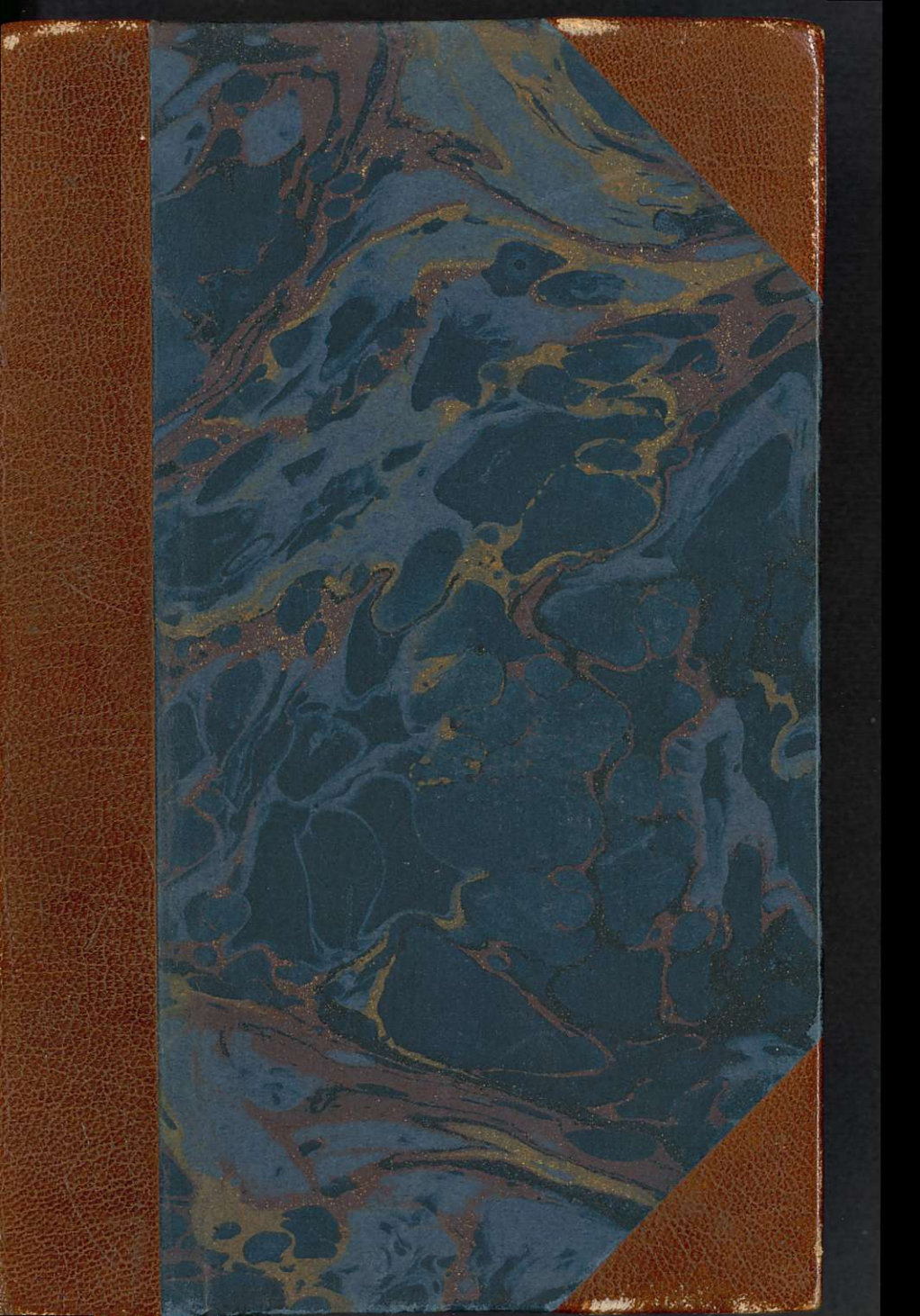


BIBLIOTHECA · UNIV · HELS
MOTIUM SAPIENTIS

ERIK KIHLMAN

# SVENSK NUTIDSDIKT I FINLAND

ESSAYER

SÖDERSTRÖM & Co FÖRLAGSAKTIEBOLAG
HELSINGFORS

# SVENSK NUTIDSDIKT
# I FINLAND

## INNEHÅLL

Diktaren på Vallmogård (*Mikael Lybeck f. 1864 – d. 1925*) ..... 11
Gustaf Mattsson (*f. 1873 – d. 1915*) ..... 39
Gustav Alm (*pseud. för Richard Malmberg f. 1877*) 65
Hr X i genomskärning (*Ture Janson f. 1886*) 99
Häxskogens diktare (*Runar Schildt f. 1888 – d. 1925*) ..... 125
En romantisk skaldinna (*Edith Södergran f. 1892 – d. 1923*) ..... 159
Från Under häggarna till Skärseld (*Jarl Hemmer f. 1893*) ..... 173

## MEMENTO FÖR LÄSAREN

En sorgfälligt avvägd helhetsbild av svensk nittonhundratalsdikt i Finland skall man ej vänta sig av dessa fria essayer. Bakom deras växlande omfång döljer sig intet försök till en inbördes värdering av de enskilda författarna, den skiftande utförligheten är betingad av att uppgifterna naturligtvis gestaltat sig rätt olika i katederföreläsning och tidskriftsartikel, i tidningsspalt och i fritt formad studie. Är det för djärvt att hoppas att denna olikformighet i planläggning och stil inte skall vara läsaren enbart till förfång?

Studien över Edith Södergran har varit publicerad i Dagens Nyheter (dec. 1925), essayerna om Lybeck och Schildt i Ord och bild (1926) och om Mattsson i Nya Argus (jan. 1928). De övriga essayerna ha skrivits senare och inte tidigare varit offentliggjorda.

Min avsikt är att i en följande del av detta arbete förfullständiga skildringen av vårt litterära nittonhundratals första kvartsekel.

*Förf.*

# DIKTAREN PÅ VALLMOGÅRD

En klar septembersöndag hösten 1925 flög det dystra budet ut att Runar Schildt fått nog av att leva och dikta — vid fyllda trettiosex år! Två veckor senare följde det andra budskapet: *Mikael Lybeck* död.

En gång förr har dödens lie mejat med lika täta och tunga slag på den finlandssvenska litteraturens tegar. Det var i mars 1898, när Zachris Topelius och Karl August Tavaststjerna rycktes bort, med knappt en månads mellanrum. Också då var det två generationer som buro var sin egen sorg förutom hela landets. Men sorgen av år 1925 var på sätt och vis ännu tyngre och bittrare än den av 1898. Åttioåringen Topelius tog icke som sextioåringen Lybeck oskrivna verk med sig i graven. Och den unge Tavaststjernas sista steg till en förtidig grift voro, mänskligt att döma, dock lättare än de som Runar Schildt hade att vandra.

Blott ur en synpunkt bredde dödsfallen av 1898 en mörkare skugga än den som nyss omvärvt oss.

Så jämförelsevis liten kretsen av Finlands svenska författare än är i detta nu, är den dock tröstrikt och hoppfullt stor jämfört med vad den var efter dubbelförlusten för tjuguåtta år sedan. Då rymdes den i en droska i sorgetåget efter Tavaststjernas kista. Yrjö Hirn, som vid en något äldre kamrats sida åkte med i processionen, har berättat om de underliga känslor som bemäktigade sig honom, när han betänkte att han åkte »med Finlands svenska litteratur».

Kamraten vid hans sida hette nämligen Mikael Lybeck. På dennes skuldror vältrades då, i mars 1898, hela ansvaret för den svenskspråkiga skönlitteraturens framtid i Finland.

Någon trygg förvissning om huru den ansvarsbördan skulle bäras kunde man ännu anno nittiåtta knappast hysa.

Mikael Lybeck var visserligen redan en man på trettiofyra och därtill långtifrån oprövad som författare. Efter lärospån i tidskrifter under åttiotalets senare hälft hade han, under åren 1890—96, utom de av Tavaststjerna och Snoilsky och äldre romantiskt-poetiska ideal ganska beroende debutdikterna, hunnit utge tre längre berättelser, en andra diktsamling och sist en skissamling av åttiotalstyp, som ställvis redan gav prov på en mognad och elegant prosastil. Dikterna av 1895 voro kanske hans tillsvidare tyngst vägande sär-

prestation. Men huru högt man än kunde skatta deras sovrade form och intellektuellt bundna värme och huru gärna man än erkände lyckade penseldrag i småstadsnovellistikens genrebilder och ironiskt tecknade typgalleri, så kunde helhetsomdömet dock knappast stämmas i full samklang med den unge författarens nya, ofrivilliga värdighet av ensam förgrundsgestalt i Finlands svenska skönlitteratur. Företrädaren på den platsen, Tavaststjerna själv, hade några år före sin död hunnit karakterisera sin blivande efterträdare genom en kritik som i viktiga stycken träffade det rätta. Det var apropå dikterna av 1895. I sin i stort sett lovordande anmälan anmärkte han att dikterna besvärades av vissa anlag för »estetisk spetsknyppling», av brist på »omedelbarhet och fart». Orden ha en större räckvidd än den avsedda, de kunna gälla hela raden av Lybecks nittiotalsverk. Titeln på ett av dessa, Ett mosaikarbete, kan, kort sagt, kritiskt vändas mot alla. Ännu efter det sista nittiotalsverket, Dagar och nätter 1896, var det en öppen fråga om det storstilade, helstöpta konstverket någonsin skulle ligga i Lybecks makt.

Men svaret, det jakande svaret, kom snabbare och mer övertygande än någon kunnat vänta. Det var romanen Den starkare» av år 1900 som gav det. Den boken lyfter i dagen resurser som

man två år tidigare, vid Tavaststjernas frånfälle, knappast hade vågat tilltro Mikael Lybeck.

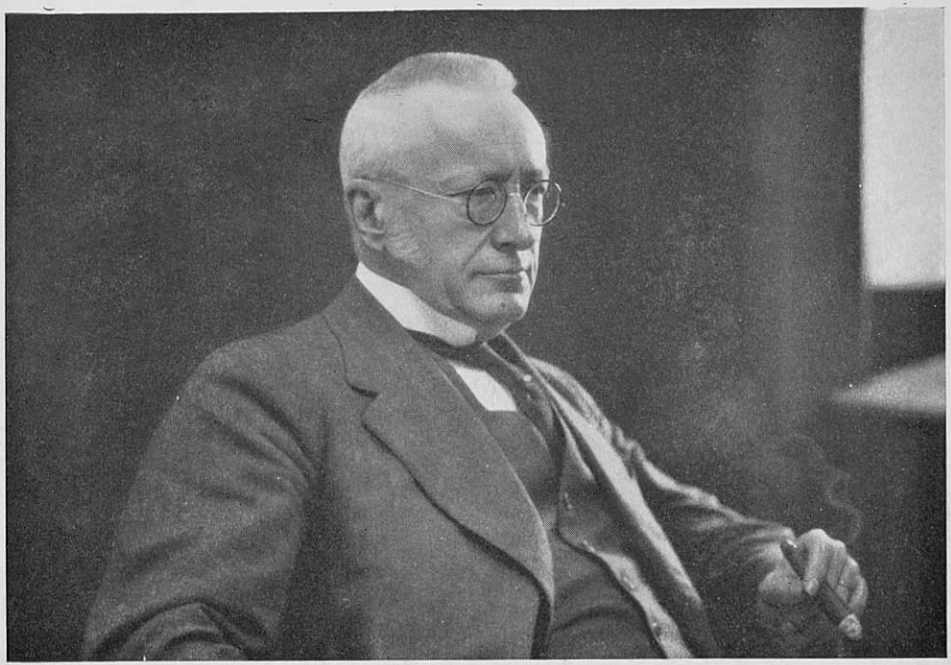
Den starkare är en dyster vintersaga, mättad av en aldrig slappnande spänning och en ställvis nästan brutal kraft. Det är historien om fritänkaren konsul Robert Viding, som inom loppet av några dagar förlorar både sin närmaste själsfrände och äldsta stora kärlek, modern, och sin fästmö, Edit Hernmark, till en och samma fiende: det religiösa svärmeriet, förkroppsligat i barndomsvännen, fripredikanten Kurt Hedelius' halvförfallna men hypnotiska gestalt. Hela händelseförloppet utspelas kring den medvetslösa moderns dödsbädd ute på den gamla herrgården Vidingfors, dit Robert skyndat följd av sin fästmö, på budet av det underliga, just genom sin ordalydelse för sonen dubbelt olycksbådande och oväntade telegrammet: »Gud kallar mig.» Slag i slag följa sedan de upprörda scenbilderna varandra innanför det i snökall och vintermörk ensamhet inbäddade barndomshemmets väggar. Edits krafter stå ej bi för att hålla henne uppe i de ljusare livszoner dit hon vid Robert Vidings sida börjat styra sin färd. Hon är innerst inne räddningslöst märkt av en gläjetom barndom under fanatiskt religiösa föräldrars tukt. Ödesdigrast har hennes själsliv skakats vid det tillfälle, då hemmet en fasans natt gick upp i lågor och föräldrarna brändes inne.

Det plötsliga intrycket av den stundande stora förändringen i hennes dittillsvarande liv lät henne då ett ögonblick betagas av en känsla av befrielse, för vilken hon, i samma ögonblick den blev medveten, förstod att hon en gång måste straffas till livet. Med detta minne och krisstämningen i dödshuset till bundsförvanter kan Kurt Hedelius nu lätt vinna makt över hennes skälvande nerver. Slutligen förmår hon ej mer stå emot utan uppsöker honom på hans vindskammare för att få hjälp i sin själsnöd. Men då bryter hans starka sinnlighet i ett obevakat ögonblick ohejdat fram. Den skrämmer henne för andra gången från livet, och nu utan återvändo. Hon kan ej följa Robert ut i världen; mot ett liv av dödad egenvilja, lidande och försakelse stupar hennes väg.

I ytterligt skarp kontrastering stå i Den starkare de två kämpande makterna mot varandra, å ena sidan den förnuftsstarka klarheten, å andra sidan den religiösa hysterien, krypskytten i själslivets undermedvetenhetssnår. För Lybecks alter ego i boken, aristrokraten och åttiotalsrationalisten Robert Viding, är Kurt Hedelius »ett sjukt och farligt djur», ett väsen som likt husflugan fläckar allt det vidrör. Men för Lybecks liksom för Robert Vidings blick bär Edit, trots sitt beroende av detta väsen, dock ingen fläck. Lybeck förstår hennes svaghet och hennes öde,

förstår dem med fullständig, inspirerad intuition. Levertin saknade »mellantoner» i bokens djärva kontrastkomposition. Men låter man Edit Hernmarks väsensackord klinga ut som det synes mig att Lybeck velat det, då är »mellantonen» där och boken når sin mänskligt sanna och rika harmoni. Edit Hernmark är Lybecks bredast, djupast och klarast tecknade kvinnogestalt. Genom henne kommer han religionsextasens och mystikens problem in på livet, för att senare gång på gång återvända till dem.

Hela det berättade nuet i »Den starkare» står på något sätt i bannet av den ödesdigra, sjuka punkten i Edit Hernmarks förflutna. Det är som om en strålkastare spanande och trevande vändes mot det förflutnas mörker, tills den sökta punkten ligger belyst, medförande katastrofens lavinartat snabba lopp. Ser man detta, inser man ock att koncentrationen och spänningen i Lybecks första storverk vuxit sig starka i kontakt med Ibsens dramatiska teknik. Också stämningen har något av Ibsen, något av den ruvande tyngden över Rosmersholm eller John Gabriel Borkman. Riktar man åter uppmärksamheten på den fläckfria, språkligt mönstergilla stilen, kan man, med god vilja, i dess rolösa presenspuls finna påminnelser om rytmen hos Herman Bang. Dickens-typernas värld (och Kielland med dem) hägrar



MIKAEL LYBECK

kanske avlägset för blicken, när man fixerar gestalten Kurt Hedelius, den magra fågelskrämman med den flackande blicken och den heta, svamlande munnen. Men allt detta har endast litteraturhistoriskt perspektivintresse. Den starkare är ett organiskt verk, en personlig helhet för sig. Motivet och den i sin knapphet från första till sista sidan lika ypperliga miljöteckningen ge oss rätt att kalla denna roman en av de mognaste frukterna av den nordiska realismen. Ostridigt är den, i sin berättande art, ett av de mest dramatiska konstverk vår litteratur äger. Ja, man kan till och med gå ett steg längre och fråga sig om något med Den starkare jämbördigt svenskt prosaverk tidigare sett dagen i Finland.

Så hade då Mikael Lybeck gjort en insats värdig Tavaststjernas närmaste arvtagare. Året 1900 är hans egentliga födelseår som diktare. Ett entusiastiskt omdöme av Oscar Levertin bekräftade inför sverigessvensk publik hans framgång.

Men denna framgång betyder icke bara utgångspunkten för hans egentliga konstnärsbana.

Samtidigt som hans läroår avslutas, gå också hans vandringsår till ända. Den starkare sammanfaller med en vändpunkt på Lybecks levnadsväg. Hans tillvaro stadfäster sig nu i de inre och yttre former som för all framtid skola inrama den. Två år före Den starkare hade han gift sig,

och sju år efter det den utkommit inflyttar han med hustru och barn i det egna hem, det fäste med murar trygga, som han byggt sig ett par mil väster om Helsingfors — villan Vallmogård i Grankulla. Med stora förhoppningar tog han det hemmet i besittning för sig och de sina. Dikten »Vallmogård» (skriven sex år tidigare) tolkar hans känslor i denna stund. »Vansklig är vägen att gå, men målet stort», heter det där. Därför skola stegen påskyndas, stegen in i det nya hemmets frid, till Vallmogård, vars röst talar till hans hjärta och i vars jord inga onda tankar kunna gro.

Lugn är din luft att andas,
lugn din vård,
när aftonens sol dalar.
Saga och verklighet
under ditt blomvalv blandas.

Det var förhoppningarna, och djupast sett svekos de icke. I hägnet av Vallmogård förflöt för Lybeck nästan tjugu år av »saga och verklighet», av dikt och liv. Alla hans verk efter Dikter (1903) äro födda i arbetskammaren där. Och när aftonens sol börjat dala, blev det sista insomnandet så lugnt och stilla, som om Vallmogårds egen drömska blomma spänt sin rogivande kalk över bädden där arbetsträlen kom till vila.

En lycklig död fick Mikael Lybeck. Men ett lyckligt liv — ja, därav fick han, trots många jordiska håvor, knappast mer än vad som i allmänhet plägar beskäras den konstnärliga skapardriftens martyrer. Snarast mindre än det.

En småningom växande dövhet försvårade den förbindelse med omvärlden som hans sällskapliga natur begärde. Snart isolerades han ganska starkt. Det lidande detta innebar var dock för hans arbete kanske icke enbart av ondo. Tystnade de yttre rösterna, så talade de inre kanske desto starkare och mera ostört. Det är tänkbart att Lybeck utan sin dövhet icke kommit att prestera samma beundransvärda koncentration och anspänning i arbetet som nu.

Man får ta detta med i beräkningen, när man iakttar hur hans lyte i enskildheter märkt hans verk, hur det försvårat de avlyssnade, individualiserade tonfallen i dialogerna och i stället påbördat synsinnet en fördubblad aktpågivenhet, som ofta kom att spilla dyrbar kraft till och med på oviktiga typografiska detaljer. Den nedärvda fallenheten för ordlekssporten hade väl knappast heller nått den utveckling den fick i Lybecks verk, om icke just ordleken och ljudvitsen särskilt rekommenderat sig för den döve, konversationstekniskt nämligen, som ett lätt livstecken och kvickhetsprov utan krav på frågor och svar. Betecknande

nog är det den döve onkel Ben i Ödlan (1907) som i Lybecks diktning inleder ordlekskonstens egentliga blomstringstid. Lika ivrigt och lika skickligt som denne och hans många medtävlare i senare verk, idkade Lybeck själv i vardagslivet samma sport, med en glad älskvärdhet som avväpnade och kom en att trots inre opposition igenkänna de litterära motbilderna som gamla bekanta vilka man i grund och botten icke velat vara helt utan — emedan det då icke varit Lybeck man läst.

Dövheten, liksom andra mindre blida tillskickelser av ödet, bar Lybeck inför utomstående med spänstigt humör. Alltid hade han ett skämt till hands eller, om det någon gång uteblev, åtminstone ett stilla småmysande leende. Sina närmare vänner vann och behöll han genom impulsiv hjärtlighet, uppriktighet och minnesgott deltagande i deras upplevelser. Hans yttre uppenbarelse glömmer man sent. Så karaktärsfull var den, åtminstone sedan åldern understrukit och utmejslat egendomligheterna. Ansiktet med Ibsenpolisongerna och det nervöst livliga minspelet, den snabba, litet låga och otydliga artikulationen, de impulsivt tvära åtbörderna och rörelserna — allt flöt samman till en helhet som måste falla i ögonen.

Men vi ha att från denna yttre bild gå till den inre, att från mannen återvända till hans verk.

Den första bok Lybeck sänder ut efter Den starkare är diktsamligen av 1903, den tredje i ordningen.

Den står nästan lika högt över hans tidigare lyrik som Den starkare över hans tidigare prosa. Egenarten har klarnat och speglar sig rent och tydligt i språkmaterialet. Så formar sig nu hyllningen av modersmålet på samma gång till en omedveten karakteristik av något individuellt eget. Lidelsen i Lybecks ständigt stigande formkult susar i klangen av det namn — »blodets sång» — som det dyrkade modersmålet nu får bära. Men framför allt flyta språkbild och personlighetsinnehåll samman, när det, med omedelbar tillämplighet på Lybecks egen lyrik, om modersmålet heter:

Stolt och stilla på samma gång
följer det tankens fåra.
Modersmålet är blodets sång,
sagan om oss och de våra.

(»Den unga sommaren , 1898.)

I Lybecks lyrik gräver tanken fåran där inspirationen sedan följer. Det som så kommer till bär just den prägel som orden »stolt och stilla» fixera. Lika kort kan man knappast bättre karakterisera den poesi som är kärnan i Dikter III: symbol-

dikterna, där ofärdstidens betryck lever i skiftningar från trots och ångest till klar förtröstan, och de innerliga dikterna kring hemmets härd, tidigare väsensfränder till den intima vardagslyrik som i detta nu spirar så rikt på rikssvensk grund.

Dikter III är i sin helhet ett verk av mogen realism. Men när Lybeck några år senare, i skådespelet Ödlan (17907), frigör den dramatiska form som i »Den starkare» redan nästan pockat på förlösning, då har det kommit något nytt till de litterära konstellationer som dittills behärskat hans verk. Man kunde säga, att hans konst nu lämnar sitt åttiotal och — i Maeterlincks sällskap? — gör en fransysk visit hos nittiotalet.

Den skam rationalisten Robert Viding kände över sin barndoms fantasiutsvävningar är hos huvudpersonen i Ödlan förbytt i sin motsats, i en lidelsefull längtan att nå det översinnliga. Unge grev Alban, den siste av Eyringarnas ätt, är en överkänslig konstnärsnatur, han drömmer som Edit Hernmark över violinen och är som hon sedan barnaåren »skrämd från livet», men ej av en fanatisk religiös martyrielära utan av en frätande sinnlig lockelse, utstrålande från kusinen Adlas demoniska, trettioårigt fullmogna fägring. Mot Adla står den jungfruligt späda och rena Elisiv, Albans trolovade, hon som dall-

rar som en sträng vid hans spel och räddar honom över till de översinnliga rymder, där Adlas heta jordiskhet ej kan följa. Mellan de två kvinnorna står striden om Alban. Adla är »den starkare», ödet och hon orsaka Elisivs död, men nästan i samma ögonblick faller Adla själv för Albans hand. Fastän en adlad sinnlighet, fastän skrudad i sin skimrande ödledräkt à la Eyringarnas heraldiska djur, är hon i sitt dödsögonblick ingenting annat än en ny uppenbarelse av det »sjuka och farliga djur» Robert Viding varsnade bakom Kurt Hedelius' mask, sinnlighetens varulv, som, när den plötsligt lät förklädnaden falla, skrämde Edit Hernmark från livet. — Bakom de stundtals så bjärt romantiska accessoarerna i skådespelet skönjer man lätt den inre motivfrändskapen med den föregående realistiska romanen.

Också från Ödlan ge sig några hänvisningar till Ibsen nästan av sig själva: till hans dramatiska teknik och speciellt till personuppställningen och en del stämningsdetaljer i Rosmersholm och Hedda Gabler. Ödlan innehåller emellertid ett så högromantiskt drama som ingen pjäs av Ibsens hand. Trots detta tränger sig den vardagliga verkligheten mycket starkt fram i miljöbilden. Skådespelet kan därför, i sin något lösa brokighet, knappast mäta sig med Lybecks främsta verk. Men som kronologisk mittpunkt och oöverträffad

utsiktspunkt både framåt och bakåt i hans diktning har det dock sitt särskilda intresse. Ironikern Lybeck är här första gången tillstädes just i den lätt raljerande, lekfullt allvarliga roll som han senare alltmera lever sig in i. Och här spela de två små adliga onklarna Baltsar och Bolivar tillsammans ett litet, drastiskt enfaldens proverb som redan innehåller fröet till Lackaus och Uggelbergs konversationer sjutton år senare .

I den senare halvdelen av Lybecks författarskap stå trenne verk i en klass för sig, i jämnbredd med Den starkare och Dikter III. Det är romanen Tomas Indal (1911), dramat Bror och syster (1915) och Breven till Cecilia (1920). Mellan det första och det sista av dessa infoga sig några verk av mindre proportioner. Där är den i sin stillsamhet humörfriska komedien Dynastin Peterberg och dess underlägsne efterföljare, revolutionsskådespelet Den röde André, två verk besjälade av den åttiotalsdemokratiska och finländskt patriotiska front mot självhärskardömet i öster som framträtt redan i Dagar och nätter och i lyriken, tidigast i visan om hur »liten lever än» medan stor går under. Det är vidare historien om den väckta gårdskarlen Hennerson och hans senilt löjlige husbonde baron Samuel Cornelius Lackau, en egendomligt splittrad tragikomedi (för att icke säga »tragifars»), som i teck-

ningen av Hennersons själsliv och slutliga självmord har en del starka partier, men för övrigt lockar till ett citat av Brunetières reflexion att »il est d'un esprit presque aussi 'bourgeois' de prendre plaisir à relever de certaines sottises que de les laisser échapper». Ganska tätt på Hennerson följer ett helt olikartat verk, den lyriska cykeln Dödsfången, en krigares yrselfantasier under dödskampen. Den innehåller flera av Lybecks skönaste dikter men lider likväl som helhet av en viss elementär oförenlighet mellan den skärande ångestfulla grundtonen och en del ironiska och romantiska ackord.

Dödsfångna äro på sitt sätt också vart och ett av de tre storvulna verk Lybeck mot slutet av sin mannaålder ger livet.

Självmordstanken gror i dem alla. Som en anteciperad dikt ur Dödsfången formar sig redan det genialiskt gripna slutkapitlet i Tomas Indal: yrselsynen ute på havsisen, då småstaden och småstadslivet krympa ihop till en grå punkt i det vita och drömskeppet i isblå prakt lägger ut från livet med människovraket Tomas Indal ombord. I dramat Bror och syster är döden själv i några ohyggligt intensiva ögonblick inne på scenen; den behärskar nästan en hel akt bara genom en låst dörr och en i natten lysande dörrspringa, som småningom vidgar sig till att stirra

ut livets namnlösa fasa. Just livets kanske lika mycket som dödens. Ty efter ångestkampen i Dödsfången sluter Lybeck genom Sven Ingelet i Breven till Cecilia ett förbund med döden, snarlikt det som Tavaststjerna en gång stiftat lika många år före sin död. Sven Ingelet nämner döden människans pålitligaste vän, vars ansikte bildkonsten djupt förvanskat — döden, säger han, »har en själfull och lugn blick, om vi frimodigt våga se in i den». I den blicken har Lybeck länge sett in — under de tjugo åren mellan Den starkare och Breven till Cecilia.

Närmandet till döden går hand i hand med den skrämsel från livet som redan Edit Hernmark i Den starkare och Alban i Ödlan prövat.

Och det som skrämmer är nu som förr sinnligheten. Rut Bertels, kvinnan som Tomas Indal giljar till, har känt något dö inom sig under en sjöresa i tropikerna, då bara en manlig arm och en höjd revolver stod mellan henne och en av flera dagars glödhet stiltje djuriskt upphetsad besättning. För Johanna i Bror och syster blir kärlekens verklighet, efter år av dröm och sparad längtan, en skräckbild som är med om att jaga henne bort från livet. Och Sven Ingelets älskade Cecilia — spegelbilden av en lysten kvinna, som Ingelet senior kallar henne — vad är hon väl annat än en sådan skräckbild också hon! När

hennes febervilda hängivenhets art står klar för Sven Ingelet, är han färdig med livet.

Med alla inre likheter äro Tomas Indal, Bror och syster och Breven till Cecilia emellertid i främsta rummet tre särskilda verk, vart och ett med sin utpräglade egenart, lika olika varandra som de tre huvudpersonerna i dem, den ironiskt gycklande, försupne medicinekandidaten Tomas Indal, den stilla och anspråkslösa kontorschefen Per Ennius och den skygga och ömtåliga estetsjälen Sven Ingelet.

Som en sann son av åttiotalet vill Tomas Indal i sitt förfelade liv se blott en karakteristik av jordmånen och en naturnödvändig utveckling av nedärvda anlag. Men ansvarskänslan, som hans hjärna förnekar, lever kvar i hans hjärta. Det värker av ett rysande självförakt, som i nervkrisernas hallucinationer växer ut till en hämndgirig mystisk förföljare hack i häl på honom. Och i ensamheten, när hans timglas snart är utrunnet, faller han en gång nästan snyftande ihop, med sin stora tragiska replik på läpparna:

»Jag avundas alla som brukat sina krafter till det yttersta! Likgiltigt till vad — jag avundas dem alla, alla!»

Men den repliken är Tomas Indals enda utan mask. Grämelsen över sitt elände döljer han till dagligdags under bitande kvickhet och grand-

seigneur-later, som förbrylla de goda småstadssjälarna, fängsla somliga och förarga andra. Vilken nimbus av ruggigt storstadslejon står det ej kring hans person, när värdinnan på stadskällaren, den junoniska madam Hoppendorff, kurrar och spinner av välbehag vid hans blotta åsyn och än mer vid hans ohöviskt framrutna kommando: »Nej, fy satan, madam . . . ut med sig och in med middagen!» Också värdshusflickan Magda står, fastän på annat sätt, under den underlige doktorns välde. Hon kunde ej neka honom något. Men den gamle rovriddaren är dock innerst inne tillräckligt riddare för att känna sin ovärdighet och avstå från den skänk den oskyldiga flickan i sitt unga hjärtas medlidsamma godhet frivilligt bjuder. Fastän sedan barndomen »frysande rädd» för att bli löjlig, vågar Tomas Indal för Magdas skull spela livets löjligaste roll, Josefsrollen. Och se, det går honom som Tavaststjernas Laureatus: till sist skimrar dock en gloria »över narrn på karnevalen». Ännu i slutkapitlet skimrar den. Med stor konst har Lybeck tvingat fram ett drag av apoteos ur den enkla skildringen av människovraket Tomas Indals slut under räddningsexpeditionen efter det isdrivna skeppsvraket.

Mot romanen Tomas Indal med dess många sidomotiv och dess skatt av djupsinniga strö-

reflexioner och konturskarpa bifigurer kan dramat Bror och syster lätt verka en smula fattigt. Själva handlingen är alldaglig som en tidningsnotis och i sin tolvtimmarskoncentration nästan lika kortfattad. Det är den gamla historien om en kvinna i trettioåren, som trött och förtvivlad gör slut på sitt liv, sedan hon fallit offer för en kärleksillusion och betalat den för dyrt — med ett tillgrepp ur en kassa hon har om hand. Men alldagligheten försvinner genom den äldre brodersgestalt som är ställd vid systerns sida. Inte för att det vore något besynnerligt och intressant med bankfilialföreståndaren Per Ennius. Hans lilla, fetlagda och trevna gestalt speglar hans troskyldiga inre. Han har bara en originalitet, att göra fantasiresor på kartan. Och bara en ärelystnad, att lämna efter sig ett fläckfritt namn. Det sista är hans djupaste jag; när han kan förneka det, kommer för honom genom den självförnekelsen samma apoteos som Tomas Indal vann genom uppoffringen för Magda. Lutad över systerns kontorsböcker håller Per Ennius domedag över sig själv, finner sig saker till försummelser mot systern och följaktligen, djupast sett, också skyldig till det skedda. När förmannen infinner sig i och för revision, ställer sig Per Ennius inför honom som den ensamt skyldige. För att skydda den döda inne i kammaren skyr

han inga lögner. Och förmannen och vännen, som av systern invigts i rätta förhållandet, måste till slut ge vika. När Per Ennius i hjälplös förtvivlan bönfaller att bli trodd och vägrar att därförinnan låta honom se den döda, då kommer slutligen, med ett tonfall av beundran, det förlösande svaret: »Ja — jag tror dig, Per Ennius.» I de orden på den platsen ligger en lyftning som utplånar all den nedtryckande fasa som gått förut. Det låder ingenting av Per och Pål vid den lille Per Ennius i det ögonblick han tilltvingar sig det svaret. Fastän tryggt på jorden, står han så högt att han visar mot mannen som ville bära all världens skuld som sin egen. Lybecks helaste konstverk är också hans starkaste predikan. I all sin stillsamhet har den kraft nog att ännu åtta år senare överrösta Josua Bomander, när han höjer sin domproststämma för att vältaligt trotsa på sin manliga rätt att ensam bära ansvaret för sina gärningar.

Dramat Bror och syster är en apoteos av syskonkärlek och själsfinhet. Men först och främst av *godheten*, den egenskap Lybeck redan i Ödlan (och senare i Schopenhauer) prisade som högre och förmer än alla andra, därför att den är oberoende och fri, inga sinnliga eller översinnliga syftningars dräng.

Inkarnationen av godhetens motsats bar i Ödlan namnet Adla. 1920 heter den för Lybeck

Cecilia. Också hennes heta lemmars försåt glida fram i djurhamn. Bildligt visserligen, men tydligt nog. Inte i grönglittrande ödlefjäll, men i en löpsk aphonas liknelse — Lybecks nästföljande bok bär ju också kvinnohataren Schopenhauers namn på titelbladet! Det vore dock oriktigt att kalla Breven till Cecilia ett verk av kvinnoförakt. Generaliseringen från individen på släktet finnes ej där, könshatet som slår omkring sig med okvädinsord och överdrifter. Så fjärran är boken från sådant, att de stilistiskt smekande fulltoniga första breven av Sven Ingelet sjunga en kärlekshymn av djup och troskyldig passionsintensitet. Med en konst som Söderbergs i Den farliga leken är kvinnogestalten Cecilia endast långsamt löst ur den falska och dock öververkligt sanna spegelbild hon frambesvurit i Sven Ingelets törstande konstnärssjäl. Åsynen av verklighetsbildens och spegelbildens fullständiga särgående överlever Sven Ingelet icke. Gravskriften över honom skriver hans gamle far, det stränga kanslirådet Uriel Ingelet, i ett brev till sonens bästa vän, »världens finaste man», Otto Erik Minck — en Per Ennius numro två. Mellan sonen och fadern Ingelet har det rått en väpnad neutralitet. I gamle Uriel Ingelets brev finner man därför intet känsloflöde, bara klar kritik och opartisk rättskipning. Men så mästerligt levande och

vackert har Lybeck i detta magnifika brev träffat ett inre tonfall av rakryggad stolthet och frusen värme, att han bara genom det brevet skänkt fadersnamnet ett frostigt skimmer, tävlande med det som han i långt i flera verk och i långt rikare fång slösat på modersgestalten.

Så inskärpa då också Breven till Cecilia att det är i vänskapens och blodsgemenskapens sfär — den från sinnlighetens och översinnlighetens marker lyckligt fjärmade! — som Lybeck djupast är hemma. Där anar han närheten av den egenskap som i hans ögon övergår alla andra: godheten, karaktärens geni. Mer än skönhetsdyrkande romantiker eller sanningsivrande realist är Lybeck ett tredje: en moralist av Ibsenefterföljarenas familj. Han är en familjelivets och släktkänslans diktare, en grubblare över deras problem, i det stycket liksom i så många andra en äkta representant för sin germanska ras.

När Breven till Cecilia fullbordades, närmade sig Lybeck sitt sextionde år. Men en med den stigande åldern alltmera stegrad arbetstakt var hans rastlösa natur egen. Den lät honom under sin levnads fem sista år medhinna icke mindre än tre nya verk: skådespelen Schopenhauer och Domprosten Bomander och Eckermann-parodien Samtal med Lackau.

Sambandet mellan skådespelet om den unge Schopenhauer och Lybecks övriga diktning skisseras kanske kortast, om man kallar denna moderna Hamlet-version »dramat om den dåliga modern», eller, allmännare sagt, ett av de diktverk som illustrera moderns betydelse för sonens syn på kvinnan. För diktaren av Den starkare och Dödsfången föll det dramat nästan av sig självt. Nästan lika organiskt infogar sig skådespelet Domprosten Bomander i livsverkets sammanhang. Både när det genom den avfällige domprostens moderniserade Luther-gestalt ventilerar problemet om religion och sinnlighet och när det fäller ut alla kontrastelementen i Lybecks lynne till en bild där högdraget allvar, pojkaktigt gyckel och hetsig karikeringslust grellt stöta samman. Till sina Samtal med Lackau — en älskvärt vemodig donquijotiad, där det poseras i tänkar- och forskarmantel i stället för i riddarrustning — kom Lybeck naturligtvis dels från Eckermann-studierna för Schopenhauer-dramat och dels från sin gamle vän, den i boken om Hennerson till en enbart imbecil figur oförtjänt karikerade baronen Samuel Cornelius Lackau. Men först och främst måste boken om Lackau ses i perspektivet mot den mörka konturen av sin uteblivna efterföljare, den bok vars inledningskapitel Lybeck för ett antal år sedan offentlig-

gjorde,[1] emedan han tyckte sig känna att ämnet låg i luften, manande honom att, som han skämtsamt uttryckte det, ropa sitt: fri för mig!

Hjärnor på irrfärd skulle boken ha hetat, och på första sidan skulle man som motto ha läst ett citat av en engelsk tänkare, som säger att det bara är de allra visaste människorna som fatta dårarnas betydelse i denna världen. Det hade blivit historien om en ung drömmare, Eivin, som sedan barndomen i fantasien vandrat de yttersta och farligaste vägarna på det vakna livets gräns, och som sedan, såsom intern på dårhuset, för en krets av åhörare bland olycksbröderna där, skildrade sin irrande hjärnas syner av dött och levande i när och fjärran. Förkänslan av den bokens kramning om hjärteroten kom Lybeck att tveka. Han dröjde att gå under dess på en gång lockande och farliga ok. Det låg en underligt het iver i hans blick, när han talade om Hjärnor på irrfärd och Samtal med Lackau och, med syftning på den senare boken hävdade sin rätt att låta skämtet få sitt och inte alltid behöva stå med uppåtsträckta händer. Samtal med Lackau är hans sista soliga skolkning från en stundande möda. Den är hans väsens en garde mot det mystiktunga ämne han får att tas med, hans

---

[1] I tidskriften Nya Argus 1924, nr. 19.

eget sätt att anspänna sina krafter för att nå den fulla besinning tätt inpå det okända som han en gång beundrande förlänat ett av sina fantasibarn.

Men Hjärnor på irrfärd blev aldrig skriven. Det okända som stod tätt inpå var icke den väntande boken. Det var döden.

Kanske i förkänslan av den och som en stilla protest mot dess okuvliga allvar mejslade Lybeck i Samtal med Lackau med egen hand sin levande vardagsmask, den karaktärsfulla porträttbilden med det nervösa minspelet och det underfundiga löjet i mungipan. När den masken var färdig, kom döden och lyfte med sin hand fram en annan bild. Den frigjorde kraften som var själen under den oroligt livliga ytan. I dödsmaskens antikt lugna linjer steg den fram, den själsliga resning som danat Den starkare, Dikter III, Tomas Indal, Bror och syster och Breven till Cecilia, ett lödigt livsverk, icke minst oförglömligt genom sitt föredöme om hur ärvt pund kan förvaltas.

GUSTAF MATTSSON

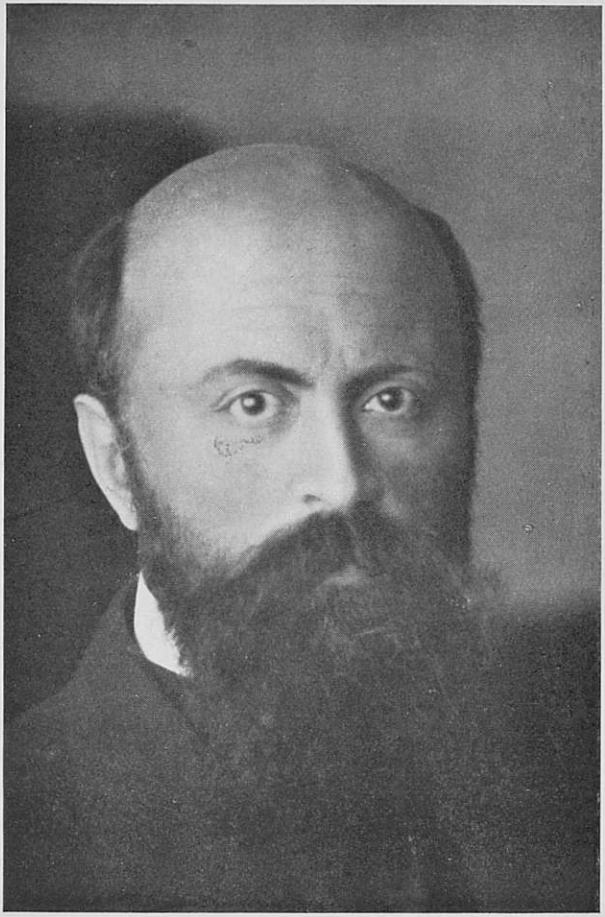
En själsfrände till Gustaf Mattsson — Albert Engström — skrev en gång om honom, att han »försökte översätta Guds språk till svenska» och att ingen svensk, med undantag av Bengt Lidforss, på samma sätt som han förstått att popularisera vetenskapen, att göra oss till begripare av mänsklighetens nyaste erövringar.

Faktum är att Mattsson var vår störste allvetare i modern tid, liksom han var vår ende verklige skämtare av Guds nåde. Men detta att han, som Engström sagt, försökte översätta Guds språk till svenska, det innebär att han också var en diktare och en språkkonstnär av hög rang. Han ägde ej bara kvickhet och slagfärdighet, utan också den sinnets kyskhet och ögats öppenhet, utan vilka ingen stor konst blir till. Något av Palmaer, Törneros och Albert Engström återfinnes hos honom i ett slags kemisk syntes.

Gustaf Mattsson tillhörde en åboländsk sjömanssläkt från Kimito. Han hade en kosmopolitisk barndom, hans sju första år förflöto utanför Finland, dels i England och dels i Lübeck,

och innan han lärde sig svenska talade han både tyska och engelska. Särdeles mycket författar- och stormanspåbrå synes den unge sjöfararättlingen ej ha haft bakom sig. Visserligen hörde både Per Brahe och Porthan på sätt och vis till familjekrönikan, men kunde de ge honom något i arv var det nog främst reslusten: de voro nämligen namnen på de två fartyg i Tysklands-fart, där hans far och farfar varit kaptener och herrar om skeppsbord. Sonen-sonsonen trampade också han eget däck, om ock ej det fäderneärvda: hans skuta plöjde världsöverblickens och evighetsspekulationens hav. Och när han som yngling bekände sig vilja högt upp, dit där man befaller och delar ut order, då var kanske hans längtans omedvetna mål den livets kommandobrygga där han som liten pys, från hamnkajen, sett far och farfar trona i guldsmidd rock.

Fadern hanterade ibland journalistpennan — med en för sjömansnäven ovanlig ledighet. Men de avgörande konstnärliga anlagen hos Mattsson tyckas dock närmast ha varit mödernearv. Den djupa musikaliska begåvningen hade han från sin irländska mormor, morfadern var en i England bosatt sverigessvensk. Sin mor förlorade han visserligen alltför tidigt för att ha något minne av henne, men från henne och hennes släkt härledde han oftast allt det komplicerade, i alldaglig



GUSTAF MATTSSON

mening mindre enkelt lyckliga i sin natur. »Min undantagsställning», skriver han som fullvuxen till en vän, »beror på tillfälliga omständigheter, egendomliga, bisarra egenskaper ärvda från min mors släkt, där ojämnt, ofta dårhusmässigt lynne bildat illa formade karaktärer.» Och till denna keltiska blodblandning på mödernet hänvisar han också, när han vill förklara sin, som han säger, »obetvingliga lust att prata och lägga ut», den som parad med ensamhetsbehovet förde honom till den skriftliga uttrycksformen.

Sitt skriftställarjag upptäckte Mattsson 1897, när han som ciceron åtföljde utländska geolog-kongressister på en rundresa i Finland. Från denna färd gav han i Nya Pressen skildringar som med ett slag, och till hans egen stora förvåning, gjorde honom till en eftersökt litterär kraft. Nu begynner hans journalistiska och litterära gärning som under de sjutton följande åren aldrig vilar, trots sjukdom och vetenskapliga och sociala arbeten av många slag. Han skriver i Nya Pressen och Helsingfors-Posten, i Finsk Tidskrift och, framför allt, mellan åren 1908—1914, i sin egen tidskrift Argus och i den av honom redigerade, tyvärr blott alltför kortlivade »Dagens Tidning». De tio banden av hans Valda skrifter äro det ståtliga minnesmärket över denna verksamhet.

Det var i fyra olika litterära former Guss

Mattssons lekande djupsinne och briljanta stilkonst togo sig uttryck: i utrikespolitiska veckoartiklar, i populärvetenskapliga uppsatser, i resebrev, och i lätt nedkastade kåserier om allting mellan himmel och jord, från Helsingfors till Kochinkina.

De utrikespolitiska artiklarna — samlade under den målande rubriken *Stormakter och små folk* — härstamma alla från de dramatiska åren 1912—1914, då världskrigets ande redan var inne på scenen, då det brann på Balkan, i orienten och i Afrika. Med en beundransvärt säker blick både för de stora dragen och för den pittoreska detaljen griper Mattsson sina ämnen som han utgestaltar i fast komponerade små essayer, himmelsvitt avlägsnade från den normala tidningsöversiktens sillsallat från alla världens hörn. Något djupare intresse för politiken hade Mattsson nog icke, i grund och botten: han betraktade den, som han annorstädes sagt, såsom en ganska tarvlig comedia. Djupare historiskt sinne saknade han även, åtminstone enligt sitt eget förmenande. Men det starka atmosfäriska orostrycket ute i Europa och den gradvis stegrade dramatiska spänningen ryckte honom med sig, befruktade hans känsliga fantasi och tvang honom till grubbel över sammanhanget i det som skedde och till lek med framtidsmöjligheterna. Det vore lätt att inrollera

också honom i den långa raden av de småprofeter som mer eller mindre klarsynt förutsade gången av den kommande stora sammandrabbningen. Men intressantare är det att antyda hans känslor inför ovädret. De voro ej det blotta, kalla konstaterandets. Mattsson ville tro att det närvarandes ruiner kanske dock var en väg till vettets och vishetens välde. »Det är bättre», skrev han, »att den stora krachen kommer snart än att mänsklighetens pånyttfödelse till ett nationernas liv i högre plan år efter år skjutes undan». — Mänsklighetens pånyttfödelse! . . . hurru skulle Mattsson ha reagerat inför dess förverkligande efter 1919? Jag tänker att inte ens hans glada skämtlynne alltid hade klarat den besvikelsen . . .

Det politiska världsalltet och dess planetsystem fångade Mattssons intresse först i hans mogna år. Vida mer hemmastadd kände han sig självfallet i de vetenskapliga rymder, där hans tanke längst haft husrum, de där atomer och himlakroppar mötte varandra, lika hemlighetsfulla bägge, både till skapnad och ursprung, fulla av gåtor om de yttersta tingen. Naturforskningen är för Mattsson på en gång skönhetsdyrkan, filosofi och religion. Hans naturvetenskapliga uppsatser äro, i all sin saklighet och logiska klarhet, mången gång rena prosadikter, som redan

ensamma för sig skulle bevisa hans konstnärsrang. Det är spekulativ lyrik, när hans framställning av elektronteorien låter materien förvandlas till kraft för vår blick, när det — för att använda hans egna slutord — »kring panteismens Gud, den ende som många naturforskare kunna tro på och älska, skimrar ett nytt ljus, strålarna av den döda materiens eviga, väldiga liv». En skönhetsberusad andakt inför panteismens Gud är också den för sin upphovsman kanske särskilt karakteristiska uppsats, som behandlar upptäcken av det blodröda hämoglobinets och den bladgröna klorofyllens identiska kemiska grundväsen. Mattsson skriver där:

»Huru åtskilda hava de tu icke betraktats? Vilken egen och högre kult har ej blodet tillvunnit sig? Vilket ingrepp i livets gång har ej dess tappning ur ett levande djur blivit? Huru oändligt litet har det icke däremot rört människorna om de slitit sönder en växt?

Då kommer forskningen med sitt sällsamt enkla memento, som skär genom det hela med en enda egg: livets visuella exponent är genetiskt detsamma för växt och djur. Blodets *prima essentia* är bladets, ungdomens rodnad vårens grönska.

Så sannas skalders saga och grönätares gamla visdom.»

I annat sammanhang har Mattsson uttalat att det för hans livskänsla ter sig minst lika förmätet att bära hand på ett träd som att förinta ett djur eller en mindervärdig människa. Det är denna vördnad han här populärvetenskapligt kommenterar. Och samtidigt gör han något annat: han sannar bokstavligen sina jämnåriga landsmäns och skaldebröders saga, den panteistiska allivskänsla som in på 1910-talet allt starkare förenhetligar Mörnes, Gripenbergs, Procopés och Tegengrens i början så distinkt särpräglade dikt. Naturforskaren och tänkaren glider här naturligt in i våra diktares krets.

Men än självfallnare och mer obestridligt gör han det genom det som är den egentliga grunden för hans popularitet: resebreven och kåserierna. Det är ju ingen lång eftertanke och ingen medveten konstnärlig beräkning som dikterat dessa dagskåserier och resebreven från Davos-alperna, Kanarieöarna och Kap. Det blivande värde de äga ligger därför kringstrött här och där och skiftar i de mest olika nyanser. Vad en hastig överblick kan fånga måste således bli rätt splittrat och osammanhängande, föga mer än ett knippe detaljhänvisningar och citat.

Sina medpassagerare på oceanfärderna och sina medmänniskor i det goda Helsingfors skildrade Mattsson i oöverträffliga små scener och

situationsbilder. När han var ute och reste, blevo vi lika bekanta med hans reskamrater som om vi sett dem livslevande framför oss. Och hans helsingforstyper sedan, från gator och kaféer, från spårvagnar och ofrivilligt avlyssnade telefonsamtal — vem nalkades väl dem utan att genast svära på porträttlikheten? Läs till exempel hans stenogram av de två helsingforsfruarnas telefonskvaller under Selma Lagerlöv-besökets dagar! Eller också landsortslantdagsmannens dråpliga dialog med sin hustru före avfärden till Helsingfors! Även för de allra yngsta medborgarna och deras barnsliga handel och vandel hade Mattsson ett gott och vaket öga: det finnes i denna genre en rad ypperliga historier av hans hand, som det kostar på att ej kunna citera. En stor Helsingfors-roman hörde, enligt vad det berättats, till de litterära planer med vilka Mattsson umgicks. Man förstår så väl att han drogs till den uppgiften. Och man undrar — med hans efterhärmningstalang i minnet — om han ej haft stora anlag även för den realistiska lustspelsdiktarens kall.

Iakttagarmeriterna hos Mattsson falla omedelbart i ögonen och tarva intet utförligare bevis. Däremot har man velat göra gällande att han saknat fantasi. Dock knappast med rätta. Jag ber att få påminna till exempel om den livfulla

episod i »En sommarfärd till de lyckliga öarna», som beskriver den brokiga festen på oceanångarens förlucka, över vilken ett soltält spänts. Det lider mot kväll, festen slutar, och Mattsson, som ensam stannat kvar vid relingen, ser med den finaste poetiska fantasi hur en nattbris smyger fram och försiktigt rycker i tältduken, »precis som om den ville inleda ett samtal med denna om vad som hänt på andra sidan». Fantasi, och det i ganska högt mått, bevisa även flere av I dag-kåserierna, när de över ett i tidningsspalterna uppsnappat, skenbart obetydligt tema bygga en den frodigaste improvisation. Förmågan att verkligt *uppleva* ett notis- eller annonsmaterial ägde Mattsson i allra högsta grad. Spalterna bildade för honom »en lång film, till vilken läsarens fantasi blåser musiken». Nästan modernistiskt såg han här tillvaron dallra undan på vita duken, i entréer, poser, grimaser och korta skarphuggna scener. Man behöver inte resa till Europa, påstod han rentav en gång, man låter det komma i korsband. Ett av de yppersta bevisen på denna sin fantasiresekonst levererar han apropå notisen om att en liten schweizisk alpby Indemini åter anropat kantonstyrelsen i Ticino om hjälp i och för byggandet av en linbana, som skulle lindra kvinnornas och barnens tunga lastdjurslott. Detta nödrop skulle väl en vanlig tidningsläsare låta

gå in genom det ena örat och ut genom det andra. Men hos Mattsson väcker det eko, och ekot frambesvär syner som lyfta slutet av hans lilla kåseri till rent konstnärliga höjder. Jag citerar:

»Kantonherrarna i Ticino skola i purgatoriet få bära mat upp till en alp, oupphörligt, oupphörligt. Och de skruttiga, hjärtsprängda indeminikvinnorna skola sitta vid långa bord utefter salighetens Lago Maggiore och äta spaghetti från stora fat och änglarna skola hälla chianti i deras muggar och alla skola de skratta åt rådsherrarna från Ticino som svettas i buktande svarta rader uppe på Monte Gambarogno. Se, se där föll en, se han faller ännu, se se, och de skola klatscha i sina valkhårda händer och skratta småfjolligt och igen doppa näsorna i vinstopen och sörpla, sörpla ett helt livs förtvinade fröjd.»

Maken till denna groteskt livfulla målning skall man få leta efter i vår litteratur. Vilket rent artistiskt mästerskap röjer den icke, både i bildskapande och ordval! Men framför allt vittnar den om medkänsla och fantasi.

Icke minst just medkänsla, denna hjärtats rika värme som Mattsson själv kallade sin olyckliga »alltför stora sensibilitet» och härledde från modern och hennes keltiska blod. För skämtaren själv kunde den ju ofta förefalla besvärlig, när den, som man ser av ett brev, drev tårar i ögat utan

någon egentlig anledning. Oss, hans läsare, har denna impulsiva känslighet dock endast varit till glädje. Det är väl mången som i likhet med mig bevarat ett outplånligt minne av I dagkåseriet om Mattssons nattliga vandringssamtal med den hemlösa vita hunden; konstnärlig behärskning och den finaste, nästan ömsinta känslighet mötas här. Det har också sin särskilda tjusning att plötsligt, när man som minst anar, höra Mattssons veka strängar skälva till. Såsom till exempel när han mitt i en glad sjöresas upptakt har uppmärksamhet till övers för en sotig eldararm som lågt nere sticks ut ur en ventil, till hälsning åt någon kär kvarlämnad i land. Eller som när en durstämd bergsbestigningsscen från de lyckliga öarna plötsligt bereder rum för bilden av en lantlig likfärd, en tyst sekund, då det enda man hör är »skrapet av det döda barnets kista då de trötta små bärarna sänkte den mot vägkanten för att vila». — Kärleken, med stort K, tränger sig sällan på i Mattssons skildringar — han ville ju själv ej veta av löften att älska och påstod skämtsamt att man ej kunde älska den man länge stått nära, ifall man nämligen börjat med att älska henne. Unik hos honom — och därför ej minst fängslande — är således den skära alpidyllen i ett resebrev från Schweiz: bilden av honom som ensam företar

en bergsbestigning och mot kvällssidan signalerar till henne med en bengalisk eld som hon nedifrån besvarar, kastande en slängkyss och viskande ut i mörkret hans namn.

Den starka sensibilitet, som Mattsson ej tvekar att blotta, framträder fylligast i naturskildringarna — naturdyrkan var ju, vid sidan av naturforskningen, ända sedan ynglingaåren hans andra religion. Goda exempel på hans både måleriska och lyriskt känsliga naturvyer finner man kanske särskilt rikligt i hans som helhet märkligaste resebok, »En sommarfärd till de lyckliga öarna». Valet av en provbit ställer sig svårt; jag griper, halvt på måfå, beskrivningen av några nattliga minuter högt uppe på en av de kanariska vulkanjättarnas midja:

»Med ens befann jag mig på en platå, jag tror mulåsnan älskade utsikter. Det var visserligen endast stjärnor, men vilken mångfald! Jag har aldrig sett en sådan himmel. Här i södern, i denna underbara luft, tindra stjärnorna icke, de leva. Det var som rörde de sig, närmare, fjärmare, som om pulsar sloge i dem, som om varje av dessa solar vore prydd till fest. Uppe i zenit härskade Arcturus, mäktig och strålande. Den röda Antares i Skorpionen blinkade hemlighetsfullt. Spica, Vega, Regulus, som nya ljus voro de för mig, en Nova Cassiopeiae var och en. Karl den andres lilla

hjärta lyste klart, och vid södra horisonten, i den stigande Centauren, flämtade Toliman, den store. Mulåsnan hade åter stannat och jag kunde lugnt speja bland stjärnorna, fröjdas åt min ensamhet i den höga luften och känna mig overkligheten närmare än någonsin förr i mitt liv. Att vila stilla på ett berg, som man icke ser, att blicka nedåt mot avgrunder som äro försvunna, att andas en luft, där intet ljud rullar fram och inga dofter spridas, att varsna endast legionerna där uppe, i deras nästan hemska prakt — detta var en saga, en dröm, en sakta kyss ur oändligheten . . .

Under en blommande mimosa skriver jag detta, med oceanen för min blick. Jag ville jag vore i öknen för att helt kunna fånga gårdagens stämning. Men nu sjunga skimrande fåglar, solens glädje strömmar överallt och i Arucas klingar klosterklockan till middagsbön.»

Jacob Tegengrens gnistrande stjärnhymner och Mikael Lybecks astrala impromptu i Samtal med Lackau stiga upp i minnet inför denna sydländskt stjärnskimrande oändlighetsvision.

Sju år efter färden till de lyckliga öarna anträdde Mattsson en Afrika-omsegling. Sjukdomen hade då redan lagt en tung hand över honom, men hans sinne för den nya skönhet han mötte var lika öppet och lika ungt som

förut. Vakande på däck spanade han, som en ny Columbus, otåligt efter den första, heliga skymten av en stor ny värld. När han sedan steg i land kysste han ej jorden, men osedd av reskamraterna böjde han sig ned och smög i fickan en näve sand... — Många av de Afrika-vyer han i reseboken En herre for till Zanzibar fäst på papperet, tävla med de kanariska bilderna; någon av dem må frammanas, jag väljer till exempel den första samlade anblicken av Taffelberget och Godahoppsudden:

»När man kommit ur staden och villagördeln, går vagnen högre och högre, in i pinjeskog, en hall av raka stammar med dunkelt valv och glimtar av himlen. Och när träden till vänster glesna och rymden med ens öppnas, ligger i väldig makt, i oskildrad klarhet och kraft det stora Taffelbergets fårade massa fri mot det blå.

Dalen solar sig och stadens hus flyta ihop till en ljus slätt. Oceanens skumkrans sluter om plager och klippor, och där — åh, där anar man bort mot sydhavet en bergig, mörk, ensam spets: Cabo da Boa Esperança, jordens Kap framom alla.

En sådan summa av samlad skönhet kan göra en fullväxt karl ganska generad. Ty det händer att den driver tårar i hans ögon och kommer honom att känna sig ställd i himmelens öppna port, brydd och bondsk.»

Med en karakteristisk brysk självpåminnelse om det elvte budet: please adjust your dress, rycker sig Mattsson ur sin extas. Men det är ju gudskelov ganska ofta han i enrum med naturen tillåter sig detta lossnande på självtuktens tillknäppta habit.

Inför havet, fädrens färdväg och oändlighetens sinnebild, sker detta icke minst ofta. Här funnes mycket att framhäva, men utrymmet tillåter mig blott att stanna vid två detaljer. Den ena är bara en kort liknelse på några rader, men en liknelse vari nedärvd havskärlek, fast formsinne och poetisk instinkt tyckas mig spricka ut i den kanske mest odysseiskt klassiska lilla havsbild vår litteratur äger. Den fångar stämningen vid återkomsten till skeppet efter en lång och brokig dag i land:

»Havet slöt oss igen i sin gård utan gärden, och bjälkars knarr i väggar och tak minde om en gammal gungas gång i sommarkvällen.»

Har den ej en odefinierbar homerisk accent, denna bild av havets förtrogna gård, där vi tryggt krypa till kojs och mellan knarrande bjälkar glida bort i vågornas och sömnens gunga? Något liknande finner man knappast annorstädes hos Mattsson; hans vanligaste stämningsläge är ju den romantiska oändlighetsspekulationen, den som rycker honom med sig, till exempel när han,

under Afrika-resan, en dag ser den första flygfisken springa upp ur havet. Han skriver vid den anblicken:

»När man stirrar ut över oceanen, ligger den för en såsom en massiv inkarnation av det oorganiska. Dess ovanskikt lever, men det är vattenmolekylernas kinetiska liv, oförgänglighetens kyliga pulsar. Och så, medan man sjunker i detta och följer vindens riv med den tunga vätskan, springer där plötsligt ut en tingest, en spänstig blank liten varelse, som gör en fri bukt över vattnet, dyker in, hoppar ut än en gång och försvinner långt borta.

Hela den rika förgängligheten stiger med detta sändebud på en gång ur djupet.»

Flygfiskens plötsliga, spänstiga sprättbågskast över havsytan — det kunde för oss bli symbolen för vitsens soloprestationer mot den Mattssonska prosastilens fond. Det är måhända någonting förgängligare som med dem stiger fram för oss. Men det är dock en på sitt sätt rik förgänglighet, och den hör ju oupplösligt samman med det centrala ämne som heter s k ä m t a r e n Mattsson.

I en systematisk liten studie över vitsens, speciellt ljudvitsens väsen skrev Mattsson en gång, att den är en av den allmänna intelli-

gensnivån oavhängig specifik talang, nära befryndad med till exempel mimisk efterhärmningsfärdighet och med karikatyrtecknarens konst. De djupaste tankarna över ljudvitsens problem fann han hos Freud, i dennes undersökning av drömmens och ljudvitsens släktskap i fråga om psykogenetisk utvecklingsmekanism. En briljant bildkarakteristik av ljudvitsen gav Mattsson själv, när han, i den ovannämnda studien, förliknade dess spontana själsliga tillkomst vid »en torpedojagares rusande genom dagstankarnas fiskarflotta». Liksom hela torpedbåtseskadrar av detta slag gåvo liv åt Mattssons konversation, så korsade de ock ständigt hans dagskåseriers litterära farvatten. Och det var något annat och djupare än blott lusten att skämta som låg bakom detta. Enheten av innehåll och form, av figur och dräkt, var nämligen för Mattsson som stilkonstnär ett bjudande ideal. Och i en speciell och ytterlig form fann han det förverkligat av ljudvitsen. Hemligheten av hans förkärlek för den ligger kanske till en stor del häri — hur varm blir ej hans stämma, när han talar om den koncentrerade estetiska njutning ljudvitsen skänker som språkkonstnärlig miniatyr.

När Mattsson — i skrift eller tal — var i ordlekarlynnet, gav sig till och med den surmulnaste på nåd och onåd. Det var ett fyrverkeri av munter

kvickhet, varav vi gudiklagat inte sett för mycket i vårt land och som vi då, i det ryska förtryckets och det stundande världskrigets skugga, kanske hade speciellt behov av. Själv tänkte Mattsson inte alltför högt om sina prestationer som ordlekande finländsk rolighetsminister. Men han höll principiellt före att ljudvitsen hade full rätt till en plats vid sidan av de andra komiska kategorierna. Dem odlade han för övrigt alla, i mån av tillfälle och spaltutrymme. Jag tror att man i hans skrifter skulle kunna uppleta goda exempel på nästan alla de estetiskt hovfähiga varieteterna av komik och humor — och kanske till och med på några fler. Bara av hans ypperligt berättade vitsar och anekdoter borde det i serien Svenskt skämtlynne bildas en volym för sig. Festligt lyser humorn i det rimmade odet över de balkankungar fem som draga ut i härnad. Med dråplig galghumor berättas den groteska historien om de hart när sinnesrubbade helsingforsarkitekternas väntan på utslaget i stadshustävlingen. Allt fick liv under Mattssons hand. Till och med av ett så blackt och föga inspirerande ämne som en maning upp till val kunde hans frodiga komiska uppfinningsförmåga göra någonting eget och originellt, som har ett liv ut över stundens.

Det stilistiska finslipningsarbete som vitsmakeriet innebär vittnar på sitt sätt om Mattssons

kärlek till det språkmaterial vari han arbetade. Men denna kärlek betygade han också på annat sätt. Han fann svenskan icke så litet hård och motspänstig — i jämförelse med t. ex. tyskan — men sade blott: »Glädjoms att hon är vår!» Han talade för svenskans bruk i vetenskaplig framställning och han ivrade för vården av svensk språkrenhet i detta land. Han var ej purist, han sade sig behöva en mängd internationella kulturord. Men samtidigt öste han oförskräcktare än mången ur den språkliga föryngringsbrunnen, vardagstalet, något som fick sin betydelse för flere av våra yngre författare, t. ex. Schildt — det finns ju, som Gunnar Castrén har antytt, ett samband mellan Mattssons nästan fonografiskt förevigade helsingforsslang och Schildts lediga dialogstil och välträffade helsingforsiska språkton. Mer än en gång vågade sig Mattsson också på språkligt nyskapande, ofta med slående framgång. Versformen ställde han knappast särskilt högt, men hans egen prosa har i sina bästa ögonblick mycken musikalisk välklang — tänk blott på den grandiosa prosagravskriften över Mechelin, alltför ofta citerad för att åter upprepas. Hans rytmsinne var speciellt starkt utvecklat, och han trodde med rätta på vad han kallade den dolda diamanten däri, även om han, som han i ett resebrev från Schweiz berättar, fann det

litet genant för sitt högmusikaliska jag att kunna bli starkare stämningspåverkad av Gladiatormarschen och Strauss-valser än av den finaste klassiska musik.

Jag behöver knappast förutskicka någon karakteristik av finskt och finlandssvenskt väsen för att våga påstå att Mattsson med sin varma impulsivitet, sitt rörliga intellekt och sin lysande kvickhet stod som en ganska ensam företeelse i sitt fädernesland. Hans kåserirubrik *I Dag* är inte en tillfälligt vald kliché — den är ett stycke stridbar livsfilosofi, en utmaning till den surmulna nationella trögheten. Mattsson hörde till oss genom flere karaktärsdrag, jag vågar nämna exempelvis en viss latent skepticism och spleen, blottad i ungdomsbreven. Men det som skilde var kanske mer. Sin egen förnimmelse därav lät han aldrig märka. Men den bodde på djupet. När han i brev alltsomoftast klagar över sin »missplacering» i livet, är det nog ej bara misstaget med den polytekniska studievägen han tänker på, utan fastmer det sträva helsingforsiska luftstreck, där klimatet tärde på hans sjuka bröst och där den andliga livsluften utminuterades i för honom alltför njugga ransoner. Det var hans öde i livet att alltid blott vara den givande parten. I sin dagliga omgivning här hemma mötte han, enligt sina egna ord, »dels

så ensidiga och dels så underligt slutna och framför allt k a l l a varelser» att hans typ ej gick ihop med dem.

Det drag av något hos oss rart och sällsynt, som präglade Mattssons andliga habitus, hade en värdig och målande motsvarighet i hans yttre skepnad. Ett stiliserat porträtt av honom har jag mer än en gång tyckt mig återfinna i Dürers aposteln Paulus, han med kraniet, det svarta skägget och de blänkande kolögonen. Inte ens apostlamanteln stör mig överhövan i likhetsförnimmelsen — Mattssons icke så sällsynta patos har nämligen stilistiskt en del nyanser som man kunde kalla bibliska: han favoriserar hjälpverbet varda och använder gärna högtidligt klingande uttryck som exempelvis »den sol i morgon lyser», och andra dylika. I en skildring av Mattssons kuratel i den tvåspråkiga västfinska nationen berättas det, att han i sina finska anföranden inblandade vissa arkaistiska uttryck och någon gång till och med ett »sannerligen sannerligen säger jag eder». Meddelaren tror att detta berodde på obekantskap med det levande finska språket. Men jag undrar, med Mattssons svenska stil i minnet, om ej saken har också en annan förklaring. Skämtaren och aposteln gå hos Mattsson hand i hand. Man har en falsk föreställning om honom, om man tänker sig

honom blott som kåsör och kvickhuvud och ej därjämte som en den naturvetenskapliga panteismens förkunnare i vårt land.

»Det kan icke vara riktigt att dö efter Neapel. Det är efter Kap man bör göra det».

Stadd på sin av hälsoskäl föranledda Afrikafärd nedskrev Guss Mattsson dessa rader, i ett brev till hemlandet sommaren 1914. Faktiskt följde hans död några månader senare — några månader efter det han passerat den godahoppsudde, som hans far och farfar rundat före honom, fadern på den bröllopsfärd under vilken Guss Mattssons egen livsgnista blev tänd. Cirkeln var sluten och ödet fullbordat. Följderna av den långa hemresans strapatser under världskrigets första månader kunde Mattsson ej övervinna. Han dog blott 41-årig, i lungtuberkulos.

Vid hans grav, en regntung, dimmig decemberdag, möttes svenskar och finnar i en sällsport enig hyllning, dubbelt märklig, emedan den hembars en man som i många år varit borta från den politiska och kommunala arenan och dessutom i livet aldrig hunnit hyllas som en storman. Tidningsmännen kallade den döde »vår och kanske hela nordens störste journalist». Studenterna vittnade att hans väsen för dem blivit ett insegel på livets värde: han hade, sade

de, förverkligat deras ideal. Senare har det från finskt håll fällts den märkliga domen, att Mattsson, jämte Eino Leino, var den som starkast påverkade studentungdomen i början av nittonhundratalet.

Vad Mattsson skänkt sina samtida bland Finlands svenska diktare har ännu ej överblickats. Att han hörde till dem och deras krets är emellertid visst, så litet han än i livet bar diktarnamnet. De tre solida verklighetsdimensionerna, längd, bredd och höjd, inskrevo icke det verksamhetsområde som öppnade sig för hans vetenskapligt skolade ande. Han arbetade även med den inexakta fjärde dimensionen — stämningen, känslotonen — och på den blev han konstnär.

Som sådan utmärkte han sig kanske främst för en säregen förmåga att se det stora i det lilla, att ställa in en situation i ett blixtljus som gjorde den ny. Vad han i denna stil skapade, till exempel av likvagnen som för en minut råkat in i den väntande hyrkuskraden vid Kapellet, minns kanske varannan av oss. Men vad knappast lika många minnas är hans reflexion över notisen om petroleumtankångaren som skrapade i vid Ceylon, men obekymrad om sin sexmetersläcka fortsatte färden och gladeligt klarade femdagarsresan till hamnen i Indien. På tre rader drog Mattsson sin sensmoral ur den historien. Den löd:

»Håll dig vid lätta vätskor, min vän, så pölar du inte vid första omgången när livet ger dig en bottenläcka. Olja i själen, och du flyter på skadat skrov ända till Ganges heliga munnar.»

Det är inte sagt att man i Guss Mattssons prosa kan finna något som i lika koncentrerad form samlar lika mycket av hans rika väsen: kemi-filosofien, kvickheten, djupsinnet, den sunda humorn och det tappra livsmodet som spred solig glädje i vidare kretsar än någon annan finlandssvensk förmått.

GUSTAV ALM

Med en mindre och samtidigt mer vägande packning än Gustav Alms har ingen finlandssvensk författare absolverat sin gradus ad parnassum.

Han var en obekant storhet, när hans helsingforsskildring Höstdagar år 1907 riktade den allmänna uppmärksamheten på hans retsamt hemlighetsfulla pseudonym. Och framgången tyckes ej ha verkat nämnvärt sporrande på honom, eftersom det dröjde runda åtta år tills Herr Agaton Vidbäck och hans vänner såg dagen. Det var 1915, och på den följande och hittills sista Gustav Almboken Fångstmän fingo vi vänta i inte mindre än nio år, ända till 1924! Gustav Alm har gett blankt goddag i den praktiska nödvändigheten att spika fast sitt namn i publikmedvetandet. Det yrkesmässiga författandet har varit honom välsignat fjärran. Han har lugnt låtit sig bli bortglömd mellan de litterära slag han levererat. Han har unnat sig det sällsynta nöjet att debutera tre gånger — att träda fram som en ny bekantskap för en nästan ny läsekrets.

Sent började han också sin litterära bana, efter det han passerat trettioårsstrecket. Ett underskott av fantasikraft och ett överskott av självkritik ligger väl vanligen bakom dessa sena debuter, och Gustav Alms fall utgör knappast något undantag från regeln. Han är utan tvivel den mest intellektuella och mest personligt tillbakadragna prosaisttypen i vår nittonhundratalslitteratur.

Hur tydligt framträder inte detta redan i hans första bok Höstdagar!

Den har ju många märkvärdigheter. Den är ingenting mindre än vår första helsingforsiska miljömålning av litterär betydenhet. Gustav Alm gick i den upp en ny väg, den sociala samtidskarakteristikens. Flanörförfattarna, Janson, Schildt, Grotenfelt, Helsingius, Söderhjelm m. fl., följde honom några år senare i spåren, men tyvärr antingen utan hans bredd i perspektivet eller utan hans konstnärliga gestaltningskraft. Själva flanörhållningen till livet kunde de ju låna just av Gustav Alms hjälte i Höstdagar, han som går partilös bland fanatikerna, avslutar sin kärlekssaga som han avslutar ett lyckat skruvparti, och inom sig vårdar en värld av fina och flyktiga sensationer, där de verkliga upplevelserna te sig blott som matta skuggor. Men beröringspunkterna med den yngre flanörlitteraturen framhäver

bäst egenarten hos Gustav Alms samhällsskildring. Där en Janson eller en Schildt, trots all föregiven världsvishet och impassibilitet, bär hjärtat ganska öppet på sin rock, där är Gustav Alm, eller rättare sagt jaghjälten i hans debutbok, en skarpsynt och intelligent iakttagare, och nästan ingenting annat. Det är framför allt språkstridens Finland som avtecknar sig för hans ögon, och det är kuriöst att se huru allt det, som år 1907 möjligen kan ha verkat satirisk stilisering och överdrift, nu, i äktfinskhetens dagar, ter sig som rena rama verkligheten, eller ibland till och med blott som en blek kopia av den. Gustav Alm är i Höstdagar aktuell på det bästa sättet, det som bär långt in i framtiden. Det finnes i boken knappast ett uttryck av svenskhat och finskhetsförgudning som inte hade blivit överbjudet av det finska Finland av år 1928! Det är en intelligent framsynthet och en känslighet för det andliga lufttrycket som ovillkorligt inge respekt.

Någonting liknande presterar Gustav Alm även i sitt andra verk, Herr Agaton Vidbäck och hans vänner, en bok där de radikaldemokratiska genombrottsidéerna från seklets början — Euterpekretsens, Mörnes och Jansons — ställas under verklighetens omprövning, i detta fall väl närmast storstrejkstidens.

Gustav Alm ger oss ett raskt tvärsnitt av miljön i en liten österbottnisk kuststad. Händelser och typer gruppera sig kring herr Agaton Vidbäck, en troskyldig demokrat och idealist, som går upp i organisationen av en hantverksskola med radikalt socialistiskt program, men som, när det kommer till kritan, ser sig vrakad både från höger och vänster, undanskjuten av partispel och partiparoller som han är både för självständig och för ärlig för att kunna omfatta. Den röda tråden i boken är den röda linje som slingrar sig fram mot upproret 1918. Som ett åskmoln vila de sociala oroligheternas tryck över den lilla staden, med valagitation, strejker, väpnade sammanstötningar och rån. Bland deltagarna i det socialistiska mullvadsarbetet för att underminera det bestående skymta vi till och med en figur av modernaste snitt, den mystiske mörke främlingen, hetsaren och uppviglaren, genom vilken en guldström från världsrevolutionens källor silar sig fram ända till detta finländska Grönköping. Skildringen av hela denna klasskampsmiljö — och boken med den — når sin höjdpunkt i det briljanta och inspirerade porträttet av agitatorn Tobias Makkinen i det ögonblick han släpper lös sin svada inför stenbrottsarbetarna:

»När han stod höjd över massan var han icke mera den lille ullige Tobias. Nu var han mästaren.

Hela hans varelse fogade sig efter ordströmmens virvlar och bränningar: han sköt upp i höjden, tunn och vass med rättvisans lågande klinga, han växte och svällde i alla dimensioner med makten hos folkens djupa leder, han föll samman matt och hjälplös med borgarnas bleklagda non possumus. Ty Tobias Makkinen hade icke för roskull utbildat sig i partiets agitatorskola. Han talade med varje tråd i sin kropp. Han slog först an några enkla allvarliga satser. Så gledo hans blickar med en varm smekning över det vilande vattnet och hälsade naturen som gjort alla människor till bröder, men de stötte mot stenbrottets holmar, där rutorna blixtrade i förmannens bostad, och han ryggade i omåttlig häpnad tillbaka för roffarens övervåld. Det var blott ett ögonblicks avsky; i nästa moment hade han redan iklätt sig borgarklassens skepelse och huggit sina giriga blodsugarkäkar i folkets strupe. Han vaggades fram på landåernas fjädrar och utstötte i korta nasalljud sitt förakt för mobben; men när folkets nöd hotande skriade in genom guldkrogarnas champagnestämning, tog han en gudsnådlig predikarmin och lullade in massan med paradisets löften, medan handen bak ryggen vinkade åt polisen att hålla sig beredd att hugga in. Då störtade han plötsligt från den förgyllda predikstolen huvudstupa ner ibland folket. Mun-

nen drogs ursinnigt i ett långt vågrätt streck, händerna knöto sig vid tinningarna, ryggen krumbuktade sig och knäna böjdes under ansträngningen; ur det krampaktigt hopsnörda struphuvudet drillade fram en hädelse som steg i höjd och kraft och slutligen sprakade som svavelblixtar över hans läppar. Därpå läskade han sin tunga med Noa's vin och Salomos kvinnor. Och nu var han färdig att antaga Robustus Kvists blodfulla skepnad och låta borgarpartiet hålla auktion på lagar och samhälle; då klubban föll, lät han höra kommerserådets välkända grymtning. Det var den sista bravurnummern och den tog kläm. Nu fick hans röst allvarets färg och en styrka som bar orden långt ut över fjärden. Med knuten näve hamrade han kraftigt och taktfast in partiets dogmer i den sega substans som glödde i alla de brunbarkade huvuden vilka skalle vid skalle packades samman framför hans fötter.»

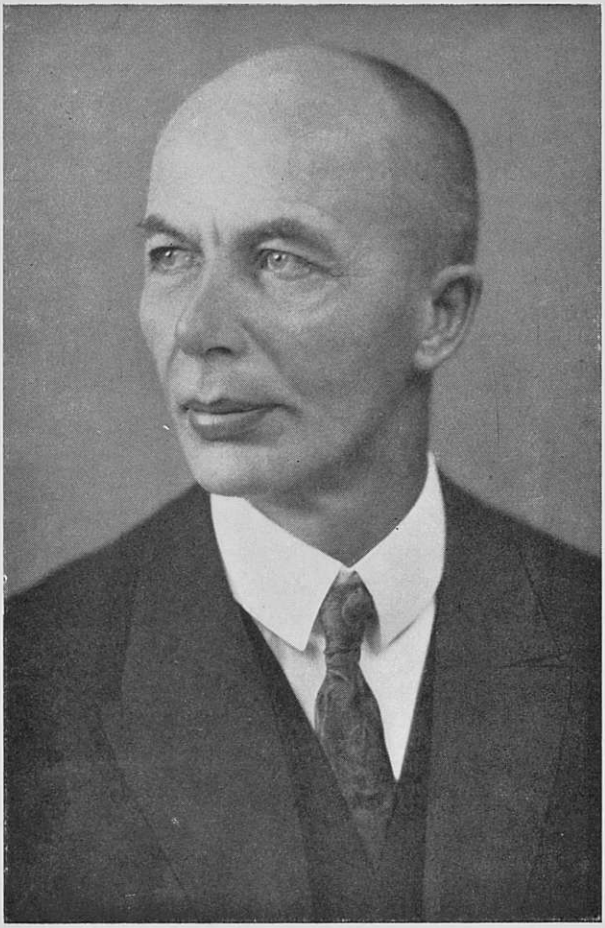
Jag vet ingenting i vår prosalitteratur, som med samma smittande åskådlighet och dramatiska liv skulle visa oss den fulla aktionen av de andar som underblåste den pyrande revolutionslågan. Agitatorn Tobias Makkinen har haft många bröder och själsfränder i detta land, och det är som sig bör att det i vår litteratur har rests honom ett minne. Att Gustav Alm gjorde

detta redan långt före katastrofen länder hans skarpsynthet och hans förutseende till ej ringa heder. Det är ett utslag av samma läggning som tidigare, i Höstdagar, lät honom föregripa den fräna språkstridsmiljö som det har varit först de senaste åren förbehållet att fullständigt realisera. Herr Agaton Vidbäck och hans vänner är en inte mindre tidsbestämd samhällsskildring än Höstdagar, och den har som denna gåvan att verka lika aktuell nu som vid sitt första framträdande, ja kanske rent av mer aktuell än då. Det är det märkliga med den. Gustav Alm är iakttagare i ordets bästa mening, en iakttagare som genom ytan tränger ned till de skikt där framtidskrafterna driva sitt spel.

Hur han därvid förstår att utplåna sig själv, att beslöja sina egna intressen och sympatier, visar hans andra bok i lika hög grad som den första. I satiren mot finskhetsfanatismen i Höstdagar innelåg ju en oförtydbar personlig åsiktsbekännelse, men hur förstod inte författaren redan här att förmänskliga och objektivera, hur fint lät han inte själva sin satiriskt angripne huvudmotståndare, magister Säynävä, växa ut till en tragisk gestalt, ett föremål för vår medkänsla lika väl som för vår antipati. Och i berättelsen om herr Agaton Vidbäck och hans vänner fördelas skuggor och dagrar med samma oväld.

Se vi å ena sidan socialistpartiets koryféer samlade till en nattlig saturnaliefest — en grotesk och mustig vision som är en av glanspunkterna i boken! — så blir oss å andra sidan ingenting fördolt av livet bakom kulisserna i en småstadssocietet, ett Sodom och Gomorra i smått, vars själlöshet få av våra författare tecknat med på en gång lika mycken naturtrohet och lika från skärpa. Och mellan dessa två miljöer kryssar herr Agaton Vidbäck utan att låta oss komma underfund med om hans kurs är författarens egen. Hans demokratism, hans tro på de breda lagrens mänsklighetsrevolutionerande resurser och på arbetet som den stora kulturskapande faktorn, är uppriktig och varmhjärtad och samtidigt okritiskt naiv som magister Säynäväs, och dömd att stranda på de hårda realiteternas skär; men den resignerar inte, den böjer sig inte för den nedslående verklighetsupplevelsen, och herr Agatons slutreplik, den entusiastiska hälsningen till »sanningens morgon som gryr över framtidens land», är knappast enbart ironi.

Att väga författarens solidaritet med herr Agaton hör till de kvistigaste kritiska uppgifterna. Så väl maskerar sig Gustav Alm, att man på spaning efter hans jag kan stanna inför en övervägande komisk biperson, toffelhjälten och filosofen lektor Avellin, och fråga sig om det inte



GUSTAV ALM

är i hans filosofiska funderingar författaren gömt undan åtskilligt av sin innersta livssyn. Mot herr Agatons materialistiskt färgade socialism ställer den lille lektorn en ultraidealistisk, nästan solipsistisk livsåskådning. Världen är för honom »ett ofantligt vidunder, ett ohyggligt bubblande kaos, blint och brutalt»; i inälvorna på detta obegripliga väsen tändes vårt liv, men vår tanke, »som ursprungligen väckts för att orientera oss på en liten fläck i dessa vämjeliga inälvor», hämnas på vidundret genom att skapa en högre och skönare värld, som är till endast i kraft av vår ande; vid sidan av den sjunker den andra världen ned till blott ett tomt sken. När man erinrar sig den troligen mest personliga novell Gustav Alm skrivit — Patrons juljakt i Fångstmän — få också lektor Avellins lätta tankearabesker en inre uttrycksfullhet som man i första hand inte har så lätt att upptäcka. Men om det gäller att skifta det författarsubjektiva inslaget mellan den aktiva demokraten herr Agaton och den förhuttlade, stoiskt idealistiske lille lektor Avellin, reder man sig endast med ett rymligt både - och. Det finnes nog lika mycket av individualiteten Gustav Alm hos den ene som hos den andre, och den väl maskerade och väl avvägda personlighetsklyvningen blir det författarpsykologiskt inte minst intressanta.

Herr Agaton, huvudpersonen i boken, är emellertid inte bara hållen på ett visst avstånd från författaren utan även ganska flyktigt, jag ville säga passivt skildrad. Och detta har sina vådor. Gustav Alm har här begått felet att falla tillbaka på sin kompositionsprincip från Höstdagar: en lätt skisserad centralfigur, som binder samman de olika miljöfragmenten till en helhet och träder tillbaka för dem och för bipersonerna — som conferenciérn för de olika nummer han presenterar. Men kompositionen är en funktion av den psykologiska karakteristiken; det är inte vilken natur som helst som man ostraffat kan tilldela en huvudroll av denna passiva art. Det är förenligt med jag-gestalten i Höstdagar, med hans flanörfilosofi och passiva iakttagarlynne, att träda tillbaka i ett visst dunkel, att reduceras till en verkningsfull temperamentsbakgrund för några färgrika tavlor ur helsingforsmiljön. Men med herr Agaton förhåller det sig avgjort annorlunda. Han är, med all sin tillbakadragenhet, en idéernas man, ett stycke av en social reformator, mäktig av vittbärande praktiska kalkyler, entusiast och temperamentsmänniska. Att trycka ned honom till samma blygsamma plats som innehas av jag-gestalten i Höstdagar går inte för sig utan men för boken i dess helhet. Gustav Alms försiktighet och objektivitet ha här spelat honom ett spratt,

och en viss brist på starkare konstnärlig fantasi har kanske gjort sitt till. Herr Agaton går omkring som ett namn, man ville veta mer om honom, se hans natur i utveckling — men det får man inte. När han en gång brusar upp i ett vredesutbrott som gör honom vit som ett lärft och jagar hans röst upp i falsett, står man slagen av häpnad, som inför en ny människa om vars tillvaro man knappt haft en aning. Då känner man kanske pinsammast kontrasten mellan hans psykologiska läggning och den plats han trots huvudpersonsrangen fått sig tilldelad. I denna kontrast ligger, synes det mig, huvudorsaken till att historien om »herr Agaton Vidbäck och hans vänner», trots briljanta partier, ypperlig småstadskarakteristik och stort intresse som samhällsdokument, likväl inte uthärdar en jämförelse med debutboken.

Och framför allt inte med Gustav Alms tredje och hittills sista bok, novellsamlingen Fångstmän.

Det är en händelse som ser ut som en tanke att han här går ut i naturen, till skärgården och bondlandet, efter att ha skildrat huvudstadsmiljön i Höstdagar och småstadslivet i Herr Agaton Vidbäck och hans vänner. Boken Fångstmän förfullständigar den färdiga delen av Gustav Alms livsverk till ett slags trilogi, och det är inte utan att man bakom denna dess gestaltning anar

en medveten avsikt. En avsikt som stämmer ihop med det även i annat urskiljbara storliniga och syntetiskt reflekterande draget hos hans alstring.

Sätter ej detta drag sin prägel också på novellerna i Fångstmän? De äro ju, realistiskt sett, en sydösterbottnisk skärgårdsskildring som fyller en lucka i vår av Nyland dominerade bygdelitteratur. Men de äro också något annat. De vidga sig (närmare sagt de tre första av dem) till ett prosaepos om den elementära motsättningen mellan vatten och jord, hav och land, och mellan dem som taga sin bärgning av dessa väsensskilda element. Redan i den första novellen är detta motiv vidrört: vi se skärgårdsfolkets urgamla hävd på den jord de brutit upp och de vatten de beskattat, bryta sig mot böndernas pappersrätt till allt detta. Den andra novellen dramatiserar och individualiserar konflikten: skärgårdsriket förkroppsligas i dess kung, gamle Granholmarn, och över honom segra de främmande makterna uppifrån land, bönderna som skövla skogen kring fiskarkojorna och rycka jordgrunden undan deras innebyggare. Men först i den tredje novellen om Zachris-Matt får detta motiv, motsättningen mellan livet på land och på hav, sin fulla fördjupning och utveckling. Det som i de förra novellerna närmast är en

social konflikt, koncentreras här till en individualpsykologisk, till en själslig slitning mellan två livsformer.

Zachris-Matt har jord, hustru och barn opp i land, men han har ändå mest varit en havets man, legat ute i fiske i havsbandet större delen av året, medan hustrun styrt och ställt om gården bäst hon kunnat. Fiskarlivet är dock ett hårt liv, och en höst när Zachris-Matt med knapp nöd räddat livshanken i en plötslig storm, pressar sig hela hans långa omedvetna längtan till bondelivets ombonade hemtrevnad på jordens trygga grund fram med en sådan styrka, att han beslutar överge sin fiskarkompanjon och för alltid stanna på land. »Gud skapade människan till att arbeta på marken och uppfylla jorden», säger han högtidligt, »men var står det skrivet att han satte dem på sjön som har varken tistel eller törne, utan bara är den ondes våta falskhet alltigenom ända ner till bottnen?» Nej, fiskarens liv, menar Zachris-Matt, är mot Guds lag och ordning, och han får ingen frid utan är lik den som gått vilse från sitt rätta hem och hus. Men Zachris-Matts tragedi blir den, att han upptäcker att han går vilse från sitt rätta hem och hus just när han går bort från havet och fiskarlivet. Hans stugusittardröm om högsängen och vägguret, om rågbygden och kyrkklockans frid över den, varar

inte en höst och en vinter ut. Människorna opp i land och inte minst hans egen hustru leva ett liv för sig, där han, utbölingen, inte kan tränga sig in och göra sig gällande. Människosamfundet, byalaget, som han ute i havsensamheten drömt vackert om, avslöjar sig som ett helvete av skvaller, avund, gnat och förtal. Och så kommer det sig att själva den efterlängtade trygga rågbygden tillsist förvandlar sig inför Zachris-Matts blick, liksom när den förskönande masken ryckes från ett ondskefullt anlete. Zachris-Matt går och sår sitt vårsäde, då han plötsligt, vid tanken på den kvävande växtlighet som tegarna snart skola bära, tycker sig förstå något som han aldrig förr lika levande begripit:

»En kvävande växtlighet. Och alltsammans skulle ätas upp och bli mera gödsel. Bond var bara mellanledet i cirkulationen. Och under den kretsgången bubblade det fram ständigt mera liv och mera avund och ondska och orenlighet. Stod det icke skrivet att till straffdom satte Herren människan att arbeta på jorden?»

Sommaren kommer och rågen går i blom. Zachris-Matt vandrar längs åkerrenen. Det är jordens stora uppfyllelse- och högtidsstund, men Zachris-Matt känner ingenting av bondens andakt inför fruktbarhetsundret, han ser allting i ett alldeles annat ljus:

»Han sökte inte längre, tänkte inte längre. Han led, och hans ansikte vissnade som locket över det döda ögat. Den kvävande fruktbarheten tryckte ner honom. Det var ett helvete av gödsel och växtlighet och avund och gridskhet människorna och satan ställt till på den gamla sjöbottnen. Och mitt i detta gröna, ångande helvete gick han och vissnade. Kraften försvann ur hans senor.»

Tanken att den odlade bygden, åker och äng, bara är en gammal vrakad havsbotten, blir det som behövdes för att låta beslutets klarhet dagas i Zachris-Matts inre. När han en julidag sitter i kyrkan bland »rågkarlar och mjölkkvinnor», medan sommaren väller in genom de öppna fönstren, med blomdoft, sol och fågelkvitter, och prosten mässar sin lovsång för gräs och gröda, då sjunker allt undan omkring honom, tempel, menighet och sommarfägring, och han återfinner sig själv och havet:

»Men inom Zachris-Matt förtätades hymnen till någonting tungt, som sjönk och sjönk och drog med sig allt groll och agg, och där sjönk bilden av rågbygden ned allt djupare och djupare och låg slutligen som en liten obetydlig prick på bottnen av en omätlig avgrund. Och luften vidgades omkring honom . . . Där var det, där var det: det blånade stort och fritt med strålande

sol för hans syn, och när orgeln spelade upp, sorlade det och brusade för hans öron som tusen bränningar mot nakna utskärsholmar.»

Från kyrkvallen går Zachris-Matt raka vägen till sin gamla kompanjon och gör upp om fiske på halvpart som förr.

Så vitt jag vet är Gustav Alm rätt ensam om denna vision av den gröna rågbygden som en naken havsbotten, ett kvävande helvete av gödsel och fruktbarhet, avund och gridskhet. Och denna vision är någonting mer än blott en dunkel aning hos en enkel havets arbetare. Den uttrycker havskärleken i en originell bild som sent går en ur minnet. Havet, det ensliga och friska, är det element som lyfter oss mot stjärnorna och oändligheten; där havet ebbar och drar sig tillbaka, blottas lerjorden och dyn, där det gror och bubblar av en pyrande flora av mänskliga passioner. Över den tunga åkermyllan dallrar ännu ett brus av ett skimrande hav, såsom våra bästa tankars och känslors strömdrag böljar ovanför vårt vardagsjag.

I denna vision av den gröna fruktbarhetens väsen och i den liknelse man kan stava fram ur den, röjer sig något av den pessimism och den idealistiska svartsyn på världen som är gemensam för lektor Avellin i »Herr Agaton Vidbäck» och Klas-Sebastian i Patrons juljakt, och som man

därför kan tänka sig att återger litet av Gustav Alms eget innersta.

Historien om Zachris-Matt följer i novellsamlingen Fångstmän efter två andra berättelser, Fångstmän och Kungen och hans dotter, och förhåller sig till dem som den fördjupande och samlande epilogen till själva dramat och prologen.

Dramat, det är historien om »kungen och hans dotter», om gamle Granholmarn och Anna-Brit.

Granholmarn har inte papper på sin jord. Den säljes av ägarna opp i land, och bara som en akt av naturskydd för ett sällsynt exemplar av en utdöende mänskoart tillförsäkrar patron, den kulturella förståsigpåarn, gamle Granholmarn rätt att till döddagar bo kvar på sin torva. Och så går skogsavverkningen fram över holmen, skonar skogen för Brått-Karl, Granholmarns fiende och avundsman som slutit förbund med de maktägande, men skövlar allt för Granholmarn. Det är inte bara det välbehövliga vindskyddet mot nordanstormarna som går, inte bara stammar och träd, utan levande väsen som Granholmarn vakat över med faderligt öga för att de en gång under hans förfarna händer skulle fylla sin uppgift i livet, bli till fjärdingskimmar, skötgistor och båtvirke, så som Vår Herre utkorat var och en genom dess växt, form och resning. Två kulturformer mötas här till envig: maskinkulturen,

stock- och propskulturen, som massavverkar och själlöst skär allt över en kam, och bygdekulturen, hantverkskulturen, som låter vart ting spegla en själ. Och i spetsen för den främmande kulturformens frammarsch går en skärgårdens överlöpare, Maras-August, som växt upp där ute och kommit sig upp genom kungstanken att skären kunna huggas ut och bära ny skog igen och sålunda betyda ett perpetuum mobile av penningar och makt.

Men Maras-August lyfter inte yxan bara mot Granholmarns virkesskog, han går honom närmare in på livet, hotar ungbjörken vid hans sida, dottern Anna-Brit. Hon förälskar sig i Maras-August, men är samtidigt tillräckligt mycket »kungens dotter» för att lägga band på sina känslor och hålla honom på avstånd. Och då byter han håg och söker sig till Brått-Karls Lenas sommarbod. Hans vita skötbåt, som Anna-Brit drömt om, letar sig i skymningen andra vägar, och en morgon får Anna visshet när hon ser den länsa ut från viken under Lenas bod. Sommarn går och hösten. Senhösten har kommit med sörja och drivis, då man en eftermiddag får syn på Maras-Augusts vita båt som med vettvillingsdjärvhet stävar mot skäret, men fastnar i sörjan och driver till havs mot en säker undergång. Skärfolket samlas på backen. Det är till Brått-Karls båten

har ärende, men Bråtт-Karl knäpper blott händerna och vägrar salvelsefullt att fresta Gud med ett räddningsförsök. Och så blir det Granholmarn och hans dotter som hoppa i båten, de och den lungsjuke och fattige Dala-Jans Erik som länge följt kungens dotter med en svulten och hopplös kärlek — tre människor som Maras-August drivit från varann och gjort ont, förenas i försöket att rädda honom i denna yttersta nöd.

Hela den mästerligt komponerade berättelsen kulminerar i denna skildring av de tres kamp mot drivisen, natten och stormen. Att den stilistiskt hör till det allra yppersta i boken hinner man knappast tänka på, så mättad är situationen av själslig spänning. Granholmarn, Anna-Brit och Dala-Jans Erik äro alla tre rent vardagliga och enkla människor, i dygder som i fel äktfödda barn av sin karga och fattiga jord. Gustav Alm har förstått att bevara dem för varje skymt av idealisering och sentimental försköning, i det sista vet man inte om den envetne, högfärdige och långsinte Granholmarn är mer att gilla eller klandra. Men ju vardagligt sannare dessa enkla människor äro, desto mer gripande springer deras akt av heroism fram, den instinktiva underkastelsen under pliktbudet att bispringa en medmänniska i nöd. Först på denna punkt, i denna prövningseld för själarna, fattar man fullt,

hur lödig och äkta Gustav Alms personkarakteristik varit. Upplösningen, när Maras-August räddats och man äntligen nått land igen, står i sin kärva korthet i jämnhöjd med det föregående. För Dala-Jans Eriks sjuka bröst har den övermänskliga ansträngningen varit för stor, han har knappt kommit i land, när en blodström forsar fram över hans läppar och han stupar omkull vid Anna-Brits fötter, där han med sin hundlika kärlek alltid längtat att vila. När Anna-Brit tryckt igen hans ögonlock fortsätta hon och fadern vandringen till stugan. Maras-August följer dem, men honom ha vi egentligen varken hört eller vetat av ända sen han bärgades ur båten, han är liksom utplånad av underlägsenhetskänsla och förlägenhet inför sina räddares storsinthet att kunna glömma gammalt groll. Det är lika realistiskt verkningsfullt som psykologiskt riktigt för den i grund och botten sunda och allt annat än föraktliga typ han representerar. Först när stigen tar av till Bråttas och till Lena som Maras-August varit på färd till, först då får han ett ord av kungens dotter, ett kort: »Här går du ginast till Bråttas», ingenting mer, inte ens en handtryckning eller ett adjö. Så talas det inte ett ord, tills far och dotter, som Maras-August hållit på att driva från varann, stå tillsammans i stugan och Anna-Brit stiger fram med utsträckt hand och

ett kort: »Tack skall ni ha, far». Ett djupare och mer gripande tack tror jag inte har sagts i vår litteratur. Det är en stor konst som ligger bakom innehållsrikedomen i detta lilla ord på denna plats. Det är ett tack som Hedvigs i Vildanden, fastän av så helt annan art.

Som en prolog till historierna om »kungen och hans dotter» och om Zachris-Matt ter sig den korta första novellen Fångstmän. Där berättar författaren i jagform om en jaktfärd till en ödslig utskärsholme, i sällskap med en gammal fångstman vid namn Jan. Från denna holme få vi den första rundblicken över det österbottniska skärgårdsriket, vi invigas i dess naturstämningar, medan gubben Jans reflexioner och berättelser öppna för oss skäriboarnas föreställningsvärld och föra oss in i skärgårdens historia och saga. Den lilla novellen klingar som ett inledande »det var en gång» till berättelsen om kungen och hans dotter, ja denna kunde rent av vara ett av gubben Jans minnen som vuxit ut till ett helt för sig. Men redan i och för sig har den korta inledningsnovellen ett obestridligt värde. Speglad i Gustav Alms öga lever utskärsensamheten upp för vår blick med våra pojkårs äventyrsglans och ett djup av myter och mystik. Och vilken ren njutning ger icke formen här på dessa första sidor, en stil så knapp och genomskinlig och dock

kraftig som man föreställer sig det mest utpräglat manliga.

Utom ramen av de tre ovannämnda berättelserna faller »Patrons juljakt». Den skiljer sig avsevärt från allt annat Gustav Alm skrivit, betecknar ett försök i en för honom ny genre. Här finnas inga sociala motiv. Ingen detaljerad miljöbild är här skjuten i förgrunden. Det hela rör sig om en rent individuell tragedi, ett depressionstillstånd som leder till självmord. Huvudrollen har patron Klas-Sebastian på Holm, och bredvid honom står en ung kvinna, Ellinor Green, som han en gång velat göra till sin under ett solrus nere i södern och som han nu återser uppe i den trista norden, när allt är för sent, förtrollningen bruten och livet tomt och vinterfruset. Den som känner Lybecks Tomas Indal kan av denna bok bilda sig en föreställning om motiv och stämningar i novellen om Klas-Sebastian. De sakliga beröringspunkterna äro i själva verket många. Klas-Sebastian är som Tomas Indal en ensling och särling i en omgivning av dussinmänniskor och trist andlig kvavhet; han är som denne en förfinad kulturmänniska i landsflykt, en livsnjutare och livsstormare som bränt sitt ljus i bägge ändarna och som till skydd för sin känslighet anlägger en överlägsen ton av bryskt raljeri. Bredvid honom står, som hans Konon

Kristoffer, den tjocke och jovialiske dumrianen lantmätar Moje Bärlund. Och fröken Ellinor Green, föremålet för hans tunga svärmeri, är i all sin skissartade dimmighet inte utan släktskap med Tomas Indals Ruth Bertels: samma förmåga att uppehålla och uppskatta ett raljerande spegelfäkteri och därunder samma trötta förnimmelse av att livet är idel själlöshet och simpel lystnad. När Klas-Sebastian i inledningskapitlet gör upp sitt konto med fröken Ellinor, under den bisarra nattliga slädfärden ut till julgranen på Enmansskär, då stiger där i örat ett svagt eko av Tomas Indals och Ruth Bertels röster. Slutet, det barockt fantastiska slutet, då Klas-Sebastian under julnattsjakten med Moje Bärlund plötsligt reser sig vid bivacken och med blicken ut mot de öde isvidderna trycker av revolvern mot sin tinning, är ju också en erinran om stämningsfrändskapen med Lybecks bok.

Påpekandet av denna motiv- och stämningsfrändskap är inte menad som en kritik av Gustav Alms i fler avseenden förträffliga novell. Men att den inte hör till det konstnärligt fullgångna kan dock ej förtigas. Dess svaghet är närmast den att ramen är för trång för innehållet. Patron Klas-Sebastians inre hinner (liksom tidigare herr Agaton Vidbäcks) inte klarna för oss, vi uppleva hans självmord mer utifrån än inifrån och kunna

endast bilda oss en dunkel föreställning om vilken roll fröken Ellinor spelar i hans tragedi.

För en enskildhets skull har novellen Patrons juljakt likväl ett garanterat evighetsliv i vår litteratur. Det är den som kritiken en gång enstämmigt framhävde: den symbol för livet vartill julnattens ändlösa hardrev vidgar sig för oss, när Gustav Alm skriver:

»Drevet gick med dödande enformighet. Klas-Sebastian stod på en höjd och följde dess gång. Inte ett tapt, inte en förspringning, lite snabbare, — så vore det komplett. Men annars var det oändligt likgiltigt, — så långt ifrån honom, längre än isarnas vidder och markernas oändliga sträckor. Och meningslöst. Hundarnas jämna skall ringde i hans öron och vaggade hans tankar, buro dem bort, sögo dem med sig hän i det ändlöst gråa och enformiga.

Det var inte glans över drevet längre. Bara den envisa hetsen som drev på ännu när musklerna voro styva och strupen vägrade att ge ljud, arbetade med idiotisk envishet, utan medveten vilja, utan känsla och förnimmelse, — det nakna, själlösa livet, samma liv, som arbetade överallt, i tusen senor och muskler, i tusen olika former, malde på ännu, när allt hopp var ute och alla lockmedel förbrukade, ångade i köttet, snörde till i struparna, flämtade med den ohöljda lidel-

sens låga brinnande i blickarna. Livets vämjeliga drevjakt efter Herrens löphare, — som slutligen inte var värd en laddning bly en gång.»

Är det kring denna symbolkärna hela novellen Patrons juljakt utkristalliserat sig? Man kunde tro det, ty ett lidelsefullt känsloutbrott, som en gång tagit form i en så suverän bild som denna, har en tendens att med ett slags psykologisk-konstnärlig gravitationskraft sträva vidare, till fortsatt gestaltning. Vad Runar Schildt gett i några gripande liknelser och känsloutbrott i bekännelsenovellen Häxskogen, det skänker oss Gustav Alm här.

Det finnes för övrigt även annan släktskap mellan de två, en släktskap i det stilistiska. Gustav Alm har visserligen en större uppskattning av de sakliga specialupplysningarna och termerna. Han sticker i ett lyriskt sammanhang in anmärkningen att han ej nyttjar rökfritt krut, han nämner gevärens firmanamn med sakkunskapens ömhet i rösten, och han talar om »tapt» och »förspringning» som om hela världen kände till dem. Detta drag hör inte bara ihop med hans jägarhobby, det skönjes även i andra fall och ger hans normalstil en starkare must och färgläggning än vad man vanligen träffar hos Schildt. Men annat är gemensamt. Det är de

korta lyriska slutkadenserna, de som springa fram så starkt, och ibland oförmedlat, exempelvis i Schildts första noveller. Det är satsmelodier och stämningsnyanser som denna: »Borta i staden glimmade rutorna, och morgonen tände sin eld i fruktträdgårdarnas blödande och bleknande löv.» Eller också skildringen av Dala-Jans Eriks död: »Erik vacklade och föll i drivan, det rosslade i honom och bloden flöt i en jämn ström ur munnen ut i snön, som färgades röd och smalt med en lätt flammande och slocknande brånad i kanten, där livets och dödens element mötte varandra.»

Så har Gustav Alm vidare i sina folklivsskildringar samma sinne för de drastiskt slående uttrycken. Schildt, Smissgummans målare, kunde ha skrivit den grovkornigt saftiga skildring av fiskuppköparen och hans käring, som inleder novellen Zachris-Matt, och Schildt kunde också om Zachris-Matts' kärings jämna grälflöde som gick över i småskvättande ha använt Gustav Alms bild: »Det var som då hund lyfter på benet — det ville aldrig ta slut.» Vid sidan av mer tillfälliga nyanser som dessa har Gustav Alms stil dessutom, och speciellt i novellsamlingen Fångstmän, en enkelhet och renhet och ett episkt lugn som åtminstone för mig blir en erinran om Runar Schildt.

Men samtidigt förefaller det mig som om Gustav Alms stil dock omspände en rikare uttrycksskala än Schildts.

Hur dramatiskt rörlig blir den inte vid en uppgift som den att utforma Tobias Makkinens agitationstal! Och hur lyriskt innerlig och musikalisk, när det gäller att måla en småstadsidyll eller att fånga en naturstämning från skärgården! Det finnes stycken och sidor hos honom som äro nästan lika lyriskt mättade som Hemmers prosa. Han kan ge oss en solnedgångsstämning på havet med »rosenmoln i höjden, rosenmoln i djupet, och bortom molnen på alla kanter, över och under, det oändliga ljuset.» Eller han ser i skymningen änderna komma:

»I en oregelbunden triangel drogo de fram, ljudlöst och i stark fart genom rymdens vida kupa, flyktiga skuggor, knappast mera verkliga än deras spegelbilder där nere djupt i vikens vatten. Jag lät bägge piporna gå rätt upp emot himlens lysande glans. (— — —) Röken efter skotten sänkte sig långsamt som ett tunt flor över vattnet. Så stod natten tyst igen. Skenet från fyren flammade som svaga kornblixtar vid horisonten och mellan holmarna trevade sig Jans gulröda ljusterbloss fram . . .»

Gustav Alm skyr ej heller det patetiska, och han tvekar ej att bruka djärva bilder och char-

gerade karakteristiker. »Vid denna tanke», säger han en gång, om herr Agaton Vidbäck, »blommade livet inom honom och han översvallades av en stor glädje». Det är ju en nästan biblisk retorik! I retorisk rustning angriper han också de sippa och sedlighetsivrande kvinnosakskvinnorna, när han i Höstdagar låter lilla Angelica utmåla dem som »samhällsspindlar vilkas länder fetmat på askan efter en utbrunnen låga». Utan satir kan han ge djärvt chargerade ögonblicksporträtt och karakteristiker. Han tecknar en gubbsilhuett med porslinsögon som stå ut ur huvudet likt isolatorerna på en telegrafstolpe. Han ser en svart gumfigur som lik en svart skalbagge kryper fram längs gatans kullriga ryggrad, över en knagglig stenläggning som i det obarmhärtiga sommarsolskenet ligger »som vita dödsskallar huvud vid huvud på sluttningen mellan husradernas nyckfulla böjningar». Hur snabbt och säkert karikerar han inte också kommunalrådet Päiviönvaaras anlete, där munnen drar ett självbelåtet streck under två päronformiga kinder och hakans äpple prydes av »ett ståltrådsskägg fint förgrenat, med vindningar likt stjärten på en orrtupp».

Det groteska och fantastiska utövar överhuvud en betydligt större dragningskraft på Gustav Alm än på våra andra prosaister, Gustaf Matts-

son möjligen undantagen. Jag vet exempelvis inte hos vem av dem jag kunde tänka mig en liten situationsbild sådan som den av f. d. auktionsmäklaren, numera direktören Robustus Kvists julnattsfylla i småstadsparken:

»Den förre auktionsmäklaren var full av champagne och lycka. Han lade sig framstupa över soffan med huvudet djupt inne i busken. I mungipan hängde en slemmig tråd som ringlade sig i många bukter på överrockens uppslag.

Min ungdom, klagade han, jag har ött min ungdom på förvända vägar.

Han lyfte huvudet ur busken, och hans slöa blick föll på en krum gestalt borta vid hörnet. Det var Arnold Bähr. Han släpade en svart gumse vid hornen.»

Skulle detta kunna vara skrivet av någon annan av de våra, vore det väl av Lybeck, som för övrigt i sin syntax har en del korthuggna fraseringar med predikatslösa satser, vilka favoriseras också av Gustav Alm.

Trots att Lybeck hade sitt av de artistiska ungdomsintressena skolade öga för det pittoreska, var han emellertid i sin mogna prosastil betydligt mindre målare än Gustav Alm. Varken hos honom eller hos Mörne eller Schildt, Hemmer eller Janson träffar man tavlor med en så omsorgsfull avtoning av valörer och atmosfär som Gustav

Alm ger prov på, exempelvis när han i »Herr Agaton Vidbäck» skildrar en förmiddag med underbara krafter i luften:

»Lågt över staden hängde töckenskyar, söndertrasade, med kanter, som sopade kåkarnas trädgårdstäppor. Genom revorna föll solskenet i starka knippen och belyste fläckvis husens våta färger och markens gröna saft. De töckniga massorna sovo orörliga, glänste vita högst uppe i bristningarna, brunno rökigt grå med eldsken i de hängande flikarna och tyngde blåsvarta i de kompaktaste förtätningarna. Mellan jorden och denna underbara sky stod luften, svettig, väntande och höll andan.»

Det är med paletten i hand man talar om »våta» färger, om markens »gröna saft» och om luften som står »svettig». Det sista uttrycket är dessutom en ganska djärv och originell sinnesanalogi, som i sin mån visar att Gustav Alm som stilist inte hör till de buskablyga.

Dramatiskt snabb i rytmen när det så behövs, saklig och lyrisk på en gång, patetisk, drastisk och inte så litet djärv i bilderna, målerisk därtill, är Gustav Alms stil en av de nyansrikaste, friaste och för manér minst tillgängliga. Ytterligt personlig är den väl inte, och i denna mening knappast en stil för finsmakarna med receptet *le style c'est l'homme* som värderingskriterium.

Gustav Alms objektivitet och tillbakadragenhet, som vi tidigare talade om, gör sig också i denna stilistiska mening starkt gällande. Hans stil är en stil som underordnar sig, som tränger till medvetandet såsom någonting för sig först när det sakliga absorberats.

Sitt mogna mästerskap når denna stil i den senaste boken. Det är en sällsynt njutning för språkörat att läsa den, den är en av de böcker man omedvetet läser nästan halvhögt för sig själv. Fångstmän blir otvivelaktigt en gång en klassisk bok i vår litteratur, och Gustav Alm lägger beslag på den plats vid sidan av vår prosas bäste som tillkommer honom med obestridlig rätt.

# HR X I GENOMSKÄRNING

En människas tonfall förråder allt,
hur orden än svepa och hölja.
Själv hör jag bak mina ord ett kallt
förakt som jag inte kan dölja.

(*Ture Janson i Mitt Helsingfors*).

Att vara författare innebär, som Ture Janson en gång ironiskt och lakoniskt har anmärkt, förmånen att få ge människor och typer i indiskret genomskärning.

Men det finnes då en ännu utsöktare förmån, den nämligen att vara kritikern som får taga författaren själv under den indiskreta lupen.

Alltså. »Det är jag som är kritikern. Jag har den förmånen.» Och den skall denna gång brukas till ett försök inte att lösa, ty det vore förmätet, men att hyfsa den litterära ekvation, vars ena obekanta — den ena av många — röjt sig i signaturen hr X.

Denna signatur torde nämligen vara mindre tillfällig än den vid första anblicken kan förefalla.

Väl kan drivkraften hos varje författare sättas lika med strävan att eliminera sin personlighetsekvations X. Men hos Ture Janson har detta X på ett särskilt sätt trätt i förgrunden. I hans dikt »svepa» orden verkligen och »hölja», hans stil är i sin fullt utbildade egenart en tonfallets maskeringskonst. Med en relief som de ursprungligen knappast hade, framträda nu versrader som dessa ur hans andra bok Mitt Helsingfors:

I din egen spegel,
i din egen blick
ser du hemligheten.
Mer än sol och stjärna
är din blick en gåta.

Mer än någon annan av våra prosaförfattare är Ture Janson individualisten och själsanalytikern. Han går på spaning efter sitt eget jag, han bespejar som en utomstående sina egna miner och åtbörder. På sitt eget mycket personliga sätt besannar han det ibsenska ordet att det att dikta är att hålla domedag över sig själv. Tre av hans mandoms mognare verk, Far till son, Maskinmänniskan och Vänskapsbyn, äro ju formade som jaginventeringar med självkännedom och dom som mål. Det journalistiska arbete som i tidigare år varit Jansons, har kanske sin väsentliga andel i detta. Journalistens yrkesmässiga

uppgående i andras upplevelser och intressen har bidragit till att skrämma honom tillbaka mot sig själv. Vad han säger om sin journalist Bergman (i boken med detta namn) gäller om honom själv: att han som journalist haft så mycket att skaffa med andra, andras intressen, andras framgångar och andras malörer att han till slut tyckt sig alldeles tappa bort sig själv och i oroväckande grad fått sitt intresse avvänt från sin egen tillvaro — en så radikal utveckling av den medfödda blygsamheten att han ryggat tillbaka för den! Ture Janson är journalisten som ibland lekande och ibland på blodigt allvar intervjuar sig själv, i hela sitt verk och inte bara i det lilla kåseri han en gång skrivit om den saken.

Men journalistiken har för honom betytt också något annat än en indirekt impuls till självhävdelse och självrannsakan. Jag tror visserligen inte att hans journalistiskt öppna ögon för det intressanta i livet någonsin kommit honom att i likhet med journalisten Bergman förlora intresset för livets mening. Men han har av sitt yrke skolats till att tidvis taga position som en iakttagare på avstånd, vilken gärna njuter livets brokiga situationer utan att fråga efter sammanhanget eller den djupare meningen. Hans insats i vår s. k. flanörlitteratur från åren kring världskrigets utbrott har denna speciella journalistiska

bakgrund. Ty född flanör är Ture Janson näppeligen, så tidigt och villigt han än — redan i en sonett i Mitt Helsingfors — axlar flanörkappan och finner sig i lotten att gå som en iakttagande främling i sin egen stad. Hans debutbok Inga medmänniskor är en samhällsskildring i miniatyr, allvarlig, nästan tendentiös, och efter intermezzot med journalist- och flanörböckerna Mitt Helsingfors, Knock me down och Journalisten Bergman återknyter han till debutboken i De ensamma svenskarna och i en hel rad senare verk, som ha lika litet med flanörstil och flanörfilosofi att skaffa. Nej, Ture Janson är i själ och hjärta ingen flanör (ha vi finlandssvenskar överhuvud anlag för den sinnesriktningen?) till trots för att han riktat vår på helsingforsskildringar fattiga litteratur genom ett ivrigt reportage både från förstäderna och centrum, både från över- och underklassens värld.

Reporterns vördnad för den exakta terminologien är det väl också man skall hålla i minnet, när man i berättelserna Verkligheten och Vänskapsbyn stiftar bekantskap med Jansons försök att teckna yrkestyper genom att så troget möjligt återge deras specifika terminologi och jargong. Ingen noterande och experimenterande naturalist från förra seklet torde här ha gått längre än Janson. Med uppslagsboken eller det special-

vetenskapliga kompendiet i handen har han, förefaller det, format ut de medicinska och artilleritekniska reflexioner och beskrivningar som fylla dessa två verk. Lybeck har i breven till Cecilia, i fråga om Sven Ingelets Signorelliavhandling, en antydan till något liknande, men detta är barnlek mot de orgier av liebhaber- och vetenskapsmannasaklighet som Janson kastar sig i, exempelvis i det kapitel i Vänskapsbyn där deltagarna i symposiet på officerskasinot en efter en släppa lös sin käpphäst i full och grann terminologisk mundering. Någon djupare sanning eller illusion vinnes naturligtvis ej genom denna överdrivna exakthet. Direkta oriktigheter torde väl fackmannen i regeln ej kunna tillvita Janson, men vad hjälper det, när en medicinare — för att taga ett exempel — kan fatta medicinarnas samtalston i Verkligheten som ett präktigt skämt och skrattande förneka den varje motsvarighet i det levande livet! Man kunde ibland tro att Janson föresatt sig att föra fram en ny psykologisk teori, enligt vilken jargongen är det primära som betingar det själsligt typiska och karakteristiska. Visst är åtminstone att ingen av våra författare dragit sådana växlar på facktermers litterära stilvärden som han. Det beror väl innerst på en medfödd svaghet hos honom: hans oförmåga (eller böra vi rätt-

visare säga olust?) att återge de naturliga, individualiserande tonfallen. Vad som gäller om Lybeck, och delvis förklaras av hans dövhet — att alla hans fantasibarn tala sin faders tunga — är i ännu högre grad tillämpligt på Ture Janson. Nästan alla hans personer tala »jansonskt», med samma vändningar, mimik och gester. I sina första journalisthistorier kan han låta en enkel detektiv beskriva ett brott med en stilistisk beräkning som är Ture Janson upp i dagen. I De ensamma svenskarna hälsar Bernt Bjelkes gamla mor sonen och hans unga hustru välkomna med de på hennes läppar rätt osannolika orden: »Nu, Bernt, är jag övertygad om att du haft lyckan att bli vigd vid din hustru!», en replik där man, för att förstå hur typisk för Janson den är, bara behöver utbyta ordet »lyckan» mot ett litet mer preciöst poängterat, såsom »förmånen», »turen» eller något dylikt. En felnyansering av något annan art är för handen, när hjälten i berättelsen Verkligheten läser det avskedsbrev där hans älskade talar till honom efter döden, och efter slutad läsning ger luft åt sin förtjusning över det i ett utrop: »Se, det var ett brev!», som åtminstone för mig har den fatalaste biklang av skryt. Allt detta är endast enstaka exempel som varje läsare av Janson utan svårighet själv bör kunna förfullständiga. Den intuitivt smidiga efterhärmnings-

TURE JANSON

driften, som *kan* ha så mycket med äkta konstnärskap att skaffa, hör inte till Jansons starkare sidor. Han saknar långtifrån psykologisk uppfattning, åtminstone när det gäller teorien, men vad han i någon mån saknar är förmågan av en smidig och besjälad »einfühlung».

Och framför allt saknar han väl fantasi.

Så länge han håller sig till novellens och kåseriets mindre format och till den helsingforsmiljö han känner i grund och botten, är denna sista brist mindre märkbar. Men i de större verken, ungefär från och med Far till son, tränger den sig starkare på. Låt oss exempelvis tänka på den teater- och konstnärsmiljö där Fabians och operasångerskan Aimées kärlekssaga delvis utspelas. Hur nästan förbluffande banalt och konstlat är inte hela denna bakgrund återgiven! Och bättre blir det knappast när scenförändringen skett (Janson talar här själv om »scenförändringen» liksom kände han sina miljöbilders livlösa karaktär!), när Fabian och Aimée uppleva sin rekreationsidyll i kirurgernas laxfiskestuga uppe i vildmarken vid Storälven. Även där är bakgrunden ohjälpligt klichéartad, en likgiltig ram och ingenting annat. En beskrivning av en laxfångst från båt ute i forsen hör, som man kan vänta sig, till accesoarerna; den är stram och effektfull, given i Jansons typiska stil, men hur underligt långt från all

verklighet och natur flyttas vi inte i en slutmening som denna:

»Det blå dramat var utan longörer, och avslutningen bragte katastrofen med roddarens huggare.»

Det kan inte hjälpas att man inför detta överraskar sig med att tänka på Cygnaeus' klassiska bildblomma om att Runebergs diktning visar att han verkligen färdats på hav och sjö »när stormen korkar upp sina fradgande gröna champagnebuteljer». Jämförelsen är orättvis mot Janson, det medges, men *någonting* kammarlärt och uppskruvat finnes det ohjälpligt i uttrycken för hans naturkänsla.

Och i människoskildringen är han föga mer smidig och fantasirik. Han kan som god kåsör klippa karaktärsfulla silhuetter, han kan fånga ett drag, en gest, en jargong, en besynnerlig situation. Men högre och längre når han i regeln icke.

Låt oss till exempel erinra oss det stereotypa hos hans kvinnogestalter; de äro ganska oföränderligt av två slag, antingen bleknade kopior av det strindbergska kvinnodjuret som drar ned mannen och stör hans arbetsfrid, eller också kopior av någonting annat, av Ture Janson själv eller hans manliga ideal.

Det heter ju i Far till son: »Det är icke i egenskap av en idéernas man du vilar i din hustrus

armar». Och som Janson är en idéernas man, kännetecknas hans hjältar följaktligen ofta av en utpräglad ängslan för kvinnofamnen. Skilsmässotragedien i Vänskapsbyn och vampyrtyperna Teresia, Tillie Witfooth och Madge Philipson där äro bara den sena kulminationen av känslor och stämningar som Janson tidigare gett luft åt, när han tecknat hustrun i den sista skissen i Journalisten Bergman, Blenda i Far till son, fru Dyverman i Verkligheten och hustruragatorna i novellerna Porträttet och Fallskärmshopparen. Alla dessa kvinnor äro, om ock i olika nyansering, mästare i konsten att enervera genom sin närvaro, de njuta av att tänka elaka tankar, deras enda glädje är gåvan att plåga och riva sönder när mannen försöker att jämka ihop. Det som var så aktuellt för Strindberg och med honom för en stor del av åttiotalslitteraturen, läran om att arbetet är mannens liv och att kvinnan endast är ett störande moment genom sin sinnlighet, okunnighet och impertinens, denna lära som Lybeck illustrerade i Breven till Cecilia, har Janson starkare än någon annan av våra författare fortplantat till 1900-talet. Hans kvinnliga ideal — ty ett sådant har han naturligtvis trots allt! — blir i överenstämmelse härmed ganska litet äktkvinnligt. Det förkroppsligas av Kerstin Gerdtner i De ensamma svenskarna,

sångerskan Aimée i Verkligheten och sjuksköterskan Birgit i Maskinmänniskan. Mod, redbarhet, trohet, friskhet och allvar finner man hos dem alla — men därutöver, och detta tydligast hos Aimée, en tillknäppthet och en ironisk stillsamhet som har det starkaste släkttycke med karaktären hos Jansons egen stil och hos hans manliga hjältar. Blodfullt levande för minnet blir knappast någon av dessa kvinnogestalter. Minst kanske sångerskan Aimée, vars konstnärskap totalt glider en ur minnet ända tills man uttryckligt blir påmind därom.

Till ersättning för sina psykologiska svagheter och sin brist på fantasistyrka har Ture Jansons prosadiktning ett otvetydigt bärande patos, en skarp idéell utvecklingskontur och en stilistisk finess som intresserar och rycker med.

Det finnes, om man ser till innehållet och ej till formen, två olika avsnitt i Jansons produktion. Det förra går från 1911 fram till frihetskrigets år, 1918, och de bärande verken äro debutboken Inga medmänniskor från 1911 och berättelsen De ensamma svenskarna från 1916. Här föres det krig mot den ensamhetskänsla som tränger sig fram redan i titlarna; den framställes som ett hårt öde och som ett individuellt och nationellt lyte. Det klagas över den olycksaliga finlandssvenska tystlåtenheten och trumpenheten

som förlamar alla gemensamma ansatser och kommer det andliga livet att stagnera. Finlandssvenskarna, heter det, lida av en olycklig brist på medborgarsinne, deras samhälle faller sönder i isolerade, olyckliga människor, och generationerna gå som främlingar för varann. Mot allt detta revoltera de unga huvudpersonerna i Jansons böcker, skolynglingen och studenten Gunnar Holming och folkskolläraren Bernt Bjelke. De äro bägge besatta av en instinktiv och okuvlig längtan till det soligare, öppnare och mer sällskapliga rikssvenska folklynnet, och de äro entusiastiska unga demokrater och socialdemokrater. De vilja diskussion, meningsutbyte, utåtvändhet, reformer — ju flere desto bättre. Minst av allt äro de av flanörernas skrå. Bernt Bjelke stiger ju resolut in i det socialdemokratiska demonstrationstågets led på första maj. Varken han eller Gunnar Holming är, trots svartsynen på mångt och mycket i nuet, belastad med något övermått av skepsis och kritik. Gunnar Holming genomskådar visserligen den hopplösa andliga trögheten hos de breda lagren på finlandssvenskt håll och det negativa och rent kälkborgerliga hos flere av de kältande socialdemokratiska journalisterna, men han är likväl eld och lågor för socialdemokratiens sak och han bär på en vacker dröm från forna lyckligare dar, den att

demokratiens seger skall innebära lösningen av svenskhetsproblemet i Finland. Bernt Bjelke ser också, liksom Gunnar Holming, skarpt och kritiskt på många samhällsförhållanden och psykologiska egenheter på finlandssvenskt håll; men inte heller han stannar vid detta, han strävar oförtrutet i ord och handling för sina ideal, och belönas till slut med aningen om att det på svenskt håll växer upp ett yngre släkte, som är mäktigt av en aktivare och mer samlad insats i det sociala arbetet.

Åtskilliga noveller i Knock me down och Journalisten Bergman bestyrka den utåtvända optimistiskt demokratiska sinnesstämning som tar sig uttryck i romanerna Inga medmänniskor och De ensamma svenskarna. Men när vi närma oss frihetskrigets och Ålandsfrågans år sätter hos Ture Janson, liksom hos så många andra, en sinnesändring in. Hans författarprofil börjar visa nya drag. Hr X:s kåserier från den röda hösten och den vita våren 1917—18 visa det skarpaste avståndstagande från den socialdemokrati som frambesvor det röda upproret. Det som hos socialisten Mörne blev en tyst tragedi, vars tonfall man då och då kan avlyssna, det blir för journalisten Janson ett snabbt och instinktivt partitagande inför öppen ridå. Bittrare och mer frätande kunde de tre socialdemokratiska upprorsledarna Manner, Tokoi och Kuusinen

inte karakteriseras än Janson gjorde det i ett kåseri av den 4 april 1918. Det var samma kåseri där han om det socialdemokratiska partiorganet Työmies fällde det talande omdömet: »en produkt framgödslad i en drängstugas fräna atmosfär, tung av ändtarmarnas solidaritet». I denna udd mot den materialistiska livsåskådningen bakom de socialdemokratiska lärorna och idealen ligger det en nog så tydlig fingervisning om en riktlinje för framtiden.

Boken Far till son från 1922 markerar tydligt ett slut och en början till något nytt.

Själva uppslaget griper in i något av det för Janson mest centrala. När Ålandssvensken Zebor Stenson berättar om sin verksamhet för Ålands anslutning till Sverige och hävdar sin förstahandsrätt till denna politiska tanke, då är det Ture Janson som påminner oss om att han, tidigare och starkare än någon annan av sina samtida, orienterat sig mot Sverige som »vår andes hemland i världen». Som liten pys har Zebor Stenson en gång ensam gett sig ut till sjöss i den fasta föresatsen att ro till Sverige — det är Ture Janson som i sina böcker före Far till son gång på gång i olika former låtit sin dragning till Sverige ohöljt träda i dagen, och som senare, när Ålandsfrågan gjort ämnet för pinsamt att direkt beröras, lockas att ge det en maskerad

omgestaltning i Maskinmänniskan, där Baku-svenskarnas, utlandssvenskarnas förhållande till det fjärran fosterlandet symboliserar finlands-svenskarnas.

Facit av Sveriges hållning 1918 och Ålands-frågans lösning blir för Janson, liksom för hans Zebor Stenson, upptäckten att Sverige, hans längtans land, är ett tillbommat hus från vilket verkligheten är utestängd. Samma upptäckt gör också Baku-ingenjören i Maskinmänniskan. Och när man känner Jansons föregående förstår man vad den för honom innebär. Den betyder, synes det, ingenting mindre än ett skeppsbrott för all den handlingsvilja, all den lust till utåtvänd samhällsverksamhet som han tidigare lagt i dagen. Handlingsnerven förlamas, när hans tro på Sverige brister. Det är inte en gammal man, men en trött och resignerad skeptiker som i Far till son gör upp räkningen med sig själv och sitt liv och präntar ned resultatet som ett testamente till sin son. Vi skola inte överdriva betydelsen av denna attityd, men vi kunna ej undgå att fastslå dess egenskap av en vändpunkt i Jansons litterära karaktärsutveckling.

De finlandssvenska karaktärsegenskaper han tidigare risat, te sig nu för honom i ett nytt ljus. Vad som förut varit svaghet och underlägsenhet

under det rikssvenska, det blir nu en styrka. I skenbart konträr motsats mot sitt närmaste föregående formar Janson nu en livsåskådning som fotar sig på det ensamhetslängtande, tystlåtna, inåtvända och osociala. Han häller nytt vin på gamla läglar — titlar som Inga medmänniskor och De ensamma svenskarna skulle i denna hans senare alstring snarast ha en klang av lösenord och trotsiga fanfarer. Bejakandet av det nationella och det djupast personliga sätter in. Det enda nödvändiga i dessa det fåvitska jäktets och skrikets yttersta dagar är att varje människa går in i sig själv och försöker rädda det lilla av själ hon kan ha kvar. Zebor Stenson i Far till son ser omkring sig »skärvor, endast skärvor, aldrig en helhet». Han ser inga hela och starka karaktärer, bara människor i olika roller som ila fram och åter i rastlös iver utan att ha något att säga varandra. Och medan Janson förut varit en reformivrare och samhällsförbättrare så god som någon, har han nu det barocka infallet att lägga följande ord på en radikal riksdagsmans, hoc est yrkespratares och yrkesreformators tunga:

»Nu kan det få vara nog med 'reformer' ett tag, nog med förändringar, nog med stora händelser — den största händelsen vore om ingenting alls skulle hända, det vore en sensation, det

vore en lisa för trötta sinnen — tänk ut den tanken, herr Stenson, det blir tyst i världen, ljuvligt tyst, envar skulle odla sin kål och sin Gud, alla idéer skulle vara avskaffade, fredsidén också, så det äntligen bleve fred på jorden.»

Vad den unga riksdagsmannen här förkunnar och den f. d. Ålandskonspiratören Zebor Stenson sedan realiserar genom att bli fiskare, det kommer igen som den bärande tanken i Jansons nästa stora bok, Verkligheten. Hjälten här, Fabian Thoraeus, är läkare, han förgriper sig inte på tystnaden i världen. Hans yrke står sålunda i samklang med den nya livsåskådning som skymtat fram i Far till son, hans idéer bli en utveckling av de känslor Zebor Stenson och hans vän riksdagsmannen i besläktade ordalag burit fram. Fabian predikar med ungdomlig energi att han är utled vid världen, han och hela hans generation: det gäller att hejda världspladdret, var och en som förblir tyst är en hjälte och för världen framåt. Handlingsprogrammet blir alltså: att tiga och rädda sin själ. Eller som Fabian vid en inre uppgörelse vältaligare utvecklar för sig själv:

»Inte förbättra världen — den var oförbätterlig — men skapa en borg av sitt jag och en makt av sitt liv. Nu ansågs det mänskligt att vara omänsklig, alltså icke följa tidens lösen, men gå

*mot* tiden, tyst och resolut. Med pansrat bröst, för att värna hjärtats ungdom därinne. Inga ideal och inga paroller, ingen marsch i flock; det var de ensamma människornas isgråa tidevarv som bröt in.»

Gå vi från romanen Verkligheten till Artilleristdagboken Vänskapsbyn, så synes det som om de brakande kanonåskorna där endast vore en symbol för allt det förstörande larm och jäkt i världen som kommer sinnet att längtande spänna sig mot tystnaden. Sluteffekten, den öronbedövande artillerimanövern i östra Finland, är det kaos av tomt livsbuller som lämnar plats för Jansons nya paradismorgon av tyst begrundan i förbund med naturen. Hela berättelsen Vänskapsbyn blir rätt obegriplig om man ej ställer in den i detta abstrakta sammanhang.

Och i detta sammanhang infogar sig också Jansons fjärde större bok från det senare stadiet, den som heter Maskinmänniskan och föregår Vänskapsbyn. De två bärande novellerna i denna bok, Maskinmänniskan och Skuggan av en svala, äro bägge uppgörelser med tidsandan, utslag av den strävan att gå mot tiden som Fabian Thoraeus tidigare proklamerat som sitt program. I den förra novellen är det ingenjören, maskinmänniskan, i den senare bankiren, penningmänniskan, som genom sin materialistiska livsåskåd-

nings konkurs föras fram till en tro på de inre, andliga värdena i livet. När maskinslamret och penningrasslet tystna för dem, öppnas deras öron för »Guds tystnad i världen», för »den stilla blida ton som går genom världen»; de lära sig att endast den inifrån betingade handlingen ger mening åt ett liv och att ingen räddar världen som icke räddat sin egen själ.

Detta, att tystnaden i världen här kallas »Guds tystnad», är inte bara ett talesätt, det är religiöst färgade omvändelser Janson i bägge fallen skildrar. Men under den religiösa dräkten rör sig hans gamla, ofta bekända världsfrånvända ensamhetslängtan. Hur karakteristiskt och föga ortodoxt framträder icke detta, när det heter att Nazaréens strålande frälsargärning var den att han »frälste sig själv ur en blytung värld». Det är ju just detta alla Jansons hjältar göra ända från och med Far till son — Zebor Stenson och Fabian Thoraeus, maskinmänniskan Bengt och artillerikapten Richard!

Denna världsfrånvändhet och inåtvändhet är som sagt nästan raka motsatsen till tendensen i Jansons två första verk i större format. När man minnes det och därutöver erinrar sig hans kåserier och små noveller med deras likgiltighet för »meningen» med livet och deras journalistiska flanörfladder kring »det intressanta», då kan man,

som väl mången gjort, gripas av ett hemligt tvivel på personlighetshalten hos de nya tankar och känslor som i Maskinmänniskan tydligast taga väldet hos Janson. Man kan fråga sig om ej den religiösa flykten mot det inre livets rymder bara är en intressant och spännande upptäcktsfärd bland andra. Men så förhåller det sig knappast. Jag hänvisar till hur intimt den religiösa syftningen i Maskinmänniskan växer fram ur tendensen i både Far till son och Verkligheten och hur den håller sig kvar ännu i Vänskapsbyn. Och i själva verket går den ännu djupare och längre tillbaka än till Far till son och Verkligheten. På sitt lakoniska och ironiska vis, som portförbjuder alla patetiska tolkningar, säger Janson i sin tidigare novellistik mångt och mycket som framträder med ny relief i ljuset av det som sedan följt. Journalisten Bergmans kontemplativa undran över orden »jag är» och hans påstående att erfarenheten »jag lever» borde höra till varje bildad människas medvetande, vad äro de annat än förebådandet av den inåtvändhet och inre samling som predikas av Fabian Thoraeus och hans själsfränder? Och läser man Mitt Helsingfors finner man där, bland de lyriska dikter som heta Anteckningar, följande rader som kunde stå som motto för allt vad Janson under nästa årtionde skriver:

Tystnad, jag tigger om tystnad för
sargade sinnen,
död åt dagens signaler och död åt
larmande minnen!

I en annan av dessa lyriska anteckningar heter det åter:

Gråtens spasm jag ville njuta,
ångestens skakning uti mitt hjärta,
hellre än att en ordlös smärta
ständigt förvrider anletsdragen.

Äro inte Far till son och Verkligheten, Maskinmänniskan och Vänskapsbyn just denna »gråtens spasm» och »ångestens skakning», som kommer såsom en befrielse efter en tid då en ordlöst bekämpad smärta hotade att förvrida anletsdragen i ett stelnat klownleende? Liksom Fabian Thoraeus har Janson »menat allvarligt» med sitt liv och sitt verk. Som Tavaststjerna har han levat i förbund med döden, ett långvarigt förbund som varar från bekännelsen i Mitt Helsingfors: »Jag vandrar jämt med dödens hand i min», fram till Far till son och till Verkligheten, denna bok som besjälas av en bakom den ironiska stilens mask lidelsefullt blottad längtan att vandra genom dödsskuggans dal och skåda verklighetens rätta anlete, hur skrämmande det än månde vara.

En annan sak är det att Jansons stil knappast är det tacksammaste uttrycksmedlet för vad han länge haft på hjärtat och nu allt allvarsammare vill bära fram i ord. Man kan inte precis säga att den favoriserar ljudvitsen, men den har dock en tendens att låta orden och uttrycken leva på egen hand och spinna ut sig i ytliga arabesker som dra uppmärksamheten från väsentligare ting. Ungefär som Tavaststjerna i vissa fall, kan Janson när han talar om att »lägga sista handen vid ett verk» tillfoga att »det var icke litet som föll på den sista handens lott». Han kan tala om att arbetarskarornas »enda nöje är deras missnöje» och undgår ej att bruka frasen »ni har lånat mig ert öra» utan att forsätta med ett »och låt mig tacka er för lånet». Det är småsaker utan någon betydelse i sig, men värda att observeras som exempel på vissa maniererade jonglörböjelser i hans stil. Då och då frestas man rent av att tro, att det språkliga uttrycket för Janson på ett alldeles speciellt sätt är det primära som sätter fantasien i rörelse och blir förutsättningen och motiveringen för en hel episod eller scen. Har man fördjupat sig i Jansons stil, kan man till exempel ej låta bli att misstänka att den scen i Maskinmänniskan, där Birgit räddar den vid oljeexplosionen brände kirgisen, kommit till mest för att hennes man efteråt med

ett poängterat eftertryck skall få använda den slitna frasen, att hon »gått i elden för en annan». Med rätt eller orätt kan man ofta ha den förnimmelsen att det för Janson emellanåt, som vid ett slags charadlek, gäller att iscensätta ett ord eller ett talesätt. I nio fall av tio gör man honom kanske orätt med den misstanken, men att den överhuvud kan stiga upp hos en, innebär ju dock redan att en viss svaghet eller ett visst manér är för handen.

*Mot tiden* går Fabian Thoraeus' väg mot »de ensamma människornas isgråa tidevarv», och mot tiden anser sig väl också Ture Janson ha gått, när han från sina yngre års utåtvända kollektivism och socialdemokratiska materialism gjort en helvändning mot ett individualistiskt etiskt betraktelsesätt. Tendenserna i samtidens andliga liv korsa emellertid varandra i förbryllande mångfald, och det är tu tal om Jansons utvecklingslinje faktiskt kan sägas ha gått mot tiden. På denna linje står ju hos oss Jarl Hemmer och i Sverige bland andra Pär Lagerkvist och Ragnar Jändel. Det är visserligen en helt annan stämningsfärg över Lagerkvists flykt från den yttre verkligheten i Det besegrade livet än över Jansons i hans senare verk — Lagerkvists är falkens stigning mot skyn, Jansons snarare gruv-

arbetarens nedstigning i personlighetslivets dolda schakt — men målet och drivkraften äro dock gemensamma. Och socialisten Ragnar Jändel som insett att massans kultivering förutsätter den enskildes förädling, huru nära står inte han författaren till Maskinmänniskan som betonar att människonamnet förpliktar till att vara »av ädlare halt än gängse art» och insisterar på att »ingen räddar världen som icke räddat sin egen själ». Jändels franciskanskt blida och kvietistiska naturreligion stiger i själva verket upp i minnet, när Janson i sitt senaste verk låter kapten Richard bada sin av artillerieldens skrällar sönderslitna själ i ett nytt vänskapsförbund med naturens stillhet, med blommorna och de oskäliga djuren.

# HÄXSKOGENS DIKTARE

»Det finnes en sjukdom som låter köttet försvinna från människors lemmar, de tvinar bort och krymper ihop tills bara hårda benet är kvar under den torra huden. Förtviningen stiger och stiger tills den en dag kommer för nära hjärtat — då är det slut. En sådan sjukdom kan man ha på annat sätt, så den inte syns. Den är lika hemsk och lika farlig.»

(*Galgmannen.*)

Det hände sig en gång, vid tiden för den rikssvenska premiären på Den stora rollen, att styckets författare i en för stockholmspubliken avsedd presentationsartikel kom att figurera som en representant för »the upper ten» inom helsingforskretsarna. Det skedde alldeles i förbifarten, och det låg dessutom någonting för en utomstående nästan självfallet däri; men ännu något år senare råkade den som skriver detta samtalsvis upptäcka, huru oväntat djupt detta

uttryck fäst sig i Runar Schildts minne. Det märktes tydligt att han, på ett helt annat sätt än någon kunde ana, fattat det både som faktiskt oriktigt och som missvisande i fråga om hela hans diktnings innersta kynne.

För honom rörde det sig synbarligen om någonting vitalt; där var andra makter med i spelet än blott ömtåligheten för allt som påminde om vedersakares bagatelliserande beteckning av hans diktning såsom en elegant ytskildring utan hjärta och djup.

Runar Schildt och »the upper ten» — det är två cirklar som icke sammanfalla. Men vilkas skärning är en förnäm och förtegen diktnings blödande hemlighet.

*

I de två första böckerna var denna hemlighet väl dold.

Den stora publiken är ju ingen granskare av hjärtan och njurar. Den fäste sig ej vid den starka lyriska skälvning vari, i slutet av flera noveller, djupare nerver lågo blottade. Den tog ingen överdriven notis om tonfall av en djup livsleda, ord av undran om den gryende dagen verkligen var värd påklädningens möda. Knappast lade den heller dess vidare märke till narrspegeln som icke så sällan hölls upp för dess eget anlete.

Vad den uppmärksammade och uppskattade var naturnödvändigt blott ytbilden och det som behärskade den.

Stilen i tjugutreåringens förstlingsverk (Den segrande Eros, 1912) var ju först och främst en tjuskraft för sig, så säker och elegant att vår litteratur knappast kan uppvisa något motstycke av en debuterande författare. Redan innan kampen mot finlandssvenskans provinsialisering blossat upp på bredare front, kom Schildt med sin präktiga förpostfäktning i novellen Mot skymningen: doktor Bergvalls dråpligt karikerade finsksvenska skåltal för »vårt härliga språk, vårt gamla kära svenska modersmål!»

Utöver de påtagligaste språkliga och stilistiska förtjänsterna fanns det dessutom mycket annat att glädja sig åt. Undermedvetet uppskattade man kanske i Den segrande Eros en förening av egenskaper som man vant sig att möta blott på skilda håll. I den smidigt tidsfärgade novellen om det resande teatersällskapet var det som om litet av Jac. Ahrenbergs bästa egenskaper, ledigheten och berättarglädjen, levat upp igen i förädlad form. Att en novell som Det gynnsamma ögonblickets gud genom en del motivdetaljer kunde föra tanken till Tavaststjerna (novelletterna Utan ord och Vinden vaknar) betydde ju i och för sig ej mycket; men därjämte fanns det såväl

här som i de andra novellerna i debutboken ett slags frisk och okonstlad schvungfullhet, som efter Tavastjerna knappast hade uppenbarat sig i finlandssvensk novellistik. Kvickheten, den ironiska elegansen och den formella tukten ledde åter milsvitt från Tavaststjerna, men i samma mån mot dennes efterträdare Lybeck. Allt som allt: det fanns hos den debuterande tjugutreåringen en intagande och löftesrik mångsidighet som vi icke blivit bortskämda med.

Nyhetens behag ägde väl också helsingforsskildringen i Schildts första novellsamlingar. Varken Lybecks Den starkare eller Gustav Alms Höstdagar hade lämnat något motstycke till den. Det var ett Helsingfors med begynnande storstadslater som här avspeglade sig för den smickrade lokalpatriotismens ögon. Det stod ett romantiskt skimmer av mondän syndfullhet kring den miljö av dyra restauranger och luxuösa ungkarlsdubletter där de unga vivörerna i Den segrande Eros rörde sig. Och i gatubilderna avtecknade sig nya drag. Biografteatrarnas publikströmmar syntes där, när de allt efter litet pressade sig ut i kvällsstimmet på gatan »som slimsor i en malande köttkvarn». Bilarnas bidrag till stadsfysionomien kom verkningsfullt till sin rätt, till exempel i följande nattliga helsingforsvy från en färd runt Brunsparken:

RUNAR SCHILDT

»I susande fart bar det av. Långt borta i perspektivet flöto lyktraderna ihop, det var som om en plog av flyende eldfåglar flugit framför dem. Gummiringarnas pressning mot den fuktiga gatan lät som ljudet av snabba vingslag. Ett ögonblick satt fullmånen spetsad på Tyska kyrkans torn som en ost på en marodörs värja. Svart och stilla som en skogstjärn låg Södra hamnens vatten, då plötsligt strålkastaren från Sveaborg stjälpte sin blåvita ljuskägla in över staden och Skatuddens mörka husmassor stego fram som en spökstad. Ur sidogatorna rusade andra automobiler fram som drakar ur sina hålor, med vilt flammande ögon, väsande och spyende ut sin förgiftade andedräkt.»

Det är den snabba fläkten av en ny tids stadsromantik som här för första gången sveper fram i vår litteratur. Den fängslade också och ryckte med, som en gång Tavaststjernas raska och rörliga naturskildring, och bidrog i sin mån till att undanskymma de djupare personliga tonfallen och fastlåsa Schildt vid hans roll av habil miljötecknare med blick för det som gör sig.

Redan i den bok som följde tre år efter debuten fann man emellertid en god nyckel till de inre rummen i Schildts diktarverkstad.

Det var i den sista novellen där: En sparv i tranedansen.

Sparven var sjätteklassisten Erik Lindberg, och tranedansen tråddes av föremålet för hans hopplösa dyrkan, den rika och stiliga Betsy Wicander, och kretsen av hennes flotta adelskavaljerer, en Enti von Adler, Nisse Ehrnfelt och vad de hette, de unga lejonen som kunde valsa bakåt och kände det nyaste slanguttrycket och orden till den sista onestepen, och skrudade sig i smoking med knivskarpa byxveck, när Erik och hans likar bara hade en urväxt svart jacka att ta till. En skolbal förde sparven oförmodat mitt in i tranedansen. Betsy hade blivit ouppbjuden, emedan hon just råkat i gräl med sin siste beundrare, och hon visste därför ingen annan råd än att låta Erik förstå att han kunde få eskortera henne. Han stod som fallen från skyarna över den oväntade lyckan, men var genast beredd att offra de åtta mark han sparat ihop för att kunna köpa sig Ljungars saga eller Fribytaren på Östersjön. Litet måste han dessutom låna för att kunna uppträda som det anstod Betsys kavaljer. Men när den stora kvällen kom, försonade sig Betsy med Nisse Ehrnfelt. Erik blev helt överlopps; och när slutvalsen var över väntade honom den sista förödmjukelsen: Nisse Ehrnfelt lät honom veta att han ämnade följa hem Betsy, så Erik slapp att göra sig utgifter för den sakens skull . . .

Den gamle luggslitne latinmagistern, som vid en kollegas sida står och övervakar skolbalen, ger reflexionen på den lilla historien. Ett helt samhälle i ett nötskal synes honom den festliga salen framför dem, en liten värld fylld av små sociala tragedier som ständigt sluta med den starkares seger.

Fem år senare, i den sista novellen i den sista novellsamligen, återkommer Schildt till motsatsen mellan den svagare, socialt underlägsne, och klanen av de segrande starka, utmärkta både genom bördens och penningens företräden. Men historien om sparven i tranedansen visar ej blott framåt i hans diktning. Redan i debutbokens noveller möter man sparven, outsidern. Fastän mindre grå och liten uppträder den också där, än som Gustav Eytzing, än som Åke Hlom och än som Erik Wallin, vilken för sitt fina umgänges skull får det adligt klingande öknamnet Wallinkoski klistrat vid sin ofrälse person.

Schildts andra novellsamling kom på grund av den väl spexartat satiriserande titelberättelsen (Asmodeus och de tretton själarna) att ej fullt motsvara de förväntningar debutboken väckt. Till en del är det väl känsligheten för denna besvikelse som förklarar den plötsliga förändringen av miljö och stil i de två närmast följande verken, Regnbågen och Rönnbruden.

Ytligt sett finnes det blott en enda förbindelselänk mellan dessa nya verk och föregångarna. Den länken kommer från En sparv i tranedansen, om ock blott från en ren bifigur där: den gamle latinmagistern. Vi minnas ju honom, där han står som åskådare till skolbalen och anar den stora innebörden i det lilla, medan han stilla för sig fantiserar den vackra Betsy bort från den »fejl klode» där hon hamnat, och ser henne i hennes rätta uppenbarelse som en ung hetär med den knidiska Afrodites drag. Av den bifiguren blir det i Regnbågen en huvudperson, magister Carstenius, gammal och tärd och ruggig, men med hela Rom och halva Grekland i huvudet.

Det är han som är rik nog att upptäcka denna det personliga synsättets overkliga regnbåge, under vilken allting växer och får glans. Denna »regnbåge» som nu blir tecknet för det nya förbundet mellan Runar Schildt och hans barndoms östnyländska bygd.

Också in i de nya verken och deras värld kastar emellertid utbölingskänslan sin skugga.

I Regnbågen sker det genom den stillsamme och inåtvände skräddar Björkman, den utsockne intränglingen mot vilken hela byn står i harnesk, färdig att genast låta misstanken för ett mord falla på hans oskyldiga hjässa. Björkman är märkt av ett lyte: han är halt. Graden av ett lyte

har också den vanskapliga fulheten hos drängen Ardi Westerback i Rönnbruden. Det är hans enda likhet med Björkman, utom det att han som denne är en utomstående i de socialt sammanslutnas krets.

Var Björkman mer än husbehovsgod, så är Ardi Westerback i stället ingenting mindre än den onde anden för sin omgivning. Han kommer från landsvägen, har visst tattarblod i ådrorna och låter städsla sig om dräng i byns sämsta gård där ingen vill stanna. Men Ardi stannar, trots zigenarblodet. Grunden är den, att han förälskat sig i byns vackraste flicka, Gustava Lindqvist, som går och väntar på Viktor Sunds. Hon skyr naturligtvis Ardi som pesten, allra mest sedan han på ett stort bröllop med okysk naiv skamlöshet tagit henne i famn mitt på dansgolvet inför allas ögon. Först när Gustavas örfil bränner på hans kind och Viktors spark i hans rygg, inser Ardi slutligen att den älskade aldrig levande skall bli hans. Ett är han dock man för: att ingen annan skall få äga henne. Med sin bästa svartkonst viger han hennes liv vid den gamla rönnens utanför Lindqvists stugknut, och berättar henne det till avsked. Så försvinner han. Men vem vet om hans onda vilja ej blir kvar och verkar? Ty när Viktor kort därefter förolyckats under arbete vid sågen, blir Gustava obrottsligt trogen

hans minne. Och när hon grånat till gumma och den nyutstakade järnvägslinjen fäller den gamla rönnen, då har hon under ett långt liv blivit så ett med den och med tanken att de skola följas åt i döden, att hennes livsgnista slocknar i samma ögonblick trädets sista fiber brister.

Det förefaller kanske redan långsökt att hålla den gode skräddar Björkman och den illvillige tattaren Ardi Westerback samman. Hur mycket mer då att tänka sig författaren av den segrande Eros engagerad hos den avskydde tattarfulingen Ardi annat än som intresserad betraktare! Icke desto mindre får man lov att göra det. Så svårt är det ju i grunden ej heller, till exempel i den scen på stallvinden, där de råa och klumpiga bypojkarna sammangadda sig mot Ardi och reta honom att dra kniven. Men tydligast anas kanske medkänslan med den ensamme vid en av bokens konstnärliga höjdpunkter, som underlag och betingelse för den. Det är den sprängkalla, månklara bröllopsfestkvällen, då Ardi stiger ut på gårdsplanen sedan han där inne i danssalen fått sina närmanden till Gustava avvisade med hot om ett slag på örat. Han står därute ensam och barhuvad, trotsande den fruktansvärda kölden, som pressar allt annat levande samman under sin osynliga tyngd. Utstött av främmande, fientliga människor lyfter han sin blick mot

rymden och läser planeternas ödesdigra silverskrift, som ingen av dem därinne förmår tyda. Det är en stund, då han, den klene och förhånade fulingen, ändå är den starkare, en stund då Schildts sympati plånar ut så mycket av hans vanskaplighetsdrag, att man kan minnas honom vid sidan av den svage Jacob Casimir, som i novellen Häxskogen är sin skapares tydliga avbild, och som en kväll står lika ensam utanför främmande festglädje som Ardi Westerback ute på den vintriga bröllopsgården.

Här — i Rönnbruden och Regnbågen — röjer sig Schildts förvånande vidsynta förståelse också genom annat än besjälandet av Ardi Westerbacks frånstötande gestalt. Den lyfter ofta fram i förgrunden bifigurer som man allra minst skulle väntat att finna inom en elegant f. d. helsingforsnovellists synkrets. Tänk till exempel i Regnbågen på den lomhörda gamla änkan som jämte byns övriga kvinnfolk samlats vid den mördade Österlunds Emils lik. Hon sitter och gråter stilla, gråter av lycka, därför att det är alldeles som vid byns sista stora händelse när hennes man drunknat: tjugu års elände och obemärkthet glömmer hon nu för lyckan att åter känna sig stå mitt i ringen, ett mål för tankar och blickar . . .

Det är en pulserande medkänsla med de fattiga, ensamma och tysta som här tvingar sig fram

och förändrar ett kanske ursprungligen ironiskt menat penndrag till dess motsats.

Miljöskildringen och handlingsstommen i Regnbågen och Rönnbruden voro emellertid alltför frodiga och framträdande för att det mer författarpersonliga hade kunnat annat än stanna i bakgrunden. Regnbågen var ju en hel liten bygdekrönika mot historisk bakgrund (en sommar under Krim-kriget), med ett väntriumvirat av tre förträffligt tecknade huvudpersoner, mellan vilka man hade svårt att rättvist fördela sina sympatier, och med en skatt av färgstyrka och tankekorn, glättighet och vemod i den mest fängslande förening. I Rönnbruden berättade Schildt åter sin folklivshistoria med en saklig enkelhet och en osjälvisk försänkning, som lät handlingen och de handlande gripa oss helt reflexionslöst. Här anslog han dessutom, med den smidiga anpassningsförmåga som han hos oss var rätt ensam om, en ny, för ändamålet avskuggad stilton som stärkte objektivitetsintrycket. Fullt så som i Rönnbruden formar Schildt knappast någonsin annars sin prosa, i intet annat av hans verk finner man en så tydlig anstrykning av Selma Lagerlöfs naivitet och så starka inslag från det folkliga talspråket. Också Regnbågen har i samma mening något objektiverande stilistiskt eget. Det är svårare att be-

skriva; vill man ej tala filologiskt, kan man kanske endast säga att det avspeglar den eleganta »dagdrivar»-novellistens plötsliga strävan efter en stark och enkel naturlighet. Må vi bestå oss lyxen av ett exempel, taget från det minnesvärda kapitel där de tre vännerna — skräddar Björkman, magister Carstenius och handelsman Markelin — äro ute på sin fisketur till utskärskojan. Deras kamratligt rika symposion (i vars skildring en hel sida av Schildts väsen funnit sitt vackraste uttryck!) ackompanjeras då av havsnattens glasklara, blekblå juniskymning:

»Timmarna kommo och gingo, de runno bort så sakta, det var ingen som räknade dem. Omkring stod natten ljusblå och tyst. En svag dyning slickade klackar och skär, det prasslade sakta i tångrevorna på sanden. Elden brann stilla vid deras fötter, de matade den med drivved och kvistar.»

Det är en sällsynt enkel och klart klingande prosastil, vars tongång länge dröjer kvar i örat.

Året efter Rönnbruden är Schildt emellertid åter tillbaka i helsingforsmiljön och i en berättarstil som i rätare linje härstammar från debutbokens. Verken från åren 1918-20 — berättelsen Armas Fager och novellsamlingarna Perdita, Hemkomsten och Häxskogen — bilda en enhet för sig, avgränsad från Regnbågen och Rönn-

bruden, men visserligen ej oberoende av utvecklingen i dem eller helt och hållet främmande för deras miljö.

Det är den psykologiska analysen som från och med nu allt starkare behärskar Schildts intresse. I porträttet av den gamle statisten Armas Fager har man det första beviset därpå. Och gynnade av denna psykologiska fördjupning träda nu också de innersta strömningarna hos Schildt själv tydligare och tydligare i dagen, allt det som tidigare undanskymts av miljöstoffet, av dess krav på den begynnande författaren och dess nyhetsbehag både för honom och hans läsare. Nu kommer tiden, då motiv som icke släppt taget, återvända för att i ny gestalt visa sig från en ny sida. Öppnar man novellsamlingen Perdita, finner man sig genast på bekant mark. Den mindre betydande titelnovellen om den gamle överstens återupplevelse av sin soliga ungdomskärlek griper tillbaka till vad man kunde kalla titelmotivet i debutboken. Mer intresse har dock den också konstnärligt mer betydande novell som bär den talande titeln Den svagare. Den berättar om den halvgamle bodbetjänten Blomqvist, som står maktlös ensam med sina två små flickor, när hans unga hetblodiga och nöjeslystna hustru Manja kastar sig i armarna på mr Djoni Claësson, en smart och snobbig gulasch-

ungdom av lägsta typ. Den äldre berättelse av Schildt, som här under höljet av alla väsentliga olikheter går igen, är En sparv i tranedansen. Under festaftonen på Hôtel Venezia avtecknar sig den skygge och tafatte Blomqvist mot sitt uppkomlingsflotta sällskap på ett sätt som ovillkorligt återkallar i minnet bilden av skolbalen, där gråsparven Erik pressas in i den trane-hoverande bordskretsen av Betsy och hennes smoking-skrudade adelskavaljerer. Upplösningen understryker också likheten. Ty som femtonåringen Erik irrar Blomqvist i planlös förtvivlan kring staden, sedan hans älskade mitt för hans ögon försvunnit i natten, vid rivalens arm.

Tydligare än någonsin annars låter Schildt här pöbel alternera med överklass i rollen av det segrande starka, mot vilket hans diktning vänder sin satiriska udd. Det är tidsdraget som här uppenbarar sig, underströmmen av ett på en gång revolutionärt och antirevolutionärt patos.

Detta drag gömmer sig dock nästan fullständigt bakom det som nu och framdeles tar i anspråk huvuddelen av Schildts intresse: fördjupningen i det enskilda livsödet.

Blomqvists svaghet är »de självrannsakande, självunderkännande tankarna», en hemlig övermakt i hans bröst, »starkare än hans mått av

vilja och förnuft». En brännande känsla av skam jagar honom tillbaka från varje försök att överskrida de trånga gränserna för hans natur. Han förlamas innanför dem. I släkt med honom är arkivamanuensen i Sinande källor, han som kallar sig en viljans och känslans »svagling», och berättar huru han i sin vetenskapliga författarverksamhet förlamats av självkritiken, känt det svårare och svårare för varje ny bok, ända tills han helt enkelt ej härdar ut längre. Han förliknar sig under denna bikt vid den gamle skådespelaren som står i kulissen med bultande hjärta och flödande ångestsvett under sminket, medan nybörjaren utan minsta rampfeber gör sin entré. Bildens art röjer ofrivilligt diktaransiktet bakom vetenskapmannens mask. Och än mer av diktarnaturens stämpel har svagheten hos statisten Armas Fager och hos originalet Karl Henrik Brisman i novelletten Under stenen.

Den gamle fattige f. d. turisten Brisman har hyrt ett rum vid en knutpunktstation, för att varje dag i resdräkt och med resväskan i handen få vara med i vimlet vid Petersburg-tågets ankomst och avgång; såsom titeln »under stenen» och bilden bakom den antyda, är han en sinnrik och själfull symbolisk tolkning av diktarnaturen såsom den sjukligt hämmade, där undertryckta instinkter i fantasivärldens bleka skuggliv fortfara

att leva och verka efter sin art. Nära denna symbol, och — av den upprepade analysen i Den stora rollen att döma — nära Schildts hjärta, står också Armas Fager, den löjlige och inbilske gamle statisten med sin barnsliga ovilja mot vardagsverklighetens gråhet och enahanda. Men i sitt skötebarns, Armas Fagers gestalt inlägger Schildt något utöver det som fick rum hos Karl Henrik Brisman. Det är förlöjligandet av den magnetiska dragningen till det glänsande och förnäma, ironien över den ytliga förmåga att posera i furstedräkt och till och med bära upp frack, som skänker operettstatisten Armas hans livs lyckostunder.

Lika väl som fågelskrämman och utbölingen Ardi Westerback har den ståtlige furstestatisten Armas Fager någonting att yppa om Runar Schildt och hans motsatsfyllda förhållande till »the upper ten».

Mer förtegen rörande allt pesonligt är den grupp av välbyggda och verkningsfulla noveller, där miljö och handling avspegla kristiderna kring världskriget och vårt eget röda uppror. Somliga av dessa realistiskt suggestiva stämnings- och miljöskildringar — till exempel Zoja och Köttkvarnen — ha ännu i vår minnesgoda fantasi en partisk förespråkare som försvårar bedömningen av deras tidlösa värde. Om huvudpersonen i

novellen Aapo må vi emellertid i förbigående anmärka, att hans födelse synes ha betydligt mindre att skaffa med det röda upprorets masspsykologi, än med den individuella diktarfantasi som långt tidigare gett livet åt en Ardi Westerback: denne utbölings stackars envetna och okyska kärleksgiljande har ju blivit kvarhängande vid Aapo i form av ett egentligen ganska ovidkommande sidomotiv.

Högt över både Köttkvarnen och Aapo och Zoja står säkerligen den fjärde novellen över ett kristidsmotiv, den som i Regnbågens och Rönnbrudens idylliska miljö skildrar en landsflyktig ung rödgardists hemliga återvändande till barndomshemmet, där hans namn är förbannat och glömt — överallt utom i ett saknande, alltförlåtande modershjärta. Ingen lögn och ingen stöld blir för svår för den hederliga gamla Prinsas-Mari när det gäller att gömma och bispringa den förlorade och återfunne yngste sonen, som dock samkat blodsskuld över sitt huvud. Innan hennes bristningsgräns nås, har hon kommit därhän att hon, likt en anfallen djurhona, i blind instinkt vänder sitt vapen mot man och son, där de i skallgångskedjan närma sig den upptäckte fredlöse. Kärlekens varkunnan över den av samhället utstötte lämnar motivet för Schildts enligt mångas mening konstnärligt starkaste novell —

för att senare med all styrka återvända i hans dramatik.

Rent subjektivt, det vill säga som självkarakteristik av författaren, överträffas Hemkomsten emellertid i intresse av två andra mindre handlingsrika berättelser från slutet av Schildts novellistperiod. Med sina nästan polärt motsatta miljöer — den ena ett iskallt kyffe i en arbetarkasern, den andra ett adligt herresäte i festlig sommargrönska — ge de redan vid första anblicken en antydan om problemställningen i Schildts diktning.

»Karamsinska hästen» heter den förra av de två. Personerna där äro egentligen summa en: gubben Wilenius, som bokstavligen lever bara för en gammal röd schaggsoffa, som han på nåder fått till reparation från Café Kyllikki. Tiden är en midnatt i midvintern, rummet ett naket arbetarkyffe och en nattligt öde stad, och vad som sker är egentligen bara att hustru Wilenius dör på den röda schaggsoffan, och att den överlevande mannen flyr ut i natten undan en övergivenhetskänsla vars like hans arma själ aldrig förr fattat. Hetsad av livsångestens koppel irrar han kring i det dödaste av allt dött, en öde stad. Vart det bär av kommer ej honom vid, när han som den jagade haren gör sin medvetslösa bukt tillbaka till legan igen. Han går och går, bara

för att bedöva sig och undfly det oslippliga. Iskylan sjunger i betongvalv och ledningstrådar, månskenet rinner som en giftig kvicksilverflod, och gatlyktorna stå med sjuka, bleka köldringar. Det slår ur berättelsen om denna vandring och denna natt en rolöshetens och ensamhetskänslans krympande frost, som Schildt tidigare i likartade vandringsscener (En sparv i tranedansen och Den svagare) låtit oss känna fläkten av, men aldrig i samma grad som nu, när han ute i livskölden känner den frysande gubben Wilenius' paltor på sin egen kropp.

Ensamhetens köldsång här är den ena av hans två djupaste och egnaste toner i vår dikt.

Den andra hör man tydligare än någonsin i den titelberättelse som ställes sist i hans sista novellsamling. I den sammanlöpa trådar från slutnovellerna i debutboken och dess efterföljare, från miljön i Mot skymningen och grundmotivet i En sparv i tranedansen.

Här, i novellen Häxskogen, är det ej längre fråga om någon maskering av biktkaraktären, lik den som frambragte den självkritiske arkivamanuensen i Sinande källor.

Jacob Casimir är diktare, novellist, och gästar under sommaren ett ståtligt adligt stamgods i egenskap av ofrälse släkting. Han står utanför kretsen av *de andra*, de klanbildande starka, som

äro hemma på jorden och besitta allt denna världens goda. Omgiven av dem brottas Jacob Casimir förgäves med det åttonde kapitlet av sin stora roman, den som skall behandla konflikten mellan de två människoraserna: »de hemmastadda, de med rovtänderna och de starka nackarna, kontra gästerna och främlingarna, kontra dem vilkas steg inga åkrar göda.» Den konflikten upplever Jacob Casimir dagligen och stundligen i verkligheten. Gästen-främlingen är han själv, och i kusinen Fabians mörklockigt stiliga herkulesgestalt träder honom klanen av de starka, trygga och hemvana fientligt in på livet. Hetsad av Fabians godmodigt överlägsna och föraktfulla hån vrider sig Jacob Casimir i en kraftlös skaparvånda, mer blödande och hopplös än någon han tidigare upplevat. Under dessa det åttonde kapitlets ändlösa martyriedagar fläker han upp sig själv ända till den innersta fibern, analyserar kallblodigt halten av sin verksamhet. Sin tunga livskänsla med dess blandning av oslippligt skuldmedvetande, evig ofärdsaning och trotsig självkänsla beskriver han symboliskt målande i barndomsminnet av en julbjudning, då alla kusinerna, och han med dem, begåvades med var sin chokoladboll. De öppnades i tur och ordning och gömde alla på någon skatt; bara en var tom, och det var hans.

Alla kusinerna ropade att han skulle visa vad han fått, men i en brännande känsla av märkthet och skam knöt han krampaktigt handen, besatt av tanken att till vad pris som helst hålla sin olycka hemlig. Nu, tjugufem år senare, tycker han sig ännu gå omkring med handen knuten kring ett tomrum som ingen bör få se. Umgänget med detta tomrums stöldfrestande ande är hans diktararbetes skamliga hemlighet, en last som likt ett lönskaläge måste sky dagens ljus. Vad hjälper det då Jacob Casimir att också det åttonde kapitlet slutligen kommer på glid, med en förnimmelse av stolt maktutövning i sitt följe! Till och med genom den stundens lyckokänsla kväller en tung lavaström av vämjelse och självförakt, som ger Schildts ord en nästan ny glans av glödskrift när han skriver:

»Ingenting var honom heligt; han letade i hjärtats skummaste vrår liksom lumpsamlaren med sin vassa käpp påtar fram var användbar sak ur soptunnor och avträden. Vänners förtroenden, älskande kvinnors hemligaste viskningar, sitt eget hjärtas skyggaste drömmar och dess tarvligaste impulser, allt offrade han, allt kastade han utan betänkande i denna snygga hanterings sjudande smältdegel.

— — — — — — —

I sanning, fjärran från borgerlig lycka och verkliga anständiga människors gemenskap står

den stämplade person, som till sin enda uppgift har att framföda dylika råttor.»

Längesen svunna seklers pariasmärke på diktarpannan glöder emot oss i detta utbrott i en sällsamt gripande moderniserad och subjektiverad fördjupning. Ensamhets- och utbölingskänslan från så många tidigare verk flyter här i ett med det som kanske är dess egentliga källflöde: skammen över den svaghetssjukdom som låter diktens pärlor mogna.

Ställer man en novellett som Under stenen vid sidan av Häxskogen, vinner man den starkaste förnimmelse av Schildts diktning som en röst för sig i vår litteratur. Ty rikedom och höjdflykt äro de gångbara attributen för diktarfantasien. Men hos Schildt framstår den i porträttet av Jacob Casimir under bilden av ett tomrum som skamfullt döljes. Och i porträttet av Karl Henrik Brisman som en blek och tvinande grodd, född blott för livet »under stenen», skugglivet under pressningen av en stor tyngd.

Jacob Casimirs åttonde kapitel, som äntligt blir skrivet, är Schildts egen åttonde bok. Icke den sista han skrev, men den sista i den genre han, likt Jacob Casimir, ända från debuten nästan oavbrutet odlat. Strävan från denna novellgenre yppas, när den starke Fabian hånar Jacob Casimir för hans älsklingssport, paddlingen, kallar kanoten

den rätta musan för hans smånäpna livsverk av små »tillbud till romaner» och råder honom att lära sig segla i en riktig båt. Det var detta Schildt gjorde, när han två år efter Häxskogen gav sig ut med sina tre dramatiska verk, Galgmannen, Den stora rollen och Lyckoriddaren. Med dem nådde han verkligen vidare vatten, med helt andra tillfällen både till triumf — och till haveri. Den stora rollen fick en smula oförtjänt bära hans namn längst utanför det egna landets gränser. Men i denna framgångs följe kom blott något år senare det också en smula oförtjänta, men nästan lika synliga bakslaget med Lyckoriddaren, det varom en munvig stockholmskritiker utlät sig med orden att författaren visserligen misslyckats, men att man knappast behövde oroa sig för honom, emedan han »fallit framåt» och nog snart skulle »komma igen». Han kom inte igen — hans öde lydde andra lagar.

Emellertid — bedömningen av Schildts dramatik i dess helhet och i de enskilda fallen sysselsätter oss ej här. Vad vi vilja är att se den inifrån. Här har den alltid något att ge, så visst som den i intet fall är fäsörarbete, utan ständigt självupplevelse och allvar.

Det är kvinnorna i denna dramatik — Maria i Galgmannen, Wendla i Den stora rollen och Gerda Bruun i Lyckoriddaren — som kanske i

främsta linjen träda fram i minnet, vittnande om Schildts gestaltskapande förmåga. Och med dem följer det starka intrycket av motivet de gemensamt förkroppsliga: den frälsande kärleken, den eros för vilket intet offer känns för stort. Romantiskt-symboliskt förhärligas denna kärlek i Galgmannens vinterdunkla förflutenhetsatmosfär, ytterligt realistiskt prosaiskt i Den stora rollens helsingforsiska förstadsmiljö från 1918, och rent personligt psykologiskt i lyckoriddarens, dr. Stefan Irbens, nakna hotellrum.

De offerkrävande och frälsningsbehövande männen i dessa dramer stå mindre tydligt och verklighetstroget för ögat. Kanske därför, att de på sätt och vis innehålla så mycket mer av det som bränner i bröstet på deras skapare: därför att de i den egenskapen komma att snudda vid symbolens överdrift, medan kvinnogestalterna alla i högre grad blott äro till.

Den gamle enstöringen överste Toll, som i sin dödstimme inte har en granne han kan få till sig, den löjlige Armas Fager, som nästan alla veta att peka finger åt, legationsrådet dr. Irben, som med sitt mystiskt okända förflutna är en nagel i ögat på hela corps diplomatique — alla äro de av underklassblod eller av det »halva blod» som överste Toll älskar därför att det ger en så »präktig oro». De äro fattiga eller fula upp-

komlingar, resenärer »där nerifrån», som alla kunna känna litet av Irbens hemlängtande trånad att släppa taget och låta sig glida och sjunka.

Men starkare än denna trånad är hos dem alla dess motsats. Stegrad av den dramatiska formen blossar den upp i Schildts diktning, svaghetskänslans och utbölingsförnimmelsens pyrande ärelystnad. Den klene tattar-Ardis dunkla kraftkänsla och Jacob Casimirs innersta medvetande om sin egen förträfflighet slår ut i ett häftigt och högljutt maktbegär, gemensamt för alla de tre dramatiska huvudpersonerna. Överste Toll tvekar ej ett ögonblick om sin bön till galgmansamuletten: »makt över människorna», lyder den helt kort. Armas Fagers stämma mister en gång nästan varje skiftning av sin ihåligt falska klang; det är när han ropar ut sitt livs längtan efter *makten*, den som är allt och skall låta honom sätta sin fot på människornas nacke, till hämnd för alla de år han gått omkring som en av alla hundsvotterad stackare. Och Stefan Irbens ärelystnad överträffar de två andras, förmår åtminstone mer; onaturligt ärelysten eller fördärvad av maktbegär kallar han sig, där han går i tranedansen med hela sitt väsen knutet kring sin sjuka punkt, falskspelsdomen, varav han en gång oskyldigt drabbats.

Och mot detta de svagas upplågande maktbegär bryter sig från de starkas sida en motsvarande aggressivitet. Om Schildts episka diktning i likhet med Jacob Casimirs roman är en skildring av konflikten mellan de starkas ras och de svagas, så är hans dramatiska diktning dramatiseringen av just denna konflikt, d. v. s. den latenta spänningens övergång i ett skede av öppen kamp på liv och död. I Den stora rollen har denna kamp redan både sin tragiska och sin komiska symbol, sin tragiska i den röda upprorsmiljön och sin komiska i den avskedade statisten Armas Fagers krigsförklaring mot teaterdirektionen.

Men på en gång mer konkret och mer typisk står kampen när Schildt för sista gången låter sin diktarfantasi spela. Sparven i tranedansen blir en blodig lek, när Stefan Irben står mot legationssekreteraren Montgomerie, uppkomlingen och främlingen mot representanten för den starka klan som här heter corps diplomatique.

I och med dramat om lyckoriddaren finner ett centralt motiv eller snarare motivkomplex sin väl ej konstnärligaste och fullständigaste men säkert mest tillspetsade form. Det ändar så sin ödesbestämda själavandring genom det mänskliga mikrokosmos, där okända makter en gång i begynnelsen låtit dess livsfrö hamna.

Och det sällsamma sker att det därmed vinner ett nytt liv, når verklighetsdignitet.

När Schildt två år efter Lyckoriddaren nästa gång skall dikta, kan han det ej mer. Han kan bara leva sin dikt. Lyckoriddarens lätt genomskådade diplomatmask faller, och Runar Schildt sätter punkten för sitt liv med samma kula varmed han ändat sin dikt. Slagen av den osynliga sot som han själv beskrivit, slår han sin omgivning med oförstående häpnad genom att liksom sin förste lyckoriddare, överste Toll i Galgmannen, vid trettiosex års ålder lämna en karriär mer ljus och lovande än de flestas.

I uppbrottsögonblicket längtar han, som samme överste Toll, bort från staden och människorna och hem till närheten av sin moders gård, där det är skönt att sova. Bort från Helsingfors, och hem till den lantligt stilla ort som under långa år varit hans diktnings fosterbygd. Där han nu enligt sin egen önskan vilar, på gravgården i det idylliska Lovisa, där har han fred för den trista och spruckna klangen av Nikolaikyrkans klockor. Den som mitt i vårruset hetsat den levande med sin hemska påminnelse om att han »dock fortfarande var kvar i Helsingfors». Och som med sitt missljud kanske ännu kunnat oskära den lyhörde dödes dyrköpta ro.

*

En sparv i tranedansen! . . gång på gång har den symbolen skymtat här ovan.

Men ges det ej en eller annan läsare, som ville frånkänna den något egentligt individualiseringsvärde och påminna oss om den mer moderna än nyupptäckta sanningen att all konstnärlig alstring kan betraktas som en i underlägsenhetskänsla gentemot livet bottnade självhävdelse? Låt oss då från vår sida erinra om att det i konsten ej blott är den kvalitativa säregenheten utan också den dynamiska schatteringen som skänker originalitet. Det är icke den sämsta grundvalen för ett diktarrykte att med styrka ha bragt något allmänt till uttryck. Dessutom böra vi ju minnas att detta i Schildts diktning ej skett naket och abstrakt, utan i innerlig förmälning med den outtömliga verklighet som har råd att skänka en egen dräkt åt var tanke och känsla i ett diktarbröst.

Vad sedan det relativa omdömet om Runar Schildts diktskapelser beträffar, så kan detta säkerligen utfalla rätt olika.

Somliga — och det är väl de flesta — föredraga Rönnbruden och Hemkomsten, de verk där den estetiska lag bäst efterleves, som fordrar avskärandet eller åtminstone fördöljandet av navelsträngen mellan skaparen och det skapade. Andra förklara sig kanske åter för dramatiken

med dess starkare färgläggning och rörlighet, denna Schildtska dramatik som i vår litteratur tar platsen efter Lybecks och i levande kvinnoskildring kanske överträffar den. Slutligen finnes det väl också de som skatta just den ohöljdast personliga tonen och därför välja en biktnovell som till exempel Häxskogen. Eller kanske även ett mycket äldre verk, Regnbågen, vänskapens epos i Schildts diktning, det där författarens vänfasta blick länge skall lysa mot en tacksam kamratkrets ur gamle magister Carstenius' ord:

»Det är som död och begravning att bryta upp när man har det som bäst med vänner. Det blir aldrig mer detsamma. Det kan bli bra på annat sätt, men den här kvällen få vi aldrig igen.»

Men vad man än väljer och hur värderingen än må skifta — på en punkt äro meningarna ej delade och skola knappast heller bli det.

Det är därom, att för Runar Schildt arbetsresultatet tryggt kan kallas gott, så ofta han fått ge uttryck åt det han själv, genom sin dubbelgångares, Jacob Casimirs mun, benämnt *»väsenfrändskapens djupa kärlek till allt som lider, vissnar, sjunker och dör»*.

Den kärleken gjorde honom till diktare. Men också till häxskogens trolltagne fånge, som med

sitt blod skrev ett blad av det man i livets bilderbok kan kalla: »Sagan om poeten som var prins och paria på en gång».

# EN ROMANTISK SKALDINNA

Försommaren 1923 led den finlandssvenska lyriken en förlust som likväl knappast blev i någon högre grad beaktad inom det vidare svenska språkområdet. Det året avled den trettioåriga lungsjuka diktarinnan *Edit Södergran*, som under sin sjuåriga bana hunnit etablera sig som en stjärna av första ordningen på vår litterära vänsters poetiska firmament. Där lyste hon och försvann, och även den som ej bländades i samma grad som flertalet av hennes beundrare, kunde ej låta bli att med intresse observera fenomenet.

Det var hösten 1916 debutboken, Dikter av Edit Södergran, uppenbarade sig på bokhandelsdisken. Författarinnans namn var lika okänt som innehållet i hennes dikter ofta var mystifierande, nästan anlagt på att leka kurragömma med genomsnittsläsarens fattningsförmåga och all logisk begriplighet över huvud. En tid misstänkte man att en pseudonym förelåg (samma öde som senare vederfarits en annan av våra modernister, Diktonius), men snart bekräftades det att Edit Södergran var författarinnans verk-

liga namn, och man fick till och med höra en del personalia, dock föga mer än att hennes släkt var österbottnisk, men att hon själv var född någonstädes i östra Finland nära ryska gränsen och levat en längre tid i Petersburg. Stort mer än detta visste man aldrig om Edith Södergran. Utom möjligen två omständigheter till: att en svår bröstsjukdom och knappa levnadsvillkor kastade sin skugga över hennes liv.

Denna atmosfär av obekanthet och konturlöshet kring författarinnans namn sammangick emellertid förunderligt väl med den själsfysionomi debutdikterna avspeglade. Mitt under krigstidens skrällande larm trädde den för ögat så tidlös och oberörd som ett väsen ur sagans egen värld. Och det var säkert ej många poetiskt intresserade hos vilka den undgick att rista in åtminstone något drag av sin bild. Det kunde vara tankekornen som verkade mest, tankekorn som man stötte på i något litet diktembryo på ett par rader eller såg lysa fram ur enstaka verser mitt bland en kalejdoskopisk gyttring av färgord, gåtor och antiteser. Eller det kunde vara till själstillstånd restlöst omdanade landskap av en skygg och trist sensibilitet à la Obstfelder eller också av en mer fantastisk, stiliserad natur, såsom exempelvis i den av kritiken uppmärksammade dikten Höstens dagar:

EDITH SÖDERGRAN

Höstens dagar äro genomskinliga
och målade på skogens gyllne grund . . .
Höstens dagar le åt hela världen.
Det är så skönt att somna utan önskan,
mätt på blommorna och trött på grönskan,
med vinets röda krans vid huvudgärden . . .
Höstens dag har ingen längtan mer,
dess fingrar äro obevekligt kalla,
i sina drömmar överallt den ser,
hur vita flingor oupphörligt falla . . .

Det erotiska känslolivet i debutboken pendlade mellan å ena sidan den sprödaste kvinnliga slavinneödmjukhet, som bävande av sina »smala axlars längtan» viskade sitt undergivna »min herre!», och å andra sidan en bacchantiskt uppblossande sköldmöextas som slungade mannen från sig som en oren varelse och kallade på sina sköna systrar till ett förbund av solens vita barn. Det var i denna extas Edith Södergrans vers fick mest av tungomålstalandets lätt parodierade brusande fall som sköljer med sig likt och olikt, guldkorn och slagg i ett forsande virrvarr. Det var då hon avsvor sig sitt kvinnokön och kallade sig ett neutrum, »ett barn, en page och ett djärvt beslut, en skrattande strimma av en scharlakanssol, ett nät för alla glupska fiskar . . .» Det var då hon beskrev sig och sina sköna jungfruliga

systrar som »krigarinnor, hjältinnor, ryttarinnor, oskuldsögon, himmelspannor, rosenlarver, tunga bränningar, förflugna fåglar, tigerfläckar, spända strängar och stjärnor utan svindel». I sådana och i stämningsbesläktade stunder blev hennes egen kropp för henne en skatt som endast solen värdigt kunde hylla och hennes lemmar de underbaraste och skönaste på jorden. Det var erotik, men en erotik av en barnsligt lätt naivitet som knappast någonsin förirrade sig in i den tyngre sinnlighetens tropiker. Inom samma naivitets gränser höll sig också den mystiska ömhetsbräddade fantasin om »systern», den som dök upp i debutboken för att senare återkomma än starkare. Inför den gick tanken kanske till den första barnsliga föreställningsvärldens mystiska syster- eller väninneväsen, vars enda kroppslighet är ett bestämt namn, men som de små kvinnosjälarna dock kunna umgås med förtroligare än med någon annan.

Den tydligare erotiska djupkonturen i Edith Södergrans första dikter var emellertid alltför omedveten för att kunna grumla den, åtminstone i betraktande av vad som skulle komma, övervägande stilla och kontemplativa ytan. I dennas infattning dallrade författarinnans bild för oss som en gåtfullt speglad kvinnoprofil, med ett drag av det uttryck Keats förevigat i sina rader om Sapphos mjuka huvud:

— — — — — half smiling down
at nothing; just as though the earnest frown
of over-thinking had that moment gone
from off her brow, and left her all alone».

Men i den nästa, två år senare diktsamlingen, Septemberlyran, och de två följande, Rosenaltaret (1919) och Framtidens skugga (1920) var detta stilla drag med perspektiv mot domnad eftertanke och genomliden upplevelse nästan försvunnet. Tigerskan och lyssnerskan hade fått ge plats för prästinnan som trodde sig ha en förkunnelse att skänka. Romantiken slår ut i prakt och patos: det är Edith Södergrans nietzscheanska period då det »neutrala», som hon yvts över redan i debutboken, attraheras av övermänniskan och växer med honom, tills skaldinnan, skönhets- och maktberusad, står med hjässan uppe i den nya salighetens sjunde himmel med jorden vid sin kjortelfåll och stjärnor, solar och planeter som sina nya lekkamrater.

Från och med diktsamlingen Septemberlyran emanciperar sig Edith Södergran också från den sista resten av en strävan till rytm och rim. Hon har, som hon i ett kort förord meddelar, kommit underfund med att hon besitter ordets och bildens makt endast under full frihet, d. v. s. på rytmens bekostnad. Hon vill att hennes poesi skall tas

som vårdslösa handteckningar; dess innehåll uppbygges, enligt henne, endast av instinkten, medan intellektet avvaktar och åser.

Format av instinkten under intellektets passivitet blir innehållet i dessa poetiska handteckningar icke lätt att återge eller antyda. De flyta över i varandra, man minnes ett uttryck härifrån och ett uttryck därifrån, men främst blott en indistinkt lavaström av extas. En rad diktitlar ur de tre samlingarna är talande nog: O, mina solbrandsfärgade toppar!, Världen badar i blod, Vanvettets virvel, Gudarnas spår, Apokalypsens genius, Först vill jag bestiga Chimborazzo, Gudarna komma, Himalayas trappor, Dionysos, Stjärnorna vimla, Planeterna, Till fots fick jag gå genom solsystemen, Animalisk hymn. En lika lång rad mindre talande titlar dölja ett liknande innehåll av kosmisk berusning och profetisk furor. Solen själv blir skaldinnans rätta hemvist: hon klättrar upp till den på dess lodräta strålar och spinner in sig i den som en fluga i bärnsten. Sällhetsextasen får också ofta en aggressiv skärpning: den vill störta tornet i verklighetens stad eller också sjunga ned själva stjärnorna från himlen, den vill svänga sin ytterlighets röda kläde framför den tröga tjuren och den vill gestalta alla sina utgjutelser som ett sönderrivande, icke som dikt utan som »klo-

märken». Det erotiska högtrycket bakom alla dessa utbrott flödar i diktsamlingen Framtidens skugga ut i fyra hymner till Eros. Eros' hemlighet heter en av dessa och den förråder också något av Edith Södergrans nietzscheanska diktnings hemlighet när den sjunger:

Jag lever rött. Jag lever mitt blod.
Jag har icke förnekat Eros.
Mina röda läppar brinna på dina kalla offerhällar.
Jag känner dig, Eros —
du är icke man och kvinna,
du är den kraft,
som sitter nedhukad i templet,
för att resande sig, vildare än ett skrän,
häftigare än en slungad sten,
slunga ut förkunnelsens träffande ord över världen
ur det allsmäktiga templets dörr.

Den exaltation som av debutbokens neutrala »vierge moderne» gjort en mänad, en bacchantisk prästinna, kan räkna på den uppmärksamhet som varje lidelsefull känsloyttring i sina yttersta grader alltid tillvällar sig.

Framtidens skugga (1920) blev Edith Södergrans sista bok. Innan dödsbudet tre år senare såg man emellertid i tidskrifter enstaka nya dikter

av hennes hand som varslade om en ny och löftesrik utvecklingsperiod. Och nu, efter hennes död, har hennes lyriska kvarlåtenskap utgetts i bokform i ett urval, som efter en av hennes sista och bästa dikter kallats Landet som icke är. Den första bekantskapen torde med fördel kunna stiftas via detta lilla häfte. De samhöriga första och sista stadierna äro där väl representerade, och om mellanstadiet icke fullt kommer till sin rätt, så är detta kanske icke enbart till men för helhetsbilden — i synnerhet som detta mellanstadium i lycklig koncentration och konstnärlig förädling uppgått i den fascinerande dikten från 1922, Zigenerskan:

Jag är en zigenerska ur främmande land
i bruna, hemlighetsfulla händer håller jag korten.
Dagar gå efter dagar, enformiga och brokiga.
Trotsigt blickar jag människorna i ansiktet:
vad veta de att korten bränna?
Vad veta de att bilderna leva?
Vad veta de att varje kort är ett öre?
Vad veta de att varje kort som faller ur min hand
har tusenfaldig betydelse?

Ingen vet att dessa händer söka något.
Ingen vet att dessa händer sändes ut för länge sen.
Att dessa händer äro välbekanta med alla ting

och dock röra vid allting i en dröm.
Det finnes endast ett sådant par händer i världen.
Dessa underbara rovhänder
döljer jag under den röda duken
i trots och svårmod, ringprydda och starka.
Dessa bruna ögon skåda ut i ändlös längtan.
Dessa röda läppar brinna i en eld som icke slocknar,
dessa sorglösa händer skola göra sitt värv i den
dystert eldskensfärgade natten.

Debutbokens själ — den magiska overklighetsstämningen, föreningen av svårmod och trots, smekningen av den egna kroppen — allt detta finnes här, men samlat i en gestalt som står mot den nietzscheanska hybris-periodens eldskensfärgade rymd och till konturer och färger präglas av den. Det är dess signum, klomärket, på de kort med tusenfaldig betydelse som zigenerskans rovgiriga händer dela ut som sina ödesdigra skänker. Men för diktarinnan Edith Södergran visar sig de vårdslösa handteckningarnas period nu vara förbi. En fast uppbyggd, plastisk gestalt står i denna dikt för ögat, en gestalt som biter sig fast i minnet.

Från samma år som Zigenerskan är poemet Månen. Tigerskan och lyssnerskan från debutboken är där återkommen. Men exstasstormen, som dragit fram genom hennes själ, har vidgat

den och renat den och låtit henne undfå en hemlighet djupare och mer mystisk än någon hon tidigare trängt fram till:

Vad allting som är dött är underbart
och outsägligt:
ett dött blad och en död människa
och månens skiva.
Och alla blommor veta en hemlighet
och skogen den bevarar,
det är att månens kretsgång kring vår jord
är dödens bana.
Och månen spinner sin underbara väv,
den blommor älska,
och månen spinner sitt sagolika nät
kring allt som lever.
Och månens skära mejar blommor av
i senhöstnätter,
och alla blommor vänta på månens kyss
i ändlös längtan.

Sex år tidigare skrev Edith Södergran en liten dikt om hur månen gick upp i hennes liv när något dog, när, som hon sade, hennes älskades kärlek förmörkade hans stjärna och hans lusta mötte hennes längtan. Det är erotikens sugande djup i den månmagi hon senare levandegjort, med en intensitet som för tanken till den tyska

romantikens dagar. Ont och gott förlora i detta månskimmer sina skilda väsen. Det är i månens dagg Edith Södergran hoppas få svalka sin sargade panna, när hon i en av den posthuma samlingens vackraste dikter, trött på att begära det som är, biktar sin längtan till landet som icke är, stiger högre än alla himlar och når sin älskade. Nu, som i debutbokens näst sista dikt, Den väntande själen, vet hon endast ett namn för allt: kärlek.

Orden »landet som icke är» har fästs som titel på den posthuma samlingens pärm. Med rätta, ty sällan möter man en titel med större lyskraft och exakthet än denna. Den visar oss romantikern Edith Södergran sådan hon förblev i alla skiften, vare sig hennes röst ljöd dämpad som ur en mystisk trance eller svällde ut till ett orgiastiskt skri om makt och stjärnor och saligheter. Den visar oss den Edith Södergran som diktade om prinsessor, kungar, älvdrottningar och barnsligt hemlighetsfulla systerväsen, om fågeln i en gyllne bur i slottet vid ett djupblått hav, om ord »oförgängliga som diamanterna på gudarnas tår», om minnets violer på drömmarnas guldtrottoarer, om trädgårdar med rosenaltaren och stora blommor på höga stjälkar, om landskap av grottor och palmer och pelarrader och om visioner av skylätthet och stjärneld långt borta från jordens gränser. Inom denna bild av romantikern

Edith Södergran finnes det rum både för debutbokens lilleputts-undran bland jordens sagolika, väldiga ting och för de tre följande diktböckernas jättebarnslek ovanför dessa i en äventyrsvärld av rymder, stjärnor och planeter. De sfärerna ha ej svårare att förlikas, skilja sig ej mer från varandra än skildringarna från Lilleput och Brobdingnag inom Gulliver-bokens pärmar.

Man kan kalla Edith Södergran det mest romantiska och världsfrånvända temperamentet i finlandssvensk dikt. I den meningen har hon verkligen som knappast någon hos oss funnit vägen till landet som icke är. Helst minnes man henne kanske som Ofelia-gestalten i svensk lyrik. Hennes diktning är i sin stillhet som i sin extas ett slags jungfrulig flickhemlighet mellan henne och det okända och naturen. Den är ett ibland blott med möda uppfångat och fattbart bud från gränsen till det som icke är.

# FRÅN „UNDER HÄGGARNA“ TILL „SKÄRSELD“

Jag vet nog: min sång blir ej sansad
och hel,
blir dödsmörk den ena gången
och bländljus igen. — Det är rösternas
fel,
som alla ta toner i sången.

(*Rösterna, 1914*)

Det ligger i de ovan anförda raderna en djupare sanning än man vanligen plägar finna i prologer till debutdikter. Faran av att inte vara »sansad och hel» i sin sång, trogen sin första avspegling i publikmedvetandet, har Hemmer mer än en gång fått pröva på. Och bländljust och dödsmörkt — ja, företar man en jämförande blixtturné genom vår lyrik, lär man få gå tillbaka ända till Tavaststjerna för att i hans Hemåt i höstregn och hans »Tag vingar du fina, du skimrande barn av min själ» finna en spännvidd mellan ljusaste ljust och mörkaste mörkt, som kan mäta sig med den Hem-

mer ger prov på exempelvis i Under häggarna och Den svarta tåren.

Rytmen av ljust och mörkt markeras till en viss grad redan av en kontrast mellan de olika diktböckerna. Vilka poler äro inte, om man ser i stort, två sådana verk som Rösterna och Skärseld! Men lika tydligt urskiljes denna rytm inom de enskilda diktsamlingarna. Så även i Rösterna, fastän den genom några betagande vår- och kärleksdikter blev förenklad till det renaste uttrycket för den mest extatiska livsberusningen vid tjugu år.

Den var nämligen år 1914 någonting ganska nytt och överraskande, denna ljusa erotiska livsberusning som hade versen till sitt modersmål.

Efter Mörnes och Procopés, Tegengrens och Gripenbergs debuter kring år 1900 gick det ju nästan ett årtionde utan att någonting ungt och löftesrikt spirade upp på vår lyriks fält. Poesien tog färg av ofärdsåren och av sociala problem, erotiken var en brand som förtärde lika starkt som den berusade. Prosan fick ett starkt uppsving genom Lybeck, Gustav Alm och Gustav Mattsson och de unga debutanterna från början av 1910-talet, Ture Janson och Runar Schildt. De debuterande lyrikerna från 1914 och åren närmast före, Joel Rundt, Ragnar Ekelund och Ture Janson, odlade närmast de måleriska och intel-

lektuella värdena: det var landskapsetsningar hos Joel Rundt, gråa och vemodiga gatmotiv hos Ragnar Ekelund och ironiskt poängterad helsingforsnovellistik hos Ture Janson. Ingenting sjöd och steg i denna lyrik, det var djup och speglande känslighet när det var som bäst.

Så kom Hemmers Rösterna med imperativet:

— — — bliv som en virvlande vit kaskad
som stiger av skratt och av tårar i vimmel
och brytes av sol under skyar och himmel!

Ett nytt temperament, en ny subjektivistisk och idealistisk stämningston bröt igenom i vår lyrik, och intrycket blev någonting i stil med det som en gång betog Sveriges land, när den unge Snoilsky stod där med sitt fång av druvor och rosor och sin klingande första revelj.

Men Hemmers förstlingsdikter bragte, till skillnad från Snoilskys, inga håvor som mognat under en sydligare sol, det instrument de spelade på var ingen konstfullt hanterad sydländsk tamburin. Det var någonting sprödare, luftigare och mer sjungande vi i dem mötte, någonting i släkt med de färgskimrande eterstrålar som buro Tavaststjernas unga längtan i hans »fragment av en kärleksdröm».

Ett fragment av en kärleksdröm är ju också Rösterna. Men kärleksdrömmen behärskar där

inte bara en enskild grupp av dikter, som i För morgonbris, utan boken i dess helhet. I alla de högsta inspirationsögonblicken är hon, den älskade, med. Över hennes huvud vagga häggarnas snöbuketter, när livets namn blir välsignat i tonårens första översvinnliga jubel:

Grenarna luta nära,
nära
över oss ned sin snöbukett,
vindarna vagga skära,
skära
hängen, som böja sig mjukt och lätt.
Häggen står brud för sommarens vind,
vinden smeker dess vita kind.

Drömmarna flyga ljusa,
ljusa,
sländorna svärma mot himlens blå.
Höga häggarna susa,
susa,
vaja och viska och vita stå. —
Runt om mig sommar och du i min famn!
Liv, jag välsignar i jubel ditt namn!

(Under häggarna)

Det är hon, tonårens älskade, som får hjärtat att slå ut i blom, när hon kommer dansande »med

JARL HEMMER

solen som en guldvåg i nacken», under vita moln med vilka ystra vindar slå lyra. I solnedgången brinner böljan röd som hennes läppar under avskedskyssen, och när skymningen sjunker, dröjer där i skyarna en stjärnfylld och drömmande glans som är återspeglingen av skimret under mörka och skymmande ögonfransar. Överallt är hon. Och går hon, ge vågor och skyar och skogar henne åter åt ett sinne som inför varje intryck viskar hennes och endast hennes melodi. Naturlyrik och kärlekslyrik smälta tillsammans till ett oupplösligt oktavackord. Som i Tavaststjernas Långsamt som kvällskyn, lika rent och fylligt, glida de ihop, när månsken, skogsdunkel och fjärdglitter av Rösternas tjuguettårige skald formas ut till den älskades avbild i de två stroferna Som ett sifversmycke:

Som ett silversmycke vilar
i en bädd av mörkgrön sammet,
vilar månen nu i skogens famn.
Och dess smala strimma silar
sig ur strandens krans av viden,
darrar till i glans på fjärdens
dunkelblåa siden. —
Det är stillheten och friden.
Det är natten utan namn.

Skogen har sin skatt i famnen,
och en skatt, en kostbar, vilar
som ett smycke i min famn.
Och som månens strimma silar
sig ur strandens krans av viden,
silar sig mot mig en strimma,
mellan ögonfransar gliden. —
Det är stillheten och friden,
det är natten utan namn.

Mellan den veka adagiorytmen i strofer som dessa och den jublande allegrettorytmen i Under häggarna och Vårmorgon pendla de dikter i Rösterna som med rätta nådde längst och väckte mest genklang.

Men det fanns i Rösterna annat än detta, sådant som vid jämförelsen verkade mindre intensivt känt och konstnärligt fullgånget och därför trädde i bakgrunden, men som, på längre sikt över en fortsatt diktargärning, fått sitt intresse och sin betydelse för helhetsöverblicken.

Kärlekssorgen avspeglar sig nämligen i Hemmers debutbok lika starkt som kärlekslyckan. Någon gång kan den förfalla till en schablonmässig tonårsweltschmerz, men oftast verkar den personligt genomlevd och äkta i sitt uttryck. Samme unge diktare, som slungar sina känsloutbrott som en virvlande vit kaskad mot skyar

och himmel, frågar med en ärlighet, som man ej kan betvivla, om ej sorgen ändå är en större högtid i ett ensamt människobröst. Han har i jubel välsignat livets namn, men han anar även att livet kan visa ett anlete, vars åsyn är förfärande som anblicken av Jehovahs drag. Han känner våren i sitt hjärta förödas av smärtornas brännande frost och förbytas i isig vinter. Skuggorna i livet stå ständigt vakt vid hans hus, och medvetandet om deras närhet färgar till och med hans största och lyckorusigaste stunder. När han längtar att se sin diktnings källsprång stiga till en regnbågsskimrande lek i rymden, vet han, liksom i en föraning av sin egen utveckling, att »en regnbåges prakt var sällan lång.» Och när han sjunger sin hymn till »en enda junis blommande kvist», som ger bot för allt det tunga, då glömmer han innerst inte att ingen blir solblind i livet, hur flödande ljuset än kan falla från junis himlar.

Den extatiska anspänningen hos honom gömmer dessutom redan i sig själv en smärta: diktarsmärtan över ordets ohjälpliga otillräcklighet, över konstens armod, när det gäller att föreviga det djupast kända. Dikt och ton äro endast svaga ekon, bleka skuggor av det som klingat och glött i skapelsestunden. Med inspirationsstyrkan är denna vanmaktskänsla oupplösligt

förenad, hos Hemmer som hos så många andra skalder. Men hos honom kanske på ett särskilt sätt: hans klagan här i Rösterna över att allt som tar form och får det färdigas stämpel bleknar i samma sekund det blir till, är ett tidigt uttryck för det rapsodikerlynne som hör till hans egenart.

Så utpräglat och spontant lyrisk föreföll Rösternas unge diktare, att man knappast hade väntat sig att hans andra steg på författarbanan skulle bli en prosabok. Men så blev dock fa'let. På Rösterna följde nästa år berättelsen Fantaster.

Den är närmast en dialog mellan två vänner: poeten Tristan, en de flyktigaste sensationernas man, och kraftkarlen Rabbe, en vivör och don Juan, som likväl är innerligare och helare än de flesta och i polemik mot Tristan och hans debutbok Gatlyktans sånger drar i härnad mot den samtida litteraturens blodlöshet och respektlöshet, dess brist på innerlighet och på förmåga av undran och beundran. Det är Hemmers unga nydanariver, hans opposition mot den samtida dagdrivarlitteraturen, som här söker sig uttryck. Men annars ger den lyriskt vaga personskildringen i boken inga skarpare karaktärslinjer. Författaren låter de två vännernas gestalter flyta ihop för våra blickar, när han opartiskt skiftar sitt eget innersta mellan dem. Är Rabbe i många ögonblick en avbild av Hemmer

själv, så gäller ju detta givetvis i minst lika hög grad om poeten Tristan. Tydligast, eller i alla fall intressantast, uppenbaras här det subjektiva sambandet, när Tristan i beskrivningen av vad han förstår med ett doftminne och i historien om den höga tonen inviger vännen i ett par av sitt »konstiga nervsystems» intimare hemligheter. Vad han kallar ett minne, säger han en gång till Rabbe, är inte så enkelt som det låter:

»Det liknar snarast en doft.

Jag lägger mig till exempel en afton. Jag sluter mina ögon. Och så kommer det.

Det stiger upp ur dunklet inom mig som en våg, vilken tätnar alltmera och fyller mig helt och hållet för kanske bara ett ögonblick, kanske en stund . . . och sjunker tillbaka och är borta. Det är inte bilder, inte ens toner . . . alltför obestämt. Det är som om allt det väsentliga, som då var — årstidens ljus i rymden, luftens färg, vinden och naturen omkring, och det som var därinne i detta — människan, jaget, med pulsarna susande av *den* fröjden, *det* vemodet — det är som allt det där hade förtätat sig till en enda stämning, som strömmar upp inom mig och mest liknar en doft. En doft av den tiden, den dagen . . . det ödet . . .»

Beskrivningen av detta ogripbara, vaga doftminne blir, som förklarligt är, ganska svävande

och vag också den. Det oaktat har den ett stort intresse som djuplodande självanalys. Minnets betydelse i diktens psykologi blir här belagd med ett talande exempel. Men ännu större är det rent personliga intresset. Hur ofta förtätar sig ej stämningen i Hemmers lyrik just i ordet »doft»! Och hur överbevisande röjs det ej här, att detta ord, långtifrån att vara en tom schablon, tvärtom täcker någonting djupt upplevat, en av de hemligaste elementära processerna i diktartemperamentets kemi!

I detta doftminne ingår, enligt Tristan, intet bildelement. Inte heller ett tonelement. Men vad besattheten av det tonala likväl betyder för Hemmers musikaliska lyrikernaturell, det får man en stark och egenartad förnimmelse av, när Tristan delger Rabbe sin hallucinatoriska upplevelse av »den höga tonen». Det kommer över honom ibland om kvällarna, då han är ensam:

»Det är en ton alltså, en stråkton ungefär, en enda. Den börjar högt, men den går bara uppåt, steg för steg. Den blir glasfin, den blir vass som en synål, men den bara stiger, stiger . . . Det bär av genom rymder så det hisnar i mig, nerverna bli spända som bågsträngar och jag rusar upp och slår mig för huvudet för att få den fördömda tonen att brista . . . Och den brister till sist,

och jag ramlar ner som från månen och är förfärligt trött.»

Ligger det inte i denna olustbetonade tonhallucination något som pejlar den fysiologiska inspirationsgrunden i de poetiskt produktiva stunderna? Stråktonen, som här blir en pina, kan förlösas till dikt; den vibrerar som en underton i Hemmers hela lyrik. Och denna tonhallucinatoriska stigning genom hisnande rymder, medan nerverna spännas som bågsträngar, är den inte, allmännare sagt, blott en annan form för den lyriska flykt som i Rösterna lyfter sig som en virvlande vit kaskad mot skyar och himmel?

»Fantaster» är i senare arbeten av Hemmer struken från förteckningen på hans verk. Det visar att han själv ej längre sätter något värde på sitt första prosaförsök. Ringaktningen kan vara förtjänt, Fantaster är ju egentligen endast en sammanställning av några samtal och situationer. Men glömmas bör denna lilla berättelse dock inte. Den är i sin mån ett dokument för sin författare. Ty med sitt famlande efter dofters och toners mysterier är ju poeten Tristan en lika ren och typisk lyrikernatur som Hemmer själv redan i Rösterna visat sig vara. Och som han beständigt förblir.

Hemmers andra diktbok, Pelaren (1916), är emellertid ingen upprepning av Rösterna. Skill-

naden understrykes redan av prolog- och titeldikten: mot den virvlande vita kaskaden av skratt och av tårar i Rösterna står här en majestätisk pelare »av tusen själars eld», en stod rest av all jordisk trängtan mot evigheten och krönt av en ensam, mystiskt ljungande låga — — — »det hjärtat, som större är i längtan än vi alla.» Det kosmiska perspektivet, som senare blir så karakteristiskt för Hemmers dikt, öppnar sig här i en första, romantiskt färgrik vision.

Men det är inte bara perspektivet *från* jorden som vidgas och fördjupas, utan också det *mot* jorden. I de nya kärleksdikterna, Mitt hjärta behöver ett litet barn, Min tanke söker ord och En blommande äng, uppenbaras en ny innerlighet och enkelhet; de fyllas av ett nytt medvetande om att vara hemma i världen, av en ny uppfattning om att hjärtats rikedom ligger i det att kunna skänka sina skatter åt andra väsen;

Mitt hjärta behöver ett litet barn
att ösa sin ömhet över.
Spinn, sol, spinn tindrande silkesgarn
och susa, skog, sång som söver.

— — — — — — — — — — — —

Mitt hjärta har rytmer av böljande blå,
mitt hjärta kan solgnistor stänka,

men får det ej ut sina skatter så,
blir det armt av att intet skänka.

Och samtidigt framträder med ny styrka och ny färg en tanke som uttalades redan i Rösterna, den att det går ett hemligt band från lidande, ångest och kval till skönheten i världen. Diktarsjälen har vuxit sig till kraft att lyfta allt det som i Rösterna var frostaning och vinterhot och höja det på sträckta armar som en gåva och ett löfte. Hemmer säger nu sitt tack för »den vår som i frost gick förlorad», han känner den räddande kraften i en stor och äkta sorg, han ser över känslornas frusna isar en strålglans av rymdens »tröstrikt höga ting», och han vet att vintern har sin höga helg med sol över drivors djupa frid och med rening för själen (Tröst och Vintermorgon). Till och med vardagen, den grå vardagen som i Rösterna låg så fjärran, får nu ett nytt ljus för hans blick. Han söker den, ber att bli fjättrad och smidd vid dess trygga ankar. »Känslornas sjudande sommarkälla» må dämmas, det är en vinst i det offret:

Jord har ditt hjärta för växande viljor,
solsken och regn skänker livet din själ.
Mycket kan spira — men furor och liljor
trivas tillsammans ej väl.
Skyhöga makter i marken finnas.

Därför — om småvuxen blomprakt stjäl
kraft från det kommandes arvedel
— meja den, glöm vad du vekast vill minnas!

Mycket skall offras att mera må vinnas.

I dessa rader klingar Hemmers andra diktsamling ut. Och visst är, att ett mera har vunnits genom offer av sådant i Rösterna som i sin lätt tillgängliga fägring ändå innerst var »småvuxen blomprakt».

»Pelaren» är från världskrigets andra år, och fastän krigets hårda stämma inte direkt gör sig hörd där, har den kanske dock sitt tysta ord med i laget i denna diktsamling med dess i stort sett betydligt manligare och allvarligare ton. Tidsdiktare blir Hemmer emellertid först när dyningen av den stora stormen nått vårt land, i och med det röda upproret. Då ger han ut dikthäftet Ett land i kamp, där han säger sitt farväl till alla blida, doftande idyller och låter den stormiga luften fylla sin lunga med sång för män. Någon Tyrtaeos är han likväl inte; på ett lysande undantag när, hymnen Till de fallna, har denna hans aktuella och polemiska poesi inte stått sig genom åren. Ett land i kamp hör inte till Hemmers betydande verk. Och detsamma gäller om två andra arbeten från samma tid, novellsamlingen För-

vandlingar och den romantiska diktcykeln Prins Louis-Ferdinand. Personligt intresse saknar dock ingendera. Från den första novellen i Förvandlingar och från prinsens psykologi i diktcykeln går det många trådar till Rösterna och framåt mot Hemmers senare vers och prosa.

Efter Ett land i kamp, Förvandlingar och Prins Louis-Ferdinand hade Hemmer en revansch att taga. Och han tog den med glans, när han till julen 1919 gav ut sin tredje diktsamling Över dunklet. Det blev en publikframgång och en konstnärlig succès av hos oss mindre vanliga mått.

Styrkan i denna diktsamling är enhetligheten, helhetstonen. Hemmer står på höjden av sitt tekniska kunnande, och samtidigt har hans känsloliv vunnit en harmoni som låter honom sväva säkrare över dunklet än någonsin förr. Den regnbågsskimrande känslokaskaden från Rösterna väller ånyo fram och nu med än mäktigare flöde:

Nu spränga mitt väsens källor sitt tvång
och pulsarna sjunga: jag lever, jag lever!
Nu svingar sig diktens kristalliska språng
mot skyn, där bland stormar och sol den väver
regnbågshimlar av sång på sång.

Här finnas inga »sjuka sånger» som i Rösterna, ingen »grådimma» som smög sig in i den andra

diktboken; bländljust, likt somligt i Rösterna, är kanske ingenting, men det strålar i stället, till och med i grubblet och meditationerna, av en djupare och fullare glans. Sällan har i vår lyrik skönhetslidelsens och diktarinspirationens låga brunnit med en så strålande och het glöd som i dikterna i den första avdelningen, inledd av den underbara Den gamla sägnen, sången om stunden då

— intet bli vänner och hem och hus
men bara det ljuset blir allt.

Den kosmiska fantasien, som preludierat i Pelaren, spelar nu fritt i praktfulla visioner sådana som Hymn till solen, Jordens sång, Evighetens träd och Drömmen om ön. Också intellektuellt är fördjupningen tydlig. Man ser det bäst när man jämför den rent stämningslyriska dikten Tröst i Pelaren med den lika benämnda dikten i Över dunklet. Vad Hemmer nu söker tröst för, är inte för sin förlorade vår, för den egna lilla ensamheten i livet, utan för förintelsefasan vid utblicken över världsalltet. Och han finner sin tröst i vad vi kunde kalla en kantiansk eller schopenhauersk mystik: i tanken på att vår mänskliga världsbild bara är en bräcklig och subjektivt betingad föreställningsbildning som kan lämna många världar utanför sig okartlagda:

Vad äro lagar vi nått? — Ett namn på den gräns
där vi stupa.
Vad äro aning och dröm? — Töcken och flämtande bloss.
Vad äro tider och rum och linsernas isiga visdom?
— Sanningen är det, javäl, — men blott för livet och oss.
När den en gång är förbi, den form som du ägde i livet,
och över tröskeln du gått, ingen kan säga dig vart,
vad gälla då de bevis som i livet ha stöttat din världsbild,
vad är då långt eller kort, vad är då vitt eller svart?
Allt vad vi visste och allt vad vi trott — allt gällde blott livet.
Men då på tröskeln du står, då du förbyter gestalt,
då för ett obekant Nytt, ett oanat Annat skall falla
rymder och solar och jord, vintergator och allt.

Det är en klang av Stagnelius i dessa strofer. Det är ingenting mindre än den filosofiska dikten som här sent omsider introduceras i finlandssvensk lyrik. Hemmers stigning över krigstidens dunkel är mer än ett tillfälligt stämnings-

utbrott; den är stålad av tanke, den är ett försök att inför verklighetens anlete gestalta en egen världsbild.

Väntan, Hemmers nästa diktbok, är kanske mångtonigare än Över dunklet. Med en dikt som den fjärrskådande, högstämda Själens landskap och med den delvis så paradisiskt jublande sommarcykeln tangerar den Över dunklet. Men i cykeln En gammal trakt och i flertalet av dikterna i den första och tredje avdelningen ruvar en tyngd och en ångeststämning som inte var förnimbar i Över dunklet. Det stiger något mörkt vid horisonten, atmosfären har en väntande stillhet som ett landskap inför åskvädret. Dikten Ett möte är symbolisk: bilden av en vitvingad fjäril som fladdrar ute över havsytan, medan ovädrets andar ligga på lur vid horisonten. Diktionen blir knappare, stämningen sprödare och mer inåtvänd; melodiösa och innerliga vistoner sådana som de i Ängsullen, Den beskyddade och En pingstvisa hade Över dunklet inte att bjuda på. Den ljusa fröjd, som ännu dröjer kvar, har något av indiansommarens förgänglighetsaning i sig. Den samlas girigt i bröstet till skydd mot någonting annalkande, med den tanke som avslutar tacksägelsen för ett vårregn och en fågelsång, i samlingens sista, runebergskt enkla och underbart klockrena dikt om en »stilla kväll»:

Som sång av tusen syrsor var vårregnets fall
mot halvsläckt vattenspegel, som drömde utan
svall.
En fågel pep så vek och späd i strandlövets hägn
och sakta det viskade, mitt regn:

»Det är de stilla stunderna som du skall leva på.
I kväll har intet, intet skett, men något sker ändå.
En fågel och ett vårregn ha sjungit dig en sång.
Tag med den. Den kan hjälpa dig en gång.»

Åt diktarn som öppnar sitt hjärta för det stilla och stumma i livet, skänker detta, som fågeln åt sagoprinsen, en fjäder av sin vingskrud till amulett i nödens stund.

Och stunden då hjälpen behövdes kom snart för Hemmer.

Kanske var den inne redan när dikten Stilla kväll skrevs, kanske hade denna därförutan inte blivit vad den blev. Men *hur* den hjälpen var av nöden, det se vi klart först i den följande diktsamlingen, Skärseld, och framför allt i den avdelning där, som heter Dokument och bär mottot: »När kvalet talar, har det redan lättat.» Här störta alla de skuggor fram, som Hemmer ända sedan Rösterna anat på vakt vid sitt hus. De samlas, tätna och forma sig till bilden av kraxande, svarta kråkor, som förmörka själens fordom så

ljusa landskap och fylla det med sitt skri om att det finns lik i nejden:

Rikt var det landskap som blev mitt — och dock,
det gömmer på en outrotlig plåga.
Jag ärvde ock en skara svarta kråkor,
som ingen kan förjaga från min nejd.

De samlas kraxande från norr och söder,
de skocka sig, de färga solen svart,
förmörka källorna till dystra ögon
och sota mina häggars klara snö;
de spräcka tystnaden med råa näbbar,
de dränka fågelsången i sitt skrän;
de stå i luften som ett jättekors
och skria högt att det finns lik i nejden.

— — — — — — — — — — — — — —

Och går jag upp på berget någon natt
och söker glömska under rymdens ljushav,
då lyfter sig ur skogarna därnere
ett sus av onda vingar kring mitt berg.
Och virveln stiger, stiger — tills den står
mot nattens stjärnrymd som ett jättekors,
och tusen hesa stämmor skria högt
att det finns lik i nejden.

Hur är ej här allt förbytt! Av den bländljusa virvelkaskaden i den första diktsamlingen och

av den strålande pelaren av tusen själars eld i den följande har det blivit en ångestvirvel av svarta kråkvingar, som stiger och stiger tills den förmörkar rymden.

Det är jakten på dessa svarta ångestfåglar, den uppslitande kampen mot någonting sjukt och mörkt i den egna själen, som är det centrala i diktsamlingen Skärseld. I prologen till Ett land i kamp sade Hemmer redan, under trycket av yttre ofärd, sitt farväl till »det spröda skönhetssken vårt liv förgyller». Men huru helt annorlunda, hur mångdubbelt djupare och mer övertygande gör han det ej nu, när han inifrån, med den genomkämpade själskampens allvar i rösten, famlar efter »det enda»:

Snart är det bara ett som jag vill söka
på hela denna jord. —
Vad lönar det att öka
med nya sländor de miljoner ord
som fladdra över skönhetsfestens bord,
när tiden diktar tungt om nöd och mord
och stormen går och världens grunder röka?

Vad lönar det att föra
en konstens klinga, smidd av spröda kval,
när livets bilor falla utan tal
och hatande varandra vi förgöra?

Snart finns det bara ett jag vet,
som återstår mig i det sista:
att söka dig, Rättfärdighet,
du mörka evigheters gnista.
Att bära dig i skygga händers kupa
igenom stormarna och hagelbrusen,
hur vägarna må stiga eller stupa.

Så kanske når jag fram till någon frusen.

Överbjudet är nu det skönhetsljus som i den gamla sägnen strömmade ur paradisfågelns sång och förvandlade vänner och hem och hus till ett intet. Att nå fram till en frusen, att bli ett spadtag i avgrunden som skiljer människorna, det är nu det högsta Hemmer hoppas av sin sång (Förhoppning). En dikt som den citerade, Det enda, låter oss skymta en konflikt mellan konst och liv, mellan det estetiska och det etiska, jämförbar med den inre jordbävning som skakade Stenbäck och tvang hans sång att tystna. För bristande kraft till inre utveckling kan man förvisso ej beskylla diktaren av Väntan och Skärseld.

Men så djupgående och genomgripande hans utveckling än är, finnes det dock någonting väsentligt som dess dunkla makter inte rått på. Den skarpa vågrörelse av ljust och mörkt som

utmärkte Rösterna, finnes kvar i Skärseld. Dokumentens dystra själslandskap i denna bok badas ofta i dessa för Hemmer så typiska plötsligt bländande solbelysningar som nästan betaga en andan. Och det måste vara så. Hemmer vore inte Hemmer, om man ej till och med i en diktbok som Skärseld funne strofer fyllda av den mest jublande livslust vår lyrik känner. Tänk blott på dikter som Orrspel och Solvisa i bergen. Eller kanske framför allt på Morgonbad i strandruinen:

Hej, min skjorta hissas muntert på en brusten kolonnad
av en strandruin, som fordom var ett romerskt kejsarbad!

Långt på havets dimblå linje, som ett fartyg på en fris,
gungar Capri vinlövsriggat, seglande till paradis, —

och på andra sidan golfen, tungsint som ett tjudrat ök,
står Vesuvius och frustar boll på boll av sorgsen rök.

Men bland blommor och bland ödlor, granna som smaragd och vin,
dansar jag barbariskt naken i en kejserlig ruin.

Hej, nu dansar jag till randen av en mossig marmorhall,
tar ett språng och tumlar rusig ned i spegeln av kristall!

Hejsan, lekande delfiner, låt oss hålla lustigt lag!
Humrar, borrar, djuphavsfiskar — tagen mot mig, här är jag!

Ut på svala golfen styr jag. Med en våg till huvudgärd
lägger jag mig lat på ryggen i en morgonklarnad värld.

Skimrande latinska segel blinka över havets rand.
Och jag hälsar sol och himmel hänryckt med min sträckta hand!

Det är inte bara den odefinierbara klangen av ett rusigt jubel, som gör denna dikt till vad den är. Dess särmärke är det utomordentligt organiska hos bilderna. Med all sin konkreta fasthet flyta de smidigt in i stämningsböljorna och stegra dem. Huru överdådigt tumlande är inte redan det första anslaget med kontrasten av den nakna barbaren på kejsarbadets ruiner! Hur brusar ej stämningen i väg med visionen av det vinlövsriggade Capri, och hur överlägset tar den ej

sats från den stackars tjudrade vulkantitanen som blåser sina sorgsna rökbollar mot skyn! Allting ögat möter blir ett språngbräde för jublet, allting lever med dess liv. Och detta i en diktsamling som dock gör så blodigt skäl för sin titel Skärseld!

Utvecklingen från Över dunklet (1919) till Skärseld (1925) avspeglar sig även i Hemmers prosaarbeten från samma tid, i Onni Kokko och De skymda ljusen, i Med ödet ombord och Fattiggubbens brud. Till och med i den ganska utåtvända versberättelsen Rågens rike (1919) upptäcker man led av denna utveckling. Också där skildras en vandring mot Rättfärdigheten: nämndeman Spangars själskamp och självövervinnelse är ett steg längs den tunga väg som Hemmer själv tillryggalagt från Över dunklet fram till Skärseld.

Annars hör Rågens rike inte till det mest centrala i Hemmers diktning. Den är intet djupt och meningsfyllt verk, den är snarare en färgrik och spännande bilderbok, ett härligt illustrationsmaterial för en tecknare. Det finnes sann och smittande berättarglädje, en äkta episk ton, i denna till en österbottnisk bondby förlagda historia om tvekampen mellan den starka drängen Markus och den myndigare nämndemannen på

Spangar, som bägge älska byns ros, den fagra Klara. Också av lyrisk skönhet ger oss Hemmer ett överflöd i denna berättelse. Men märkligare är det kanske att han här avslöjar nya sidor av sin begåvning, en humor och en realistisk must som man knappast hade tilltrott honom. Personer och situationer tecknas med en saft och en skärpa som präglar dem i minnet. Särskilt fäster man sig vid det lyckliga sätt varpå den tyranniske Spangar förmänskligas och höjes till en förgrundsfigur och en nästan sympatisk gestalt, trots att han egentligen spelar rollen av boven i sagan. Hemligheten med detta är väl den att Spangars själskamp under arbetets fortgång i allt högre grad vädjat till Hemmers växande känslighet för de etiska konflikterna.

Rågens rike hade den tvivelaktiga turen att taga första pris i en romanpristävlan. Men därförinnan hade Hemmer i det verkliga prosafacket haft sin första stora framgång, med berättelsen Onni Kokko, historien om hur en liten fjortonåring blir en hjälte i vårt frihetskrig, för att få hämnd på ryssarna som förnedrat hans syster och bragt hans far om livet.

Är Rågens rike en bilderbok, så är Onni Kokko på sätt och vis en äventyrsbok, som med sina livfulla bataljmålningar, sin friluftscharm och sin patriotiska värme var mycket ägnad att fylla en

uppgift som populär uppbyggelselektyr efter segern. Det är någonting mer än ett särfall, när fjortonåringen Onni, räknande på fingrarna, mäter ut det mått av dödade ryssar som skall mäta upp hans fars liv. I trots av sin sympati för mycket i ryskt kynne och rysk litteratur har Hemmer här, trogen sina barndomsintryck, blivit den som gett den yngsta ofärdstidsgenerationens, jägargenerationens, rysshat dess effektfullaste litterära uttryck. Den morske lille ryssdödaren Onni är den finländske pojken mellan 1900 och 1914, han som i det passiva motståndets dagar ruvar över ryska oförrätter mot en far eller släkting och frossar i mordiska hämndfantasier kring namnet Bobrikoff.

Det ideellt bärande i berättelsen ligger emellertid på sidan om denna symbolik. Onnis flykt från arbetarhemmet i Fredriksberg och hans deltagande på den vita sidan i frihetskriget är en den kränkta rättfärdighetskänslans revolt. Men den verkliga, förödande katastrofen i hans liv sätter in först när han bland fienderna i striden möter gamle morbror Isak, den ende i hemmet som stått hans hjärta nära. Morbror Isak har gått med de röda av solidaritetskänsla gentemot sin klass, och Finlands skogar äro inte dess större än att Onni en natt finner sig sittande som ensam vakt i en stuga, där morbroderns utmärglade drag och feberhett ankla-

gande ögon växa fram ur den dunkla massan av fångar och bränna in en hjälplös ångest och förtvivlan i systersonens bröst. Det är en inspirerad scen som pejlar djupen och som man sent glömmer. Onni Kokkos tragedi är vårt inbördeskrigs tragedi i dess, på svenskt språk, hittills enda litterära avspegling. Vid arkebuseringssalvan, för vilken morbror Isak stupar, går Onnis själsliv i kras. Hans dyrkade »löjtnant» försöker rädda honom genom att i hans själ blåsa in en fläkt av sin egen enkla och starka patriotism, för vilken det i alla skiften ges ett som håller: tanken på att Finlands befrielse är värt alla offer. Men Onni är bara halvvägs botad, när en barmhärtig kula ändar hans liv.

Fjortonåringen Onni är inte den ende i boken som dukar under för inbördeskrigets själsliga påfrestning: den starke kapten Karr upplever en liknande kris. När hans fästmö blivit ryssbrud och hans bror tillfångatagen och ihjältorterad av de röda, brister han samman och ser allt i ett skrämmande klart och nytt ljus: inbördeskriget är ett frihetskrig för lika många röda som vita, de vitas kraft sitter till en stor del i böndernas bankböcker, och ryssens förbund med de röda skall man vara tacksam för, därför att det praktiskt betyder så gott som intet men räddar äran åt de vita och trollar om ett inbördeskrig till ett

nationellt befrielsekrig. Kapten Karr orkar inte hata längre, han genomskådar hela det äckliga spelet; det finns, säger han, bara ett ord för allt som sker och det är ordet: misstag. Sociala reformer och omstörtningar, politik och taktik, allt det där är andrarangsfrågor, det gives blott *en* omstörtning som är värd något, och det är att skaffa en ny religion till världen, att frälsa vårt »usla, trasiga såkallade hjärta». Det är, låt oss minnas det, en sjuk mans nervösa överspändhet som bryter fram, men det är dock samtidigt mycket av spontan diktarsubjektivitet däri. Så kraftigt och medryckande är detta utbrott av kapten Karr givet, att den enkla och troskyldiga patriotism som »löjtnanten» senare förkunnar har svårt att göra sig hörd.

Novellsamlingen De skymda ljusen lever på sin infattning, den första och sista novellen. De mellanliggande ha mindre värde. Av dem är Skottet historien om en ung man som lockas att försöka ett oförsiktigt kulgevärsskott på en orre, i riktning mot en förstad, och som därefter sätter detta skott i samband med en tidningsnotis följande dag om att en liten gosse hittats död vid en förstadsgata med ett mystiskt sår i tinningen. Det blir för den olycklige skytten dagar av självförebråelser och kvalfull osäkerhet, tills hans oskuld äntligen kan bevisas. Men något dröjer kvar hos honom som

minne av denna själskamp. »Det finns en blödande jord», säger han sig själv, »som man inte plöjer upp med alla smärtans plogar för att nästa dag lägga den i träde igen». Någonting konstruerat och långsökt vidlåder ohjälpligt denna novell. Men man förstår den bättre när man tar sikte på dess verklighetsgrundlag, den upplevelse som tvang Hemmer att ändra namnet på berättelsen om Onni Kokko till Onni Kalpa. Pojken Onni Kokko var nämligen en verklig person, om vilkens hjältemod Hemmer, liksom så många andra, hört berättas utan att dock veta något närmare om denna halvt legendariska gestalt. Djärvheten att sätta hans namn på titelbladet hämnade sig, hans familj uppenbarade sig och kom med sin gensaga. Detta oförsiktiga tilltag är det som i novellen symboliseras som det lättsinniga »skott mot packet», för vilket skytten får böta under en lång och skickelsediger själskris.

Upplevelsen bakom denna novell har för Hemmer varit en blödande jord ur vilken mycket spirat.

Men detta ämne låg honom för ömmande nära för att kunna omstöpas i realistisk dikt. Annat är det med novellen Resan hem som vuxit fram blott ur anblicken av ett blekt anlete och den korta fantasieggande upplysningen om ett öde där bakom.

Med två gravar bakom sig, hustruns och den förstföddes, sitter en man i ett av det kaotiska bolsjevik-Rysslands överfyllda, eländiga tågsätt. Han är på väg mot sitt hemland i norr och trycker i sin famn det enda han har kvar, ett barn i lindor. Klamrande sig fast vid tanken på det fjärran målet försöker han hålla sitt barn vid liv och uthärda de ändlösa pinodagarna. Men det tröttkörda tåget lämnar vagn efter vagn för att orka fram, slutligen också, medan han somnat in av utmattning, den vaggong där han har sin plats. Med barnet i famnen står han på skenorna och ser röken av tåget försvinna i norr. Halvt vanvettig av förtvivlan börjar han då springa längs banan, tills benen ej bära honom längre och han faller och blir sittande, med skuldran lutad mot räcket av en bro:

»Han såg sig omkring. Det var visst uppe på en hög bro han satt, över något stort vatten — det var som han svävat fritt i rymden. Ovanför var det oändligt blått med vita, stilla moln — nedanför lika blått med lika vita, stilla moln. Här var ingenting uppåt eller nedåt, här var allt en barmhärtig, tyngdlös ro. Nere eller uppe, fram eller tillbaka — här lyfte någonting dem bort från detta.

Nu tändes de stilla molnen av en svag rodnad, och allt blev ett enda svävande av blå och rosen-

röda speglingar, den ena bakom den andra, utan botten och utan slut.

Han satt och drack in ljuset i sina ögon, och det kom en stor glädje över honom. Han sade:

— Barnet mitt, för dig finns bara två ställen. Det ena är min famn, det andra är i himlen. Länge har jag hållit dig här, alltför länge kanske, men du skall förlåta mig, för du var det enda jag hade kvar. Men jag hade inte kraft att ställa det väl för dig, och nu måste du få det bättre. Jag ger dig åt himlen, mitt kära barn. På en rosig molnkudde skall du luta ditt huvud, och jag vet att den vaggar dig hem. Det är så nära till himlen här. Själv skall jag också följa efter, men jag vet att jag inte får gå samma lätta väg som du.

Han kysste det lilla ansiktet ännu en gång. Så ställde han sig på knäna vid broräcket, lyfte barnet upp på sina sträckta händer och lät det sakta glida ut i ljuset.

En stund satt han och såg åt det håll, där barnet försvunnit. Det darrade till i speglingarna, och de stilla molnen buktade sig mjukt som om de mottagit något. Han tänkte:

— Nu lutar hon redan kinden mot rosenmolnet, den lilla. Nu är hon redan på god väg.

Så blev det åter lika lugnt där borta som förut: skyarna stodo stilla, och speglingarna darrade ej mer. Då sade han:

— Nu ser jag, mitt barn, att du redan är framme. Jag vet att du är i gott förvar.

Efter den vissheten ville han ingenting veta mer, han kände sig blott obeskrivligt lycklig. Långsamt sträckte han sig bakåt, tills han kände att nacken tog fäste mot någonting svalt och gott. Så lade han armarna i kors över bröstet och somnade.»

Någonting så sakralt och vekt som denna offerscen hade ingen annan av våra författare kunnat gestalta. Det är sidor som äro Hemmers i varje uns av sin stämning, i varje skiftning av sin stilton. Ingen kan som han vända sig från jordens inferno och förtro sitt dyrbaraste åt rymdens och evighetens milda makter.

Lika djupt karakteristisk för sin upphovsman, så till innehåll som stil, är »brevet till en död». Det är en tröstande hälsning till vännen som dog för tjugu år sedan, i smärta över att ha hunnit leva så litet. När den kvarlevande mönstrar sina stora stunder i livet, finner han att alla hörde ungdomen till, den tid då de levde och drömde tillsammans. Ingenting större och underbarare följde efter den tiden — »du kan vara lugn, min vän», skriver den levande till den döde, »här hade du föga mer att vinna, det mesta och det bästa, det hade du redan fått». Så melodisk och innerlig är denna hymn till ungdomsårens känslokraft, att

man knappast kan komma sig för att se kritiskt på den resignerade och trånga livsåskådning som ligger i frö däri. Ungdomsårens tre största lyckostunder, som brevskrivaren återkallar i sitt minne, tala till oss med en omedelbarhet som för ögonblicket förstummar all kritik.

Den första av dessa stunder är den ljumma, åskdigra septemberkvällen i kyrkparken, då grundtanken till ett eget filosofiskt system slår ned som en blixt i de två vännernas sinnen och jagar en rysning av hänförelse genom deras bröst. »Tänk stort, tänk stort!» — så lyder den ibsenska regula vitae som de anamma. Med de första ynglingaårens romantiskt dunkla motivering inpränta de hos sig den vittfamnande innebörden av detta att tänka stort:

»Tro icke att vad du tänker fördunstar med detsamma som tanken är slocknad inom dig själv. Den har gått ut som en etervåg, den finnes nog kvar någonstädes. Över oss spänner sig mänsklighetens idévärld, som luftlagret kring jorden. Där ligger alla själarnas kapital. Ingenting förgår, ingenting ökas, den psykiska kraften i världen förblir alltid lika till sin mängd, det gäller bara att få den omsatt i så ädel sort som möjligt. Alla äro vi arbetare i den saken, vi andas ut och in det själsliga elementet, det står i vår makt att förbättra eller försämra det. Tänk stort, tänk stort!

Och om tusen och åter tusen göra det, blir universum till sist så uppfyllt av de tankarna, att de ta ledningen i hela vårt andeliv. Så blir det klarare i luften, lättare att andas. Så blir det bättre tider för de tankarnas skull . . .»

I denna lyriskt naiva fantasi av två svärmiskt dunkla ynglingahjärnor är det den etiska grundtanken vi ha att ta fasta på, tron på de outtalade goda tankarnas strålkraft, på deras makt att förvandla en människa och verka vidare genom henne. Ty denna tanke förgår aldrig i Hemmers diktning. Lika litet som brevskrivaren i novellen, har Hemmer någonsin helt och hållet förlorat ur sikte denna ungdomsdrömmarnas luftiga tankehelgedom, som växte upp vid kyrkans vägg, i skygd av den, men också i rivalitet med den. Är det inte just den som tydligt hägrar för hans blick i den ett år senare dikten Luften (i Väntan)? Den vänder sig ju mot den fåvitska tron:

— att en andes levande ting
till intet fördunsta och dö.

Och den besjälas av medvetandet om att den luft vi andas är fylld med tysta och mäktiga strömmars drag. Som en psalm uppstämd under samma ungdomliga tankehelgedoms valv klingar också hymnen till tystnaden (i Väntan), där de goda tan-

karnas strålkraft besjungas i den för Hemmers lyrik så djupt karakteristiska strofen:

Allt det du i bröstet bäddade ned till tystnad
och frid en dag,
det strömmar ur dig som stilla musik vid varje
ditt andedrag.

Som De skymda ljusen med Väntan, så hör Hemmers första drama Med ödet ombord samman med hans närmast följande diktsamling Skärseld. Konflikten i dramat är en samvetskris, en skärseld, lika brännande som den i diktboken. En ung politisk fånge, Edgar, befinner sig ombord på en oceanseglare, vars kapten vid avresan mottagit ett förseglat konvolut »att brytas på öppna sjön» med order att låta arkebusera fången. Edgar har sin unga hustru Elise med sig, och i henne igenkänner kaptenen dottern till den kvinna som han under en oceanseglats för tjugu år sedan fått så kär att hans gamla skuta ända sedan dess seglat med tanken på henne som en dröm i lasten, med varje däcksfog knarrande av hennes fötters lätta steg och med varje segel böljande med linjen av hennes famn. För kaptenens kuvade längtan svikta tid och form: de tjugu åren sjunka hän, dottern är modern som han älskat och älskar. När denna lidelse står klar för honom och när

han öppnat brevet och läst arkebuseringsordern, är hans skärseld där. Hur kan han låta döda det väsen han hatar mest av alla, mannen som äger hans älskades kärlek, utan att i evighet pina sig själv med misstanken att en vällustig djävul i honom spekulerat på en skyddslös kvinna! I krisens elfte timma segrar hans rättskänsla och offervilja över den vilda lidelsen. Han prövar halten av Elises känsla för Edgar, och då den visat sig vara så stark att hon för att rädda denne är redo att ge sig åt honom, kaptenen, tar han sitt parti och offrar sig för de ungas lycka genom att gå överbord med arkebuseringsordern i sin ficka. Men Edgar finner Elise utsträckt på kaptenens säng med ett gåvobrev av honom bredvid sig. Och Edgars misstanke och Elises extatiska tacksamhet och beundran, som vägrar att försvara sig genom att förråda kaptenens hemlighet, bygger en mur mellan de två unga. Kaptenen vann Elise när han gick från henne. Dramat slutar med perspektivet mot Edgars eviga, sårande misstanke och Elises obrottsliga, av kvinnlig finkänslighet dikterade tystnad.

»Med ödet ombord» är ett drama av en lyriker. Intet under då att symboliken där är lika viktig som det realistiska skeendet. När kärleken till Elises mor sköljde hetast genom kaptenens ådror, passerade skeppet en zon där kompassen kom ur

funktion på grund av magnetiska störingar, och där endast stjärnorna kunde ge kursen. Tjugu år senare, när Elise är ombord och krisen upprepas för kaptenen, har skeppet åter drivits ur kursen och hamnat in i det magnetiska område, där det dagliga vanelivets kursbestämmare sviker och endast en ingivelse från höjden visar vägen. Förra gången var det önskeväder, nu rusar ovädret över skeppet från ett bläckfiskliknande moln som stryper stjärnorna, en efter annan. Och kompassen dansar, vettvillt darrande som viljevågens tunga i kaptenens inre! Bättre och intensivare hade stämningen i stycket ej kunnat koncentreras än genom denna träffsäkra bild. Och i sin lyriska fantasis överrikedom nöjer sig Hemmer ej med den. Det magnetiska området, där dramat utspelas, vidgar sig i kaptenens fantasi till en kosmisk zon, till det hemliga bälte där jordklotet år efter år, i stjärnfallsnätterna, mottar hälsningar från ovan. Kaptenens livsväg över haven är jordens bana, och den magiska havszonen är det mystiska rymdbältet, där det förflutna som stjärnfall slår ned med sina hälsningar från fordom. Det dramatiska profiterar knappast av denna lyriskt vackra men psykologiskt osannolika allegoriska dikt av kaptenen. Men den tidigare allegorien, om det magnetiska området där allt förvirras, hör odisputabelt till det dramatiskt verk-

ningsfulla. Den är i själva verket en huvudförtjänst hos stycket. Den är i släkt med en Ibsens dramatiska symbolik.

»Med ödet ombord» vill emellertid ej vara ett drama i vanlig mening utan, enligt undertiteln, en dramatisk dikt. Den realistiska framställningen av händelserna om skeppsbord får sin metafysiska inramning i en prosaprolog där Edgar hinsides jordelivet ställer kaptenen till ansvar, och i en epilog på vers där han, efter dramats förklaring, känner sin börda avlyftad och försonar sig med sitt öde och sin förmente fiende. Han känner att »varje väg ett öde går är slutligt enda rätta vägen». Och han vänder sig till oss med sensmoralen:

Det bittra livet öppnar månget spel
som aldrig till en lösning hinner.
Nu vet jag dock — den makt som spelet vinner
är ej det blinda mörkret i vår själ.
Allt flyttas över, vart vår vandring går,
allt följer med, tills det sin lösning får.
Ja, mycket som så oförlåtligt gällt,
— i nya rymder får det ny betoning,
och långsamt klarnar spelets dunkla fält
till allt det oförsonligas försoning.

Prologen och epilogen avslöja det mellanliggande dramat som en exempelpredikan om den

inneboende rättfärdighet hos livet, som ur en högre synvinkel blir uppenbar. Edgar finner i epilogen vad han i prologen så förtvivlat ropat efter. »Minns du en sak», frågade han där sin vederdeloman, när de tillsammans blickade tillbaka mot livet:

»Där borta fanns det tusen kyrkor, de höjde sina torn som sträckta armar mot skyn. Minns du att människorna gjorde detsamma i sina stilla och förtvivlade stunder, alla sträckte de händerna mot något hinsides. Vad strävade de efter, vad sökte de? *Rättfärdigheten.* Vi visste alla där borta att rättfärdighetens rike måste finnas någonstädes, på denna sidan. Landet där allt får sin lösning. Där varje gärning väges på vedergällningens våg. Jag söker vägen dit. Vet du var det landet ligger, så säg mig det. Eller finnes det icke alls?»

Från tidiga psalmtonande dikter hos Hemmer, sådana som »Bygg ditt hus —» (Över dunklet), från kapten Karrs rop på en ny religion (Onni Kokko), från barnoffret åt himlen och den spiritualistiska ungdomsfilosofien i De skymda ljusen och från rättfärdighetskravet och rättfärdighetsupptäckten i Med ödet ombord och Skärseld gå trådarna fram till passionshistorien Fattiggubbens brud från år 1926. Den är ett religiöst verk, men dess religiositet betyder inte en handräckning åt statskyrkan och den officiella kristendomen —

vi minnas ju från brevet till en död att tron på de goda tankarnas makt slog ned i två unga sinnen *utanför* kyrkmuren, och vi erinra oss kanske vilket ljus som i Rågens rike faller över den underlige och löjlige profeten Josua, medan hans motpart, prosten, står helt i skuggan. Anna, huvudpersonen i Fattiggubbens brud, är också hon en fripredikant, men en fripredikant mot sin vilja. Hennes fästman har dött, sedan han gett henne ett barn under bröstet. I den yttersta nöden sprudlar trons källa fram i hennes själ, men predika och kämpa för sin tro vill hon inte. Hon förlitar sig, också hon, på de goda tankarnas strålkraft: har ett ljus tänts inom en har man blott att vårda det väl, det lyser nog igenom en utan många stora ord. Men mot sin vilja tvingas hon in på trosvittnets Golgata-stig. Den inre frid och klarhet, som nu lyckliggör henne, samlar snart en liten menighet som hos henne söker hugsvalelse och råd. Den växer, denna skara, och snart får Anna besök av sockenprästen, som ställer henne till svars för hennes verksamhet och spörjer hur hon, den ogifta modern, djärves ställa sig som ett exempel för andra. Anna står upprätt och klar inför sin trångbröstade domare. Men nu, när hennes ställning är som svårast, kommer olyckan som kastar en hotande slagskugga framför sig i Annas själ, på samma sätt som Onnis möte med morbror Isak i

Onni Kokko och den förseglade grå arkebuseringsordern i Med ödet ombord. En samvetskvald kvinna, som varit med om att dräpa Annas moders oäkta barn, kommer till Anna med frågan vad hon skall göra för att få frid. Anna tövar ett ögonblick med svaret. Det är hennes besökelses stund: skall hon verkligen för rättfärdighetens skull offra sin mor och sig själv och de själar som äro i hennes vård? Men bara ett ögonblick tvekar hon. I nästa stund uppmanar hon kvinnan att gå till länsmannen och ange hennes moder och sig själv. Därmed är Annas och hennes samfunds öde här på jorden beseglat. Kretsen glesnar kring Anna, prästen har fått ett anfallsvapen mot henne som han hotar att bruka från predikstolen. Hennes sista trogna ha samlats utanför kyrkan för att höra om det oerhörda verkligen skall ske, om prästen skall ha panna att vända Annas självövervinnelsetriumf och rättfärdighetsoffer till hennes fördärv! När han verkligen djärvs göra det, storma de i vild förtvivlan mot kyrkan, och i det uppflammande handgemänget blir Anna stenad till döds, när hon skyndar till och vill gå emellan. »Det finns ingenting så hårt i världen som rättfärdigheten», lydde ett av hennes sista ord.

Annas öde framställes i en inledning till boken som en historia förtald långt efteråt för en ung man, som sökt sig bort till hennes by under en

själskris av självrannsakan, sorg över inre halvhet och vilja till omorientering i tillvaron. Han kan beundra tidens tekniska kultur, de glänsande maskinernas skönhet, men starkare än hans beundran är dock hans dunkla skamkänsla över att människorna blivit så ömkligt långt efter sina verk. Han revolterar mot detta att de brustna och förgiftade ödena skola sysselsätta samtiden långt mer än de fridsamt starka och hela: »är icke Kristus eller även en Gandhi långt gåtfullare än alla världens napoleoner», frågar han. Att man icke beständigt skall gräma sig och mästra utan i stället godtaga, det är den lära han alltmer förts att omfatta under sitt liv. Och denna lära kommer honom nu till mötes just i de ord av Anna som bytraditionen bevarat. Hon visste att det är väl menat med oss alla här i världen, att det är livets vilja att vi skola hitta mening just i det ödeskort som blivit vårt. Nästan som en modern psykoanalytiker lärde hon att man icke skall trötta ut sig genom att kälta och kämpa med sorgebarnen i sin själ, det sjuka och svaga i sinnet, utan i stället sätta in all sin kraft på att stärka och hjälpa fram det goda, så att det drager allt det andra med sig och av ens brister gör goda drängar åt ens dygder. Vem ser ej här likheten med tankelyriken i Skärseld, med dikter som Undergång och förnyelse, Vårhymn och Gryning, där man läser strofen:

Sluta miserere ropa,
famna, famna alltihopa,
dina brister, dina brott!
Pressa allt i hjärtat samman,
adla det till guld i flamman,
höj det, fräls det, gör det gott!

Annas gestalt, där Hemmer nedlagt så mycket av det som långsamt arbetat sig fram i hans dikt, behärskar helt berättelsen och gör allting delaktigt av sitt mänskligt rika liv. Hennes moderliga sundhet, hennes kvinnliga svaghet och hennes fridsamma ödmjukhet paras med en djup livsvisdom och en verklig helgonlik resning. Hon står med bägge fötterna på jorden, trots att himlen är henne så nära, hon är en av de få religiöst levande gestalterna i vår litteratur. Det står den stora poesiens glans över många scener i hennes passionshistoria. Framför allt kanske över hennes död och hennes föregående ångestfulla underkastelse under den hårda rättfärdighetens lag. Men också över den stund då hon dödligt utmattad av födslovåndorna hämtar ny kraft att föda sitt barn vid tonerna av Berg-Olles oväntade psalmsång i rummet bredvid, hans, mänskofiendens och ödemarkseremitens, som genom hennes gärning blivit återförd till dalen och människorna. En scen som denna sista är fylld

av en plötslig blodvåg av förlösande jubel, ett blodsvall av extas, som knappast någon annan av våra prosaförfattare vågar låta strömma med en så ohämmad och smältande styrka. Här finnes, alla olikheter till trots, något av en Björnsons hjärtelag, något av solglansen i Over Evne I.

Att det finnes inre sammanhang och stark inre utveckling i Hemmers alstring, det är vad det föregående sökt åskådliggöra. Prosaverken stå ej på sidan, äro ej mindre ambitiösa. Prosan är ej för Hemmer något andrarangsverktyg, så som man kunde tänka sig när det gäller en boren lyrikernatur som hans. Onni Kokko, De skymda ljusen, Med ödet ombord och Fattiggubbens brud äro inga periferiska företeelser i hans diktarfantasis cirkel, de stå var på sitt sätt lika centralt som trots någonting i hans lyrik. Men av fabuleringskonsten, efterhärmningsdriften, det skarpa ögat och den artistiska beräkningen, av alla dessa egenskaper, som icke få saknas hos den ideale berättaren eller dramatikern, hör ju givetvis ingen till de hos Hemmer starkast utvecklade. Hans psykologiska skildringskonst sviker stundom i de avgörande ögonblicken, hans dialog kan rätt ofta slå fel, i synnerhet i de vardagliga tonlägena. Högst når han, när han — som så typiskt i Resan hem och Brev till en död — arbetar endast med ett själstillstånd eller en stämning;

eller också när han — som exempelvis i fråga om Anna i Fattiggubbens brud — sympatiskt kan fylla en gestalt med en så rik inre verklighet att den yttre konturen blir likgiltig och blott följer av sig självt som en logisk konklusion ur den själsliga tillvarons premisser.

Hemmers prosaarbeten äro i sina fel och förtjänster en lyrikers verk. Hans prosastil har också i sina bästa ögonblick en inre dragning till versmelodin, så som det i en enskildhet finnes åskådliggjort när dramat Med ödet ombord utmynnar i versepilogen.

*

Så blir det då Hemmers mogna lyrik som ger den hittills fylligaste bilden av hans jag, det starkaste uttrycket för vad han som konstnär mäktar åstadkomma.

Det genommusikaliska i hans lyriska form är ett helt kapitel för sig. Vokal- och konsonantmusiken, assonans och allitteration, är hos honom sällsynt rikt utvecklad. Det finnes knappast någon förnämligare dikt av hans hand, ja knappast någon strof eller versrad som präglat sig i minnet, som ej här kunde stå som exempel. Ljudharmonierna väva sig in i varandra, de korsa sig och upplösas i mjuka modulationer, som skänka dikten en levande musikalisk själ.

I förhållande till assonansen och allitterationen spelar slutrimmet, denna organiska utveckling av dem båda, en relativt underordnad roll. Det finnes väl, isynnerhet i Över dunklet, en del prov på en rimmarvirtuositet som nästan blir självändamål. Men detta är undantag. Hemmers vers lägger ingen särskild tonvikt på slutrimmet, det växer blott naturligt fram ur hans diktnings musikaliska väsen.

Hur fri Hemmer står i förhållande till rimmet, hur utmärkt han det förutan realiserar sin lyriska individualitet, bevisas i stort av blankversen i Rågens rike. Men djupt karakteristisk är också den första dikten i cykeln Drömmen om ön (Över dunklet). Vem kommer inför dess första strof att tänka på den nästan absoluta frånvaron av rimmet? Här vibrerar ju hela den fulla och spänstiga klang varav Hemmers lyra är mäktig:

Längre än måsarna flyga
på morgonens flammande vingar,
längre än middagens strömoln
segla sin tindrande snö,
längre än solen som sjunker
i aftonens röda böljor,
längre än allt vad vi ana och spana —
längre därborta
ligger i havet en ö.

Går rimfrånvaron här nästan oförmärkt förbi en, så reflekterar man längre fram knappast dess mer över förändringen, när diktens crescendo lyfter allt tätare rim på sitt stigande svall, på samma sätt som när vågkammarna bräma sig med skumvitt i växande sjö. Det är en naturlig kraftutveckling man bevittnar; rimdräkten är ingen tvångströja, det finns i de följande stroferna ingen onatur som rimmet rättvisligen kunde göras ansvarigt för. Och som här i smått, så förhåller det sig i stort sett i hela Hemmers bästa lyrik. Överallt är rimmet endast en manifestation bland andra av hans diktnings inre musikalitet. Det är indraget i dess musikaliska blodomlopp.

Den orimmade fria versens teknik behärskar Hemmer redan i Pelaren och utbildar den ytterligare i sina senare diktböcker. Och även i sin rimmade vers visar han en märkbar dragning till en fri strofbildning, som inte följer ett bestämt versschemas stränga lagar utan anpassar sig efter innehållet och den musikaliska linjen. Hemmer excellerar inte i invecklade och svåra rimflätningar, han är ju en av de få som aldrig publicerat en sonett. Strofbildning och tankeutveckling sträva hos honom att täcka varann, en mening stympas aldrig genom strofpaus på det sätt som är så vanligt exempelvis hos Mörne.

En så musikalisk och stämningsvibrerande lyrik som Hemmers lyser självfallet inte med skarpa konkreta bilder och minutiös verklighetsskildring.

Den saknar ju långtifrån bilder som fästa sig i minnet. Låt oss blott erinra om metaforerna i dikten Morgonbad, om de solskira snöflingorna, »lätta som frusen morgondagg» (i dikten Snöripan), eller om orrspelet, när det i höstrymden klingar som stenar, dansande över en nyfrusen vattenspegels skallrande solblåa glas. Drag av realism stöter man även titt och ofta på hos Hemmer. Han skyr aldrig de uttrycksfulla orden, även om de sakna poetisk färg, hans förnimmelser kunna fordra så pass originella och intensiva ord som verbet »spräcka» i uttrycken »spräcka ron» och »spräcka tystnaden», och han väjer inte, som vi tidigare sett, för att förlikna sina svartalfer vid kråkor, djur som väl aldrig tidigare spelat en liknande roll i nordisk lyrik.

Men trots allt detta gäller dock omdömet att hans lyrik i stort sett är föga konkret och iakttagande till sitt kynne. Dess naturskildringar äro relativt få, färre kanske än hos någon annan finlandssvensk skald. Och gå vi till dem som finnas, märka vi att de ha sin egenart som skiljer dem från det mesta i lyrisk naturskildringsväg i vår litteratur. Det ser man redan vid en flyktig

blick på några av de renast naturskildrande dikter som i Pelaren, Över dunklet, Väntan och Skärseld ägnas envar av de fyra årstiderna.

Dikten Snömorgon i Pelaren ger oss drivornas gnistrande vidd och rymdens ljushav, tallens tindrande vinterhuva och morgonrodnadens röda flammor som spränga sig in bland de djupblå skuggorna i skogen. Det är ingen originalitet i detta, den kommer först när hela detta allmänt tecknade landskap får sin stämning förlöst i det själiska vinterlandskapets linjer:

Öppnar sig i bröstet som en solvidd, där spåren
snögat in och drunknat under djupa drivors frid.
Långt är det sen sommaren, och långt är det till våren.
Nu är vinterns höga helg och själens reningstid.

Minst lika karakteristiskt visar också snölandskapet i »Snö och månljus» (Över dunklet) bort från jorden, men inte inåt utan upp mot tidlösa drömland:

Allt är lyft till högre vidders vila
ovan tid och rum och mörka makters hot.
Snö och månljus över stilla skogar.
Stjärnor kring min tinning, stjärnor vid min fot.

Ännu kontursvagare än vinterns landskap svävar väl vårens förbi oss. Det förtätar sig i ett enda, i lärksången; den är för Hemmer våren, den suger hela vårlandskapet in i sin luftiga välljudsbölja.

Sommaren, fullbordans och grönskans tid, låter Hemmer lugnare mätta sina ögon med det som är av denna jorden. Han gör det i ängsidyllen i Över dunklet och i den nära besläktade sommardikten Rus i Väntan, där han utsträckt på den lata ängen låter sommarens saligheter smeka sina sinnen:

Omkring mig örterna med sträckta halsar
begärligt dricka solens goda vin,
och vacklande den loja vinden valsar
till fågelflöjt och bas av druckna bin.
De stinna korna, trötta på att tugga,
ha blundat till med sömnigt sänkta horn,
och feta drömmars saligheter dugga
ur himlen ner på dem som gyllne korn.
I viken stimmar det av mört och löjor
som leka blindlek med en silverbris,
och molnen hänga vita, skira slöjor
välsignande kring jordens paradis.

Med alla sina detaljer är detta inte ett distinkt och fristående sommarlandskap. Det är som-

marens essens, solskenslättjans varma brygd, den som i Ängsidyllens slutstrof omtöcknar blicken och tvingar allt yttre att drunkna i det egna blodets sus:

Kära! Låt oss i ängens blommor borra vårt
huvud ned,
ingenting fråga, ingenting minnas — bara i
signade stunder
höra vårt villsamma mänskoblod, hur det
viskar i suset med,
känna hur sommarens rusiga ångor brädda vårt
bröst med sitt under.

Hur karakteristisk är inte denna medvetna självfördjupning och utestängning av yttre intryck. Ingenting kan gärna vara mer betecknande för Hemmers naturskildring än denna hans sommarbilders översvämning av det egna blodets sus. Ingenting — utom möjligen två andra sommardikter av hans hand, Ett möte och Ängsullen, där sommarens landskap blir ett med det luftigaste luftiga, med en vit fjärils fladder över havet och med ängsullens sömn på dimmans dun. Det är motbilden till vårlandskapets inkarnation i lärksången.

Och en annan motbild finna vi, när vi gå till den förra av de två höstdikterna i Skärseld.

Som lärksången ur Hemmers vårlandskap, så lyfter sig här orrspelets musik ur en höstnatur som knappast hinner avspegla de flyktigaste konturer i vårt öga, innan den redan ligger långt under stämningsvingarnas flykt. Mot inledningsstrofens majestätiska bild av solen som stiger ur »skogarnas frostgula bädd» ställes, med en vidgande och intensiv kontrast, den fina tonen av järpen i snåren som »förstucken och rädd spelar upp på sitt silverne rör». Det är som vore denna fina ton själva sagans silverpipa, som lockar det näraliggande undret ner från skyn; ty knappt har diktarn gått några steg i höstmorgonens glans, innan han plötsligt stannar, i betagen och undrande lyssnan mot skyn:

— Har det frusit i natt över rymdernas sjö?
Hör jag himmelska piltar i ras,
hur de dansande stenar från stranden strö
över skallrande solblått glas?

Lyss, det stiger, det porlar som vårbäckars fall
genom lufthavets gnistrande gull!
Hela höstrymden är som en skål av kristall,
med de porlande sångerna full.

Från denna överfullt tonande himlaskål av kristall kan diktarens eget inre knappast skiljas,

när det i sista strofen i en sprängande lycka fylles

— — — — som en bräddad pokal
med ett sjungande ödemarksrus!

Natur och stämning, höstlandskap och själslandskap äro ett.

Med tydligare linjer än detta oktoberlandskap avtecknar sig novemberlandskapet i dikten Novembermorgon på bron:

Se, juliblå är vikens blanka is,
så gul som mogna rågar brinner vassen
och speglar sig i tegar av kristall.
Det drillar fjärran, drillar nära
igenom detta silverrena rum:
i rönnens klasar, pudrade av frosten,
ha sidensvansar slagit ned,
de gunga sakta spelande i silvret. —

Vid sidan av myrlandskapet i Ängsullen är detta väl den utsöktaste naturmålningen av Hemmers hand; den har något av en japansk tecknings gracila charm. Participet »pudrad» är ett fint drag av Hemmers realism och visar samtidigt utmärkt vilken stileffekt ett enskilt ord kan åstadkomma. Men vad vi framför allt skola iakttaga är hur också denna precisare naturmålning får en musikalisk själ, av drillar fjärran och

av drillar nära genom ett silverrent rum. Och vidare, hur också denna novembertavla lånar hälften av sitt ljus inifrån, av kontrasten mot det skymmande novemberjag som i den första strofen flämtar, beklämt av höstmörkret, och i den nästsista ånyo tränger sig fram, som en dunkel fläck i den juliblå glanskisens spegling.

Vinterlandskap och vårlandskap, sommarlandskap och höstlandskap ligga i Hemmers lyrik i ljuset eller i skuggan av en stark inre stämning. Och det landskap som så blir till, förtätar sig gärna i någonting musikaliskt. Årstidernas poesi är i Hemmers lyrik årstidernas musik. Vårens lärksång, sommarens fågelflöjt och bas av druckna bin, höstens orrspel och sidensvansdrillar, alla klinga de där i brokig sångartävlan och spela den årstid som är deras in i vårt bröst.

Från denna förandligade, musikaliska naturskildring är det blott ett steg till de rent symboliska landskapen, till skönhetens och fridens paradisiska fantasinejder i Drömmen om ön och Själens landskap, till de härjade ungdomsfröjdernas sved i En gammal trakt, till känslofrosternas brända marker i Senhöst på stranden och till ångestens och kvalens svarta trakter och slemmiga djup i dikter som Flygsand, Landskap, Uppvaknande i ett kärr och dokumentet Jag ärvde marker. Det är de landskap där lärkorna sjunga

i en evig vår, men där också andra fåglar ha sin hemvist: kråkornas svarta likätarflock och orons änder »skymmande som sot», med tunga vingslag och klagande rop. Realism och symbolism mötas här på ett egenartat sätt inom naturskildringens ram.

Och ingenstädes pregnantare än i lärksångens symbol, den i Hemmers diktning ständigt återvändande.

Vad den betyder finnes klarast utsagt i den korta lyriska versberättelsen Lärkorna. Två unga älskande mötas där en pingstmorgon och vandra, som så ofta förr, ut i skogen till en plats som blivit dem helig. Han har för kort tid sedan erfarit att hans sjuka bröst dömer honom till en snar död, och han delger nu henne sin hemlighet och söker trösta henne med beskrivningen av den nya inre rikedom dödsmedvetandet skänkt honom. Med ord som kunde stå som motto för Hemmers egen lyriska naturskildring berättar han, att han under en underbar solbenådad vecka vandrat kring i bygden och samtidigt »i det stora landet själen». Han har lärt mycket, och kanske mest av lärkorna. Han har inte bara berusat sig av deras drillar, han har betraktat dem med klara och skarpa blickar och funnit något som för hans fantasi blir språngbrädet till en ny tro. Har du märkt, frågar han henne, att medan en lärka går upp de andra kunna sitta tysta på fältet,

liksom väntade de sin tur. Och han tolkar detta för henne så som han vill förstå det:

»De svinga sig i höjden en i sänder
för att mot solen jubla ut sitt bröst.
Det är en ständig sångartävlan, syns det.
Men det är inte så. — Till döden trött,
till bristning trött är lärkan, när hon äntligt
ur höjden fäller sig, hon kan ej mer.
Men sången, skönheten, får icke tystna,
det helga värvet är att oavbrutet
vid makt den hålla, därför måste ständigt
en av dem regna drillar ur det blå.
Ack, oförliknelig är lärkan, ingen
i samma sprängande extas som hon
rätt in i solen överjordiskt stiger.
Men heller ingen offrar sig så helt
som hon det gör, det finnes ej en fågel
som sjunger sig så dödstrött som en lärka.
Hon vet ett enkelt evangelium,
som aldrig får förstummas: Solen lyser!»

»Jag tror att många av de döda lärkor,
de tidiga och ensamma, man ofta
på fälten hittar i den sista snön —
jag tror att många av dem ej förfrusit,
men sprängts av sina alltför stora drillar.
De ha i ensamheten haft ett kall,

som bjudit dem att sjungande gå under.
De fråga icke huru långt det bär,
de fråga bara, huru skönt det brister.
Det är den glada visdom som jag lärde
av lärkorna, att föga det betyder
hur länge livet räcker, huru klokt
man sparar sig, att mycket man må hinna.
Det gäller bara huru högt i ljuset
ett överjordiskt ögonblick man nått,
hur himlarna och vidden en sekund
ha jublat i ens bröst, hur mycket skönhet
man hunnit famna i sitt korta liv!

Naturhistorikern må bedöma denna fantasi om de söndersjungna lärkorna som han vill. Det vissa är att Hemmer i denna symbol gett en karakteristik av sitt eget diktarjag som knappast kunde vara mer intensiv och slående. Ty lärksången som vill brista i skönhet, som strävar att i ett överjordiskt ögonblick famna himlar och vidder, det är ju diktarinspirationen sådan Hemmer själv känner och vill känna den. Det är paradisfågelns sång, som på sina tonböljor bär en helig själens doft och ett ljus som förvandlar allt. Det är den höga tonen som Tristan i Fantaster hör stiga och stiga tills den blir kristallfin. Det är den våg av doften hos ett förflutet som i inspirationens stunder väller upp kring

poeten Tristan. Det är sången som följer Pelarens skald som en bölja och ett stjärnljus, sången som är född inne i hans blod, men återsvallar mot honom som en doft, en ljusvåg, en vind. Det är diktens kristalliska språng, som sprutar upp i Rösterna och Över dunklet och väver sina regnbågshimlar i skyn. Det är allt det lätta och spröda som i Hemmers diktning oavlåtligt löser sig i en »svävande ton med det evigas doft».

Men skönhetsberusningens extatiska lärksång är ju långtifrån evig och obruten i Hemmers diktning. Hemmer är trots allt inte identisk med den unge dödsdömde älskaren i berättelsen Lärkorna, som inte finner en skugga mer i världen, sedan skönhetens himlavalv höjt sig över hans liv. Skuggorna falla långa och mörka i hans diktvärld, och näras de än av någonting yttre, av världens blodstragedi i krigsåren eller av egna olyckor, äro de dock, som de ljusa dagarnas sol, födda hos honom själv, innerst i hans eget blod.

En av de första dikterna, där den själsliga tvedräkten och otillfredsställelsen typiskt träda i dagen, är Den sjunkna vågen i Pelaren. Den är klagan över att kunna nå varken sin höjd eller sitt djup, över att obönhörligt pressas ihop i en yta mellan djupets och rymdens stridande makter. Det som här fyller bilden av den sjunkna vågen, återkommer i Skärseld i gestalt av myren,

»ett tveksamt, stridigt mittemellan», som viker med en tungsint suck under människosteg men likväl drömmer om växt och höghet och klär sig lysande i porsens glans. Efter den sjunkna vågens pressning till en yta mellan rymd och djup och myrens stridiga mittemellan, kommer i dokumentdikten På nattgammal is den bild som intensivast fångar polspännningen mellan ljus och mörker, rymd och djup, samtidigt som den vidgar perspektivet både uppåt och nedåt:

Mil efter mil jag vandrar över en nattgammal is,
fastän jag sjunger på färden solens och styrkans
pris.

Sviktande isen gungar under min skrämda fot.
Genom det spröda glaset stirrar mig djupet mot.

Slingrande, skymmande alger öppna sin drömlabyrint,
svävande ljusgrand spela, slockna i mörkret blint.

Bara en glastunn skiva håller min vanskliga färd
uppe i solens riken, ovan det sjunknas värld.

Sugande djup därnere, *min* är din värld jämväl!
Solens rymder och mörkrets välva min egen själ.

Bräckligt är skiktet som skiljer avgrund och
höjd i mitt jag.
Bara en glastunn skiva, brusten kanske i dag.

I detta ångestfullt bräckliga skikt mellan avgrund och höjd ligger den arkimediska punkten i Hemmers diktning. Det är symbolen för den oförmedlade polära motsättning mellan solens rymder och mörkrets som skänker hans lyrik dess levande inre enhet. Bild på bild förnyar denna kamp för vår blick och etsar in den i vårt minne. Där är säden som stiger signat stor ur tegarnas gödsel (På vandring). Där är det skymmande novemberjaget, som i isens spegling höjer sitt mörka ansikte mot den strålande rymden (Novembermorgon på bron). Där är furan som lyfter sin krona i sol, medan sågens tänder gnissla i dess rot (Vinterhygge). Där är det morgonrosiga sjölandskapet som smeker oss med sina späda löv »som ljusa leenden i luften tända», bara för att i nästa ögonblick låta den klara vattenspegeln spräckas av det oerhörda, av någonting slemmigt som dyker ur djupets ro med dystert bud om allt sjunket som unknat därnere (Landskap). Och där är slutligen, som kulminationen av alla dessa intensiva kontraster, bilden av »det blommande trädet», vars rötter och krona leva sina två skilda liv:

Du vita under,
upprunnet som en klar kaskad
ur jordens natt!
Du glädjesyn för gråa själar,
doftbringare,
som andas över nejden våg på våg
av sommarrus!
Hur har den stumma mullens mörker
hos dig befriats i en sång av snö,
och djupens gölar, stinkande och döda,
utrunnit i en salig ström av doft?

Blott därför, därför att du står
med alla grenar törstande till ljuset!

Det underjordens mörkerkvalda blod,
som dina blinda rötter dricka,
det möts från ovan av en övermakt,
som tvingar allt till leenden och liv.
— — — — — — — — — — — — —

Denna bild är realism och idealism i den för Hemmer så karakteristiska föreningen. Här är själva trädets idé gripen, det spänner sig som en länk mellan underjord och himmel, mellan mörker och ljus, och dess kontrastliv pressas ut i realistiskt kraftiga antiteser som blöda av den mänskliga slitningen mellan kropp och själ. Många

diktare ha besjungit trädets blomningsunder, men få på detta sätt. Vem av våra diktare känner som Hemmer denna övermakt från ovan som tvingar allt »till leenden och liv»? Det blommande trädet är hos Hemmer en symbol i rang med lärksången. Det är frälsaren och övermänniskan i hans lyrik, undret som löser dess kvalfulla dualism och förverkligar dess högsta önskan: att förvandla allt, vad en blind underjord beskär, till ljus och färg och doft.

Det är symbolen som famnar Under häggarna och Skärseld.

Av en diktning som med denna sällsynta styrka förnyar striden mellan ljus och mörker till en sannskyldig Ormuzd och Ahriman-kamp, skall man i dess fördjupning inte kräva det stora konstnärliga lugnet och den renaste harmonien. I denna kamp på liv och död försvinner ju också något vars frånvaro inte är det minst karakteristiska för Hemmers dikt. Det är vemodet, denna fridfulla försmältning av ljus och mörker, glädje och sorg. Jag vet visserligen att det i dikten Orangedoft talas om ett vintertungt vemod djupast inne i bröstet, och att vemodsackordet i Brev till en död är så starkt man blott kan begära. Men för grunddraget betyder detta föga. Vemodet är ett stillestånd mellan kämpande makter, ett fredsbudskap som aldrig ljudit emot

oss ur Hemmers lyrik. Och sker det dock en gång, skall det kanske tyckas oss som om en dyrbar egenart gått förlorad. Ty den hemmerska lyrikens strid är i djupaste mening dess liv.

Och striden står på mer än en front.

Det finnes i Skärseld en dikt benämnd Ode till mångfalden. Den är konstnärens bikt, den ger luft åt hans okuvliga begär att famna alla sorger och fröjder, att på tusen skilda stränder uppleva varje vårens förnyelseunder. Åsynen av söderns vida paradis av färg stegrar detta begär till en brand, till en jättetörst efter hundra vinlands must: det är »solvisan i bergen», som ingår i Skärseld. Men denna estetiska törst efter mångfalden är i sitt övermått osläcklig och dömd att i tidens fullbordan väcka en lika omättlig hunger. Så möta vi även i samma diktbok som odet till mångfalden och solvisan i bergen också dikterna Ökensång och Det enda. Ökensången är en undran om där ej, då allt fallit söndersmulat till en människofot, ur ett förbrukat tusenfalt till värn mot intet skall rinna upp *Det enda*. Ökenvandrarn frågar:

Var finns du, röda tråd, som leder rät
ur ringarna av vilsegång och ånger,
du som har fäste i en evighet
och tonar av en stor förtröstans sånger?

I dikten Det enda är denna röda tråd funnen. Den leder från begäret efter skönhetsmångfalden fram till »det enda» som är:

att söka dig, Rättfärdighet,
du mörka evigheters gnista.

Ode till mångfalden, Ökensång och Det enda äro bikter med hjärtblod i varje ord. Med en koncentration och en intensitet som inte kunde vara större, blotta de för oss, i lidelsefull nakenhet, ett av de kvalfullaste bland de problem som ge spänning och djup åt Hemmers dikt, åt hans lyrik inte mindre än åt prosan i Med ödet ombord och Fattiggubbens brud.

Den röda tråd, som sökes i Ökensång och vidröres i Det enda, har fäste i en evighet och tonar som en sträng »av en stor förtröstans sånger». I denna dess religiöst präglade spänning förenas två strömmar, en från det estetiska livets sfär och en från det etiska livets, en från konstnärens förnimmelse av att vara verktyg för en högre makt och hans längtan att föreviga det flyktiga, och en från samvetsömhetens och rättfärdighetskänslans krav på någonting hinsides som kan försona oss med allt det onda i livet.

Det finnes ju — det skola vi ej glömma — ofantligt mycket av jordisk hemkänsla i Hemmers lyrik. Där finnes först och främst känslan

av vårt ansvar för vårt liv, medvetandet om att endast vårt eget arbete kan bryta ondskans makt på vår jord och plantera om denna till det paradis vi drömma om (Jordens sång). Ingen mystisk hinsidesdragning kan för Hemmer överskyla detta grundfaktum, därtill är han i sin lyrik för sund och mänsklig. Det är inte bara en ung kärlekslycka, lik den i Rösterna eller i Pelaren, som kan skänka honom känslan av att vara hemma i världen; ännu i skuggan av Skärseldkrisen kan han ju i en vårhymn med gripande innerlighet ge luft åt en outsäglig glädje över att jorden blivit hans hem. Ingen är väl heller hängivnare i sin jordiska soldyrkan än Hemmer i sommardikterna och solhymnen. Röjes ej detta indirekt av Hades-draget hos hans dödsrike, det som skymtar fram redan i hymnen till De fallna, i kontrasten mellan de stupades kallnande i sina mörka gravar och vårens bloss som tändes varmt i skyn? I dikten Lärkorna blir ju skilsmässan från jorden en vandring till ett sollöst Hades-töcken. Och när i Över dunklet de stupade vännernas skumma gestalter mitt under gyllne sommardagar stiga fram som budbärare från dödsriket, är det med en tung klagan över sitt hårda öde att aldrig mer få se solen. Hemmers egen jordiska hemkänsla och soldyrkan talar då med deras stämma.

Och ändå — hur svaga äro ej de krafter som binda honom vid den soliga jorden i jämförelse med dem som driva hans längtan ut i rymden, bort mot det obekanta! Starkare än hans kärlek till jordens varma sol är hans tro på »det osynligas trogna solar.»

Han lever i en tid då världskrigets skugga faller mörk över jorden, då endast himlen har ljus och renhet kvar. Och han fördjupar sig i den, hypnotiseras av den, som Tolstojs furst Bolkonskij i Krig och fred, när han ligger sårad på slagfältet vid Austerlitz och plötsligt, liksom i en uppenbarelse, varsnar oändligheten över sitt huvud, evigheten över det timligas elände. I det måttlösa människoeländets dagar drömmer Hemmer i dikt på dikt sin måttlösa dröm om »en mänskovår». Han ser jordklotet rulla sin bana fram, följt av en ånga av förtvivlan och ångestsvett. När allt mörknar omkring honom, frågar han den eviga frågan, vart det goda går som brytes ned här på jorden, om det finnes ett osynligt hav dit det strömmar:

»stigande stilla tills tiden är full?»

Innerst inne tror han väl att så är, ty han har den födde spiritualistens begär att inte sätta livet lika med det lekamligt synliga, att mot dettas nej ställa själens trotsiga ja. Inne i oss, eller utanför oss i det obekanta, finnas kraftkällorna.

Den dag som lyser är endast ett lån »av skenet inifrån». Hjärtat är allsmäktigt, lyssnar han till dess sång, hör han den stolta självhärskarproklamationen:

»Livet är jag.
Lyssna, mitt gåtfullt susande slag
lustens och lidandets vidder mäter.
Paradisdrömmar och domedag,
himlar och Hades och evigheter
— allting skapade jag.

Livet och livets lagar äro vår föreställning, och därför att så är, kan det utanför dem finnas »ett obekant nytt, ett oanat annat». Den luft vi andas kan vara fylld av mäktiga strömmar som ila oss tyst förbi, människolivet pekar ut över sin början och sitt timliga slut; det är den lära som besjälar dikter sådana som Tröst och Gåtan i Över dunklet och Luften i Väntan och därjämte stora delar av Hemmers prosa. Den gamla själavandringsläran skymtar däri, men också vetskapen om allt det nya och hemlighetsfulla som nutidsforskningen avslöjat för oss i rymdens och eterns värld.

Upp i denna eterrymd, mot dess okända världar, lyfter sig den fjärran-längtan hos Hemmer som, så olik hans skaldebroder Gripenbergs, tar gestalt

i den bländande stoden av tusen själars eld. Den reser sig symbolisk redan i hans andra diktsamling Pelaren och ger namn åt den. Men först i hans senaste diktbok, Skärseld, uppfånga vi ett budskap från den makt som suger denna eldstod av längtan till sig, som månen flodvattnets svall. Det är den hälsning fjärranfrån som, efter att evigt ha legat gömd i hans öde och länge ha viskat i hans dikt, slutligen sänder honom sitt oblidkeliga bud:

Jag släpper dig icke, du själ, du är såld
att varda min frälsande man.
Sök upp mig i dödsdjupen, bygg dig en bro
till himlen och sök mig! Förlist är din ro,
om ej du förlossar ur stumhetens våld
en ande, som ropar dig an.

(Hälsningen).

Är det den dikteriska förlösningen av det stumma som här kräves? Eller är det en etisktreligiös fordran som gör sig hörd? Man vet det ej. Det är kanske lika mycket av bägge. Men hur innehållsrika och samhöriga bli ej diktbokstitlar som Över dunklet, Väntan och Skärseld mot bakgrunden av denna dikt! Ty upp till himlarna och ned i dödsdjupen har Hemmer förts på sin pilgrimsfärd till den ande som ropar honom an. Han har på skimrande regnsbågsbroar

vandrat bort från stoftvärldens ödelagda städer. Men han har också trampat de stigar som stupa mot det yttersta mörkret, stigar där den ro han hoppats förtjäna, måste begäras som en nåd från ovan.

På de stigarna tröttnar hans fot, när han ber sin »bön om ro»:

Herre, det är ju så ringa,
allt jag begär.
Inga fröjder, som svinga
högt emot skyarnas här.
Inga under, och inga
skatter som rost förtär.

Herre, den ringaste flinga
sjunker, när stormarna rymma,
stilla till vila i skog och mo.
Herre, markernas ulv och lo
unnas, när kvällarna skymma,
fridsamt somna på blodig klo.

Giv även mig din ro!

Och på de stigar där denna bön bedes, pressar sig också bikten om »den svarta tåren» fram ur hans bröst, i ett motståndslöst flöde, som blodströmmen med vilken man lugnt vill förblöda:

Mitt barn, du gråter sorgen bort,
så blir ditt öga åter torrt,
och klart mot morgonen du ser
och dricker ljus och ler.

Du känner ej den svarta tår,
som växer genom långa år,
som rullar inåt och förtär
det arv av ljus du bär.

Var själ fick sitt beskärda mått
av leenden och himmelsblått,
och dag som lyser är blott lån
av skenet inifrån.

Men när det skenet tagit slut,
är intet fagert som förut,
och det finns ingen annan bot
än vandra mörkret mot.

Man skall minnas det överrika arvet av ljus och ljustörst i Hemmers lyrik — det rikaste och mångfaldigast uttryckta vår litteratur känner! — för att uppfånga undertonen som gör denna enkla visa så sällsamt innehållsrik och gripande. Liksom man också skall minnas den hungrigt heta skönhetslidelse och den blödande inre strid som varit och äro Hemmers, för att

ha den fulla lyhördheten för allt som gömmes i hans bön:

Giv även mig din ro!

När jag från denna punkt överblickar Hemmers verk, stiger där fram för mig några ord, som kanske bättre än alla andra äro ägnade att i en målande minnesbild samla en god del av dess väsen. Det är dessa rader ur meditationen Uppgörelse i Över dunklet:

I sina vingade och stora stunder
för sol och storm och dofter styr min ande
sitt lätta spann av strålar genom rymden;
den är min vän, mitt väsen och min stolthet.

Men åter av en dolsk, fientlig hand
den slungas i det tunga, döda köttet,
liksom en fjäril, som av åskbyn vräks
från eterflykten ner i gyttjans famntag.

Här ha vi porträttet, det romantiskt-dualistiska, i penseldragen ytterligt personliga självporträttet, som oöverträffligt ger bilden av lyrikern i Över dunklet och Väntan.

Men vilja vi prägla i minnet en kanske mindre pittoresk, men nyare och djupare liggande inre profil, då skola vi stanna vid en annan dikt, av

långt senare datum. Den heter Stridsmännen i berget. Av sitt gamla dunkla grubbel över det godas öde i dess timliga nederlag har Hemmer här danat en klar och konturfast myt, som i bilden av de väntande stridsmännen i berget skildrar hur det goda ständigt samlar sina krafter och blott bidar ögonblicket då måttet är rågat och ondskans makter i ett sista stormlopp skola varda förintade. Den växande etiska tendens hos Hemmers diktning, som allt det föregående försökt klarlägga, mynnar här ut i en sista mäktig och syntetisk syn, en vision där Hemmer tyckes räcka Runeberg handen och på grundvalen av sin livsåskådning lyfta Sandels' väntan på redutten vid Virta bro till ett slags etisk metafysik:

Där ståndar ett berg i världens mitt,
förtäljer en gammal sägen. —
Spörj molnen, som rida kring solen sin ritt,
var toppen i skyn är belägen.
Spörj dödens bråddjup av mörker och hot
om bergets fäste och fot.
Spörj människolängtan om vägen!

Men inne i bergets förborgade rum
bak klippornas skrovliga pansar,
där bidar en stridshär, stålsmidd och stum,
med stilla lysande lansar.

De lansarnas trofast timrade skaft
skall klenmod och svek ej knäcka,
och stridsmännens sak har en tidlös kraft
som går genom seklernas räcka.
De vänta där tusen i flock vid flock,
de tiga och drömma och vänta
och stirra mot portarnas tunga block,
som stundom för nykomna glänta.

Och uppe på bergets glimmande spets,
som rymdernas blånad slukar,
bespanande ländernas vida krets
igenom skyarnas dukar,
står stridsmännens hövding med hjälmen i brand
och kopparluren i halvlyft hand.

»Säg, hövding, lider ej tiden?
Har lögnen icke fullbordat än
sin kedja av svarta smiden?
När ljuder din lur i gryningen?
När stundar den stora striden?»

Han spanar ut över zon på zon:

»De stimma, de bygga sig städer,
som surra likt väldiga getingbon,
och jaga till öknarna drömmen och ron.
De kläda i narrens kläder

var man, som förkunnar den flammande tron.
De spilla på intet ett hav av blod.
Den stiger och stiger, ondskans flod.
Kanhända ett sekel ännu eller två,
och sprängd är den sista muren
mot ondskans vältrande våg — och då,
då lyfter till strid jag luren!»

*

Du liv som gläds och gråter en stund
och snart skall ned i din kulle,
går vandringen bort mot bergets förbund
och bär du den lans du skulle?
Är spetsen i smärtornas ässja smidd,
är skaftet rakt som din ära?
Ditt bröst, har det längtans vingbreda vidd?
Din tro, kan den intet förfära?
Har du ofläckat räddat ditt innersta kall,
den svidande vita gnista,
som bränner sig ut ur stoftets förfall,
när ögonen skymmas och brista?
Den lyser dig fram genom tidernas svall
till striden, den stora och sista!

*

Efter den lyckosamma starten med Rösterna och länsen för framgångens fulla dukar i Över

dunklet har Hemmers diktarfarkost på sistone fått kryssa i kännbar motvind.

Det är ju ingenting att förundra sig över, populär i samma mening som i Rösterna och Över dunklet är Hemmers dikt inte längre. Men det förefaller mig som om de kritiska läsarna av Väntan och Skärseld borde fråga sig om det inte finnes ett nödvändigt orsakssammanhang och en inre gemenskap mellan de av alla erkända pärlorna i dessa diktböcker och den mindre glittrande och lätt tillgängliga vers som samlar sig som en infattning kring dem. Det är väl få som på allvar vilja hävda att Hemmer aldrig nått högre än i Rösterna. Böra de ej då godtaga hans utveckling, med hans egna ord i Pelaren: »Mycket skall offras att mera må vinnas!» Ty detta, att mera må vinnas, är dock slutligen livsnerven i varje äkta dikt. Var diktare är kanske av Vårherre bunden vid *ett* instrument, en Amati, Stradivarius eller Guarnerius, med sina givna möjligheter och sin bestämda klangfärg. Men han är ingen stor diktare och ingen sann konstnär, om han ej strävar över sitt mediums materiella skrankor, om han ej riskerar en skorrande sträng eller någon annan mindre idealskön effekt, när det gäller att tillfredsställa ett växande inres uttrycksbehov. Också här vågar man ej utan att vinna, också här segrar anden över materien:

en diktare skapar dock slutligen själv sitt instrument, såsom violinisten bearbetar och fulländar violinen i kraft av de vibrationer hans stråke sänder genom dess sjungande bröst av trä.

Detta har man att minnas när man betraktar Hemmers diktarutveckling.

Men minskad lättillgänglighet och tillbakagång i fråga om välljud och idealskönhet är inte det enda man anmärkt på i hans diktning. Man har även tillvitat den en alltför stor egocentricitet.

Enstaka svagare dikter av Hemmer kunna ge hugg på sig i detta avseende. Men i stort sett är anmärkningen obefogad.

Låt oss först och främst hålla det klart för oss, att en lyriker i en viss mening aldrig kan rycka sig lös från stranden av den susande ström som är hans egen själ. Han måste vara i släkt med Antinous, hans gärnings lösen måste alltid i en eller annan mening bli den som Hemmer själv uttrycker, när han i dikten »Fiskaren» till de sällsamma fiskarna i själens skumma djup ropar sitt: »Mitt liv är att i ljuset lyfta er!» Vilken självupptagenhet döljer där sig inte ofta även under det utåtvända bildspråket hos många moderna kraftlyriker; stämningarna och symbolerna äro delvis andra, men på djupet flyter samma gamla självbespeglingsström.

Egocentriciteten hos Hemmer är ett med hans intensiva lyrikernaturell. Och den fjättrar honom ej i sterilt navelskåderi. Beskyllningen för att kretsa inom de trångaste jaggränserna studsar tillbaka från en diktning som utmynnar i begrundande av de största etiska problemen och som till sist bekänner sig ha endast en ärelystnad, den att vara med i arbetet för att fylla avgrunden mellan människorna. Egocentriciteten, om man skall tala om en sådan, är ett medel för Hemmers lyrik. Den är egocentrisk endast därför att den så lidelsefullt strävar att finna centrum, helhet och harmoni i livet.

Bo Bergman var en gång en bland de främste i Hemmers ungdomliga poetiska sanctuarium. Hade det funnits någon verklig egocentrisk grodd hos honom, hade den väl bort skjuta frodig växt under inflytandet av Marionetternas skald. Men den gjorde det inte. Bergmans yngre dikt har satt nästan inga tydliga spår hos Hemmer. Den *kunde* ej göra det. Ty Hemmer har intet av ironikern och pessimisten. Han är romantikern och idealisten i vår litteratur, men inte en drömförsjunken och orakelstammande romantiker som Edith Södergran, utan en romantiker som står inför verklighetens anlete. Han har den romantiska individualism som är uttrycket för ett rikt och starkt personlighetsmed-

vetande. Han har romantikerns eviga slitning mellan ljus och mörker, mellan ande och materie. Och han har romantikerns universalitetslängtan, hans hunger att famna allt och sluta allt till sitt bröst i en visionär helhetsskådning. Hans skönhetslidelse är i släkt med den som fyller en Shelleys eller Keats' dikt. Och, låt oss tillägga, en Wergelands. Hemmers dikt saknar visserligen Wergelands harmoni, men det finnes en strålande ljusdruckenhet, en eterisk innerlighet, där de två mötas. I sina bästa stunder kan Hemmer ge sig hän med något av den överjordiska fulltoniga extas, vari ingen nordisk lyriker nått högre än Wergeland i sin kärlekslyrik och sin svanesång från dödsbädden.

Men romantikernamnet uttömmer likväl inte Hemmers diktarindividualitet, framför allt inte i dess senaste utveckling, när klyftan djupnar mellan konst och liv och vi starkare än någon annorstädes i vår moderna litteratur ställas ansikte mot ansikte med det stora problemet om föreningen av etisk haltfullhet och estetisk skönhet.

Det är Stenbäcks och Tolstojs vägar Hemmer vandrar i Skärseld, Fattiggubbens brud och sin senaste novellsamling Budskap.

Vad allt hans diktning på dessa nya vägar får offra av sitt gamla jag veta vi ännu icke. Dess

allvar i uppsåtet visar ända bort mot ett »allt eller intet». Men vilken utveckling den än går till mötes, skall den förvisso bevara den självständighet och den personliga intensitet som hittills varit dess adelsmärke.

Pris 75:—

MERCATORS TRYCKERI.

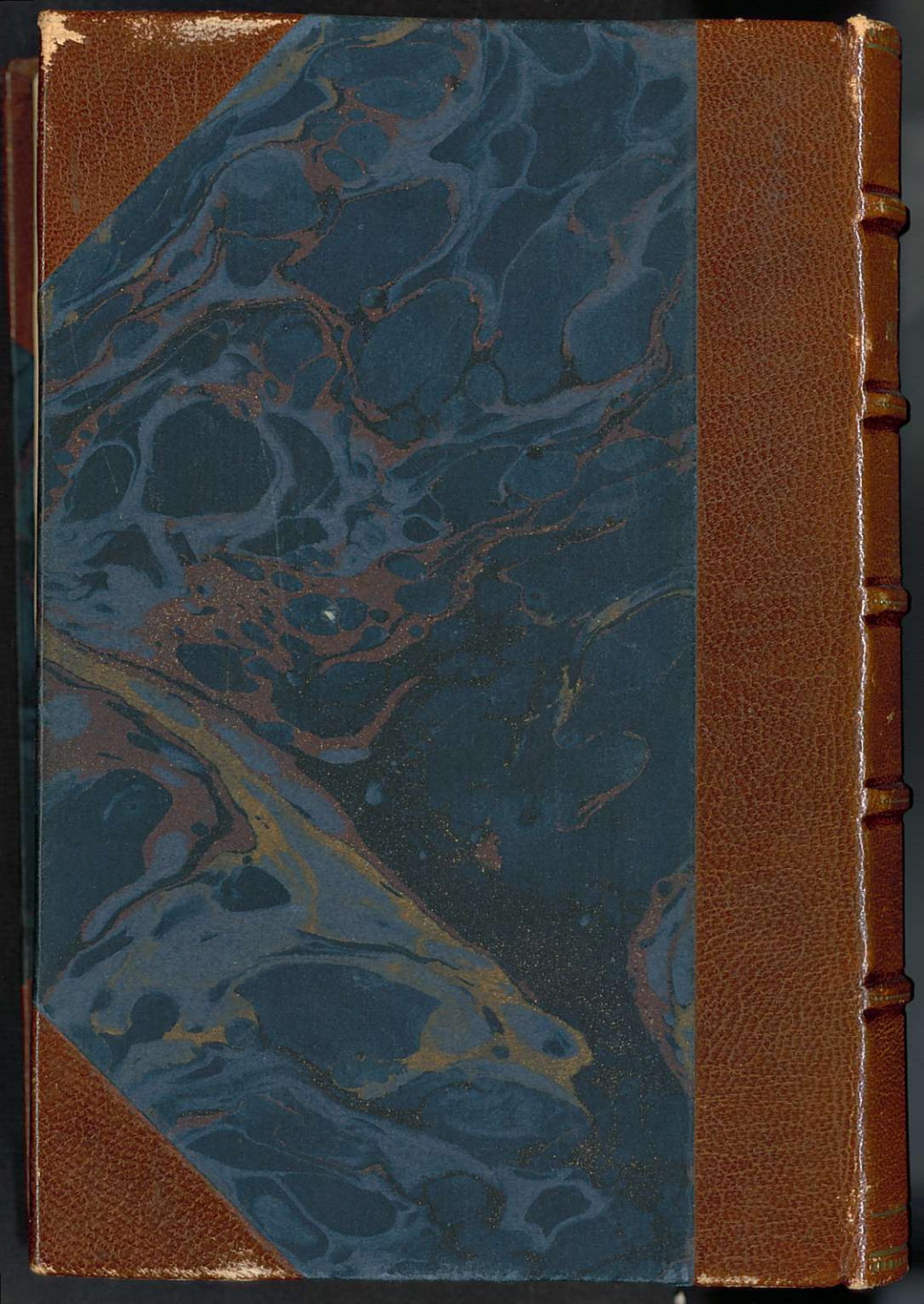
Pris 75:—

MERCATORS TRYCKERI.

Kirj. hist.

Kihlman

KANSALLISKIRJASTO-KANSALLISKOKOELMA
120 101 5899

WETZELLS
BOKBINDERI
H-FORS HELSINKI
WETZELL'IN
KIRJANSITOMO

X