbetet gagnas icke av sådan splittring — detta är ett faktum som gäller även fränsett den aktuella politiska situationen. Och den vetenskapliga forskningen behöver i allra högsta grad förtroendefullt samarbete.

*Ett oavvisligt krav har man rätt och plikt att hålla fast: att ungdomen, när den så starkt känner sitt värde och sin egenart, verkligen är självständig och inte av svaghet och imitationslust tar emot och hylar idéer, som äro den i grund främmande. Det är kanske ett svårt krav, men därför inte mindre nödvändigt. Osjälvständigheten ter sig allra löjligast, när just oppositionen, den ungdomliga företagarandan, attraperas efter främmande recept. Den situationen har en gång förlöjligats av Almquist, själv minst av*



allt konservativ, när han låter en läraktig son villigt ta emot den äldre generationens maningar att för all del vara djärv, fri, stridslysten och radikal och helst bevisa denna goda art genom en av de obligatoriska, romantiska rymningarna. Så här talar den äldre generationen — Herre Gud, man har väl varit ung en gång:

»Jag har också kunnat blossa upp, Gud vet för vad, det har jag längesen glömt, och det gör det samma. — — — Och hur mycket ett litet artigt, av dig tillställt narri — NB hederligt både börjat och slutat — skulle roa mig, det kan jag knappt beskriva.»

Och den unga generationen lovar då lydigt att göra »ett litet och honnett streck».

Men även andra doktriner än oppositionens kunna imiteras. Och mot all sådan imitation är det den personliga äktheten bör hävdas. Denna ärlighetens lag är i all sin enkelhet svår att följa; den inbjuder icke alltid till den härliga lagerns väg.

Mätte ungdomen vara tolerant men för all del inte så tolerant, att den tolererar vilken dagens kastvind som helst, bara därför att den kommer just nu. Mätte den ledsamma tradition brytas, som bjuder, att gamla och självklara sanningar, omformade till halvsanna slagord, prisas som nya. Ingen förnekar ungdomens rätt, och dess självklara majestät talar bäst utan resonemang. Den bör inte låta sig inbillas, att den talar för sin egen rätt, då den endast har andras inställsamma smicker på tungan.

Det är bra om man inte för mycket räknar sig sin ungdom till förtjänst — den är en förtjänst som kom-

mer och går och skiftar med åren. Framtiden hör ändå oss alla till — det kommer an på vad vi göra av den. Den som respekterar prestationernas egna värden, ser till sak och idé — icke till person och ålder. Huvudsaken är, att varje generation utför något som med rätt kan räknas den till förtjänst i en framtid, då man skall ha mycket svårt att urskilja gränserna mellan tjugotalets och trettiotalets äldre och yngre generationer.

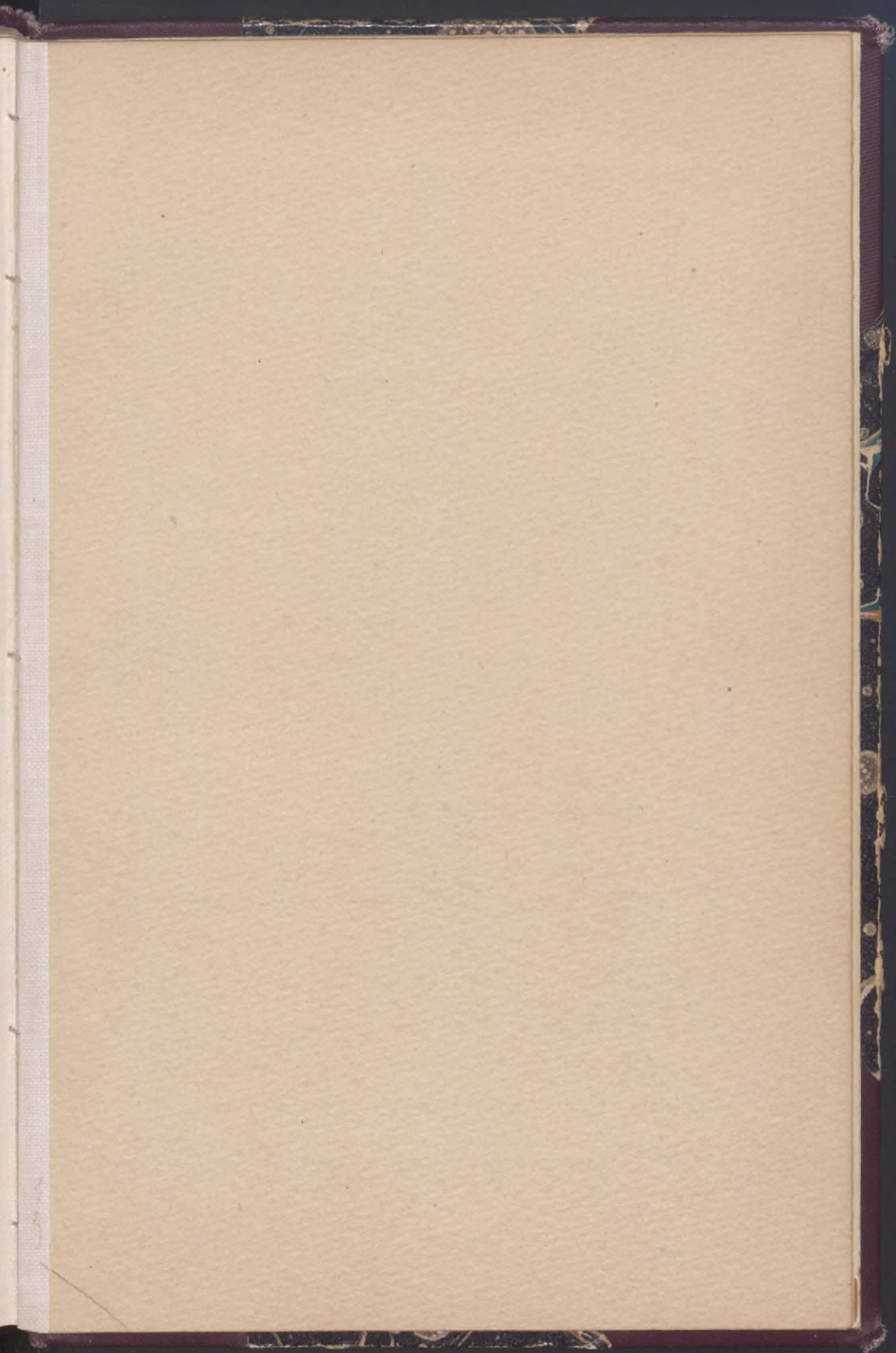
### En efterskrift.

Som litterär, som idékulturell kritik brukar göra, ha dessa uppsatser sysslat med vad andra sagt. De äkta tonfallen i diktares och tänkares stämmor har jag efter bästa förmåga sökt avlyssna och återge. I några fall har det tett sig som en plikt att dämpa vissa stämmor: sådana som skada det sunt spontana, det unga och levande som icke är självändamål och slagord; ödesdigert härsklystna stämmor, ägnade att överrösta den ungdom som tjänar idéer, gärningens eller sanningens eller fantasiens idéer.

Att syssla med vad andra sagt och menat, det tycks mången onödigt. De historiska fakta bestå ju lika fullt, tycker man. Varför då syssla med det som är förgånget, skriva om det som andra redan uttryckt? Men kritikerns värv, det må kallas högt eller ringa, är nu en gång att bevara vad som synt honom livskraftigt, att bevara intresset för traditionen, och på det sättet skydda och skapa nya intressen.

skt. 9/12  
1866  
k.





*Nils Svanberg*  
VERNER VON HEIDENSTAM  
OCH GUSTAF FRÖDING

Två kapitel om nittitalets stil

»... visar en ovanligt fin blick för stilvärden ... hans iakttagelser sakna aldrig den estetiska bildningens kännetecken.»

*Anders Österling i Svenska Dagbladet*

»Svanberg kan den svåra konsten att individualisera. ... samvetsgrann och finkännande.»

*Ruben G:son Berg i Aftonbladet*

»... han är själv alltför mycket poet och har själv alltför fin förståelse för de lyriska värdena, för att han skulle spilla möda på det som icke är livskraftigt i dikten — när det finns så mycket levande liv att ta vara på.»

*Carl Björkman i Nya Dagl. Allehanda*

»Finkänslig och säker metod»

*Margit Abenius i Bonniers Litterära Magasin*

»... har ständigt blicken öppen för de större utvecklingslinjerna.»

*Elof Ehnmark i Tidn. Upsala*

»... värt att beaktas långt utanför fackmännens krets.»

*Bertil Carlberg i Upsala Nya Tidning*

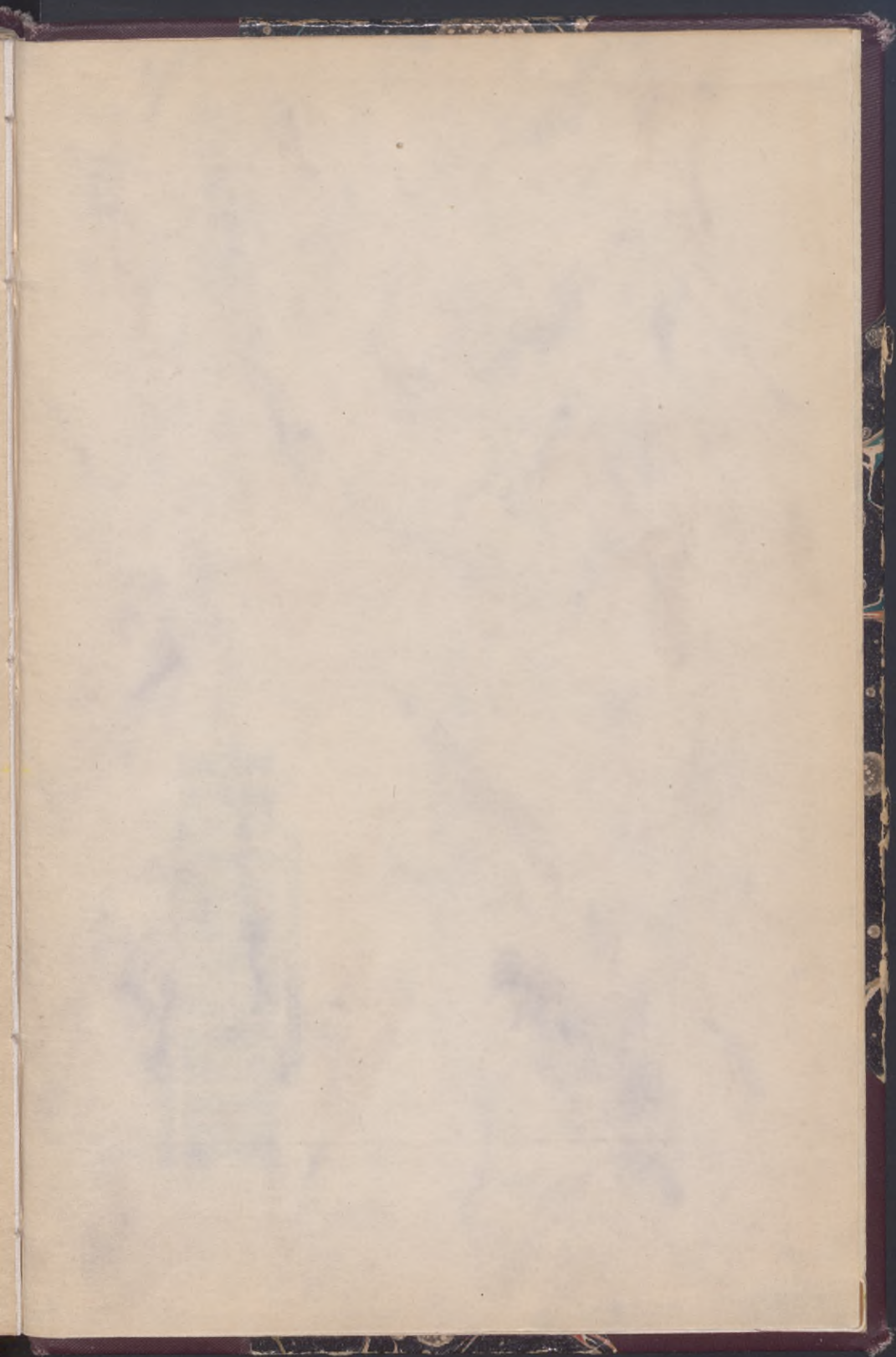
»Consciencieux et très utile ouvrage»

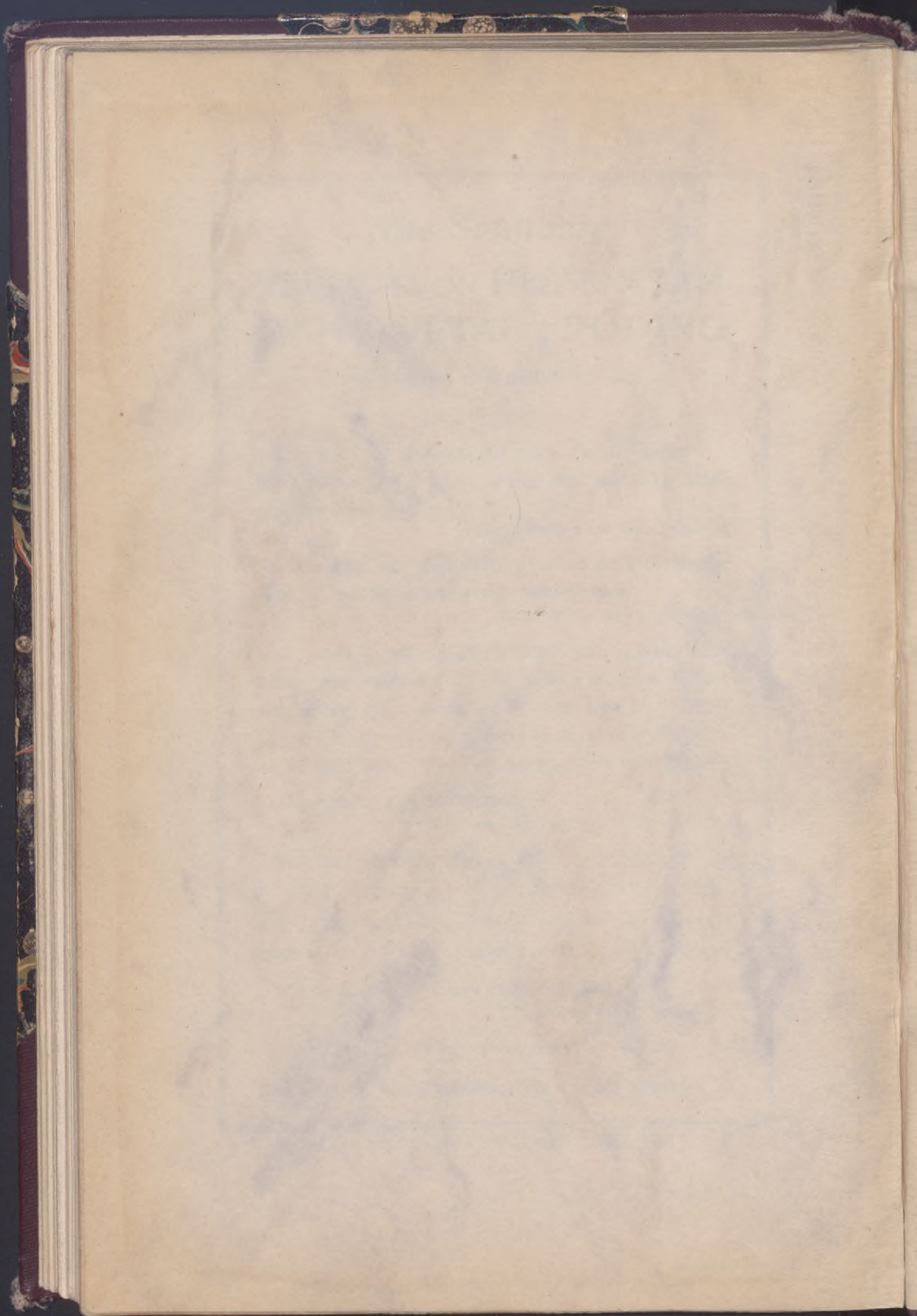
*L. Pineau i Revue germanique*

1934. Pris 5 kr.

(Nordiska texter och undersökningar utg. av Bengt Hesselman. 1)









6000283270



Göteborgs Universitet

2.50

JOHN JOHNSON  
BOKFÖRÄGARE  
GÖTEBORG



