

*Egil Törnqvist*

## EDITH SÖDERGRANS DU

Det ligger ingenting uppseendeväckande i påståendet att Edith Södergrans lyrik är starkt jagcentrerad. Den första dikten i hennes första diktsamling, *Dikter* (1916), bär titeln "Jag såg ett träd...", den åttonde i samma samling heter kort och gott "Jag". Den trettonde, den bekanta "Vierge moderne", består av tretton rader, var och en inledd av ett anaforiskt "jag är". Som Gunnar Tideström visat<sup>1</sup>, anslöt sig författarinnan till "en till det kosmiska vidgad jagkänsla" som låg i tiden.

Men denna jagcentrering motverkas - eller kompliceras i varje fall - av att det ofta, som Inga-Britt Wik nyligen noterat<sup>2</sup>, också finns ett 'du' i dikterna. Av de tvåhundra-tjugo dikterna i Tideströms utgåva av *Samlade dikter* (1953) innehåller nära hälften tilltalsord i andra person.<sup>3</sup> Av dessa drygt hundra dikter rör det sig i ett mindre antal om andra person pluralis - med den nietscheanskt högstämnda och, åtminstone ur rikssvensk synpunkt, arkaiserande formen 'I' (med varianterna 'er', 'eder', 'Eder'). I bortåt nittio dikter rör det sig om andra person singularis: 'du' (alltid med litet d), 'dig', 'din'. Redan denna höga frekvens av dikter innehållande ett explicit 'du' är frappant. Frågan är om någon av de mera tungviktiga modernistiska diktarna kan visa upp någon motsvarighet. Påfallande är också att antalet dudikter undan för undan tilltar. I de två första samlingarna utgör de ännu omkring en tredjedel av det totala antalet dikter, i de två sista drygt hälften.

---

<sup>1</sup>Edith Södergran, Stockholm 1949, s. 189f.

<sup>2</sup>"O mina solbrandsfärgade toppar". Edith Södergran och apostrofen", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 67, s. 211-234.

<sup>3</sup>Vid Södergrankonferensen i Zürich i september 1992 kunde Lars Huldén, som ingått i den Åbogrupp som utarbetat en (ännu opublicerad) Södergrankonkordans, meddela att medan antalet "jag" i författarinnans dikter är 653, är antalet "du" 249.

Varje språkligt meddelande (ordet 'meddelande' säger det redan) har en adressat: läsaren eller lyssnaren. Denna adressat kan vara *implicit* eller *explicit*. Kommunikationssituationen för den publicerade dikten är helt enkelt: jag, diktaren, talar via de på papperet återgivna skriftecknen till dig, läsaren. I denna fundamentala mening har varje publicerad dikt en implicit adressat, ett implicit du. Detta är en truism.

Frappant blir denna grundläggande kommunikationssituation först om diktaren väljer att uttryckligen tilltala läsaren. Men detta är relativt sällsynt. Ett exempel är Göran Printz-Påhlsons dikt - och samlingstitel - "Säg minns du skeppet Refanut?". Här etableras omedelbart, genom att frågan riktas till ett du som endast kan identifieras med läsaren, en explicit sändar-mottagarrelation. Läsaren känner sig nästan uppfordrad att svara på diktarens märkliga fråga.

Betydligt vanligare är fall av typen "Du har tappat ditt ord och din papperslapp, / du barfotabarn i livet." (Nils Ferlin) Duformen, som i detta fall har ett textligt korrelat, syftar här till att förbinda läsaren med detta korrelat, stärka känslan av att också han/hon i sin egenskap av människa är ett "barfotabarn i livet".

Samma universaliserande tendens möter i vissa av Edith Södergrans dudikter. Så heter det exempelvis i "Färgernas längtan" (*Dikter*): "Om du törstar efter skönhet / skall du sluta ögonen och blicka in i ditt eget hjärta." Här uppmanas läsaren - varje läsare, varje människa - till ett visst förhållningssätt. Minst lika uppfordrande är dikten "Låt ej din stolthet falla" (*Dikter*):

Låt ej din stolthet falla,  
skrid ej du nakna  
i hans armar ömt,  
gå hellre bort i tårar  
dem världen aldrig skådat  
och aldrig dömt.

Här gäller uppmaningen dock ej läsaren i allmänhet utan - som uttrycket "du nakna" avslöjar - endast den kvinnliga läsaren, kvinnan.

Om kärleken är den ena stora förbindelselänken mellan diktjag och läsare, är döden den andra. Ingenting kan skapa en starkare känsla av gemenskap människor emellan än vissheten att vi alla ska dö. I "Livets syster" (*Dikter*) heter det:

Livet liknar döden mest, sin syster.  
Döden är icke annorlunda,  
du kan smeka henne och hålla hennes hand och släta hennes hår,  
hon skall räcka dig en blomma och le.  
Du kan borra in ditt ansikte i hennes bröst  
och höra henne säga: det är tid att gå.

Döden framställs här som en mild modersgestalt. Duet - den explicit tilltalade läsaren - blir därmed till ett (människo)barn. Södergran hade här som i många andra dikter kunnat välja jagformen:

[...]  
Jag kan borra in mitt ansikte i hennes bröst  
och höra henne säga: det är tid att gå.

Men detta hade varit att distansera diktjaget från läsaren. Genom att välja duformen bygger författarinnan i stället bro mellan de två, framhäver hur den väntande döden är deras gemensamma öde.

Vanligare än att duet förknippas med läsaren-människan eller läsaren-kvinnan, dvs relateras till en extern situation, är att duet har ett internt, textligt korrelat - som i Ferlinexemplet. Vi finner här åtskillig variation. Duet förknippas ibland med en mänsklig varelse, ofta en man; så i flera kärleksdikter. "Avsked" (*Dikter*) inleds så här:

Egensinnigt och kallt blev mitt hjärta  
sen jag började längta efter dina smekningar.  
Mina systrar hava ännu icke märkt  
att jag icke mera ser på dem...

Eftersom vi vet att författaren till dikten är en kvinna - författarnamnet kan lämpligen ses som en del av diktsamlingstexten - och eftersom vi i andra dikter ser hur ordet "syster" används i överförd bemärkelse, är det rimligt att se diktjaget som en kvinna vars kärlek till en man gjort att hon försummat sina väninnor. Detta är i varje fall en naturlig tolkning för en heterosexuell läsare. För en lesbisk läsare ter det sig säkert mera meningsfullt att se raderna som ett uttryck för *en* kvinnas kärlek till en annan. Kanske är det därför med tanke på de olika könsidentiteter som potentiellt föreligger i dikten riktigtast att här tala om ett ambivalent eller androgynt du.

Du-apostroferingen kan också gälla en del av det egna jaget:

O du härligaste av allt härligt, min kropp.  
varför vet du, att du har makten?  
(*"Aning"*, *Framtidens skugga*)

Men den kan också gälla en gudomlig gestalt. Med en stagneliantskt klingande invokation anropas kärlekguden i *"Till Eros"* (*Landet som icke är*):

Eros, du grymmaste av alla gudar,  
varför förde du mig till det mörka landet?

Apostroferingen kan avse en närmast allegorisk dödsgestalt:

Död - jag såg dig i ansiktet, jag höll vågskålen mot dig.  
(*"Jorden blev förvandlad till en askhög"*, *Rosenaltaret*)

Eller rentav själva det klot på vilket vi alla befinner oss:

Vilda jord som rullar framåt i brännande, skärande rymd,  
säll att luften smattrar mot din kind,  
säll att farten vänder om dig.  
(*"Planeterna"*, *Framtidens skugga*)

Apostroferingen kan gälla tiden, uppfattad som ett hotfullt feminint väsen: "Tid - du mörderska - vik ifrån mig!" ("Triumf att finnas till...", *Septemberlyran*). Eller abstrakta begrepp som visshet ("Vad är mitt hemland...", *Framtidens skugga*) eller sanning ("Hamlet", *Framtidens skugga*).

I alla dessa fall förknippas den talande med diktjaget som med sitt 'du' riktar sig till en del av det egna jaget, till en medmänniska, en gud, en allegorisk gestalt, en kosmisk eller en abstrakt företeelse. Södergran bygger här på en gammal tradition.

Problemet med denna kommunikationstyp är att alla uppmaningar genom att de läggs i munnen på diktjaget lätt får något av moraliserande besserwissermentalitet över sig.

Helt annorlunda förhåller det sig när Södergran kastar om rollfördelningen och låter diktjaget vara, inte den talande (the addresser) utan den tilltalade (the addressee). "Här är tilltalssituationen omvänd. Det är naturen som är auktoriteten."<sup>4</sup> Wik, som vill se apostrofförändringar som tecken på utvecklingslinjer hos diktarinnan, antyder att detta rollbyte skulle vara karakteristiskt för Södergrans sista dikter. Men redan i "Det främmande trädet" (*Dikter*) heter det:

Det främmande trädet står med granna frukter,  
det främmande trädet står med purpurhängen  
på en solig sluttning och viskar sakta:  
Kom, kom, du gyllene dotter, du höstens vandrerska, du skogens lyssnerska,  
jag skall säga dig varifrån lyckan kommer och vart lyckan går.

Anknytningen till barnbönens "lyckan kommer, lyckan går" markerar att det främmande trädet här får spela rollen av vis gudom.

Ett liknande rollbyte möter i den kända "Min barndoms träd" (*Landet som icke är*):

---

<sup>4</sup>Wik, s. 232.

Min barndoms träd stå höga i gräset  
och skaka sina huvuden: vad har det blivit av dig?  
Pelarrader stå som förebråelser: ovärdig går du under oss!

De höga, åldriga träden med deras jättelika "huvuden" - Södergrans mot-  
svarighet till Dodonas ek - kontrasteras här mot det lilla barnet som,  
"bliven människa", alienerats från sig själv.

Samma naturens förebråelse mot människan som inte förblivit sina  
rötter trogen möter i "Novembermorgon" (*Landet som icke är*):

[...] Och stranden sade till mig:  
Se här har du vandrat som barn och jag är alltid densamma.  
Och alen som står vid vattnet är alltid densamma.  
Säg var har du vandrat i främmande land och lärt dig stympareseder?  
Och vad har du vunnit? Alls ingenting.

Raderna kunde med fördel användas som motto till någon av dagens  
miljökonferenser - låt vara att författarinnan hade en metaforisk snarare än  
en konkret människoomgivning i tankarna.

Uppmaningarna och förebråelserna får i dessa dikter en helt annan ka-  
raktär än i de dikter där jaget är den talande just genom att de inte utgår  
från detta jag utan tvärtom vänder sig till det. Insikten finns i naturen, inte  
hos jaget som nu, i form av ett du, får representera en vilsegången mänsk-  
lighet.

Ett slående exempel på attitydskifte markerat av växling av tilltalsord  
finner vi i den mest omskrivna av alla Södergran-dikter, den tidiga "Dagen  
svalnar..." (*Dikter*) med dess bekanta anslag:

Dagen svalnar mot kvällen...  
Drick värmen ur min hand,  
min hand har samma blod som våren.

Denna första strof av dikten kan tyckas påfallande jagcentrerad. I själva

verket impliceras ett 'du' i fyra av strofens åtta rader. Stämmingsläget är för diktjagets del förväntansfullt, kärleksfullt, trånande. Om duet får vi bara veta att han har ett tungt huvud - om vi ens får veta det. "Ditt tunga huvud" kan ju nämligen lika gärna vara ett uttryck för en subjektiv upplevelse hos diktjaget. Huvudet kan *upplevas* som tungt - jämfört med det lätta barnhuvud kvinnojäget kanske hade önskat ha vid sitt bröst. Eller, i kontexten mera relevant: huvudet känns tungt mot bröstet som ett uttryck för kvinnans längtan efter att känna mannens tunga kropp mot hennes egen lätta (jfr tredje strofens "Nu känner jag ren hans tunga hand på min lätta arm..."). Tänkbart är också att författarinnan redan här velat antyda en kontrast mellan mannen-tänkaren och den intuitivt kännande kvinnan.

Om första strofen är precoital är den andra postcoital:

Du kastade din kärleks röda ros  
i mitt vita sköte -  
jag håller fast i mina heta händer  
din kärleks röda ros som vissnar snart...

Manslemmens visnande efter samlaget blir här till en sinnebild för mannens flyktiga brånad - snarare än kärlek. Han ter sig nu för diktjaget som en "härskare med kalla ögon". Och medan det nyss var han som vilade vid hennes bröst, är det nu hon som, isolerad från honom, "böjer ned [sitt] huvud mot [sitt] hjärta...". Ändå riktar hon sig med ett "du" till honom - som om hon trots den nu inträdda känslan av alienering klamrade sig fast vid det intima tilltalsordet. Situationen erinrar om den i Strindbergs *Fröken Julie*, där Julie efter samlaget uppmanar Jean som också nu niar henne: "Säg du! Mellan oss finns inga skrankor mer!" I tredje strofen övergår så diktjaget plötsligt från tilltal till omtal, från andra till tredje person:

Jag såg min herre för första gången i dag,  
darrande kände jag genast igen honom.

Den älskade kallas nu inte längre "du" utan "han". Pronomenbytet markerar diktjagets tilltagande distans till den älskade som nu - inte längre ett barn vid hennes bröst - ses som hennes "herre" och "härskare". Att kvinnan säger sig ha sett sin herre "för första gången" kan tolkas så att hon först nu sett hans rätta jag. Man kan jämföra med Julies upptäckt av Jeans sanna jag eller, hierarkiskt sett mera relevant, med Noras upptäckt av Torvald Helmers sanna jag - efter åtta års dockhemsäktenskap!

Så långt förefaller dikten logiskt uppbyggd. Vi får ett kärleksdrama i tre akter, en förändring från närhet till distans, från gemenskap till isolering, från värme till kyla - svarande mot den varma dagens övergång i kvällens svalka.

Vad som i förstone förbryllar är att diktjaget i den fjärde och sista strofen återgår till duformen:

Du sökte en blomma  
och fann en frukt.  
Du sökte en källa  
och fann ett hav.  
Du sökte en kvinna  
och fann en själ -  
du är besviken.

Tideström upplever slutraderna som "uttalade med ett mångtydigt leende, smärtsamt och roat, bittert och gäckande på en gång, och dock lugnt, med den rikt utrustade människans genomskådande och självklara överlägsenhet."<sup>5</sup> För Lennart Breitholtz antyder slutorden diktjagets "smärtsamt undfångna nya medvetande om att *hon* är den överlägsna av de två. Känslan av undergivenhet och underlägsenhet har försvunnit."<sup>6</sup> Lars Elleström ger en mycket avvikande tolkning av dikten.<sup>7</sup> De två första stroforna beskriver, menar han, en drömsituation, de två senare en bister

---

<sup>5</sup>Gunnar Tideström m.fl., *Lyrisk tidsspegel*, Lund 1947, s. 81.

<sup>6</sup>Gunnar Hansson (red.), *Tjugotvå diktanalyser*, Stockholm 1968, s. 102.

<sup>7</sup>*Edda*, 1988:1, s. 57-60.



verklighet. Duet i slutstrofen är i själva verket ett jag:

Mannen har genom hela dikten emotionellt varit i periferin. [...] Det är jaget som analyseras, det är hon som känner, drömmer, upplever. Vad skulle det egentligen över huvud taget kunna betyda att denna snarast imaginära mans psyke kommer i centrum i slutstrofen? Nej, den är naturligtvis en slutsummering av *hennes* kamp, som ju är diktens hela innehåll [...]. Och sist, men inte minst: hur skulle mannen rimligen kunna vara besviken? Det är ju *hennes* drömmar som krossas, det är *hennes* begär efter kärlek som aldrig blir tillfredsställt, det är *hennes* heta händer som möter hans kalla ögon, det är inom *henne* som den aldrig stillade kampen mellan kvinnofrihet och hän-givelse utspelas, det är *hennes* brist som är diktens hela motor och ändamål - "du är besviken" betyder: ditt begär kan aldrig tillfredsställas, kanske inte ens i döden. Och begäret finns hos - jaget. Endast genom att postulera en projicering av diktjagets besvikelse på mannen, kan man hävda att det är han som tilltalas.

Elleströms tolkning av dikten övertygar inte helt. Det är svårt att se att den tydliga besvikelse som gestaltas redan i strof två kan vara ett uttryck för en *drömd* verklighet. Och analysen får betänklig slagsida när han hävdar att hela dikten inklusive slutstrofen *uteslutande* handlar om diktjaget, kvinnan.

Men jag är beredd att halvvägs instämna i Elleströms synsätt. Om vi antar att diktjaget ser mannen med lugn, avklarnad blick också i slutet - så som Tideström tenderar att göra - ter sig dikten som en relativt objektiv utsaga om skillnaden mellan könen. Om vi, med Elleström, ser dikten inklusive slutstrofen som en projicering av jagets känslor blir den en utsaga om diktjagets - kvinnans - subjektiva upplevelse av mannen. Kombinerar vi nu de två synsätten - och det är detta jag vill förorda - kommer vi fram till att diktens suggestion i hög grad beror på svävningen mellan objektivt och subjektivt.

Det finns, tror jag, en kvalitativ skillnad mellan duet i inledningsstroforna och duet i slutstrofen. I de inledande stroforna är duet framför allt en individ, i slutstrofen dominerar representativiteten. Med sina fyra anaforiska "du" och sina tre analoga radslut - blomma-frukt, källa-hav,

kvinnasjäl - färgar slutstrofens epigrammatiska utformning så att säga av sig på duet. Tilltalsordet mister i den stramt symmetriska kontexten åtskilligt av sin intimitet och blir till ett distanserat, allmängiltigt du. En man har blivit mannen.

Sett mot bakgrunden av de tre tidigare stroforna, konnoterar ordet "kvinna" i slutstrofen (kvinno)kropp. I linje med min både-och-tolkning beror slutradernas verkningsfullhet på att de inte bara karakteriserar duet, mannen, utan också jaget, kvinnan - hon som sökte en själ och fann en kropp och som därför är besviken. Kort sagt: slutstrofens utsagor om duet säger inte uteslutande men framför allt något om kvinnans upplevelse av mannen. Det förringar inte deras värde. Ty som Dottern i *Ett drömspel* säger om Officerns älskade: "Endast det hon är för *honom*, det är hon!"

Också en av Södergrans sista dikter, den kända "Landet som icke är" (*Landet som icke är*), innehåller ett du. I första strofen befinner sig jaget i förgrunden. Bortom detta anar vi vägen som för till "landet som icke är". I andra strofens väldiga kosmiska perspektiv har jaget reducerats till ett litet människobarn som "drunknar i ändlösa dimmor / och vet intet svar." Omedelbart därpå heter det paradoxalt nog: "Men ett människobarn är ingenting annat än visshet." Och dikten slutar:

Och det sträcker ut sina armar högre än alla himlar.  
Och det kommer ett svar: Jag är den du älskar och alltid  
skall älska.

Det förnuftsmässiga sökandet - vetenskapen - ställs här mot den religiösa vissheten. Vetandet ger inga svar. Endast för den troende - kännande, älskande - finns det ett svar.<sup>8</sup> Slutraderna i dikten formar sig till en lovsång över människans förmåga att i kraft av sin kärlek famna Gud. Övergången

---

<sup>8</sup>Jfr Tideström, *Edith Södergran*, s. 251: "I ett brev till Hagar Olsson den 20 november 1919 talar Edith Södergran efter lång tystnad om, att hon inte längre frågar om Gud finnes eller icke finnes; hon har helt enkelt lagt sitt 'lilla förstånd åsido', övervunnit sin aversion mot mystik och kristendom och gått 'rakt lös på' den religiösa tillförsikten."

till direkt anföring i slutraden kombinerad med föreställningen att det är Gud som talar till människan markerar diktens känslomässiga kulmen. Det frappanta är nu att denne Gud inte trösterikt talar om sin kärlek till människan utan tvärtom om människans kärlek till Honom. Man kan rimligen se detta så att Gud i sitt svar bara verbaliserar det människan känner. För att parafasera den strindbergska subjektivismregeln: Endast det Gud är för diktjaget, det *är* han.

Åter en suggestiv svävning mellan objektivt och subjektivt.

\*

Finns kärleken, finns Gud, finns det överhuvudtaget något du? Eller är allt detta bara projektioner av jaget, subjektiva skenbilder?<sup>9</sup> Det hör, tycks det mig, till de modernistiska dragen i Edith Södergrans lyrik att vi inte får några egentliga svar på dessa frågor men att frågorna ställs med skärpa och intensitet. I enlighet med detta hålls gränsen mellan jag och du ständigt svävande.

Den höga frekvensen av dudikter i Södergrans författarskap - eller ska vi kanske snarare kalla dem jag-dudikter eller dialektiska dikter - kan förmodligen i sista hand återföras på ett fundamentalt behov hos en relativt isolerad och ganska självcentrerad människa att skapa kontakt med omvärlden. Redan 1908 konstaterade författarinnan:

Ich habe für mich selbst gesungen  
Und bin schon müde geworden,  
[...]  
Ich aber verfluche die Einsamkeit  
[...]  
Und suche eine menschliche Seele  
Die mich verstehen könnte

Otvivelaktigt speglar den ständiga dialogen mellan jaget och duet i

---

<sup>9</sup>Edith Södergran intresserade sig tidigt för Schopenhauers lära att världen bara existerar i vår föreställning. Se Tideström, *Edith Södergran*, s. 96f.

dikterna också en inre värld, en inre kamp hos en diktare som - också i egna ögon - liknade Almqvists Tintomara.<sup>10</sup> Att antalet dikter innehållande ett explicit 'du' så markant tilltar i de senare samlingarna sammanhänger säkert med författarinnans antroposofiska orientering. Med Steiners ord:

Den "vise" tillägnar sig redan under jordelivet, vad en annan upplever efter döden, nämligen tanken, att han själv är besläktad med alla ting; tanken: "det är du".<sup>11</sup>

Det var, föreställer jag mig, denna tro på en korrespondens - för att tala med Baudelaire - mellan jaget och omvärlden (duet) som blev Edith Södergran till tröst på hennes väg via "framtidens skugga" till "landet som icke är".

---

<sup>10</sup>Ibid., s. 94.

<sup>11</sup>Ibid., s. 284.

**Litteratur**

Edith Södergrans diktsamlingar:

*Dikter* (1916)

*Septemberlyran* (1918)

*Rosenaltaret* (1919)

*Framtidens skugga* (1920)

*Landet som icke är* (1925)