

Thorsten Jonsson

Synpunkter

Bonniers. Stockholm 1951.

THORSTEN JONSSON var en av vårt lands finaste essayister och kulturskribenter, speciellt känd som introduktör och lyhörd tolkare av anglosaxisk litteratur. Denna samling utgör ett urval av hans bästa kulturartiklar. Ungefär hälften av dem behandlar amerikanska och engelska författare, medan återstoden ägnas analys och kritik av fransk, rysk och svensk litteratur. Artikelrubrikerna säger en del om författarens intressen i detta hänseende : ”Den återuppståndne Henry James”, ”New York efter kriget, efter Kinsey”, ”Isherwoods berättardilemma”, ”Medvetenheten hos Gide”, ”Berättaren Dostojevskij”, ”Om novellisten Ludvig Nordström” etc.

Den högt begåvade skönlitteräre författaren Thorsten Jonsson fick sitt lysande eftermäle i...

[– Läs mer om verket här](#)

Det avbildade exemplaret tillhör Kungl. biblioteket.

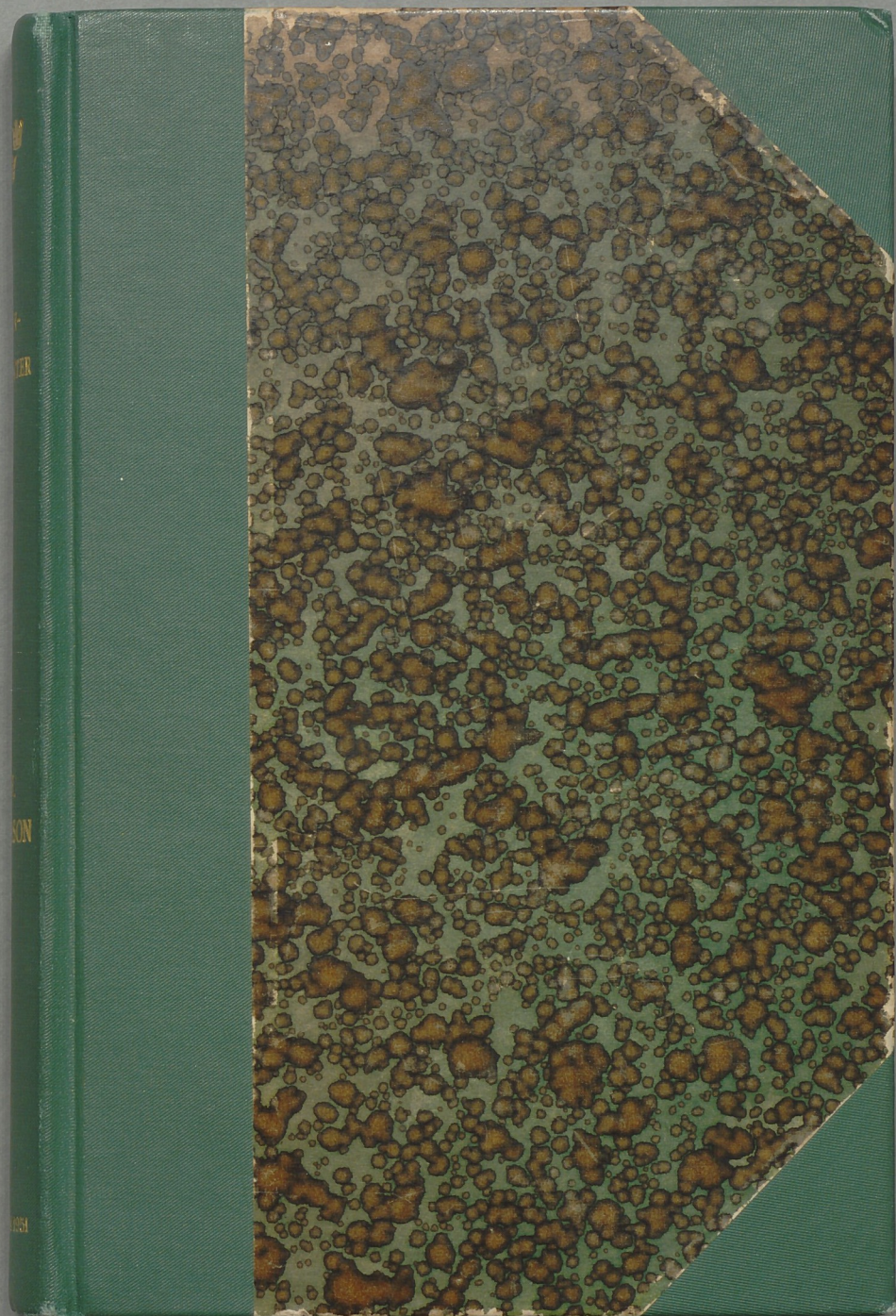
Detta verk är fritt från kända upphovsrättsliga begränsningar. Vid användning ber vi att du hänvisar till Kungl. biblioteket och Litteraturbanken.se.

Ytterligare information om upphovsrätt för detta verk finns hos Litteraturbanken:

<https://lb.se/författare/JonssonT/titlar/Synpunkter/faksimil?om-boken>

Permanent länk (URN):

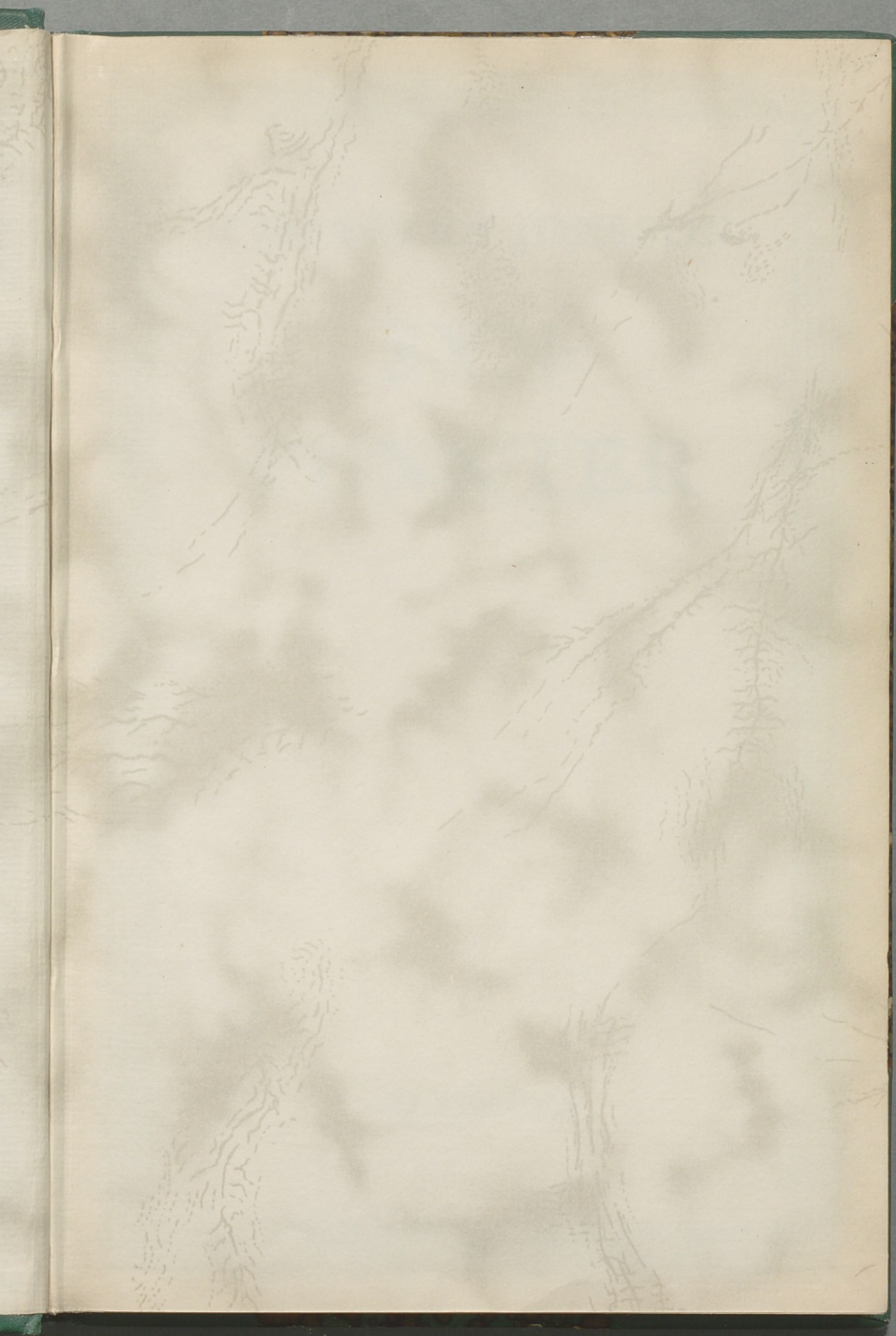
<https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lb-lb366048-faksimil>

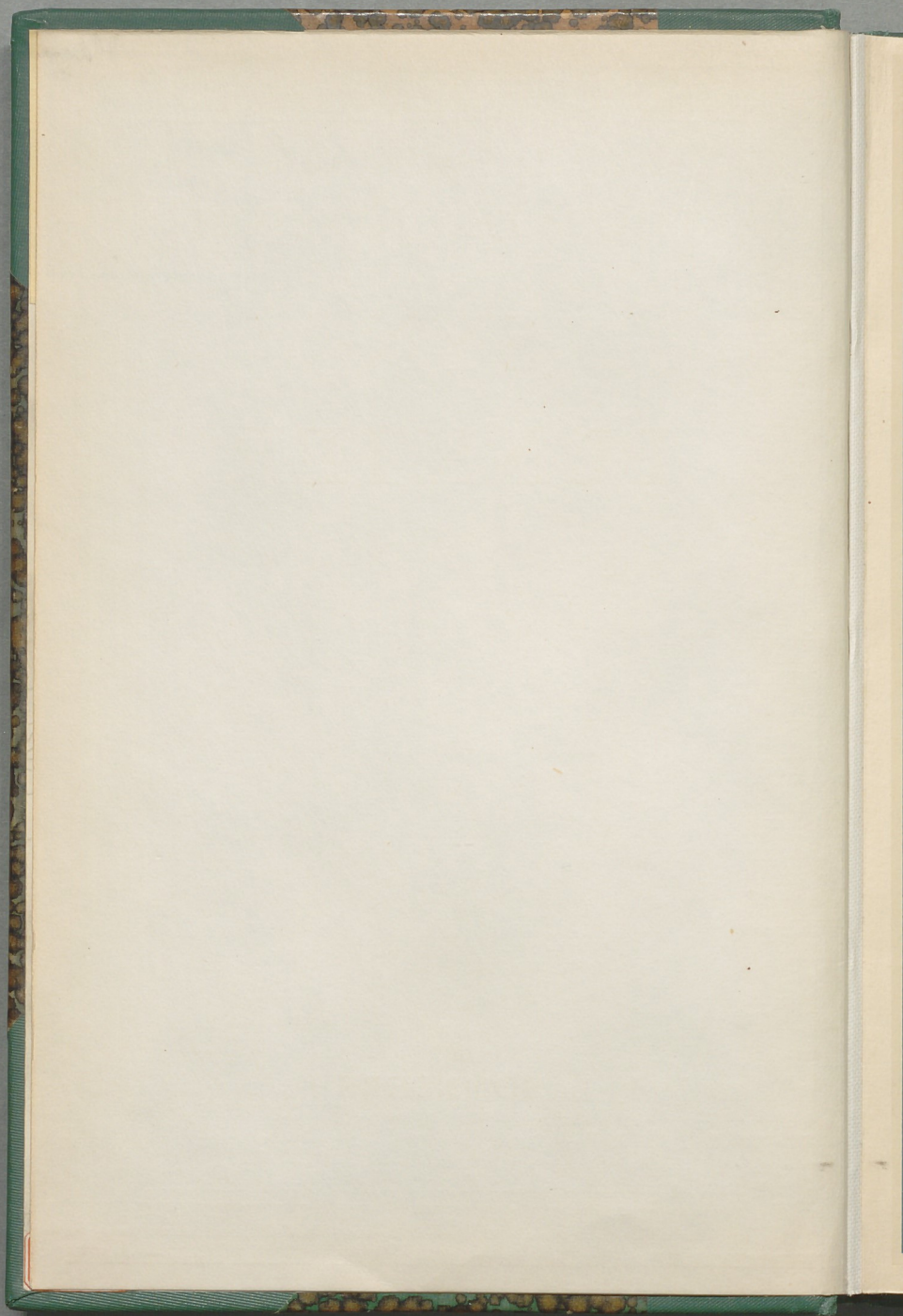


Kungl. Biblioteket
STOCKHOLM

Litt.-hist.
Allm.

OTTO ANDERSSONS
BOKBINDERI
STOCKHOLM

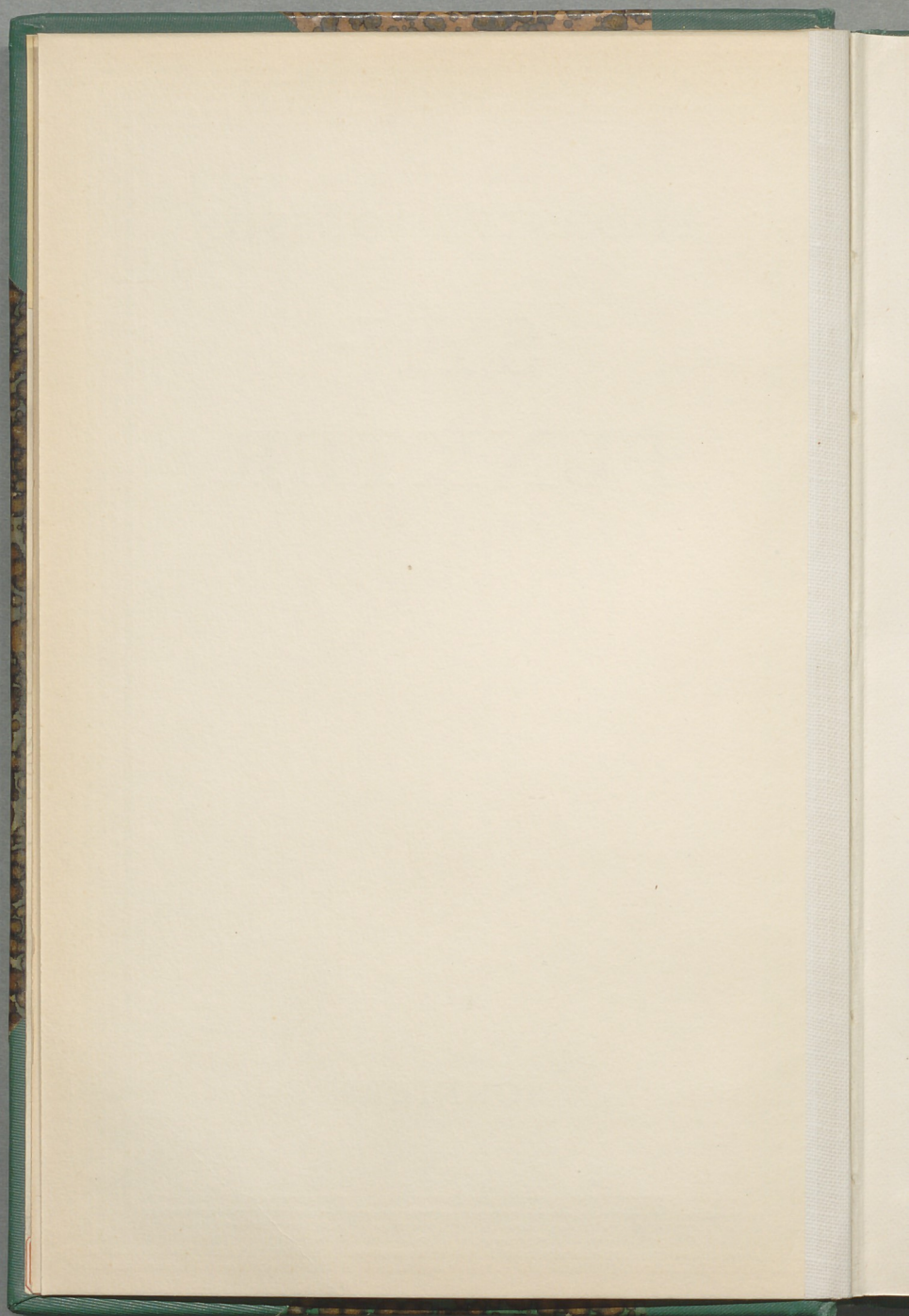




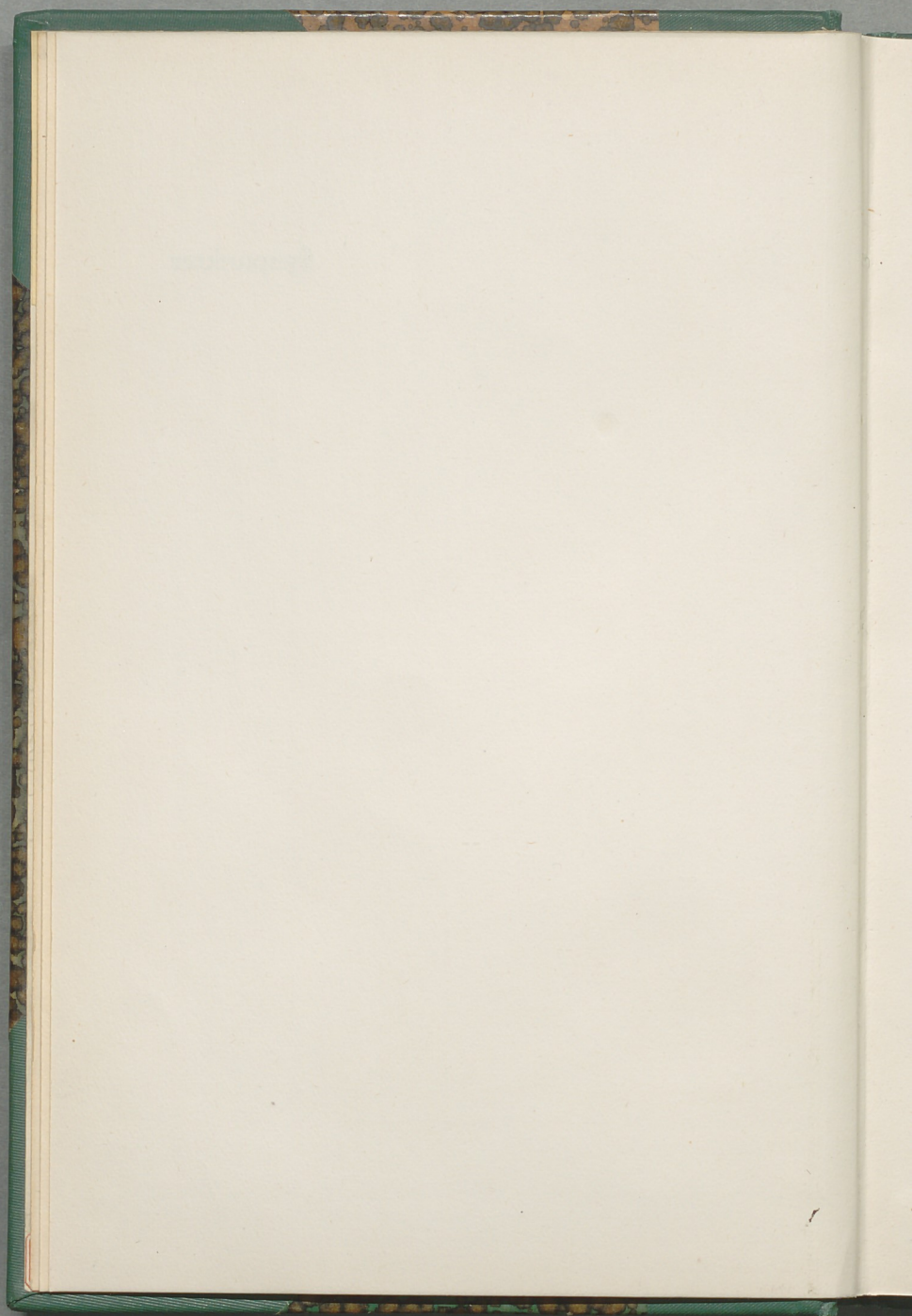
THORSTEN JONSSON

SYN-
PUNKTER

BONNIERS



Synpunkter



SYNPUNKTER

Av Thorsten Jonsson

Stockholm

Albert Bonniers Förlag



Av Thorsten Jonsson har tidigare utgivits:

Utflykt (1933)

Som ett träd (1938)

Stor-Norrland och litteraturen (1938)

Som det brukar vara (1939)

Fly till vatten och morgon (1941)

Martin Koch (1941)

Sex amerikaner (1942)

Sidor av Amerika (1946)

Konvoj (1947)

Mörk sång. Tolkningar (1949)

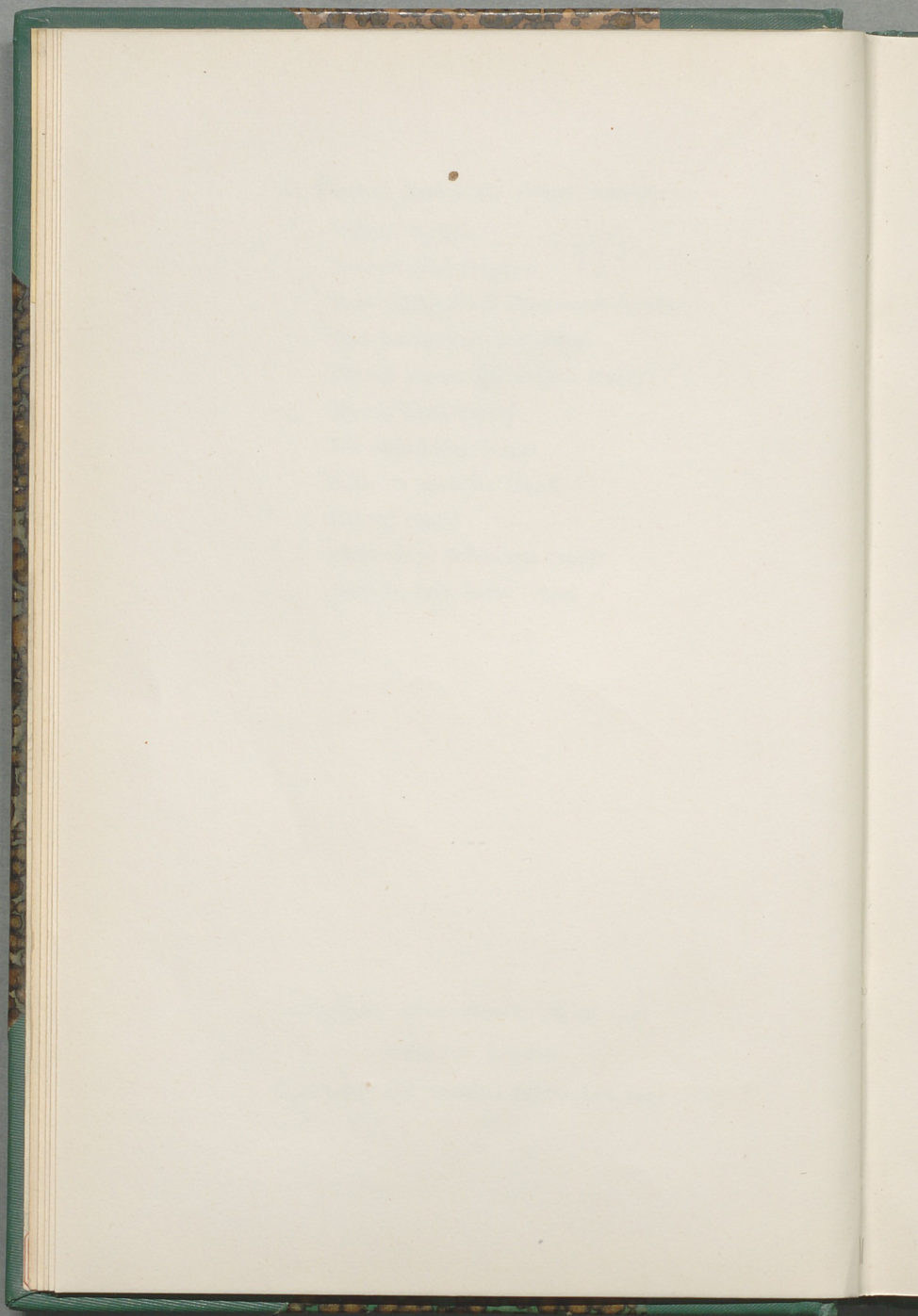
Dimman från havet (1950)

Copyright. Albert Bonniers förlag 1951

Printed in Sweden

Stockholm. Alb. Bonniers boktryckeri 1951

I



Den återupptäckte

Henry James

Henry James, den mest europeiske av alla amerikanska författare, är mellanledet mellan den mera förfinade naturalism som företräddes av bröderna Goncourt och Turgenjev och en senare, subjektivt psykologiserande riktning sådan som Prousts, Virginia Woolfs eller Dorothy Richardsons. James, vilkens ungdomsår inföll på 1860-talet, lärde redan tidigt känna den franska prosa som då var ny, och under sina europeiska besök, som 1875 ledde till att han på allvar slog sig ner i Europa, fördjupade han sina franska litteraturstudier och knöt så småningom också personliga förbindelser med de författare han beundrade som skribenter, fastän de inte visade sig motsvara hans krav på finesse, taktkänsla och behärskning i umgänget. De författare som berörde honom djupast var Balzac och Flaubert. Den senare både attraherade och repellerade honom; Flauberts metodiska artisteri kände han frändskap med, men det irriterade honom att "L'Éducation sentimentale" handskades så hårt och hånfullt med den relativt renhjärtade enfalden.

Själv var ju Henry James så långtifrån enfaldig att

han — fastän somligt i hans böcker har åldrats — framstår som en av den moderna litteraturens mest förfinat intelligenta iakttagare; men han var på ett påfallande sätt renhjärtad, hade en ovanlig förmåga att fördjupa sig i det nobla och välbildade och reagerade med en spontan förfäran mot det tarvliga och förvända.

Huvuddelen av sitt författarskap ägnade han åt att studera förmögna och bildade amerikaner under deras besök i det fashionabla Europa, att iaktta skillnaderna i uppträdande och tankevanor mellan besökarna och deras värdar i London, Paris, Rom, Florens och Neapel — städer som han beskrev med det utsöktaste sinne för dagar och stämningar — och att i allmänhet undersöka hur människor uppfattar varann och påverkar varann. Han hade från barndomen tagit starka intryck av puritanismen i New England, av de gamla anglosachsarnas moraliska snygghetskrav, och i början hade hans omdömen om människor den allmänna utgångspunkten att européerna i jämförelse med amerikanerna var ett fördärvat släkte.

Den åsikten, som i hans tidigaste författarskap tog sig rent naiva uttryck, modifierade han betydligt med åren, fast den ännu i hans senare romaner emellanåt påverkar de värderingar av människor han med sådan utförlighet och ett så perfekt sinne för den psykologiska detaljen åskådliggör. Den tidigare grundvärderingen, den som skilde mellan europeisk och amerikansk moral, träder tillbaka för något annat: en skepsis mot många till det yttre oklanderliga gestalter, en benägenhet att göra åtbörder och yttranden dubbel-

tydiga, en misstro mot många av de innersta mänskliga bevekelsegrunderna. Denna förändring av James' grundsyn kom också till uttryck i hans prosa, som under hans senare period blev alltmer subtil och komplicerad och utrustades med en rikedom av bilder som ibland var enbart pretiösa, men ibland med sin mjuka, ofta litet ironiska säkerhet slog ner mot det fördolda och plötsligt upplyste djupvattensfaunan i de själar han utforskade. Sin uppskattning av det nobla och formfulländade behöll han, men dubbelperspektiven och de förnimbara, mörka djupen antydde att han inom sig själv hade varseblivit brister och tvetydigheter som oroadе honom.

Det är detta senare författarskap som har gjort James till en beundrad läromästare för mellankrigsperiodens psykologiskt lagda författare. I Amerika har man där emot ända fram till de senare åren i allmänhet ansett att hans tidigare och enklare böcker var de bästa och att han tappade bort sig själv när han började förlora kontakten med hemlandet. De studier i europeisk prosa som under 30-talet och under kriget bedrevs i Amerika har emellertid så småningom klargjort för James' landsmän att den senare perioden är — som en yngre amerikansk litteraturforskare, F. O. Matthiessen, har uttryckt det i titeln på en intressant Jamesstudie — "the major phase". Det förhållandet att James så utförligt sysslade med förbindelserna mellan Amerika och Europa har numera också kommit honom att framträda som en lättbegripligare och väsentligare författare; det var ju först under det senaste kriget som Europa blev en ofrånkomlig realitet för ett större antal

amerikaner. På sistone har det därför grasserat en mild Jamesfeber i Förenta staterna.

Så småningom torde väl detta också leda till att svensk publik får göra en intimare bekantskap med denne prosaist, som trots sin starka tidsbundenhet är en så modern författare. Medan James levde översattes bara en av hans romaner, "The American" (som senare han kommit ut i en ny svensk upplaga) och ett par av hans berättelser. Men det finns åtminstone åtta stora romaner, ett tiotal smärre och dubbelt så många noveller som egentligen borde vara tillgängliga på svenska. En lucka har emellertid nu på sätt och vis fyllts: en av James' mest bekanta romaner, "Portrait of a Lady", har just utkommit i svensk översättning. Den utgavs i två band 1881—82, tillhör sålunda James' tidigare period och anses av många vara krönet på den. Det är en omfångsrik berättelse, bortåt 700 massiva sidor i den svenska upplagan, och liksom många andra handlar den om vad som händer amerikaner när de kommer till Europa.

Här är det en ung puritanskt uppfostrad flicka, vacker och mer än vanligt intelligent, som får följa sin moster till Europa, se de stora städerna och träffa fint folk. Hon blir utsatt för en rad äktenskapsanbud från förträffliga herrar, en duktig och begåvad amerikansk affärsman, en hygglig engelsk lord, en lungsiktig och förmögen europeiserad kusin. Hon avslår allesammans därför att hon vill vara fri och uppleva världen, och hon gör det med en inte alltigenom nobel känsla av triumf över sina framgångar. Hennes morbror dör, och på den älskande kusinens initiativ får

hon ärva en massa pengar, som skänker henne all den yttre frihet hon eftersträvar. I Florens träffar hon en intelligent och konstantresserad amerikan, som hon till slut gifter sig med, trots att många avråder henne från det; hon gör det därför att hon är intagen av hans kunskaper och välpolerade sätt, men också därför att hon finner det moraliskt tillfredsställande att på trots gifta sig med en man utan pengar. Till slut upptäcker hon att den världsdam och väninna som har gjort henne bekant med mannen egentligen har mycket mer gemensamt med honom än hon själv har, att väninnan med subtil talang har fört henne samman med sin f. d. älskare därför att han behöver pengar och att mannen i grund och botten är en steril dilettant och en sällsamt välutbildad egocentriker, som förlorar all känsla för henne när hon vägrar att helt anpassa sig efter honom. Hon upptäcker också till slut att vad som kom henne att med sådan häftighet avslå den unge affärsmannens fririer var en omedveten aning om att han sexuellt skulle ta henne i en total och oroande besittning, som hon ryggade tillbaka inför. Hon har inte mycket kvar att hålla sig till, men de puritanska anständighetskraven tvingar henne ändå att tillbakavisa amerikanens sista närmande och att återvända till den make hon inte kan leva annat än olyckligt tillsammans med. Det är, menar James, inte en tragedi därför att Isabel Archer är av för starkt virke för att brytas ner, men det är beklagligt och det visar att den känsla av full frihet som man kan ha är en illusion.

För en nutida läsare har romanen sina påtagliga brister. Den utförliga ensidighet med vilken James

ägnar sig åt sina vegeterande livskonstnärer (om han hade någon kunskap om de sätt på vilka de förmögna tjänade sina pengar, förråder han den inte här) gör numera ett intryck som stöter på missroman. Herrarna i boken tänker uteslutande på sin andliga hållning och sina förälskelser, och damerna, som är många och fint individualiserade, uppträder i det troligen enda tillstånd James hade personlig erfarenhet av: fullt påklädda och konverserande eller funderande i salonger, trädgårdar och museisalar. Det dekorum som James noggrant iakttar är obestriddligen detsamma som missromanens, och det enorma utrymme han ägnar åt bokens inalles sex fririer pekar åt samma håll.

Men allt detta kan ändå endast obetydligt förringa James' halt som konstnär. Det mesta hos honom har hållit sig utmärkt, först och främst stilen. James är en utpräglad semikolonförfattare: oftast är hans bästa meningar uppbyggda av en den psykologiserande beskrivningens strof och antistrof, som — sammanhållna med ett semikolon i jämviktspunkten — bildar en utökt välbalanserad enhet. Lika fin är dialogen: trots vissa besynnerliga favoritord var James en mästare i att fånga tonfall och låta läsaren höra exakt hur de lät, så att meningen och stämningen bakom orden också kan avlyssnas. Fortfarande mycket verkningsfullt är naturligtvis även hans bildspråk, som säger mer om hans intelligens och hans karaktär som författare än någonting annat hos honom. Slutligen finns det ytterligare en sak att beundra i romanen: den arkitektoniska säkerhet med vilken den är uppbyggd. James var själv ganska nöjd med kompositionen av boken;

slutenheten kring ett ämne och en grupp människor tillfredsställde honom, och det gjorde också det säkert accelererade tempot. I de berömda företalen till sina böcker visade han sig själv vara sin bästa kritiker: och han tog väl inte heller miste på denna punkt.

Emellertid måste man säga att det är bara den sista av dessa finesser, kompositionen, som kommer riktigt till sin rätt i den svenska versionen. James är en av de mest svåröversatta bland moderna anglosachsiska prosaister, både därför att det ibland är svårt att begripa riktigt vad han menar och därför att endast en framstående prosa-artist kan åstadkomma någonting som motsvarar originalets subtila elegans. I den här översättningen är visserligen uttolkningssvårigheterna i stort sett bra avklarade, men något som helst begrepp om James' stil får man inte. Dialogen är nästan alltigenom träaktig översättningsprosa av typen "Det kommer ni inte att kunna komma underfund med" och "Det fick mig att önska få lära känna er". De beskrivande och resonerande partierna är inte bättre; betecknande för tolkarnas insikter i denna prosas väsen är att de resolut har ersatt James' semikolon med punkt. Det kommer ju ut många översättningar som i och för sig är sämre än den här, men man får leta efter en där skillnaden mellan originalets stilistiska nivå och försvenskningens är så stor. Det enda som är riktigt bra med den svenska versionen är inledningen av Kenneth Murdock, som förträffligt diskuterar romanens moral och de metoder med vilka James belyser sina amerikanska Europaresenärer.

Henry Adams, den förste 1900-talsamerikanen

Henry Adams, som föddes 1838 och levde tills han blev åttio år, var en av de främsta amerikanska 1900-talsförfattarna och den förste som var medveten om att det nya århundradet innebar en radikal förändring av det andliga och politiska läget. Efter första världskriget blev han en av desillusionsskribenternas impuls-givare, och hans självbiografi lästes då som en handbok i kännedomen om världens otillfredsställande egenskaper. Nu läses han i Amerika som en klassiker, vilkens personliga ärlighet och stilistiska förfining inte upphör att fängsla. I Europa är han föga känd, kanske framför allt därför att han inte stämmer med den föreställning man ofta gör sig om Amerika; hans subtilt fantasifulla skarpsinne och hans på studiet av långa och välbekanta traditioner grundade skepsis förefaller inte ha någonting att göra med bilden av den hjärtligt bullrande men själviska och korttänkta dollarmentaliteten.

Den skepsis som Henry Adams med sin precisa, välbalanserade syrlighet framlägger hade förvisso sina

personliga orsaker. Hans farfars far var Amerikas andre president och hans farfar dess sjätte. Hans far var amerikansk minister i London under en för republiken kritisk period, inbördeskrigets, och vann ryktbarhet för den psykologiska talang och den trots svårigheterna orubbliga värdighet med vilken han företrädde det unga landet som kämpade för sin enhet. Själv hade Henry Adams inga tendenser att över-skatta sin begåvning; framför allt var han medveten om att han som människa inte tillhörde de bländande och i första stunden imposanta. Men att han i fråga om intelligens och historisk erfarenhet var överlägsen de flesta av dem som under 1800-talets senare hälft ledde Amerikas öden kunde han inte undgå att veta, och fast han i sin självbiografi aldrig ger direkta uttryck åt sin grämselse över att inte ha blivit anlitad för stora värv, märks den på det sättet att dess syror har frätt undan avrundningarna i hans omdömen om politiska förgrundsfigurer.

Också i sitt privatliv råkade Henry Adams ut för desillusioner. Han började sin bana som privatsekreterare åt fadern under dennes ministertid i London. Sedan kom han till Washington där han hade en helt underordnad post i administrationen. Under den tiden skrev han ett antal studier i samtida politiska problem; det skarpsinne och den kunnighet som bar upp dem var obestridliga, men de skänkte honom inte — bland annat på grund av den tidens anonyma författarvanor — den ställning såsom politisk publicist som han kunde ha haft rätt att vänta sig, och fylld av besvikelse över den grantska administrationens undermålighet lämnade

han Washington. Emellertid förvärvade honom hans observationer ett anmärkningsvärt erbjudande från Harvard, som då — det var vid 70-talets början — höll på att skapas om av Charles William Eliot. Professurerna i antikens historia och i modern historia var utmärkt besatta, men däremellan fanns det ingen, och Henry Adams blev erbjuden en docentur i medeltids-historia. Han ansåg sig inte veta mycket om saken, men lyckades enligt enstämmiga vittnesbörd briljant: intresserade sina elever och förnyade undervisnings-metoderna; han hade följt katederföreläsningar i Berlin och häftigt reagerat mot deras meningslöshet, och nu blev han den förste amerikanske universitetsläraren som införde seminarieövningar i historia. Trots detta betraktade han sin docentperiod som ett misslyckande och lämnade lärostolen; i sin självbiografi skrev han att han inte kunde lära sina studenter någonting, "han bara utbildade sig själv på deras bekostnad".

Efter åtta års verksamhet vid Harvard återvände Henry Adams till Washington och ägnade några uppenbarligen ganska lyckliga år åt författarskap; under den tiden utgav han 1880 anonymt romanen "Democracy" som av politiska forskare betraktas som ett oundgängligt dokument från skedets Washington. Men nu drabbade honom den svåraste av hans livs motgångar: hans hustru, som han gift sig med under Harvardperioden och av allt att döma var djupt fäst vid, begick självmord. Trots detta lyckades det honom att fullborda och 1889—91 utge sin "History of the United States from 1801 to 1817", som fortfarande är ett standardverk om Jeffersons och Madisons tid och

särskilt utmärker sig för sin säkra analys av det diplomatiska materialet.

Resten av sitt liv ägnade Henry Adams åt resor, som sträckte sig till Japan och Söderhavsoarna och 1901 till Sverige, åt umgänge med en krympande vänkrets och åt skeptiska spekulationer över den inbrytande nya tiden och över människans förmåga att behärska dess mångfald. Under denna tid skrev han de båda böcker på vilka hans litterära berömmelse vilar. Den ena, "Mont Saint-Michel and Chartres", är till det yttre en historisk studie, men egentligen ett diktverk som med hänförelse skildrar den enade styrkan hos en tolvhundratalskultur som i den heliga jungfrun såg ett kvinnligt kraftcentrum. Som ett pendangverk framträder hans självbiografi, "The Education of Henry Adams", där han med en stilistisk perfektion, som i sitt detaljsinne och sin balans har vissa beröringspunkter med Henry James, och en på en gång diskret och öppenhjärtig hållning till det egna jaget, som avgjort erinrar mer om Montaigne än om Rousseau, följer och analyserar sin egen utvecklingsgång och Amerikas. I den amerikanska litteraturen intar detta arbete redan en ställning som gör det jämförbart med Benjamin Franklins självbiografi, också den en sanningskär beskrivning av en personlig utvecklingsgång.

I den värld där Henry Adams växte upp var Boston huvudstaden, och hans barndomsmiljö var färgad av det amerikanska sjuttonhundratals som frigjorde sig från Europa för att kunna utveckla en aristokratisk demokrati, en politisk pastoral, uppbytt av högt bildade, ekonomiskt oberoende statsmän och lantherrar.

För den breda och mera vulgära demokrati som växte fram längre väster ut och invaderade Washington under Jacksons presidentskap hade han ingen större förståelse; och den politiska osäkerhet och de felmanövrer som därefter ledde till inbördeskrigets utbrott var för både hans far och honom själv en stor desillusion. Inte heller expansionen under 1800-talets senare del kunde fylla honom med entusiasm annat än genom sina rent siffermässiga yttringar; järnvägsnätets utvidgning och kolproduktionens mångdubbling var för honom imponerande fakta, men den grova penningjakten och den bristande respekten för verkliga kunskaper stötte honom ofrånkomligen tillbaka, och för den stora folksammansmältningens demokratiseringsprocess hade han ingenting till övers. Han hade inte heller mycket gemensamt med den litterära blomstringen i Boston; den måste i sin förening av provinsiell puritanism och sent blommande tysk metafysik för honom, som aktade Gibbon och Voltaire och hade sina egentliga rötter i det amerikanska 1700-talets aristokratiska radikalism och i de romanska kulturtraditionerna, ha framstått som på många punkter likgiltig.

På ett helt annat sätt ställde sig Henry Adams till 1900-talets idéer. Det vore orätt att säga att de entusiasmerade honom; men starkare än sina samtida kände han sig förpliktad att sätta sig in i den mångfaldighet som han ansåg vara deras egentliga väsen. I sina historiska studier och under sin Londontid hade han i den politiska utvecklingen främst sett ett mot- och samspel av personliga krafter, av karaktärer vilkas konsekvens,

kraft och begränsning man åtminstone kunde söka uppskatta, även om resultaten var osäkra. I det nya århundradet kommer skeendena, det insåg han före de flesta, att bestämmas av de stora, oöverskådliga massorna, av gigantiska och emotionellt komplexa krafter. "Modern politik är i grund och botten", skrev han i självbiografen, "en kamp inte mellan människor, utan mellan krafter. Människorna blir för vart år mer och mer funktioner av en styrka samlad kring centrala kraftverk. Konflikten står inte längre mellan människorna, utan mellan motorerna som driver människorna, och människorna tenderar att underordna sig sina egna drivkrafter."

Vad som alldeles speciellt karakteriserar hans åskådning är att han så klart insåg vilken betydelse naturvetenskapens nya världsbild skulle få för utvecklingen. Han säger att upptäckten av radium kreverade som en bomb på hans skrivbord, och bilden av bomben återkommer sedan i resonemangen på ett sätt som nu verkar nästan förbryllande i sin träffsäkerhet ("frågan om riktigheten av naturvetenskapens åskådning hade historien ingen rätt att blanda sig i, emedan denna naturvetenskap nu låg på ett plan där knappt mer än ett par hundra hjärnor kunde följa de matematiska processerna; men bomber klarlägger saker och ting på ett högst energiskt sätt"). Han ägnade huvuddelen av sin ålderdom åt att sätta sig in i det som en icke-matematiker kan fatta av modern naturvetenskap, och i självbiografins referat av läsning och funderingar kan han ibland uttrycka sig på ett sätt som kommer förvånande nära det en nutida filosof använder när han

för lekmannen vill klargöra relativitetsteorins konsekvenser.

Den mest påtagliga av de slutsatser som Adams drog av sina iakttagelser formulerade han i en teori som han kallade för accelerationens lag; enligt den sker den tekniska utvecklingen, som på medeltiden fortskred praktiskt taget omärkligt, i ett skede för skede allt snabbare tempo, som i en geometrisk serie. Detta kom honom att förutse enorma omvälvningar redan under 1900-talets första hälft, och det kom honom också att helt resigenera inför möjligheterna att göra några spådomar. Den tystlåtenhet i det offentliga livet som han under sina sista årtionden iakttog betraktade han framför allt som en praktisk tillämpning av sina egna åsikter; det var ett utslag av hans skepsis, inte av misantropi. I själva verket rymde hans intelligent fantasifulla uppfattning av nutiden ganska mycket optimism; att vad som helst kunde komma, betydde för honom att någonting gott också kunde förverkligas snart. På den punkten blev han inte sannspådd; han slutar sin självbiografi med förhoppningen att om han och hans närmaste vänner på hundraårsdagen av hans födelse, 1938, finge samlas och se vad som hade hänt, skulle de kanske finna att människan för första gången hade skapat en tillvaro, som känsliga och tillbakadragna — "sensitive and timid" — naturer kunde betrakta utan en rysning. Så blev det inte 1938, men Henry Adams slapp vara med; han dog den första världsfredens år.

Att Henry Adams blev en profet för den litterära efterkrigsgenerationen är inte svårt att förstå. De som då var unga upplevde sin första stora politiska des-

illusion, och det klara och kyliga medvetande som utmärker Henry Adams var ägnat att skingra den disiga optimism som särskilt irriterade de hemvändande krigsdeltagarna. Också i andra avseenden verkade han aktuell. Vid sekelskiftet hade han förutsett maskinkulturens utveckling och hade i en berömd paradox framställt den obegripliga dynamon som 1900-talets motsvarighet till 1200-talets madonna. Efter första världskriget slog idén igenom som poetisk symbol (här hemma framför allt utnyttjad av Diktonius), och 1928 återvände Adams' funderingar i förgrovad form i O'Neills drama "Dynamo". Antagligen har Adams' självbiografi också betytt en del för Thomas Wolfe, som i sin produktion på samma sätt som Adams sökte fastställa hur upplevelserna formade individen. Även en och annan vändning hos Hemingway — sådana där hans negativt nyktra ärlighet tydligast kommer fram — tyder på studier i Adams.

Emellertid är det redan klart att hans inflytande inte är begränsat till förra efterkrigsperioden. Hans precisa, genomkultiverade stil gör, fast den genom sin innehållsrikedom emellanåt kan bli tröttande, fortfarande ett starkt intryck, och hans systematiska odling av personligheten upphör inte att fängsla den som ger sig tid med honom. Över den politiska utvecklingen i Washington under 1800-talet ger han intressanta, kritiska överblickar, och många av hans skeptiska maximer äger ännu full tillämplighet, större nu än under den Rooseveltiska perioden. Alldeles glänsande är hans analytiska framställning av utvecklingen i London under inbördeskriget; antagligen är det inte lätt att

finna ett motstycke till den precision med vilken protagonisterna i pjäsen — Palmerston, Russell, Gladstone — iakttas, delvis genomskådas, värderas och omvärderas när alla dokument senare kommit på bordet. Någon sade om Henry Adams att hans politiska och historiska sinne var så skarpt att det närmade sig de poetiska domänerna, och även om den exakta innebörden av en sådan värdering kan vara oklar, anger den ändå ganska tydligt karaktären av Henry Adams' syrligt skarpsinniga, desillusionerade och artistiskt högtstående författarskap.

19. 8. 1947

O. Henrys förskingring

O. Henry tillhör den kategori av författare som praktiskt taget alla läskunniga människor någon gång har läst en bit av, även om de inte vet det, inte har det ringaste intresse för författarnamn. Det var han som gav den amerikanska tidskriftsnovellen den form som i stort sett imiteras än i dag, och tidskrifterna inte bara i Amerika har ständigt hållit på och tryckt om även hans originalhistorier. Han är oundviklig. Att läsa honom på ett senare stadium och i måttliga proportioner har onekligen sina behag; det största är att oförhappandes stöta på sin barndoms lektyr och se vad det är för någonting som den tiden föreföll en vemodigt, kvickt och glänsande.

Men O. Henry hade också andra, mera objektivt påvisbara förtjänster. Han är i den amerikanska litteraturhistorien känd som de oväntade slutpoängernas mästare, och på det området kan han tilltala, fast inte på ett mera väsentligt sätt. Hans poänger är av den här typen:

Den unga hustrun i det bedårande äktenskapet med den knappa ekonomin beslutar sig på julafton för att sälja sitt oerhört svallande hår för att kunna köpa en

vacker klockkedja att ge maken i julklapp. När han kommer hem och hittar henne kortklippt har han med sig i present en spanskt storartad kam. Medel till inköpet har han skaffat genom att sälja sin klocka.

En luffare i New York brukar varje thanksgiving day träffa en fin gammal herre på en viss bänk vid Union Square och av honom bli bjuden på en mäktig kalkonmiddag. Detta år, det nionde, har han visserligen redan på förmiddagen undfägnats enormt av snälla människor, men pinar ändå i sig middagen medan herrn tittar på — för att göra honom lycklig och hålla institutionen vid makt. Herrarna skils utanför restaurangen, men träffas efter en stund på sjukhuset. De har bägge störtat i gatan, luffaren av övermåtnad, mecenaten därför att han inte har haft råd att äta på tre dar.

En ung målarinna ligger sjuk i sitt bohemrum i Greenwich Village. Hon har ingen livsvilja och inbillar sig att hon ska dö när höstblåsten har slitit ner det sista bladet från rankan på muren mittemot. Sista bladet faller aldrig, och hon repar sig, men den gamle målaren, som aldrig har gjort sitt mästerverk, får lunginflammation och dör i stället. Den ådrog han sig när han en kall natt målade det envisa bladet på muren, och se, det var hans mästerverk.

För europeiska läsare som har Anatole Frances och Hjalmar Söderbergs poänger i minnet är detta inte mycket att hojta om. Av större intresse är O. Henry som miljöskildrare. Visserligen är det inte mycket med hans omskrutna historier från Texas under dess grovhuggna period — man behöver bara bläddra i Mark

Twains "Life on the Mississippi" med dess likartade miljöer för att se skillnaden: mellan konsten och oljetrycket. Men med Manhattan från sekelskiftet är det en annan sak. O. Henry kom till New York relativt sent i livet. Hans tidigare år bjuder på en rafflande poäng, men förefaller ändå i stort sett fadda och överkliga. New York var för honom ett "lilla Bagdad i tunnelbanan", som han själv skrev; där slog han genast igenom och blev någonting, och han fylldes av en häftig, senkommen förälskelse i staden, som säkert hade sina smärtsamma drag, men lät honom uppleva verkligheten med den förälskades intensitet.

Sekelskiftets New York lever verkligen tydligt i hans bästa historier, men de är inte bara goda miljöskildringar, de har också sin egen stilistiska friskhet. O. Henry var förvisso ingen bildningens gigant, och utom den flyhänste berättarens yrke behärskade han endast mindre bokliga branscher: drugstoreexpeditens (väl), kartritarens (ganska väl), cowboyens (hjälpigt) och bankkassörens (sämre än nödortfigt). Men en vänlig dam, som brukade samtala med honom i bildande ämnen när han var i tjugusåldern, har berättat att han vid denna tid med stort intresse studerade uppslagsböcker och att hans ordförråd var häpnadsväckande. Det är det studiet som han har profiterat av i sina noveller; de är berättade på en för sin tid mycket naturlig talspråksprosa, men då och då, och med verklig ironisk talang, klipper författaren till med en riktigt lång, krånglig och exklusiv term, som ger relief åt prosan. Hans dialog var också bra, och särskilt skickligt återgav han unga, ointellektuella damers jar-

gong. Hans sociala indignation var av begränsat djup, men när han tänkte på framgångsrika affärsmän som avlönade sina söta och snälla kontors- och butiksflickor med sex dollar i veckan blev han verkligt arg, och det finns många historier om sedlar som han tryckte i handen på skötsamma ungmör (och även, fast utan vederlag, på mera fåvitska jungfrur). Han skrev om fräscha flickor med ett slags gäcksam ömhet som fortfarande gör verkan.

*

En mera fängslande punkt hos O. Henry är hans hemliga år. Han kom till New York 1902 och dog 1910, utarbetad, nervös, lever- och hjärtsjuk och med nio tomma viskybuteljer under sängen. Han var född i North Carolina och hette egentligen William Sidney Porter, hade som ung varit på en ranch i Texas och senare bott i Austin, där han arbetat på en bank, på statens lantmäterikontor och vid en tidning och varit lyckligt gift; sedan hade han vistats ett kort tag i New Orleans och rest i Mellan- och Sydamerika. Själv påstod han att han var född 1867, men så småningom kom det fram att det riktigt födelseåret var 1862. Det pratades om den mörka perioden i hans liv, och när det kom fram att han hade gjort sig skyldig till förskringring och suttit i fängelse började det intresse för den undre världen som skymtar i hans noveller få en allmer demonisk karaktär, och man anade att O. Henry, den till synes beskedlige mannen, också hade en mr Hyde inombords. Hur det egentligen förhåller sig med

den saken får man veta i en nyutkommen biografi av E. Hudson Long (O. Henry, The Man and his Work). Long är som skribent en vanlig tråkmåns, men som forskare har han sina poänger, och det lindriga i O. Henrys förbrytelse framstår i denna bok med stor tydlighet.

Det var i början av 90-talet som O. Henry var anställd vid banken i Austin; samtidigt försökte han hålla en enklare underhållningstidning i gång. Båda delarna gick knaggligt; för bankjobbet kände han olust, och för tidningen fick han inte tillräcklig publik, i synnerhet sedan han retat läsarna genom ett ingripande i en politisk kampanj. Så småningom fick han anställning vid en större tidning i Houston och flyttade dit med sin spröda och fromsinta unga hustru. 1896 kom det från Austin ett åtal från banken, enligt vilket han skulle ha förskingrat bortåt 5 000 dollar. O. Henry rymde från Houston, hustrun och sin lilla dotter och höll sig undan på subtropiska orter, men återvände följande år, när han fick höra att hustrun låg för döden, och tog sitt straff. Long har gått igenom de papper som finns bevarade, och av dem framgår det att det rådde utomordentligt dålig ordning på banken, att alla tjänstemän brukade låna ur kassan och att O. Henry av revisorerna hade utvalts till syndabock, måhända därför att han var den mest försvarslöse. Detta intryck förstärks av att O. Henry när det kom till kritan inte ställdes till ansvar för förskingring av mer än 850 dollar. Det sannolika är att han stoppat pengarna i sin dekrepitanta tidning och hela tiden tänkt sig att han skulle kunna ersätta lånet.

Straffet blev enligt vår syn på sådana saker strängt: fem års fängelse. O. Henry satt i Ohios statsfängelse i Columbus, och fängelseläkaren har berättat att han under sin långa praktik aldrig träffat någon fånge som föreföll så förkrossad av sitt straff. O. Henry lyckades också hemlighålla för sin dotter att han satt i fängelse; hon levde i den tron att han arbetade som drugstore-expedit — vilket han strängt taget också gjorde, för han var farmaceut vid fängelsets apotek. Brevet från dottern och de noveller som han nu började skriva höll honom uppe. Förhållandena vid anstalten var av allt att döma fullkomligt vedervärdiga, men av dess papper framgår det att O. Henry var den tåligaste och tystast lidande av alla tänkbara fångar. Redan efter två och ett halvt år blev han villkorligt frigiven, och ett år senare hade han, med sin hemlighet dold bakom ansiktets nästan Hooverlika släthet, etablerat sig som en av sin tids mest framgångsrika författare. Själv sa han till en av sina förtrogna att han kände sig som Lord Jim i Conrads roman: en gång i sitt liv hade han begått ett avgörande misstag, och vetenskapen om det bestämde sedan hela hans följande liv. Men i sina böcker förrådde han aldrig någonting om sin våndas tid; hade han gjort det, kunde han ha blivit något mer än en representativ tidstyp och ett berättarmönster av tvivelaktigt värde.

21. 7. 1949

Gertrude Steins litterära position

Häromdagen var det ett år sedan Gertrude Stein dog. Hon var då sjuttiotvå år, och fast hon ett par decennier tidigare hade varit en av samtidens mest förlöjligade författare, hade hon före sin död till och med förvärvat en ganska vidsträckt popularitet. Själv hade hon under sin fyrtioåriga författarbana mer obesvärat än de flesta gjort anspråk på att vara ett nyskapande geni, och det hade till slut erkänts att hon på den punkten hade rätt eller åtminstone nästan rätt: hon var en av den moderna amerikanska prosans portalfigurer, och personligen hade hon övat ett djupt och påtagligt inflytande — på litteraturen såsom Sherwood Andersons, Hemingways och andras handledarinna och på modernt franskt måleri genom sin ställning som Picassos närmaste vän under en lång rad år.

Med några korta avbrott bodde Gertrude Stein i Frankrike sedan 1905 och tog där emot dem som kom vallfärdande till henne och hennes berömda konstsamling. I allmänhet tycks hon ha imponerat på sina många besökare och också förefallit sympatisk, fast

kanske en smula oroande i sin målmedvetenhet och i sin självkänsla, som avtecknade sig naturlig och massiv som en lyckad kolossalskulptur. Själva hennes yttre var respektingivande: det vackert formade huvudet, vars fina bildhuggeri hon framhävde genom det kortklippta håret, den rektangulärt intelligenta pannans stora vidd, de djupt liggande ögonen, den fula och kraftiga, dominanta näsan. Hon hade ett romaransikte, och både det och hennes flödande talförhet skrämde somliga. Hennes sätt att vara bestämdes av starka sympatier och antipatier, och hon kunde fara illa fram med nyfikna människor som inte hade sinne för hennes storhet. Okomplicerat folk tyckte hon vanligtvis om, och särskilt bra trivdes hon med de amerikanska soldater som två gånger kom och hälsade på henne under utövandet av sitt påtvungna hantverk. Andra gången de kom träffade hon så många och funderade så mycket över den amerikanska framtid som de för henne såsom landsflyktig representerade att det blev en bok av det, "Brewsie and Willie".

Den är direkt och enkelt skriven, fast steinsk i sina långa, väl talade, sparsamt kommaterade, med "och" och "men" och "därför att" sammanbundna meningar. Närmast före den hade hon utgett en annan bok i samma stil, som berättade om hur det var i Frankrike, inom hennes synfält, under de båda världskrigen: "Wars I Have Seen". Alla hennes övriga böcker, omkring femton större och en del mindre tryck, utgörs till stor del av medvetna experiment med amerikanska språket och av försök att berätta på ett sätt som är sannare än det vanliga. Mycket av detta är inte precis svårt att läsa,

men svårt att begripa mer än delvis. Genom kryptogrammerna talar dock en personlig röst och märks den sorts konsekvens som uppkommer när ett temperament hittar sanna uttryck för sin egenart.

Det märkliga med Gertrude Stein är det envisa: att hon så tidigt började skriva på sitt sätt och att hon höll fast vid sina principer. Den första bok hon utgav, 1909, hette "Three Lives" och var skriven fyra år tidigare. Det är tre noveller, som inte bara genom sin gruppering anger sitt sammanhang med Flauberts "Trois Contes"; men de hör ändå i allra högsta grad till 1900-talet. Mest påminner de om Sherwood Andersons "Winesburg, Ohio": de har samma emotionella direktet, samma nuverklighet, samma fina, på sätt och vis naiva sinne för det komplicerade i en till synes enkel karaktär, och de är skrivna på en prosa som i sin avsiktliga naturlighet liknar hans; men de är författade nära femton år innan han hade kommit fram till konstnärlig klarhet.

Om man utgår från att amerikansk berättarkonst under mellankrigsåren ur artistisk synpunkt dominerades av Hemingway, Faulkner, Sherwood Anderson och Wolfe, att det var deras olika sätt att skriva som utmärkte perioden, måste denna Gertrude Steins första bok tillmätas en viktig plats som pionjärverk. Det finnes visserligen hos alla fyra — inte minst hos Faulkner om man ser efter — mycket som anknyter till traditionen från Mark Twain: en strävan att litterärt utnyttja ett slagkraftigt vardagsspråk. Men de arbetar också på att förstärka verklighetsintrycket genom att koncentrera skildringen på det som känns i nuet. De gör

det på olika sätt: Faulkner genom att låta en redan existerande, ofta överskådligt komplicerad inbillningsvärld på en punkt, i ett mer godtyckligt valt nu, komma strömmande upp ur fantasidjupet; hos Hemingway står den yttre verkligheten i nuet som ett kalkskal och avslöjar genom sin forms detaljer det känslolnne-håll som behöver skyddas; hos Sherwood Anderson kommer omedvetenhetens vatten mjukt böljande upp i nuet; och hos Wolfe strömmar ögonblickets känslor fram med en flodsprutas kraft och obegränsade vattenresurser. Men hur olika de än är anknyter de såsom känslöåtergivare i nuet till Gertrude Steins första bok, Hemingway och Sherwood Anderson med en tydlighet som kan avläsas i de grammatiska vanorna.

"Three Lives" innehåller tre historier om kvinnor: en om en trotjänarinna som är skapt för att uppföra sig; en om en dum och undfallande, i olika drömmar försjunken ung flicka, som blir bortgift utan att riktigt märka vad livet — vad de som ordnar för henne — låter henne gå igenom; och slutligen en om en negerflicka och det som händer henne. Hon är en som av sin vitalitet lockas att leva lite vårdslöst; hon träffar en färgad läkare, som är en fin karl, men alltför puritanskt lagd för att kunna behålla henne; slutligen driver de isär, och hon går under. Denna novell, "Melanctha: Each One as She May", är den mest genomarbetade av de tre. Liksom de båda övriga är den ur psykologisk synpunkt mer än vanligt övertygande, men den har också en annan förtjänst. Det är det första och kanske fortfarande det enda riktigt lyckade som en vit författare har skrivit om färgade:

naturligt nära i sin mänskliga attityd och samtidigt sällsamt skickligt i sitt återgivande av tonfall och vändningar. Mest påfallande är ändå den metod med vilken Gertrude Stein följer utvecklingen av förhållandet mellan huvudpersonerna; det har väl knappast skrivits någonting där ordet "nu" förekommer så ofta som här och där ögonblickens resonemang följs så grundligt och de barriärer som nuets uttryck och känslor uppställer känns så påtagliga. Helhetsintrycket av de många scenerna är ett av ganska monotont enträgenhet, men också ett av sanning, och fast det kanske tar emot en smula vid läsningen, dröjer upplevelsen av stark verklighet i minnet. Det är en novell som har stått sig fint i fyrtio år; i en antologi av 40-talsprosa skulle den avteckna sig med påfallande modernitet.

Gertrude Stein har själv talat om att hon i "Melanctha" utan att vara riktigt på det klara med sina egna medel åsyftade ett skildringssätt som hon kallar för ett "kontinuerligt presens". I sin nästa bok, som skrevs mellan 1906 och 1908 men utkom först 1925, "The Making of Americans", ville hon samla alla sina erfarenheter av människor som hon mött under barndoms- och uppväxtåren i Amerika, och här försökte hon genom metodiska upprepningar skapa sitt "förlängda nu". Resultatet påminner en smula om en gramfoninspelning som drabbats av ett tekniskt missöde, så att skivan ständigt tar om tre redan spelade takter innan den kommer fram till en ny, fjärde. Inom den moderna prosan överträffas den väl endast av "Finnegans Wake" i svårlästhet, men det är uppenbart att också denna bok har haft sin stora betydelse för den speciella

teknik att samordna disparata intryck i enkelt koordinerade satser som Hemingway och hans efterföljare så ofta utnyttjat.

I Gertrude Steins senare experimentella verk spelar upprepningen en mindre roll; i stället skulle hennes arbetsmetod här kunna inordnas under begreppen nuet, ordet och satsen. Ofta — bland annat i den hjärtligast förlöjlighade av hennes böcker, "Tender Buttons" — går hennes prosa ut på att fixera vad som kommer för henne när hon tänker på ett föremål, en maträtt eller ett rum, och hennes strävan är att finna det rätta ordet och den perfekta, maximalt naturliga och maximalt musikaliska satsrytmen. I de flesta fallen framgår det på intet sätt av sammanhanget vad författarinnan vill ha sagt, men prosan låter nästan alltid bra, och emellånåt skymtar det fram att den som skriver i varje fall har ett förstklassigt huvud och har haft roligare av att skriva än någon läsare kan ha av att förlöjligha det skrivna. Till denna del av Gertrude Steins produktion hör en så kallad operatext, "Four Saints in Three Acts", som den framstående musikteoretikern och kompositören Virgil Thomson har skrivit musik till och som med stor framgång har uppförts av en färgad kör i Amerika. Den rymmer ett stort kvantum kuriösa infall, men är också en rolig och bitvis praktfull högläsning; tydligare än på något annat håll framträder här Gertrude Steins nära frändskap med den senare Joyce. Men detta avsnitt av hennes produktion erinrar också om hur intim hennes kontakt med modernt måleri var; särskilt "Tender Buttons" är i mångt och mycket en litterär motsvarighet till exempelvis Bracques

stilleben, och det stämmer också bra med den boken att författarinnan tycks ha varit en av de första icke-yrkesmän som verkligen begrep vad Cézanne ville med sitt måleri. Att hennes böcker av denna typ i framtiden ska spela en större roll som läsning för en bred allmänhet än de hittills har gjort förefaller inte sannolikt; men troligen kommer en mera systematisk forskning att i detalj kunna klarlägga vad både hennes uppslag och hennes personliga ståndaktighet har betytt, i detta fall inte bara för modern amerikansk prosa utan också för den breda falang av moderna lyriker som har tagit intryck av Ezra Pound, en annan av hennes lärjungar.

På ett helt annat sätt förhåller det sig med Gertrude Steins självbiografi. Den heter "The Autobiography of Alice B. Toklas" och föreges vara berättad av hennes mångåriga Parisväninna och sällskapsdam, som beskriver vad hon har upplevt tillsammans med geniet. Mest handlar boken om målare och bland målarna mest om Picasso, och av den parisiska konstvärlden mellan 1907 och 1930 ger den en kvick och nästan graciös, temperamentsfull och intelligent skildring. Hos Gertrude Stein fanns det, även i hennes mest kryptiska vändningar, en glädje åt det fulländade konstverket, åt det som med personlig sanning uttryckte sin egen tid, och i ingen av hennes böcker kommer denna glädje, med sina uppfriskande inslag av naiv omedelbarhet, så tydligt fram som här. "The Autobiography of Alice B. Toklas" måste redan vara en konsthistorisk källa av första ordningen och är ett av periodens mest originella litterära dokument; det är också en i hög grad

läsbar, nästan lättläst bok, som samtidigt ger goda föreställningar om det steinesiska språkets egendomligheter och njutbarhet. Den har lika stora utsikter att bli en amerikansk klassiker från mellankrigsåren som Hemingways "The Sun Also Rises", Sherwood Andersons "Winesburg, Ohio", Thomas Wolfes "Se hemåt, ängel!" och Faulkners "The Sound and the Fury".

Till slut en bibliografisk not:

"Wars I Have Seen" och "Brewsie and Willie" finns tillgängliga i vanliga upplagor. "Selected Writings" (Random House, \$ 3.50), utgiven av Carl Van Vechten, innehåller utdrag ur alla hennes viktiga böcker och återger i sin helhet "Tender Buttons", "Four Saints in Three Acts" och "The Autobiography". Den sistnämnda lär inom kort komma att ingå i en av de engelsk-språkiga serier som utges i Sverige. "Three Lives" finns i New Directions billiga serie New Classics. Hennes stimulerande bok om Picasso är tillgänglig i en representativt illustrerad engelsk upplaga (Batsford, 10s. 6d.).

30. 7. 1947

Den objektiva berättarmetoden

"Att berättarkonsten är en dam, och en dam som på ett eller annat vis har lyckats försätta sig i trångmål, det är en tanke som ofta måste ha slagit hennes beundrare", skrev Virginia Woolf i en uppsats för omkring tjugu år sedan. Så kändes det alltså då, fastän tjugutalet var en period under vilken särskilt den engelska prosatekniken kunde notera stora landvinningar och den som skrev på detta sätt hade ett ovanligt starkt intresse för prosaberättelsens tekniskt-estetiska organisation. Under de tjugu år som sedan dess förflutit har de modernt inriktade prosatörernas hjälpmedel, som nästan alla ursprungligen hämtats ur Joyces "Ulysses", varit i flitigt bruk utan att underkastas någon genomgripande renovering, och det är naturligt att trångmålen nu ska kännas minst lika stora. Det är inte bara — som Staffan Björck skrev häromdagen — "monolog-prosan" som stå inför ett dilemma: hela mellankrigsperiodens objektiva sätt att berätta gör det. Som docent Björck i slutet av sin artikel framhöll finns det i mellankrigsperiodens experimentellt inriktade litteratur en tendens hos författarna

att genom en rad olika konstgrepp, av vilka den inre monologen är ett, undvika alla påståenden i eget namn, att låta berättelsens händelser och de medagerandes yttranden och tankar tala för sig själva; författaren skyr att genom överblickar, sammanfattningar av tidigare händelser och värdeomdömen om karaktärer eller landskaps skönhet själv träda in i sin prosavärld, och på det viset blir den en för honom hermetiskt tillsluten byggnad. Nu frågar man sig: kan det vara bra i längden med alla dessa böcker av författare som låtsas vara stumma?

När den objektiva metoden under mellankrigsåren tillämpades som striktast gav den emellanåt utomordentliga resultat. I några av hennes mest framgångsrika romaner — som "Mrs. Dalloway" och "To the Lighthouse" — följdes den av Virginia Woolf med nästan pretiös metodik och med så stark verkan att hon — när man nu ser tillbaka på den tiden — framstår som en av dess mest betydande prosakonstnärer. Och intrycket beror av metoden: man kan inte tänka sig att den nukänsla som så levande strömmar fram ur dessa sidor med något annat hjälpmedel skulle ha kunnat fångas och återges med sådan lätt, skimrande verklighet eller att den subtilitet som finns hos många av de medagerande på ett annat sätt skulle kunna ha åskådliggjorts mera flyktigt-verkligt. Författarinnan ansåg själv att intrycket oundvikligen skulle ha förgrövats om hon tillåtit sig att träda in och kommentera, och säkerligen hade hon rätt i det.

Man kan ta ett annat exempel där samma metod, tillämpad i en helt annan anda och dessutom inte lika

strikt, också har gett stora vinster: Hemingways "Att ha och inte ha", som är den bäst skrivna (om också inte till innehållet intressantaste) av hans romaner. Där har huvudpersonen Harry Morgan ordet ända fram till sidan 69; och inte ens han tillåter sig många överblickar över livet: på sidan 15 kommer den första på tio rader, om hans egen belägenhet, och på sidan 23 undslipper det honom ett värdeomdöme om en medbroder: "Eddy var duktig ombord förr i världen, innan han började supa, men nu är det ingenting med honom." Överhuvudtaget är det ytterligt sparsamt med sådana upplysningar i boken; och självklart är det just den objektiva metoden, aldrig målande, aldrig sammanfattande och aldrig analyserande, som ger läsaren det direkta intrycket att boken är fullstampad med handling och det indirekta att Harry Morgon är en karl som det alltid har hänt och alltid måste hända saftiga ting. Hade författaren själv stigit in i berättelsen, skulle detta intryck av kraftig, oavbruten aktion ha försvagats; och det får det i boken inte göra förrän handlingen är över och Harry Morgon har blivit "en jävel som det är slut med".

Det är minst lika lätt att finna exempel på den objektiva metodens brister: på noveller, romankapitel och hela böcker där författarens behov av anonymitet i onödan har krånglat till det för läsaren. I sin mest utrerade form — sådan den användes exempelvis av Isherwood i hans tidiga roman "The Memorial" — tenderar den att göra berättelsen till ett slags orienteringsprov, där läsarens största behållning tillfaller honom om han till slut lyckas räkna ut hur de personer

hänger ihop som det berättas om. Där har det hela ohjälpligen sparat ur; det stod klart också för Isherwood, som i sina senare böcker tillämpade andra berättarprinciper.

Frågar man sig vad det beror på att författarna, särskilt i England och Amerika, under de senaste decennierna har varit så pigga på den objektiva metoden, så hittar man fler svar än man egentligen är betjänt av: de är för olika varandra för att kunna restlöst övertyga.

Ett är att mellankrigsperiodens författare bara fortsatte på något som naturalismen hade börjat. Phyllis Bentley har i en intressant liten bok om hithörande frågor, "Some Observations on the Art of Narrative", bl. a. pekat på det stora intresse som redan Tolstoj hade för den objektiva metoden. Särskilt tydligt märks detta i "Anna Karenina", med dess överraskande moderna och aktivt berättade ingress och med den utförliga skildringen av societetslivet, som levandegjorts genom en mångfald scener från salongerna och inte genom essäistiskt formulerade karaktäristiker. Tolstoj visar hur det är i stället för att påstå att det är så; det tar mycket utrymme, men det är åskådligt. Ett liknande intresse i riktning mot den objektiva metoden hittar man hos Maupassant, exempelvis i "Bel-Ami": ända från första kapitlet med dess direkta skildring av den parisiska sommarkvällen är romanen gjord på ett modernt, sceniskt sätt. Man kan alltså säga att mellankrigsårens objektiviserande berättare bara drog ut konsekvenserna av naturalismens metod: nu blev romanen och novellen verkligt renodlade dokument över verkligheten.

En huvudskillnad var dock att de senare författarna inte hade samma anspråk på att ge en systematisk samhällsbild som föregångarna. I själva verket var det tvärt om så att mellankrigsperioden — i både Frankrike och de anglosachsiska länderna — producerade ovanligt många prosaverk som medvetet sökte hålla sig fria från historieförtäljande och samhällskritiska syften: prosan sökte hävda sin konstnärliga integritet, ville inte bara vara en berättelse om det eller det, utan bli en artistiskt fristående produkt av samma klass som lyriken. Naturligtvis föll man också här tillbaka på de naturalistiska föregångarna: främst Flaubert, som ju under mellankrigsperioden ständigt lästes om och prisades, särskilt i England. Men om man jämför exempelvis Virginia Woolf, Dorothy Richardson och Joyce med Dickens, Thackeray och George Eliot, så framstår nyheterna tydligare: det spontana berättandet blir för de sentida författarna nästan likgiltigt, och vad det hela går ut på är att skapa en fördjupad människoskildring, fixerad till dygnet eller till ögonblicket och sammanfogad enligt principer, lika musikaliskt eller matematiskt strikta som lyrikens och dramats. Här är alltså svaret nummer två: mellankrigsårens författare ville demonstrera prosastyckets självständighet som konst, och de gjorde det genom sin objektiva metod, genom att reagera mot prosans användning i det omedelbara berättandets tjänst. Det gäller om de nämnda författarna, men också om Faulkner och Thomas Manns Josefserie. Resultatet blev ju att svalget mellan den "underhållande" och den "fina" littera-

turen vidgades; det blev ofantligt mycket större än det hade varit på Dickens tid.

Men också impulser från andra håll än prosaträdionens måste ha bidragit till att påskynda denna utveckling. Det ligger nära till hands att parallellisera den med den förändring som ägde rum med stumfilmen under dess period av relativt mognande: i början innehöll filmen massor av långa förklarande texter, som utgör en god motsvarighet till romanförfattarens orienterande stycken; mot slutet talade bilderna för sig själva, och åskådarna hade lärt sig att förstå språket. Att den berättande prosan — exempelvis i "Att ha och inte ha" — har tagit direkta intryck av denna utveckling är säkert, fast denna fråga liksom praktiskt taget alla andra som har med prosateknik att göra har fått ligga outredd.

En helt annan förklaring kan man komma till om man tänker på de väsentliga stämningar som rådde under perioden: när människorna stod desorienterade och skrämda, omgivna av krig och barbariets eruptioner och kringvälvda av ett universum vars egentliga natur undandrog sig den konkreta fantasins alla ansträngningar, var det naturligt att en medveten prosaartist fann sina kommentarer alltför lättviktiga för att framföras annat än indirekt, utnyttjade i dialogen som symptom på uppträdande personers karaktärer. Den objektiva metoden hade också den förtjänsten att den genom sin teaterartade teknik tenderade att begränsa sig till vissa situationer, vissa rum och vissa korta tidsavsnitt och sålunda även när den sysslade med större översikter gjorde det på ett så att säga molekyllärt sätt. Också

härigenom avsåde sig prosaisten en del av sina anspråk på att kunna överblicka verklighetens stora sammanhang. Det är till exempel betecknande att den stora berättartekniska apparaten i Dos Passos' "U. S. A.", periodens säkerligen mest framgångsrika översiktsroman, ger intrycket att det amerikanska samhällets stora variationsrikedom är oöverskådlig, snarare än av författaren överskådad.

Resonerar man på det här sättet kan man alltså komma fram till att den objektiva prosametoden har inneburit mångahanda: en hävdelse av prosakonstnärrens artistiska integritet, en underkastelse under en annan konststart, som borde vara prosan främmande, och en reträtt från positionen som allvetande berättare och allt begripande genomskådare. Detta är väl för brokigt för att bli riktigt övertygande; men så begränsade torde resonemangen förbli till dess att några rejäla undersökningar av den moderna prosatekniken har gjorts. Bedrivs de systematiskt kommer de förvisso att avlocka författarna privata hemligheter, som de tills vidare själva är lyckligen omedvetna om.

Tiden för en sådan forskning förefaller vara inne, för är det några tendenser man tycker sig kunna skönja nu, så pekar de på ett svalnande intresse för den objektiva metoden. Ett symptom är de senare årens livliga diskussion av sådana på olika sätt subjektivt berättande författare som Henry James, Joseph Conrad, Kafka och Sterne (i Amerika läser den litterärt intresserade ungdomen "Tristram Shandy" i förvånande stor utsträckning). Man kan också tänka på en sådan sak som att de engelska prosaböcker som på senare år har

gjort det starkaste intrycket är meditationer och minnen inte romaner — Cyril Connollys "Den oroliga graven" är ett fall —, att den i Europa för närvarande mest uppmärksammade amerikanske författaren är den hejdlöst subjektive Henry Miller och att hans lika personligt inställde lärjunge Kenneth Patchen i Amerika tillhör de ungas idoler. Man kan till och med anse som ett tidens tecken att Nobelpriset i fjol gick till en författare vilkens främsta verk är hans självbiografi och hans dagböcker. Man kan också påpeka att två av de svenska prosaböcker som i höstas gjorde det konstnärligt starkaste intrycket huvudsakligen bestod av personligheter: Gunnar Ekelöfs och Olof Lagercrantz'. Det ser ut som ett mönster, och även om man lätt skulle kunna lägga ihop prosabitar i en annan ordning och få en annan figur, förefaller det ändå som om denna bild skulle vara den väsentliga: en som visar författarna på väg in i sin diktnings tidigare avstängda och blott av de skapade gestalterna befolkade lokaliteter. Den stora frågan är om de där ska kunna finna en mindre skräckinjagande, mera överskådlig verklighet än den som omgav författarna mellan krigen.

14. I. 1948

Medelålders män i amerikansk prosa

Det har på den amerikanska bokmarknaden under de senare åren ägt rum en förskjutning, som var särskilt påtaglig 1947, en förskjutning från skönlitteraturen mot fackarbetena. Den har ju inte gått så långt att facklitteraturen i allmänhet kan konkurrera med romanerna i fråga om antal och upplagor, och särskilt står den sig slätt i jämförelse med de historiska hopkokerna, som även i fjol visade sig förvånande säljbara. Men både publiken och kritiken ägnar allt större intresse åt fackböckerna, och för den mera kvalificerade läsekretsen tycks de under fjolåret ha stått i förgrunden. En orsak till detta är att de amerikanska förläggarna offrar så mycket redigeringsarbete på de fackböcker som har en chans att bli lästa. De många arbeten i sociologiska, atomfysikaliska, geografiska, kulturhistoriska och framför allt historiska ämnen som numera årligen publiceras i U. S. A. har därför kommit att kännetecknas inte bara av kunskapsstoffets höga kvalitet utan också av sin läsbarhet. De får därigenom möjlighet att hävda sig mot skönlitteraturen, särskilt under

en period som den nuvarande, hittills utmärkt av sina efterbildningar och sin brist på konstnärlig omsorg.

Det har visserligen framträtt en lång rad av nya författare, och några har mottagits högakttningsfullt av kritiken. Men de ungdomar vilkas arbeten anmälaren har haft tillgång till följer med få undantag — man vill särskilt nämna Jean Stafford, en begåvad författarinna med fina psykologiska insikter — de redan väl upptrampade vägarna. Antalet skildringar av soldater i krig och f. d. soldater som söker orientera sig i det civila livet efter sin återkomst var under fjolåret stort, och här visade sig Hemingway fortfarande kurant som läromästare. Likaså fick Farrell nya elever, som arbetade med samma slags massiva realism som han, och Richard Wrights inflytande märktes på de yngre negerförfattarna. Det finns också en grupp yngre skribenter som bär starka vittnesbörd om att Kafka sedan ett par år tillbaka har varit en storhet även i Förenta staterna. Faulkner tycker man sig märka mindre av bland de unga, och det är på sätt och vis också en illustration till det förhållandet att det fruktbara litterära experimenterandet under de senaste åren inte har haft en amerikansk högkonjunktur. Emellertid finns det ett par debutromaner, utgivna efter höstsäsongens slut, som tycks varsla en kommande ändring.

I ett sådant läge är det naturligt att de redan etablerade författarna skall kunna göra anspråk på en stor del av den litterära uppmärksamheten. Delvis har de också lyckats, och de gäller i främsta rummet John Steinbeck, som efter sina i våras med ekonomisk framgång bedrivna turistresor pr buss bland amerikanska

vulgariteter strax före jultiden presenterade sitt gamla jag i den lilla romanen "The Pearl". Innan den blev bok var den följetong i en damtidning, dessförinnan var den manus till en film som lär vara i antågande och före det en autentisk mexikansk folksaga. Historien har på ett märkvärdigt fint sätt hållit sig riktig genom alla dessa metamorfoser. Den är skriven i Steinbecks enkelt folkliga maner, som ju också är hans naturligaste; den har många beröringspunkter med en novell i "Den långa dalen" som hette "Flykten" och är minst lika bra som den: i klass med "Den röda ponnyen" och hans allra bästa berättelser.

"The Pearl" handlar om en fattig pärlfiskare som hittar världens största pärla, stor som ett måsägg, och sedan blir utsatt för allehanda vedervärdigheter. Den vite doktorn i staden försöker lura av honom skatten, och pärluppköparna försöker göra det; någon kommer i nattmörkret och tänker ta livet av honom, och till slut ger han sig i väg till en annan stad för att söka få hederligt betalt för dyrbarheten. Han blir förföljd och invecklad i en strid som visserligen slutar med att han gör kål på sina förföljare, men också med att hans lilla barn blir ihjalskjutet. Då förstår Kino hur lite glädje det är med stora pärlor, och han och hans hustru återvänder till sin by och kastar skatten i havet.

Steinbeck menar att historien liksom alla folksagor är att fatta som en liknelse och att varje läsare kan se sin erfarenhet speglad i den. Det kan så vara — närmast gör den ju intryck av att illustrera det gamla evangeliet om den förnöjda fattigdomens förtjänster. Det väsentliga är emellertid att Steinbeck här har återvänt

till det sant naiva, knappa, åskådliga och osentimentalt patetiska berättande som han tidigare emellanåt har lyckats med. Här finns återigen den tillsats av Selma Lagerlöf som då gav den rätta motvikten till hans animala och muskulösa talanger; berättelsen är också fri från de tarvligheter och de alltför grälla effekter som lockar honom när han rör sig på det rent realistiska planet. Det kan invändas att Steinbeck här inte röjer några nya gåvor; men historien visar honom dock på höjden av sig själv och är ett amerikanskt prosaverk av 1947 — om man nu får räkna den till det året — som man med vissnet kommer att minnas.

Det finns åtminstone en prosabok till som är skriven av en författare i toppform. John O'Haras novellsamling "Hellbox". Titeln är pejorativ; den betyder ordagrant "tyglåda", d. v. s. den låda i ett tryckeri dit man kastar använd typografisk materiel. O'Hara bepansrar sig med den, medveten om att han varje gång han utger en novellsamling skall få höra att man väntar sig en roman av honom, en som överträffar "Appointment in Samarra".

Den nya boken är till sin typ alldeles lik hans föregående novellsamlingar och i sin kvalitet lik den bästa bland dem, "Files on Parade". O'Hara är en sentimental älskare av det ideala, särskilt av det ideala sådant det kan förekomma i erotiska förbindelser, och ett av hans huvudmotiv går ut på att visa hur sorgligt det är att människor genom slarv och missförstånd ska förråda sina möjligheter att förverkliga eller vidmakthålla det. En särskilt framstående expert är han på att med få men välvalda detaljer frammana den doft av

förskämning som ligger över solitt borgerliga eller en smula slappt intellektuella miljöer, där förråderiet mot idealiteten finns inlåst någonstans i en låda i en av stilmöblerna. Umgängesvanorna i trängre och vidare kretsar, atmosfären i vardagsrum och på nattklubbar, det är sådant som O'Hara har på sina fem fingrar, och hans dialog är ofta på ett mästerligt sätt karaktäriserande. Man kan säga att han i sitt motivval är en enformig författare och att han systematiskt undviker nya aspekter på väsentliga problem, men han är en karl som kan sitt yrke, och genom sin attityd av sårad, ganska naiv idealist — inte alls av cyniker, som det emellanåt görs gällande — är han också typisk för många intellektuellt inriktade amerikaner i den samhällsgrupp han uppehåller sig vid.

Lite av samma grundinställning, tillsatt med de speciella frätmedel som de amerikanska judarnas isolering ger upphov till, har det alltid funnits hos Jerome Weidman, och den märks kanske tydligare än vanligt i hans senaste bok, en novellsamling med titeln "The Captain's Tiger". Den handlar till stor del om ämbetsverken i Washington under kriget och stämningen där, och en annan motivkrets är förlagd till författarens barndomstrakter: den lilla puckeln på nedre Manhattans östsida, som huvudsakligen bebos av östeuropeiska judar. Somligt i boken bär starka spår av att ha varit i kolorerad tidning innan det kom i bok: författaren lever högt på sin förmåga av obesvärad rörlighet och låter alltför ofta sina huvudpersoner företa en smidig och för känsliga läsare befriande reträtt när de har krånglat sig in i en dramatisk situation. Men prelimi-

narierna utför han alltid talangfullt och drivet; och säger den här boken någonting utöver de tidigare — som skulle vara förtjänta av att bli mer kända i Sverige än de är —, torde det vara att han har många ämnen inombords som han ännu inte har hunnit fördjupa sig i.

Den formuleringen är tyvärr inte brukbar när man talar om James T. Farrells senaste novellsamling, "The Life Adventurous". Den innehåller en novell, titelnovellen, om förbrytarlivets frestelser för en universitetsman på dehis, som tillhör hans mest distinkta och i förhållande till hans övriga produktion mest självständiga; men det mesta verkar som spånor från hans stora romansviter, avhyvlade därför att virket var fläckat. Det är inte mycket att säga om det när man har att göra med en författare med så brinnande kärlek till bokpärmarna som Farrell. Det tvivelaktiga med samlingen ligger på ett annat plan: den innehåller ett flertal noveller som hätskt eller med klumpig ironi angriper amerikanska stalinister till förmån för radikaler av andra kulörer. Ingenting kan vara tacksammare i dagens Amerika, och det är förvånande att Farrell, som har anspråk på att vara en modig förkämpe för det som filistrarna avskyr, här med sådan följsamhet har valt att utnyttja läget. Den sanning som praktiskt taget alla läskunniga amerikaner bekänner sig till är inte värd att en författare med hans ambitioner som radikal frondörer upprepar den.

Till slut: i fjol kom också en ny roman av Erskine Caldwell. Den tar inte sig själv på lika stort allvar som hans närmast föregående, misslyckat patetiska och

tungt groteska berättelser från Södern och är därför vida att föredra framför dem, men den kan ändå inte jämföras med det återfunna lamm över vilket glädjen var så stor. I "The Sure Hand of God" gäller det en livshungrig dam och hennes ungefär likasinnade dotter, som glider över från ett glatt slarv till en nästan lika glad men mera systematisk prostitution. Som historien berättas är den trolig, men inte verklig; och på det sättet lutar också Caldwell, som emellertid inte alldeles har förlorat sin förmåga att skriva en slagkraftig dialog, mot den halvt reportagebetonade prosa som på sistone har tagit så stort utrymme i den amerikanska realistiska nutidsskildringen: den som saknar det stora personliga engagemanget och därför också den verkliga diktens fördjupning.

28. I. 1948

New York efter kriget, efter Kinsey

"Sover jag eller vakar" hette den första bok som pseudonymen Isabel Bolton utgav. Det var en mjukt överskyad berättelse i New York-miljö, glidande mellan apatisk, drömsk och monoton verklighet och plötsligt övertydliga ögonblick, uppfattad med starkt kvinnlig sensibilitet. Vid utgivandet av sin nya roman, "The Christmas Tree", har Isabel Bolton avslöjat sin identitet (hon är en drygt sextiårig författarinna, Mary Britton Miller, som tidigare utan framgång publicerat diktsamlingar och en roman), och här sover författarinnan inte, utan vakar; hon är konturerad, till och med pedagogisk; och hon har inte enbart vunnit på att vara det.

Den nya boken handlar om en gammal dam som från sin sextonde våning i ett hyreshus har en utsikt över Manhattans skyskrapor, som i skymningen fyller henne med förundran över de höga, vertikala ljusradernas dekorativa överklighet. Hon bor där tillsammans med sin sonson; och hon, som minns hur det var att tillhöra en ombonad, trygg, förmögen, lågmäld och behaglig familj vid sekelskiftet, känner också förundran, blan-

dad med bävan, över pojkens brådmogna kaxighet och hans glupska lekar med små B-29:or som fäller atombomber över sängkammarmöblerna. Hennes sonhustru är i Reno för att gifta om sig med en pojkaktig flyghjälte från kriget; och sonen håller till i Washington med en effeminerad dekoratör, som inte är den första i raden intima manliga vänner.

Hela denna situation är fint, emellanåt utsökt återgiven, men när Isabel Bolton kommer till huvudsaken, att förklara sonens homosexualitet som ett resultat av mrs Danforths alltför starka ägobehov och modersömhet, klaffar de inre monologerna för bra, och både sonen och modern förstår alldeles för tydligt och på ett alldeles identiskt sätt hur det är fatt med det hela. Dessa klara insikter leder också till att slutet blir mindre sannolikt — det slutar med att sonen, som ska vara en attraktiv och begåvad man, men just inte förefaller vara nånting, kastar ut sin rival över balkongräcket; om han så bra begrep hur det var ställt, skulle han antagligen inte bli så tvärarg.

Bokens titel syftar på den julgran som mrs Danforth påtvingar sin flygsinnade sonson i ett maktlöst försök att hålla kvar en trygg, av krig och livsåskådningskriser icke skakad värld, och dess grannlåt växer ut till en symbol för det förlorade; från grenarna hänger inte julgransprydnader, utan tusentals tjänsteflickor i vita förklädnader och betjänar i livré, det glittrar ur sällskapsrummen men också från nöjeskvarteren väster om Broadway med flickorna som alla kände till men ingen nämnde. Mrs Danforth är inte omedveten om att den världen grundade sig på sociala orättvisor, och hon

önskar den inte riktigt tillbaka, men kan ändå inte värja sig för de hemlighetsfulla och andäktiga minnen julgranen väcker. Det är efter-kinseyska tankevanor som kommer Isabel Bolton att ta upp det homosexuella problemet, och på den punkten är hon föga originell; men när hon fixerar en belägenhet som mrs Danforths och dröjer vid hennes minnen är hon en starkt personlig författarinna.

*

Hos Isabel Bolton är New York-skildringen ett viktigt konstnärligt element; hennes personer verkar alltid en smula vilsna när de går på gatorna och är omgivna av den hårda trafiken, men sitter de skyddade i en taxi, promenerar i Central Park eller betraktar utsikten från sin sextonde våning, känner de sig tillräckligt trygga för att kunna se en regnbåge av skönhet över storstaden. En berättare för vilken New York spelar en central roll är också Jerome Weidman, som trots sin relativa ungdom redan har hunnit fram till sin nionde bok, romanen "The Price Is Right".

Han är uppfylld av stadens oro, men någon skygghet känner han inte. Människorna i hans böcker är ständigt i rörelse, genom kontorsrum, i hissar, genom marmorhallarna i skyskraporna; de störtar över trottoarerna, kastar sig i en bil, väntar otåligt i telefonkiosker på att få svar, rusar upp från bordet i baren för att hinna till en annan avtalad plats. Hans ofta judiska unga män är energiska och behärskar suveränt den intelligenta och hårdföra jargong som är New Yorks

speciella tungomål; de är ständigt ute efter pengar och kvinnor, och Jerome Weidman kan konsten att låta bäggedera, men i synnerhet kvinnorna, framstå i åtråvärd dager.

Men innanför den här sidan av Jerome Weidmans författarskap finns det en annan, där man hör moralistens, kanske Predikarens röst. Hans unga män får vad de begär, men när de har det i händerna upptäcker de att det var mindre värt än det föreföll, och de upptäcker också att de inte kan glömma att de under förvärvandets gång måste skada andra människor. Denna andra sida i hans författarskap är inte en moraliserande slutpoäng, utan ger åt själva energin i förloppen en underton av molvärkande febrilitet, av jäktande undan samvetet. Utan denna ton skulle Weidman helt säkert vara en av Amerikas framgångsrikaste underhållningsförfattare; men nu har han den och framstår med den som en av de stabilare tillgångarna i de senare årens amerikanska berättarkonst, en författare som med lite större tålmod, lite mindre pockande energi, och lite tur, kan bli av verklig betydelse.

Hans senaste roman utspelas i utkanterna av tidningsvärlden: på en byrå som syndikerar politiska kåserier och tecknade serier. Där förekommer en Bel-Ami som rycker åt sig kontrakt, rättigheter, pengar och kvinnor, och hur det hela går till beskriver Weidman med många goda turneringar av ord och intrig. Hans galleri av karikatyrer är omväxlande — alltifrån den andligen krakelerade farbror som samlar tidningsklipp för en världshandels historia och till den kretin som ritar en serie vars likheter med "Knallhatten" är påtagliga

— och de rör sig med förvånande naturlighet; och hans miljöer, som också omfattar Washington och småstäder i norra New York State, är som alltid hos honom fångade med naturlig precision.

Weidman är en mer än vanligt intelligent författare, och det händer nog att han då och då gör det en smula lätt för sig. Särskilt hans fallenhet för att först presentera en person med ett par repliker och sedan slänga in en halvsida redogörelse för hans egenheter och ställning gör gärna ett intryck av monotoni och en viss, egentligen i veckopressen hemmahörande banalitet. Men trots detta tillhör han de författare som även en mera garvad romanläsare helst ser att han får hålla på med utan att bli avbruten av telefon och plikter; han är kort sagt styv, kvick och spännande, och han skriver emellanåt en briljant dialog, vilket ju tillhör de mycket svåra och tacksamma konsterna. "The Price Is Right" är hans sjätte roman. Den går, som beskrivningen antyder, lite i samma stil som de böcker av Budd Schulberg och Frederic Wakeman man på sistone har fått läsa på svenska; men är dem mycket överlägsen som konstnärlig produkt. Det är på tiden att man börjar översätta honom.

20. 4. 1949

Amerika i krig och fred

Stephen Spender grubblar i sin utmärkta artikel i Prisma över den gamla frågan varför de amerikanska författarna ofta brinner ut så snabbt, och han menar att det är framgångens och offentlighetens stora krav på författarens privat-jag som tar kål på dem; succéernas oro inkräktar på den skapande anonymiteten, och efter en kort tid av lycka står författaren på arenan, besegrad och alkoholindränkt, och flammar upp i ljusan låga. Kanske är det lika svårt att förklara varför grupper av begåvningar slocknar som varför de överhuvudtaget uppstår, men ett faktum är att det har gått på det sättet med påfallande många amerikanska författare under detta århundrade.

Den senaste av dessa begåvningar har en historia som i oroande perspektivförkortning återger detta mönster. Han hette Ross Lockridge, var verksam som universitetslärare, skrev i hemlighet på ett stort versepos om Amerika, förkastade planen och arbetade i sju år på en jätteroman med väsentliga amerikanska temata, fick den publicerad och blev i ett slag en berömd författare. Romanen andades kraft och harmoni, den hade sina

beska och desillusionerade sidor, fast inte mer än som är nödvändigt för en författare om han ska kunna leva ett någorlunda balanserat liv i offentlighetens ljus, och den ådagalade, med en utförlighet som kanske ändå sökte vara alltför övertygande, ett säkert och ganska välskolat sinne för mångahanda sidor i livet: för historia, politik och myt. Det hade tagit Lockridge sju år att skriva boken, och i en dedikation till hustrun anspelar han på ett lyckligt och harmoniskt samarbete under denna tid. I romanen tecknar han gärna bilden av den livskraftige och triumferande unge amerikanen som bärgar sina framgångar med oneurotisk självklarhet, och själv föreföll han vara en sådan. Men en kort tid efter sitt genombrott körde han en kväll in sin bil i garaget, stängde dörrarna och lät motorn gå. Ingen av århundradets unga amerikanska begåvningar har brunnit ut så fort som han gjorde.

Han stora roman, "Regnträdet land", föreligger i höst i svensk översättning, och det är naturligtvis en bok som man på grund av dess tillkomsthistoria inte kan läsa utan vemod; men framför allt läser man den med respekt och med ett intresse som visserligen slappnar emellanåt, men som författaren ideligen med sin stora vigör förmår strama upp på nytt. Formellt är det en redogörelse för vad som tilldrar sig i en liten stad i Indiana den 4 juli 1892, men berättelsen går i ständig skytteltrafik på det förgångna, och innan man har hunnit till slutet (det kanske bör nämnas att det tar en tjugu, trettio timmars läsning att göra det) har man fått i sig en krönika som behandlar livsöden, släkter,

en landsända och hela Amerika under en avgörande period.

I centrum för det hela står tre manspersoner som hör hemma i en småstad, och de representerar tre väsentliga amerikanska människotyper: den radikala idealismen med rötter i pionjärmentaliteten, den vulgära partipolitiska karriärandan och den lite cyniska storstadsintellektualismen. I den första figuren har ett självporträtt och en bild av homo politicus Americanus kopierats samman, och slutresultatet är i de flesta avseenden både övertygande och levande: en riktig människa i helfigur, utrustad med både drömliv och utåtvänd verksamhetslust. Men vid sidan av detta är han också en symbol för det gamla förgångna Amerika och det som under 1800-talets senare hälft genomgick förändringar. I sin ungdom lever han både i fantasin och i verkligheten ett slags romantiskt flodliv och är vid sidan av sitt vanliga jag en vattenmystikens gestalt; han drömmer alltid om den slingrande floden i sin hemtrakt, Regnträdets land, vid flodstranden ser han nakna nymfer som tycks stiga upp ur en amerikansk fornidyll (med ursprung både i den Jeffersonska ideologin med dess motvilja mot ett industrialiserat liv och i Frazers mytvärld), och vid sjön där floden rinner upp förenas han, för stunden skuldfri, med en inkarnation av lustgårdens Eva. Så långt är han förbunden med det idylliska förgångna, men hans Eva är samtidigt en neurotisk sydstatsflicka, sliten mellan sitt slavhat och sin fruktan för att själv ha färgat blod, och när den unge Indianamannen gifter sig med henne och ser henne drivas in i sinnessjukdomen av sin inre

konflikt är han också en symbol för Nordstaterna, som genom sitt politiska förbund med Södern drivs in i inbördeskriget.

"Regnträdets land" rymmer, med alla sina realistiska småstadsskildringar, sina ironiska beskrivningar av vardag och politik och sina patetiska kapitel från inbördeskriget, en hel mängd sådana halvförtäckta paralleller. De ger romanen ett extra tillskott av fantasi och lek, men förlänger den också orimligt och skänker den emellanåt, som när Lincoln prompt ska presenteras och utvecklingen under inbördeskrigets period överblickas, karaktären av lärobok i historia för collegestudenter. Men även partiet om inbördeskriget, som annars rymmer de flesta longörerna, har sina höjdpunkter, särskilt kapitlet om slaget vid Chickamauga, som på ett mycket fördelaktigt sätt antyder vad Lockridge hade lärt sig av "Krig och fred". Överhuvudtaget vittnar romanen i sin helhet om skaparkraft och intelligens, och de stundom något osmälta impulser från framför andra Thomas Wolfe och Joyce som sätter sin prägel på bokens kritiska idealism respektive dess berättartekniska grepp antyder snarare lidelsefullt litteraturstudium än osjälvständighet. Ross Lockridge var en begåvning, och i den amerikanska litteraturen är de nu inte så vanliga att man har råd att förlora dem.

*

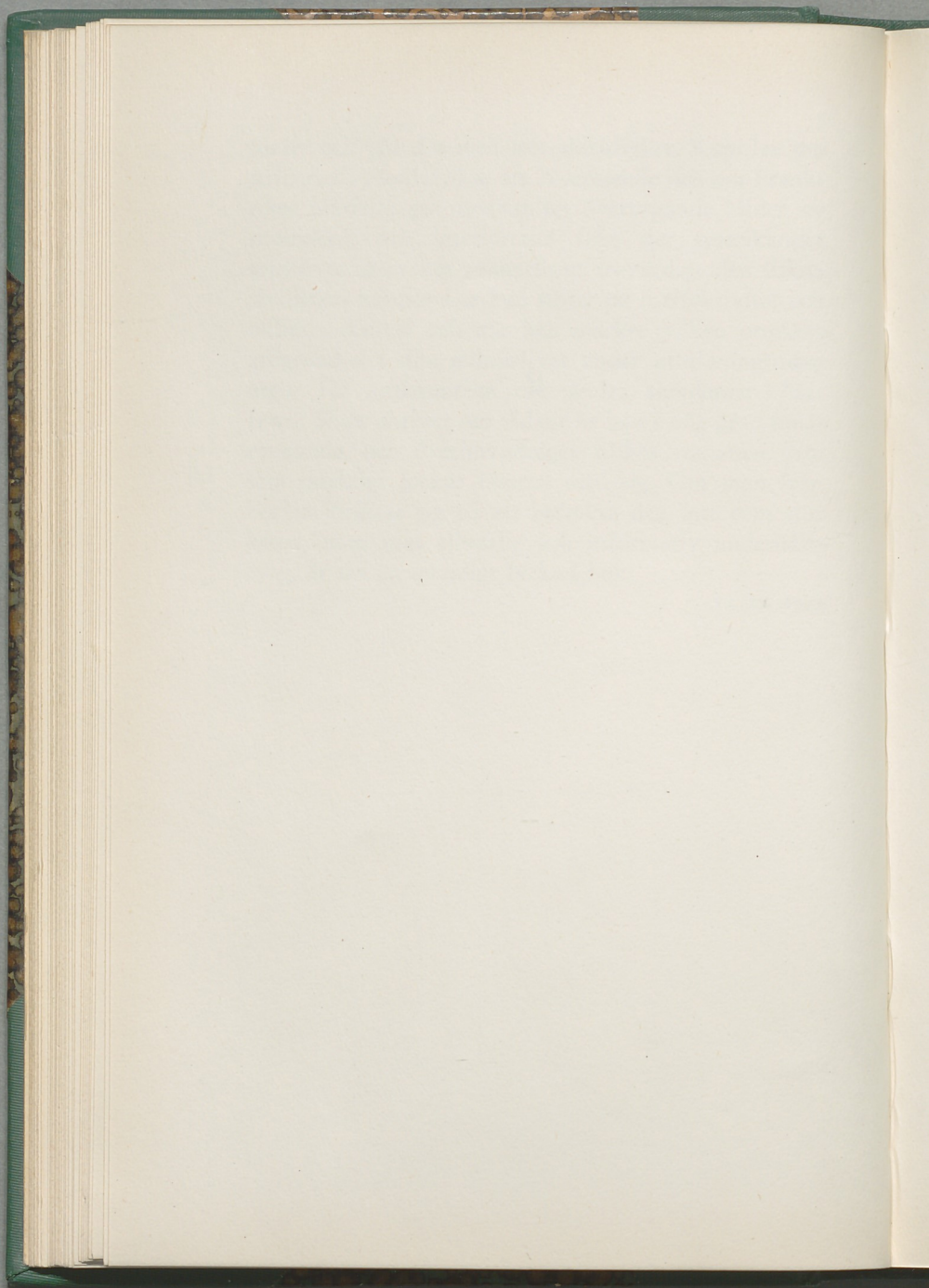
På svenska har det i höst kommit ut en annan omfångsrik roman av en yngre amerikan, Irwin Shaws "De unga lejonerna". Av kritiken i U. S. A. har denna

bok mottagits med minst lika stor entusiasm och hängivenhet som "Regnträdets land", och man har ganska allmänt gjort gällande att Shaw fullföljer den amerikanska krigsromanens stora traditioner. Det är ett misstag som lika bra som något annat illustrerar den svårartade vilsenhet som utmärker en kommersialiserad litteraturkritik; Irwin Shaw saknar nämligen personlig hållning till sitt stoff, egentlig människokännedom och stilistisk och romanteknisk originalitet; "De unga lejonen" är en reportageroman som har mycket litet att göra med dikt i egentlig mening, och särskilt besvärande är prosans maskinellt effektiva slätstrukenhet.

Men har man konstaterat det, återstår det ändå mycket positivt att säga om boken. Den handlar om tre olika människor som upplever andra världskriget, en nazistisk ung österrikare och två amerikaner, en lite medelålders teaterman och en ung jude. Först får man se hur de har det i fred, och dessa avsnitt är gjorda med en glättad, lätt pervers banalitet som skulle ha hedrat Vicki Baum. Sedan kommer herrarna ut i kriget och förlorar i stort sett sin individualitet, och det är då det fina med boken börjar, ty krigets vardag är på dessa många sidor skildrad på ett utomordentligt åskådligt, sakkunnigt och övertygande sätt. Irwin Shaw bygger här på en visserligen kortvarig men högtstående tradition: det amerikanska krigsreportagens, som under andra världskriget nådde en osentimental och åskådlig fulländning och utbildades till en saklig indignationslitteratur av mycket hög klass. "De unga lejonen" samlar upp trådarna från denna littera-

turart och gör det med stor skicklighet. Kapitlen om striderna i Nordafrika, om Normandie och om Frankrikes befrielse ger osedvanligt övertygande bilder av skeendena, och interiörerna från det amerikanska armélivet uttrycker synnerligen trovärdigt den ilska civilistens känslor när han stöter på ineffektivitet och militärt skrävel och när han märker vilken utmärkt grogrund det slöa militärlivet under utbildningstiden utgör för antisemitism och andra sjukdomar. När Irwin Shaw skriver om sådant är han i hög grad medryckande, och överhuvudtaget tillhör romanen dem som skickligt lockar läsaren med sig. Om man från början inriktar sig på att betrakta den inte som stor konst, utan som allvarlig och informativ underhållning, är det en ovanligt lyckad bok.

12. 12. 1949



Avskurna från jorden

Behöver man tro på Gud därför att man tycker att Matteuspassionen låter vackert? Frågan ställs i en nyutkommen engelsk diktarmonografi, en styckevis intressant bok, och besvaras, i ett av de stycken som förefaller mindre beundransvärda, med ja. Författaren, som heter Robert Hamilton och har betitlat sin bok "W. H. Hudson, The Vision of Earth", anser att den ryktbare, för tjugufem år sedan bortgångne naturskildraren och romanförfattare som han skriver om egentligen var hylozoiker, d. v. s. att han betraktade naturen som någonting levande, kanske besjälad, och att han helt enkelt kände att det förhöll sig på det sättet, så som många primitiva folk lär göra; han var alltså inte panteist, en sådan som omfattar den metodiska åsikten att naturen är genomträngd av gudomlighet. Hamilton, som på andra punkter hyser djup beundran för den författare han skriver om, förebrår honom att han stannar vid den ointellektuella, hylozoistiska ståndpunkten och förmodar att om Hudson riktigt hade föresatt sig att fundera vidare skulle han ha begripit att det är Gud som kommer naturen att verka estetiskt tilltalande och levande.

Det är det som framgår om man tänker på Matteuspassionen, anser Hamilton. Den låter vackert i mångas öron därför att Bach sammanställde dess musikaliska element på ett vackert sätt, inte därför att åhöraren som uppfångar ljudvågorna själv skapar verkets skönhet. Matteuspassionen är objektivt skön, och likadant är det, säger Hamilton, med en solnedgång, den är också objektivt skön, gjord skön av en annan än den som ser den, och vem skulle det vara om inte Gud? Så långt tänkte alltså inte Hudson, men så långt tycker Robert Hamilton att han borde ha tänkt. Hamilton har läst åtskilligt här och var i tidningar och böcker, det framgår av vad han skriver, men han har tydligen inte läst om den stora brist som vidlåder det teleologiska gudsbeviset: den att världen inte bara består av väl arrangerade solnedgångar och att man inte kan förstå varför en ordnande intelligens skulle klicka så ofta som den tycks oss ha gjort. Det har heller inte fallit honom in att det förhållandet att en snygg sak har en konstruktiv intelligens till upphovsman inte behöver innebära att alla snygga saker har det. Inget ont sagt om tanken på ett ordnande världsgeni; den är bara inte så lättbevisad.

Överhuvudtaget är det synd att denna bok skall vara så vårdslöst pratsam som den är — om nationalkaraktärer, om hundens begränsning i intellektuellt avseende och om slumpen sedd ur atomfysikens synpunkt —, ty den innehåller många goda uppslag och är dessutom den första grundligare studie som skrivits om Hudson sedan åren efter hans död. Då hade han sin stora tid, lästes mycket och översattes flitigt, bl. a. i Sverige, där

fem av hans böcker kom ut på några få år och där flera ingående essäer skrevs om honom, av Österling, Henning Söderhjelm och Knut Hagberg. Numera har han väl kommit i skymundan — utom i Amerika, där en av hans böcker har trofasta beundrare — och ändå är hans författarskap så pass mångsidigt att det borde kunna tilltala flera slags människor.

Hudson föddes 1841 på ett ställe som låg ute på pampas ungefär femton kilometer från Buenos Aires. Om sina uppväxtår där och om de hårdföra gauchos han minns från den tiden har han skrivit en horisontvid och konturklar bok, som är en av hans bästa och på svenska heter "I fjärran land för länge sen". Som vuxen kom han till England och slog genast rot där, och huvudparten av hans produktion efter sekelskiftet består av essäer om engelsk natur och särskilt om fågellivet — löst sammanfogade, naturligt berättade och associationsrika betraktelser över vad författaren sett och känt.

Med sin sydamerikanska uppväxt kom Hudson in i den engelska diktningen (det är Österling som har påpekat likheten) med samma slags exotiska budskap som Lafcadio Hearn och Conrad. Mest färgrikt formulerade han det i några noveller och i två romaner, "Det purpurstänkta landet", en historia av pikareskkaraktär från 1800-talets Uruguay, och i "Green Mansions", på svenska "Grönskande boningar", den bok på vilken Hudsons amerikanska ryktbarhet, som i någon mån förklaras av att hans bägge föräldrar var amerikaner, i huyudsak vilar.

"Grönskande boningar" ger en lysande skildring av

ett urskogslandskap i Guayana, som Hudson själv för övrigt aldrig hade sett, men det egentligen intressanta med boken ligger ändå på ett annat plan: den finner, på ett både fantastiskt och fysiskt påtagligt sätt, en symbol för längtan efter det evigt förlorade, det som romantikerna föreställde sig som en försvunnen guldålder.

Romanen handlar om en ung venezolan, som kommer till en sur och bister indianstam långt inne i Guayana. Där upptäcker han att de viltrikaste skogarna i närheten av byn undviks av indianerna, därför att de tror området vara behärskat av en farlig kvinnoande. Den unge mannen blir nyfiken på saken, och när han en tid har hållit till i de skydda trakterna märker han att det är ett fågelliknande väsen som följer honom, dolt mellan träden, och ständigt lockar honom med en musikalisk fågelstämma. Så småningom får han syn på skogsväsendet: det är en ung flicka, liten och sylfidisk och klädd i en dräkt av spindelväv. Hon bor hos en gammal skojare, som en gång tog hand om hennes mor, och så småningom framgår det att flickan är den kanske enda ättlingen av ett förintat folk; var de alla som flickan Rima är, hade de ljus, genomskinlig hy och rödskimrande iris, var småväxta och gracila och talade ett melodiskt fågelspråk, som uttryckte känslorna mera omedelbart än vanliga tungomål. De var alltså, om man skall uttrycka sig med en direkthet som Hudson här undviker, något så osannolikt som hänförande albinos. Den unge mannen blir våldsamt intagen i flickebarnet, och hon klargör både på sitt fågelspråk och på spanska att böjelsen är besvarad. Men just när

det skall bli allvar av får indianerna fatt i skogsanden, som de fruktar; hon flyr upp i ett träd, de tänder eld omkring det, och till slut störtar hon, in i det sista fågellik, ner i elden. Med mörk energi skildrar Hudson sedan det tillstånd av sinnesrubbad förtvivlan i vilket den unge älskaren försjunkar; i en koja byggd på ruinerna av Rimas hus bor han tillsammans med en jättelik, luden eremitspindel och drömmer om nätterna att han håller den förlorade flickan i sina armar, och först sent omsider förmår han fotledes ta sig ut ur urskogen.

Hamilton har i sin bok en god analys av "Grönskande boningar"; han påpekar att flickebarnet Rima aldrig är så fantasifullt verklig som innan man har sett henne och bara hör hennes fåglalåt och anar hennes närvaro, att de båda ungdomarna när de träffas har ganska fadda saker att säga varandra och att det är först genom Rimas död som romanen verkligen djupnar på allvar. Det är riktiga påpekanden, och intressant är också den jämförelse mellan Hudson och D. H. Lawrence som författaren gör. Hudson var en föregångare till Lawrence, därför att han också skulle kunna ha sagt: "Vi blöder vid rötterna därför att vi är avskurna från jorden och solen och stjärnorna." Men Hudson trodde på helt andra botemedel, han väntade inte att den sexuella fullkomningen skulle erbjuda någon lösning, utan menade — helt säkert delvis därför att han själv i detta avseende var en mycket sval natur — att könsdriften skymde bort sammanhanget med naturen och att om människorna lärde sig uppleva naturen och bli ett med den skulle sexual-

driften stilla och milt inordna sig bland övriga uppträdande i de fem sinnenas dans.

Skillnaden är temperamentsbetingad, men också tidsbetonad, ty fast bortåt en tredjedel av Hudsons arbeten utkom efter första världskriget, var han oberörd av vår tids problem ungefär på samma sätt som Hardy var det. Likväl finns det, särskilt i "Grönskande boningar", någonting som lutar framåt mot den diktning som nu är ung; det ligger inte i vad han tänkte, utan i vad han såg för sig. Landskapet i "Grönskande boningar" liknar, om det överhuvudtaget liknar någonting som är skrivet nyligen, kanske snarast ölandskapet i Dagermans andra roman; liksom det är Hudsons urskog en fantastisk och suggestiv miljö av i första hand psykologisk innebörd: landskapet är åskådligt, men det är till för att fixera en andlig situation, inte en geografisk. Dagermans dömda personer har förlorat mycket mer än Hudsons unge älskare, som sedd ur vårt perspektiv knappt har tappat mer än sin barnatro. Men dagrarna över hans skog kommer ändå från samma romantiska och subjektiva ljuskällor som ger liv åt mycket av vår tids unga diktning.

22. 6. 1947

Isherwoods berättardilemma

Ett av de specifika dragen i Christopher Isherwoods senare berättelser — "Mr. Norris Changes Trains", "Goodbye to Berlin", "Violen från Pratern" — är hans sätt att låta sig själv, under eget namn, uppträda som medagerande i händelseförloppen, som deras identifierade iakttagare och återberättare. Han har någonstans förklarat att den Christopher Isherwood som finns i berättelserna närmast är att betrakta som en buktalares docka: en som är lik sin herre, menar han väl, talar med den röst han skänker den och säger en del ord som han lägger i dess mun, men inte allt som han själv kunde ha sagt; det gör ju inte buktalares dockor, som har en mera begränsad karaktär än sina upphovsmän och domptörer.

För Isherwood spelade denna tudelning av författarens karaktär — som man kan kalla det om man inte menar det alltför allvarligt — en mycket betydande roll som stimulans; när han hittade på sitt tvesynta sätt att handskas med iakttagelserna blev det också möjligt för honom att utveckla den stilens knapphet, skärpa och till synes obesvärade vighet, den nästan

milda, nästan vemodiga och starkt personliga illusionslöshet som blev hans signum och gör honom till en "modern", en mera välgymnastiserad och samtidigt en mera förbehållsam Hjalmar Söderberg.

Att Isherwood på det sättet befriades av sin nya berättarattityd, som på ett ganska komplicerat sätt kroppsligade spänningen inom honom mellan subjektivt och objektivt, berodde nog främst på att det erbjöd en lösning på det berättardilemma som han hade gemensamt med många andra av 30-talets prosaförfattare, särskilt i England. Med en liten förenkling kan man säga att romanen i vanlig bemärkelse — den som meddelar hur det under en viss tidrymd gick för ett visst antal människor — hade förlorat förmågan att intressera mera medvetna författare. Givetvis intresserade den fortfarande huvuddelen av romanläsarna, men de skribenter som utan spekulativa eller ironiska reservationer fyllde deras behov av identifikation och spänning var mestadels andra rangens begåvningar; de ledande romanförfattarna sysslade med nya och svårtillgängliga synpunkter på människor och med nya och svårknäckta sätt att framlägga dem. I många fall ledde detta till en viss förtunning av romanernas yttre verklighetskaraktär; detta gäller ju knappast Joyces "Ulysses", som med största skärpa återger även den yttre realiteten, men det stämmer på Virginia Woolf, Dorothy Richardson och i allra högsta grad på Osbert Sitwell. För hela denna skola av extremt belästa författare visade det sig omöjligt att nalkas romanstoffet med den oreflekterade aptit som utmärkte 1800-talets engelska berättarkonst, och även på de inte så få sidor

där man kan skymta anknytningar till och med till Dickens har förebildens saftiga karikatyr turnerats på ett helt cerebralt sätt, så att det som tidigare var portvinshy och svettiga händer nu avtecknar sig med själv-tvivlets och den totala inaktivitetens fosforescens, som materialisationer av det undermedvetnas andevärldar.

För Virginia Woolf, den främsta av dessa författare och den som på det mest artistiska sättet sökte lösa verklighetsproblemet, brast sammanhängen till slut när kriget kom som en fördjupare av hennes ångest, och hon begick självmord. Isherwood, som i sina tidigaste böcker hörde till denna falang, fann i sin på ytan lekfulla jagmedvetenhet ett sätt att objektivera de personliga svårigheterna, ett sätt att befria berättelsen. Men hos honom kommer det till också en annan aspekt, som bidrog till hans frigörelse: det internationella perspektivet. Under 30-talets första år vistades han ju i Berlin, och från och med hans genombrottsbok, "Mr. Norris Changes Trains", har kontinentens politiska perspektiv som idéinnehåll trängt ut den introverta och inaktiva sociala oppositionskänsla som utmärkte hans kamrater bland 30-talets intellektuellt lagda engelska prosaister. Så medvetet radikal och så politiskt engagerad som sina båda poetvänner Auden och Spender blev han väl knappt, men att de politiska intressena, och särskilt hans tidiga insikter om vart det bar hän med Tyskland, betydde mycket för att förankra honom vid verkligheten och — även om det var en vedervärdig verklighet — befria honom ur det dilemma som Virginia Woolf inte kunde lösa förefaller ganska tydligt.

För den som har gjort bekantskap med Isherwoods Berlinberättelser och hans senaste — också till svenska översatta — roman "Violen från Pratern" och fått syn på vilken vass och smidig klinga som finns i hans stil är det av stort intresse att nu ta del av hans tidigare svåråtkomliga ungdomsroman "The Memorial", som har utgivits i en ny upplaga av det amerikanska avantgardeförlaget New Directions. Den skrevs 1932 och bär starka spår av att ha tillkommit under intryck från Virginia Woolf — i synnerhet "To the Lighthouse", som utgavs året innan — men också av Faulkners då alldeles färska roman "The Sound and the Fury". Som hos Virginia Woolf är det en liten engelsk överklassgrupp vars öden skildras, och som hos båda förebilderna upprätthålls författarens och läsarens intresse i stor utsträckning genom det komplicerade sätt på vilket det kronologiska sammanhanget är framställt. Romanen består av fyra avsnitt: ett utspelas 1928, det andra 1920, det tredje 1925 och det fjärde 1929; och vad det gäller för författaren är att fixera hur mönstren av tiden förändras, hur människorna omgrupperas, växer och förälskar sig, åldras och dör, hur somliga försvagas och andra hittar en grund att gro i. Avsikten med själva metoden, den att avbryta kontinuiteten och att skildra det senare före det förra, är ett medel att väcka läsarens spänning: man förelägger honom ett orienteringsprov. I de fall där metoden verkligen har lyckats kan den också ge något mer: i Faulkners roman understryker den blindheten i de emotionella krafter som driver bokens betungade personer mot undergång eller energisk tomhet, och hos

Virginia Woolf, särskilt i en av hennes senare romaner, "Åren", ger de behagfulla förflyttningarna mellan tidsavsnitten genom sin personliga rytm och sin precision ett intryck av fin musikalitet, som skänker boken dess egentliga karaktär. Någonting som artistiskt är lika beständigt som detta har ju Isherwoods ungdomsroman inte att komma med; snarare understryker den, i de partier som uppenbarligen är av en mera osjälvständig karaktär, att den väg, som Virginia Woolf själv med så dröjande steg beträtt, för hennes efterföljare inte kunde bli annat än en återvändsgränd.

Emellertid är Isherwoods roman läsvärd därför att det är en lika intelligent bok som hans senare (om också inte lika kvick) och att man här kanske tydligare än i någon annan av hans berättelser ser med vilken nyansrik relativitet han bedömer sina personer. Huvudparten av de agerande i "The Memorial" är vanliga engelska överklassfigurer utan särskilt bjärta kännemärken som tycker si och så om varann, och just dessa positiva och negativa omdömen om de medspelande är genomförda och sammanvävda med en balans och en nästan omärklig ironi som är av en ovanlig kvalitet.

Vad som förefaller egentligen märkligt med romanen är dock inte detta utan den känslighet med vilken författaren redan på ett så tidigt stadium anade vad som komma skulle. Han måste ha skrivit boken i Berlin, och här finns hans första tyska interiörer. Den som upplever dem är en f. d. flygare i första världskriget (också han ett vittnesbörd om Isherwoods Faulknerstudier) som är knäckt av sina heroiska bedrifter eller

som ger kriget skulden för att han förblir ett vrak; författaren avstår från att definitivt ansluta sig till någondera tolkningen. Han är homosexuell — vilket Isherwood här liksom i sina senare, utomordentligt konturskarpa och som litterärt och psykologiskt dokument intressanta bok om Cambridge, "Lions and Shadows", vill återföra på den engelska universitetsmiljöns egenheter —, och i slutet av romanen befinner han sig på ett Berlinrum och träffar en likasinnad tysk yngling, som är en sorts nazist. De talar om att engelsmannen deltog i förra kriget, och samtalet slutar med att den tyska ynglingen först på skämt försöker strypa sin äldre vän därför att han har dödat många tyskar och sedan säger: "Vet du, det där kriget, det borde aldrig ha kommit." Orden uttrycker vad Isherwood menar om det första världskriget, men det finns samtidigt i dem ett eko av vad den tyska ungdomen redan hade börjat lära sig: att just det där kriget var ett misstag. När man nu läser "The Memorial", som bland annat handlar om futiliteten i att resa minnesvårdar över de stupade, har dessa slutord fått en ännu mer ödesdiger klang än de rimligen kunde ha för författaren när han skrev dem; men att han skrev dem och att han lät romanen mynna ut i dem vittnar om vilka känsliga intuitiva instrument som står till Isherwoods förfogande.

20. I. 1947

De överkliga krigsåren

London under kriget hade en egendomlig stämning av yttre faror och kamratskapets trygghet, av förstörelse och målmedveten verksamhet, av en på något sätt alldeles desperat förtröstan; allt var så totalt ovisst, allt kunde när som helst förintas, och mitt i förödelsens våldsamt drabbande realiteter hade man därför en förnimmelse av tillvarons överklighet. Det var ett tillstånd och en stämning svåra att tydligt återkalla i minnet, men när man nu läser Elizabeth Bowens novellsamling "Älskaren som var demon", som huvudsakligen utspelas i detta krigs-London, kommer det tillbaka alltsammans och känns — därför att det verkligen är en ovanligt fin bok — lika starkt som det gjorde mitt under kriget.

Elizabeth Bowen har åtskilligt av det ömtåliga sinne för vardagslivets dagar och detaljer, för dess musik och dissonanser, som var Virginia Woolfs styrka som konstnär. Av henne har Elizabeth Bowen också fått lära sig mycket om hur sådana intryck litterärt bör hanteras. Men beroendet av föregångaren bör nog inte överdrivas, eftersom sensibiliteten, som ändå är det väsentliga, är hennes egen; och det är tack vare den

som hon med sådan säkerhet kan återge krigsårens verklighet och överklighet. I många av novellerna gör hon det med utomordentligt fina och verkningfulla medel. Det är historier där det ingenting "händer": man bara passerar squaren där järnstaketet har rivits bort och skrotats ner, lyssnar till tystnaden som ligger kring urblåsta och övergivna hus och hör hur livet slarvar ur ett av dem som ännu bebos, ser aftonsolen lysa på väggar dit den inte nådde innan bomberna raserat fasaden mittemot; och när man kommer in någonstans finns det mörka fyrkanter på tapeterna efter tavlor som förvaras på landet, ingen har tid att damma, främmande människor kommer in genom den trasiga porten och sitter i biblioteket, efter väggen går en djup spricka som blev när ett av grannhusen raserades, och det finns ingen som reparerar sådant. Framför nergångarna till undergrounden står det tegelmurar som försvårar passagen och hindrar folk att tränga ihjäl varandra i trapporna vid flyglarmen. Om sommarnätterna när det är månsken ligger London tyst och överkligt som en sedan årtusenden övergiven ruinstad. När man träffar sina gamla bekanta, som har uppsugits av den ena eller andra krigsuppgiften, märker man att det har hänt så mycket och att man i så hög grad har kommit ifrån varann: "Du måste tala om vad du har fått för intryck, vad du tänker om det hela — du som kommer tillbaka till det här, på det här sättet. Tror du att det kommer att bli stora förändringar för oss alla?" är en fråga i vilken en av de bästa novellerna utmynnar.

Ett av de mer påfallande dragen i detta noterande av

mycket speciella stämningar är den spröda sicksackrörlighet med vilken författarinnan förflyttar sig mellan de iakttagna detaljerna. Samma slags vighet finns också i replikföringen, ger den en karaktär av både flyktighet och sanning och låter grundupplevelsen av föränderlighet och oberäknelighet och det därav skapade tvånget att inte fästa sig så starkt vid människor och ting som man kunde ha gjort i fredstid tydligt träda fram genom det tunna mönstret av repliker om de tre äggen från landet och melodin som var populär under förra kriget.

I en del av sina historier använder emellertid Elizabeth Bowen en annan metod för att framhäva det egendomliga i krigstidens upplevelser, och det är en som oftast verkar grövre: spökhistoriens. Titelnovellen hör till den kategorin; det är om en medelålders dam som kommer in till familjens igenbommade hus i London och hittar ett brev från sin under förra kriget stupade fästman, där hon erinras om att de båda ungdomarna innan han for ut till fronten överenskom att mötas om tjugufem år, och nu är dagen inne. När hon sedan tar en taxi för att undkomma den s. k. demonen är det han som är chaufför. Spökerier av mera traditionell art förekommer också i ganska stor utsträckning, utan att vare sig roa eller oroa riktigt så som författarinnan kanske tänkt sig; i varje fall gör det i mindre grad än de historier av Lawrence till vilka hon anknyter. Hon skämtar på ett ställe med en av sina personer därför att han hade en mani att finna förklaringar på allting; det var barnsligt medan han var barn, men verkade infantilt när han blev fullvuxen. Infantila på det sättet

är många icke-anglosachsiska läsare, och förmodligen finner de att Elizabeth Bowens i övrigt lysande novellsamling skulle ha varit ännu märkligare om den inte hetat som den gör, utan helt enkelt "Vid squaren" eller "Murgrönan och huset" och helt igenom varit lika fri från arrangerade och alltför cerebrala oförklarligheter som de så benämnda novellerna är.

3. 4. 1947

T. S. Eliots position

I sin lyrik har T. S. Eliot genom många öppna eller dolda anknytningar till andra skalder, genom allusioner på dikter, klassiska och ungefär samtida, själv pekats på namn att jämföra honom med. Han har med sin egen diktvärld införlivat stor lyrik och framgångsrik kontemplation från Bhagavadgita över Dante och 1600-talets engelska metafysiska poeter fram till Mallarmé, till den amerikanska senpuritanismen och till poesitekniska nydanare som Ezra Pound. De jämförelser och sammanställningar som han alltså själv har inbjudit till har, främst av amerikanska litteraturforskare som F. O. Matthiessen och Cleanth Brooks, genomförts med skarpsinne och utomordentligt vidsträckt beläsenhet.

Om man emellertid söker fånga Eliots yttre kontur och vill ta en jämförelse till hjälp, ligger det närmast till hands att frammana Henry James. James och Eliot tillhör den amerikanska litteraturens intelligentaste författare, och de påminner om varann i det stycket att bägge använder sin intelligens inte till att framlägga idéer, utan till att konstnärligt kringrädda och omfatta en inre verklighet; det väsentliga i deras metod

är utsiktspunkternas mångfald och den fullkomliga vighet med vilken konstnären förmår förflytta sig mellan dem.

De har vidare den likheten att deras begåvning inte kunde komma till fullt uttryck medan de ännu vistades i det amerikanska klimatet, utan började blomma först sedan den omplanterats i den djupare europeiska kulturmyllan. Det är antagligen riktigt, som Eliot har skrivit i en essä just om James, att amerikaner i allmänhet har ett ivrigare och öppnare sinne för historisk tradition än européer och att detta bäst kommer till sin rätt hos de amerikaner som blir européer; för dem blir hela traditionen nyare och verkligare än den kan vara för dem som redan är européer. Hos Eliot själv är sinnet för europeisk kulturtradition och framför allt för dess kvarlevande in i nuet ett karakteristiskt drag och ett som genomträngt hans poesi. Liksom James har han i Europas atmosfär förnummit ett kvardröjande förgånget som är äldre än det som ingår i levande amerikansk tradition, och det är detta som han med sina många poetiska allusioner förmår konstnärligt omfatta och verkliggöra.

Utan att hårdra jämförelsen kan man också finna en annan punkt där Eliot och James liknar varandra: en skygghet inför sinnliga upplevelser, som ger blomlika färger åt deras gestaltningar av sådana ting. Det är olika slags personliga problem och olika slags blommor — hos James snittblommor som har stått över natten och hos Eliot en transcendental rosengård. Ändå finns det något gemensamt mellan de av författaren aldrig vidrörda kvinnor som för sig så behagligt i berättelser-

nas rum hos James och de kvinnor hos Eliot som tar avsked med "a fugitive resentment" i blicken eller som i ojordiska visioner plötsligt avtecknar sig, med det bruna håret blåsande över munnen. På denna punkt är Eliot subtilare än James, vilket inte vill säga litet. Och det är en väsentlig punkt; det är den som ger en så utomordentligt personlig intensitet åt den torka som har förott det europeiska landskapet i "The Waste Land".

Den dikten utgavs kort efter första världskriget, och det var med den — har en kritiker sagt — som med ett litet stycke mysk: ingen såg det först, men snart hade dess doft uppfyllt hela rummet. Det var en torr lukt av "dust of dust", som stod kvar också sedan homeopatiskt utbildade regnmakare med sina animaliska småskvättar hade sökt fukta jorden. Vid denna tidpunkt, i början av trettitalet, hade Eliot via sina Dantestudier, inom det anglo-katolska samfundets och den politiska rojalismens stela ramar, nått fram till uppfattningen att om den europeiska jordmånens ofruktbarhet inte på kortare sikt kunde botas, därför att det inte var en nuets, utan en den långa traditionens kärlekslöshet som måste bevattnas, fanns dock den personliga frälsningen inom räckhåll. Denna ståndpunkt gestaltade han i sin andra stora dikt, "Ash-Wednesday", i vilken ingenting var lättvunnet, varken den personliga förvissningen eller den djupt musikaliska formen, som på sätt och vis — därför att den är mer oberoende av den franska symbolismen — var originellare än den han använt i "The Waste Land". Med "Ash-Wednesday" begränsades Eliots betydelse som

poetisk vägledare för de yngre; rollen övertogs av Auden och andra med honom jämnåriga Eliotlärjungar. Eliots relativa isolering kom sig av att han i denna dikt klarlade sin attityd mindre skyggt än i "The Waste Land" — där ironin hade varit det minst svårtillgängliga elementet — och att denna personliga attityd inte kunde verka starkt impulsgivande på andra än på en mindre grupp av franska disciplintänkare; men det berodde också på att Eliot här hade nått fram till den fulländning som inte kan efterbildas.

Linjen från "Ash-Wednesday" har Eliot fullföljt i sina "Four Quartets". De är alla fyra jämförbara med hans genombrottsdikt, och en, "The Dry Salvages", tillhör genom sin metodiskt kontemplativa fördjupning, sitt komplexa bildspråk — som erinrar om nyromantikens vattenmystik, men dessutom kan förmedla djupa verkligheter åt moderna läsare — och sin rent lyriska bärkraft den moderna poesins höjdpunkter. Den skrevs i början av detta årtionde, och det var tredje gången Eliot inaugurerade ett decennium med en stor dikt.

Eliots hängivnaste beundrare vill också tilldela honom en ställning som dramatiker, jämförbar med hans lyriska position. Tankegången brukar vara den att han genom att återupprätta versdramat och därigenom återge åt rytmen en central betydelse för dramatiken har skänkt den sceniska formen nya rörelsemöjligheter; versens vingar skulle tillåta den att höja sig över den naturalistiska formens inskränkningar. Det är givetvis en synpunkt som kan förefalla engelska läsare och amerikanska teaterbesökare riktig; i huvudsak är

de ju fortfarande sysselsatta med att omforma Ibsen och har inte klart för sig vilken frihet som det senare Strindbergsdramat medger: den är så stor och lämnar spelrum för så mycken rytmik att det sedan ter sig tämligen likgiltigt om en pjäs är skriven på vers eller prosa. Av sådana skäl är det svårt att tillerkänna Eliot en ledande ställning som dramatiker; "The Family Reunion" är, mätt med samma stränga mått som Eliot själv i sin kritik tillämpar, ett jämförelsevis enkelt stycke, och även "Murder in the Cathedral" förefaller ha sitt största värde som ett lyriskt verk — ett stadium på vägen mellan "Ash-Wednesday" och kvartetterna; fråga är till och med om det inte finns mer dramatik i "The Waste Land" än i det liturgiska spelet.

Desto större betydelse har Eliot haft som litterär handledare; hans ytterst välskrivna essäer, där ett sekteristiskt sinnelag dock någon gång tillåter sig att ta ograciösa former, har tjänstgjort som epistlar till församlingarna i Chicago, Baton Rouge och Stockholm, maningar till menigheten att begrunda lyrikens lyriska värde framför de ideologiska eller sociala. I dem har han också hänvisat till andra mästare värda att studera, och på flera viktiga punkter har han varit smakbestämmande för hela sin samtid. Främst gäller detta Donne och den metafysiska skolan på 1600-talet; det är lyrik som antagligen skulle ha förblivit oläst om Eliot inte hade skrivit om den. Också intresset för Dante har kraftigt stimulerats av honom, och här har hans fynd på ett väsentligt sätt kompletterat den historiska forskning — i Sverige företrädd av Johan Nordström — som klarlade att skiljelinjen mellan medel-

tiden och renässansen i huvudsak var ett av bristande insikter sammanfogat plank.

T. S. Eliot är sedan 1927 brittisk medborgare, men trots sitt sällsynt fördjupade europeiska kulturmedvetande har han i mångt och mycket, både i svagheter och styrka, förblivit en amerikansk författare. Till svagheter måste många räkna hans politiskt-religiösa sympatier sådana de framträder i essäerna. Van Wyck Brooks, som annars inte förfogar över en litterär smak av samma gedigenhet som hans lärdom och som följaktligen tycker lika illa om Eliot som om James, har antagligen rätt när han menar att Eliot i dessa stycken tänker på ungefär samma sätt som Bostons fromma och rojalistiska kulturtanter, vilka är mera brittiska än engelsmännen själva. I sina ungdomsdikter har Eliot visserligen drivit gäck med typen, men han kom ändå inte ifrån detta starkt hörbara inslag i sin ungdoms omgivning. I en mindre banal version framträder samma drag i Eliots bundenhet vid 20-talets amerikanska humanism, främst sådan den företrädde av Irving Babbitt.

Till de starka sidor hos Eliot som är och förblir amerikanska hör hans djupa intresse för formexperiment. När man ser Eliot ur den synvinkeln bryter han sig inte ut ur sin amerikanska grupp, som i övrigt består av Ezra Pound, E. E. Cummings och Wallace Stevens, på annat sätt än genom att själv ännu bättre behärska allt det som hos de övriga är deras största force: som lärjunge till den europeiska lyriken och som förnyare av gamla mönster är han kunnigare och skickligare än Ezra Pound, som språklig sönderbrytare

och hopfogare är han mindre krampaktig och mera framgångsrik än Cummings, och som en spirituellt poet för poeter om poesi är han väsentligare än Wallace Stevens.

På andra och lika viktiga punkter är han europeiserad. Den genomtänkta förening av akademisk klassicism och experiment med oförenligheter som hör hemma i den europeiska mellankrigslitteraturen och som främst företräds av Joyce, Gide och Virginia Woolf är på ett lika balanserat sätt utövad av Eliot. Det är en viktig aspekt, men den avgörande är att Eliot genom sina systematiska andliga övningar i kvartetterna har arbetat sig fram till vad han kallar en skärningspunkt mellan tiden som dimension i det kontinuum den moderna världsbilden arbetar med och en absolut tid där själen kan känna sig frigjord. När han befinner sig där är han i sällskap med europeiska — och indiska — mystiker. I Amerika, där andligheten, när den förekommer, är av puritansk och moralisk art, är sådana skärningspunkter svårligen skönjbara.

5. II. 1948

Engelska berättare

årgång 1920

”Varje gång Peter Hume dök ner i floden hade han en känsla av att träda in i något som var hans eget.” Det är första meningen i ett författarskap som lovar mycket; så börjar inledningsnovellen i A. L. Barkers debutsamling ”De oskuldsfulla”. När den för ett par år sedan utkom i England förvärvade den åt sin unga författarinna både stipendier och aktning.

A. L. Barker berättar i sin bok om barn, eller om vuxna som är som barn, eller vuxna som drömmer att de är som barn; och varje gång hon dyker ner i barnomens flod har man en känsla av att hon träder in i något som är hennes eget. Hon återupplever barnomens fantasivärld med en naturlighet som — det märker man först — är frisk och ren, men som egentligen har sitt främsta kännetecken däri att författarinnan så fint fattar det subjektiva i den, så övertygande klarlägger fall där de barnsliga, de oskuldsfulla handskas omoraliskt med sin omgivning utan att därför vara några onskans hantlangare; orsaken är att det

moraliska problemet helt enkelt inte observeras av dem. På sätt och vis kan man säga att denna debutbok är ett svar på den fråga som Henry James ställde i "The Turn of the Screw", där läsaren inte får veta om det oåtkomliga hos de båda barnen består i en pakt med onskans makter eller i oskuld som ter sig tve tydlig endast i den förvända betraktarskans ögon.

Tydligast formulerar A. L. Barker sitt svar i den första novellen, "Under vattnet". Peter Hume i den historien är en ensam pojke som har sitt privata badställe, med sin gyttja och sina valv av bottenrötter en helgedom ägnad åt den oreflekterade och isolerade sensualismen. En dag kommer det en korvaktigt fet, uppskrämd kvinna dit ner, förföljd av en karl som hon är rädd ska ta livet av henne. Utbrottet avvärjs, hon springer därifrån, men faller i vattnet, fastnar i bottenrötterna och drunknar. Efter en tid blir hennes förföljare fast för mord. Peter vet att han är oskyldig, men vet det ändå inte, för hans badställe har så besmutsats av den döda kvinnans kropp att inte bara episoden vid stranden, utan hela hans hemlighetsfulla reträttplats har förlorat sin realitet för honom. Han skulle kunna frita den misstänkte, men har ingen anledning att göra det.

Grundmotivet varierar i novell efter novell. En gång är det en ung amerikansk desertör och smugglare som träffar en efterbliven flicka vid stranden och lekfullt ljuger henne full med historier som skänker henne en sorts livsmod medan det pågår, men störtar henne i förtvivlan när han försvinner; han handskas med

henne som en docka utan att veta vad han i sin subjektiva barnslighet gör, som samhällsmedborgare är han en syndare, men som vårdslösare av flicksjälen oskuldssfull. Den unga modern i "Dockan" som glömmer bort sitt skrikande barn medan hon leker att hon själv är en liten flicka hör till samma sällskap, och i titelnovellen finns det både en ung pojke och en äldre lärare som river i andra ungefär som barn när de rycker av benen på flugor.

Allra finast, och med den största diskretionen, uppträder motivet i novellen "Bildstormarna". Den handlar om två pojkar, en tioåring och en som är ett par år yngre, om deras rivalitet och kamratskap och om hur tioåringen, den lille flygexperten, klättrar ut på en väderkvarnsvinge för att följa med den ner till marken och göra en perfekt fyrapunktslandning, men faller till marken och slår ihjäl sig, och hur oskuldssfullt den lilla pojken lämnar honom åt sitt öde, eftersom han inte förstår vad döden är, vare sig när den drabbar kaniner eller kamrater.

A. L. Barkers psykologiska variationer är gjorda i en mjuk och behärskad, sensationsfri och fantasifull stil. Man märker en del av vad hon har läst; till det hör, utom James, Katherine Mansfield, Elizabeth Bowen och H. E. Bates utomordentliga ungdomsnoveller. Vad hon överallt har tagit fasta på är det naturliga handlaget, förmågan att med mild självfallenhet förena intelligens och poesi. Hennes hållning är mindre anspänd, mindre bestämd av de självtvivel som åtföljer en stark medvetenhet hos berättarskapet än som en lång tid har varit vanligt hos unga anglosachsiska för-

fattare. Det är därför med särskilt intresse som man kommer att följa hennes utveckling.

*

A. L. Barker lär ha skrivit åtskilligt som hon har kasserat innan hon ville framträda offentligt. Motsatsen till denna sovrande metod har Alex Comfort följt. Han är jämnårig med henne — född 1920 — men har redan fjorton böcker bakom sig. Framför allt med romanen "The Power House" och med sin militanta, anarkistiskt färgade och häftigt antimilitaristiska humanism har han kommit att inta en ledande ställning inom sin brittiska generation, en plats som han har gjort sig förtjänt av mera genom sitt lidelsefulla försvar för mänskliga värden än genom intellektuell skärpa.

Comforts första opus i år är en roman med titeln "On This Side Nothing". Den utspelas i ghettot i en italiensk stad i Nordafrika — ungefär Tripolis — och tidpunkten är kring El Alamein. Dit kommer en judisk flykting som har försökt leva i Europa och nu vill återknyta kontakten med sin familj, med sin judiska miljö och med den flicka han är fäst vid. Han har kanske hemliga förhoppningar om att hans konfliktsituation som jagad ska kunna lösas, om han får delta i en gemensam kamp för livet och mot det onda; men det blir ingen kamp. Först går det bra för tyskarna, och italienarna spikar igen det överfyllda ghettot, stänger av elektricitet och vatten och låter de förtappade vänta på exportmöjligheter till de europeiska

gaskamrarna. Sedan kommer det allierade flyget och sätter eld på ghettot med förlupna brandbomber; plundringar och oroligheter följer. Så kommer engelsmännen och låser in de befriade judarna i ett koncentrationsläger för displaced persons. Hitsides ingenting, d. v. s. den fullkomliga förintelsen, kan man omöjligen tänka sig något mindre tillfredsställande, och den unge juden rymmer ur spelet när han känner att han inte heller kan dela den entusiasm för det nya Israel som hans flicka och hans bästa vänner känner. De är inga riktiga judar, tycker han; endast de europeiska judarna, som överlevt sin långa och irrande flykt undan förintelsen, är de verkliga judarna, som ingestans hör hemma längre.

Det är en kort roman som Comfort denna gång har skrivit, men trångt fylld med bitterhet och lidelsefullt förvirrade och vilsegångna uppträden. I själva sin form, de tätt hoppackade, svarta och vasskantade kristallernas, gör den intryck av stark upplevelse. Men samtidigt inbjuder den till jämförelse med andra författare som för sitt personliga vidkommande har erfarit den förtvivlan Comfort skriver om — framför allt Koestler i "Och vi som älskade Frankrike" och "Tjuvar om natten". Sådana jämförelser distraherar läsaren en smula; i varje fall ger de ett huvudintryck av förbittrat medlidande och inte av med förbittring erfaret lidande. Därtill kommer också att likheterna med Koestler, och även med Malraux, Camus och Graham Greene, gör att bokens konstnärliga egenart verkar mindre stark än den som kännetecknade "The Power House", med dess originella förnyelse av den

franska naturalismens metoder. Men Comforts häftiga vilja att ända ner i botten uppleva sin tids förnedring, hans patetiska längtan efter en kompromissfri humanitet förmår ändå bära romanen över dessa svagheter, förmår också skänka läsaren ett slags mörk uppmuntran.

12. 2. 1949

Den anonyma flickan Barker

”Jag har skrivit en riktigt dålig bok”, säger flickan som sitter mitt emot mig vid tebordet. Hon hade en stillsam liten svart kappa på sig när hon kom in, och nu sitter hon i en ylleklänning som inte säger ett knäpp om hennes skapnad. Hon använder varken rouge eller läppstift och har ett mjukt ansikte, som säkert lätt kan försvinna i vimlet på en gata. Men när man sitter och pratar med henne träder det fram, med sin vackert tecknade, nästan barnsligt oberörda mun och sina fundersamma ögon, som ser så bra. Flickan heter Pat Barker och kallar sig, med sin tendens till anonymitet, för A. L. Barker när hon skriver. Hon har tidigare utgett en novellsamling, ”De oskuldsfulla”, som enligt många goda engelska kritikers mening var den bästa prosadebuten i England på flera år. Den nya boken, som är så dålig, heter ”Apology for a Hero.”

Det är inte alldeles lätt att få tag i miss Barker. För ett par år sen arbetade hon vid ett bokförlag och tillhörde den stora recensentstaben vid Times Literary Supplement. På sistone har hon emellertid upptäckt att det för en författare som behöver försörja sig är bäst

att ha ett bredvidjobb som inte tangerar författaryrket. Och för egen del har hon valt att försvinna som s. k. news typist på BBC. Det är där man har svårt att hitta henne.

För det första tillhör BBC de stora engelska företag där de älskvärda damerna i telefonväxeln är alltför hjärtnupna för att kunna överbringa det obehagliga budskapet att en äskad person inte har kunnat lokaliseras bland de tusental som arbetar inom verket, och som sålunda föredrar att endast med en mild knäpp i luren bryta samtalet när deras resignation är tillräckligt mättad med vemod. Då får man ringa om och tala med en ny mild stämma, och står man i en automat, går det åt två pennyslantar till varje samtal. En engelsk pennyslant är avsevärt mycket tyngre och större än en femöring, och ens fickor har inte alltid nödig rymd och stabilitet för att bereda plats för ett yttre korrelat till den inneboende envisheten.

För det andra är en news typist en skrivmaskinsflicka, som håller till 72 timmar i sträck på arbetsplatsen, äter och sover där och sedan är ledig fyra dar; medan hon jobbar skickas hon från avdelning till avdelning för att skriva maskin där det är som mest brått och är därför särskilt svår att hitta.

För det tredje har miss Barker stuckit sig in i den stora skrivkohorten under det andra namn som hon för några år sedan genom ett kort äktenskap förvärvade.

Men det gick alltså — hon var på sportavdelningen.

Som författare befinner sig miss Barker just nu i en nervpåfrestande period: hon har att försvara det rykte som en märklig debutbok skänkte. Hon talar om dess

barnporträtt som romantikerna om den gyllne barnåldern; hela novellsamlingen var ett lyckligt företag, historierna ordnade sig av sig själva efter huvudtemat (den omedvetna och oskuldsfulla grymhetens), hennes egna barndomsminnen transponerades naturligt över i de pojkgestalter hon så fint och helt på fri hand har tecknat — badplatsen i inledningsnovellen är hennes egen, men pojken har hon inte sett, hon har inte ens haft några småbröder. Boken fick bra press när den kom ut, den översattes, hon inhöstade några litterära pris — Maughampriset under ett besök i Sverige, dit hon lockades därför att hon hade en väninna som kunde språket. Hon fick författarkamrater — det största värdet sätter hon på Eliots gode vän John Hayward, som har blivit hennes litterära biktfather och handledare. Men hon gick aldrig upp i något litterärt gäng, och en kort tid efter sitt genombrott drog hon sig tillbaka till BBC:s anonymitet. Den hon beundrar mest av nu levande engelska romanförfattare är Graham Greene, och vad hon inriktar sig på är att lära sig skriva en roman som på samma sätt som hos Greene håller yttre och inre struktur i balans. Hon sysslar redan med sin andra roman och tänker sig att hon där ska lyckas bättre än i "Apology for a Hero".

Beträffande den, den riktigt dåliga boken, så har man lite svårt att dela författarinnans omdöme, och det är nog inte bara för hennes kloka ögons skull. Romanen sysslar med en vanlig liten karl som ärver, reser, gifter sig och köper ett stort hus. Där lever han sitt brittiska trädgårdsvårdarliv, först skuldmedvetet, sedan tryggt — tills hustruns äventyrliga syster, solbränd och full

av Söderhavshistorier, kommer till byn och förfärrar med djärva levnadsvanor. Med henne blir allt som förbytt, och slumpens skutor går över stag; en stormig vinternatt omkommer hustrun vid stranden, och den lille mannen misstänks för mord; han genomgår en tid av svårartad alkoholism, tills svägerskan tar honom i nacken och ruskar vätskan ur pälsen; till slut lockas han av henne att investera sina pengar i en båt som under hennes ledning ska segla mellan Söderhavsöar och göra affärer, han lockas också att följa med, och sedan han har genomskådat hennes intriger omkommer hela sällskapet i stormen, han själv när han i en livbåt söker rädda svägerskan. "Från båten trängdes han ner i vattnet snyggt och säkert som den sista ärtan ur en skida."

Vad den här romanen saknar är det som dess författarinna nu som mest eftersträvar, en naturlig balans. Det alltför vardagliga och det alltför äventyrliga står hårt mot varann i boken, och båda sidorna får genom den olyckliga inbördes belysningen en viss osannolikhet över sig, som de kanske inte skulle ha haft om de inte hade behövt samsas bredvid varann. Boken går ut på att visa hur en sista heroisk handling kramas ur ett liv av futilitet, fruktan och periodiskt förfall, men bristen på konstnärlig balans berövar temat dess värde.

Ändå är det en läsvärd bok, stundvis mycket väl-skriven, på en prosa som ofta med den mjukaste naturlighet förmedlar ett flöde av slående och varma bilder. Många av dess sidor uttrycker också samma starka intuitiva insikt som novellsamlingen; mest förvånande i den vägen är här hennes stillsamma, sakliga och ruf-

figa beskrivning av den lille mannens period av alkoholism. Denna roman lutar ena stunden för starkt åt Elizabeth Bowen och kränger i den nästa riskabelt över mot Conrad, men i grunden är den stilla och personlig. A. L. Barkers första bok var ett färdigt konstverk; hennes andra är i hög grad lovande.

7. 6. 1950

Stephen Spenders båda flyglar

Mer än de flesta av sina jämnåriga författande landsmän — de som var det nya och dominanta i början av 30-talet — är Stephen Spender bosatt i Europa. Han tillbringar mycken tid på resor, och han står i ständig kontakt med sina författarkamrater på kontinenten. Den dag jag träffade honom hade han just kommit och skulle just resa; han talade om vad Koestler hade sagt till honom i går i Paris och vad Silone hade sagt när de träffades någonstans i Italien i förra veckan. Europa från Irland och bort till järnridån: det är för honom alltsammans realiteter; och det som ligger honom mest om hjärtat är att alla dessa länder ska bli en enda sammanhängande politisk realitet.

Spender är också Londonbo, hemmahörande i det trevliga bostadsområde nordväst om Regent's Park som heter St. John's Wood, ett system av långa, mjukt krökta gator, utan någon vidare trafik, men med individualitet över fastigheterna och med stora, blekvitt blommande trädkronor i vårregnet. Hans vardagsrum vetter ut mot låga murar och trädgårdar; ena väggen är täckt av en öppen spis jämte agremanger, uteder en

annan står en lång dyscha, klädd med ett bjärtrött, blankt överdrag, som livligt erinrar om den poetiska modernism som dess ägare företrädde under 30-talet, och en hälft av rummet upptas av två flyglar som står komfortabelt och kärleksfullt inböjda i varandra, brunt blänkande. På den ena spelar Spender själv och på den andra Natasha Litvin, Spenders hustru, som är pianist till professionen.

Spender själv är en lång och välbyggd karl, med grått hår statt på återtåg. Det är lite svårt att få korn på hans ansikte; det är kraftigt markerat, men både djärvt och blygt. Han sitter infälld i ett hörn, utnyttjar den grå regndagens möjligheter till camouflage, men stormar ut i ljuset med sitt ansikte när argumenteringen värmer honom. Han talar åtskilligt om hur folk ser ut och verkar medveten om sina egna kläder.

Han berättar om vad han håller på med: sina minnen, av vilka en del mycket intressanta partier har varit tryckta i *Partisan Review* och i *World Review*. Det blir en vidlyftig bok, mycket större än han själv hade tänkt sig från början — bortåt 500 sidor; kommer antagligen ut i september, men säker kan man aldrig vara, de engelska bokförläggarna har ännu långtifrån hunnit avverka allt som de blev efter med under kriget, och deras utfästelser är inte alltid tillförlitliga. Än planerar han ingen diktsamling, fast han har mycket liggande och ständigt skriver lyrik. När man i flera årtionden har varit i oupphörlig kontakt med den läsande allmänheten börjar man, säger han, känna att den får alltför fasta krav på en: avbrott är förutsättning för samling.

Att Spender har hållit på med sina egna minnen uppfattar han som någonting typiskt för tiden. Han har, från sina europeiska utsiktspunkter, svårt att i något land få syn på en ny lyrik eller en ny berättarkonst som är verkligen bärkraftig, och han menar att vi nu i alla europeiska länder söker oss till den historiska och politiska litteraturen och till biografierna för att skaffa oss en föreställning om var vi egentligen befinner oss — efter kriget. Under de senare åren har det kommit ut en hel rad biografier av första rangens intresse (en av de senaste är Aldingtons bok om D. H. Lawrence), och just nu skrivs det inga romaner som kan mäta sig med dem i läsvärde. En hel del av dessa böcker handlar om det nyligen timade, och Spender anser att de utgör en sorts hjältelitteratur av typ nummer två. Under kriget och strax efter skrevs det om hjältarna vid fronten, om de unga männen av Richard Hillarys konstitution. Nu har turen kommit till dem som var hjältar genom att i all stillhet överleva kriget och blitzen och det hela, utan att förlora sig själva. Det är påfallande att de unga männen från fronten inte har något emot detta; de förstår att de hemmavarandes upplevelser var avgörande verklighet, om också mindre aktiv. Det är även påfallande att denna sorts litteratur, som i stort sett handlar om de kultiverade som är förmögna, av det nya England tolereras utan gnissel; det beror inte bara på att de numera som kapitalister är ganska riskfria individer — man tycks direkt trivas med att det i samhället finns en och annan som har pengar och tid att sköta sina kulturintressen med omsorg och i lagom takt.

Spender är nu inne på det område där det inom honom råder konflikter. Han berättar att han alltid har röstat på labour och fortfarande gör det, men han blir en smula motsägelsefull när han kommer in på konsekvenserna för de intellektuella av labourregeringens skattepolitik. (I England talar man lika mycket om skatterna som i Sverige, och undra på det, den som kommer upp i en inkomst på 2 000 pund om året betalar för det översta varvet av sina intjänade pengar sjutton shilling och sex pence i skatt på varje pund — i gengäld är de skattefria inkomsterna relativt höga.) Spender säger att det för honom liksom för alla andra intellektuella krävs ett orimligt knogande för att hålla ihop ett hem; två makar som håller på med konstnärlig verksamhet hotas ständigt att bägge två uppslukas av hemsysslor. Samtidigt säger Spender att social trygghet för hela folket är av ett sådant värde att man gärna kan offra hela litteraturen om målet nås — men hårdare klämd på den punkten medger han att så kan en socialt intresserad poet resonera bara om sitt eget verk; andras kan man inte offra.

När det gäller sådana saker som denna är Spender antagligen representativ för hela sin generation av intellektuella: principiellt positiv till vad som sker, i praktiken besvrad av det, oviss om vilken flygel som bör trakteras. För närvarande är poeterna här liksom i Sverige sällan politiskt avancerade extremister, utan talesmän för ganska elementära politiska synpunkter. Spender mellan flyglarna — det är den allmänna valsituationen i England just nu.

På en annan punkt intar Spender emellertid en ställ-

ning som motsvarar hans tidigare, aktivt genomsökande radikalism. Som europé är han en bestämd och ivrig anhängare av tanken på en omedelbar europeisk union. Han är fullt på det klara med att initiativet till en sådan inte kan tas av Frankrike, inte av Italien, inte av Holland, inte av de mindre skandinaviska länderna, inte av det isolationistiska Sverige. Inte heller har man i Amerika, som Spender känner väl från en lång föredragsturné där, vare sig politiska möjligheter eller tillräckliga kunskaper för att ta ett europeiskt initiativ. Början måste göras av England; och de ekonomiska uppförfningar som detta skulle innebära är bagateller jämförda med den förstörelse som en rysk invasion i Västeuropa droge med sig. Ett fullständigt enat Väst-europa vore en mycket stark motvikt mot Sovjet; och den stora besvikelsen för Spender är att labourregeringen inte förfogar över tillräcklig politisk realism för att ta initiativet till en sådan förening. Spender tänker sig att det skulle finnas större möjligheter att åstadkomma någonting sådant med en konservativ regering under Churchill, men fruktar att en union under honom skulle få en alltför starkt militaristisk karaktär. Men trots detta utgör unionstanken för Spender den största lockelse som högerflygeln kan utöva. Både som person och som författare är Spender ett mycket klart och rörligt intellekt och främst därigenom representativ för sin generation. Även hans ovisshet är representativ.

15. 5. 1950

Ett porträtt av Scobie

Graham Greene bor fint: i ett litet smalt och förnämt gammalt hus på St. James's Street, hundra meter från St. James's Palace, där kungen emellanåt håller levéer för herrar. Men sedan är det också slut med det pompösa hos den mannen — han är på tu man hand uppriktig, naturlig och lätt att komma i kontakt med, totalt avskrubbad från skryt och höga maner. Han är smal, snarare över än under medellängd, men för sig på ett sådant sätt att han verkar liten när han sitter. Ansiktsdragen är samlade kring de djupa ögonen och fårorna ner mot munnen och ger ibland ett intryck av oansenlighet, alltid ett intryck av syrlig självkritik. Överhuvudtaget förefaller han mindre tillhöra den obekymrade än den djupt samvetsgranna sorten, och när han kommer ner och öppnar dörren till gatan (där det under ringledningsknappen står slarvigt inristat G GREENE) tänker man: Scobie, du ser ut precis som jag hade trott.

Greene är av det slaget att han under samtalens gång lockar en till ett väl så ivrigt bruk av ord som samvete och allvar. Han är fortfarande katolik, trots de drag i

"Hjärtpunkten" som lät förmoda att det hade kommit in ett element av protest i hans tro. Av just det skälet är han en smula missnöjd med "Hjärtpunkten"; han finner den vara en alltför protestantisk bok — dessutom en som rymmer alltför mycket intrig och alltför mycket teknik i förhållande till kärnans vikt. "Makten och äran" hade en bättre balans mellan form och innehåll och uttryckte på ett trognare sätt hans egen inställning till religionen.

Han berättar att hans katolska intressen alltmer har befästs under åren. Han blev konvertit för cirka tjugufem år sedan, och då skedde det utan egentlig religiös övertygelse. Han skulle gifta sig med en flicka som var katolik, ansåg att om han själv kunde övergå till den tron, skulle många yttre besvärigheter undvikas och hade säkerligen också ett behov av andligt stöd (som yngre hade han sökt hjälp hos en psykoanalytiker). Med sin katolske ledares hjälp kom han resoneringsvis fram till en position där han kunde acceptera katolicismen, men sedan dröjde det många år innan tron blev verklig för honom — det syns av mina böcker när det hände, säger han: egentligen börjar det för mig i "Brighton Rock".

Graham Greene säger att katolicismen skänker honom trygghet, vilket inte är mycket att samtala om. Den förser honom också med hans dagliga umgänge, och på den punkten är han relativt utförlig. Han säger att tron visserligen inte på något allvarligare sätt har avskilt honom från hans världsliga vänner, men likväl ofta inger honom en känsla av att de inte är på ett

tillräckligt allvarligt sätt medvetna om människor och förhållanden. Även när det gäller rent litterära spörsmål resonerar han hellre med präster, som utgör majoriteten av hans närmaste vänner, än med författare; prästerna begriper sig på hans böcker bättre, även de rent tekniska problemen. Är en bok som den ska vara, finns det i den direkta samband mellan tanke och teknik, och den som känner finast inför samvetsproblemet har också det känsligaste sinnet för formen. Riktigt klar på den här punkten kan man nog inte säga att Greene är; när man frågar hur resonemanget stämmer om man inför en okristen läsare, utrustad med den perfekta moralen, har han inte något riktigt svar att komma med, och man har en känsla av att det inte bara bottnar i hans vackra brist på påstridighet. Han är inte heller ohågad att medge att hans egen berättartekniska skicklighet, som han är intresserad av och medveten om, kan komma honom att med föga allvar begrunda vad som sägs om den sidan av hans författarskap.

De klerikala vännerna har emellertid inte påfallande inkräktat på hans sinne för tillvarons ytor. I större sällskap är han en snabb, sällan ostentativ, mycket underhållande konversatör, som förefaller att utan obehag se sig nyfiket betraktad av välvårdade damer och inte försmår att — en smula lik skridskoåkaren som på isen skenbart flyr undan strålkastarens kägla — snabbt använda allvarliga frågor om hans tro, men ändå kåserande låta dess allvar, dess universalitet lysa fram. Hemma har han ett inte alltför omfångsrikt men

mycket välsorterat bibliotek, som på det där icke definierbara sättet utstrålar harmoniskt och fullmoget bokintresse. Hans hem är också i övrigt trivsamt inrett. Till vardagsrummets främsta attraktioner hör två kolossalt blänkande elkaminer, som en kall vårdag lämnar en genomstekt på ena sidan, fast på den andra sur och kall av det obligatoriska brittiska fönsterdraget; och vidare en ytterst imponerande samling små osprättade viskyflaskor av den portionstyp som man får på flygplan och i Pullmanvagnar, i hela sin effektfulla mängd uppställd på en konsolhylla på ena väggen. När Graham Greene talar om denna kollektion och metoderna för dess förvärvande släpper den bittra självkritiken sitt grepp om hans ansiktsdrag. Själv avstår han för tillfället med lätthet från att förminska sin samling; han har nyss varit i Tyskland och, enligt egen mening utan framgång, letat efter material till en ny film i "Den tredje mannens" stil. Han fick där för mycket av denna goda vätska, som enligt hans mening har en oroande och frätande verkan; däremot förtär han fortfarande och synbarligen med rogivande effekt gin och konjak. Hans favoritrestaurang är ett gammalt trevligt, med otaliga souvenirer beprytt ställe på Maiden Lane, som har fina litterära 1800-talstraditioner och frekventeras av olika slags hel- och halvintellektuella. När en glad gentleman kommer fram till honom vid baren och ådagalägger sin glädje över att skåda den goda litteraturens ursprung värjer sig Greene med den mest graciösa och världsliga talang. Han saknar sålunda inte sidor som utgör motsvarigheter till hans romaners fint arbetade ytstruktur.

Men till slut har man ändå det intrycket att Graham Greene i grund och botten, innanför sina talanger som människa, också innanför sitt religiösa system med dess metodiskt fridsgivande arkitektur, är en ångestens man, kanske en grärelsens son. Medan man sitter och pratar med honom slinker det naturligtvis ur en ett par dumheter, som han med sin snabbt prövande självkritik uppfattar som om de hade en udd, och han svarar alltid med samma snabba, plågade leende i mun- gipan, en invand reaktion på en ständigt återkommande neuralgisk smärta i själen.

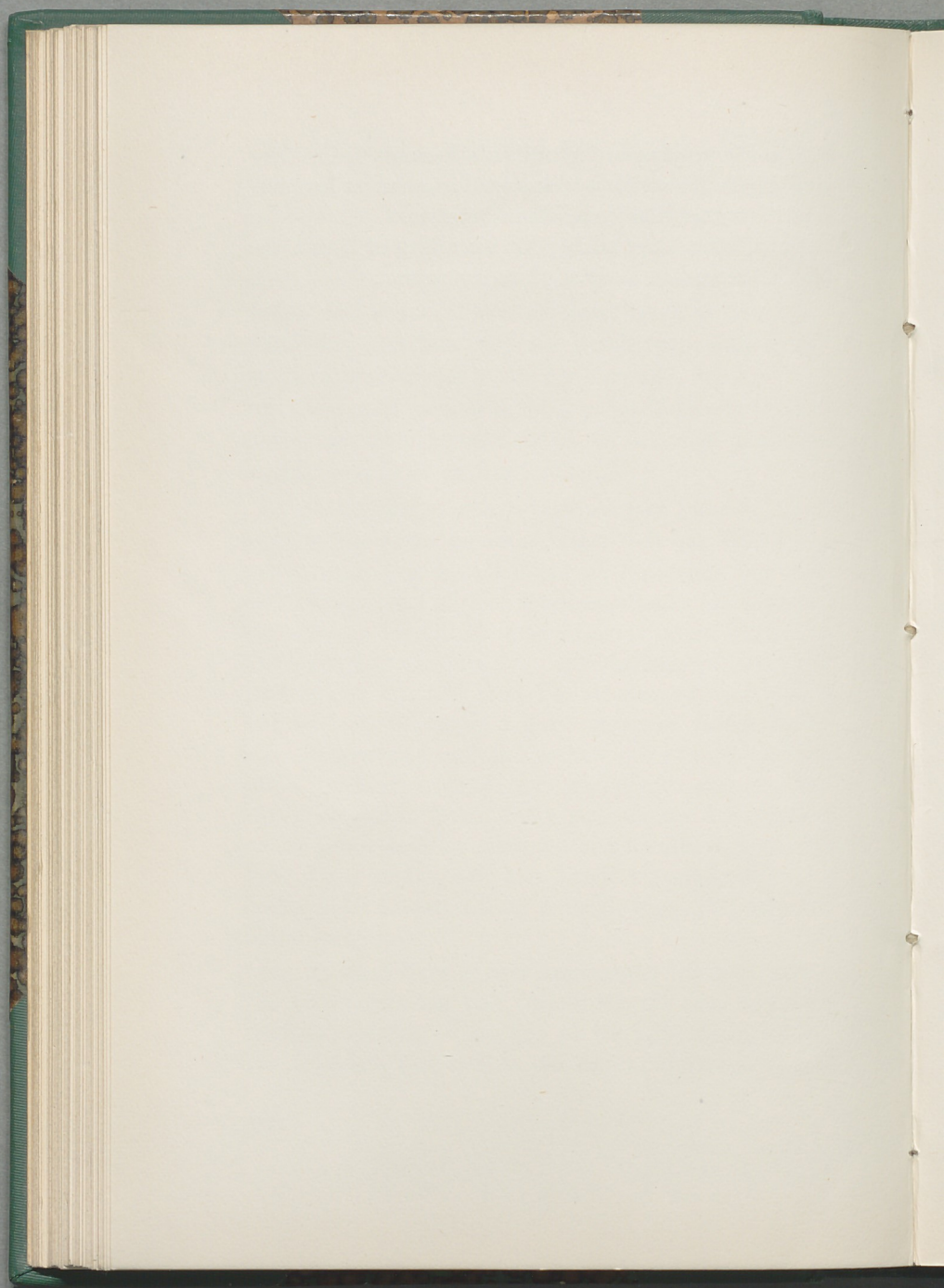
En gång sitter vi och pratar om hur London repar sig och inte repar sig efter kriget, och han frågar sig om utvecklingen ska bli sådan att förödelsen blir permanent och bara alltmer söndersmulande. Då berättar han att han föregående natt vaknade ur en mardröm. Det hade åter utbrutit krig; spärrballongerna svävade över staden och gav intrycket att den var nersänkt i krigets hav, hängande i dessa groteska flöten; luftvärnskanonerna hamrade i parken, och ovanför staden, just i vattenytan, ritade stridsflygplanen sina snabba, sneda virvlande linjer. Själv steg Greene i drömmen ut på gatan med en tekopp i ena handen och en bit bröd i den andra, och han kände sig glad, tillfreds, äntligen återförsatt till en normal, lugn, tillfredsställande verklighet.

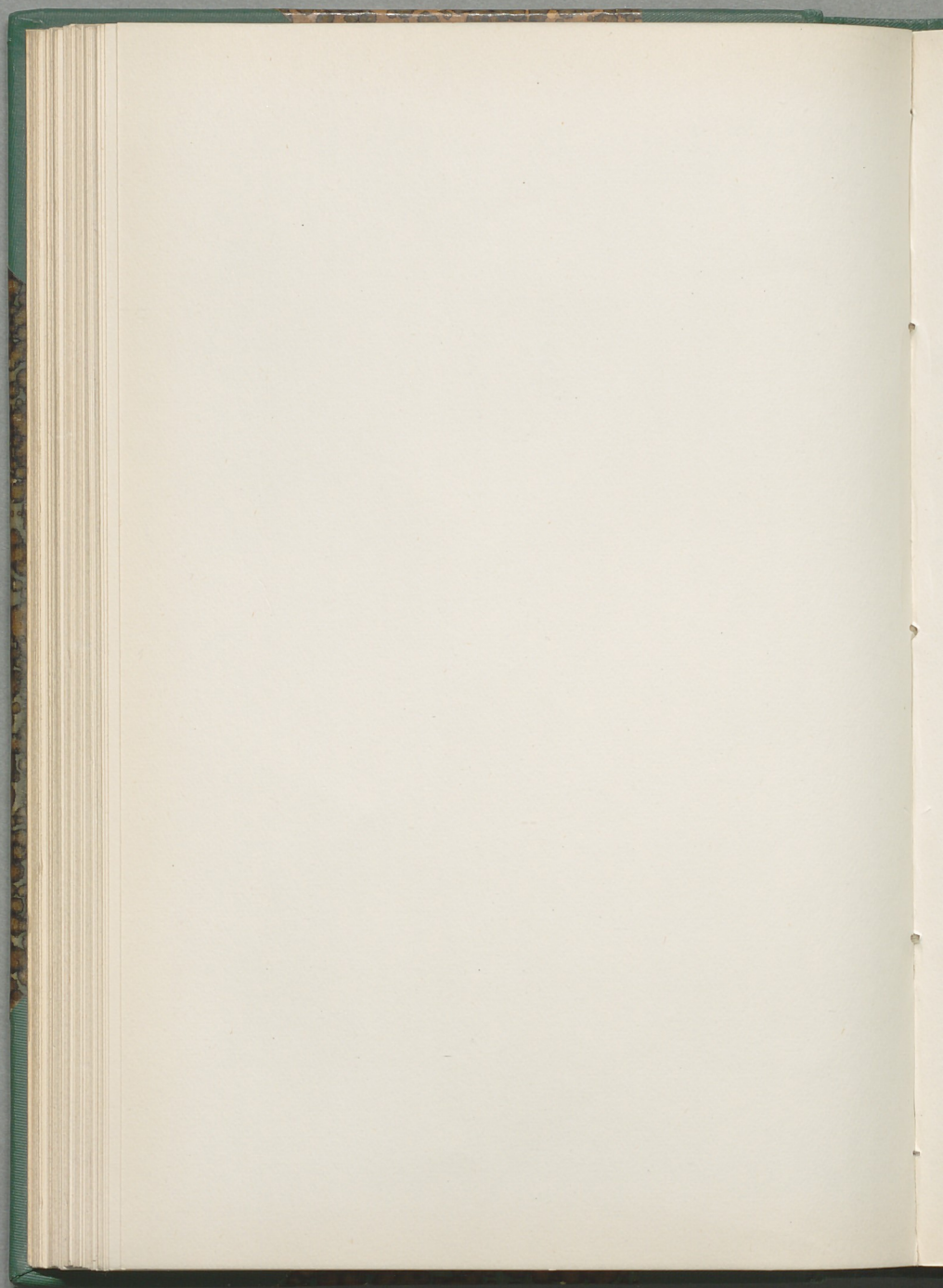
Jag försökte flera gånger återkomma till hans dröm för att få veta hur han förhöll sig till den, vad han menade med den — om han på lek ville föreställa sig att drömmen profeterade om det oundvikliga. Detta

hände första gången jag träffade honom. Sedan förstod jag att han ville berätta om hur muntert hemmastadd ångesten kände sig i hans innersta.

Och så ett viktigt tillägg för oss alla som läser Graham Greene: han skriver på en ny roman.

22. 5. 1950





Medvetenheten hos Gide

André Gide är beryktad för sin homosexualitet och berömd för andra egenheter: för stilens sällsporda finess, för den skarpsinniga dialektik med vilken han i sin produktion motsäger sig själv och därigenom preciserar de möjligheter han finner inom sig och för sin uppriktighet. Det första fina draget lär man hitta i praktiskt taget hela hans produktion efter debutboken, det andra finner man genom att betrakta hans produktion som en helhet. Det tredje skulle hans läsare inte vara så förvissade om ifall han inte hade skrivit sin självbiografi, som nu, mer än tjugu år efter dess utgivning och trettio år efter det han började skriva på den, föreligger på svenska under titeln "Om icke vetekornet dör".

Den börjar med att oroa och varna läsaren (Gide gör det genom att omtala sin barndoms onanivanor); sedan berättar den med klar avvägning och — trots att minnet får följa sina naturligt vindlande stigar — med klassisk fasthet om barndoms- och ungdomsårens smärre bedrifter och blamager, om religiositeten i det förmögna Parishemmet, om de drag hos honom själv

som författaren misstror, om hur ofantligt svårt han som barn hade att klara sig i kretsen av mindre ömtåliga kamrater och hur han, som det brukar heta, flydde in i neurosen, hur han skrev sin första, extatiskt stammande bok och hur han sedan fann någorlunda likasinnade vänner i de litterära salongerna i nittitalets Paris, många som han knappast beundrar när han tänker tillbaka på dem och några, främst Mallarmé, som han fortfarande omfattar med vördnad och tillgivenhet.

Detta första avsnitt omfattar tre fjärdedelar av boken och är skrivet för liten orkester. Sista delen handlar om hans nordafrikanska upplevelser, utnyttjar exotiska instrument och påminner om det virtuost behärskade barbariet hos Stravinskij. Gide reste ut tillsammans med sin gode vän, målaren Paul Lorens, och de for i avsikt att uppleva någonting, i första rummet göra kål på den kyskhets plågade dem och i synnerhet oroaden den tjugufyraåriga Gide. Han hade väl misstänkt att det var någonting besynnerligt med hans böjelser, och när han kom i kontakt med den bland araberna sedan gammalt florerande homosexualiteten slog det ut i låga hos honom. Hettan i upplevelsen förstärktes ytterligare av olika omständigheter: han hade angripits av lungtuberkulos och upplevde tydligen i Afrika den period av stegrad sexuell vitalitet som åtföljer sjukdomen i ett visst stadium; ökenlandskapet harmonierade uppenbarligen på ett särskilt sätt med hans egen torra och fantastiska natur och frigjorde honom därigenom; och slutligen fick han en handledare i mysterierna som han hade respekt för (och ger ett

levande porträtt av), Oscar Wilde. Med en, har många tyckt, chockerande, i varje fall häpnadsväckande öppenhet berättar han om vilken tillfredsställelse det gav honom att få hänge sig på detta sätt, och från sina båda nordafrikanska resor återvände han förändrad: som en människa för vilken den immoralistiska hedonismen har blivit ett alternativ till den osinnliga extasen. Hans följande produktion är en fortskridande dialog, i vilken möjligheterna hos dessa båda alternativ begränsas och omformas tills de slutligen praktiskt taget försvinner.

Vad man skall anse om Gides homosexuella bekännelser måste i första hand bero på om de känns som nödvändiga för författaren; och det är svårt att på den frågan svara annat än ja. Titeln på Gides självbiografi har tolkats på olika sätt, men tolkningarna har den kärnpunkten gemensam att den betyder: endast om man i den mån det är möjligt accepterar det egna jaget kan personlighetens vidare växt befordras. För Gide betydde accepterandet och meddelelsen en befrielse, och om det inte är det för läsaren, innebär boken i alla händelser att han får en situation klarlagd för sig om vilken han sannolikt ingenting vet.

*

Att översätta Gides självbiografi måste ha varit ett mycket svårt arbete, så välskriven som boken är och så mycket genomtänkt och raffinerad enkelhet som den rymmer. En ung finlandssvensk författare, Göran Schildt, har genomfört denna uppgift med stor talang

och en uppenbarligen grundlig förtrogenhet med originalet. Samtidigt har han utgivit en bok om de intryck han fått under sina tioåriga Gidestudier, "Gide och människan". Det är en begåvad, klarsynt, motsägelsefull, oformligt komponerad, irriterande och sympatisk, med ett ord intressant bok.

Den har en huvudtes och många bimeningar. Huvudtesen är att det inte är tillräckligt att, som Gide själv gör, kalla honom för en dialogmänniska; det intressanta är däremot, menar Schildt, att dialogen hos Gide handlar om hans medvetenhet. Schildt anser att medvetenheten är Gides stora och förlamande lyte och samtidigt det lyte som gör honom till en nyskapande begåvning. Han menar att Gide plågades av sin medvetenhet och att hans dialog huvudsakligen rör sig om möjligheter att bli kvitt den, att genom askes, extas eller på annat sätt befria sig från den, och möjligheterna att acceptera den. För att visa detta följer Schildt sitt objekt genom hans produktion och analyserar den med skarpsinne, men också lite av den sorts ensidighet som uppträder när man vill bevisa en tes.

I sin iver att få det att passa ihop röjer uttolkaren en allmän benägenhet att misstänkliggöra medvetenheten. Det förekommer på många ställen; ett är i en analys av ett stycke hämtat ur "Falskmyntarna". Där förklarar författarens alter ego för en av bokens andra personer att ingen kan ge en annan råd om hur han ska leva, utan var och en måste leva på prov på sitt eget sätt, även om det till en början går illa. "Man måste följa sina böjelser — under förutsättning att de böjer karaktären uppåt." Härtill kommenterar förfat-

taren att Gide med detta vill ha sagt att medvetenheten, intelligensen, inte kan skänka människan några moraliska sanningar, "bara berövar henne sådana"; intelligensen är vanmäktig då det gäller att finna moraliska hållpunkter.

Det förefaller vara ett missförstånd från uttolkarens sida: Gides mening, hur svår den än är att fixera, torde nog vara att det är medvetenheten som låter människan välja de böjelser som "böjer uppåt"; den berövar inte människan några moraliska sanningar, utan ger henne, fast den inte skapar nya sanningar, dock möjlighet att förkasta vad som är falskt. Författaren har tidigare varit inne på den förmodligen riktiga tolkningen, men hans aversion mot medvetenheten leder honom fel.

På ett annat ställe i boken står det så här: "Denna spontana, oreflekterade lycka är ett av den gideska karaktärens grundläggande drag, liksom olusten genom medvetenheten är ett annat." Kan det verkligen vara en väl avvägd beskrivning? Författaren inser på andra ställen i boken att det är svårt att dra en gräns mellan Gide upplevaren och Gide nedskrivaren, och när han nalkas sina väsentligaste konklusioner förmodar han att Gide ofta har sökt upplevelser inte för deras egen skull, utan för att inordna dem i sitt livs skrivna konstverk. Men det är ju uppenbart att medvetenheten utgör en väsentlig del av denna process, och likaså är det uppenbart att Gides stil just i själva sin medvetna klarhet vittnar om att ha tillkommit genom en ständigt upprepad lustupplevelse. Talar man om "olust genom medvetenhet" och driver resonemanget med den en-

tydighet som denne uttolkare gör, kan man bli miss-tänkt för att ha börjat skriva om fel författare; det skulle ha passat bättre på D. H. Lawrence, som ofta kände sig illa berörd av medvetenhet, men passar inte fullt så bra på Gide, som är både hämmad och stimulerad av att vara medveten.

Av detta och många andra skäl förefaller det nog som om Göran Schildt när han söker öppna det gideska låset har tillgripit, inte som han själv tror, en nyckel som passar bättre dit än andra nycklar utnyttjade av andra uttolkare, utan en dyrk som går till olika lås. Det är ett "fel" med boken, och ett annat fel är att författaren kommer in på så mångahanda ting som har föga med saken att göra: misslyckade försök att definiera ordet kristen, måttligt framgångsrika redogörelser för vad gestaltpsykologi är, varmhjärtade förmaningar till rättsskipningens män att observera själars mångskiftande innehåll innan domar avkunnas. Göran Schildt skrev för några år sen en roman som innehöll alldeles för lite för att man skulle ta den på allvar, "Önskeleken". Nu har han skrivit en bok som innehåller för mycket och på det sättet revanscherat sig. Man är spänd på fortsättningen, ty denna bok om Gide visar honom som en självständigt tänkande, i viktiga och svåra frågor lidelsefullt engagerad, trots sina otympligheter verkligt intressant skribent. Man har en stimulerande känsla av att hans motsägelser och oklarheter ligger på ytan och i ett väsentligare och längre perspektiv ska visa sig skenbara.

23. II. 1946

Maupassant i olivdungen

Det finns en novell av Maupassant som heter "Le Champs d'Oliviers" och som på svenska, när den i fjol för första gången blev översatt (och stod som titelnovell i ett nytt urval), kallades för "Olivdungen". Den skrevs 1890, samtidigt som Maupassant arbetade på romanen "Vårt hjärta", och den, plus tre fyra noveller till, betecknar en sista uppblomstring av Maupassants berättarbegåvning, starkt kontrasterande mot hans redan då långt framskridna sönderfall i både medicinskt och konstnärligt avseende. Själv ansåg Maupassant att "Olivdungen" var en strunthistoria, som bara kunde pirra "den borgerliga sensibiliteten", men Maupassants förläggare tyckte annorlunda, och hans omdöme verifierades till övermått av Taine, som utnämnde "Olivdungen" till ett mästerverk jämbördigt med Aischylos.

"Olivdungen" är en historia på några tiotal sidor. Den berättar om en präst i en provençalsk fiskehamn, en man som har retirerat till det andliga ståndet efter en erotisk besvikelse; han hade upptäckt att hans älskarinna bedrog honom, och när han i fullt raseri

hotade att döda henne bekände hon att inte bara hon själv utan också det barn hon väntade var vännens, inte hans. När berättelsen börjar är prästen en äldre spänstig man, som lever i fred med sitt landskap och sina människor. Han får besök av en luffare som avslöjar sig som hans son; älskarinnan hade sagt att barnet var vännens för att rädda sig undan vreden. Pojken har vuxit upp under odrägliga förhållanden, är en genomtarvlig och alldeles förstörd människa, som just kommer ur fängelset. Fadern ger honom mat, och under måltidens gång förfäras han alltmer av sin unga avbild, det uppstår ett gräl mellan dem, lampan välts omkull och slocknar, och när grannarna äntligen kommer täcker det stelnade blodet kakelgolvet som en matta. Prästen ligger där med halsen avskuren. Pojken blir häktad; men i själva verket har prästen själv berövat sig livet.

Historien är berättad med behärskning och balans, med Maupassants speciella naturlighet, som verkar fyllig utan att vara nedtyngd — med det sorgfälliga urval av detaljer och den maskulina konkretion som var hans styrka fram till den tid då sjukdomen började erövra honom. Novellen är utan tvekan en av hans stora artistiska triumfer: kontrasten mellan prästens förening av nobless, resignation och vigör och sonens utomordentligt övertygande simpelhet, bilden av den gamla vresiga trotjänarinnan, som ideligen avbryter måltiden misstroget, de koncentrerade landskapsteckningarna — allt är perfekt. Och ändå är novellen skriven när Maupassant inte hade långt kvar till det ohyggliga

slutet. Kan dess fulländning bero på att den under sin yta ger en sorts spegelbild, säkerligen dold för författaren, av hans eget öde?

*

Sommaren 1876 fick Zola ett brev från Flaubert, där han bland annat rapporterade lite om Maupassant — den unge författaren intresserade honom därför att han tycktes honom vara en ny upplaga av en annan ung författare, en som hade spelat stor roll för den yngre Flaubert, Alfred Le Poittevin, och Poittevin var Maupassants morbror. Men Flaubert var inte fängslad av Maupassant enbart som snille. Flaubert levde ett eremitliv, men den unge Maupassant gjorde motsatsen, och Flaubert hade ett lite klibbigt intresse för Maupassants bedrifter. ”Jag fick i går en högst underhållande epistel från vår unge vän Maupassant”, skrev han till Zola, ”fylld av detaljer om hans oanständigheter tillsammans med en fet kvinna vid flodstranden.” Till Maupassant själv skrev Flaubert faderligt och rådde honom att ta det lugnare, men hans förmaningar hade föga verkan, och det förefaller också tvivelaktigt om han verkligen önskade se sig berövad dessa upplevelser i andra hand. Maupassant själv kände sig betryckt och futil när han satt i sitt ämbetsverk, och verkligt levande tyckte han sig vara bara medan han i sitt gäng av levnadslustiga kamrater höll till på Seinen.

Ett par månader efter denna rapport till Flaubert hade Maupassants sommartillvaro mist sin sorglöshet.

Han fann sig lida av en hudsjukdom och av hjärtbesvär, och han sökte en homeopat. Från denna sommar var hans liv en enda häftigt böljande kurva, där de starkt vitala upplevelserna omväxlar med depressioner och läkarbesök i oändlighet. Det dröjde länge innan man blev riktigt på det klara med att han led av syfilis. Delvis berodde det väl på att läkekonsten från vår synpunkt sett var primitiv och skygg; men huvudorsaken måste ha varit Maupassants mor. Hon var en hysterika i den verkligt stora stilen och hade under hela Maupassants liv ett ofantligt inflytande över honom. I Maupassants värld hade hon helt utträngt fadern, som hon från Guys elfte år inte längre levde tillsammans med; Guy irriterades av att han snålade med pengar och tycks också ha burit på minnen av något tillfälle i ungdomen då fadern förgått sig mot sin hustru. Modern, Laure, hade drömt om en litterär karriär, men resignerat; hon ägnade sig åt sina nervösa åkommor och åt den ställföreträdande sonens framgångar. När Maupassant insjuknade var både han och läkarna benägna att se hans plågor som en repetition av moderns nervösa symtom, och även i sonens fall letade man efter allehanda orsaker, från ryggmärgslidande till binnikemask. Under hela sin produktiva period levde Maupassant på detta sätt ett liv fyllt av ångest och undanflykt, utbrott av stark livsanamelse och perioder av djup leda; så småningom började också de hallucinationer tränga sig på honom som har gett material till några av hans senare och bästa noveller — bilder där det avspeglades vilket tvivel på hans egen identitet sjukdomen hade orsakat.

Men år 1890, när han skrev "Olivdungen", måste han innerst inne ha kommit till bestämd insikt om vad som fattades honom; han hade då för några månader sedan sett sin bror Hervé, en billighetsupplaga av honom själv, tryckt på tarvligt papper, under fruktansvärda omständigheter avlida på ett sinnessjukhus i paralysie générale. Ängesten och huvudvärken började nu ansätta honom allt hårdare, och en kort tid senare skrev han i ett brev till en okänd kvinnlig adressat:

Mitt tillstånd kunde bäst uttryckas i de tjut man ibland hör hundar uppstämma — en bedrövlig klagan riktad till intet, en som ingenstades når, ingenting säger, men slungar ut i natten den kedjade ångest, som jag skulle vilja ge röst åt. Om jag kunde klaga som de, skulle jag emellanåt söka mig ut på en stor slätt eller in i skogsdjupen, och jag skulle tjuta i timal bland skugorna. Detta, känner jag, skulle skänka mig lättnad.

På nyårsdagen 1892 försökte han skära halsen av sig, och när han vaknade var han fullständigt omtöcknad. Han dog på sinnessjukhus ett och ett halvt år senare.

Om man nu återvänder till "Olivdungen" — är inte hela berättelsen en spegelbild av hans egen olycka, våldad av kvinnor och brutalitet, uppvuxen inom honom som hans egen son, fast han inte visste om hans existens, plötsligen, genom broderns död, framträdande för honom i hela sin oundvikliga och förfärliga vulgaritet; och när den gamle spänstige och manlige abbén skär halsen av sig — är det inte en omedveten spådom om det öde som i denna belägenhet väntar honom själv?

Det material som sådana frågor kan bygga på finns tillgängligt i en biografi över Maupassant, skriven av en yngre amerikansk litteraturhistoriker vid namn Francis Steegmuller; boken heter "Maupassant: A Lion in the Path". Steegmuller har tidigare skrivit ett par detektivromaner under pseudonym, men främst gjort sig känd genom ett utmärkt arbete om "Flaubert and Madame Bovary". Hans nya monografi har verkligen stora förtjänster: den är gediget dokumenterad, balanserad i sitt omdöme, fördomsfri och välskriven. I sina psykologiska slutsatser bygger den i relativt hög grad på psykoanalytiska tankegångar, konversant framförda och fria från dogmatism. Vad boken saknar är en metodisk framställning av Maupassant som prosaartist och berättartekniker; i stället framträder människan Maupassant desto tydligare. Det är en fängslande bok, som väl vore värd att översättas; och den säkerhet med vilken författaren rör sig på sitt europeiska fält är också av intresse som symptom på en mera fördomsfri amerikansk orientering.

6. 4. 1950

Den framstormande trojkan

Fem år efter "Pickwick-klubben", femton år före "Madame Bovary" och nära fyrtio år före "Röda rummet" kom den roman som öppnade vägen för den stora ryska realismen, första delen av Nikolaj Gogols "Döda själar". På något sätt är den lik alla dessa tre böcker: som "Pickwick-klubben" förnyar den de landsvägs- och äventyrsmotiv som ett tidigare skedes berättare tycktes ha uttömt; den sysslar med en huvudperson som likt madame Bovary kanske är förtjänt av läsarens medlidande men inte av hans beundran och inte av ett romantiskt intresse; och den karikerar sin samtid som "Röda rummet". Men fast "Döda själar" är en bok som inte förlorar på att jämföras med storverk i andra länders litteratur, når den sitt riktiga litteraturhistoriska format först om man tänker på hur mycket senare rysk diktning som direkt anknyter till den. Den känsla för Rysslands stora vidder som kommer fram i "Krig och fred" och det sinne för det ryska landskapets stillhet och vemod som Turgenjev tolkade — båda dessa saker finns redan hos Gogol, och uttryckta med en konstnärlighet som tål alla sammanställningar.

Gontjarovs Oblomov — i "Döda själar" finner man åtskilliga förfäder till honom som, åskådliggjorda i ett knappare och mera artistiskt maner, på samma sätt låter verkligheten slippa sig ur händerna medan de hänger sig åt gäspning och dröm. Och Dostojevskijs stora idéverk — det var ett sådant Gogol försökte bygga upp under de tio år han levde och brottades med sitt material sedan den första delen hade utkommit. Är det så att den bästa grundvalen för litteraturhistorisk betydenhet ligger i att en bok pekar fram mot en senare utveckling, då är det få romaner som har en så säkrad ställning som "Döda själar".

Men romanen är ovanligt intressant även på ett mera omedelbart sätt. Den har just utkommit i en ny svensk upplaga, och låter man sig därav lockas att läsa den på nytt finner man att den också är en bok för dagen, en bättre bok för dagen än det mesta som har kommit ut på svenska efter årsskiftet — i första rummet därför att den har den konstnärliga hållbarhetens aktualitet, men vidare genom sina samhällseliga och politiska symboler.

Till det i "Döda själar" som gör ett oförminskat intryck hör konstruktionen av romanens första del, den enda som blev färdig. Historien bygger på ett uppslag som Gogol hade fått av Pusjkin: han hade haft kännning av en person som for omkring i Ryssland och gjorde skenköp av livegna som hade avlidit efter den senaste folkräkningen och som godsägarna fram till nästa räkning fick betala skatt för; vitsen med det hela var att köparen genom att presentera sina ägohandlingar kunde få hos det allmänna belåna sina livegna.

Sedan han fått pengarna gällde det givetvis att sticka sig undan i det stora Ryssland. Gogol berättar nu om en sådan här uppköpare av döda själar som kommer åkande till en stad, genom sitt urbana väsen lyckas sylta in sig hos honoratiores och gör en rad planlösa och älskvärda uppköpsresor i trakten. Spänningen uppehålls — hos den läsare som inte har hört talas om intrigen — på ett enkelt men mycket verkningsfullt sätt: man får följa huvudpersonen Tjitjikovs uppköpsverksamhet men får inte förrän i sista delen veta vad han ska med sina papperslivegna till; det är också först där som hans tidigare skojarkarriär i ämbetsverken avslöjas för läsaren och som man får veta vad som egentligen döljer sig under hans sympatiskt korttänkta självbelåtenhet och bakom hans skära och välrakade fysionomi. Fram till den punkten utvecklar sig berättelsen med en nästan improvisatorisk självfallenhet; resorna och rörelsen i landskapet är det som egentligen driver handlingen framåt, och skildringen får på det sättet, inramad mellan presentation och avslöjande, en alldeles speciell geografisk utsträckning, en stor, lik-som mätbar vidd, som mycket få romaner har och som verkligen är en motsvarighet i en annan dimension till det förmedlande av tidsförnimmelser som en del moderna romaner har sysslat med.

Också om man ser det från andra synpunkter ter sig Gogols sätt att berätta osedvanligt livskraftigt och friskt. Han hade en blick för det väsentliga hos olika människotyper som påminner åtskilligt om Dickens, och om han inte återger det karakteristiska med samma vitalitet som Dickens, så verkar han i gengäld mindre

karikatyrisk och mera sann. Han är också, i den första delen, alldeles osentimental, men fördenskull inte enbart road när han ritar. Gogol led av ofta återkommande perioder av förlamande depression, och i "Döda själar" har man ofta det intrycket att hans figurer avtecknar sig så tydligt, med så klart belysta gester, därför att det är mot hans eget lynnes mörka fond som de framträder. Det är nog här som hans likhet med Dickens egentligen har sitt ursprung; men medan Dickens berättar som en neurotiskt gestikulerande skådespelare, sitter Gogol och betraktar utan att kunna glömma vad han har inom sig.

Gogols roman handlar inte bara om Tjitjikov och dem han kommer resande till; egentligen ville författaren också att den skulle handla om Ryssland. Han hade tänkt sig att volymen om de döda själarna skulle följas av en andra om vaknande själar, och till slut skulle det komma en om levande själar. Medan det hela utvecklades skulle bilden av både Tjitjikov och Ryssland genomgå en förvandling; han skulle bli medveten om vad för sorts karl han hade varit och bättra sig, och i stället för de kuriösa godsägare och bestickliga ämbetsmän som han tidigare mött skulle han nu på livets väg stöta på ädla själar och slutligen se själva tsaren ta hand om romanens personer och föra dem in på noblare banor. Det var den planen som Gogol med sin självkritiska läggning inte kunde genomföra, och att han inte lyckades ter sig för eftervärlden likgiltigt; ju ädlare det artar sig i de fragment av andra delen som finns bevarade, desto tråkigare blir det naturligtvis.

Men redan från början finns det med ett slags per-

sonlig oro för fosterlandet som skänker romanen en särskild inre spänning. När Gogol skrev sin första del vistades han huvudsakligen i Rom, och han var fylld av exilmänniskans känslor för sitt hemland: avståndet ger enhetlighet åt det som är oöverskådligt för dem som är mitt i det, och samtidigt drar hemlängtan åt ett håll och kritiken åt ett annat. Det är troligt att Gogol inte skulle ha kunnat skapa intrycket av de stora ryska vidderna om han inte hade befunnit sig i en geografisk miljö som var så mycket trängre; men framför allt är det troligt att hans symboler för Ryssland inte skulle ha blivit så angelägna och inte skulle ha förrätt en sådan inre spänning om han inte hade varit ute när han skrev.

Ryssland är för honom ibland en enda vilande sjö av overksamhet, småfiffel och ohjälplighet, och han ropar på en stor väckare; men ibland, särskilt i första delens magnifikt formulerade slutvinjett, ser han landet som en stor, oemotståndligt och blyxtligt framrusande trojka: "Vad är det för okända krafter som ligger förborgade hos dess springare, vilkas make världen ej känner?" För en marxist vore det lätt att förklara att motsägelserna i Gogols symbolspråk har sin orsak i att han inte förstod sig på mer än det borgerliga ytskiktet av det ryska samhället, att han inte hade nått fram till den sociala klarhet som upplyser alla vår; och det är riktigt att hans största begränsning ligger just där. Men fråga är om inte Gogols symbolpar äger giltighet även efter den sociala djupborrning som Gorkij och hans många efterföljare har gjort. Det stora Ryssland är återigen på en gång vanmäktigt insnärjt under ett nät

av despoti, fattigdom och tröghet, och samtidigt ger landet intryck av ett ohejdat politiskt framstörtande. "Ryssland, Ryssland", utropar Gogol i det oftast citerade avsnittet av romanen, "svara på min fråga, vart ilar du hän? Men du svarar inte! — — — Trojkan sveper förbi, medan andra folk och stater viker undan och lämnar vägen fri."

20. 4. 1948

Berättaren Dostojevskij

Om Dostojevskij är 1800-talets modernaste författare — och vem kan konkurrera med honom om den platsen, hos vem kan man finna så många sidor av en fullständigt opatinerad intensitet? — så beror det väl främst på att de senaste decennierna har givit oss samma misstro mot människans förmåga av både konsekvens och moral, samma misstro mot oss själva, som oroade honom och som han sökte frälsning från.

Visserligen finns det väl inte många som känner på riktigt samma sätt som han gjorde, och det beror inte bara på skillnad i begåvning, utan också på att medan de mänskliga defekter som han upplevde fyllde honom med en stor fasa, ett häftigt medlidande, en känsla av att den frivilliga förnedringen var den enda värdiga attityden, genomsyras den medvetne europén (i långt högre grad än amerikanen) av en vanmäktig skepsis mot möjligheterna att gestalta livet på ett friskt sätt. Det är den skepsis som inställer sig när det två gånger har hänt att fast alla normala människor sägs önska fred har man två gånger hjälpts åt att ställa till med en enorm förödelse.

Men Dostojevskijs värld speglar ändå erfarenheter som för världskrigens människor är väsentliga. Redan

efter den första vågen av förödelse spred sig misstanken att det normala inte var hälsan utan neuroserna, psykopatierna och sinnessjukdomarna, och för dem som trodde så framstod Dostojevskij som vägvisaren och föregångaren, som den oöverträffade skildraren av de neurotiska och schizoida tillstånden, det skenbart osammanhängande själslivet. Efter den andra stora förödelser har också mellankrigsårens kliniska systematik i stor utsträckning förflyktigats, och vad som återstår är hos många endast en tveksamt formulerad bön om frälsning ur förnedringen; för denna generation måste Dostojevskij ha en överväldigande betydelse som Kafkas föregångare, en föregångare som utan att vara lättvindig visste svaret på några frågor.

På det sättet måste Dostojevskij vara den 1800-talsförfattare som står de flesta moderna människor närmast — även om det finns många fransmän som finner lika mycket hos Baudelaire, många engelsmän som upplever Butler lika starkt, många amerikaner som på sistone har funnit djup verklighet hos Melville och några svenskar som får lika mycket ut av Almqvist. Men tidsenligheten hos Dostojevskij medför också närvaringen granskning; och då kan man inte undgå att hitta mycket som — hur länge Dostojevskij än gick och grubblade över sina motiv — bär spår av att ha framjaktats av kreditorerna. Det finns ju inte på långa vägar lika mycket banaliteter hos Dostojevskij som det gör hos Dickens — vilken i vissa stycken var hans läromästare och som också skildrar neurotiker i långa banor, fast han njuter av att framföra dem i frihet och aldrig har klart för sig att de egentligen borde bli

omhändertagna —, men Dickens förlåter man och glömmer, därför att han inte var en av livet plågad och besatt, utan en av livet stundvis illa berörd människa. Hos Dostojevskij är däremot de stora episoderna så intensivt övertygande, de konstnärligt förverkligade visionerna så rika på en fortfarande angelägen innebörd att man ständigt förvånas när man kommer till de kapitel som bara följer sin egen tids skrivvanor och konventionella psykologiska betraktelsesätt. Mest påfallande är ju detta i "Onda andar", den av Dosjovskijs romaner där man finner de största nivåskillnaderna. Stravrogins bekännelse var för sann för att tryckas i sin helhet när den var nyskriven; och analysen av nihilisternas besatthet och futilitet var verkligare än man på 1860-talet kunde ana. Men samtidigt kan de satiriska styckena i boken inte ens intressera som nyckelberättelse; i sin påtagliga orättvisa och sin tröttsamma konventionalism gör de ett direkt vulgärt intryck.

Att närmare klargöra Dostojevskijs "modernitet" skulle kräva utförliga resonemang. Men man kan välja en annan väg, att en smula fundera över hurudan han var som berättare, och på den vägen är det lättare att — intill en viss gräns — fixera var han hör hemma.

Vill man betrakta honom ur den synvinkeln och hålla sig till en bok, är det lämpligast att välja "Idioten", den roman som han arbetade mest med — han gjorde åtta olika utkast innan han på allvar kunde sätta i gång med boken. Det är också den av hans berättelser som minst gör intryck av att vara skriven för att hålla läsaren på spänn genom ett psykologiskt fängslande

förlopp (som "Brott och straff"), att polemisera mot en ideologi (som "Onda andar"), att underhålla läsaren (som "Inkräktaren"), att vara ett socialt dokument (som "Döda huset") eller en världsförklaring (som "Bröderna Karamasov"). "Idioten" är i stället först och främst tänkt som ett konstverk. Vad är det då för sorts konstverk — ett som hör hemma i sin tid eller ett som visar nya vägar?

På en punkt är "Idioten" definitivt föråldrad, och det är i sin berättarattityd, sitt framläggande av stoffet. I denna roman, där Dostojevskij verkligen anstränger sig att avrunda sitt material, händer det ofta att han är mera osäker om hur han ska nalkas det än han är i andra böcker. Det finns i "Idioten" liksom överallt hos Dostojevskij stora avsnitt som har en rent scenisk verkan och där läsaren inte får veta ett ord mer än vad en åskådare på en parkett skulle få kännedom om: vad som sägs och hur personerna rör sig i rummet (vilket Dostojevskij har den mycket nervbetonade innemänniskans sinne för). Vid andra tillfällen är berättarjaget — det finns verkligen ett "jag", fast det visar sig mycket sällan — i detalj underkunnigt om vad som rör sig i huvudpersonernas tankar; och det händer till och med att berättaren vet sådant som han omöjligen kan ha fått reda på av någon, exempelvis hur Mysjkin kände det den natt när Rogozjin hade mördat Natasja: Mysjkin hade ju blivit obotligt sinnessjuk innan han hade hunnit beskriva det för någon. Mot detta kontrasterar på ett påfallande sätt de tillfällen då berättarens kunskap är oförklarligt ringa; det finns flera exempel på det i boken, men särskilt

gäller det Mysjkins sista samtal med Natasja: "Mysjkin tillbragte en hel timme hos henne; vi vet inte vad de talade om."

Detta är bagateller; men det är den sortens bagateller som en senare tids författare — alltifrån Henry James och i varje fall från Conrad, som uppmärksamgjorde sina läsare på problemet — har ägnat ett stort och kanske oproportionerligt intresse, och det låder ohjälpligen en doft av föråldrat över det berättande som inte observerar att här finns ett problem. Föråldrad på det sättet blir inte Tolstoj, som var en överdängare i att kunna lösa sådana svårigheter.

Men i "Idioten" finns andra påfallande berättardrag: sådana som pekar framåt. Gide har i sin bok om Dostojevskij (som obegripligt nog fortfarande saknas på svenska) gjort gällande att det i den roman som på engelska heter "Notes from the Underground" och på franska "L'Esprit souterrain" (och som utgör ett lika svårbegripligt förbiseende från de svenska förläggarnas sida) finns en inre monolog av den typ Joyce utvecklade. Det är ett förhastat påstående, som emellertid är mycket förklarligt: antagligen höll Gide sina Dostojevskijföreläsningar som trycktes 1923, innan han hade hunnit sätta sig in i vad den inre monologen egentligen var. Men i "Idioten" finns det en inre monolog som är fullt utbildad. Den förekommer i tredje delens första kapitel, där madame Epantjin irriterat funderar över Mysjkin och dottern Aglaja. Det mest påfallande är att Dostojevskij här på en gång expressivt återger hennes privata tankespråk samtidigt som han, medan den inre monologen utvecklar sig, använ-

der den för att indirekt meddela att sällskapet stiger ur vagnen och samlar sig kring middagsbordet och att generalskan där finner en ny källa till irritation: hon tycker att maken — som ju egentligen står under tofeln — lägger beslag på konversationen. Det är mycket elegant gjort och tar lite utrymme; Virginia Woolf skulle ha varit belåten med att ha skrivit det. Och det är gjort 1867, tjugu år innan Dujardin antogs ha uppfunnit den inre monologens metod, i "Les lauriers sont coupés".

Men viktigare än förekomsten av detta stildrag — som är intressantare som symtom på den moderna berättarkonstens dilemma än i och för sig — är två andra karakteristiska saker i "Idioten". Det ena kunde man kalla för romanens arkitektur, det andra för intensiteten i dess solopartier.

"Idioten" har inte bredd; det är inte en berättelse av episkt slag som "Krig och fred", som Dos Passos' "U. S. A." eller som — för att ta ett av de fåtaliga och inte riktigt perfekta svenska exemplen — Lo-Johanssons "Bara en mor". Men vad den har är fyllighet. För att vara en så omfångsrik bok laborerar den med få scenbilder; men med vilken omsorg, vilket utröttligt människointresse och vilken regibegåvning är inte dessa interiörer befolkade! En och annan gång klaffar entréerna lite för bra för att det ska vara alldeles sannolikt — som när illusionen släpper sitt grepp på teatern; men genom sin estetiska balans och sin fyllighet fångar de nya uppställningarna genast intresset. Så romanarkitektoniskt välberäknad är ingen annan av Dostojevskijs berättelser. Det är tack vare det som accelerandot i sista delen kan göra ett så starkt, nästan

nervslitande intryck på läsaren: sedan hundratals sidor tillbaka har han av författaren bibringats vanan att röra sig i berättartekniskt — fast inte psykiskt — harmoniska omgivningar.

I detta avseende pekar "Idioten" framåt: mot det ideal som Henry James i sina senare romaner förverkligade och som kräver att det ska berättas exakt lagom mycket om var sak i en roman och att de olika avsnitten ska balansera mot varandra som huskroppar i ett stort arkitektoniskt komplex. Henry James tycks inte själv ha varit vidare intresserad av sina beröringspunkter med Dostojevskij; i den utgåva av James' litterära dagböcker som utkom i fjol finns han aldrig nämnd. Men likheterna är påfallande, och på det sättet måste "Idioten" sägas vara en roman som tillhör den moderna prosan.

Det andra moderna i "Idioten" är Mysjkins solo-partier. Det finns tre i boken. Det första kommer när Mysjkin tillbringar sin första dag i Petersburg efter att ha blivit botad från sin sinnessjukdom av en läkare i Schweiz, får tillträde till generalskan Epantjins salong och märker att han kan tala med människor: då störta-
tar det ur honom som han länge gått och tänkt på ensam. Andra gången är när Mysjkin går omkring på Petersburgs gator och i ensamheten upplever den överklighet och den exaltation som föregår hans epileptiska anfall. Den tredje gången kommer också före en attack av sjukdomen: återigen i madame Epantjins salong när han blir presenterad för societeten och framlägger sina panslavistiska tankar. Dessa tre utbrott tillhör höjdpunkterna i "Idioten", därför att för-

fattaren där med en oerhörd anspänning av sina konstnärliga tillgångar har lyft sig över sina vanliga, stora möjligheter som berättare och med säkra vingslag rör sig i den höga rymd där det faller sådant ljus över det av läsaren icke erfarna och för honom svårförklarliga att det blir naturligt och ovedersägligt. Men vad som gör att man samtidigt uppfattar dem som så speciellt moderna är deras karaktär av berättad centrallyrik, av en direkt återgivning av häftiga personliga upplevelser. Det är på sidor som dessa som Dostojevskij tydligast visar fram mot sådana inbördes olika men ändå essentiellt moderna prosaister som Gide, Virginia Woolf, Kafka, Thomas Wolfe och Faulkner — särskilt Faulkner i "The Sound and the Fury". I sina mest subjektiva framtoningar föregriper Mysjkins gestalt de figurer som ett senare skedes författare skapar när de vill säga väsentliga saker om sin tids stora ovisshet.

Men dessa sidor hos Dostojevskij hör till dem där den förfarna berättaren inte längre går att skilja från skådaren, och där återvänder det berättartekniska resonemanget till sin utgångspunkt. Ty att Dostojevskij förefaller oss modern betyder ju att vissa sidor hos honom från vår synpunkt är tidlösa. Där saknar vi ännu kunskaper om människan som går utöver dem berättaren delger oss; och vi kan heller inte avgöra på vilket sätt delgivningen till äventyrs är bristfällig. Det för oss stora hos Dostojevskij, både som berättare och som betraktare av sig själv, är att vi kan föreställa oss att han fortfarande är en på väsentliga punkter ännu inte helt utforskad, ännu inte helt förstådd författare.

18. 7. 1948

Midsommar med Karamazovs

Den regniga midsommarn tillbragte signaturen i sällskap med "Bröderna Karamazov", som nyligen har kommit i en reviderad översättning. Det finns andra böcker av Dostojevskij som griper en mer direkt och river upp en på ett mer personligt sätt, men ingenting som han har skrivit omsluter läsaren på samma sätt som "Karamazov". Av hans fyra stora romaner är detta den mest välberäknade, den som gör det starkaste intrycket av genomförd arkitektonisk plan, den där de långsamma satserna med den mest övertygande verkan kontrasteras mot de häftiga och medryckande och den där författaren med den största omsorgen och beräkningen har utarbetat också de mindre väsentliga motiven så att läsaren ska få ett intryck av total verklighet, av faktiskt existerande människogrupper som komplicerat hänger samman, kort sagt av en hel småstad dit läsaren kan flytta in, där han kan vandra omkring, lyssna och förstå. Ingen annan roman av Dostojevskij kan på samma sätt transportera läsaren från regniga helgdagars verklighet till berättelsens.

"Bröderna Karamazov" är en ny "Brott och straff",

utarbetad, nyanserad, fördjupad och fullständigad. Vill man hitta den punkt där romanens begränsning ligger — och påtagliga brister är lika inneboende i all romankonst som den Heisenbergska osäkerhetsrelationen är närvarande i atomfysiken — så får man lämna den fylliga konstnärligheten och söka sig till det personliga planet: i "Bröderna Karamazov" finns det ingen person som står författaren lika nära som Stavrogin i "Onda andar" och Mysjkin i "Idioten", de båda gestalter genom vilka Dostojevskij nådde fram till sina inre urupplevelser av mörker och ljus. Ingen av de tre bröderna Karamazov, inte deras far och inte Smerdjakov — ingen av dem är som Stavrogin och Mysjkin en för Dostojevskij absolut figur. Alla dessa fem huvudpersoner har stor yttre verklighet och tydliga drag; men Stavrogin och Mysjkin ser ut som en människa föreställer sig sitt eget ansikte. Om alla fem står det i boken djupa, skarpsinniga och övertygande iakttagelser, men det har ingenstans hänt Dostojevskij att han börjat skriva om dem med samma besatta, av allt annat glömska inspiration som några gånger drar sin heta vind genom "Onda andar" och "Idioten". Hade han fått skriva den andra stora roman om Aljosja som han gång på gång förebådar i sin berättelse, hade den kanske fått tillfälle att komma fram på nytt; ty det som är vackrast hos Aljosja är inte hans vänlighet, utan den ödmjuka väntans hållning som hans gestalt har — och vad väntar han på om inte den heta vinden inifrån?

Kvinnorna i "Bröderna Karamazov" befinner sig, med undantag för en kort stund i berättelsen, ännu ett

steg längre bort från det centrala hos Dostojevskij än männen gör. "Det var i sin godhet som Gud gav kvinnan hysterin", säger Ivan när han sitter och pratar med Aljosja i restaurangkapitlen — de där Storinkvisitorn finns. Själv hade ju Dostojevskij gedigna erfarenheter av hysteriska eller, skulle vi säga nu, neurotiska kvinnor, och det märks. Bortsett från alla de fall som förekommer i bakgrunden av historien möter man under berättelsens gång åtminstone fyra utbildade kvinnliga neuroser: Katjas mörka och lidelsefullt eruptiva, Grusjenkas blonda och relativt lätt helade (hon är misshandlad av livet, ungefär på samma sätt som Natasja i "Idioten", men det är Katja som har ärvt Natasjas häftiga reaktioner), fru Chochlakovas hjälplösa karltokighet och pjollriga idéflykt, ur vilken man läser det egentliga innehållet som ur en uppslagen essä av Freud, och Lises häftigt plågande växtvärk. Om alla dessa kvinnoporträtt gäller det att de naturligtvis i häpnadsväckande hög grad är före sin egen tid; men på oss verkar de inte alltid övertygande, eller i varje fall inte förklarade på det sätt som vi skulle önska. Katja och Grusjenka: man fäster sig inte bara vid att de utgör en alltför tydlig uppspaltning av en gestalt i "Idioten" som var mer verklig och framför allt — det är ju Dostojevskij vi talar om — mer verkligt lidande; det är också någonting annat, en misstanke om att bäge är så krångliga som älskarinnor helt enkelt därför att de inte passar som älskarinnor åt män, utan egentligen borde vara varandras, eller att åtminstone Katja inte är någon mans kvinna. Det är svårt att veta hur mycket Dostojevskij menar med den

scen där de båda träffas hos Katja och hon kysser Grusjenka så att rivalens underläpp blir full och blomlik; med om han har menat så som en nutida läsare måste uppfatta honom, har han senare skyggt inför motivet och låter bägge flickorna uppträda på ett mer romanaktigt sätt än andra gestalter i boken — det sätt som flickor i böcker brukar ha när de inte vet vem de innerst inne *verkligen* älskar.

Förhållandet mellan fru Chochlakova och Lise rymmer på liknande hemligheter, och det är därför som modern kan göra ett så pass entydigt lustigt intryck. Men i de rum som dessa båda bebor är det ändå som gardinerna plötsligt dras ifrån — när Aljosja kommer och hälsar på Lise och finner henne besatt av den hemska atmosfären i staden, av mordet på gamle Karamazov, av liklukten från den döde starjetsan och av de tvivel som vi anar att den oroande intellektualisten Ivan har sått i henne. Här, och det är enda gången i boken, är vi i närheten av Stavrogins upplevelse av fullständigt mörker. Det är förundransvärt att Dostojevskij har kunnat göra en så stor och häftig förnimmelse av absolut vämjelse trolig och verklig hos denna ömhetstörstande och behagsjuka flickunge.

Men vad som annars fattas i "Karamazov" av be-känneelse om de egentligaste upplevelserna, det kompenseras på annat sätt. Ett av bokens huvudmotiv är ju det om den onda handlingen som möjlighet inom människan och som förverkligad gärning. Smerdjakov begår mordet; Dmitri önskar det och talar om det i utbrottens ögonblick; Ivan nämner det med kylig illvilja vid ett tillfälle, men talar annars inte om det och

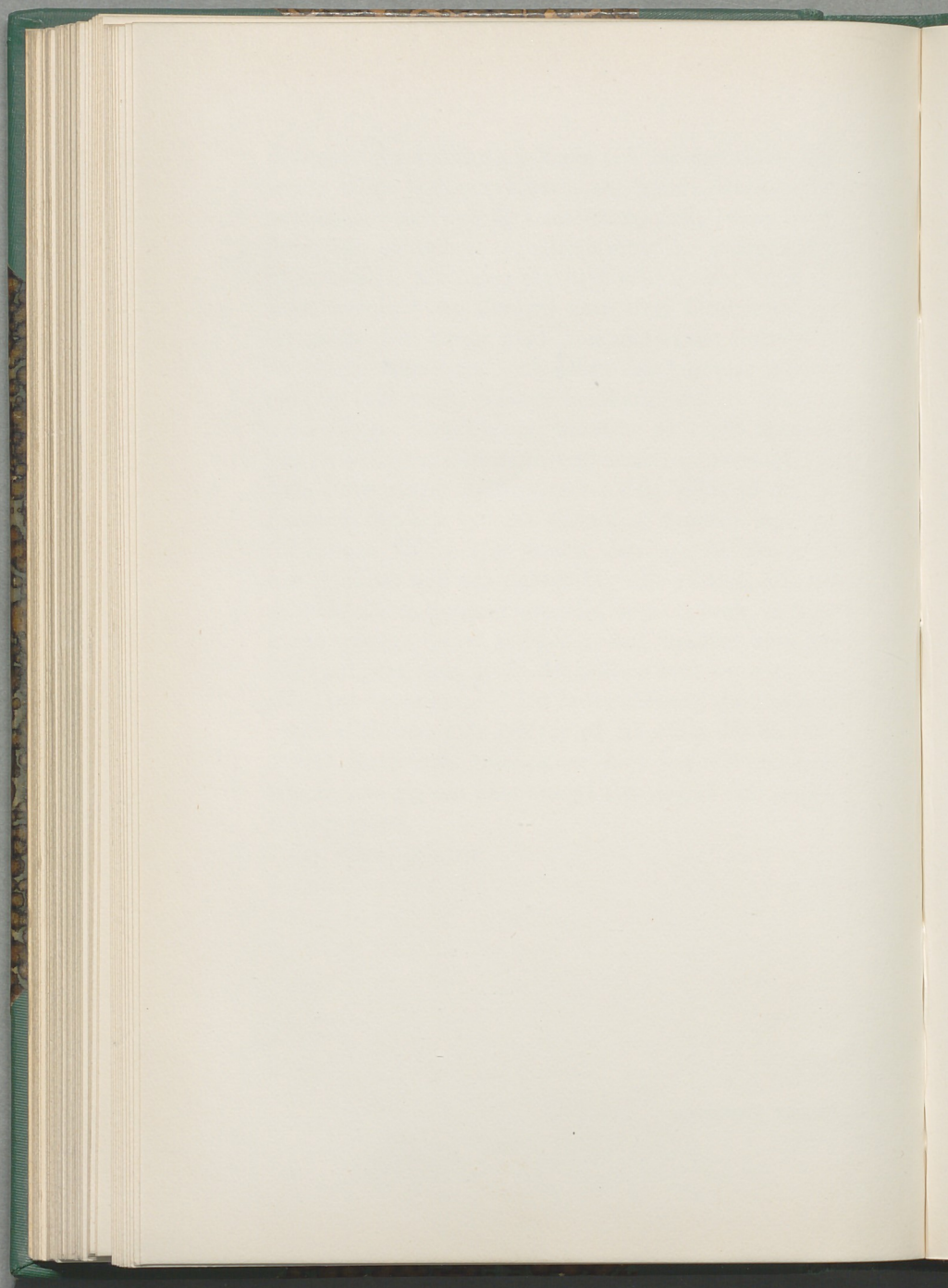
är knappt medveten om sin önskan, och ändå är han en av de huvudskyldiga, därför att han i den oöverträffligt dubbeltydiga scenen med Smerdjakov i trädgården inte har klargjort sina hemliga önskningar för sig och orkar förstå vad han omedvetet ger Smerdjakov sanktion till. Aljosjas lärare, den gamle starjetsen, förkunnar allas ansvar inför alla, och den fromma tesen åskådliggörs på det psykologiskt mest övertygande sätt av berättelsen: det krav som både Dmitri och Ivan stupar på är det att de ska vara medvetna om och tukta inte bara ord och gärning utan också tanke. Dmitri är från juridisk synpunkt offer för ett justitiemord, men inte från den moraliska som Dostojevskij omfattade. Att han hade tänkt ta itu med Ivan i nästa roman antyder han; hur, det är en av de mest fantasieggande frågor som "Karamazov" ställer.

Man kan, när man tänker på detta komplex i romanen, säga att den innehåller den mest subtilt realiserade förkunnelsen i Dostojevskijs författarskap. Men vad som till slut gör att den ännu är så oemotståndligt fängslande som läsning är de många scenerna som man aldrig kan glömma när man en gång har sett dem och som gör sitt egendomliga intryck av oförändrad verklighet när man ser dem på nytt — egendomligt därför att vanlig verklighet ter sig förändrad när man återser den. Dmitri när han i nattmörkret sitter grensle över staketet och slår till den gamle tjänaren med mortelstöten och sedan hoppar ner för att torka blodet från hans panna; Ivan när han i vinterkylan är på väg hem till Smerdjakovs bostad, knuffar omkull den fulle bonden i snön och låter honom ligga; Aljosja när han

drömmer om bröllopet i Kana och ser den döde starjetsen hälsa honom välkommen; gamle Karamazovs outhärdliga narrupptåg i starjetsens cell; Ivans feberdröm om djävulen — alltsammans är oförglömliga höjdpunkter. Men som ren berättelse är det ändå det stora avsnittet om Dmitris resa efter Grusjenka som tar priset. Det börjar med hans uppjagade förberedelser och blodiga hand, och redan där kommer läsarens nerver i skälvning; så följer besöket i butiken, och trojkans bjällror börjar pingla utanför; på vägen marteras han av brådska, självmordstankar och samvetsagg, och hela tiden ringer bjällrorna i häftig takt; så är han framme, det blir tyst ett ögonblick utanför ingången till krogen, folk börjar samlas, den janitsjariska musiken stämmer upp och dansen blir allt vildare, allt mer grotesk, allt bullersammare tills, med ett brak, alltsammans tystnar; folket smyger undan, bjällror hörs igen allt tydligare, men nu är det polisen som kommer: och står inne i rummet — "Du fadermördare, du utskum!"

Som alltid när man träffar på ett ställe där en betydande författares intentioner helt har förverkligats frågar man sig om någonting i sitt slag så fint någonsin har gjorts.

Nej, säkerligen inte.



Om novellisten

Ludvig Nordström

I

I skrivande stund (som man åtminstone för en del år sen uttryckte sig i både Öbacka-Posten och Köpmansviks Dagblad) utgör Ludvig Nordströms samlade produktion 49 volymer, om man räknar bort ett par broschyrer och de böcker som endast är omtryck under andra titlar av tidigare arbeten; och i pressläggningsögonblicket bör den ha hunnit till 50. Bland dessa femtio böcker finns det en diktsamling, nio novellsamlingar, tolv romaner, mer eller mindre lika vanliga romaner, ett festspel och en litterär programskrift; resten är sociala, politiska och ekonomiska undersökningar, reseskildringar eller en blandning av dessa sorter.

Det är ett stort arbete, utfört på trettiofem år, sedan 1906 när diktsamlingen "Kains land" utkom. Och ett mångsidigt. Det omfattar Ludvig Nordströms första konstnärliga insats, som var en av de viktigaste i svensk litteratur kring 1910. Längre fram har det gått ut på att kring en starkt personlig, en andlig upp-

levelse bygga ut en åskådning och en världsbild, som eftersträvar ett maximum av fakticitet och social konktion, och att omsätta denna åskådning i skönlitteratur. Slutligen har Ludvig Nordström också tagit som sin uppgift att underrätta det svenska folket om hur det har det ställt, varför och på vilket sätt det har blivit så och så, och vad Sverige kan vänta sig av framtiden och kan åstadkomma.

Ludvig Nordströms tidiga författarskap, hans första noveller om Öbacka, mottogs av kritiken med välmotiverat erkännande, och när han då och då återvänt till denna domän, har man som oftast inte kunnat klaga över brist på förståelse för hans författarskap. På ett annat sätt har det varit med hans övriga produktion, den totalistiskt skönlitterära och den samhällsanalytiska. Den har ofta väckt irritation eller nonchalerats, ofta motarbetats i pressen, vilket ju tillgår så att böcker lämnas för recension till underhuggare, som skäller kort eller berömmar långt men är likgiltiga, eller till bättre recensenter som tidigare ådagalagt att de ogillar författaren. Ludvig Nordström har ibland behandlats som om han tvivlade på idrotten; och tidningarna är måna om att inte stöta den stora idrottsintresserade publiken genom att demonstrativt berömma denna mäktiga folkrörelses kritiker.

Men nu har inte Ludvig Nordström tvivlat på idrotten mer än många andra. Hans senare författarskap, efter omkring 1915, saknar dock inte drag som kan förklara kylan omkring dem. Ett är att deras stil, deras uttryckskraft, ibland verkar utspädd om man jämför den med de tidigare böckernas. Ett annat är att deras

argumentering kan vara retsam genom att bygga på endast två eller tre fakta, av vilka författaren drar vidsträckta, märkliga, generella slutsatser. Det kan vidare anföras, att Ludvig Nordströms senare åskådning, den totalistiska, förenar en personlig oändlighets-tro, som en tid till och med kallade sig för kristen, med en rationalistisk utvecklingsoptimism på ett sätt som verkar främmande och kuriöst, om man inte har förmånen att äga ett temperament som passar såsom grundval för en sådan kombination. Slutligen kan man också mot Ludvig Nordströms samhällsanalyser invända, att de ända till de senaste åren haft en tendens till ensidighet; författaren har mest intresserat sig för arbetsgivar- och ingenjörsspörsmål, medan arbetarnas och även böndernas och medelklassens problem förbisetts eller betraktats som underordnade industriledningens organisationsfrågor.

Det är ett syndaregister; men på motsatta sidan står tillgångar som inte vem som helst har: entusiastiskt intresse för fakta, outtröttlig kombinationsförmåga och pedagogisk talang, en lynnets generositet, som trots många törnar hållit sig lika fräsch genom nästan alla de femtio volymerna. Med dessa tillgångar har han vid åtskilliga tillfällen lyckats stimulera till givande diskussioner: om "Stor-Norrland", om "Lort-Sverige", om "Svenska folkets framtid".

Och hans sociologiska berättelser: även om de ur icke-totalistens synpunkt har sina påtagliga ofullkomligheter — allesammans utom en, "Planeten Markattan" som är perfekt, kvick, kunnig och upplysande — är de pionjärverk i en genre som man kan tänka sig

en fortsättning på. Sociallitteratur av intresse finns det gott om i den nyare svenska prosadiktningen alltifrån Martin Kochs "Arbetare", men den är miljö- och klassbunden. Ludvig Nordströms mening är den, att man skulle kunna skriva romaner, som med åskådliga exempel visade hur samhällsmaskineriet i sin helhet fungerar. Det är samma sorts litterära ideal som föresvävat exempelvis Jules Romain och John Dos Passos, ehuru det hos Ludvig Nordström verkar mera abstrakt, mera anlagt på att klargöra krafter och sammanhang och avgränsa perioder än att skildra människomassor och händelser. Ludvig Nordström är den förste i Sverige som med hänförelse gripit sig an med en sådan uppgift. Om han kan lyckas i stort har man ännu inte sett; men själva försöket är betydelsefullt.

Det är med tanke på detta som man kan påstå att Ludvig Nordström ofta orättvist nonchalerats. Därmed behöver man inte mena att det finns skäl för sensationella omvärderingar. Hur stort intresse man än kan ha för hans arbete på en nyorientering, måste man anse att de som konstverk sällan mäter sig med hans bästa arbeten från yngre år, novellerna. Där har Ludvig Nordströms litterära produktion fortfarande sin tyngdpunkt.

2

1923 utgav Ludvig Nordström sina valda noveller. Upplagan omfattar praktiskt taget alla noveller han dittills skrivit, men de är omgrupperade efter innehåll, så att de tillsammans ska ge en bild av den sociala strukturen i det samhällsavsnitt som de skildrar. Denna

uppsortering av leken i de fyra färgerna — herrar, borgare, bönder och fiskare — företog Ludvig Nordström sedan den totalistiska åskådningen runnit upp hos honom, och avsikten med den är att kontinuiteten i hans utveckling ska framträda klart: redan från början var han inställd på sociologisk skildring.

Det var han; men de olika novellsamlingarna har också var för sig ett inre sammanhang, en ton och en karaktär, som inte kan inordnas under samhällsanalytiska kategorier. Lika tydligt som hans programböcker markerar de stadierna på hans väg.

Efter sin lyriska debut startade Ludvig Nordström som novellist i stor stil; på fyra år gav han ut fyra samlingar, "Fiskare", "Borgare", "Herrar" och "Lump-samlaren". Till de båda första tjänar dikterna i "Kains land" som en introduktion. De är ögonblicksbilder på strindbergska vers, i tonen mycket ungdomliga, men samtidigt är boken en kavat programskrift: här kommer jag och har mitt landskap att berätta om, och jag fortsätter den norrländska regionalism som Olof Högborg har utbildat med större färdighet än Pelle Molin. Mitt Ångermanland ser ut så och så, och "ännu har ingen sökt att skildra dessa bygder och deras lif i bunden form. Det blef mig förunnadt att göra första försöket." Försöket är uppdelat i två avdelningar; den ena, "Kains land", berättar om hans tid som fiskardräng på Ulvön 1905, den andra är skildringar "Från hemstaden". Den första ligger precis på samma linje som novellsamlingen "Fiskare", vilken Ludvig Nordström (som Giovanni Lindeberg utrett i sin bok Ludvig Nordströms utvecklingshistoria) skrivit en hel del av

redan innan "Kains land" kom ut. Den andra avdelningen är en förstudie till "Borgare". Det hela är inte märkvärdigt, men i tonen skiljer det sig alldeles från den blaserat pessimistiska verklighetsskildring och den fördrömda eller hektiska fantasidiktning, som var på modet bland en del unga författare vid denna tid.

I sin essä Från Hjalmar Söderberg till Pär Lagerkvist skriver Olle Holmberg att "en 'strömning' börjar med Ludvig Nordströms 'Borgare' 1909. Därmed introduceras under fanfarer den nya borgerliga realismen", den viljebetonade, som bryter med det föregående decenniets sekelslutsstämningar. Gentemot detta har Ingemar Wizelius nyligen i en uppsats i tidskriften Tiden framhållit, att det under 1900-talets första decennium också fanns en optimistisk och livsbejakande "strömning". Den hängde ihop med entusiasmen inom de stora folkrörelserna och tog upp det positiva och öppna i nittioalets förkunnelse. En av profeterna var Forsslund; och "till dem anknöt Ludvig Nordström ända från debuten 1906". Ansluter man sig till denna senare uppfattning, kan man säga att Ludvig Nordström upp-tar en "forsslundsk" linje, som han omedelbart utvecklar på sitt sätt. I "Kains land" finns det en hejig fri-luftsentusiasm som är lik Forsslunds, men dikterna där denna hurtighet kommer till uttryck grupperas på ett sätt som antyder Ludvig Nordströms senare avsikter. Med Kains land introducerades därigenom den realism, som sedan kom att dominera 10-talet, men som inte var enbart borgerlig därför att den omfattade även sådan som Ludvig Nordströms fiskarnoveller och Martin Kochs arbetarskildringar.

En av dikterna i "Kains land" är särskilt karakteristisk för den stämning som redan från början kännetecknar Ludvig Nordströms produktion. Den heter "På familjegravten" och handlar om hur poeten lämnar en festlig tillställning och söker upp kyrkogården för att meditera. Men han försjunkar inte i vemodiga betraktelser. Han vänder sig till de jordade: "Fäder! Döda män och kvinnor! Gångna tiders folk!", och berättar för dem vad han ska uträtta, vilket sammanfattas i tre typografiskt framhävda utrop: "Jag vill lefva! Jag vill älska! Jag vill kämpa!" Tidigt om mornarna ska han stiga upp och knoga med grovarbete, och tidigt ska han lägga sig, "lugn och nöjd till nattens ro".

Jag vill känna mödan pressa mina armars kraft,
svett skall strömma af min panna,
blodet sjunga i mitt öra,
hjärtat bulta,
som om världens hjärta vore mitt.

Utskrattad blir han visserligen, men det är ingen fara,
han har framtiden för sig:

Jag är man i toppen på all världens skuta
utkik öfver hafven, där
vår färd går sträfsamt fram,
däckets manskap hånar,
högt min stämman ljudar,
mastkorgsfolket skrattar,
halfdäcksmännen skria
— men i solblå luften
svängande min mössa ropar jag, Columbus lik:
land förut, nya land!

Det ryms mycket av Ludvig Nordströms hela senare författarattityd i den strofen; land förut, nya land har han ofta sett. Trots sin formella ofullgånghet kan dikten också kallas för en tioalets tidiga programdikt. Med "Fiskare" (1907) kartlades sedan det första området av den verklighetskontinent som tiotalisterna sökte genomforska. 1908 trängde Ossiannilsson in i "Barbarskogen" och Elin Wägner skrev "Norrtullsligan". 1909, då "Borgare" utkom, utgav Ossiannilsson "Slätten". Följande år kom "Herrar", ett av tioalets viktigaste verk, och "De tolf söndagarna", och det året marscherade tiotalisterna fram på bred front: Elin Wagners "Pennskaftet", Lidmans "Stensborg" och "Ture-Gabriel Silfverståahl", Hjalmar Bergmans "Hans Nåds testamente", Ossiannilssons "Havet"; och till sällskapet slöt sig Siwertz och Martin Koch 1911, med "Mälarpirater" och "Ellen".

3

"Fiskare" utkom på Ljus' förlag, och på den lilla volymens baksida annonseras bland andra verk av unga svenska författare Hjalmar Bergmans "Blå blom-mor" och Gustaf Hellströms "Kaos". Omslaget är av Albert Engström: tre fiskartyper. Lite Engström finns det också innanför pärnarna. Likheterna ligger fram-för allt i miljövalet och i att många av bokens berättelser inte har novellkaraktär utan är historier och skisser av samma sort som Engström skrivit. Det har också sagts (av Castrén i Schück-Warburg) att Ludvig Nordström lärt sig skriva dialog av Engström. På sätt

och vis hade han det; hos Engström hade han sett att man oförfärat kunde dra in genuint talspråk i berättelsen. Men i övrigt är dialogen i "Fiskare" ett av de icke så sällsynta exemplen på att en författare lärt sig något av verkligheten. På Ulvön hade Ludvig Nordström inte endast inhämtat färdighet i att fiska strömming, besöka jäntor på skullen och dra laxnot utan också fått reda på hur ångermanländsk kustdialekt låter. Så här:

- Ha du haft nan fishedröm i natt?
- Int. Än du då?
- Lika tocke!
- Giss på, om det ha vuri strömt i natt?
- Tro knafft det. Det ha int sjåse na, och det lyse nog grant utat.

- Säg du nan mör i aftes?
- Äh, det var fäll ett par, tre sträuschlingar ystan i skäret. Int val det na fische i dag.

- Int lysste det så i aftes te minstingen.

Det låter som rena rama verkligheten och är mycket trevligt att höra på för den som någorlunda känner igen tonfallen. Någon kanske behöver en översättning:

- Har du haft någon fiskedröm i natt?
- Inte. Än du då?
- Lika mycket!
- Månnro det har varit strömt i natt?
- Det tror jag knappast. Man har inte hört något brus, och det verkar ju ganska vackert utöver.
- Säg du några luftblåsor efter strömming på vattnet i går afton?
- Äh, det fanns väl ett par tre tunna strömmingsstjärtar utanför östra delen av skäret. Inte blir det något fiske av i dag.
- Nej, det verkade åtminstone inte så i går afton.

Klanger av Albert Engström finns det alltså inte i Ludvig Nordströms dialog. Däremot kunde man tänka sig att det finnes en del Olof Högberg i den. Men Högbergs dialog hade inte låtit på samma sätt, utan så här:

- Vad är det för en då?
- D'är en björnskytt.
- Var han ute i sitt skytte här på orten då?
- Förmodeligen.
- Vad kunde en tocken en heta?
- Hm, vad var det nu igen? Jo, björnskytten Sidvald Sigvaldsson.
- Vad vistas han då?

Stiliserad, arkaiserande och alls inte naturalistisk; men den hade en tydlig underton av norrländskt folk-mål. Novellstilen i "Fiskare" hade Ludvig Nordström också som sagt utbildat redan före 1906, före "Kains land" och innan han läste "Den stora vreden", och likheterna beror på att de bägge författarna återger samma ångermanländska originalspråk. De djupa intryck, som Ludvig Nordström tagit av Högberg, ligger alltså på ett annat område; det är såsom norrländsk regionalist och vårdare av norrländsk tradition Ludvig Nordström är Högbergs arvtagare.

Sin högt uppdrivna förmåga att återge dialektala tonfall använde Ludvig Nordström efter "Fiskare" i nästan alla sina novellsamlingar ända fram till den senaste, På hemväg till Öbacka, och det är ett av de starkaste realistiska elementen i hans berättarkonst. I hans senare noveller uppträder ibland en tendens till schematisering, till abstraktion, som kan förtunna dem;

men när dialekten kommer in, räddar den över historierna till verkligheten.

Någoting schematiskt finns det ännu inte i Fiskare. Det är enkla historier om vardagligt, strängt arbete som oftast ger föga lön för mödan och kan vara livsfarligt. Egenskaper som i boken värderas högt är strävsamhet och en lite primitiv hederskänsla, och mot den buttra styvsinhet, som kännetecknar flera av dessa gestalter, har författaren ingen antipati. Detta kommer tydligast fram i den av historierna som först blev tryckt¹, "Pär-Eriks jakt". Den handlar om en pojke som av föräldrarna blir tillsagd att gå ut och jaga; morsgumman är sjuk och vill ha soppa på något färskt. Pojken är ohågad och käftar emot; "jag ha knoga sen klocka fem i marest". Det blir ett ordbyte.

— Förbarma sej, hva du är lat, ditt syndastraff!

— Det säg ji för jämnan, mor, men ji träng int säge na. Ji gör fögan inget, tyss jag, sjuk som ji ä.

— När jag födde dej, Pär-Erik, pindes jag.

— Så hadde ji fäll na nöje för e å.

— Hut pajk, skrek gubben, ä du sturk, sla jag mun bortur dig. Pojken skrattade, knackade ur pipan och gick till dörren.

— — —

— Gå jag int och knoga för ji hvareviga dag och fische och bryt sten och ä jussom en slaf för ji? Men hva ha jag å ji? Overt ha jag och skamord och... Dra åt helvete...

— Tig, pajk!

— Tig? För ji, gam...

Men ser går pojken ut på jakt, och när han kommer hem är gumman död. Det är sant och osentimentalt berättat, med stor behärskning, och det grundar sig på

¹ Lindeberg, sid. 75.

en ingående, men inte förklarande och föreläsande kännedom om den verklighet som skildras. Just författarens grundliga kännedom om arbetet, hans solidaritet med arbetet, är kärnpunkten i bokens realism, och det är framför allt dess stämning av positiv, utåtriktad verksamhetslust som gör den till tiotalets viktigaste förelöpare. Någon bergsonism är det inte som framkallat denna litterära inställning, utan verklighetsupplevelser och personlig läggning. Till detta kommer också att författaren får perspektiv på sina erfarenheter genom studiet av gamla papper rörande fisklägets historia, som han hittat på Ulvön.

4

Ludvig Nordströms nästa bok, "Borgare" (1909), varslar på ett sätt tydligare än "Fiskare" om vad som komma skulle i tiotalets svenska litteratur, och på ett annat sätt mindre tydligt.

Det är en bok om borgare — liksom huvudparten av tiotalisternas verk: Hjalmar Bergmans, Siwertz', Hellströms, Sven Lidmans och i stor utsträckning Elin Wägners. Även skildringssättet, det lätta handlaget, den ljusa, klara dagern, mängden av scener som är fri-luftsmåleri, blev karakteristiskt för alla dessa författare. Man kan till och med påstå att den främste av dem tagit starka intryck av Ludvig Nordström: "Vi Bookar, Krokar och Rothar" är direkt lik "Landsortsbohème", och idén Wadköping är närbesläktad med idén Öbacka. På det sättet utgör Ludvig Nordströms novellsamling en inledning till tio-talets borgerliga realism.

Men samtidigt är "Borgare" i sin stämning inte lika rent verklighetsintresserad, lika viljebetonad, som å ena sidan "Fiskare", å den andra låt oss säga Siwertz' "Mälarpirater". Ty "Borgare", en samling noveller om medelklass i staden Öbacka, har ett "andligt" perspektiv.

Vid den tid då "Borgare" kom till var Maeterlinck mycket läst i Sverige och mycket beundrad. Ludvig Nordström hörde till beundrarna, men det säger sig självt att han inte tog vidare intryck av vare sig Maeterlincks dramatiska teknik eller den ganska serafiska tonen i hans uppsatser. Däremot tyckte han om det som Sven Söderman kallade för Maeterlincks transcendentala psykologi. Maeterlincks mysticism uteslöt nämligen inte praktiska synpunkter; även bilåkning kunde han i en uppsats avvinna en själisk aspekt. Det är om bilåkaren Maeterlinck som Ludvig Nordström i "Borgare" påminner lite.

"Borgare" inleds med en uppsats som heter "Det osynliga leendet" och i stark förkortning innehåller den, att när man ser en värld sådan som Öbackas under en personlig-andlig synvinkel, blir man inte uppretad utan road. Själv hör man nämligen till det man ser, och det man ser hör till en själv: den uppfattning man har av omvärlden är egentligen en avspegling av ens eget inre liv. Har man begripit det, så är man inte arg längre utan betraktar det ofullkomliga som sina egna ofullkomligheter, d. v. s. på samma sätt som en man gör, när han ser på sina barns stapplande försök att utföra något som längre fram ska bli lätt. Ty, om man vänder på kikaren igen, yttervärldens, mänsklighetens

utvecklingsmöjligheter är oändliga på samma sätt som ens eget inre är oändligt. Det är en positiv och optimistisk motsvarighet till det dubbla perspektiv, som Maeterlinck anlägger exempelvis i "Le double jardin", "Den underbara trädgården". Åskådningen bottnar i den eller de mystiska upplevelser (får man säga i brist på annat) som Ludvig Nordström ofta talat om, och som senare bildade den personliga grundvalen för totalismen.

Den andliga psykologin varierar sedan i novell efter novell. Den oföränderlige, Ludvig Nordströms första historia om Tomas Lack, handlar om att patron Lack, som är otålig i hemmet, inom sig har en annan människa, som är hans egentliga jag, "ett litet bortskämdt barn, det vill säga sig själv som barn". I "Stig aldrig upp om morgnarna" är det en ung man som mycket tidigt en morgon åker kälke med en flicka. Men på morgonen har sömnen tvättat allting i naturen rent, och man kan "se liksom en vit rand, som smyger längs konturerna" av bergen. "Och detsamma är förhållandet med allt levande." Nu är det vidare så, säger berättaren i novellen, att människans själ inte är något som sitter i hjärtat, utan den omger kroppen som ett hölje. Och den renhet som finns kring alla ting om mornarna misstog berättaren för själens ljusa sken och friade till flickan. Själ har dock inte vem som helst, och det ljusa skenet försvann.

"Den som talade illa om kvinnor" heter en novell; "den som talade illa om kvinnor, det var unge herr Lukas Åbygge norr på stan". Han håller sig på lagom avstånd från dem därför att han inom sig har en kvinnlig ljusgestalt som är starkare än kvinnorna om-

kring honom. "Hans kropp domnade bort, och han befann sig i sitt eget hjärta. Där lefde den hvita skepnaden, som sett, när han kallade upp flickan, som gjort ett tecken när han skulle skicka bort henne." "Mannen, som måste offra till sin faders skugga" handlar om en som i sömnen genomlever ett strindbergskt drömspel om sin fader, "Det välsignade arbetet" om en som under helgdagars vila börjar fundera och ser månen som en spindel på himlen och månskenet som spindelväv i vinterkylan, och i spindelväven hänger osynliga själar och plågas; men när måndagsmorgonen kom och han fick börja arbeta glömde han synen.

Av "Fem små historier om Tomas Lack" handlar två om Tomas och Gud och en tredje om en feberkväll, när de dödas andar i skaror kommer tågande genom Tomas' själ. Galoschmakaren är ett original i Öbacka, som i fantasin lever tillsammans med hustru, släktingar, gesäller och springpojkar; och allesammans är träbilder som han skurit och ställt upp på hyllor i sin verkstad.

"Skeden" berättar om den unga flickan Maria Hökert. När Jakob Unæus såg på henne en kväll, tyckte hon att hon var en liten gumma och bodde i ett rum i sitt eget hjärta, att hon öppnade rummets fönster och sedan inte kan få igen det. "I rummet är ett besynnerligt sken. — — — När jag blundar, tycker jag mig sitta vid fönstret och se människorna, som gå utanför. Men tänk dig! Alla människorna äro blinda! Och skenet lyser så underligt på dem." När Jakob en kväll ovarsamt gick förbi det fönstret, lyste det också på honom, och han var blind han med.

Bokens sista novell, "Den tyste", handlar slutligen om en gammal man som filosoferar över själen och döden. Av bokens nitton noveller rör sig noga räknat tolv om själen och det oändliga. Det är mycket ande för att vara av en realist, olikt både den alldeles oandliga "Fiskare" och de mindre andliga, borgerliga tiotalisternas verk. Men vid sidan därav finns i "Borgare" en mängd trivsam verklighetsskildring, särskilt koncentrerad kring Tomas Lacks lilla figur, Martin Bircks mera frågvisa och självsäkra ättling. Hans namn figurerar i en stor del av Ludvig Nordströms allra bästa berättarkonst.

5

Tillsammans bildar alltså "Fiskare" och "Borgare", båda koncipierade i "Kains land", utgångspunkter för 10-talet — "Fiskare" kommer med verklighetsnärheten och intresset för arbetet, "Borgare" utvecklar, i anknytning till Hjalmar Söderberg, en berättarstil som i huvudsak blir de borgerliga tiotalisternas.

"Herrar" (1910) sammantvinnar de båda trådarna i en skildring av storföretagare, där viljan på tiotalistiskt maner är den drivande kraften bakom handlingarna. Motivet i "Herrar" är Öbacka-traktens ekonomiska utveckling under ungefär hundra år, från bondbyggd till industricentrum. De flesta av novellerna behandlar situationer som speglar olika faser i utvecklingen och ställer mot varann typer som företräder grupper av vilka denna utveckling påverkades. Boken är alltså i viss mån pedagogiskt upplagd; om man har

gått igenom historierna i tur och ordning blir kanske, skriver författaren i ett företal, "det förträffliga resultatet, att när du lägger boken slutläst ifrån dig, ha historierna sammansmält i en högre enhet och blifvit historia".

Historiens huvudperson är Olof Lomark på Åbord. Han var en viljemänniska och såg vad som kunde göras av skogen; han fick i gång en industri. Mot honom står å ena sidan bönder som inte begriper vad utveckling kräver, å den andra inflyttade utlänningar, förkroppsligade i tysken Franz Twieselmann, som begriper detta ännu bättre än gubben Lomark. Vid sidan av huvudaktörerna uppträder en del rika gubbar i Öbacka, som tjänar och förlorar pengar mera planlöst, därför att de bara delvis är med på galoppen: redaren Sammel Edin, som är förmögen, och hans svärson Christian Dellwik, "nu då", som gör av med pengarna.

Detta är bokens huvudlinje. Ett sidoperspektiv påminner om Buddenbrooks (som Ludvig Nordström emellertid, har han berättat för författaren till dessa anteckningar, inte hade tålamod att läsa ut). Också släkten Lomark följs genom fyra generationer, och även om inte kraften ebbar ut ur familjen, finns i de yngre släktleden dåliga karaktärer och esteter: den tredje generationen består av en fyllerist, och i den fjärde finns en flanör, som vistas i Paris och upplever historier med kvinnor.

Situationerna i "Herrar" är skildrade med större åskådlighet än i Ludvig Nordströms tidigare noveller, är valda med säkrare blick för det väsentliga; och karakteriseringskonsten är fantasifull som i hans bästa

historier om Tomas Lack. Ludvig Nordström står i "Herrar" på ett lagom avstånd från sina figurer. Han ser på dem med en blandning av intresse, medkänsla och kritik, han har en god överblick över deras ställning i det sociala skeendet, men ännu har inte samhällsmaskineriet trängt undan intresset för det individuella och förvandlat figurerna till världar i samhällsrymden.

Det märkliga med "Herrar" var att den förenade mycket god berättarkonst med en kännedom om ekonomiska förhållanden som var splitterny i litteraturen. Och det är de ekonomiska insikterna som gett "Herrar" dess viljeprägel, inte studier av Bergson, som Ludvig Nordström började läsa först 1912. Roten till den ekonomiska realismen i "Herrar" är nog främst minnena av det som Ludvig Nordström senare kallat "konkursperioden i Tomas Lacks liv". Den inträffade när Tomas Lack var skolpojke och öppnade hans ögon för vad affärer och pengar betydde i Öbackas liv. Om "Herrar" gäller därför samma sak som om nästan all modern norrlandsdiktning: att den genom ekonomiska omvälvningar kommit att på ett speciellt sätt rikta sin uppmärksamhet på sociala fakta.

Den personliga bakgrunden till "Herrar" är också förutsättningen för novellernas begränsning: till öbackaborgarnas synfält. På bönderna har Ludvig Nordström i "Herrar" endast den synpunkten att de i gemen var mindre framsynta än Lomark. Men om vad denna begränsning i praktiken innebar för bönderna finns ingenting att läsa i någon av Ludvig Nordströms noveller.

Om industriarbetarna står det i "Herrar" en novell som heter "Caliban". Med den novellen är det en underlig historia, som handlar om en pråm. Novellen bygger på den s. k. Sörvikskonflikten 1904, då det var slagsmål mellan strejkande arbetare och från Finland införskrivna strejkbrytare. Bråket resulterade som vanligt i det dåtida Sverige i att arbetarna fick stränga straff och strejkbrytarna gick fria. De strejkande blev fällda därför att de skulle ha stått på isen bakom en pråm och väntat på strejkbrytare för att i samlad trupp överfalla dem. Försvarsadvokaten, som var Sigurd Dahlbäck, smulade sönder detta påstående, berättar Ludvig Nordström i sin kombinerade memoar- och loggbok "Denna flugiga värld" (1941). Men det hjälpte naturligtvis inte.

Om rättegången skrev Ludvig Nordström i Social-Demokraten en artikel, som i likhet med många andra av hans tidningsuppsatser från denna tid var starkt arbetarvänlig. Men i novellen "Caliban" sex år senare skildras arbetarna som lymlar och karaktärslösa kräk, som ett utskum: "Men nu — djäflar och kaffe, om jag inte ska slå gubbsatan, så att tarmarna står som en rök ur halsen på'n", säger en strejkande i en dialog, som för resten i sitt slag är styv. Och i novellen står de strejkande lika förbaskat bakom pråmen och lurar på oskyldiga strejkbrytare! Den enda tänkbara förklaringen till detta partitagande är den hätskt arbetarfientliga propaganda som kring och efter storstrejken florerade i borgerliga opinionsorgan. För den har Ludvig Nordström tydligen fallit i "Herrar". Däri, och

i att böndernas verkliga ställning är bortglömd, ligger begränsningen hos denna i övrigt mycket vidsynta och verklighetsbetonade, epokgörande bok.

6

Samma år som "Herrar" kom Ludvig Nordströms fjärde novellsamling, en enkronasbok i Ählen & Åkerlunds serie, som hette "Lumpsamlaren" efter den första novellen, som hämtat sitt motiv från ett värdshus i Bretagne. Titeln skulle väl antyda att boken inte var av samma enhetliga och fina sort som tidigare, men den innehåller flera av Ludvig Nordströms goda noveller: "Tomas Lacks julrus" och ett par utmärkta fiskarhistorier.

Till Ulvön återvände Ludvig Nordström också i sin femte novellbok, "Bottenhavsfiskare" (1914). I motiven är den lik "Fiskare", men historierna är mera novellistiskt avrundade, och författaren lägger större vikt på att se händelserna i perspektiv än att skildra med språklig realism. Här finns den långa novellen "Herrens nasir", som berättar gubben Ångermans livshistoria och samtidigt avspeglar fisklägets utveckling sedan 1830-talet, novellen "Studentmössan" som med gott humör ger sammanfattande synpunkter på författarens ulvösejour 1905, och "Judas Iskariot", som med utomordentligt öra för den folkliga berättarkonstens klang återger en medeltida legend som bevarats till våra dagar av den muntliga traditionen.

Både "Lumpsamlaren" och "Bottenhavsfiskare" avsluter sig sålunda i huvudsak till Ludvig Nordströms

tidigare novellsamlingar. Något nytt kommer däremot in i "Idyller från kungariket Öbacka" (1916).

Liksom "Borgare" inleds denna bok av en resonerande historia med andliga perspektiv, "Evighetsbössan". Den är skriven 1910 eller 11¹ och förkunnar att Ludvig Nordström har börjat stava Gud med stort G. Den tro Ludvig Nordström bekänner sig till har tagit gestalt genom de spinozastudier som han sedan 1908 sysslade med. Gud är det hela, och om människan tror sig vara en från helheten isolerad individ, som kan handla efter behag för att själv komma åt så mycket njutning som möjligt, så misstar hon sig. Det är sålunda människans plikt, säger Ludvig Nordström och vänder sig mot sin ungdoms hänförelse över Herbert Spencers individualism, att arbeta för ett gemensamt bästa. Gör hon det, bidrar hon att förverkliga Guds-samhället i världen; Djävulssamhället är däremot det då privategoismen får frodas fritt.

Detta är utgångspunkten för Ludvig Nordströms totalism, som emellertid i sina yttre drag inte alls är frigjord från utvecklingslärans värderingar. Hans mening är nämligen att Gudssamhället förverkligas genom tekniskt framåtskridande (vilket är lika svårt att bevisa som Harry Martinsons tes i "Verklighet till döds": att den tekniska utvecklingen är en fiende till ett sunt och bra liv). Under sin mest totalistiska period ansåg han också att industriledare och ingenjörer var de som bäst dög till att ordna denna utveckling och att de därför borde få göra det efter eget skön.

Det var under världskriget som totalismen fick sin

¹ Lindeberg, sid. 102.

utformning, och om man finner det påfallande, att kommunikationer och samarbete har en evangelisk innebörd för totalisten Ludvig Nordström, bör man komma ihåg att åskådningen utvecklades under en tid av nationalistisk isolering. Ur politisk synpunkt var totalismen en reaktion mot den tyska uppfattningen av hur den "kommande världsstaten" skulle formas, en uppfattning som enligt Ludvig Nordström grundade sig på en "världspolitisk individualism"¹ (den totalistiska åskådningen blev också, sannolikt på grund av denna tysklandskritik, grundligt avhyvlad av Böök.) Ur personlig synpunkt var den ett utslag av Ludvig Nordströms optimistiska läggning och kontrasterade mot de mörka och ångestfulla världskrigsstämningar, som Hjalmar Bergman, Siwertz och Martin Koch gav uttryck åt i "En döds memoarer", "Selambs" och "Guds vackra värld".

"Idyller från kungariket Öbacka" är närmast en totalistisk exempelsamling: bokens centrala noveller skildrar människor som befordrar Gudssamhället och är helgon och sådana som genom sin egoism verkar för djävulen. Många av dem bär namn som Altius, Monius, Juvenis; det hela har en abstrakt karaktär och är ofta ointressant. Här är Öbacka ett helt kungarike, och det har förlorat i åskådlighet vad det vunnit i geografisk utsträckning. Bäst är novellen "Det ärofullaste bladet i Öbacka rikes historia" (tidigare utgiven separat under titeln "Knapptrusten"), en rolig skildring av det djävulska verk som heter krigstidsjobberi.

¹ Uppsatsen "Skandinavien och ett nytt Europa", 1916, i "Nya himlar och en ny jord".

Den brokigaste av Ludvig Nordströms novellsamlingar heter "Öbacka-bor" (1921). Tre av historierna i den är totalistiska; av dessa exemplifierar två hur det går till i djävulssamhället, medan den tredje, inledningsnovellen, beskriver hur gubben Ångerman kommer till himlen och informeras om Guds väsen och hans avsikter med jorden, som är att där utbreda den fulländade tekniska civilisationen.

De övriga novellerna i "Öbacka-bor" är av tidigt datum och ansluter sig till "Fiskare", "Borgare" och "Herrar", alla utom den längsta, "Anselmus", en historia från Ludvig Nordströms bretagnevistelse 1908 som erinrar ganska mycket om Strindbergs "Ensam". En av dem handlar om gumman Ångerman och heter "Månsken"; den är med sin absolut trovärdiga, stilla vardaglighet, sin åskådlighet och hörbarhet, hans bästa fiskarhistoria.

Ludvig Nordströms tre senaste novellsamlingar, "Historier" (1926), "Svenskar" (1929) och "På hemväg till Öbacka" (1934), är varandra tämligen lika. Alla tre innehåller ett par historier om vad sig i Öbacka tilldragit. Här har Öbacka åter krympt ihop till naturlig storlek, och novellerna skildrar gärna något lyckligt moment i stadens och traktens utveckling.

"Historier": "Kyrkvaktarn i Sjunga" berättar om hur rättshaveriet övervinns i en liten by; det är ett steg mot civilisation. "Stortån" om hur Öbacka läns fiskeriför-
ening såg dagen.

"Svenskar": Fröken Molinder är en barnmorska som 1892 talar för kvinnans rättigheter. I "Proppen i esskornetten" får Franz Twieselmann (som här i enlighet med den totalistiska åskådningen skildras som mycket mänskligare än i "Herrar") slut på superiet bland kontorsfolket i Öbackaälvens sågverksområde.

"På hemväg till Öbacka": "Skarprättaren" skildrar Öbackas första förkämpe för kvinnoemancipationen, handelsidkarskan Kristina Ullbrandt, f. 1700, d. 1776. Kapten Wingenblxt är en skeppare i Öbackaälven som blir nykter och därigenom representerar nya tidens intåg.

De tre böckerna innehåller också historier om Tomas Lack, av vilka en, "Det eviga ljuset" ("Historier"), är mycket lång, utvecklar den totalistiska psykologin och verkar som en onödigt utförlig beskrivning av en invecklad atommodell i rörelse. Andra är mycket utmärkta som noveller, bland dem "Rikedomens förbannelse" i "Svenskar", och några är dessutom dokument rörande Ludvig Nordströms utvecklingshistoria¹. Till dem ansluter sig en meditation som heter "Följden av att tänka" (och står i "Svenskar"). Det är kanske den intressantaste versionen av Ludvig Nordströms omvändelsehistoria; den är skriven redan omkring 1909 och redogör för hur han kom fram till sin spinozistiska åskådning².

¹ Lindeberg, sid. 18—25.

² Novellen behandlas av Hans Larsson i hans Spinoza-bok ("Spinozism hos Ludvig Nordström", sid. 489 ff.). Hans Larsson skriver att novellen möjligen tillkommit utan att författaren tänkt på vare sig Spinoza eller någon annan filosof. Den ansluter sig emellertid direkt till Nordströms Spinozastudier.

Något väsentligt nytt ger inte novellerna i dessa tre samlingar, ehuru man i dem kan följa den extrema totalismens avklingande. Men de är ofta skrivna med högt uppdriven berättartalang och har nästan alla fått sin prägel av Ludvig Nordströms öppna och generösa lynne.

8

"Min sånggudinna" står som inledningsnovell i "Historier" och är en hyllning till fiskargumman Ångerman. "Ett äreminne" heter en novell i "Svenskar". Dess huvudperson är fiskargubben Åström, som har fallit ner i en bergsklyfta och slagit sig nästan fördärvad. När man hittar honom, ligger han bredvid sitt sönderbrutna gevär och kan bara viska några ord: "Skit i mej, men rädda bössa!"

Dessa båda är Ludvig Nordströms Lotta Svärd och Munter — Munter hette för övrigt gumman Ångerman i sin första skepnad i "Fiskare". Ludvig Nordström talar på flera ställen om beundran för Runeberg. Den märks redan i "Kains land", och han har senare också sagt, att litteraturen för att kunna ge en sann bild av nykter verklighet måste lära av Runeberg. Nordströms egen realism i fiskarhistorierna är till det yttre inte mycket lik Runebergs; den är snusig, spritsugen och grov i mun. Men Ludvig Nordströms kärlek till det enkla och strävsamma vardagslivet är runebergsk; hans fiskare har något av bonden Paavo i sig, den dikt av Runeberg, "som jag för min del kanske

älskat högst alltsen barnaåren och som väckt mig till medvetande om att det fanns poesi i världen”.

I denna varma kärlek till positivt arbete ligger Ludvig Nordströms största styrka. Som människoskildrare har han annars sin begränsning. Han saknar intresse för vad man brukar kalla för djupare psykologi, och om affekterna har han den meningen att de kastar människan i trældom; han anser dem sakna uppbyggande värde och därför också intresse. Introspektivt lagd litteratur betraktar han i stort sett som bosch. I en korrespondenskurs i författeri, där han medverkat, har han skrivit om romankonst och råder där sina elever att plocka fram ett karakteristiskt drag hos en människa som de träffat och därav göra en romanfigur. Den metoden går stick i stäv mot det arbete för ett utvidgande och fördjupande av människostudiet och ett upplösande av den schablonmässiga ”karakters”-skildringen, som den moderna romankonsten sysslat med. Själv har Ludvig Nordström också ofta använt den metod han rekommenderar, en högt uppdriven karikatyrkonst, som han särskilt tillgripit när han skildrat staden Öbackas särpräglade individer. Hans inställning till sådana spørsmål kanske bör sättas i samband med det nyktra avstånd som nästan alltid präglat hans skildringar av erotiska förhållanden. Ludvig Nordströms författarjag har en intellektuell läggning, och denna har tillåtit honom att i sitt författarskap utan alltför mycket motstånd glida över de svårigheter, som för med sig känsloeruptioner och vräcker upp mörka innandömen.

Från sådant har Ludvig Nordström i sina böcker

stätt ganska fri, och hans frihet har kommit det yttre verklighetsintresset till godo. Åt hans personliga berättarattityd — ehuru icke alltid åt hans hållning som teoretiker — har den skänkt en karaktär av ogrundlighet. Bakom det hos Ludvig Nordström som är verkligt och rastlöst, finns en genomskinlig stillhet, en andakt.

Den speglas vackrast i hans naturskildring. Ingen har haft ro att lika tydligt som han se det norrländska landskapets egendomligt glasklara dager, och ge den en lika starkt personlig innebörd.

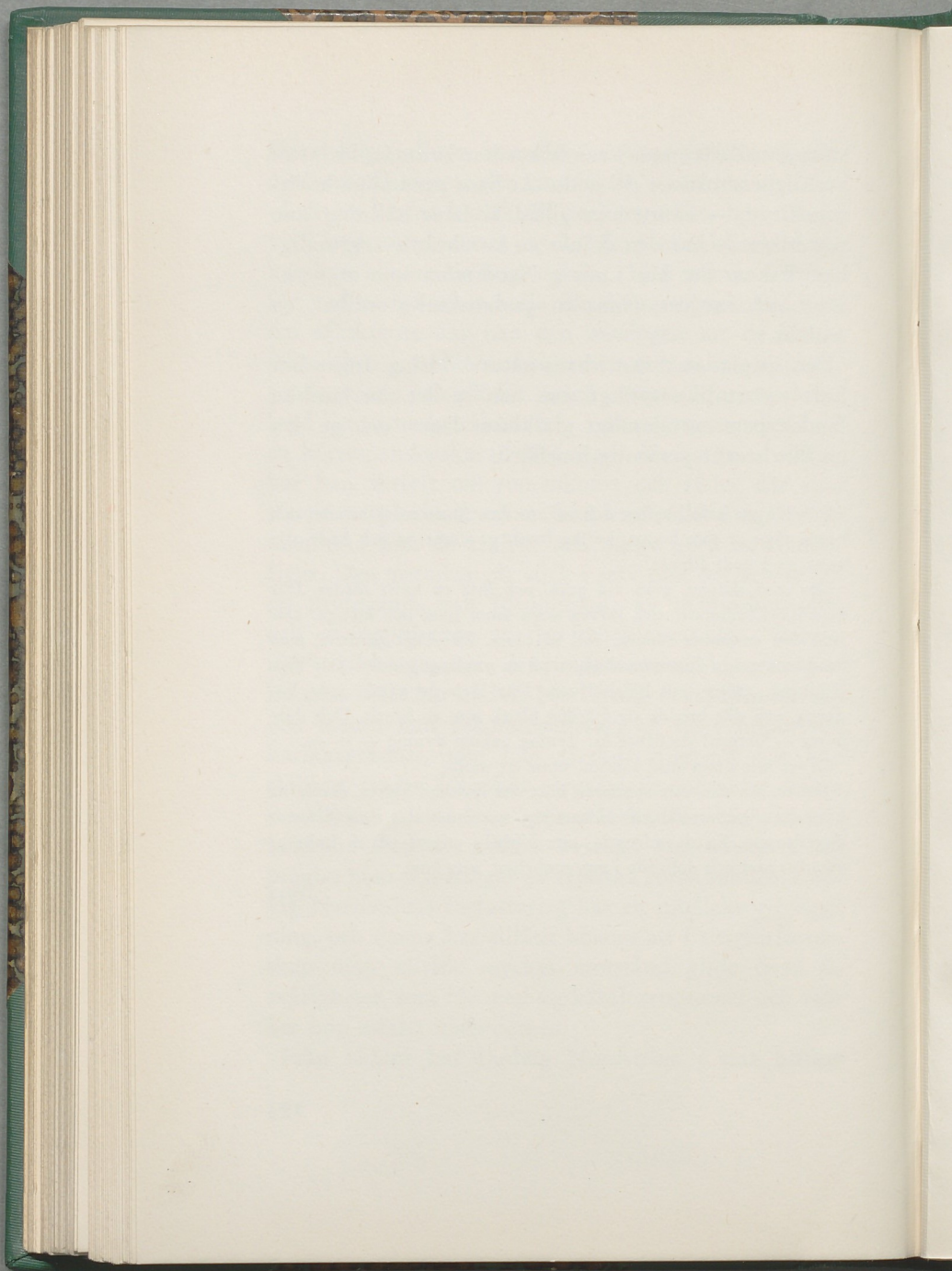
Där låg nu hela bygden och sof, medan fönstren skimrade; och husen sågo ut som hönor, hvilka bredt ut vingarna och hade alla ungarna i godt förvar.

Där stod skogen, gran vid gran, och inte en kvist rördes. Där stod björkhammarn, och löfven voro ännu ljusa och luftiga. Där stod den ensamma rönnen, full af blom. Där lågo gårderna, med broddens späda fjun som skägget på en ynglings kinder. Där lågo lägdorna, gröna som björklöfven. Där lågo de gamla gråa bodarna, och där bredde sig fjärden blank som en höstis. Och där borta — bergen! Ås öfver ås; dyning bakom dyning — — —.

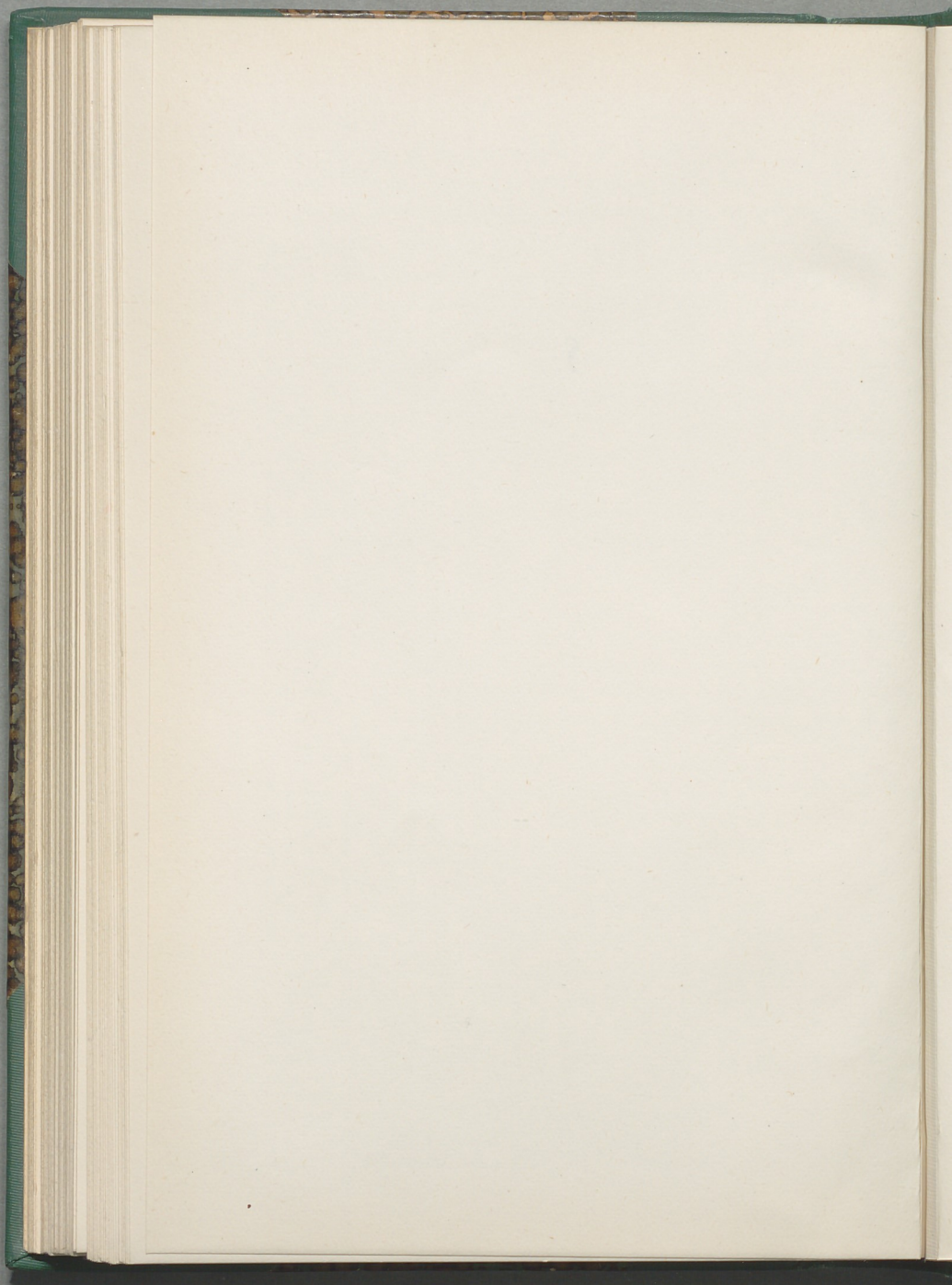
Öfver allt detta stod himlen, utan ett moln.

Järker, om den usle syndaren hört sitt lyckliga hjärta, skulle ha hört det säga, att allt, hvad han såg, var inneslutet i en jättestor daggdroppe. En daggdroppe, som hängde ytterst på en kvist af världsträdet och dallrade i morgonbrisen, som kom.

1942



5



Svåruppnåelig renhet

Stig Dagermans nya roman är skriven av en ung författare som håller på att leta sig tillbaka. Hans förra roman var en 40-talistisk mardröm, tungsam läsning, men imponerande därför att den förmedlade något så sällsynt som en originalvision. Både språkligt och som uttryck för en personligt upplevd ångest var "De dömdas ö" typisk för sin grupp, sin generation: typisk på det sättet att den gick ett steg längre än gruppkamraternas prosa i fråga om både konsekvens och suggestionskraft. "Bränt barn" är en annan sorts bok. Den anknyter till 30-talets psykoanalyserande idéer, ehuru den i stort sett är fri från den psykologiska utopism som var vanlig för cirka femton år sen. Greppet på ämnet är nyktert och säkert, och skildringen är, med en påfallande stor portion av ironi, så fast förankrad i psykologiskt konkreta situationer att man, om också med tvekan, frestas till jämförelser med Olle Hedberg och Arvid Brenner.

"Bränt barn" är en studie över en tjuguåringars psykiska belägenhet, och det speciella med den är att den är gjord än med värme och än med kyla. Romanen har samma pendellika periodicitet som den danska

regentlängden: först kommer ett berättande kapitel, sedan en skrift av huvudpersonen, sedan ett stycke berättelse — varvtals alltintill det sjuttonde och sista kapitlet. De berättande partierna ger, ofta med intensitet, en skildring av huvudpersonens upplevelser i nuen; de är gjorda med inlevelse och utan större reservationer. I de brev som Bengt skriver till sig själv och till andra håller sig författaren däremot, ända fram till slutögonblicken när Bengt grips av förtvivlans klarsynhet, på avstånd från sin gosse och noterar med den finaste precision de tendenser till svulst och förljugenhet som han bär på, de karaktärens lakuner som hans bristande handlag med språket avslöjar. Man kan invända att greppet ger en viss stelhet åt kompositionen, berövar läsaren vissa möjligheter att bli överraskad; men på det här sättet har Dagerman i stället nått fram till en ovanlig spännvidd i beskrivningen. Och det bästa med metoden är givetvis att den har lyckats, att figuren, fast den är återgiven med två så olika kameror, verkligen håller ihop. Han är en person som har sina svagheter och sin styrka, sina fina drag och sina frånstötande, och han är en person som förändras; men han är *en* person.

Mindre övertygad blir man av det psykoanalytiska schemat i boken. Den handlar om en Stockholmspojke, son till en snickare. Modern har just dött, fadern funderar från första stund på att gifta sig med sin väninna, biljettförsäljerska på en bio. Pojken har en fästmö, en grå och skygg liten sjuttonåring, som han inte har mycket nöje av. Han är upprörd över fadern och hans väninna och deras orenhet; själv kän-

ner han sig — krampaktigt — ren i själen och vill inte veta av de äldres tal om erfarenhet, som bara består i underkastelse under kompromisser. Situationen fyller honom med olust och förlamning, och han ägnar sin psykiska energi åt att göra livet surt för fadern och väninnan. Ur det läget befrias han först sedan han fått klart för sig att biografdamen — hon går i moderns avlagda finkläder, som fadern utan att själv förstå det har köpt för älskarinnans räkning att brukas efter hustruns död — är en moderssymbol och att han egentligen är svartsjuk på fadern och vill ligga med moderssubstitutet. Det får han, bl. a. därför att biografdamen vill ligga med en bildlig son, och några senhöstveckor i skärgården ägnar de sig häftigt åt libidinösa symbolhandlingar. Men sedan kryper ålderskillnadens och den erotiska baksmällans ljustjuv fram, och ett os av svartsjuka omvärver ånyo Bengt, först mot biografflickans tidigare älskare, sedan mot fadern. Efter bröllopet är Bengt utomordentligt trött på "de små hundarnas land", där vi "alla är falskspelare", där vi "alla drömmar om små hundäventyr" och alla bedrar sig själva. Mest led är han vid sitt eget jag. I en känslöexplosion försöker han ta livet av sig, men misslyckas. Efter utbrottet inträder frid; Bengt blir, åtminstone för en stund, god vän med sin far, han blir snäll mot sin fästmö, och han vilar sonligt tryggt i sin styvmors armar.

Historien har alltså sina doktrinära element, och om dem, särskilt om slutbilden med dess trafik av förlösta själar genom sjukrummet, gäller det att de inte är mera övertygande än den i skönlitterär form omsatta psyko-

logiska teorin brukar vara. Men det mesta i berättelsen verkar sant trots sitt teoretiska underlag, och i sin helhet ger boken ett starkt intryck av personlig iakttagelseförmåga och sällsamt naturlig fallenhet för de innebördsrika och förtätade situationerna. "Bränt barn" tillhör knappast de definitiva och invändningsfria konstverken, men rent allvar och fin talang har boken i rikt mått. Och de alltigenom personliga anknytningarna till en äldre diktargenerations resultat klarlägger än en gång att dess författare inte är det minsta frestad att slå sig till ro på de stora framgångar han redan har vunnit. Han är fortfarande — och i minst lika hög grad genom denna bok som genom sina tidigare — den bland våra yngsta författare som inger de största förhoppningarna, den vilkens utveckling man följer med den största spänningen.

21. 10. 1948

En yngre man utan väg

Det här är en ganska invecklad historia, som anmä-laren inte riktigt har kunnat klara ut och som det blir lättare att få perspektiv på framdeles, när det finns fler böcker av samme författare att studera; men man har anledning att dröja vid krångligheterna, för av allt att döma signalerar de att en verklig författarbegåvning är i rörelse.

Han heter Gösta Oswald och lär vara i tjuguårs-åldern. För ett par år sen debuterade han med dikt-samlingen "Den andaktsfulle visslaren", en bok som stod i direkt och tydlig förbindelse dels med Erik Lindegrens "Mannen utan väg", dels med Schopen-hauerläsning och som avslöjade intelligens, bildfantasi och inre dueller mellan patos och ironi, ångest och andakt.

Hans nya bok, 130 sidor lyrisk prosa, heter "En privatmans vedermödor", föreger sig enligt kierke-gaardskt mönster vara skriven av en Peter Sergius och är utgiven av Oswald. Peter Sergius kan antas också stå för post scriptum, och boken är en efterskrift till en handling som har begåtts av en person benämnd O. Denne O., som förefaller ha förnamnet Georg, är en bildad och begåvad medelålders man, som i sina fun-

deringar ofta anspelar på klassisk tysk och svensk litteratur och som känner sig ensam i en omgivning av tarvligheter och fattigdom; men att O. också har en avlägsen släktskap med Orfeus antyder författaren, och att han är befryntad med Oswald vågar läsaren förmoda. Boken börjar med att O. vaknar en morgon efter att ha tagit död på sin hustru Hannelore och hennes älskare, och där har man alltså det orfeiska hos honom: han vänder sig om och ser på sin maka, och därmed hör han underjorden till. Berättelsen, om man får kalla den så, ägnas därefter åt att gå igenom O:s tankar, hans situation, hans undanflykter, hans ångest, hans äckel, hans försök till tro (som i likhet med det evangeliska i diktsamlingen är avböjt åt indiskt håll); och det slutar med att folk samlas kring huset där han bor, att polisen kommer och att han själv, lynchad av folkhopen, förblöder i rännstenen, ner i kloaken.

Att man med så pass stor visshet kan fastställa vad romanen handlar om har man mest en programförklaring att tacka som Oswald har avgivit i reklamtidsskriften Bonniers Nyheter, för själva boken ger inte mycket hjälp i den vägen. Den består av lyriska utflöden, men också av rebusar och korsordsgåtor, av citat, anspelningar och avsiktligt förkvävda påståenden. Ett exempel på gåtorna ger redan den första meningen i boken: "Det första ironiska ljuset pyr i halmkudden, knäpper och kluckar som isringar i vass, som bärnsten och flytande duvor, tidig erinring av vänsälla källor, slår upp en blomma på gulnade broderier av hans fötters svett." Med sina djärva associationer till halmprassel och ljus är det en fin mening ända fram till fotsvetten: vad

har den på kudden att göra? Först på sidan 69 kommer förklaringen — den arme O. hade på kvällen i sitt förpinade tillstånd lagt sig med huvudet vid fotändan, ”i ett något förnedrande läge med stungna fötterna på huvudkudden”. Läsaren kan fråga sig vad sådana undanflykter ska tjäna till, men Peter Sergius vet det nog: därför att O., inte den medelålders Orfeus, utan den unge Oswald, tvekar att hänga upp sitt eget plågade hjärta på kroken, ohågad att se det och av fruktan för att det ska se dumt ut. Det är av det skälet som boken sägs handla om svartsjuka, ett lidande som den inte meddelar några överraskande insikter i, och inte helt enkelt om en ung människas ångest och känsla av dödens salta närhet, som förefaller djupt och allvarligt erfarna.

Det är ingen mening med att kritiker ger författare råd, men man kan konstatera ett faktum. När Gösta Oswald låter sina läsare komma honom in på livet förråder han en starkt personlig, allvarlig och ömtåligt ironisk begåvning, en häpnadsväckande beläsenhet, ett utpräglat sinne för ord. Men det tar ett par genomläsningar innan man över huvud kommer så långt in i hans bok, och man har även då en känsla av att vara utsatt för fjärrverkan. Bakom så många sköldar kommer Oswald inte i längden att kunna dölja sig, och det ska bli intressant att se hur han bär sig åt med att ta sig ur denna position utan att förlora sin artistiska integritet. Att han klarar det förefaller sannolikt, och att han på det sättet blir en verkligt bra författare är troligt. Han har god tid på sig.

4. 4. 1949

40-talismen och 40-talet

Det är ovisst om man någonsin på ett helt övertygande sätt kan förbinda en diktning med dess tid, kan förklara diktningen som symtom på en tidsålder och funktion av en miljö. Men ibland är det frestande att göra det, och det gäller särskilt — om man håller sig till svenska förhållanden — den stora litteratur som under 30-talet avspeglade fattigt ursprung och bildningskamp. Det är en diktning framsprungen ur socialgrupp III och troget speglade den demokratiska expansion som utmärkte det första socialdemokratiska decenniet i Sverige.

Ett liknande samband kan man nog finna mellan det litterära 40-talet och dess tid. Det började blomma och väsnas 1943 och var livaktigt under krigets senare skede och fredens första; det fick alltså mål i mun samtidigt som vi Sverige hade blivit tillräckligt säkra på de allierades seger för att i allmänhet våga dryfta allvarliga problem offentligt. Liksom diktningen under och strax efter första världskriget vände sig 40-talisterna till en problematisk gud och frågade efter meningen med lidandet. Men förhållandena kändes

allvarligare i Sverige nu än förra gången. Koncentrationslägren hade efterträtt skyttegravarna som tidsymbol, och kriget framstod inte för någon tillräknelig människa som ett åtråvärt äventyr. Det var också så mycket närmare inpå oss än förra gången: från alla väderstreck kom likröken drivande in över gränserna, och den neutrala överksamheten utsatte samvetet för svåra påfrestningar. Ute i världen fann man en diktning som på ett djupgående sätt behandlade både människan som fragment i en oöverskådlig värld och människan som en oundgängligen handlande varelse i detta oöverskådliga kaos. Båda dessa synsätt fann resonans hos unga svenska författare, som måste ha både plågats av neutralitetens vanmakt och styrkts av att tack vare samma neutralitet slippa att direkt ingripa i det handlande som utfördes på slagfälten. Det är ingen orimlig konstruktion om man säger att 40-talismens karaktär av både sårbar samvetsömhet och moralisk självtillräcklighet på detta sätt kan återföras på det svenska tidsläget och att den är representativ för det. Det ligger inte heller någonting orimligt i att livsproblemen i deras 40-talistiska version under decenniets senare år, när förhållandena blev klarare och mindre riskbetonade och när också känsloladdningen under neutralitetens band började lätta, skulle te sig en smula mer banala och att de 40-talistiska ledarnas ståndpunktstaganden understundom skulle få karaktären av grälsjuk politisk dilettantism.

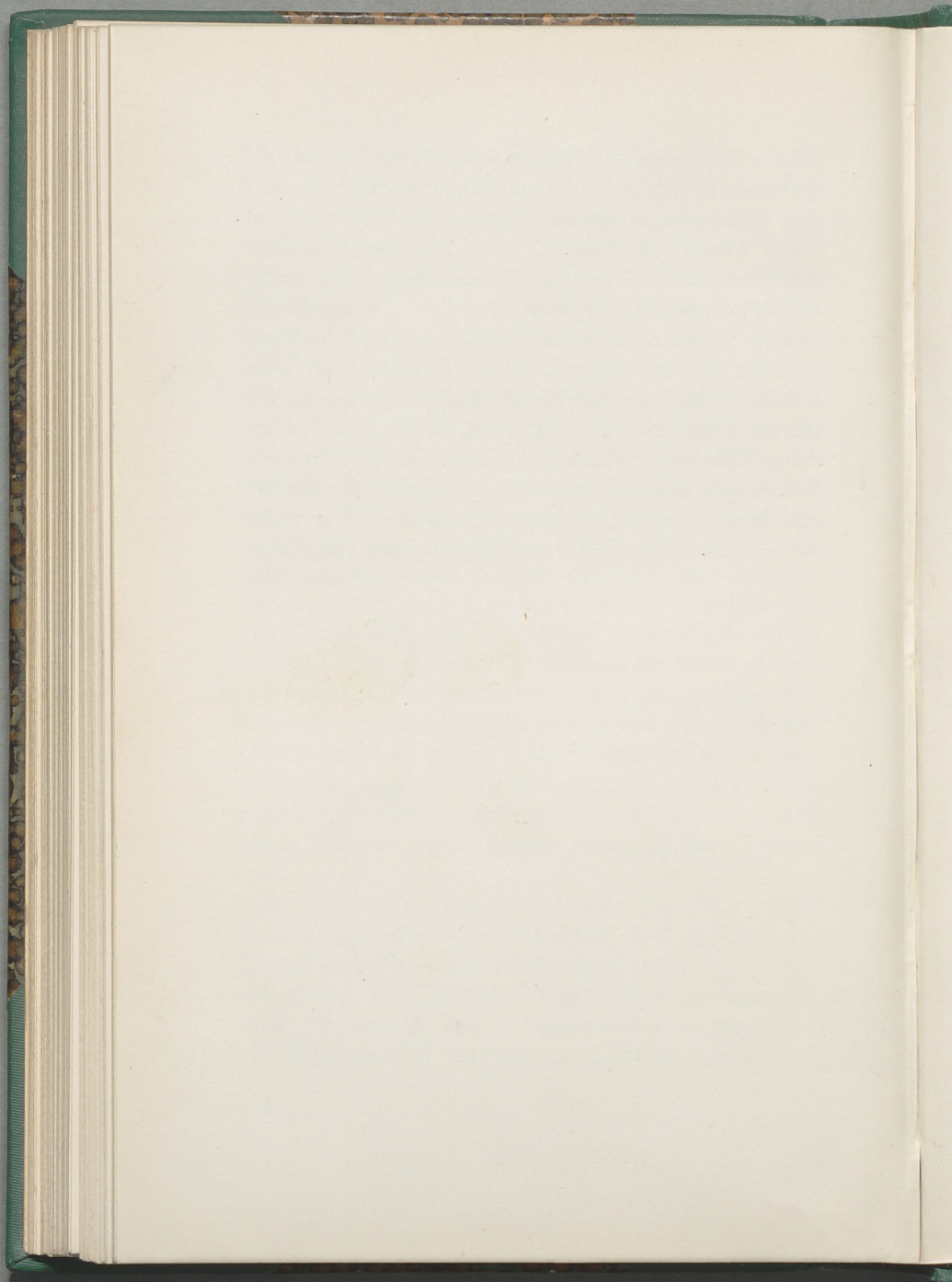
Ser man 40-talisten från denna synpunkt, kan man gott säga att den ungdom som slöt sig till gruppen och betraktade sig som en exklusiv och utanförställd kamp-

organisation gav de mest oförmedlade uttrycken för de stora problem som landet i sin helhet under 40-talets mitt ställdes inför. På det sättet stod 40-talisten i spetsen för en bred strömning. Den gjorde det också som stridbar artistisk faktor. Om man undantar Erik Lindegrens dikter och Sivar Arnérs prosa, är det väl nu svårt att säga om någonting av allt det som skrevs under denna tid kommer att stå sig som estetiska prestationer av allra första rangen. Men säkert är att inget skede i svensk litteratur har kunnat uppvisa en sådan överväldigande mängd av nya författare som begripit skillnaden mellan litteratur som konst och litteratur som underhållning eller förment verklighetsåtergivning och utan minsta tvekan ställt sig på den förra flygeln. Också i det stycket stod 40-talisten i samklang med sin tid, en period när den menlösa och den slappt kittlande litteraturen oupphörligen förlorade terräng och de verkliga diktarna för första gången mer allmänt blev bestsellers i Sverige. 40-talisterna stötte på motstånd i början, men de fick den omdömesgilla majoriteten på sin sida. En relativt sett så omhuldad ställning som 40-talisternas — i fråga om publik och reklam, honorar och stipendier — har aldrig tidigare någon litterär stötgrupp haft i detta land.

Det är sålunda inget dåligt bokslut som de 40-talistiska gruppcheferna i dessa dagar kan ägna sig åt. Naturligtvis finns det också några smärre poster på debetsidan; dit hör de ofta besvärande utslagen av falsk lojalitet, de gnatigt aggressiva angreppen mot oliktankande eller inte helt liktankande och de all-

männa böjelserna för litteraturpolitik av kyrkofullmäktigetyt. Allt detta sammanhänger naturligtvis med den kollektiva kampandan, grundad på en stundom fiktiv känsla av isolering, med den självtilträckliga och emellanåt fördummande decenniebeteckning under vilken gruppen har uppträtt. Det förefaller emellertid som om gruppens ledare skulle ha kommit på det klara med att det är viktigast för en författare att vara konstnär. Skall man nu formulera några förhoppningar för det kommande årtiondets del, så går de ut på att denna åsikt måtte vinna spridning — att 50-talet skall frambringa lika många och lika allvarligt sinnade begåvningar som 40-talet, men att de inte i alla väder skall behöva kalla sig för att känna sig som 50-talister.

31. 12. 1949



Innehåll

I

Den återupptäckte Henry James	7
Henry Adams, den förste 1900-talsamerikanen	14
O. Henrys förskingring	23
Gertrude Steins litterära position	29
Den objektiva berättarmetoden	37
Medelålders' män i amerikansk prosa	45
New York efter kriget, efter Kinsey	52
Amerika i krig och fred	57

2

Avskurna från jorden	65
Isherwoods berättardilemma	71
De överkliga krigsåren	77
T. S. Eliots position	81
Engelska berättare årgång 1920	88
Den anonyma flickan Barker	94
Stephen Spenders båda flyglar	99
Ett porträtt av Scobie	104

3

Medvetenheten hos Gide	113
Maupassant i olivdungen	119
Den framstormande trojkan	125
Berättaren Dostojevskij	131
Midsommar med Karamazovs	139

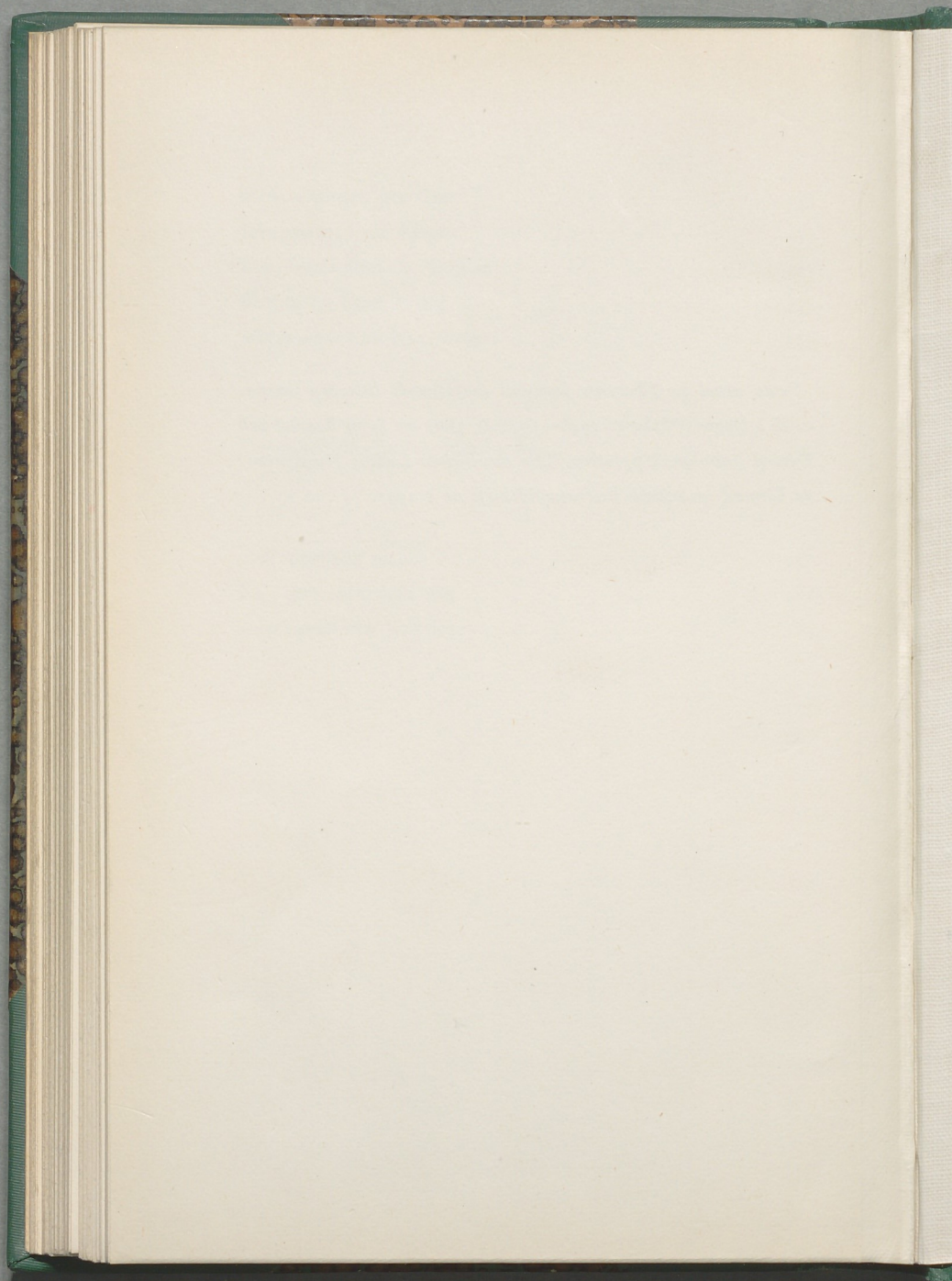
4

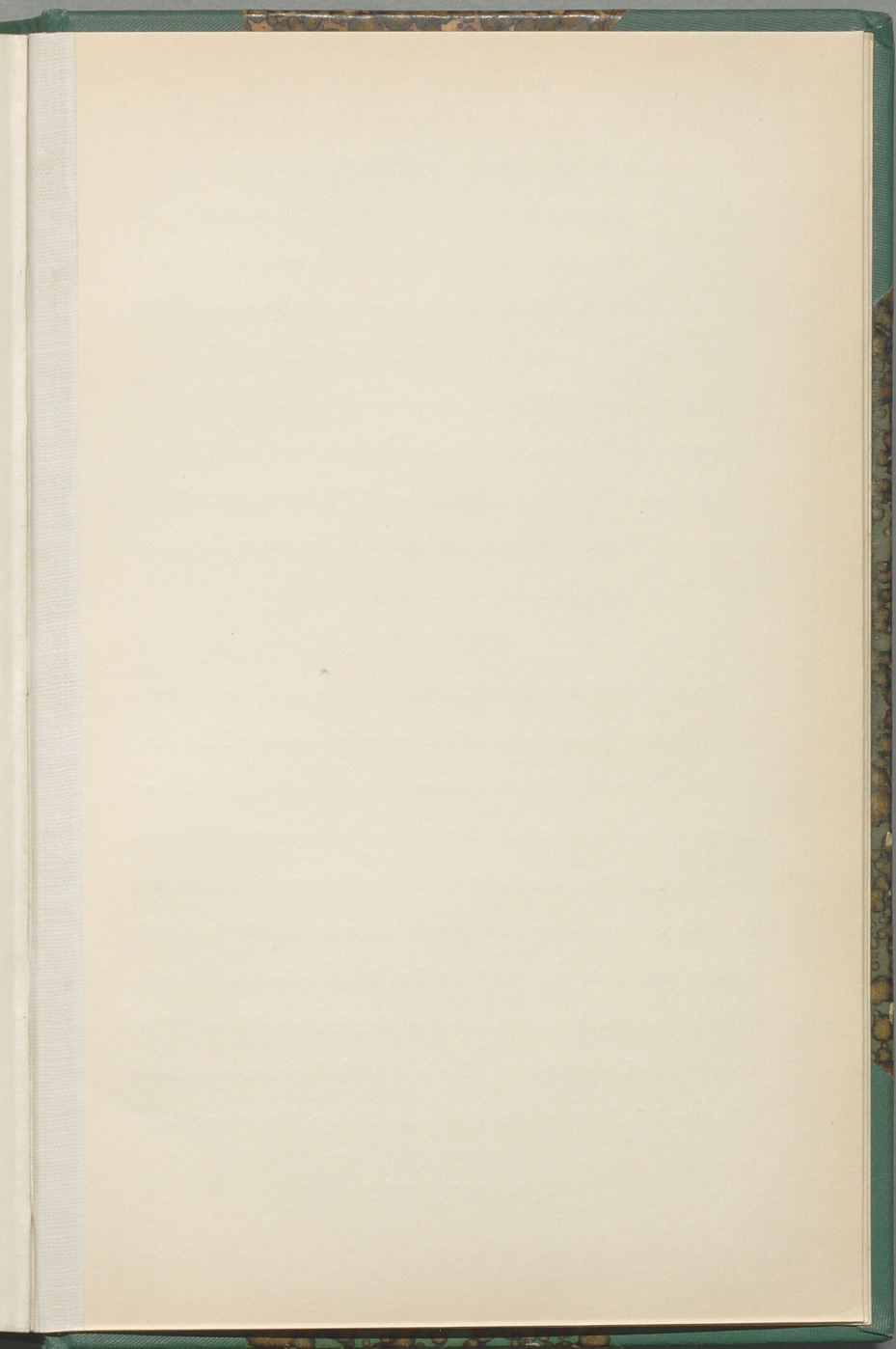
Om novellisten Ludvig Nordström	147
---	-----

5

Svåruppnåelig renhet	177
En yngre man utan väg	181
40-talismen och 40-talet	184

Detta urval ur Thorsten Jonssons omfattande litterära journalistik i Dagens Nyheter 1946—1950 är gjort av Sven Barthel och Eyvind Johnson. Uppsatsen "Om novellisten Ludvig Nordström" är hämtad ur Svensk litteraturtidskrift nr 1 1942.



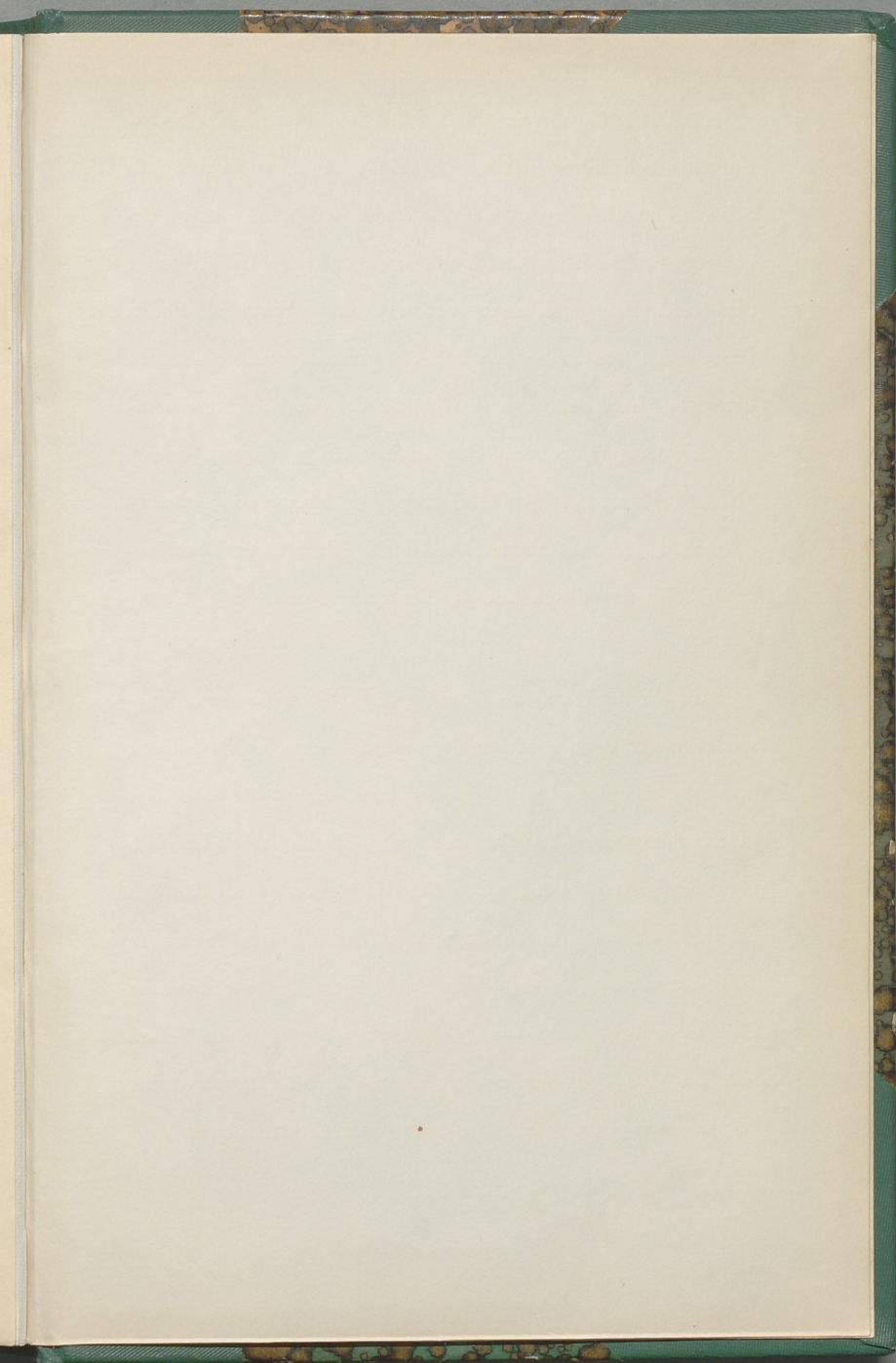


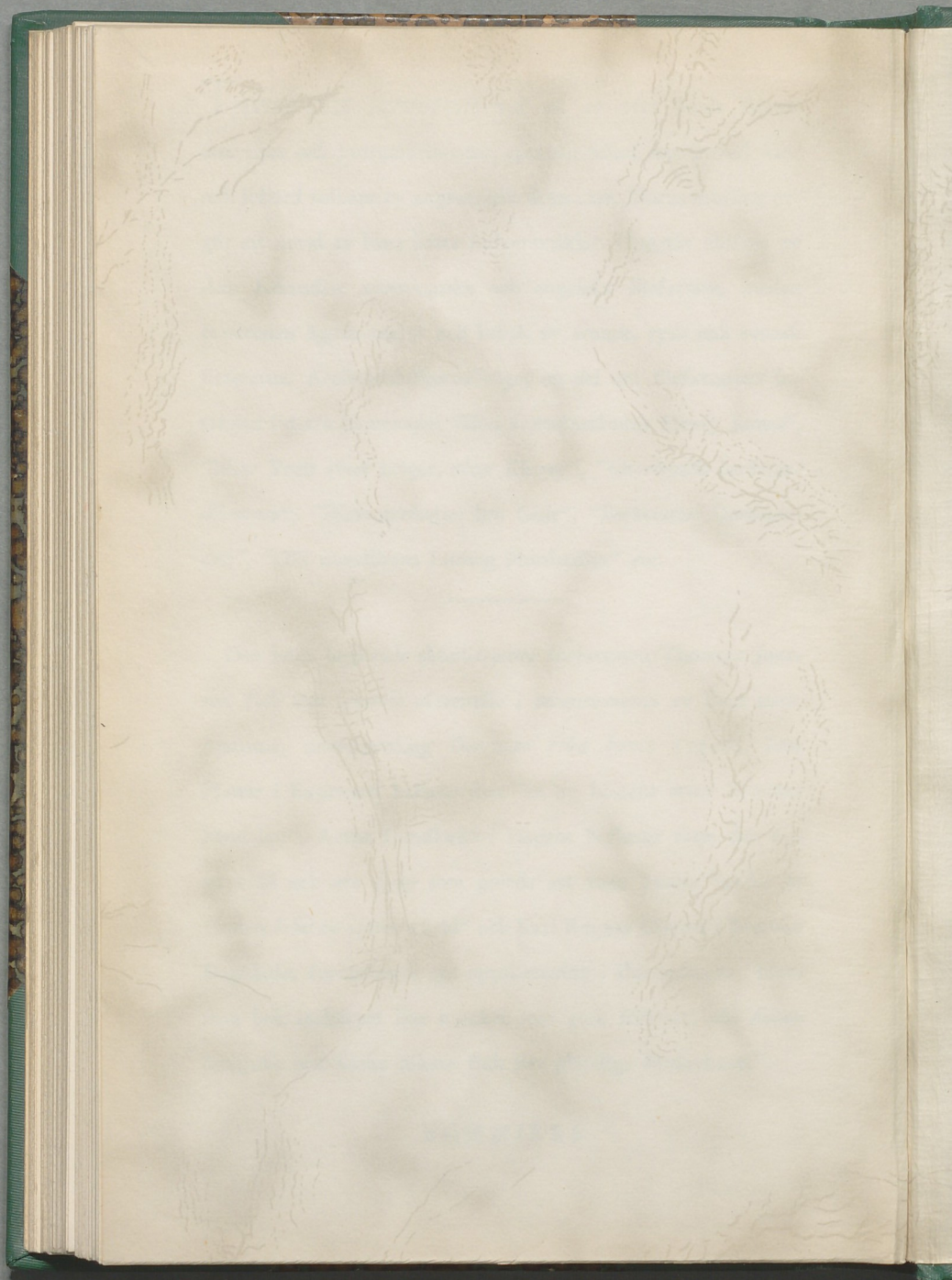
THORSTEN JONSSON var en av vårt lands finaste essayister och kulturskribenter, speciellt känd som introduktör och lyhörd tolkare av anglosaxisk litteratur. Denna samling utgör ett urval av hans bästa kulturartiklar. Ungefär hälften av dem behandlar amerikanska och engelska författare, medan återstoden ägnas analys och kritik av fransk, rysk och svensk litteratur. Artikelrubrikerna säger en del om författarens intressen i detta hänseende: "Den återuppståndne Henry James", "New York efter kriget, efter Kinsey", "Isherwoods berättardilemma", "Medvetenheten hos Gide", "Berättaren Dostojevskij", "Om novellisten Ludvig Nordström" etc.

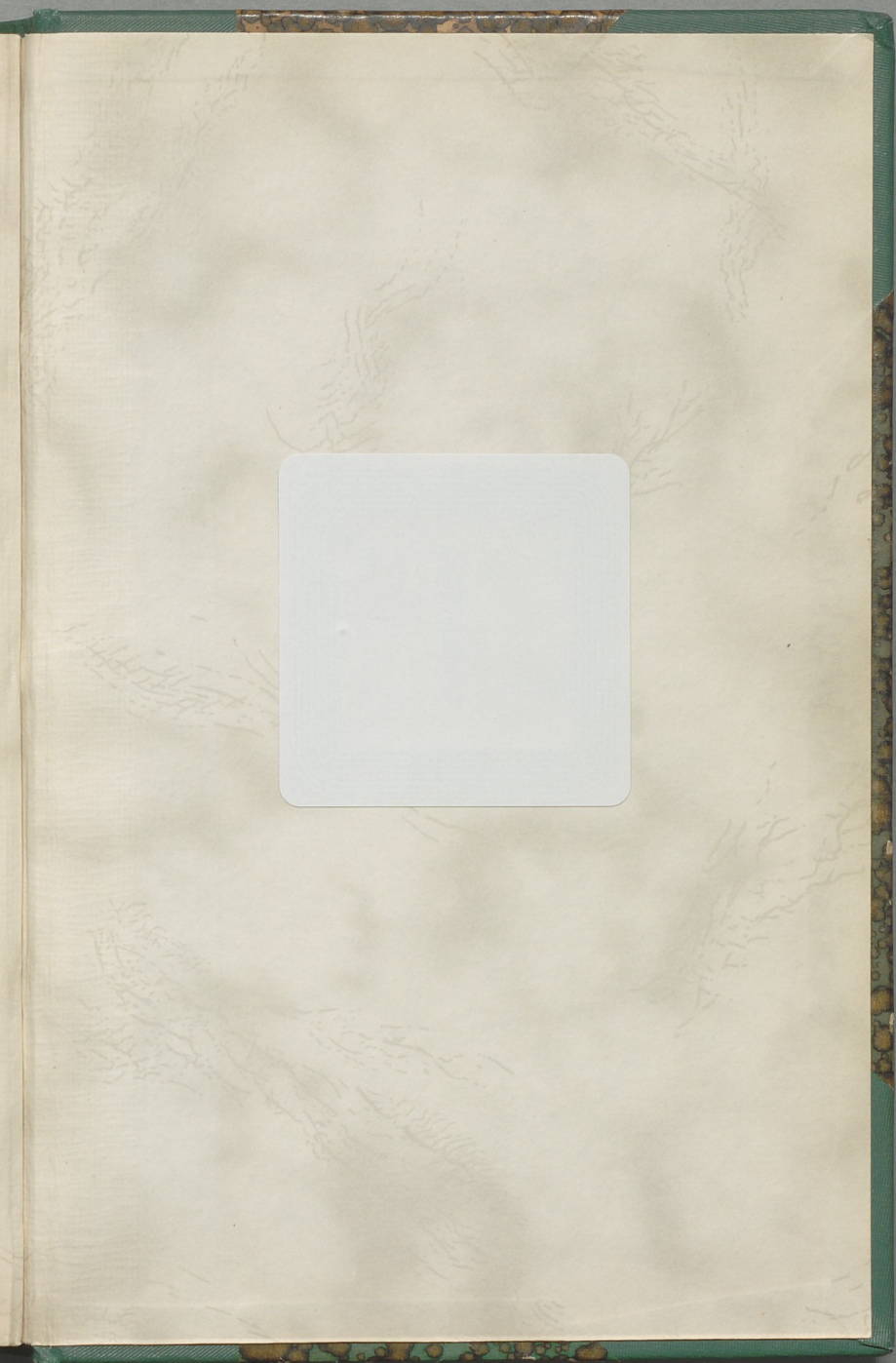
Den högt begåvade skönlitteräre författaren Thorsten Jonsson fick sitt lysande eftermäle i recensionerna av hans sista, postuma, novellsamling *Dimman från havet* (1950). Ivar Harrie i Expressen kallade den "en av höstens stora litterära händelser", Artur Lundkvist i Dagens Nyheter fann den äga en vidd och ett djup som gjorde att man kunde "andas in vinden från en större värld" och Karl Ragnar Gierow i Svenska Dagbladet formulerade sin uppskattning i slutrepliken: "Hans sista bok inskräper hur mycket som gick förlorat, när denne ödmjuka och kloke sökare fick sitt plötsliga färdavbrott".

BONNIERS

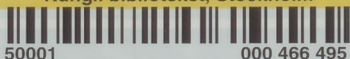
PRIS 14: —







Kungl. biblioteket, Stockholm



50001

000 466 495