

TEXT OCH BILD I FINLANDSSVENSK MODERNISM

I den finlandssvenska modernismen finns det en koppling mellan bildkonst och diktning som å ena sidan är allmänt bekant, å andra sidan föga undersökt.¹ I sig är en sådan situation inte ovanlig. Det ligger nämligen nära till hands att anse att ett faktum som är allmänt bekant inte heller motiverar närmare studium: varför bekymra sig när alla ändå vet att det är så?

Men förhållandet mellan text och bild i finlandssvensk modernism innehåller i alla fall flera intressanta punkter som gör det mödan värt att se litet närmare på problemet. Till exempel: i vilken mån var bildkonsten (eller i bildkonsten lancerade lösningar och estetiska program) en inspirationskälla av betydelse för den finlandssvenska modernismens uppkomst? Kan man peka på direkta förebilder inom bildkonsten för enskilda diktare och verk? Vilka skillnader kan man iaktta i de olika modernisternas syn på förhållandet bildkonst-diktning?

I det följande skall jag granska frågan utgående från tre av riktningens centrala gestalter, nämligen Elmer Diktonius, Rabbe Enckell och Gunnar Björling. Valet av Diktonius motiveras av hans uttalade tacksamhetsskuld till bildkonsten. Att Enckell är med beror självfallet på hans dubbla roll som bildkonstnär och diktare. Björling slutligen får fungera som ett slags testfall. Att Edith Södergran inte är med har sina skäl. Hon var inte intresserad av bildkonst. "Om van Gogh vet jag ingenting, har aldrig sett en bild av honom", skrev hon 1922 till Diktonius.² Att Södergran lämnats utanför dessa betraktelser utgör på sitt sätt svar på den första frågan ovan: om bildkonsten inte var viktig för denna den finlandssvenska modernismens pionär, så var den inte heller av avgörande betydelse för riktningens uppkomst.

Men även om bildkonsten inte spelade en avgörande roll i begynnelseskedet, så kommer den ändå in mycket tidigt, eller närmare bestämt i Diktonius' programförklaringar. För denna diktare var visserligen musiken den första utgångspunkten - som bekant inriktade sig Diktonius till en början på en bana som musiker - men redan i debutsamlingen *Min dikt* (1921) deklarerar han sin tacksamhetsskuld till van Gogh och Multatuli:

Det är några jag har att tacka för dessa aforismer - utom
Dig, Liv.
Jag nämner: van Gogh, Multatuli.
Deras konst - deras kristalliserade hjärteblod - har slagit sina
frön djupt i mitt väsen.
Det är dessa fröns blommor - *men vuxna i min jord!* - jag
nu slungar ut i världen.[...]³

Att åkalla van Gogh kan idag förefalla banalt, men när Diktonius skrev detta hade van Gogh varit död i trettio år. Överflyttat till dagens situation är det ungefär som om en debuterande poet nu skulle åkalla Jackson Pollock.

Men det var inte bara van Goghs måleri som imponerade på Diktonius. Lika mycket var det målarens brev med deras intensiva och frispråkiga stil. Diktonius redigerade och översatte "Glimtar ur van Goghs brev" för den tvåspråkigt finsk-finlandssvenska tidskriften *Ultra* 1922,⁴ och i sin hymn "Vincent van Gogh" gav Diktonius sin kärleksförklaring till målarens liv, konst och skrifter som en helhet:

Den intensiva eldgivningens prakt i hans må-
lerier - tubernas skri under tumgreppet.
Det fasta grå lugnet i breven till hans bro-
der.
Tålmod misströstan vekhet brutalitet - en
välbalanserad blix.⁵

För Diktonius innebar expressionismen ett bejakande av kaos, ett hävdande av formlösheten som form. De upplösta, sprängda formerna lägger sig i ett nytt mönster. "Expressionismen - kaotismens sammanhållande kitt", skrev han i *Ultra* 1922.

Efter att ha skrapat ytterligheterna - dadaismen, dårkonsten,

och futurismen-kubismen, hjärnkonsten, - pressas brokigheten till ett block, samlar sig som aldrig förr. Poesin dramat romanen musiken målarkonsten skulpturen talar för första gången i konsthistorien samma språk, duar varandra.⁶

Tre år senare återkom Diktonius till expressionismen i en artikel med denna rubrik i *Finsk Tidskrift*. Här skärper han kritiken mot "alla dessa allvärldens krigstidssmåismer, futurism, kubism, dadaism, och vad de nu heta, dårskaperna." Han kastar en blick bakåt mot "natura-realismen" som betecknas som en av de rikaste fyndtiderna i konstens historia - men bara i materialistiskt avseende.⁷ Därefter följde impressionismen, menlös frambringare av punkter. Härifrån flydde eldsjälarna, "van Gogh till ex. rakt till expressionismen". Världskriget utlöste sedan de otaliga -ismerna. Futurismen:

En dynamisk konst, ljudkonst - huvudsakligast i målarkonsten! Inga förenande linjer, inga bindande ytor; ljudvågorna (*i målarkonsten!* - jag understryker åter den karakteristiska paradoxen) i nacken på varandra. En missljudskonst - [...] En alldeles rivande flikkonst.

Kubismen är för Diktonius "den byggande konsten, arkitekturkonsten [...] Det första konstruktionsförsöket efter naturalismen, men torrt." Dadaismen, idiotkonsten: "Den absoluta bristen på hjärna dräpte dadaismen i dess vagga, men som reaktion mot den snusföruftiga kubismen var den berättigad."⁸

Ur första världskrigets dy - sådan är Diktonius' historieskrivning-framträdde den nakna människan. "Dess konst var expressionismen."

Den självskapande människan är naken. Alla kläder tynga honom, de må sen i målarkonsten heta perspektiv, i musiken katalogharmonier, i dikten ordens välde, i livet samhället; i naturen hus, fabriker, träd. Han nyskar dem - passande till sin nakenhet. Alla dessa ting äro för honom blott begrepp, substantivskal, [...] Han skapar med punkter och linjer, explosioner och stillheter, ytor och gränslöshet av det för honom icke existerande vardagsvarandet sitt eget hem mitt i det kaotiska kosmos.⁹

Diktonius' förhållande till bildkonsten är personligt, engagerat och påtagligt konkret. Det är framför allt i det sistnämnda avseendet som

Diktonius förefaller intressantare än hans närmaste föregångare i genren, Pär Lagerkvist, vars *Ordkonst och bildkonst* från 1913 otvivelaktigt är en viktig programskrift, märklig redan däri att den är så tidig. Men trots att Lagerkvist ville tillämpa kubismens konstruktiva principer på skönlitteraturen är det konkreta utbytet av hans deklamationer egendomligt magert.¹⁰ Ur kubismens primitivism och kult av etnographica härleder han en knutpatriotiskt färgad strategi för nordiska författare: det är i t ex *Eddan*, sagorna, landskapslagarna, *Kalevala* som man bör söka förebilderna. Därutöver rekommenderar han "Österns gamla döda kulturers litteratur".¹¹ Lagerkvist var alltså långtifrån radikal i sin modernism utan att märka det hade han fallit in i mönster från nationalromantikens och symbolismens glansdagar.

I och för sig hade Diktonius kunnat dra samma slutsatser som Lagerkvist. Också han hade kunnat söka sig tillbaka till *Eddan*, *Kalevala* och *Gilgamesj*; han beundrade expressionismen, och expressionisternas förankring i primitiv kultur var ju minst lika utpräglad som kubisternas. Men den radikale Diktonius var inte benägen att gripa till gamla förebilder, inte ens sådana som kunde rättfärdigas av primitivismen. Diktonius hade inte någon tanke på att söka modeller i en grå forntid, för honom gällde det att utveckla en ny poetisk teknik och i denna strävan fungerade bildkonsten som en av utgångspunkterna. Äntligen, menade han, talar poesin, målarkonsten etc. samma språk. "Konsten är i och för sig blott konst: ord, linjer, färger och toner. / Men det som den väcker till liv inom oss, utgör dess värde", skriver han i *Min dikt*.¹² Härav Diktonius' intresse för ekfrasis-motivet som så många gånger återkommer i hans diktning: Goya, El Greco, Marcus Collin och andra hyllas i dikt. Ekfrasisdikterna kan ses som ett slags övningar i konsten att med utgångspunkt i bildens uttrycksmedel utveckla diktens. Van Gogh är alltså den stora förebilden:

Jag ser van Gogh arbeta: ej nervöst petande, med tungan balanserande rätt i mun - nej ! - bakom axeln slungande - släggande, färgernas våldsamma eruptioner på duken.

Så att det stänker mot himmeln!¹³

Diktonius vill också slunga färger (ord): "Jag slunga vill / med starka skarpa / ord / i världens kaosbrus / min ungdoms trots / [...]".¹⁴ Det kaotiska, formupplösta, framslungade ordkonstverket ser vi sedan i ett nästan pedagogiskt exempel i hymnen till van Gogh:

Stenar talar köttet skriker
lyktstolparna vrider sig av livshunger
mullén krälar,
med ett väldigt brak exploderar solen
och slungar sina ljuspartiklar
i det jäsande -
en ensam sköka på en bänk,
aftonhimmel solrosor: -
det är du,
det är Van Gogh.¹⁵

Van Goghs rörliga penselföring, ytan av slingrande, pastosa streck markeras av inledningsradernas talar-skriker-vrider-krälar. Sedan följer klimax med den exploderande solen och därefter två statiska versrader utan verb eller bindeord. De två sista raderna ligger på bildens yta, ungefär som en nedtill på bilden skriven dedikation. Tavlan är slutligen signerad "Van Gogh", som brukligt är, i nedre högra hörnet.

Att lämna bort predikat är ett sätt att förbildliga eller ikonisera en text; det är ju de finita verbformerna som ger språket dess arsenal för uttryckande av tid, förändring, handlingssätt. Händelseförlopp fryses alltså enklast ned till en statisk bild genom att man lämnar bort verben. Det är av denna orsak som konstvetenskapens konventionellt neutrala katalogbeskrivning härmar den beskrivna bilden genom att så långt det är möjligt lämna bort verb, eller om detta inte går för sig, föredra participformer. För att belysa detta kan vi ur konstillitteraturen uppsöka ett prov på deskriptiv katalogtext, t.ex. en beskrivning av en akvarell av Albert Edelfelt ur Bertel Hintzes monografi över denna målare:

Strandlandskap från Brunnsparken i månsken, tidig vinter. På den snöhöljda marken i fgr. t.v. en villa med ett starkt upplyst fönster. I mittplanet mörkblått hav med små klippor; i fonden

strandkontur. Mörkblå himmel med moln, månen ej synlig.¹⁶

Denna torrt sakliga beskrivning är ingen dikt. Vi skall därför jämföra den med en bildbeskrivning med litterära anspråk, en dikt av Diktonius ur en svit kallad "Bilder":

Vinterlandskap av U. Lauanne

Två sneda träd,
en sluttande jord,
några lutande hus,
en gammal gubbe, helt framåtböjd -
snö överallt, med blåa
vinternattsskuggor -
himlen blåast av allt,
gredlint sötblå
av bister kyla.

Vattnet fryser i gubbens kanna.
Det gredlina blir isigt
vid horisonten.¹⁷

Vi finner att diktaren och konstvetenskapsmannen använder likartat språk. Hos Diktonius följer bildbeskrivningen samma schema som hos Hintze, och det är först i diktens slutverser som ett element av förändring, tillfrysningen, infinner sig.

I sina ekfrastiska dikter kastar Diktonius ned en ordbild på papperet, en bild där de språkliga tecknen förmås att fungera som element i en tvådimensionell - alltså inte en linjär - struktur. Ekfraserna är därför viktiga för förståelsen av Diktonius' strävanden, hans sökande efter en fri form. I åtminstone ett fall kan man konstatera att ekfraserna inte ens beskriver existerande bilder utan är fritt uppdiktade. Den följande dikten i "Bilder", "Stilleben av Kandinsky", beskriver inte ett existerande konstverk - någon stillebenmålning av Kandinsky är nämligen inte bekant.¹⁸

Diktonius' poetiska stil under 1920- och början av 1930-talet bör ses i ljuset av hans strävan att skapa ordbilder, eller exaktare uttryckt: hans sökande efter den för alla konstarter gemensamma, formade formlöshet som särskilt den expressionistiska bildkonsten hade lyckats nå fram till

Med tiden skulle bildmässigheten bli mindre påtaglig i hans dikt. Motivkretsarna utvidgas och utvecklas. Diktonius ryter eller "slungar" inte fram sina texter, och i takt med denna utveckling förlorar också bildkonstparadigmet sin betydelse.

Men ännu så sent som 1932 gav Diktonius prosaboken *Janne Kubik* underrubriken "Ett träsnitt i ord". Så kallade han resultatet av sina försök att skriva en modern roman "emedan det enkla motivet och sträva materialet format sig till ett primitivt porträtt utan den fondfyllning av psykologiska reflexioner, varmed romanförfattare i allmänhet diktar springorna i sina skapelser."¹⁹ Hänvisningen till träsnitt är mer än blott och bart en metafor: de tio prosastyckena i *Janne Kubik* beskriver ett livslopp med samma bildmässiga slagkraft som träsnitten i Frans Masereels bildromaner. Det kan väl tänkas att denna belgiska expressionist varit en av Diktonius' inspirationskällor. Masereels bildromaner var kända och uppskattade i Finland på 1920-talet, och på 1930-talet återgavs bl.a hans *Passion eines Menschen* (1918) i den radikala tidskriften *Tulenkantajat*. I denna tidskrift brukade den finske grafikern Tapio Tapiovaara publicera sina Masereel-inspirerade linoleumsnitt, och det var också Tapiovaara som blev Diktonius' illustratör på 1930-talet, först med linoleumsnitt till novellsamlingarna *Medborgare i republiken Finland* 1-2 (1932 och 1940) och sedan från och med den finska upplagan av *Janne Kubik* (1946; bild 1) också senare upplagor av detta verk.²⁰ I Diktonius' trettitalsprosa har vi alltså en tydlig växelverkan: från expressionistisk grafik till modernistisk roman och från denna åter till grafik.

*

I sin år 1926 publicerade programförklaring "Gammalt nytt och verkligt nytt i poesi" definierade Rabbe Enckell de modernistiska uttrycksmedlen på följande sätt:

Vari består då det speciellt modernistiska i uttrycksmedlen? Låt oss först skärskåda en dikt av Edith Södergran. Styrkan ligger

just i det, som hennes dikter vanligtvis kritiserats för: i räckan av till synes sammanhangslöst hopfogade bilder, det "splittrade". Om man får likna den gamla dikten med sin rytm vid en fris med ständigt återkommande likartade vågor, så kunde den modernistiska dikten i en del fall - närmast nu Södergran - liknas vid ett kubistiskt motiv med mot varandra brutna plan.²¹

Denna deklaration går i samma riktning som Diktonius' program; här



Tapio Tapiovaara, Kompanichef Martelin tömmer lokalen. Lino-
leumsnitt ur den finska översättningen av Elmer Diktonius' *Janne
Kubik* (Janne Kuutio, 1946).

framhävs det sammanhangslösa och splittrade. Men till skillnad från Diktonius var Rabbe Enckell själv både målare och diktare, och i hans biografi är de båda konstarterna fast inflätade i varandra. För honom föll det sig därför ännu naturligare att gripa till bildkonsten som förklaring av modernismens strävanden.

Det rör sig alltså om en förklaring och uttolkning, inte om någon historisk utsaga om Södergrans arbetssätt eller förebilder. Enckell tillskriver inte Edith Södergran *avsikten* att ha arbetat med kubismens formprinciper, eller ens några avsikter att ha diktat med bildkonstnärliga modeller för ögonen. Visst hade Södergran 1918 förklarat att hennes "dikter äro att taga som vårdslösa handteckningar".²² Men i dethär fallet rörde det sig om en enkel metafor, uppenbarligen utan konkret betydelse för hennes estetiska program eller arbetssätt.

Enckells analys säger därför mera om författaren själv än om analysföremålet: han såg det valda diktexemplet, "Vierge moderne" (ur *Dikter* 1916) som ett kubistiskt motiv med brutna plan.²³ Också de båda andra portalgestalterna i den finlandssvenska modernismen, Elmer Diktonius och Gunnar Björling, ses av Rabbe Enckell som skapare av synliga mönster. Diktonius' diktning jämförs med interpunkterad stenstil, alltså en text som avsiktligt gestaltats som en visuell komposition. Björling åter ses mot bakgrunden av tidens nya medium, reklamen: "Liksom reklamplakaten skriker ut sin vara, det ena överröstande det andra, skriker bilderna hos Björling mot en."²⁴

I *Quosego*, den 1928-29 utkomna modernisttidskriften, återkom Rabbe Enckell mera detaljerat till skillnaden mellan gammal konst och dikt å ena sidan och modernismens bild och text å den andra. En brist hos den äldre dikten är att den ger så stort rum åt motivet i form av romantiskt eller realistiskt staffage.

Den påminner i hela sin uppfattning om 1800-talets måleri före det moderna måleriets genombrott. Här kan en vacker dikt av Hemmer tjäna mig som exempel för vad jag vill ha sagt: "Snö-ripan". Denna dikt gör på mig i sin åskådlighet samma intryck som en tavla av Bruno Liljefors [...] En tavla av denna mästare



Bruno Liljefors, Storspov. Oljemålning 1907. Stockholm, Nationalmuseum.