

ANNA I VÄRLDEN

Utgiven med bidrag från:

Crafoordska stiftelsen
Gyllenstiernska Krapperupstiftelsen
Letterstedtska föreningen
Stiftelsen Fil dr Uno Otterstedts fond

Copyright © Anna Smedberg Bondesson
och ellerströms förlag 2004
Omslag och grafisk form Erik Magntorn
Fotografi på omslagets baksida Poul Boström,
ur Anna Rydsteds syster Rut Carlssons fotoalbum
Tryck Preses Nams, Riga 2004

Anna Smedberg Bondesson

Anna i världen

ANNA RYDSTEDTS DIKTKONST

ELLERSTRÖMS

Innehållsförteckning

”...att vara Anna i världen”	9
ANNA I LUND	13
Lundaskolan	15
Presentation	35
Presensbarnet	47
ANNA PÅ ÖLAND	59
Plats och poesi	61
Struktur i tid och rum	71
Yttre och inre landskap	79
MAMMA I VÄRLDEN	89
Skuggan av en far	91
Barnet vid havet	99
Elin Helena Viktoria	105
ANNA UNDER SOLEN	119
I himlens tält	121
Soldikt – en genre	127
Soldikt 1982	131
KORE I JORDEN	147
I mytens form	149
Fragment av ett samtal	157
”...stillar deras hunger”	181
Summary	187
Noter	191
Källor & litteratur	235
Diktregister	249
Personregister	251

Det enda

Var har du svävat så stilla i natt?
Av teångor doftar dina vingar, min själ.
Citron känner min tunga,
men mörker är än din luft, min själ.

Dock ser jag människorna,
kvinnor och män vid borden i Europa.
Jag också är född och
vuxen till det enda:
att vara Anna i världen.

Ur: Anna Rydstedts diktsamling *Min punkt* från 1960.¹

”...att vara Anna i världen”

I ett brev till Anna Rydstedt skriver Hans Ruin den 27 december 1960: ”När jag läste dina dikter hade jag på något vis samma känsla som när jag i tiden (1916) läste Edith Södergrans Dikter och skrev om dem. Jag tvekade inte heller nu: det här var någonting absolut originellt. Du är sannerligen född och vuxen till det du är”.² Det är den då nyutkomna samlingen *Min punkt*, som här får Ruin att associera till sin ungdomsupplevelse av ett av den svenskspråkiga modernismens epokgörande verk. I samlingen finns Anna Rydstedts mest citerade dikt, ”Det enda”. Diktens tre sista rader står nu på hennes gravsten i Ventlinge på sydvästra Öland, ett stenkast från barndomshemmet med bondgården där hon föddes och växte upp att bli den hon var.

Anna Rydstedt var en djupt originell diktare. I hela hennes författarskap finns en omiskännligt egen ton och ett tydligt tilltal. Den som en gång har hört henne deklamera sina dikter, bevarar dessutom för all framtid ljudminnet av den säregna öländska diktningen. Hennes diktning är avklarad och precis och alltid existentiellt brännande. Ofta bottnar den i konkreta, vardagsnära och sinnliga upplevelser av världen och verkligheten. Den är alltid kroppslig – också själen är kroppsligt förankrad. Men diktningen är fördenskull inte enkel – tvärtom öppnar den en rymd av möjliga innebörder.

Dikten och diktningen är existentiell inte endast i sin tematik. Själva det konstnärliga skrivandet är en konkret existentiell och etisk handling, ett sätt att hantera livet och möta medmänniskorna. ”Valet av litterär form och stilens utformning uppfattar jag som ett existentiellt val”. Så uttrycker sig Anna Rydstedt i en brevintervju gjord av Lennart Sjögren 1972.³ Och i en tio år tidigare artikel i *Sydsvenska Dagbladet* skriver hon: ”Troheten mot min erfarenhet är min enda estetiska och etiska ledstjärna. Att välja sina ord är nämligen en etiskt medveten handling. – Detta är min estetik”.⁴

Att skriva dikt var för Anna Rydstedt att tvinga sitt inre mönster till yttre form och därmed skapa något som gör den omgivande verkligheten hel och möjlig att förhålla sig till, bokstavligen ta på och hålla fast vid. I en intervju gjord av Matts Rying 1979 säger hon: ”Det är hela tiden fråga om att gripa om verkligheten så att inte min rädsla och min ångest och fruktan inför det överkliga, det farliga och fasansfulla kan ta makten över mig. [—] Jag får arbeta långa tider med uttrycket, med formen, och då tränger jag ännu längre in i verkligheten och dess åtbörder”.⁵

I sin bok om Anna Rydstedt, *Kära, kära verklighet*, skriver Jan Olov Ullén: ”I hennes stränga poetik var orden [...] ett nödvändigt medel att gripa tag i tingen och med deras hjälp hålla fast en undflyende verklighet. [—] Dikten

besjunger verkligheten för att genom orden frambesvärja en hemmastaddhet trots allt [—] Oavsett form, motiv, 'stoff' är varje dikt verklighetsövning, besvärjelse, inslag i en existentiell kamp".⁶ Vägen till hemmahörighet i världen och därmed också till gemenskap med andra människor går för Anna Rydstedt genom det diktade ordet. Att vara i världen är att dikta i världen – och att vara i dikten. Att vara i dikten är att dikta sitt liv – och att leva sin diktning.

Anna Rydstedt har berättat att hon skrev "Det enda" vid ett kafébord på Basels järnvägsstation mellan två tåg, mitt i natten, på väg hem. Med en kopp te i ensamhet känner hon plötsligt samhörighet med dem som sitter vid borden bredvid hennes.⁷ Formuleringen "kvinnor och män vid borden i Europa" för emellertid också associationerna till politiker i maktpositioner vid förhandlingsborden. Dessa kontrasteras mot det enkla och ensamma "Anna" utan titel och makt. Ett förnamn placerat isolerat "i världen" förmedlar en känsla av övergivenhet och ensamhet. Samtidigt sker paradoxalt nog motsatsen. Blygsamheten är endast skenbar. Att vara ett förnamn med hela världen, att vara du med hela världen, innebär ju något av det största och mäktigast möjliga. Men framför allt innebär att vara sitt förnamn att vara sig själv. "Det innebär helt enkelt att vara öppen för världen och allt som finns i världen, att inte ha någon mur omkring sig eller någon hinna omkring sig", har Anna Rydstedt sagt i en intervju gjord av Maria Bergom-Larsson 1983.⁸ Att vara sig själv är att våga vara naken och hudlös.

Etymologin till namnet Anna är osäker. Det kan vara en form av hebreiskans Hanna, som betyder nåd, men det är också ett vanligt förekommande ord för mamma.⁹ I och med samlingen *Min punkt* blev "Anna i världen" ett begrepp. Tio år senare, 1970, lät Anna Rydstedt publicera diktsviten om moderns död, "Mamma i världen", i samlingen *Jag var ett barn*. Anna, som alltså också kan utläsas som mamma, lämnar här plats åt modern. Samtidigt beskrivs i diktsviten hur rollerna byter plats. När modern är döende blir dottern mor till sin egen mor. Anna Rydstedt fick inga egna barn, men i hela hennes författarskap finns ett slags internaliserad modersroll, en instans som både försöker ta hand om det inre barnet och föda fram dikt. Dikten "Bär det stora Barnet" ur samlingen *Genom nålsögat* (1989) inleds med raderna "Bär det stora Barnet / in i Ordens Domäner" (218).

Anna Rydstedt var "född och / vuxen till det enda" – att vara poet, att skriva dikt. Så utläst blir "Det enda" en metapoetisk dikt. I själva verket låter den sig tolkas metapoetiskt redan i första strofen. Utgångspunkten är ett själsligt mörker. Själen materialiseras i vingar som doftar teångor, en bild som står för en förhoppning om ett bättre självstillstånd än det nu rådande. Natten går långsamt över i frukostens morgon. Trots att mörkret ännu härskar i själen har poesins möjlighet till befrielse gjort sig gällande från och med den tredje raden: "Citron känner min tunga". Citronen blir till som bild innan dess smak når tungan. Enligt romantisk tradition är solen Poesiens symbol. Citronen kan ses som en solens spegelbild. Denna solspegling är en metafor

för metapoetisk diktning. Göran Printz-Påhlsons essäsamling om den metapoetiska dimensionen i den lyriska modernismen, *Solen i spegeln*, kom 1958.¹⁰ Liksom generationskamraten Printz-Påhlson hade Anna Rydstedt sin omedelbara bakgrund i femtiotalets livaktiga litterära studentklubb i Lund, numera allmänt kallad Lundaskolan.

Hela Anna Rydsteds författarskap går ut på att försöka finna en existentiell plats och ”punkt” i tillvaron och världen. I denna avhandling ringar jag in de viktigaste tematiska och biografiska positionerna i tid och rum. Ordningen följer såväl diktsamlingarnas som personhistoriens kronologi såtillvida att det första kapitlet handlar om lundatidens debutmiljö och mognadsresa under femtio- och början av sextiotalet, medan det sista kapitlet behandlar den postumt utgivna diktsamlingen *Kore* (1994).

Samtidigt är de två första kapitlen, ”Anna i Lund” och ”Anna på Öland”, uttryckligen geografiskt förankrade. Anna Rydstedt var i allra högsta grad en platsens poet. I ”Anna på Öland” placerar jag Anna Rydstedt på kartan över den teoretiska diskussionen om platsens poesi och poesins plats. Här står dikterna ”Blåsten kommer” ur samlingen *Dess kropp av verklighet* (1976) respektive ”Himmelens port” ur *Genom nålsögat* i centrum.

Öland är också de tre sista kapitlens geografiska rum. ”Mamma i världen”, ”Anna under solen” och ”Kore i jorden” följer annars främst en tematisk positionsutveckling och förvandlingsgång. Centrala och sammanvävda teman – moderskap och dotterskap, död och diktskapande – transponeras från ett konkret skeende till ett psykiskt förlopp till en mytisk omformulering. Också dessa kapitel följer diktsamlingarnas kronologi. Tre långa diktsviter, som alla på olika sätt utspelar sig på Öland, får avlösa varandra: ”Mamma i världen” ur *Jag var ett barn*, ”Soldikt 1982” ur *Genom nålsögat* samt titeldikten ur *Kore*.

ANNA I LUND



Debutsamlingen Bannlyst prästinna gavs ut i Bonniers lilla lyrikserie i februari 1953. Omslag: Arne Jones.



Presensbarn utkom i oktober 1964. Omslag: Marianne Ullén

Lundaskolan

Om det nu verkligen fanns något som hette Lundaskolan, och om Lundaskolan nu verkligen är den riktiga samlingsbeteckningen på den bästa poesin från det akademiska Lund under femtioalet, så var Anna Rydstedt en av dem som hörde dit. Säkert är i vart fall att hon gick i skolan i Lund innan Lundaskolan fanns. 1946 kom den då artonåriga ölandsflickan till Lund och Lunds privata elementarskola, allmänt kallad Spyken. I detta Lund skulle hon sedan stanna i nästan två decennier. 1964 utkom samlingen *Presensbarn*, som bland mycket annat kan läsas som ett avsked till studentstaden. 1965 flyttade hon som författarinna och folkhögskolelärarinna norrut för att följande år slå sig ned i Stockholm, där hon därefter var verksam under vintrarna fram till sin död 1994.¹¹ Sommartid bodde hon under hela sitt liv i barndomshemmet i Ventlinge på södra Öland.

Hösten 1946 påbörjade Anna Rydstedt den treåriga Latinlinjen på Spyken. På grund av psykiska besvär tvingades hon emellertid våren 1947 att avbryta studierna. Inte förrän året därpå, våren 1948, kunde hon återvända till skolan. I ett brev från barndomshemmet på Öland till klasskamraten Agne Gustafsson sommaren 1947 skriver hon att teologers konservatism och stränghet varit en bidragande orsak till att hon tappat greppet om livet och världen. Redan som liten flicka hade hon drömt om att bli präst, men för kvinnor var prästbanan ännu inte framkomlig.

Vid sidan om den prästerliga kallelsen fanns den poetiska. I ett tillbakablickande brev från 1957, alltså ett helt decennium senare, menar hon att det var just vetskapen om att hon var diktare som hade räddat henne från kronisk sjukdom och isolering. Brevet är denna gång ställt till vännen Jan Olov Ullén och ämnet är äregirighet ”som en uthärdandets faktor”. Tjugonio år gammal skriver hon där: ”Kanske ska man inte tala om sånt, men jag tror nu, att mitt liv för tio år sen var nära att bindas hårt i en isoleringens sjukdom. Men jag visste, att jag var diktare och det hjälpte mig att uthärda och alltmer befrias. Jag visste det redan i tio–tolvårsåldern.”¹² Vägen till frihet men också till samhörighet med andra människor gick genom det diktade ordet. I det tio år tidigare brevet till klasskamraten Agne Gustafsson skriver den då nittonåriga gymnasisten 1947:

Det är nog väl, att jag redan nu fått upp ögonen för en företeelse som rabies theologorum [ovanför ”rabies” står det: ”(raseri)“]. Det kravet – en behård auktoritetstro – på absolut ”underkastelse” under bokstav och dogm, som några präster slår på trumman för i pressen, bidrog till att knäcka livsmodet.

När kyrkan sköts i bakgrunden och Gud inte längre var en realitet för mej, upptäckte jag människorna och allt det goda hos dem. Jag minns kvällen, som

följde på den söndag, som Du och flickorna varit hos mej med hälsningar från klassen. Jag kan inte somna och till slut ligger jag bara och tittar på föremålen i rummet. Då vill jag åter blunda men får syn på boken ni gett mej. Försiktigt tar jag den och smeker den. Dunklet i rummet hindrar mej att läsa någon av dikterna. Tyngden av boken känns lugnande. Vid varje pojke och flicka i klassen dröjer tanken någon sekund. En underbar stund är jag med i den friska skaran. De andra ungas ljusa, stridiga hjärtan omger mitt eget.

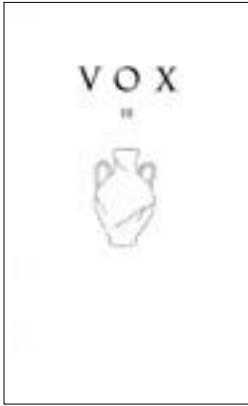
Jag är inte ensam utan insatt i en sympatisk gemenskap. Kanske är jag sentimental. Rörelsen överväldigar mej. Men är det inte nu försent att få upp ögonen för den betydelse skolklassen har för den däri upptagna individen? Kanske får jag inte vända tillbaka till skolan, och då är boken en avskedshälsning från unga, vakna människor, vars värld min neurotiska läggning tvingar mej att lämna. (Så tänkte jag ju då och trodde aldrig, jag skulle bli frisk).¹³

Minnesepisoden i sjuksängen kan i backspegeln läsas som en förebådande figura, som en skildring av författarskapets fosterstadium och förutsättning. Poesin i form av sin egen fysiska tyngd, konkretiserad i en för oss idag anonym bok, omfamnad i ett mörker som omöjliggör läsning, får fungera livlina mellan jaget och världen, en förbindelse mellan ensamhet och gemenskap.

Våren 1950 tog Anna Rydstedt studentexamen.¹⁴ Hösten samma år började hon läsa vid Lunds universitet. Och till våren 1951 gick hon med i Litterära studentklubben.¹⁵ Här fanns en gemenskap som räckte till, som till skillnad från kvinnoprästmotståndarna inte stötte bort. Här stöttade man varandras egensinnighet och egenart. Så här formulerar hon sin minnesbild fyrtio år senare: ”Jag hade min tillflykt i min frizon Litterära klubben, där de existentiella problemen inte blivit teologiska utan löstes med den personliga frihetens uttrycksmedel, tyckte jag. Där fanns även ljuset och värmen från vännerna”.¹⁶

Litterära studentklubben bildades redan ett halvår efter andra världskrigets slut, närmare bestämt den 5 november 1945, av Evald Palmlund, Bertil Ströhm, Nils A Bengtsson, Gösta Lilja med flera.¹⁷ Syftet var bland annat att bana vägen för den modernistiska poesin, vars motståndare haft en av sina sista utposter i det studentikosa Lund, som stannat kvar i tjugotalets ideal.¹⁸

Lundaskolan har klubben kommit att kallas. Man har då främst syftat på Anna Rydsteds generation, det vill säga på de medlemmar som var aktiva och publicerade sig i kalendern *VOX* i början av femtiotalet.¹⁹ *VOX* var klubbens eget organ. Många av medlemmarna publicerade sig dessutom flitigt i studenttidningen *Lundagård*. Förutom Anna Rydstedt bestod denna generation av bland andra Majken Johansson, Göran Printz-Påhlson, Ingemar Gustafson (sedermera Leckius), Åsa Wohlin, Lennart Fröier, Bo Strömstedt, Tryggve Emond och Harald Swedner. Den sistnämnde var en filosofisk och poetologisk nyckelfigur och mycket drivande under de första åren. Det var han som stod för programidéerna, i den mån man kan tala om några sådana.²⁰ Han var klubbens ordförande läsåret 1950–51 samt vice ordförande höstterminen 1951.²¹ Dessutom var han redaktör för *VOX* III som utkom våren 1951. Det var



Litterär välgångsskål. Med anledning av att VOX III utkom, anordnades en festlighet en måndagskväll i början av april 1951 på övre våningen av Konviktoriet. Fr. v. Anna Rydstedt, Lennart Fröier, Ingemar Gustafson (Leckius) och Göran Lundström (KvP 10.4.1951). Omslagsvinjett: Tryggve Emond.

Swedner tillsammans med Tryggve Emond som stod för såväl den filosofiska diskussionens livaktighet 1950–51 som de första diktsamlingsdebuterna, båda 1950.²²

Namnet skola är här som så ofta annars i litterära sammanhang problematiskt. Själva har de som räknats till skolan med bestämdhet tillbakavisat beteckningen: "Lundaskolan var en krets av vänner. För övrigt var det en litteraturkritisk myt", har exempelvis Ingemar Leckius sagt i en intervju gjord av Lasse Söderberg 1975.²³ Om det alls fanns någon gemensam riktlinje bestod den snarast i ett bejakande av mångfalden, av var och ens egen stil och särart. VOX-redaktören Harald Swedner skriver på baksidan av den litterära kalendern 1951: "Ett aldrig så träget studium av häftet torde näppeligen leda till uppdagandet av några kollektiva riktpunkter, några gemensamma etiska eller estetiska principer; denna frånvaro av all dogmatism må sedan betraktas som en brist eller en vinning".²⁴ Anna Rydstedt avvek från de övriga i särdeles hög grad. Om henne skriver Swedner i sin recension av debutsamlingen *Bannlyst prästinna*, 1953, i studenttidningen *Lundagård*:

För tionde eller elfte gången sitter jag med en liten anspråkslös versvolym i mina händer, tillkommen under de auspicer som lundensaren av idag gärna samlar in under rubrikerna VOX och Litterära Studentklubben. Och jag inbillar mig att en gång i framtiden kommer någon lokalpatriotisk seminarieuppsatsförfattare att försöka upptäcka något slags gemensam profil hos dessa dikter och diktförsök. Kanske skall årens distans hjälpa honom att se en och annan brygga och en och annan underjordisk tunnel i ett landskap där jag inte kan se något annat än djupa klyftor och höga murar. Men så är det väl alltid, svårt att se den sammanfallande linjen i de näralevandes privata silhuetter.

Om åren alltså suddar ut många av de markeringar, som för mig har gjort

det lyriska Lund till en mycket differentierad upplevelse, så hoppas jag ändå att den blivande seminarieuppsatsförfattaren skall förstå att *Anna Rydstedt* är mycket olik alla andra.²⁵

Med Swedners memento i minne kan man kanske nu – med årens distans – rekonstruera de där bryggorna och utforska de där underjordiska tunnarna, också mellan Anna Rydstedt och resten av Litterära studentklubben. I Lennart Sjögrens brevintervju (1972) slår hon själv fast: ”Om någon gruppbeteckning skall användas om mig, så bör det vara 50-talets lundaskola – poeterna i Lunds litterära studentklubb”.²⁶ Och när Bo Strömstedt redan 1957 ställde frågan om de vitt skilda och olika medlemmarna i litterära klubben verkligen hade något gemensamt, svarade hon: ”Ja, vissa gemensamma... Vi har resonerat oss igenom några nätter och då har man väl någonting gemensamt”.²⁷ Lundaskolan är om inte annat så åtminstone ett litteratursociologiskt faktum.

Inte minst i jämförelse med övriga mer eller mindre romantiska litterära strömningar i början av femtiotalet framträder lundapoeternas gemensamma nämnare i tydlig dager. Jan Olov Ullén karakteriserar: ”Lundensarna var ironiska, inte minst självironiska, därtill belästa och språk- och formmedvetna samt på ett särskilt sätt upptagna av språkets och skrivandets problem”.²⁸

Göran Palms recension i *Bonniers Litterära Magasin* av Göran Printz-Påhlsons *Solen i spegeln* – essäsamlingen som 1958 lanserade begreppet metapoesi – har rubriken ”Den lundensiska spegelsalen”. Där står att läsa ”att det i Frankrike, England och Lund finns en liten skara skalder som verkligen skriver dikter som (till förbannelse) handlar om sig själva”.²⁹ I samma nummer av *BLM*, som för övrigt helt ägnades femtiotalet, kan man läsa följande ord av Beppe Wolgers hand: ”I Lund diktar man om hur det är att dikta”.³⁰ 1958 var också året då Palm under pseudonymen Olof Brask serverade en parodisk ”Liten översikt” på en sida över ”Ljusen från Lund” i tidskriften *Upptakt*, där han var huvudredaktör. I en parodierande pastisch på Göran Printz-Påhlsons villanellor lyder en av de återkommande verserna ”Lundensare vet nästan allt om poesins funktion”.³¹ Övriga poeter som parodieras är Ingemar Gustafson, Majken Johansson, Jan Olov Ullén och Anna Rydstedt.

Vi befinner oss emellertid i slutet av decenniet. 1958 har Majken Johansson bott i Stockholm i fem år, medan Jan Olov Ullén har bott i Lund i tre. Anna Rydstedt har hunnit ge ut en andra diktsamling, *Lökvår* (1957), som kom att kallas hennes andra debut på grund av att den markant skilde sig från den första. Det kosmiska perspektivet har ersatts av grässtråets. Göran Palms Rydstedt-parodi blandar de två perspektiven för att nå komisk effekt:

Lilljesus på fromma ängen, idisslans maskrosfrön.
Knappt att krävan får en stjälk
i tröga dagsljusfloden. Gräset smakar
permanentat, kan man tänka, strå för strå.
Ostsolen droppade just stearin på en kvinnlig
präst,

i trons knäveck. Tissel tissel tassel.
På lagårdstaket vänjer sig
dag för dag gyllenlöken gud vid sin lägre första
bokstav.

Redan fyra år tidigare, 1954, hade Göran Palm gått till attack mot den samtida litteraturen och sina generationskamrater under rubriken ”Den unge författaren. En klagoskrift” i *Bonniers Litterära Magasin*.³² Här gäller kritiken inte enbart Lund utan hela landets unga litteratur. Femtionalisterna anklagas för att syssla med ”en raffinerad lek på ytan av tingen”. Den blivande talesmannen för nyenkelheten efterlyser såväl oförställd äkthet och spontanitet som livserfarenhet och socialt engagemang. Därmed kan exempelvis Per Wästberg avfärdas på grund av sin ungdomliga oerfarenhet i samma andetag som Ingemar Gustafson avpolletteras i kraft av sin lärda lek, ironiska distans och skrattspegelvärld. Formen har gjorts till huvudsak, beklagar Palm: ”Behovet att komma väsentlig problematik på spåren går [...] alltid omvägen via formen”.³³

Skola kan betyda riktning men betyder ju också läroanstalt, en plats där man lär sig. Idag är det närmast en självklarhet att betrakta skrivandet som en process och ett hantverk man kan uppöva sin förmåga att utföra. I början av femtioalet fanns inga skrivarskolor i Sverige. ”Creative Writing” var utslutande ett amerikanskt fenomen, som man gärna såg ned på. Göran Palm klassar det uppenbarligen som ett dåligt substitut för erfarenhet när han skriver att de unga femtionalisterna tar omvägen via formen ”som om författarna vore elever i någon sorts amerikansk bokskrivarskola och inte hade några egna erfarenheter att komma med”.³⁴

Kanske skulle man kunna kalla Lundaskolan för en skrivarskola *avant la lettre*.³⁵ Harald Swedner skriver hösten 1950 i *Lundagård* under rubriken ”Litterära Studentklubben – ett program”. Han inleder med orden: ”Litteratur har alltid i viss mån varit och har – måhända – mer och mer blivit ett uttryck för professionell konstfärdighet”. Och mot slutet trycker han på vad han kallar ”det skriande behovet av akademisk undervisning inte endast om litteratur utan även i litteratur”.³⁶

Respekten för det konstnärliga hantverket och formsträngheten hade en lång tradition i Lund. Den medeltida villanellan, som både Göran Printz-Påhlsson och Majken Johansson visade mäterliga prov på, hade Frans G Bengtsson och andra versekvilibristerna gett en lundensisk stämpel redan på tjugotalet. Bo Strömstedt beskriver närheten till detta lundensiska tjugotal på följande vis: ”Det hände i början av 50-talet att vi tyckte oss på oändligt avstånd från t ex Hjalmar Gullberg, debutant tjugofem år tidigare. Så var det inte. Han var, utan att vi bemödade oss om att förstå det, en av dem som lärde oss höra och tala, uppfatta klang och motklang, ljus och tveljus. Försöken att på en gång förstärka och sabotera allvaret genom att briljera med det i ett gammaldags versmått var nästan övertydligt desamma”.³⁷ I centrum ställdes dikten, inte



*Göran Printz-Påhlson
tidigt femtiotal (Jensens Foto i Lund,
Bonniers förlagsarkiv).*



*Majken Johansson tidigt femtiotal
(Sydsvenskans bildarkiv).*

diktaren eller ens det diktade. Dikten var resultatet av ett arbete snarare än ett själens avtryck eller en formgiven erfarenhet av verkligheten. Dikten bestod av ord och inte av känslor – så löd doktrinen i Göran Printz-Påhlsons Lund på femtiotalet.³⁸

Därför är det inte så underligt att man inom klubbens hägn ivrigt intresserade sig för New Criticism, som först ett decennium senare skulle institutionaliseras i Sverige.³⁹ Främst var det Göran Printz-Påhlson, Majken Johansson och Harald Swedner som höll i introduktionerna och diskussionerna.⁴⁰ Printz-Påhlson presenterade också indirekt nykritiken i en lång artikel om de engelska tidskrifterna *Scrutiny* och *Essays in Criticism* i *Lundagård* 1953. Tidskrifterna hade ett ambivalent förhållningssätt i sin hantering av den amerikanska nykritiken. Ändå lyckades de – helt i linje med nykritikens grundtanke – förena litteraturhistoria och litteraturkritik. Printz-Påhlson avslutar artikeln med frågan: ”Ligger tanken på en svensk, eventuellt lundensisk, motsvarighet helt utanför det möjligas gräns?”⁴¹ Själv minns Anna Rydstedt i Lennart Sjögrens brevintervju: ”Vi läste och diskuterade the new criticism. Jag minns mest Wellek och Warren. Den nya kritikens tes, att man skall läsa texten avskärmd från det biografiska materialet, upplevde vi nog alla blivande författare och språkspecialister på olika områden som ytterst fruktbar. Det var en sträng skolning”,⁴²

Även ironin ansågs och anses fortfarande vara ett väsentligt inslag i det lundensiska idiomet och den så kallade lundaandan. Inte minst odlas och fortplantas den i spexsammanhang och andra studentikosa och karnevalistiska upptåg. Lundaironin är ett vedertaget begrepp. Härmed menas en ofta

dubbelriktad ironi där den ena udden är självironins. Harald Swedner citerar i såväl *VOX* som i *Lundagård* Ortega y Gassets valspråk om att konst mår bäst av att betraktas ”med ironi och som något av underordnad betydelse”.⁴³ Därför är det naturligt att tänka sig att också nykritikens estetiska filosofi om mångtydighet och dess försök att klassificera olika typer av ironier fann en god jordmån i Lunds tradition.⁴⁴ I den Litterära studentklubbens medlemmars poesi tog sig emellertid ironin skilda uttryck: främst som absurdism hos Ingemar Gustafson, som filosofi och estetik hos Göran Printz-Påhlson och Harald Swedner och som praktiserad självironi hos Majken Johansson – liksom även hos Anna Rydstedt.

Majken Johansson var ironiskt briljant. Debutsamlingen 1952 heter *Buskteater*. Genom att lekfullt kalla sig patetisk besvärjer hon där patetiken: ”vi pateter / vi moderna / poeter”. Så står det i dikten ”Vi”, som följs av ”Nordmännens sång”.⁴⁵ Den sistnämnda har undertexten ”Intryck från Stockholm – Uppsala” och är fundamentalt dubbeltydig. Är den en sång till Nordmännen eller är det Nordmännen som sjunger? Den lyder:

Ve dem!
leksakspoeterna, fritidsesteterna
– i deras ådror flyter hallonsaft så röd.
De gömmer sej i rågfältens blåprickskjortlar,
de tar sej munnen full
av jordgubbar.

Men vi ska förgöra dem!
med pennknivar.
Och vi ska dricka våra bröders
bråda döds skål,
vår inbördes skål,
vår brödfödas skål

i hallonsaft.

Vilka talar och vilka ska förgöras? Båda lägren, de och vi, kan tolkas ironiskt. Men också motsatsen är möjlig. Endast författarens position går fri från förlöjligande. Självironin är en självförsäkring.

Nära besläktad med självironin och självdistansen är självkritiken. Anna Rydstedt minns i Matts Ryings intervju (1979): ”[F]ormen slipade vi noggrant på. Det lärde jag mig i varje fall i Lund, liksom en självkritik, på vars vassa egg en hel del poetisk inspiration har dansat sig till blods och döds genom åren”. I samma intervju hade Matts Rying först ifrågasatt Lundaskolans betydelse för författarskapet: ”De livsfarliga och extatiska dansstegen i hennes debutbok *Bannlyst prästinna* från 1953 tog hon långt från lundapoeternas cerebrala övningsplatser, deras skeptiskt och ironiskt oberörda konstfärdighet. Man tänker snarare på Edith Södergrans dityramber än på Printz-Påhlsens villanellor”.

Men Anna Rydstedt svarade då: ”Man läste också Edith Södergran i Lund den gången [...]. Och jag tror inte att vi som träffades i det lundensiska 50-talet var så begränsade i motivvalet”.⁴⁶

Som medlem av Litterära studentklubben var man i själva verket inte särskilt begränsad överhuvudtaget. Lund var inte bara en cerebral övningsplats för oberörd konstfärdighet. Det lundensiska femtiotalet var inte så ensidigt och syrefattigt som man i efterhand velat göra gällande. Jag syftar bland annat på Karl Vennbergs recension av *Presensbarn*, 1964, som han inleder: ”Anna Rydstedt väcktes till författare i det mest krävande intellektuella klimatet i det här landet på senare tider: det lundensiska femtiotalet, där syrebristen hörde till andningens normala villkor och det livsfarligaste steget alltid måste vara det oberördaste”.⁴⁷ I Lund fanns i själva verket mångfalden och öppenheten, men alltid under kritisk betraktelse.

Hans Ruins betydelse för en möjlig alternativ hållning till poesin, en hållning som präglades av känsla snarare än intellekt, bör inte underskattas. ”En säkerhetsventil i det ironiska rummet” kallar Bo Strömstedt Hans Ruin i en festskrift till 65-årsdagen 1956.⁴⁸ Ruins bok *Poesiens mystik* från 1935 var närmast ett obligatorium att läsa i femtiotalets Lund. Och ingen som var det minsta litteraturintresserad missade hans legendariska föreläsningar om Edith Södergran och de övriga finlandssvenska modernisterna. Dessutom blev han vän med många av sina studenter. Första gången Anna Rydstedt drack te på Lundagårds konditori med honom och andra studenter och Litterära klubbister var i februari 1952.⁴⁹ Vänskapen dem emellan skulle bli bestående. Härom vittnar en förtrolig och ömsesidigt uppskattande brevväxling mellan den så småningom pensionerade professorn och den före detta studentskan mellan åren 1955 och 1967.⁵⁰ I ett brev från 1963 skriver Anna Rydstedt till Hans Ruin:

Det är mitt verkliga allvarsord, att Dina ord, Dina utredningar verkar länge, länge i årtal efteråt. – Det är nu ett tiotal år sedan jag hörde Dina universitetsföreläsningar om de finlandssvenska modernisterna, och det är onekligen i närheten av dem jag haft min lyriska balanspunkt, först väl hos Edith Södergran, även om prästinnan näppeligen den gången balanserade, senare starkast hos Rabbe Enckell. [—].

Där är estetiska teoretiker, som det åtminstone för somliga poeter är riskabelt att läsa. Jag sysslade aldrig ihärdigt med New Criticism. – Att läsa dig är annorlunda; Din emotionella kontakt med poesien är grunden till Din estetik. Därför kan du befria poesien i en poet. Jag har ju sagt det till Dig förut, att du är en poesiens majevtiker. – New Criticism gjorde mig övermedveten, formellt övermedveten, så att jag ej kunde skriva mina riktiga dikter.

[—]. Jag slår nu litet i ”Poesiens mystik” men den bör läsas i följd, och det blir inte i kväll, för det är sent.⁵¹

Det rörde sig alltså inte om två absoluta falanger i Lund, där Hans Ruin stod för emotionellt allvar medan Lundaskolan representerade intellektuell lek.⁵²



Ingemar Gustafson 1951 (?) (*Liljeroths Ateljé i Kristianstad, Bonniers förlagsarkiv*)



Anna Rydstedt 1953 (*Jensens Foto i Lund, Bonniers förlagsarkiv*)

”Man läste också Edith Södergran i Lund”, som Anna Rydstedt uttryckte sig i intervjun ovan. Och även ironin hade en allvarlig resonansbotten. Med ironins hjälp kunde man undvika patetiken och därigenom, paradoxalt nog, komma åt den verkliga smärtan. Lögnen avslöjade sanningen. Göran Printz-Påhlsons argument för metapoesin var detta: endast genom att visa att poesin ljuger är poesin ärlig och sann. Endast en ironisk metapoet är allvarligt uppriktig. I förordet till *Solen i spegeln* skriver Göran Printz-Påhlson: ”Det är snarast en fråga om hederlighet [...]. Dikten ljuger, men om dikten säger att den ljuger, talar den sant, det är en gammal välkänd svårighet som brukar kallas *lögnarens antinomi*”.⁵³

Medan Göran Printz-Påhlson var en poet som synade och visade fram sömmarna i de kläder han bar, visade sig Anna Rydstedt ”naken”. I Anna Rydstedts debutsamling finns en dikt som heter just ”Naken”. Printz-Påhlson var kritisk mot denna i sin för övrigt positiva recension av *Bannhyst prästinna* i *Kvällsposten*. Han skriver:

Anna Rydstedt vågar verkligen vara intensiv, hon lider ingen brist på mod, en egenskap som i detta sammanhang emellertid också har en baksida, exhibitionism:

Varför hånar ni mig,
att jag är en naken,
som måste klä av mig
ständigt på nytt
inför påklädda människor?

Varför frågar ni mig,
att jag jämt går
så frysande naken i världen?

Detta är ingen bra dikt, den obestridliga känslointensiteten till trots. Det är en otillåten generalisering att anklaga omvärlden för en särställning, som man lika gärna kan anklaga sig själv för. Vidare utgör upplevelser av denna art inte poesi i sig själva, hur ”personliga” de än är, de måste ges form och avstånd.⁵⁴

Att Lundaskolan kunde företrädas av såväl den stränge kritikern som den hårt kritiserade poeten, kan tas som ett talande tecken på att det inte var fråga om en skola med gemensam riktning och slutna led. Att man öppet kritiserade varandra ger emellertid samtidigt uttryck för att Lundaskolan var en skola i betydelsen en plats för lärande och diskussion och ett forum för ömsesidig kritik. *Lundagårds* spalter är fyllda av detta ständigt pågående samtal medlemmarna emellan. Anna Rydstedt recenserar Ingemar Gustafsons *Bumerang* samt såväl Majken Johanssons som Göran Printz-Påhlsens debutsamlingar. Jan Olov Ullén konstaterar att ”[L]undapoeterna stödde och kritiserade varandra, till synes utan varje vänskapskorruption”.⁵⁵ I sin recension av Göran Printz-Påhlsens debut 1955 pekar Anna Rydstedt på hur farligt nära dennes poesi ligger gränsen för den alltför intellektuella ordkärleken: ”Ordens självhärlighet är en risk för den extreme ordguldvägaren, men det ser ut som om denne diktare undgått att bli ordfrälst med poesidödlig utgång”.⁵⁶ Och om Majken Johanssons dikt ”Aprilseminarium” skriver hon i recensionen från 1952:

I ”Aprilseminarium” har Majken Johansson skapat lyrik av sina antilyrismen. Här är hon faktiskt mest sig själv och bäst sig själv. Det är hederligt och ärligt av henne att inte försöka sig som poetisk skymningsjamare, men jag tror, att hon mer än vad som nu är fallet, borde ladda mer djärvhet och känsla bakom sina vulgarismer och cynismer, så att dessa får mera av blodets övertygelse och köttets fräckhet, ty de snabba impressionerna, den medvetna reflexionen och de fyndiga konstruktionerna skulle då kunna bringas till en större harmoni i en fördjupad emotionell medvetenhet hos författarinnan. Klarögats fräschör och intelligensens fräckhet hos henne skulle då kanske få en mer lyriskt genomvävd stadga.⁵⁷

1957 var ett år då Anna Rydstedt flitigt recenserade i *Sydsvenska Dagbladet*. I sin recension av Åsa Wohllins debutsamling från det året, *Strofer från en sovstad*, passar hon på att blicka tillbaka och reflektera över såväl den lundensiska läxans tillkämpade distans som det faktiska allvaret bakom det till synes lekfullt ironiska:

Denna strof kunde ge exempel på den lyriska Lundaskolans understatement-teknik, dvs. tendens att reservera sig och med tillkämpad distans göra ett tings eller en händelses känslomässiga valör mindre än vad den upplevelsemässigt förefaller att vara. Denna underdrift som även förutsätter en strängt objektivt jag-reducering som en livsuthärdandets stränga nödvändighet, är dock hos Åsa Wohlin ingen lundensisk lärdom, för hon kunde själv ge bort denna

personliga erfarenhet, som för andra kanske blev till en lundensisk läxa.

[—] Detta kan låta lekfullt. Andra Lunda-poeter, t. ex. Majken Johansson och Ingemar Gustafson, har också kallats lekfulla. Läser man uppmärksamt deras dikter, märker man snart, att leken att vara lundensiskt lekfull är en mycket allvarlig lek, framsprungen ur livets tvingande nödvändighet till anpassning. Just i sin lekfullhet har Lundaskolan uttryckt plågan hos människor, som pressas av samhällets alltmer komplicerade anpassningskrav.⁵⁸

Lundaskolan stod för och gav utrymme åt kreativitet och talang, åt en intensiv verksamhet och en ständigt pågående diskussion om litteratur. I ett jubileumsnummer av *Lundagård* sammanfattar Jonas Ellerström: ”en senare tid har varit rätt överens om att man bör betrakta det lundensiska litterära femtioalet mer som en förbluffande koncentration av sinsemellan ganska olika talanger – påfallande många kvinnliga – än som en skola med gemensamt uttryck”.⁵⁹ Koncentrationen av olika talanger är en väsentlig iakttagelse, men viktigt är också det faktum att så många av dem var kvinnor, vilket bör jämföras med situationen i resten av landet vid denna tid.⁶⁰ I studentstaden Lund fanns många högkyrkliga kvinnoprästmotståndare men också många kvinnliga poeter. Elsa Grave och Ulla Olin hade berett vägen för Majken Johansson, Anna Rydstedt och Åsa Wohlin. Kårkrönikan i *Lundagård* 1951 rapporterar med följande notis:

Litterära studentklubbens vårklimax blev en orgie i lyrisk sex appeal. Maria Wine och Elsa Grave läste dikter i femton minuter var. Det räckte för ”optimal måttnad”, som klubbordföranden så träffande uttryckte det i sitt tacktal.⁶¹

I femtioalets Lund kunde man inte bli kvinnlig präst, men som kvinna kunde man bli både sinnlig och sinnrik poet. Visserligen är det både intressant och en smula sorgligt att konstatera att i samma stund som poeten på scenen byter kön från man till kvinna, förvandlas han inte bara till hon utan går också från att vara subjekt till att bli ett erotiskt objekt med ”lyrisk sex appeal” som mättar den lyssnande mannens behov. Men faktum kvarstår ändå att scenen intas av den kvinnliga kroppen och att rummet fylls av den kvinnliga poeters röst.

Dessutom kunde man som kvinna i Lund bli ordförande. Anna Rydstedt tillträdde posten som vice ordförande i Litterära studentklubben höstterminen 1954. Och från och med vårterminen 1955 till och med höstterminen 1956 var hon sedan klubbens ordförande.⁶²

Aktiviteterna i klubben var av skiftande art och intensitet. Det mesta skedde mer eller mindre spontant och informellt. Tebjudningar hemma hos de olika medlemmarna var det vanligaste sättet att träffas. Oftast kryddades dessa med uppläsningar och diskussioner. Ibland förlades mötena till kaféer som konditori Lundagård och övre Aten.⁶³ Under Swedners ordförandeskap växte klubbens platsbehov avsevärt vad gällde en del av begivenheterna.⁶⁴ Johan

Stenström skriver i sin bok om Ingemar Leckius och bilden, *Med fantasins eld*: ”Tidigare hade man vid de allmänna uppläsningaftnarna samlat en smärre skara i Lilla salen i Akademiska föreningen. Men med den driftige Swedner i spetsen fyllde man Stora salen i samma byggnad, där den annars rätt tillbakadragna Anna Rydstedt firade triumfer som diktläsande estradör”.⁶⁵ Det var emellertid långt ifrån alltid man samlades i så stor skara. En källarlokal på Lokföraregatan väster om stationen fungerade några terminer som klubblokal och mötesplats. I en notis i *Lundagård* 1952 under rubriken ”Litterära studentklubben” skriver vice ordföranden Lennart Fröier:

Det råder i Lund en till synes outrotlig vanföreställning att Litterära Studentklubben är ett sällskap för inbördes beundran. Det har t. o. m. hänt att en styrelsemedlem av en blyg novitie blivit tillfrågad, om hon fick vara med! Nej, den som är intresserad av god litteratur, han må vara novitie, junior eller senior, bör komma och besöka oss på Lokföraregatan om torsdagarna.

Under höstterminen ha vi tänkt följa radioserien om Anouilhs dramer genom att lyssna och diskutera. Gästprogrammet är inte alldeles klart, men det kommer att bli väl så starkt som förra terminen, då vi hade Ingmar Bergman, Karlzén, Werner Aspenström och Folke Isaksson som gäster.⁶⁶

Inför varje terminsstart planerades en rad mer formella aktiviteter. Gäster bjöds in att tala om sitt konstnärskap. Mestadels rörde det sig om författare, prosaister såväl som poeter. Tre unga gäster skulle komma att tillhöra den senare hälften av 1900-talets främsta svenska filmskapare. Förutom Ingmar Bergman kom Vilgot Sjöman och Bo Widerberg till Akademiska Föreningens borg för att dela med sig av sina erfarenheter till den litteraturintresserade publiken.⁶⁷

Förlagssituationen var inte till Lunds fördel. Stockholm hade närmast monopolställning. Lennart Fröier efterlyser i en ledare med rubriken ”Litteratur i Lund” i *Lundagård* 1953 inte bara en mer engagerad tidningspolitik och en litterär tidskrift värd namnet utan också ett skönlitterärt ”icke-provinsialt malmöförlag”. I konkurrensen med stockholmsförlagen borde ett sydsvenskt förlag ha åtminstone en fördel, menar han: ”det måste vara synnerligen lätt att skapa goda kontakter med Danmark [...]. Kontakterna med de andra länderna – bl. a. Frankrike, England och Tyskland – bör inte vara svåra att få”.⁶⁸ Fröier kallar visserligen sin vision om en framtida sydsvensk förlagsverksamhet en utopi. Som Jonas Ellerström framhåller i jubileumsnumret av *Lundagård* år 2000 blev den emellertid sedermera verklighet, ”först i och med Cavefors förlags verksamhet på 60- och 70-talen, och på nytt när den lokala förlags- och tidskriftsfloran formligen exploderade mot slutet av 1980-talet”.⁶⁹

Att det fanns en grogrund för internationella kontakter kommer tydligt till synes i det tidiga femtioalets *Lundagård*.⁷⁰ Introduktionerna och översättningarna duggar tätt. Flitigast var Ingemar Gustafson och Tryggve Emond, båda medlemmar i Litterära studentklubben och tongivande under Lunda-

skolans begynnelsefas. I ett nummer av *Lundagård* från 1951 finns till exempel ett helt uppslag med rubriken ”Tre fransmän” som består av översättningar gjorda av de två nyss nämnda samt Alf Rosén, också han medlem i klubben. Fransmännen är Henri Michaux, Eugène Guillevic och Blaise Cendrars.⁷¹

Efter kriget låg äntligen Europa öppet igen. Det blev åter möjligt att åka på bildningsresa till modernismens mötesplatser och låta sig inspireras. Kulturmetropolerna Paris och London låg inom räckhåll och lockade. Den förnyade förbindelsen med Europas övriga kulturliv var en av förutsättningarna för det kulturella uppsvinget i Skåne på femtiotalet. Anna Rydstedt företog som så många andra studenter dessa efterkrigsår en resa till Paris. En majdag, troligen 1953, bar det av. Drygt trettio år senare minns Anna Rydstedt i prosalyriska ”Livsövningar” återkomsten en juninatt till Lunds Studentskegård:

Jag hade farit till Paris i maj på litet av studielånet och kom nu en månad senare via Köpenhamn och sen kvällsfärja till Malmö hem till Studentskegården en juninatt framemot tvåtiden.

Djupt gröna voro då träden.

Jag tycker mig minnas, att jag såg lindar och almar i parken, vår koltrastpark. Den nordiska junihimlen var svagt buteljgrön som en gammal vichyvattenflaska med porslinskapsyl på morfars nattduksbord i mellankammaren, en kväll i mitten av 30-talet.

Men där solen gått ned, var himlen rosa, som vinet i en klar rosévinflaska.

Nu var det natt – återkomstens natt. Det kan ha varit 1953. Jag hade ännu inte haft ryggskott och jag bar väskorna från taxin. Jag kom upp i huset, som sov – med sovande unga kvinnor i nattstängda rum.

Jag hade kommit hem till Norden. Jag hade kommit hem till Lund och till Studentskegården efter en månad i Paris, svindlande av intryck från konst, teater, böcker, människor och alla vandringar.

Nu i ljusa sommarnatten i köket med en kopp te och litet bröd och litet cembert, köpt till reskost på morgonen dagen före, kände jag att detta hus var mitt hem. Ja, detta hus med alla dessa flickrum eller kvinnorum – vad vi nu gjorde dem till med våra olika personligheter – och köket, där vi träffade varandra som i en vardagens kontaktcentral, var nu mitt hem.

Att det var ett tillfälligt hem ville jag inte tänka på nu i natt. Och jag hade ännu hela tiden värjt mig för tanken, att alla våra hem, våra olika hem, är tillfälliga hem.

Allting skulle helst fortsätta att vara så som det var i detta nu: läsa på examen, skriva dikter, läsa på tentamen, dra ut på det, licentiera i Lund – alltså på något vis licensera sig själv att få bli kvar i Lund och aldrig flytta från Lund.⁷²

I Lund och vid Öresund skulle Anna Rydstedt inte stanna för alltid, men väl ett dussin år till. I november 1955 tog hon ut sin filosofiska ämbetsexamen.

Samma höst började hon arbeta som folkhögskolelärare, först i Hillerød i Danmark och senare vid Eslövs folkhögskola strax norr om Lund.⁷³ 1965 skulle hon komma att lämna sin studentstad bakom sig. Men mellan 1950 och 1955 tedde sig nog livet ungefär så som hon beskriver det i sitt minnesfragment. Det var ett studentliv som bestod av studier och diktskrivande. Dikterna är emellertid aldrig direkta och harmoniska speglingar av studentlivet. De framstår snarare som antireflexer, som besvärjelser och sätt att klara av det.

Den egentliga diktdebuten är den brinnande dikten ”Bannlyst prästinna” – fast då utan titel – i kalendern *VOX III*, som kom ut på våren 1951.⁷⁴ Mot slutet av samma år publicerar även *Lundagård* några av de första dikterna. I det tolfte numret av studenttidningen kan man läsa debutsamlingens ”Utan betyg i exegetik”.⁷⁵ Och i det följande och årets sista nummer finns en dikt som sedan inte kom med i *Bannlyst prästinna*. Den heter ”Relation i det akademiska” och har undertiteln ”(Under seminarieövningen)”. Diktens studentska besvärjer där de ”analytiska nät” som hotar att fånga den poetiska själ som längtar efter frihet och sanning bortom filosofins relativitetsteorier. Strof två och tre lyder:

Fly ur detta rum,
öppna fönster och dörrar!
Rida på fjädermolnet över Palaestra
eller leka tarzaninna
i Lundagårds kronor,
klämta min ångest i domkyrkotorn
ut över den evigt klippande staden
med saxar i luften,
pincetternas nyp i skälvande hud
och dissekerande knivar
i min vändande hjärna.

Fånga mig inte
i analytiska nät!
Jag trasslar era maskor,
spränger konjunktionen,
summerar disjunktioner
och gråter av Gud en violett analys
till Sanningens ära
i det krökta relativitetstemplet.⁷⁶

I början av femtiotalet låter Anna Rydstedt också publicera tre prosalyriska berättelser i *Lundagård*. Dessa är liksom ”Relation i det akademiska” å ena sidan akademiska och studentikosa och å andra sidan antiakademiska och antistudentikosa. Rydstedt representerar inte utan förhåller sig snarare som en utomstående med den paradoxala ambitionen att både bli en del av en gemenskap och behålla sin integritet och originalitet på bekostnad av ett visst

utanförskap. Samtidigt har åtminstone de tre prosalyriska texterna ett visst släktskap med absurdismens prosadikter i den stil som framför allt odlades av Ingemar Gustafson. Alla tre är tragikomiska och skrivna i en underfundig och arkaiserande stil med en konsekvent omvänd ordföljd, det vill säga med det finita verbet före subjektet.

Den första prosalyriska texten, ”Vårglädje”, som också är den blivande författarinnans debut i tidningen, utspelar sig framför allt i Lundagårdsparken utanför AF, Akademiska Föreningens borg, en valborgsmässoafton. Men också Helgonabacken skymtar förbi: ”Gick jag på kvällen en promenad till Helgonabacken. Kysste jag därvid de nykläckta duniga kastanjebladen”. Tonen är genomironisk och gravallvarlig på samma gång. Berättarjaget placerar sig både utanför och innanför de studentikosa festligheterna. Det är ett deltagande i ensamhet. Sårbarheten tecknas med humorns distans. Klimax, eller snarare antiklimax, utgörs av följande rader:

Anlände jag vid elvdraget till A.F. och utmotades jag genast av en Kallocainsk vaktmästare, som frågade efter biljetten eller identiteten. Visade jag därvid ingen biljett, glömde jag därpå ock min identitet. Fick jag därför inte komma in.⁷⁷

Om man läser stilen som parodi på protokollsvenska, fungerar berättelsen som en både putslustig och angelägen polisrapport skriven i första person och i eget intresse.⁷⁸ Den omvända ordföljden får naturligtvis också en rent poetiserande och arkaiserande effekt samt – inte minst – en dramatisk laddning.⁷⁹ Samtidigt som stilen är manierad påminner den om barnets direkta och okonstlade sätt att uttrycka ett dramatiskt förlopp.⁸⁰

I ett höstnummer av tidningen samma år finns en ”Rapport från Lillsjödalen” skriven i samma stil och grammatik. Denna börjar med en flykt från studentstaden: ”Syntes mig staden Lund vara outhärdlig – ja, som en hydra med bilhorn i sitt svalg och ambulanssirener i sina käftar”. Men den slutar med motsatsen: ”Syntes mig vid återkomsten staden Lund vara uthärdlig – ja, som en professors trädgård med mogna äpplen att palla om höstarna”. I Lillsjödalen har det kvinnliga berättarjaget då mött ”ett mångtal danska och svenska jurister” – som diskuterade ”minns-jag inte-riktigt-vad” – men också naturen och till och med naturväsen. Gemenskap fann hon inte främst med de andra studenterna utan snarare med en blåklocka som hon kysste och Rået hon grät tillsammans med och självaste Pan, som hon talade med om ”livet, konsten och kärleken”.⁸¹

Den tredje prosalyriska berättelsen Anna Rydstedt låter publicera i *Lundagård* heter ”En sorglig historia från Lund”. Den utspelar sig på väg mot Helgonabacken, dit jaget styr sina steg – baklänges!⁸² Här är det alltså inte bara ordföljden som är omvänd. Baklängesskriften överensstämmer nämligen med sitt gestaltade skeende. Berättelsen lyder i sin helhet:

Var jag på väg till Helgonabacken och dammen, som speglar trädstammarna och himlen. Gick jag därvid baklänges under en anseelig trottoarsträcka. Gör jag emellanåt det nuförtiden, sen kriget bröt ut i Korea. Synes mig kulturen vara infekterad av en Palinurusande och vill jag nu att min redan praktiskt tillämpade baklängesfilosofi skall bli en framtidssuccé. Upptändes under sådana tankar emotionerna och blev jag därvid upprymd, ja självsäker, såsom männen synas mig vara.

Kommen till gatukorsningen vid lasarettet och biskopsborgen tittade jag synnerligt nogsamt baklänges åt alla håll. Först åt höger baklänges, sen åt vänster baklänges, därefter åt höger baklänges igen. Gick jag därpå över. Kände jag härunder någon gripa mig i armen och fråga om jag vore klok. Måtte den frågande inte ha fått något svar, ty såg han fortfarande lika frågande ut efter två minuter. Kände jag nu mannen vara min älskade och blev jag därvid mycket glad, ja övermåttan glad, ty älskar jag honom synnerligt.

Hade jag dock sinnenärvaro att under en Cadillac hot och tut råda honom att med mig uppträda på den s. k. trafikdelaren eller å andra sidans trottoar, vid vilkens gräskant krokusen nu blommade särskilt skönt. Tog han mig därvid under armen och kändes hans grepp behagligare, när jag gick baklänges än när vi båda gick framlänges. Synes detta rön vara märkligt och väl värt att notera.

Försökte jag förgäves framlägga och utlägga min filosofi för honom. Ville han därvid icke förstå, kunde han kanske inte heller förstå.

Blev han snart mycket ond, ja möjligen förtvivlad och frågade åter vad fan som menades. Kunde jag inte svara honom. Skildes vi. Gick därvid han framlänges åt ena hållet och jag baklänges åt det motsatta. Såg jag honom en lång stund, men kunde jag ändå inte rusa efter honom. Grät jag dock ansenligt. Hade jag väl älskat mannen och älskade honom fortfarande synnerligt övermåttan. Förbannade jag ock filosofin, min egen i synnerhet. Gick jag förbi universitetsbiblioteket till den ävenledes på Helgonabacken belägna dammen. Ville jag nu riva min filosofi ur hjärnan och kasta den ifrån mig för min älskades skull.

Stod jag alltså lutande vid dammräcket och tog sen sats och slungade med all kraft filosofin i det smutsiga vattnet, som speglar trädstammarna och himlen. Föll jag därvid ock själv i dammen och sjönk till botten bland de små underliga djur, som människorna fiskar med håv om söndagsförmiddagarna och tömmer i plåtburk för att sen cykla hem och bjuda gulfiskarna på något gott och nyttigt.

Har inte någon tagit upp mig, så ligger jag på botten av dammen än. Strängt taget betyder det ju inte så mycket.⁸³

För det kvinnliga berättarjaget synes ”kulturen vara infekterad av en Palinurusande”. Palinurus var styrman på Aeneas skepp i *Aeneiden*. Han somnade, föll överbord och kastades under tre dygn omkring på vågorna utanför Lucanias kust. Udden där han sedan enligt legenden flöt iland bara för att bli ihjälslagen av invånarna på platsen är uppkallad efter honom, Capo Palinuro.⁸⁴ Un-

der pseudonymen Palinurus utkom den engelske författaren Cyril Connollys uppmärksammade bikt- och bekännelsebok *The Unquiet Grave* krigshösten 1944. Tre år senare förelåg en svensk översättning, *Den oroliga graven*.⁸⁵ De tre dygnen på vågorna symboliserar här en neurotisk och självupptagen mans existentiella situation. Tryggve Emond presenterade Cyril Connollys bok i *Lundagård* 1951. Ett av Harald Swedners bidrag till *VOX III* samma vår heter ”Reflexioner kring en veranda i Göinge. Några Palinurus-repliker”.⁸⁶ Connollys bok hade uppenbarligen något av en kultstatus för en del av Litterära studentklubbens medlemmar alldeles i början av femtioalet. Swedner minns att han fick den av Majken Johansson.⁸⁷ Emond inleder sin artikel på följande sätt:

Vi har alla våra heliga böcker. Heliga, också en smula hemliga. Vi talar inte gärna om dem annat än med våra förtrogna, med dem som vi nästan säkert vet kommer att förstå. Men från förtrogen till förtrogen sprider sig budskapet om en sådan bok, och läsekretsen blir omärkligt vidare och vidare, som ett slags undervattensring.

För många har på detta sätt ”Den oroliga graven” blivit en av de heliga och hemliga, en källa av berusande ord, pressade ur ångestens och bedrövelsens druvor. För att kunna njuta av dem utan att bli illamående fordras en villkorslös förståelse av den människa, som är egocentrisk intill besatthet, och som dessutom är kallblodig nog att systematiskt studera sina egna reaktioner.⁸⁸

Harald Swedners bidrag till *VOX III* är en bejakande pastisch. Anna Rydsteds Lundagårdstext är snarare att betrakta som raka motsatsen, som en feministisk motbild. Vergilius Palinurus har fått ge vetenskapligt namn åt kräftdjurssektionen Palinura. Liksom kräftorna simmar baklänges, går Anna Rydsteds gångerska baklänges, men hon gör det inte av biologiska utan ideologiska skäl.⁸⁹ När hon hoppas att baklängesfilosofin ”skall bli en framtidssuccé” blir hon lika självsäker som ”männens synas [henne] vara”. I den omvända ordföljdens form skapar Anna Rydstedt en inverterad Orfeus-figur i kvinnlig gestalt, som genom att gå baklänges konsekvent gör vad hon inte får. Hon inte bara vänder sig om – hon går omvänd. Straffet blir att hon ser föremålet för sin förälskelse försvinna, medan hon själv fortsätter att gå framåt, fast med blicken bakåt. Anna Rydstedt bokstavliggör i prosadikten metaforiska uttryck för inre tillstånd. I stället för att blott och bart uppleva sig gå mot strömmen, går berättarjaget baklänges på riktigt. Och likt Narcissus slutar hon på botten av självbespeglingskällan i form av en verklig damm. Pseudonymen Palinurus var nära att drunkna i narcissismens neurotiska källa förstörd till ett hav. Här har källan om inte förminskats så degraderats till oansenlighet och oigenkännlighet i form av gatukontorets ankdamm med ett vatten mer dygt än källklart. Den snärtiga slutmeningens ironiska understatement slår håll på tragikens möjligheter eller förser åtminstone dessa med vederbörlig distans:

”Strängt taget betyder det ju inte så mycket”.⁹⁰

Den konkreta lokala geografin är betydelsefull. Helgonabacken återkommer dessutom som central scen i en senare dikt, ”I ödesgungan” i samlingen *Presensbarn* (1964). Backen eller parken är i sig själv en poesins plats, åtminstone från Tegnér och framåt. Helgonabacken har en själ som i grunden är litterär. Louise Vinge har skrivit en essä i ämnet, ”På Helgonabacken vid Lund”. Titeln är ett citat ur Esaias Tegnér’s dikt om Jätten Finn, som inleds med just dessa ord. Vinges litteraturtopologiska betraktelse sträcker sig fram till femtioalet och avslutas med Anna Rydsteds prosadikt ”En sorglig historia från Lund”.⁹¹

Åren i Lund var för Anna Rydstedt en lärotid. I så måtto kan man tveklöst tala om en lundaskola, en skola i Lund. Här lärde hon sig att hitta fram till det egna och personliga uttryck som gjorde henne delaktig i en gemenskap av likasinnat originalitetssträvande poetvänner. Här lärde hon sig att tro och lita på sin begåvning men också att kritiskt granska och sila bort det alltför privata.

Men priset var högt. Balansgången var svår: ”Till Lund har jag aldrig längtat tillbaka. Den akademiska småstaden med sin snålhet och ängslan [...] är en ohygglig miljö”. Så drabbande inleder Bo Strömstedt 1970, när han minns lundatiden två decennier tidigare. Han fortsätter:

Kanske ser Lund 1970 annorlunda ut än 1950; jag hoppas det. Kanske är det en öppnare stad: ibland ser det ut så i tidningarna. För mig – och det jag då tänker på är slutet av 40-talet och början av 50-talet – är Lund staden där man, i ännu högre grad än i andra städer, undviker att visa sitt ansikte. Att gå i mask är en överallt praktiserad självbevaringsdrift. I Lund blev det mer än så: masken ingick i varje anständig lundensisk klädsel. En skälvnjing kläddes över med en axelryckning. Ett patos rundades av, eller spetsades till, med en ironi. En smärta fångslades i en terzin, en villanella. Vägen från Hjalmar Gullbergs 20-tal till Majken Johanssons 50-tal var inte så lång som man 1950 kunde föreställa sig.

[—]

Vad vågade vi säga till varann 1950, 51, 52, när vi långa kvällar i Litterära studentklubben satt på Lundagårds konditori och läste dikter och talade svåra ord? Vad vågade vi säga i dikterna? Vad vågade vi säga vid sidan av dikterna?⁹²

Gemensamt för nästan hela den svenska litterära samtiden var en strävan efter distans och opersonlighet som brukar kopplas samman med det inflytelserika arvet från T S Eliot och Ezra Pound. Ett vanligt sätt att bemöta kravet på diktens objektivitet och representativitet var att uttrycka sig bakom masker och i förklädnader och roller.⁹³ Antikens myter fick ny aktualitet i kraft av sin universalitet. Lars Forssell pläderade för ”den anonyma dikten” redan 1948.⁹⁴ Pseudonymerna ersatte första person singular i mycket av femtiotalisternas

poesi.

När Göran Printz-Påhlson talar om metapoesins uppriktighet avser han motsatsen till en okonstlad rättframhet. Den eftersträvade ärligheten bottnar för honom i ett filosofiskt resonemang – inte i en spontan känsla. Det är därför föga förvånande att Printz-Påhlson ogillade Anna Rydstedts dikt ”Naken”, att han upplevde den som ett uttryck för känslomässig ”exhibitionism” och som ett otillbörligt påhopp på omgivningen.⁹⁵ Men mot bakgrund av resten av diktsamlingen bör dikten snarare läsas som ett slags rolldikt. Också nakenheten kan vara en roll: den naknas roll i världen.

När Anna Rydstedt debuterar med *Bannlyst prästinna* 1953, presenterar hon sig för en större publik och träder ut i offentligheten. Presentationen sker främst i rolldiktens form. Antik mytologi vävs samman med kristna mönster. Men det är inga fiktionssignalerande teaterkostymer hon tar på sig. En dikt heter till exempel ”Sanningens prästinna”. Att gå in i en roll kan ju vara att klä av sig, om rollen är naken. Redan i inledningsdikten ”Presentation”, som låter sig läsas som en poetik, definieras dikten som bikt och nakenhet – i motsats till den taggiga rustning som döljer och till och med hotar att skada den: ”Bikt är min dikt / om min nakenhet / bak min pansartaggiga dräkt” (7). Här påminner hon faktiskt mer om den samtida romantikern Paul Andersson än om intellektualisten Printz-Påhlson.⁹⁶

Den bannlysta prästinnan är en roll. Men rollen är samtidigt en djupt och smärtsamt upplevd belägenhet. Den bottenar i Anna Rydsteds vilja att bli präst – och känsla av utestängdhet från denna möjlighet. Rollen är inte påklistrad. Den är blottad.

Presentation

Utan betyg i exegetik

På femtiotalet blev kvinnoprästfrågan ett begrepp. Det skulle emellertid dröja till 1960 innan de första kvinnliga prästerna vigdes. Och inte förrän efter kyrkomötet 1982 kom 1979 års lag om jämställdhet mellan kvinnor och män att gälla fullt ut inom Svenska kyrkan. Då upphävdes den ursprungliga lagen från 1958 om kvinnas behörighet till prästerlig tjänst och därmed också den samvetsklausul som förordade att en biskop inte skulle tvingas att prästviga en kvinna mot sin övertygelse.⁹⁷

Anna Rydstedt ville bli präst i slutet av fyrtiotalet och i början av femtiotalet, då debatten om kvinnliga präster tog fart på allvar. Hennes debutsamling *Bannlyst prästinna* kan läsas som en reaktion på det faktum att hon inte fick följa sin kallelse. Och reaktionen är starkt affektladdad. I Matts Ryings intervju (1979) säger hon: ”Jag hade nästan känt det som fysiskt att kyrkan slog mig därför att jag var kvinna”.⁹⁸ Dikten ”Utan betyg i exegetik” i samlingen ”[t]illägnas de professorer och docenter i Nya Testamentets exegetik vid rikets båda universitet, vilka enligt i pressen omkring den 10.11.1952 [sic!] citerat cirkulär förklarar som sin ”bestämda och på noggrann forskning vilande mening, att ett införande av s.k. kvinnliga präster i kyrkan vore oförenligt med nystestamentlig åskådning och skulle innebära ett avsteg från troheten mot den heliga skrift” (11).⁹⁹ Dikten lyder:

Avdankad, kristen prästinna
utan betyg i exegetik
men med levande tro
på Vår Herre i Kristo,

söker en tjänst
att få dansa ära åt Gud
på Tahiti,

söker en kamp
att få värma en själ
på Novaja Zemlja,

ger mig åt Gud
utan betyg i exegetik,

söker ett land,
kanske en himmel,
söker en tid,
kanske en evighet,

bidar den nya eonen,
då Herren mig smörjer
med nardus ur himmelska läglar
till Kristi prästinna. [11 f]

Denna dikt skiljer sig i tonen från samlingens övriga. Dess spexartade ironi röjer Rydstedts förankring i lundatraditionen. Bristen på såväl ”betyg i exegetik” som patetik blir här med humorns hjälp till något fundamentalt – och djupt allvarligt menat – positivt. Att inte kunna tjäna kyrkan utesluter ju inte möjligheten att tjäna dem som verkligen står i behov av humanitära insatser.

Ordet avdankad, som betyder: inte längre i (yrkes)verksamhet, kommer ursprungligen från lågtyskans *afdanken*, avtacka. Som hade prästinnan redan gjort sin tjänst i Svenska kyrkan, som var hon avtackad på förhand, friställd på grund av sitt kön redan innan hon hunnit bli anställd, tackar hon nu för sig och söker i diktens form tjänst annorstädes. Utan akademiska poäng i konsten att utlägga och förklara bibliska texter ”men med levande tro” söker sig prästinnan ut i världen för att leta reda på dem som faktiskt vill ha och behöver hennes tjänster. Hon söker sig till såväl Söderhavet (”Tahiti”) som dess motpol Ishavet (”Novaja Zemlja”). Bengt Lidners ”Grefvinnan Spastaras död” är här en hörbar undertext: ”På Nova Zemblas fjäll, i Ceylons brända dalar, / Hvar hälst en usling fins, är han min vän, min bror”.¹⁰⁰

Tjänsterna som söks är kroppsliga tjänster för själens väl. Att med kroppen ordlöst ”dansa ära åt Gud” eller att med trons glöd ”värma” en fysiskt frysande ”själ” är två möjliga sätt att förena kropp och själ. Denna förening färgar av sig på den följande strofen. Formuleringen ”ger mig åt Gud” blir på ett signifikativt sätt dubbeltydig, både andlig och erotisk. Den själsliga hängivenheten bottenar i den kroppsliga. Prästinnan ”söker ett land” och ”en tid”. Landet kan ”kanske” förlängas till ”en himmel”, tiden till ”en evighet”. Man kan inte med säkerhet fånga himlen och evigheten som sådana. Allt har sin grund och sin början här och nu, i jordelivet, under en utmätt tid, på en konkret plats.

Dikten mynnar ut i en utopisk vision. I ”den nya eonen”, tidsåldern, ska hon av ”Herren” bli smord ”till Kristi prästinna”, och han ska smörja henne ”med nardus ur himmelska läglar”. Det idiomatiska uttrycket att gjuta nytt vin i gamla läglar, det vill säga göra fruktlösa försök till förnyelse av gamla former, är bibliskt. I översättningen från 1917 av Matteusevangeliet liknar Jesus den gamla och den nya tiden vid läglar: ”Ej heller slår man nytt vin i gamla

skinnläglar; om någon så gjorde, skulle läglarna sprängas sönder och vinet spillas ut, jämte det att läglarna fördärvades. Nej, man slår nytt vin i nya läglar, så bliva båda delarna bevarade”.¹⁰¹

Prästinnan ”bidar den nya eonen”, den nya tidens läglar redo för nytt innehåll. Men Anna Rydstedt fyller inte läglarna med nytt vin utan hon förnyar hela talesättet, genom att fylla läglarna ”med nardus”. Och läglarna är inte de konkreta skinnläglar Jesus använder i sin liknelse. Läglarna är bildliga och ”himmelska”, liksom hos Job när Gud frågar: ”Och himmelens läglar, vem håller ut dem”.¹⁰²

Nardus är en drog och liksom vinet berusande, men den kan också användas för att framställa olja eller salva.¹⁰³ Nardus är tecken på lyx. Maria i Betania slösar med nardus när hon smörjer Jesu fötter och sedan torkar dessa med sitt hår.¹⁰⁴ Om Maria slösar när hon tömmer flaskan, hur mycket ska då inte Herren slösa, när han låter himlen, det vill säga de himmelska läglarna, regna dyrbar nardus. Det grekiska namnet *Christós* betyder för övrigt den smorde och är bildat efter Gamla Testamentets Messias. Prästinnan ska alltså smörjas för att bli den smordes prästinna. Samtidigt blir hon själv den smorda, en kvinnlig spegling av kristusfiguren.

Sjelva ordet prästinna konnoterar grekisk mytologi snarare än kristen liturgi. Bakom bilden av ”Herren” döljer sig Apollon, och bakom ”Kristi prästinna”, som ju också är Herrens prästinna, döljer sig såväl Dionysos’ som Apollons prästinna. Men för att synliggöra det just i denna dikt djupt fördolda gudaparet Apollon och Dionysos måste andra dikter i samlingen aktualiseras. Inte mindre än fyra dikter har ordet prästinna i sina titlar: ”Bannlyst prästinna”, ”Sanningens prästinna”, ”Prästinna Eld” och ”Pytia prästinna”. ”Prästinnan” är dessutom den första diktens första ord efter titeln, som är ”Presentation”.

Anna Rydsteds debutsamling har plats i en tradition som gjorts aktuell i tidigt femtital. Hjalmar Gullbergs *Dödsmask och lustgård* kom endast ett år tidigare, 1952. Diktsviten ”Gudasaga” i Gullbergs samling har en självklar kontext och förankring i fyrtiotalets Hölderlinrenässans samt i förkärleken hos samtida nygrekiska författare att skriva synkretistiskt, det vill säga låta kristna och grekisk-mytologiska gestalter låna drag av varandra.¹⁰⁵ Till bilden hör också Pär Lagerkvists tematiska förnyelse under samma år. 1950 publicerades *Barabbas* och sex år senare kom *Sibyllan*. Synkretismen gör sig gällande även i Anna Rydsteds diktsamling. Den bannlysta prästinnan är såväl Guds som Apollons prästinna. Hon står i både religionens och diktkonstens tjänst.

Bannlyst prästinna

Den första dikten i en debutsamling är ju alltid vald med omsorg, i en eller annan mening en presentation, ett uttryck för: här är jag. Anna Rydsteds ”Presentation” inleds med orden: ”Prästinnan hälsar Apollo”. Apollon apos-

troferas med namns nämnande. Prästinnan är Apollons prästinna, en Pytia eller Sibylla. Samtidigt är hon den bannlysta prästinnan. Såväl samlingen som dess första avdelning går nämligen under denna titel. Avdelningen ”Bannlyst prästinna” rymmer fem dikter: ”Presentation”, ”Bannlyst prästinna”, ”Ljusmässa”, ”Utan betyg i exegetik” samt ”Sanningens prästinna”.

Den andra dikten, ”Bannlyst prästinna”, är alltså titeldikt i dubbel bemärkelse. Och egentligen är dikten också den allra första presentationen. Rydstedt debuterade nämligen med denna dikt redan 1951 i Litterära studentklubbens kalender *VOX*.¹⁰⁶ Dikten lyder:

I det året
prövade Gud prästinnan.
I vanmakt
slog han hennes kropp
och höljde hennes sinne i dunkel,
så att hjärtats ångest
draperade sig i onda hädelser
som klagande slog mot den slutna himlen.

I det året
hånade världen Guds prästinna,
medan de heliga kysste
hennes avslitna hår,
som flög med sommarens skyar
och fastnade på åsktinnarna.

Av kvinnohår med blodiga rötter
och gravfältens lera
byggde svalorna sina bon den våren
och de brusto inte sönder
för tyngden av växande fågelungar.

I det året
lystes i bann Guds prästinna.
Tempelmurarnas väktare ringde
förbannelsens hundflockar samman
att jaga prästinnan till döds
och slita kroppen i trasor,
såsom hennes själ var sprängd
i helighet över alla tempelmadonnor
och i skam under alla skökor.

I det året
dog Guds prästinna.
I en virvel,
där solröken skalv
och hundarnas pupiller brändes,
revo prästerna de heliga skrudarna,
när de sågo den bannlysta
dö utan hat

inför deras djävulsstungna ögon
och i dånande ritt ila bort,
medan hon kysste korset
och höjde det brinnande ljuset. [8 f]

Prästinnan beskrivs genomgående i tredje person. Den bannlysta prästinnan är "Guds prästinna" och ett bestämt år åsyftas. Den bibliska formuleringen "I det året" inleder fyra av de fem stroforna. Gud "prövade" prästinnan. "I vanmakt / slog han hennes kropp / och höljde hennes sinne i dunkel". Dunklet blir vad "hjärtats ångest / draperade sig i", det vill säga de "onda händelser / som klagande slog mot den slutna himlen". Gud har själv orsakat slagen mot sin egen slutenhet.

Håret har en viktig symbolisk innebörd, något som gäller för hela diktsamlingen. Framför allt symboliserar håret kvinnornas frigörelse och frihet.¹⁰⁷ Hårets livskraft är starkare än den enskilda människans. Det fortsätter att växa även på den som är död, alltså även i "gravfältens lera". Enligt gammal folktro sitter själva livskraften i håret. Håret var Simsons styrka. Håret kan också vara tecken på helighet.¹⁰⁸ I dikten kysser "de heliga [...] / hennes avslitna hår", när det flyger iväg. De heliga vördar tecknet för helighet. Av blod och gravars lera skapas frihet och trygghet, en själslighet som är kroppslig. Också nytt liv skapas: "fågelungar" föds och växer. Fågelbon byggda av "kvinnohår med blodiga rötter / och gravfältens lera / [...] brusto inte sönder / för tyngden av växande fågelungar". Fågelungarna måste växa sig tunga för att så småningom kunna flyga. När en kvinna släpper ut sitt hår, frigör hon sin kraft och därmed också sin sexualitet. Under medeltiden var långt hår en symbol för vållust. Att släppa ut sitt hår på en operascen är en tydligt erotisk gest i enlighet med romantisk teaterkonvention.

I sin recension av diktsamlingen skrev Göran Printz-Påhlson om dikten "Bannlyst prästinna": "Den suggestiva parallellen med Bibelns Isebel, avgudarnas prästinna, som sönderslets av hundar utanför Jisreels murar ger en ny och oväntad dimension åt dikten".¹⁰⁹ I Andra Konungabokens nionde kapitel kan man läsa om hur drottning Isebel dödas av Jehu, som profeten Elisa smort till kung över Israel med den profeterande meningen: "Och du skall förgöra Ahabs, din herres, hus; ty jag vill på Isebel hämnas mina tjänare profeternas blod, ja, alla Herrens tjänares blod [—] Och hundarna skola äta upp Isebel på Jisreels åkerfält, och ingen skall begrava henne". Jehu lyder ordern. Han låter några tjänare störta ned henne varpå han kör över henne med vagnen. När han sedan vill begrava henne, finns endast "huvudskålen, fötterna och händerna" kvar. Då minns och citerar Jehu Herrens ord: "På Jisreels åkerfält skola hundarna äta upp Isebels kött; och Isebels döda kropp skall ligga såsom gödsel på marken på Jisreels åkerfält, så att ingen skall kunna säga: Detta är Isebel".¹¹⁰

Att fullständigt utplånas är mer än att dö, att sönderslitas är att försvinna från sitt namn och sin identitet, eftersom inte ens den döda kroppen lämnas

kvar som tecken för den som var. Den rydstedtska prästinnan sprängs till kropp och själ. Själens är för helig och för skamlig på samma gång. Den dubbla kvinnobilden horan/madonna förverkligar och förkroppsligar sin egen paradox – och sprängs. Kvinnan uttryckt som paradox kan inte existera som något helt. Medan Isebel körs över av en vagn för att först som död ätas upp av hundar, jagas ”prästinnan till döds” av hundarna som sliter ”kroppen i trasor”. Denna död påminner om andra mytologiska gestalters död i form av ett lemmarnas sönderslitande, *dissecta membra*. Orfeus hör till dem, söndersliten som han blev av menaderna, de dionysiska kvinnorna, i raseri.

Samma år som Anna Rydstedt lät publicera sin dikt i *VOX III*, skrev Hjalmar Gullberg en dikt om Orfeus död, ”Sjungande huvud”, som inleder sviten ”Gudasaga” och därmed också hela samlingen *Dödsmask och lustgård* från 1952.¹¹¹ I Gullbergs dikt, som består av saptiska strofer, reduceras Orfeus till ren sång, till ett tvättat ansikte, en ”mun i sin naturliga infattning”, fri från resten av kroppens behov och begär. Liksom i Rydstedts dikt signalerar håret frihet, men här betyder friheten en frihet *från* det kroppsliga snarare än en frihet *genom* det kroppsliga – som var fallet med svalornas ”bon” byggda av ”kvinnohår med blodiga rötter / och gravfältens lera”, som höll ”för tyngden av växande fågelungar”. Här är ”hårets / svarta segel hissat”. Ett dödsbud färdas över havet, ”med släckta ögon”. När ”den larmande gudens kvinnor” slitit ”sönder” honom ”som en bock” och ”rusigt sörplat / i sig blodet”, slängs ”till spis åt hundarna hans kön”.¹¹²

I Gullbergs dikt slits således en man i stycken av kvinnor. ”Bannlyst prästinna” handlar istället om en kvinna som på grund av sitt kön sönderslits av de manliga ”[t]empelmurarnas väktare”, det vill säga prästerna. Båda lämnas i hundarnas våld: det manliga könet slängs ”till spis” åt dem och prästinnan jagas ”till döds” och slits ”i trasor” av dem. Och båda går segrande ur striden, men på olika sätt. I den sista strofen dör prästinnan, likt Kristus, utan hat. Och hon återföds, genom att ”i dånande ritt ila bort”, kyssa ”korset” och höja ”det brinnande ljuset”. Liksom Gullbergs ”Sjungande huvud” kan Rydstedts dikt läsas som en dikt om att födas/återfödas som dikterska/diktare. Men om Gullbergs dikt gestaltar födelsen som en reduktion av det manliga jaget, som en den slutliga sångens frigörelse från kroppen, formulerar ”Bannlyst prästinna” snarare en expansion, en extatisk utvidgning av det kvinnliga jaget och kroppen, som slutar i en ”dånande ritt” i seger över prästerna med deras ”djävulsstungna ögon”. Genom att kyssa ”korset” övervinner prästinnan döden, som Kristus, och hon kan återfödas till livet, till ”det brinnande ljuset” som hon hyllar och höjer i segergest.

Prästinnan hälsar Apollo

De två första stroforna i inledningsdikten ”Presentation” är en presentation

av den som talar, en självpresentation. I upptakten sker visserligen presentationen indirekt, i tredje person: ”Prästinnan hälsar Apollo”. Mottagaren av prästinnans hälsning är Apollon, musikens och diktkonstens gud. Men redan i samma strof förvandlas subjektet i tredje person till ett ”jag”. Prästinnan talar fortsättningsvis i första person. När prästinnan framträder som ett ”jag” placeras emellertid inte Apollon i en motsvarande du-position. Han står fortfarande i tredje person. Men genom att övergå från tredje till första person öppnas dikten mot ett du. Detta implicita du rymmer naturligtvis i första hand den tilltalade Apollon, men tilltalet inviterar också den faktiske läsaren till en jag-du-relation. Mottagaren av hälsningen må vara Apollon, men mottagaren av presentationen är läsaren.

Prästinnan hälsar Apollo.
Från nedersta trappsteget
utan nigning eller knäfall
hälsar jag Apollo
med tårsköljda ögon
och leende hår.

Under sång
dansar jag
min dikt med dionysiska slöjor
blodbroderade
av törnekronans nålar,
som ristar min panna. [7]

Rums- och sättsadverbialen i raderna ”Från nedersta trappsteget / utan nigning eller knäfall” antyder en stolt och självrådlig ödmjukhet. Samtidigt poängteras den vertikala linjen i såväl trappmetaforiken som den uppresta ställningen hos prästinnan. Apollon befinner sig redan ovanför. Det finns ingen anledning att niga eller falla på knä om man står på det ”nedersta trappsteget”, dels därför att detta redan är nederst, dels därför att det redan tillhör trappan och därmed den vertikala resning som är tecken för en riktning och syftning uppåt.

Bilden av en trappa som sträcker sig upp till himlen och därmed förbinder det jordiska med det himmelska, det timliga med det eviga, återfinns inom flera religioner och åskådningar. De grekiska templen anlades på trappstegsformade fundament. Viljan att stiga uppåt, mot himlen, kan sägas vara ett arketypiskt anlag i psyket. Stegen är en variant på samma bild. Berättelsen om Jakobs steg i Gamla Testamentet är ett tydligt exempel på bildens hemhörighet i en judisk-kristen föreställningsvärld.¹¹³

I Gamla Testamentet talas det också om en form av trappstegsaltare, som förbjudes.¹¹⁴ I Hjalmar Gullbergs dikt ”Åt halvgudarna”, också den i sviten ”Gudasaga” i *Dödsmask och lustgård*, formulerades bilden av ett trappstegsaltare med orden ”detta altare som inte är ett altare / i vanlig bemärkelse men

en trappa av sång”.¹¹⁵ Också hos Rydstedt hör sångens uttryck samman med trappans. Den andra strofen börjar med orden ”Under sång”.

Apollon hälsas ”utan nigning eller knäfall”, det vill säga utan undergivenhet. Prästinnan står på det nedersta trappsteget, men hon står på trappan, Apollons trappa, vigd åt Apollon. Hon är kompromisslös i sin konst och i sin ärlighet.¹¹⁶ Positionen är också den debuterande skaldinnans. Apollon hälsas ”med tårsköljda ögon / och leende hår”. Ögonen är tvättade med tårar. Smärtan renar människan och gör henne seende. Tårarna och gråten kontrasteras mot det ”leende” håret. Samtidigt förbinds *tår* och *hår* paronomastiskt genom ljudlighet. Håret som ler stäms samman med ögonens tårar. Kanske förutsätter de varandra.¹¹⁷ Ett leende hår ger bilden av ett utslaget hår. Och såväl det lösta håret som de förlösta tårarna kan läsas som tecken för ett exalterat tillstånd med möjlig erotisk laddning.

Exaltationen, eller till och med extasen, blir tydlig i den andra strofen. Prästinnan ”dansar” och sjunger. Verbet dansa kan normalt inte ha något annat objekt än sig självt. Man kan dansa en dans. Här dansas emellertid en dikt. Dikten projiceras i bilden av dans. Grammatiken och alliterationen får konstarterna att mötas i formuleringen.

Hela diktsamlingen är nog besedd fylld av dans, vilket bidrar till den södergranska tonen med ett närmast nietzscheanskt anslag.¹¹⁸ En av dikterna heter ”Danserskan”. Venus uppmanas dansa i ”Venus födelse” och dikten ”Pytia prästinna” rymmer följande presentation: ”Här är jag / och jag vill [...] / dansa för Apollo” (21). Formuleringen att dansa sin dikt finns förutom i ”Presentation” i dikten ”Ensam” som slutar: ”Än skall jag [...] / evigt dansa nyfödd dikt” (34).¹¹⁹ I ”Utan betyg i exegetik” förekommer ytterligare ett annat substantiv styrt av verbet dansa. Prästinnan ”söker en tjänst / att få dansa ära åt Gud” (11). Det direkta objektet får final innebörd. Det handlar om att dansa för att skänka sin hyllning åt Gud. Kanske är även dikten som dansas finalt relaterad till verbet, inte bara instrumentalt. Dikten framkallas av dansen, dansas fram.

Den dionysiska dansen sker till Apollons ära, dionysiskt och apolliniskt förenas. Men bakom slöjorna framträder en annan frälsargestalt: den på korset lidande Kristus. Dionysos betyder för övrigt: gudens son. Genom att låta dem låna drag av varandra, skriver Anna Rydstedt in sig i en tradition.¹²⁰ Slöjorna är ”blodbroderade”, och de nålar som använts är ”törnekronans nålar, / som ristar [prästinnans] panna”. Förutom att Dionysos och Kristus således framträder som två sidor av samma gestalt, uppenbaras denna dubbelgestalt också som kvinna. Den som dansar bakom slöjorna är prästinnan. Om Dionysos dubbleras med Kristus, låter sig den tillbedde Apollon dubbleras med Gud. Och bakom Apollon/Gud skymtar, i kraft av korrespondens och spegling, en kvinnlig gudagestalt. Bakom Dionysos/Kristus finns för övrigt ytterligare en mytologisk släkting: Orfeus.¹²¹ Dansen sker ”[u]nder sång”. När diktpresentationen tar vid från och med den tredje strofen, är sången den första definitionen som ges dikten: ”Sång är min dikt”.¹²² Återstoden av dikten lyder:

Sång är min dikt
med helgonens hosiannajubel.

Förbannelse är min dikt
över miserereskriarnas förhärdelse.

Bikt är min dikt
om min nakenhet
bak min pansartaggiga dräkt.

Bön är min dikt
med öppna ögon
och rak rygg.

Spänning är min dikt
i ådrornas väggar,
när blodhettan fryser.

Gråt är min dikt
om min vanmakts kramp.

Fröjd är min dikt
om min plågas frihet.

Andning är min dikt
och måsens vila
över havsstormen. [7 f]

Liksom den orfiska dikten är sång, är också helgonens jubel sång. Att jubla ”hosianna” är att sjunga ”hosianna” (var hälsad och prisad). Vid Kristi födelse sjöng änglarna ”Gloria in excelsis deo”. Jubel är sång och ton, som i julsången ”In dulci jubilo”.

Agnus Dei, den sjätte och sista satsen i den katolska mässan – de fem övriga är Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus och Benedictus – lyder: ”Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Dona nobis pacem” (O Guds lamm, som borttager världens synder, förbarma dig över oss! Skänk oss frid).¹²³ Också i Gloria-satsen finns formuleringen ”Qui tollis peccata mundi, miserere nobis: suscipe deprecationem nostram” (Du, som borttager världens synder, förbarma dig över oss: hör vår bön!). Bönen om förbarmande finns redan i Kyrie-satsens grekiska ”Kyrie eleison!” (Herre, förbarma dig över oss!). I tonsatta mässor brukar Agnus Dei-satsen vara den innerligaste. Efter Sanctus-satsen, som är klimax, följer välsignelsens Benedictus, som liksom Sanctus slutar med ”Hosanna in excelsis” (Var hälsad och i prisad i höjden). Agnus Dei är tänkt som avklarnad bön, som sluter cirkeln, inledd av Kyrie-satsens grekiska tilltal.

Trots att bönen om förbarmande är en innerlig bön, behöver det nybildade ordet ”miserereskriarna” i dikten inte rymma någon motsägelse i sig. Just vid ordet ”miserere” i Gloria- och Agnus Dei-satserna crescenderas ofta musiken och sången kan bli till ett skri: förbarma dig! Men här talas det om ”misere-

reskriarnas förhårdelse”. Att vara förhårdad och samtidigt skria ”miserere” är egentligen en omöjlighet. Att överhuvudtaget skria på latin får väl i Sverige sägas innebära att man tillhör kyrkans folk. Latinet är ju sedan reformationen inte hela församlingens språk utan enbart kyrkans språk, traditionens språk. Rydstedt syftar förmodligen på de enligt hennes mening förblindade och förhårdade teologer och präster, som inte ser att de – när de argumenterar mot kvinnliga präster genom att luta sig mot traditionen – strider mot själva grundtanken om en organisk tradition.

”Bikt” rimmar med ”dikt”. Att bikta sig är att bekänna en synd, att säga sanningen, att tala om vad som döljer sig under ytan och visa vem man egentligen och verkligen är. Liksom fallet var vid ljudligheten mellan *tår* och *hår*, förbinds två begrepp semantiskt med hjälp av fonetiken: bikten förbinds med dikten. Den romantiska konventionen att betrakta dikten som själens avtryck får nytt liv, också på fonetisk och grafisk nivå. Förutom att det bara är begynnelsefonemen som skiljer sig åt, liknar bokstäverna *b* och *d* varandra. I själva verket är de varandras spegelbilder. Bikten är diktens spegel, dikten är biktens.

Liksom i Karin Boyes dikt ”Jag vill möta...” i *Härdarna* (1927) är värnet mot yttervärlden en rustning, en rustning som hos Rydstedt dessutom är taggig – kanske både på insidan och utsidan. Taggarna i pansardräkten korresponderar med ”törnekronans nålar”, som i diktens andra strof ”ristar” pannan. Den första strofen i Boyes dikt lyder: ”Rustad, rak och pansarsluten / gick jag fram – / men av skräck var brynjan gjuten / och av skam”, och de ofta citerade slutraderna lyder: ”Jag vill möta livets makter / vapenlös”.¹²⁴ Rydsteds prästinna är inte bara vapenlös utan naken. Bikten är den nakna sanningen eller sanningen om hennes ”nakenhet”.

Bikten och bönen hör båda till kyrklig praktik. Men medan bikten är ett möte med prästen – den katolske prästen – är bönen ett möte med Gud.¹²⁵ Att bikta sig är att visa fram sanningen, att bli sedd i sin nakenhet. Att be är att se, ”med öppna ögon”. Men att be är också att våga stå upprätt, med ”rak rygg”. Den som bönen riktar sig till är i en upphöjd position, ett ovanför. I Boyes dikt ”Bön till solen” i *För trädets skull* (1935) är ryggraden solens: ”Din är min ryggrad”.¹²⁶ Liksom Apollons trappa är den raka ryggen en bild för tillbedjan som vertikalt sträcker sig uppåt.

Dikten är spänning, en kroppens spänning ”i ådrornas väggar”, orsakad av kontrasten mellan varmt och kallt ”när blodhettan fryser”. Denna kontrast tillhör världslitteraturens vanligaste topoi. Petrarca använder den för att beskriva kärlekskval ”et ardo, et son un ghiaccio” (”isad och av eld förtärd”).¹²⁷ Toposen *coincidentia oppositorum* är en paradox som rent fysiologiskt svarar mot upplevelsen av motsatsernas sammanflöde i en enda genomgripande känsla. Rydsteds långt senare diktsamling *Genom nålsögat* (1989) innehåller en mera drastisk och nyskapande variant i diktsviten ”Soldikt 1982”: ”Jag går på brinnande blankis” (213).

En liknande kontrast som den mellan varmt och kallt finns mellan gråten och fröjden i de två följande stroforna. Gråten är ”kramp”, en vanmaktens ”kramp”.¹²⁸ Fröjden följer när krampen släpper och plågan blir till ”frihet”. I ljuset av en långt senare dikt låter sig stroforna läsas metapoetiskt, som dikt om diktens födelse. Den förra strofens ”[s]pänning [...] / i ådrornas väggar” bidrar också till att den bildliga betydelsen byggs upp. I dikten ”Vad du ger mig” som inleder samlingen *Dess kropp av verklighet* (1976) är ”kärleksgåvan frihet till en egen identitet” det egna ordarbetet: ”ord är även rörelser i min kropp; / som oförlösta ord är / nerv- och muskelspänningen i buken / och den av magmunkramp som sjösjuka magsäcken” (151). När krampen släpper förlöses orden eller när orden förlöses släpper också vad som var en skrivkramp i både metaforisk och bokstavlig bemärkelse.¹²⁹

Prästinnan kan ses som en kvinnlig framträdelseform för den lidande kristusfiguren. Plågans ”frihet” innebär att den första döden och plågorna på korset är över, att uppståndelsen och fröjden nu återstår. Tårarna och gråten blir till fröjd. I Uppenbarelseboken står det att Gud ”skall avtorka alla tårar från deras ögon” i det nya, himmelska Jerusalem.¹³⁰ Staden Sion/Jerusalem beskrivs som en kvinna såväl hos Jesaja som i Uppenbarelseboken, en ren kvinna som föregås av en fallen. Berättelserna i Uppenbarelseboken står i ett figuralt förhållande till Jesajas profetior om den syndiga staden, som ”blivit en sköka” och som ska återuppbyggas.¹³¹ I förlängningen bildar de tillsammans en figur i förhållande till korsfästelsen och återuppståndelsen, och båda dessa står i sin tur i ett kiastiskt-figuralt förhållande till Genesis och Syndafallet.

I Uppenbarelseboken står en jordisk variant av Jerusalem i kontrast till en himmelsk, den fallna skökan visavi den rena kvinnan. I dikten ”Bannlyst prästinna” var prästinnans ”själ [...] sprängd / i helighet över alla tempelmadonnor / och i skam under alla skökor” (9). I ”Presentation” finns emellertid en bild som förenar och försonar: trappan. Här sprängs inte prästinnan. Här binds motsatserna samman i trappan. Också i den sista strofen finns element som skapar en motsatsernas förening mellan det jordiska och det himmelska, det kroppsliga och det själsliga i dikten: andningen och måsen.¹³²

Att andas är att leva som kropp. Det latinska *spiritus* betyder både andedräkt/anda och ande, indikerande på en gång ett kroppsligt och ett själsligt fenomen. Föreställningen låg nära till hands att låta anden få sin boning i andan. När kroppen dog, försvann anden med andan. Gud ger den första människan liv genom att blåsa in sin ”livsande i hennes näsa”.¹³³ När Jesus återvände till lärjungarna vid pingst ”andades han på dem och sade till dem: ”Tagen emot helig ande!””.¹³⁴ Att andas in blir på latin *inspirare*. Också den poetiska inspirationen finns i anden eller andan, livets andning.

Dikten är liv men går samtidigt utöver – och är något annat än – det kroppsliga livet. Denna paradox kan sägas rymmas i måsmetaforen. Måsens ”vila / över havsstormen” är en synvilla. För att kunna ”vila” i stormen måste den i själva verket stå emot den med stormens kraft. Men uttrycket blir i våra

ögon ”vila”. Måsen har en viktig symbolisk funktion i författarskapet. Den är en ”vila i rörelsen” som i dikten ”Hjärtat” ur samlingen *Presensbarn* (100).¹³⁵ Men den är också en länk mellan själ och kropp och mellan liv och död. I en dikt med titeln ”Underifrån”, som publicerades i *Lundagård* ungefär samtidigt som debutsamlingen kom ut, etableras en vertikal förbindelse mellan måsens himmel och båtarnas hav. Den andra strofen lyder: ”Måsar flyger högt / med signaler från båtar / krängande i storm / på vågors ryggar”.¹³⁶

Måsen, som ständigt flyger ut och in över strandens rand mellan hav och land, kan ses som tecken på förbindelsen till det hinsides. I femte sången av *Odysseen* liknas Hermes färd genom luften vid måsens ”svävande flykt”, när han flyger iväg.¹³⁷ Ett av Hermes epitet är *psychopompos*, betecknande hans uppgift att beledsaga döda kroppars själar till det hinsides. Måsen kan också ses som tecken för den konstnärliga processen och den härmed förknippade längtan efter såväl ära som frihet.¹³⁸ När Karin Boyes diktjag i ”Nattens djupa violoncell” (*För trädets skull*, 1935) utropar ”En mås är jag”, är den konstnärliga frihetsdrömmen det allra största. Måsen flyger där längre än jaget ”vet” och ”vill”.¹³⁹ Måsen symboliserar för Anna Rydstedt, liksom för Karin Boye, inte bara livet utan även dikten och diktningen. Också dikten lever ett liv och levererar liv. ”Presentation” slutar här, i en paradoxal och existentiell vila mitt i kaos, i ”måsens vila / över havsstormen”.

Att presentera är att visa fram, göra närvarande. Present är motsatsen till absent, frånvarande. Presens betyder närvaro här och nu. I dikten ”Ännu” i samlingen *Presensbarn* utropas: ”Låt nuet flyga som mås över hav!” (103). Samtidigt som önskan uttalas, förverkligas den som dikt betraktad. Nuet blir till dikt och dikten skapar i liknelsen och läsarens/lyssnarens medvetande bilden av en mås. I samma stund som orden uttalas högt eller läses tyst fyller de illusionistiskt och tillfälligt tomrummet mellan här och där, mellan nu och då, mellan läsaren/lyssnaren och den som en gång formulerade utropet. Presensbarnet är nu i blickpunkten.

Presensbarnet

Av Anna Rydstedts sammanlagt åtta diktsamlingar utgavs hälften, det vill säga de fyra första, medan hon fortfarande hade en fast förankring i Lund, Skåne och Danmark. Efter avslutade studier i Lund tog hon 1955 anställning vid Grundtvigs höjskole Frederiksborg i Hillerød på Själland. Här bodde och arbetade hon ett helt år. Därefter var hon knuten till Eslövs folkhögskola i många år, pendlandes från Lund varje dag. Den fysiska förbindelsen med Danmark fanns emellertid kvar, åtminstone under hela femtiotalet. Hon fortsatte nämligen att hålla sommarkurser i Hillerød.

1957 utkom samlingen *Lökvår*, som i tonen och stämningläget radikalt skilde sig från debutsamlingens. De extatiska himlafärderna är här nedskruvade till marknivå. I den följande samlingen, *Min punkt*, formuleras den position som sedan kommer att utgöra författarskapets signum. Att vara ”född och / vuxen till det enda: / att vara Anna i världen” är att vara både det största och det minsta samtidigt. Det är också en fantastisk förening av det mest privata och det mest generella, ett slags poetisk gestaltning av Kierkegaards ord om att subjektiviteten är sanningen.

Kierkegaard och Grundtvig var Anna Rydstedts två viktigaste danska inspirationskällor.¹⁴⁰ Intresset för Kierkegaard väcktes redan i tonåren, men det var under studie- och danmarksåren hon började läsa honom på allvar.¹⁴¹ Grundtvig stiftade hon bekantskap med på folkhögskolan uppkallad efter honom. Grundtvigs starka tro på ordet som får liv i gemenskapen med andra människor, i såväl kommunikationen som kommunionen, gjorde ett djupt intryck och fick stor betydelse för Anna Rydstedt både privat och i författarrollen. I Matts Ryings intervju (1979) uttalar hon sig om Kierkegaards och Grundtvigs betydelse:

Kierkegaard kom jag att läsa på allvar under mina danmarksår. Han var ju själv en outsider, som i sin kritik av den officiella kristendomen och i sina undersökningar av det mänskliga psyket blev ett högst individualistiskt sanningsvittne för Kristus. Jag kan inte gradera hans betydelse för mig, men jag vet långt efteråt att han hjälpte mig att komma igenom min identitetskris när jag stod i harnesk mot kyrkan. Jag kunde erfaras en som jag tror rent av meditativt ro i till exempel en sådan sats som: ”Subjektiviteten är sanningen”.

I Kierkegaards beskrivning av ”ängesten” och ”det fria valet” kunde jag med många bakslag genom åren ändå bygga upp en egen identitet, fatta att jag hade en egen existens och inte bara var en relationspunkt för människor – ett jag bestående av bara spretande jagsvaghet.

[—]

Samtidigt som jag läste Kierkegaard från mitten av 50-talet fick jag starka intryck av Grundtvig. Jag läste mest hans psalmer och hans poesi, och i skol-

livet sjöng vi flera gånger om dagen ur højskolesangbogen. Det var som ett sakrament att läsa hans psalmer. Kierkegaard skapade ju inte en social miljö som finns kvar efter honom, men det gjorde Grundtvig. En viktig faktor i denna miljö är folkhögskolan med dess berömda frihet i undervisningsplaneringen.

[—]

Vi har i allmänhet en alltför ljus och glättad bild av Grundtvig som en gammal vänlig dansk patriark. Man har nästan gjort Grundtvig själv till en grundtvigiansk tomtegubbe på ett sött gammalt vykort.

Grundtvig med sin manodepressiva läggning genomled i varje fall tre mycket svåra depressioner med psykotiska inslag, men han kom varje gång tillbaka till glädjen och ljuset. Den nyvunna andliga och poetiska rikedom gav han vidare till andra i en oerhört skapande verksamhet. Det var efter depressionerna han hade sina rikaste produktiva perioder.

Åren igenom har vad pedagogen Grundtvig sagt om ”det levande Ord” i undervisningen varit mig till hjälp. Kierkegaard-ordet ”Subjektiviteten er Sandheden” och Grundtvigs uttryck ”det levande Ord” är vägvisande fyrbåkar i mitt inre.¹⁴²

Många har menat att grundtvigianismen gjorde Anna Rydstedt gott efter de intellektuella åren i Lund.¹⁴³ Medan Majken Johansson blev frälsningssoldat och Ingemar Gustafson bytte namn till Leckius och konverterade till katolicismen, kan man alltså hävda att Anna Rydstedt blev grundtvigian. Inte minst tilltalades hon av det sakramentala i Grundtvigs kristna åskådning, förklarar hon i Matts Ryings intervju. Hon fortsätter: ”Dopet och nattvarden intar en central plats i den [åskådningen]. Sakramenten verkar i sig själva oberoende av prästen, genom Ordet. Jesus Kristus var Ordet, det levande Ordet, som är närvarande i sina sakrament”.¹⁴⁴ Den rydstedtska poetiken bär på en dröm att göra också det diktade ordet levande, att göra ordet till kött.¹⁴⁵

Vad gäller själva poetiken hade ytterligare en dansk, Paul La Cour, en utvecklande verkan. Anna Rydstedt nämner La Cours betydelse bland annat i en intervju gjord av Busk Rut Jonsson för *Veckojournalen* från 1972.¹⁴⁶ Såväl Hilding Sallnäs som Jan Olov Ullén bekräftar och betonar inspirationskällan.¹⁴⁷ Paul La Cours *Fragmenter af en Dagbog* från 1948 uppger författaren själv inte vara ”noget Forsøg paa en samlet Poetik, men spredte Frugter af Overvejelser og Tilløb, efterhaanden som det blev mig nødvendigt at retfærdiggøre et Liv, levet for at skabe og befæste en poetisk Realitet”.¹⁴⁸ Paul La Cour levde för att skapa verklig poesi av livet. Anna Rydstedt skrev poesi för att göra världen verklig i livet. I Matts Ryings intervju uttrycker hon det: ”I och med att jag har givit verkligheten ord har jag erövrat den i mitt liv, där jag mycket fått kämpa mot känslan av främlingskap i världen”.¹⁴⁹ Gemensam var deras syn på det diktade ordet som levande.

1965 flyttade Anna Rydstedt norrut, först till Sandviken och året därpå till Stockholm. Samlingen *Presensbarn* kan i backspegeln läsas som avsked till såväl studentstaden Lund som folkhögskolan på Själland. Den sammanfattar

samtidigt som den pekar framåt.¹⁵⁰ Den gångna tidens erfarenheter och intryck packas ihop i koffertar som åter och åter kommer att packas upp, fast ”i nya rum”. Dikten ”I hjärtats motvåg” får illustrera:

Jag har packat ihop min sommar.
Allt är reducerat
till de dygnsnödvändigaste
böckerna, kläderna, munsbitarna
hos en flaska Tuborg med guldfez.

Bara koffertarna blundar här omkring mig
nära sista nattens sömn
i mitt nedpackade sommarrum,
där min Grundtvig i radering ännu sitter
i sin kris vid altarskranket i Udby kirke.

Så vet jag långsamt mitt i hjärtats motvåg,
att livet ännu ej är reducerat.
Jag skall på nytt packa upp
livets gamla koffertar
i nya rum. [83]

I *Presensbarn* koncentreras nukänslan. Samlingens verkliga centrum är presenspunkten i ständig rörelse. Titeldikten är utformad som en grammatisk-pedagogisk lek, men den är samtidigt en existentiellfilosofisk deklaration. Diktens första strof lyder:

Nej, skriv presens, mitt barn.
Låt inte futurum härja i ditt presens.
Ingenting är ditt, visserligen,
men du lever i presens,
när du skriver din dikt,
då du äter ditt bröd
i ditt anletes svett,
mitt presensbarn. [100 f]

I en folder avsedd för undervisning och utgiven av Författarcentrum kommenterar Anna Rydstedt dikten:

Fastän denna dikt är en självvranssakan i mycket hög grad, har jag skrivit den med mina elever hela tiden närvarande i ingivelsen. Möjligen är det undervisningssituationen, som kom att föra med sig ordet presensbarn, samtidigt som jag i en intensiv grammatikstund med fin kontakt plötsligt såg möjligheten att uttrycka ett andligt testamente i tempusformer till elever och andra.¹⁵¹

Dikten låter sig emellertid också läsas i relation till den bakomliggande lundatiden och de härmed förknippade kamraterna i Litterära studentklubben.

Majken Johanssons "Villanella på en spik" var från början tänkt som en parodi på Göran Printz-Påhlsons villanellor, och även om parodin kom av sig och det blev allvar av, är den ett svar till kollegan i Lund.¹⁵² Printz-Påhlsons mest citerade villanella är "Villanella för ett barn i vår tid" i samlingen med det likalydande namnet *Dikter för ett barn i vår tid* från 1956.¹⁵³ Inte bara Majken Johanssons villanella utan även Anna Rydsteds dikt "Presensbarn" kan läsas som en replik till denna dikt.¹⁵⁴ Men här rör det sig varken om imitation, pastisch eller parodi. Liksom Göran Printz-Påhlson leker Anna Rydstedt med det bildliga och schablonartade uttrycket 'barn av sin tid', men hon ger detta en alldeles egen och långt mera konkret innebörd. Och liksom Printz-Påhlsons villanella kan dikten läsas som en metadikt. Men den är ingen betraktelse över vare sig femtiotal- eller för den delen sextiotalspoesin.¹⁵⁵ Den är framför allt ett försök till självuppmaning – och självförmaning – en poetisk programförklaring. Den säger: "skriv presens".

På Byggmästaregatan

I några manusversioner av *Presensbarn* finns en dikt som heter "Vårens första fotboll" och som sedan inte kom med i den tryckta samlingen. Dikten lyder i en av versionerna:

Vårens första fotboll klyver luften
mellan Byggmästaregatans tegelskutor
på lördagskvällen i helgmålsringningen
från stadens kyrkor.

Vad fina bollgångar!
Den jordgrå bollen snuddar luften
högre än de gröna balkongkorgarna
på tredje våningen.

Grå små karlar i blekta vinterjackor,
än med vintermössor på
men med bara händer,
firar vårens första fotboll.

Vad gör det, att jag inte är mamma
till någon liten gällröstad spelevinker
på marsgräsmattan mellan tegelhusen
och de unga veka träden?

Över himlen skimrar
ett modersleende
över barnen på marken,
över husen i staden.¹⁵⁶

Vintern är äntligen över. Diktens fotboll är ett ungdomligt vårtecken som slår hål på det förlegades istid. Den "klyver luften". Verbet "klyver" för tankarna till vatten.¹⁵⁷ Fotbollen får drag av en farkost som klyver vattenytan på sin färd.

Parallellen bärs upp av att luften/vattnet fyller utrymmet ”mellan Byggmästaregatas tegelskutor”. Vi befinner oss både på öppet hav och i en jordfast stad. Det är lördagskväll och man hör ”helmålsringningen / från stadens kyrkor”. Kyrkorna med sina mittskepp och sidoskepp seglar i kvällens klanger.

Diktjaget utbrister beundrande: ”Vad fina bollgångar!”. Fotbollen förenar hav, land och luft. Som naivistisk jordklotssymbol vidrör den ”jordgrå bollen” himlens element, som klockornas klang fyller med metafysisk innebörd. Bollen når ”högre än de gröna balkongkorgarna / på tredje våningen”. På en av dessa korgliknande balkonger står förmodligen den som betraktar scenen. Anna Rydstedt bodde i en lägenhet på Byggmästaregatan väster om stationen i Lund i slutet av femtiotalet och början av sextiotalet.¹⁵⁸

Gatunamnets Byggmästare är en Skapare. Liksom Gud har skapat världen, har Mästaren byggt stadens jordbundna hus och kyrkor. Men också scenens betraktarska är en kreatör. Av fotbollens och kyrkans patriarkala verkligheter målar hon en kvinnlig motbild. Tavlan och symbolerna är hennes. Hon är det seende och skapande subjektet som lägger ut texten. Balkongen är hennes predikstol.

Manlighetens makt förminskas i pojkarna därnere. Ankomsten av fruktbarhetens årstid firas av ”[g]rå små karlar i blekta vinterjackor”. Beskrivningen är kärleksfull, fastän pojkarna nästan blir till vättliknande gamla gubbar. Deras händer är lika skyddslöst ”bara” som de första vårblommorna och kontrasterar mot vintermössorna som fortfarande täcker huvudena. Blicken är moderligt överseende.

När pojkarna betraktas från ovan, sublimeras längtan efter en enskild ”liten gällröstad spelevinker” till son. Längtan att föda omvandlas till driften att skapa. Livets scen är pojkarnas krigiska lek ”på marsgräsmattan”. Den befinner sig mitt emellan de hårda ”tegelhusen” och de ”veka” men livs levande, växande ungträden. Pojkarna har mer gemensamt med ”träden” än med husen. Också pojkarna är ”veka” med sina gälla röster och nakna ”händer”. ”Vad gör det, att [man] inte är mamma”, om man ändå är det?

Försoningen blir verklighet ”på tredje våningen”. Men förvandlingen kräver ett himlens perspektiv. Undret sker i den sista strofen, där moderskärleken kan tolkas som Guds kärlek. Gud Moder är i himmelen. I en med denna samtida och besläktad dikt, ”Handen fast och hjärtat stilla” står det: ”Moder Mod, / krokusarna spränger redan jordytan i balkongglädorna” (84). I ”Vårens första fotboll” blir en gudomlig modersgestalt både den predikade och den predikande. Hennes himmelska leende ”skimrar” av kärlek till den värld som är hennes skapelse. De små karlarna har blivit hennes barn ”på marken”.

På Helgonabacken

I dikten ”I ödesgungan” återvänder Anna Rydstedt till den litterära platsen

Helgonabacken. Tidigare var det fråga om en prosalyrisk baklängesgång mot "Helgonabacken och dammen" i studenttidningen *Lundagård*.¹⁵⁹ Nu rör sig diktjaget "långsamt ut på Backen" samtidigt som hon jämför sig med Egil Skallagrimsson.

Hela diktsamlingen är dedicerad: "Till Torsten Herner". Herner var Anna Rydsteds psykiater under många år. När han i början av sextioalet flyttade till Stockholm från Lund, fortsatte hon att konsultera honom trots avståndet. Ungefär samtidigt fick hon rådet av honom att förbättra sina betyg i nordiska språk, så att hon skulle kunna söka anställning vid ett läroverk. Därför stannade hon en sommar kvar i Lund för att studera isländska. Enligt Jan Olov Ullén är Torsten Herner den som i dikten kan ge "råd i ödesgungan".¹⁶⁰ Dikten lyder:

Löven rör sig vitnade redan,
och vinden susar i de redan vitnade.
Det är juli på Helgonabacken,
och vinden susar juli lång på Helgonabacken.

Egil Skallagrimsson
– i storm förlit till Erik Blodyx' land –
rider med hätta över hjälmen
och fullt väpnad till Arinbjörn i Jorvik
för att av vännen få ett råd
att kunna möta gammal fiende.

Så går jag med regnhättan över hårhjälmen
och fullt väpnad i bröstets revbensbrynja
under den vita sommarkoftan
långsamt ut på Backen,
där löven julivitnade redan rör sig
utan motstånd i vinden.

Lär mig, ni löv,
att vandra glad i vinden.
Jag heter Anna,
är ett människolöv,
men jag måste kunna
inte bara lövens språk
utan även Egils språk
– han som förlit till Erik Blodyx' land
red i natt och mörker
fram till vännens gård.

Men min Arinbjörn är borta,
och jag har inget Jorvik att mer rida till.
Jag kan bara fara,
tills på resan genom natt och mörker
ges mig råd i ödesgungan. [87 f]

Alla som tillbringat månaden juli på Universitetsbiblioteket i Lund vet hur öde Helgonabacken kan vara i all sin prunkande högsommarprakt. Som park anlades den på Tegnér's tid. Här brukade skalden rida. Då låg parken utanför staden. Därför läsesbestämmer Tegnér den i sin långa dikt om Jätten Finn *vid* och inte *i* Lund; "På Helgonabacken vid Lund".¹⁶¹ Nu ringar emellertid Helgonabacken – eller UB-parken – tillsammans med Lundagård och Botaniska trädgården in själva hjärtat i det akademiska Lund. Under terminstid kryllar det här av studenter. Men i juli är det tyst och tomt. Endast "vinden" ger då livstecken ifrån sig där den "sugar juli lång på Helgonabacken".

Om man ingående och ostört ägnar sig åt självständiga studier på folktomma platser, kan detta medföra att gränsen mellan yttre och inre verklighet förefaller bräckligare än vanligt. Här stiger "Egil Skallagrimsson" fram mitt i såväl upplevelsens som diktens tid och rum. De studerade isländska texterna får presensliv. Plötsligt tar dikten plats i en isländsk saga och förflyttas geografiskt till England och historiskt tusen år tillbaka i tiden. Men tempus ger nu- och närvarokänsla. Egil "rider [...] till Arinbjörn i Jorvik" [York].

I sagan om Egil Skallagrimsson berättas bland annat om hur denne, driven av äventyrlust, lämnar Island, ger sig ut på havet och styr kursen mot England. Han lider skeppsbrott utanför Northumberland. Utan att veta det hamnar han härmed, med ödets osvikliga ironi, rakt i fiendens famn. Just här regerar nämligen det norska kungaparet Erik Blodiyx och drottning Gunhild, som – förmodligen på grund av den nidstång Egil tidigare rest över dem – tvingats lämna skaldens eget ursprungsland Norge. Egil måste nu handla snabbt. Med Anna Rydsteds ord "rider [han] med hätta över hjälmen / och fullt väpnad till Arinbjörn i Jorvik / för att av vännen få ett råd / att kunna möta gammal fiende".¹⁶² Arinbjörn lyckas övertala Erik att Egil ska få leva över natten, och rådet till vännen blir att denna natt skriva en hyllningsdikt till fienden.¹⁶³ Egil gör så och räddar därmed sitt liv. Dikten får namnet "Huvudlösen", eftersom skaldelönen blir det egna "ulvgråa" huvudet, som Egil senare själv uttrycker det i en skaldedikt tillägnad den räddande, rådgivande vännen, i "Arinbjörnkvädet".¹⁶⁴

Först i den följande strofen är diktens scen åter förlagd till Helgonabacken och juli. Nu får Egil Skallagrimssons rasande ritt tjäna som jämförande liknelse med och kontrast till diktjagets till synes fridsamma gång "ut på Backen". Jämförelsen fungerar som ett slags dubbelexponering där "regnhättan över hårhjälm" korresponderar mot den tidigt skallige Egils "hätta över hjälmen". Också uttrycket "fullt väpnad" återkommer, men nu är innebörden metaforisk, "i bröstets revbensbrynja". Liksom hjälmen blir brynjan en del av kroppen. I båda fallen rör det sig om nybildade sammansättningar av sakled plus bildled ("hårhjälm", "revbensbrynja"). Stroferna spegelvänder och kontrasterar mot varandra på flera nivåer. Mannen speglas i kvinnan, York i Lund, 900-tal i 1900-tal, den hårda rustningen i den oskyddade kroppen,

snabbheten i långsamheten. En inre mimesis i föreställningen av Egils ritt projiceras på ett yttre skeende i diktjagets gång. Brynjan av revben finns dold ”under” den oskyldiga och fredliga ”vita sommarkoftan”. I debutsamlingens ”Presentation” var prästinnan naken bakom en pansartaggig ”dräkt” (7). Här har oskulden bytt plats med rustningen. Om brynjan är gjord av revben, skyddar den lika mycket mot inre fiender som mot yttre. Den är både kroppens värn och själens skal. Samtidigt är kroppen egentligen fullständigt skyddslös.¹⁶⁵ Allt i omgivningen andas ensamhet. Enda sällskapet är löven som harmonierar med den till synes så fridfulla vita koftan. De är ”julivtnade” och ”rör sig / utan motstånd i vinden”.

Ändå skulle man kunna hävda att diktens Anna också i sin egen och ödsliga lundamiljö gör Egil Skallagrimsson sällskap. I sagan berättas nämligen att Egil plundrar och bränner ned staden Lund. Kanske står slaget rentav på självaste Helgonabacken – härom förtäljer dock inte sagan. Egil uppmanar sitt manskap med följande dikt: ”Vi ska, modiga krigare, / höja de glänsande svärden / och utföra stora dåd / under sommaren. / Var man ska snarast / söka sig till Lund. / Vi ska söka striden / före solnedgången”.¹⁶⁶ Anna Rydstedt hade för avsikt att om inte ”utföra stora dåd” så åtminstone slutföra sina studier ”under sommaren”. Men den fysiska kampen var inget hon sökte: den av inre ångest och nöd utbrutna striden var av existentiell art. Likafullt var den på liv och död.

Egil Skallagrimsson avslutar sin ”Huvudlösen” med en ovanlig kenning. Han säger sig ha framburit lovkvädet ur ”skrattets hamn”, det vill säga ur bröstet. Vissa har menat att man härmed kan tolka hela kvädet ironiskt, att lovprisningen är ett skämt. Andra hävdar att detta strider mot kenningens funktion och att den ironiska tolkningen är ett typiskt uttryck för hur vi med moderna glasögon ser betydelser i de bilder som i den fornisländska poesin var ett fast formelspråk.¹⁶⁷ Anna Rydstedt kände säkerligen till båda uppfattningarna. I poetisk form tar hon ställning för den första tolkningen, genom att själv vara nyskapande och dubbelydig. Hon låter bröstet bestå av en ”revbensbrynja” för att i nästa strof rikta sig till löven i en bön: ”Lär mig, ni löv, / att vandra glad i vinden”. Härmed ber hon indirekt löven om hjälp att förvandla brynjan till en ”skrattets hamn” – eller kanske snarare till ett ”skrattets skepp”, en annan kenning för att beteckna bröstet som en något senare isländsk skald har använt.¹⁶⁸ Samtidigt är bönen en ironisk parafras på Oehlenschlägers kända psalm ”Lär mig, du skog, att vissna glad”.¹⁶⁹

Men den glädje som efterlängtas är varken ironins eller vissnandets utan livets. Löv blir sinnebild för liv. Människoliv utsägs ”människolöv”. Den paronomastiska leken *lov-liv* är typisk för Anna Rydstedt.¹⁷⁰ Jämförelsen mellan människans liv och lövens på träden är emellertid en urgammal topos.¹⁷¹ Oftast representerar den död och förgängelse. Men redan Homeros låter bilden i *Iliadens* sjätte sång uttrycka ”livets dubbla rytm: av förgängelse och förnyelse”.¹⁷² Också hos Anna Rydstedt finns denna dubbelhet. I dikten är förnyelsen till

och med starkare accentuerad än förgängelsen, även om löven är märkligt och mänskligt ”vitnade”.¹⁷³ Till skillnad från Oehlschläger skriver Anna Rydsteds ”vandra” och inte ”vissna”. Liksom Edith Södergrans träd i dikten ”Min barndoms träd” står löven för det barnsligt enkla och självklara, den sanna visdomen som kan gå förlorad i vuxenheten.¹⁷⁴

Genom att göra bruk av en lättigenkännlig metaforisk vändning – där trädens löv liknas vid människans liv – som sitter säkert i traditionen, presenterar sig Anna Rydstedt i rakt nedstigande led. Härefter sker den presentation som egentligen endast var ett tema i debutsamlingens inledningsdikt ”Presentation”, vars första mening lyder: ”Prästinnan hälsar Apollo” (7). Där iscensattes en presentation i rolldiktens form. Här sker den på riktigt: ”Jag heter Anna”.

Egil är skald. Diktens Anna ”är ett människolöv”, ett människoliv, som ”måste kunna / inte bara lövens språk”, livets språk, ”utan även Egils språk”, isländska.¹⁷⁵ Kunskaperna i isländska är inte livsnödvändiga. Men ”Egils språk” är ju också skaldens och diktens språk. Rådet Egil fick av vännen var att skriva en dikt som räddade hans liv, löste hans huvud. För Anna i dikten finns emellertid ”inget Jorvik att mer rida till”, hennes ”Arinbjörn är borta”.¹⁷⁶ Därför kan hon inte rida ”fram till vännens gård” utan är hänvisad till att resa ”genom natt och mörker” tills hon ges ”råd i ödesgungan”. Resan har sin bokstavliga och biografiska innebörd i de regelbundna nattågen till Stockholm och själsläkaren Torsten Herner. Men den bildliga och existentiellt allmängiltiga är den som alstrar estetisk energi. Livet framstår som en resa ”genom natt och mörker” där den enda förankringen är en gunga styrd av – eller kanske styrande – ödet.¹⁷⁷ Rådet kan vara detsamma som det Egil fick: skriv för livet! Dikten ”I ödesgungan” blir hennes huvudlösen.

Anna Rydstedt diktade för att överleva. I Matts Ryings intervju (1979) säger hon: ”Förutsättningen för att jag ska kunna leva vidare är att jag får och kan skriva. [—] Det är hela tiden fråga om att gripa om verkligheten så att inte min rädsla och min ångest och fruktan inför det överkliga, det farliga och fasansfulla kan ta makten över mig”.¹⁷⁸

1964, alltså femton år tidigare, uttrycker sig Anna Rydstedt mindre drastiskt, men tankegången är i grunden densamma: ”Genom att ge ord åt min kontakt med verkligheten har jag lättare för att leva och ytterligare få kontakt med den”. Formuleringen är hämtad från en artikel i *Sydsvenska Dagbladet* i maj det året. Rubriken lyder: ”Varför jag skriver, och varför jag skriver, som jag gör”.¹⁷⁹ Ovanför artikeln finns just dikten ”I ödesgungan” återgiven.

Dikten ”I ödesgungan” gestaltar tre olika platser och positioner. Här tonar Helgonabacken fram i början av sextioalet. Samtidigt förflyttar den oss till England för tusen år sedan. Men hon som berättar ”har inget Jorvik att mer rida till”. Hennes enda hemvist i världen är en annan plats, diktens tredje, och denna är en position av existentiell art: ödesgungan. Dikten själv är denna ort. Den är sin egen existens och författarinnans slutliga öde.

Inledningsdikten i *Presensbarn* heter ”Och jorden far hem”. De första två



Högerdelen av en tidningssida ur Sydsvenska Dagbladet Snällposten den 16 maj 1964 med Anna Rydsteds dikt "I ödesgungan" samt hennes artikel "Varför jag skriver, och varför jag skriver, som jag gör". Överst på sidan smyckar en illustration av M & Ö (John Melin och Anders Österlin).

raderna lyder: "Min resa slutar väl nu. / Jag far hem. Jag far hem" (79). För Anna Rydstedt var och förblev under hela livet Öland hemmet i både existentiell och geografisk mening. *Presensbarn* handlar i själva verket betydligt mer om hemkomst och Öland än uppbrott och avsked från Lund och Danmark. I en intervju gjord av Monnica Söderberg för *Hemmets Journal* från 1983 uttrycker sig Anna Rydstedt på följande sätt:

Jag arbetade där [på Grundtvigs højskole Frederiksborg i Hillerød] en vinter och fem somrar. Under nio vinterkurser 1956–65 var jag lärare vid Eslövs folkhögskola. Jag var hemma på Öland bara kortare tider, men i mitten av 60-talet återvände jag mer och mer hit. Då hade jag varit ute och sett mig om litet, levt nära Lundaslätten och på Nordsjällands slätt och jämfört dem med Ölands slätt. Detta är mina tre landskap.

Jag behövde den långa utflykten till Lund och Själland under nära 20 år för att bottna i Öland igen. Man måste kanske ut för att hitta hem igen.¹⁸⁰

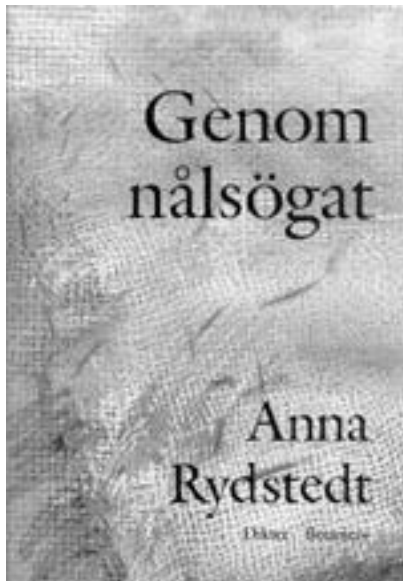
Allra mest handlar *Presensbarn* om en existentiell och samtidigt poetisk resa och hemkomst, om såväl existensens som "poesiens samlande nu" för att tala med Hans Ruin.¹⁸¹ Dikten "Septemberpastoral", som avslutar avdelningen med samma namn som – och som följer direkt på – den nyss behandlade

dikten, "I ödesgungan", inleds med raderna: "Vinden spelar noter ifrån evigheten, / som nu nått min tid i Ventlinge" (89).¹⁸² Först efter "utflykten till Lund" var det möjligt att i existentiell mening återvända hem och "bottna i Öland igen".

ANNA PÅ ÖLAND



Dess kropp av verklighet *utkom*
i oktober 1976. Omslag: Andrea Ydring



Genom nålsögat *utkom i*
augusti 1989. Omslag: Birgitta Emilsson

Plats och poesi

Öland var Anna Rydstedts hembygd, det landskap hon bar med sig var hon än befann sig i världen och i livet. Varje sommar bodde hon i sitt barndomshus i Ventlinge vid den västra stranden av Ölands sydspets. Hon återvände alltid hem.¹⁸³ I ett brev till Hans Ruin från 1960 skriver Anna Rydstedt:

Det kan gå månader utan att jag kramar jord i mina händer. När det åter händer, erfar jag en glädje nära en extas av andlig karaktär. Jag kommer inte att släppa mitt barndomshem, en gård i en liten Ölandsby, i främmande händer. Jordan, som mamma brukade i trettio år är nu såld, men mangårdsbyggnad, brygghus och höns hus har hon kvar jämte trädgården. Där är nära till Kalmarsund, och där är nära till alvaret. Men jag kan inte slå mig till ro där för gott utan måste under större delen av året vara, där livet mer hektiskt pulserar. Jag mår bäst så.¹⁸⁴

Öland är för Anna Rydstedt mer än ett självbiografiskt ursprung och en plats på kartan. Öland är en existentiell punkt. Som allra mest hemma var poeten i detta sitt inre Öland. I Matts Ryings intervju (1979) säger hon:

Och hela tiden jag är i Stockholm vilar Öland inom mig som en båt, och kanske behöver jag avståndet till min hembygd för att uppleva den på ett fruktbarare sätt. [—]

Öland [...] blir den punkt i världen varifrån jag på olika radier tar mig ut i världen för att sedan vända tillbaka från olika riktningar. Öland är ett centrum i mitt liv, en mikrokosm där de existentiella villkoren rymmer samma faktorer som överallt i världen, allt som hör livet till.¹⁸⁵

När modern gick bort 1965, fick Anna Rydstedt ta över den gamla gården och huset i Ventlinge. Samlingen *Jag var ett barn* (1970) är en skildring av moderns sjukdom och död. Men den är också en minnesresa, ett återerövrande av barnet, barndomen och ursprunget. Den handlar om att komma tillbaka för att leta reda på sig själv. En av samlingens prosadikter, ”Ön”, inleds med tre meningar som med ordens och upprepningens hjälp försöker återförena jaget med barndomens hage samtidigt som själva strävan beskrivs i symbolisk handling: ”Jag gick i hagen. Jag måste erövra hagen, gå i den igen. Jag hade för länge sedan förlorat hagen, rest långt bort ifrån den, år efter år inte gått i hagen” (110). I en annan prosadikt, ”Klädbrasa”, som är skriven i tredje person, heter det att barndomshuset ”nu skulle bli hennes eget, om hon nu själv ville det – och det ville hon – allt detta hade modern och systemen och hon själv redan talat om i september i moderns sjukrum på lasarettet i Borgholm” (131).

Att kunna komma hem i existentiell mening är paradoxalt nog att också

verkligen kunna nå ut till andra människor. I det mest individuella finns det mest allmängiltiga. Ventlinge är den rydstedtska utsiktspost varifrån världen kan betraktas. Anna Rydstedt avslutar sin essä ”Ventlinge i världen”:

Den som har en socken med doften av dess mark, gräs, träd, blommor i botten av sin upplevelse, bevarar sitt sinnes rötter i denna socken, fore han än långt för att kanske aldrig mer återvända till hembygden igen. Denna botten innebär inte begränsning i synen på andra socknar, länder, världsdelar. Den som vet, hur hans bygd format honom, kan också med öppenhet och respekt möta andra människor vid deras rotfästen i andra delar av världen.¹⁸⁶

Anna Rydstedts mest citerade rader om ”att vara Anna i världen” – som nu också står att läsa på hennes gravsten i Ventlinge – rymmer en existentiell livshållning: att vara sig själv. Men de inbegriper också en etik: att vara för andra. Att ”vara Anna i världen” är att kunna ”möta andra människor vid deras rotfästen”. Anna Rydstedts poesi är av existentiell och etisk natur. Den är allt annat än hembygdsposi i traditionell bemärkelse.¹⁸⁷

Den öländska naturen anger färgskalan i den rydstedtska poesin. Man har betonat den himmelsblå färgen, en färg som hör hemma i det sydöländska ljuset över alvaret och som förknippas med trygghet och tillit.¹⁸⁸ En blåmålad himmel välver sig hos Rydstedt över det konkreta landskap som samtidigt är ett själsligt, arkaiskt och mytologiskt landskap.¹⁸⁹ Bengt Höglund karakteriserar landskapet som i grunden mytologiskt, präglad som det är av ”ett slags hedens mytologi, där samspelet mellan Vilt och Samhälleligt framställs i stiliserad form”.¹⁹⁰ I sin essä om Anna Rydstedt från 1994 menar Jan Olov Ullén att den öländska naturen i hennes poesi återges utan att egentligen avbildas i traditionell mening. Han skriver vidare:

Diktens landskap är autonomt: men den läsare som går in i dess värld av betydelser och klanger känner omedelbart igen dess öländska karaktär. Det som ”avbildar” i texten handlar mindre om hur något ”ser ut” än om hur det ”känns”: hur det ser ut att kännas för gräset när det genomfars av blåsten över alvaret; hur det är att leva med all denna ständigt närvarande, ofattbara rymd över sig, i detta landskap där varje strå och minsta tuva bär på så mycket himmel.¹⁹¹

Naturen finns till stor del ”i hennes skrivsätt”.¹⁹² Men den öländska naturen blir även mera traditionellt avbildad och – inte minst – utpekad i Anna Rydstedts poesi. Naturskildringen är allt annat än identisk med det verkliga Öland, men den är likväl ett uttryck för den av ett mänskligt subjekt upplevda och tolkade faktiska omgivningen. Bilderna finns där i poesin, och de refererar till en konkret livsvärld även om de inte utger sig för att vara en fotografisk återgivning utan istället är en gestaltad tolkning av denna yttre verklighet. Mimesis innebär just detta: återgivning grundad i subjektiv varseblivning.

Redan i det subjektiva intrycket tar den mimetiska processen sin början, och en konstnärlig mimesis fullbordas i det ögonblick som den inre bilden tar gestalt i ett konstnärligt uttryck.¹⁹³

Att klä den inre bilden i ord är att frambesvärja en verklighet. Och det är just detta som Ullén fäster uppmärksamheten på när han i sin metapoetiska analys av "Dunkel gobeläng" ur samlingen *Genom nålsögat* (1989) visar "hur hon i arbetet med orden lyckas hålla kvar verkligheten, *skapar* den för att därmed övervinna eller åtminstone hantera ångesten".¹⁹⁴

Anna Rydstedt frambesvärjar inte sin verklighet enbart metapoetiskt, genom att göra själva orden verkliga. Hon gör det också – och kanske till och med framför allt – med hjälp av ett slags överrealism eller hyperrealism, ett intensifierat förhållande till orden som exakta beskrivningar och beteckningar. Det betecknandes intensiva exakthet gör emellertid så att det betecknade, paradoxalt nog, befinner sig på gränsen till upplösning. Resultatet blir inte verklighet men väl verklig känsla. Poeten själv blir på detta sätt högst närvarande i form av kraft och energi i sin egen dikt.

Göran Printz-Påhlson beskriver Anna Rydsteds förhållande till orden som filologi "i den ursprungligaste och mest tilltalande betydelsen av ordet: [...] kärlek till orden". De ofta förekommande dialektorden, som i flera diktsamlingar dessutom ges noggranna morfologiska och etymologiska förklaringar i en liten ordlista, är "behövliga för hennes exakta återgivande av sin verklighet". Därmed är det enligt Printz-Påhlson inte fel att "hänföra till henne med enbart förnamn", eftersom "diktarinnan själv presenterar sin värld på detta oaffekterade sätt: vi får veta att hon heter Anna, liksom att hennes syster heter Rut, hennes mostrar Vivan och Lisa och att hennes mor hette Elin Helena Viktoria [—]. Namn – liksom platser och datum – är en absolut naturlig del av den vardagstillvaro som osökt utgör grunden för alla Annas dikter".¹⁹⁵ Medan Göran Printz-Påhlson menar att Anna Rydstedt "underordnar sig med grace och blygsamhet de poetiska berättelser som framträder ur hennes omgivning", kan man emellertid hävda att hon snarare utvecklar en lyrisk metod där berättelserna framtvings och frambesvärjes närmast maniskt med hjälp av det ihärdiga bruket av namn och exakta benämningar.¹⁹⁶ Verkligheten tvingas fram med en våldsam intensitet.¹⁹⁷

Begreppet "platsens poesi", som på svensk mark har sin främste introduktör och förespråkare i just Göran Printz-Påhlson, betecknar det komplicerade, ömsesidiga beroendet och förhållandet mellan plats och poesi. En plats kan generera en poesi, men en poesi kan också skapa – eller åtminstone förändra synen på – en plats. Bokstavligt tolkat är begreppet helt enkelt den poesi som är bunden till en viss plats.

Den som skriver poesi med Ölandsmotiv blir med nödvändighet länk i en tradition och tar aktivt eller passivt del i ett litterärt samtal om Öland. Anna Rydstedt är en i raden av ölandsdiktare, och hon förhåller sig medvetet till denna tradition. Traditionen bärs av några få men stora litterära namn som

Stagnelius och Karlfeldt.¹⁹⁸ Regionen har i själva verket lockat långt fler naturforskare i Linnés efterföljd att beskriva den än vad den har lockat diktare. Traditionens fattigdom gäller framför allt det södra Öland och alvaret.¹⁹⁹

Linné citeras i den miljöpolitiska agitationsdikten ”Terra Bona” i samlingen *Dess kropp av verklighet* (1976). Dikten är skriven i protest mot att Terra Bona AB utanför Örebro planerade ”att till Grönhögen på Öland förlägga en destruktionsanläggning för vissa restgifter, cyanidhaltiga härdsalter från järn- och metallindustrin” (184 f):

Det får kosta detta,
att Terra Bona AB får söka sin lokal och sin vinst
på en okänsligare plats än denna ö,
”helt annorledes än de andra Sveriges provinser”,
som redan Linné insåg. [187]

Men framför allt är Linné närvarande i Anna Rydsteds detaljerade flora som i dikten ”Solen lyser över ens ångest” i samlingen *Genom nålsögat*, där alvarets flora med dess poetiska namn lyser fram och bryter igenom diktjagets töcken av ångest:

Ånga min ångest
bland alvarets solvändor,
sedum alba och sedum acre,
backtimjan, lökar och brudbröd. [205]

Karlfeldt vänder hon sig till i dikten ”Emot jorden” i samlingen *Presensbarn*, men bara för att visa att hon är en annan: ”Jag har inga solvändehänder” (80).²⁰⁰ Anna Rydsteds liv och diktning hämtar näring i jorden, i det konkreta. I dikten ”Tung av jord” i samma samling heter det: ”Jag har jord på händerna, / och jag vågar inte tvätta av mig jorden. / Jag är rädd, / att jag flyger till väders då / utan jord på händerna. / Välsignad – tung av jord – / vill jag vara” (96). Detta behov av förankring i det jordnära kan läsas i kontrast till såväl Karlfeldts ambivalens som Stagnelius himmelsflykt.²⁰¹

Stagnelius är emellertid den Ölandspoet som tydligast kan avlyssnas som en understämma i Anna Rydsteds lyrik, men han är det inte främst i egenkap av ölandsskildrare utan som vägvisare i ett inre landskap i poetisk form. Dikten ”Källofinnaren” i den postumt utgivna *Kore* är tillägnad just ”E.J.S” (239).²⁰² Anna Rydstedt har för övrigt berättat hur hon grät när hon i tioårsåldern första gången fick höra ”Necken” uppläsa och att det möjligen var den upplevelsen som födde henne till poet.²⁰³ Samlingen *Min punkt* inleds med ett citat ur Stagnelius dikt ”Hvad suckar häcken?” som slutar med raderna: ”Befria blott tingen och frigjord du blifver / Befria dig sjelf och du frie dem gör” (58).²⁰⁴ *Min punkt* innehåller emellertid två olika citat eller motton. Det andra är från Dostojevskijs *Bröderna Karamasov* och lyder: ”Tre dagar efteråt

lämnade han klostret, detta stämde också överens med hans döde starjets' ord, som befallt honom att 'förbliva i världen'" (74).²⁰⁵ Genom att ställa de två citaten mot varandra modifierar Anna Rydstedt på ett för henne signifikativt sätt den traditionella tolkningen av Stagnelius i grunden platonska världsbild. I hennes version blir befriandet av tingen inte bara medel för att nå friheten utan utgör själva målet. Att befria tingen blir nämligen inte att frigöra sig från dem utan att vara fri i och bland dem – tack vare dem. Gud finns inte i ett ovan utan mitt ibland oss, i sin skapelse, som är världen.²⁰⁶

"Den geografiska förankringen är ytterst central för Annas dikter, liksom den mer och mer tycks bli för många diktare världen över".²⁰⁷ Orden är Göran Printz-Påhlsons i förordet till Anna Rydstedts urvalsvolym *Ett ansikte* från 1983. Printz-Påhlson hade då tillsammans med Jan Östergren påbörjat ett tioårigt översättningsprojekt som 1990 utmynnade i en antologi med engelskspråkig platsrelaterad poesi, *Färdväg*. Med antologins efterskrift "Platsens poesi, satsens poesi" inledde Printz-Påhlson en svensk diskussion om plats och poesi.²⁰⁸ "Platsens poesi" är numera ett vedertaget begrepp.

Egentligen är idén om platsens betydelse för poesin lika gammal som poesin själv. Men den moderna diskussionen om platsens poesi har utvecklats i anglosaxisk kritik.²⁰⁹ Diskussionen rör sig kring begreppen *poetry of place*, *spirit of place* och *sense of place*. Huvudsakligen utgår de olika studierna från uppfattningen att en författare är rotad i en fysisk miljö som ger avtryck i poesin. Men platsen – eller rättare föreställningen av platsen – kan också förskjutas och förändras genom att författaren omtolkar den. Seamus Heaneys föreläsning "The Sense of Place" från 1977 är central och tongivande. Heaney talar där om ett äktenskap eller "sammanvigning mellan det geografiska landet och landet i vårt sinne".²¹⁰

I essän "Poesins plats" väljer Anders Olsson att betrakta begreppet platsens poesi från ett motsatt håll. Med stöd i bland annat Bachtins kronotop-begrepp argumenterar han för att förhållandet mellan poesi och plats bör kastas om.²¹¹ I själva verket vänder han i viss mån också på Bachtins kronotop-begrepp. Om Bachtin utgår från tiden för att visa att tiden är beroende av rummet, gör Olsson snarare det omvända.²¹² I likhet med Bachtin och till skillnad från förespråkarna för platsens poesi intresserar han sig för den rumtid som skapas i litteraturen istället för att uppehålla sig vid interrelationerna mellan litteraturens och verklighetens rum och platser. Men medan Bachtin applicerar sina tankar på romanen och dess historia, skriver Olsson om den moderna poesin. Han verkar inte se något problem i det faktum att Bachtins kronotoper är intimt förknippade med fiktionsprosans narratologiska principer – principer som långt ifrån alltid är giltiga i en poetisk text.²¹³

Anders Olssons poäng är att man inte nödvändigtvis måste förutsätta en verklig plats som föregår den skrivna platsen: poesins plats uppstår i språket. Han medger att Göran Printz-Påhlson visserligen inte har "samma nationella och sakrala tonade förhållande till platsen som Heaney, men de delar den yttre

förankringen i ett rum som fungerar som en källa för det poetiska minnet”.²¹⁴ Vidare visar han på en motsägelse i Printz-Påhlsons resonemang, eftersom denne, enligt Olsson, samtidigt betonar det ”icke-stationära draget i rumsbeskrivningen. Det rör sig mindre om det bebodda rummet i hans [Printz-Påhlsons] förståelse än om resor till och från platser som gestaltas utifrån uråldriga mönster”.²¹⁵

Det mest fruktbara torde vara att betrakta problemkomplexet från båda hållen, reciprokt och interaktivt. Poesins plats förutsätter inte en platsens poesi. Detta hindrar emellertid inte att man kan studera interrelationer mellan en dikt och en geografisk plats när dessa korrespondenser faktiskt finns och är meningsgivande.²¹⁶ Anna Rydsteds dikt ”Försök” i samlingen *Dess kropp av verklighet* är ett tacksamt exempel. I de två första stroforna beskriver hon det omöjliga i att sätta ord på ett ”synintryck”, vilket gör dikten metapoetisk. Poesins plats är dikten själv:

Skimmer och silver är de ord
jag först vill använda
till att beskriva horvans ängsgräs i juniblåsten.

En böljande sidenyta
som en dovregubbestor grön presenning,
lagd över den svarta jorden
är ett annat omöjligt försök att beskriva ett synintryck. [151 f]

Det handlar alltså primärt om beskrivandets omöjlighet. Men själva de omöjliga försöken blir samtidigt till två olika beskrivningar. Här tecknas ju två bilder av själva synintrycket, två bilder som både konkurrerar med och nyanserar varandra. Och fortsättningen av dikten är ännu mer intressant i sammanhanget, för den övergår i en förtröstan på ordens förmåga, trots allt.²¹⁷ Dikten pekar på en konkret plats, ”Elins junihorva”, samtidigt som antropomorferade poetiska bilder skapas i själva försöket att benämna och beskriva:

Faktum är att hundkäxen står i skirt brudflor,
medan några redan har frön i blomflocken.

Grönblå och gredelina är stråna med vindsilver i axen
och flyttblocken kikar med miljoner arkeiska ögon
och luktar med postglaciala mossnäsor
på solens och vindens spel i Elins junihorva,
där miljarder strån går i vågor,
bildande tillsammans en böljande matta
i juninordosten. [152]

Sambandet plats och poesi behöver inte nödvändigtvis tolkas i termer av äktenskap mellan ett yttre och ett inre landskap eller som den ”känslöfyllda, öppna, harmoniska sammanvigning mellan det geografiska landet och landet



”Det stora flyttblocket i Elins horva finns kvar. Klätterblocket är manshögt men skrovligt, så att ett fyraårigt barn kan ta sig upp på det. Det är världens utsiktspunkt på hovans utsiktspunkt” (Anna Rydstedt, ”Ventlinge i världen”).

Foto: Lena Jönsson

i vårt sinne – vare sig detta sinnets land nu omedvetet hämtar sin ton från en gemensam muntlig nedärvd kultur eller från en medvetet avnjuten litterär kultur, eller från bägge”, som Seamus Heaney talar om.²¹⁸ Det självklara sambandet anser jag inte ens kräver det ”aktiva inkännande” av platsen från poetens sida, som enligt Printz-Påhlson är det ”som i sista instans är platsens poesi”.²¹⁹ Det handlar måhända mer om poetisk skapelse inifrån än om stimulans utifrån.

Interrelationen mellan plats och poesi låter sig naturligtast tolkas i termer av kreativ mimetisk process, en process där kreativitetens embryo är en konkret plats som växer och förvandlas till en ny plats och text. För den som söker diktens estetiska egenart blir platsen, diktens ferment av verklighet, av mindre betydelse än själva det poetiska uttrycket. En rumtid skapas i ord som, om än fragmentariskt, står i en deiktisk relation till en geografiskt utpekbar plats. Anders Olsson har givetvis rätt när han säger att poesin skapar en egen plats med hjälp av ”tiden och gestaltningens rörelse”.²²⁰ Poesin omtolkar den fysiska platsen och skapar samtidigt en egen och språklig plats som är skild från den plats som omtolkas.²²¹ Och båda dessa platser eller rum är beroende av tiden: de är egentligen båda kronotoper, och då inte enbart i en bachtiniansk förståelse av ordet, ett ord som ju kommer från grekiskans *kronos* (tid) och *topos* (plats).

I Anna Rydstedts dikt ”Blåsten kommer”, som bär undertiteln ”(struktur i tid och rum)” och som återfinns i samlingen *Dess kropp av verklighet*, tematiseras den strukturskapande process som skulle kunna kallas kronotopisk. Processen betecknar inte bara skrivandets språkliga strukturskapande. Den är ett med den existentiella upplevelsen av att vara i världen. Kronotopik är så tolkat först och främst ett grundläggande existentiellt villkor. Kronotoper återfinns såväl i litteraturens värld som i verklighetens: de uppstår varje gång

ett jag erfar och tolkar sin existens i tid och rum.²²²

Mötet mellan jaget och jagets plats är ofta laddat av spänningar och inre konflikter i Anna Rydsteds poesi. Det kan gestaltas som en våldsam utoch-
invändning av ett kroppsligt inre, projicerat på ett yttre landskap, eller som
en dubbelexponering av ett kroppsligt inre och den yttre geografien. I dikten
”Dunkel gobeläng” ur samlingen *Genom nålsögat* dubbelexponeras en kartbild
och en röntgenbild med orden ”Öland, Småland, mage, tarm” (204).²²³ Och
inte bara kroppen utan också diktraden vänder sig här ut och in genom att
spegelvända bilderna mot varandra i en kiasm. ”Småland” speglas av magen
och tarmen svarar mot ”Öland”.

Kroppens inre liknas i ”Dunkel gobeläng” vid ett hav, ”ett hav av vatten
vågor, blod” (204). Också i dikten ”Himmelens port” ur samma samling finns
ett inre kroppsligt – och samtidigt själsligt – havslandskap: ”Vi seglar i salt, /
Luther och jag, / i de väldiga sjöarna / under huden” (221). Utochinperspek-
tivet har här snarare blivit ett inochutperspektiv. Rörelsen ändrar riktning.
Inälvorna projicerades i ”Dunkel gobeläng” på den yttre kartbilden. I ”Him-
melens port” formuleras istället ett yttre havslandskap som låter sig erfaras
”under huden”.

Att dubbelexponera kroppen och landskapet behöver inte vara ett sätt att
omskrivna kroppens tillstånd som landskapets och tvärtom. Det kan istället
vara en metod att teckna en dubbelexponerad själs landskap. Man kan också
se det som en själens materialisering i två samtidiga konkreta bilder. Genom
att de lånar drag av varandra smälter de ihop till något tredje.

Denna form av dubbelsyn på uttrycksplanet påminner om det som Kjell
Espmark i *Att översätta själen* (1975) och *Själen i bild* (1977) kallat ”Rimbauds
ordning” eller ”paradigm”.²²⁴ I sin kartläggning av olika former av materialise-
ring av själslivet i poesin laborerar Espmark annars mest med enkla uttrycks-
plan, som kan ha antingen enkla eller dubbla (dubbelexponerade) betydelse-
plan. Ett enkelt betydelseplan föreligger när det beskrivna konkreta landskapet
endast betecknar en inre abstrakt verklighet, medan ett dubbelt föreligger när
landskapet betecknar såväl en inre metaforisk/symbolisk som en yttre refe-
rentiell verklighet. Rimbauds paradigm kan innebära såväl sidoordning av
abstrakter och ting som att två varandra uteslutande alternativ (till exempel
två konkreta bilder som i fallet med kroppens inre och det yttre landskapet)
sidoordnas, det vill säga dubbelexponeras.

Anders Olsson menar istället – med den amerikanska kritikern Marjorie
Perloff – ”att det finns en [...] grundläggande skillnad mellan en symbolistisk
och en antisymbolistisk modern tradition”. För Perloff, skriver Olsson, ”går
den avgörande skiljelinjen inte mellan reell och irreell platsgestaltning utan
mellan symbolism och antisymbolism. Och till den senare hör såväl Rimbaud,
Pound som Ashbery, såväl drömmare som mer handfasta platsdyrkare utan
behov att besjåla det yttre”.²²⁵

Anna Rydstedt tillhör avgjort den så kallade symbolistiska traditionen i
Perloffs/Olssons uppdelning. Hennes poesis platser förbinder ”yttre och inre

världar”.²²⁶ Men, som Bengt Höglund konstaterar, om ”landskapets närvaro [...] ger det en allmänt symbolistisk karaktär av ’landskapet som själstillstånd’, så är dess roller i Anna Rydstedts poesi långtifrån uttömda härmed”.²²⁷ Yttre och inre innebär i den rydstedtska poesin ingen enkel uppdelning i materiellt landskap kontra själsligt inre. Det inre är också ett kroppsligt inre, och det yttre är också ett själsligt yttre. Dessutom går det yttre in i det inre och det inre ut i det yttre utan några klara avgränsningar. Och samma sak gäller dualismen kropp/själ, som hos Anna Rydstedt helt enkelt inte äger giltighet.

Anna Rydstedt är förankrad i en hembygd, till kropp och själ, i sin poesi såväl som i det verkliga livet. Denna bygd är en kronotop, ett tidrum eller en rumtid. Att skriva och att leva, ”att vara Anna i världen”, innebär att skapa sig en ”struktur i tid och rum”. Skapelsen sker i ”Blåsten kommer”, där rummet vidgar sig mot världen och tiden öppnar sig mot historien.

Struktur i tid och rum

Blåsten kommer

(struktur i tid och rum)

Ovädret söker upp mig
här vid Kalmarsund
av vita valar fullt
inunder vågskummet mellan kusterna
av gröna Ventlinge och blåa Brömsebro
på andra sidan vattnet,
på andra sidan i historiens distans,
där Corfitz Ulfeldt,
Leonora Christinas man,
den mångförslagne politikern,
förhandlade med svenskarna om fred.

*

Och jag är inte svalan här,
som matar sina ungar före regnet,
vilket bebådas av åskans knall och mullrande.
Och svalornas kroppar är pilar
i djupa svindlande dyningar
uppifrån den åskblåa rymden
ända ned till trädgårdens livfyllda gräs
och stengårdens gråa flisor,
över vilka flugorna surrar dolskt
under lindarnas saftiga gröna kronor.

En stare dricker vatten
ur det danska duvredet
– en lerskål, som vi fyllt med vatten.

*

En blek blix
skär med eggen över skogsdungen,
som morfar och de andra barnen i sockenskolan
planterade i början av åttioalet.
Så långt borta är den åskan,
så långt borta som freden i Brömsebro 1645,
långsamt närmare i rummet,
närmare i tiden.
Där någonstans längre norrut
vid spannmålssilon eller Söderåkra kyrka

bodde alltså Axel Oxenstierna,
när han förhandlade med danskarna om fred.
– En fiskmåsar tar sin eleganta lufttur över horvan.

*

Grå är himlen nu
och grönt med mycket ljus
– som gamla vichyvattensflaskor på morfars nattduksbord –
är vattnet ned mot Södra udden.
Och i färgen på vattnet
närmar sig också morfar i tiden.

Som eviga ter sig
havet, himlen, blixten, mullret.
En större blixtnärmar sig
i en ögonblickets horisontlinje
och mullret kommer nu fortare.
Som ett ögonblickets kommatecken
lyser en röd plastspann,
välvd över vattenposten.
En trädgårdsslang ringlar sig
– som om den inte vore utan hot –
kring de nu tomma trädgårdsmöblerna.

Allt närmare i luften
och närmare fönstret
stryker svalorna,
och flugan durar
på sin fönsterruta.

*

Och blåsten och regnet
sveper genom trädgården och horvan.

Dikten "Blåsten kommer" ur samlingen *Dess kropp av verklighet* är ett försök att skapa en meningsfull "struktur i tid och rum". Denna struktur är ingen fast konstruktion utan en process där tid och rum korresponderar, en kronotopisk process i ständig rörelse. Ytterst har den kronotopiska processen en existentiell funktion, att sluta fred med själva livsvillkoren. Att "vara Anna i världen" är att försonas med såväl "Anna" som med "världen". Och "världen" är inte bara ett rum utan också en tid – den tid som "Anna" finns "i världen".

Diktjaget förankrar sin existens i tid och rum. Platsen är "Ventlinge", som vetter mot "Kalmarsund". På andra sidan sundet syns "Brömsebro" i Blekinge. Och platsen bär på historia. Skilda tider samlas i platsens och diktens nu. Tiden både bestäms och relativiseras i rumsliga termer. Men också rummet är relativt och beroende av tiden. Ett oväder gestaltar ett möte mellan tiden och

rummet. När blix och knall möts, fullbordas detta möte. Tiden blir rum och rummet blir tid. Nuet är här, för ett ögonblick.

Genom hela dikten är jaget stilla men receptivt. I sin vila hemsöks detta jag av ett antropomorferat oväder: "Ovädret söker upp mig / här vid Kalmarsund". "Ovädret" inleder såväl dikten som dess strukturskapande process.

Platsen är given. Med kännedom om författarens biografi kan man redan här geografiskt binda den diktade platsen till ett faktiskt Ventlinge. Men det verkliga Kalmarsund ges också en närmast mytisk dimension, "av vita valar fullt / inunder vågskummet mellan kusterna". De vita vågorna skummar fram liknelser i form av vita valar istället för de konventionella vita gässen.²²⁸ Och den vita valen är – med Herman Melvilles roman *Moby Dick* i minne – i sig en symbol för en ouppnåelig dröm, för något som man inte kan fånga utan att samtidigt trotsa världsordningen.²²⁹ Också de två orterna på varsin sida om sundet får en mytisk färgning genom att färgerna gröna och blå fungerar som framförställda attribut: "av gröna Ventlinge och blåa Brömsebro". Beskrivningen är realistisk i meningen rent geografiskt referentiell, men tonen är sagans.

Det "blåa Brömsebro" är "på andra sidan vattnet", ett vatten som skapar distans inte bara i rum utan också i tid. Orten befinner sig "på andra sidan i historiens distans". Det var ju på denna historiska plats som "Corfitz Ulfeldt, / Leonora Christinas man, / den mångförslagne politikern" år 1645 "förhandlade med svenskarna om fred". Brömsebro och Blekinge var då danskt territorium. Fredsförhandlingarna ses ur ett danskt perspektiv: fienden, de andra, är "svenskarna".²³⁰

Corfitz Ulfeldt kallas för "den mångförslagne" med ett litterärt belastat epitet som ger honom drag av Odysseus. Ulfeldt träder fram mellan myt och historia, lika mycket fiktiv och tidlös som placerad som verklig person i en bestämd tid. Han tillskrivs samtidigt exakta bestämningar och data som är historiskt riktiga. Han var "Leonora Christinas man" och han "förhandlade med svenskarna om fred".²³¹ Att förflytta sig i tiden till 1645 innebär också en förflyttning i rummet, eftersom nationsgränserna var annorlunda då: från Sverige till Danmark. Rummet relativiseras, när det utsträcker i tid.

Det betraktande, receptiva jaget definierar sig endast i negationer och markerar därmed gränsen till omgivningen och sin frånvarande närvaro: "Och jag är inte svalan här, / som matar sina ungar före regnet". Regnets tid förebådas i rummet av "åskans knall och mullrande". Ljudet färdas långsammare än ljuset, men mullret är lättare att uppfatta än blixten, när åskan är långt borta. Också svalornas flykt i rummet tecknar regnets förestående ankomst: "Och svalornas kroppar är pilar / i djupa svindlande dyningar / uppifrån den åskblåa rymden / ända ned till trädgårdens livfyllda gräs". Svalornas "pilar" markerar såväl höjdmått som djupmått, mäter upp rummet vertikalt. Dessutom förbinds de i sin ljudlighet med valarna i den första strofen och därigenom med det som döljer sig "inunder vågskummet". Prepositioner som anger olika lägen

och riktningar längs en vertikal axel, ”uppifrån” och ”ända ned”, dominerar i den andra strofen. Avståndet är djupt och ”svindlande” mellan ”den åskblåa rymden” och ”trädgårdens livfyllda gräs”.

Dikten är komponerad av korrespondenser och spegelvändningar. Det ”gröna Ventlinge” och det ”blåa Brömsebro” färgar av sig i en kiastisk relation till ”den åskblåa rymden” och ”trädgårdens livfyllda gräs”. Det ”åskblåa” ger i sin tur nyanser som förbinder blått med grått, det ”blåa” med ”stengårdens gråa flisor”. Och bilden med flisorna, ”över vilka flugorna surrar dolskt / under lindarnas saftiga gröna kronor”, utgör ett mikrokosmos och en spegelvändning av den första bilden där rymden når gräset. Här är det ”gröna” ett ovanför, medan det i gräset utgjorde ett nedanför, och ”svalornas [...] svindlande dyningar” har övergått i flugornas dolska surrande.

Den följande korta strofen är ett koncentrat av det hittills gestaltade i ytterligare en bild, som samtidigt leder vidare. Förutom en ”stare” som ”dricker vatten / ur det danska duvredet” – ett himlens väsen som dricker ur ett slags miniatyr av havet med ”vågskummet mellan kusterna”, mellan det danska och det svenska – rymmer bilden en omsorg och ett aktivt ”vi” i den sista raden: ”en lerskål, som vi fyllt med vatten”. Ett ”vi” har inrett ett rede som trots att det består av en ”lerskål” åtminstone på det rent fonetiska planet är mjukt med sina allitererande d-ljud: ”det danska duvredet”. Själva skålen skulle kunna ses som en symbol för ett befruktat moderliv. Bakom hela scenen döljer sig den mytiska föreställningen om himlen som befruktat havet. Det ”danska duvredet” föder – i en dikt med ”freden i Brömsebro” som ett bärande motiv – bilden av en fredsduva.

Ur ”den åskblåa rymden” kommer en allitererande ”blek blix”, som ”skär med eggen över skogsdungen”. Ett snitt i tiden åstadkommes med b-ljudens och eggens hjälp. Skogsdungen som snittas planterades av ”morfar och de andra barnen i sockenskolan” för nästan ett helt sekel sedan, ”i början av åttioalet”. Trädens storlek i rummet anger det nästan hundraåriga avståndet i tiden. Åskan är fortfarande långt borta, men den närmar sig på samma sätt som flydda tider nu närmar sig: ”Så långt borta är den åskan, / så långt borta som freden i Brömsebro 1645, / långsamt närmare i rummet, / närmare i tiden”. Avståndet i tiden mellan blix och knall anger avståndet i rummet. Tiden mäts i rummet och rummet mäts i tiden.²³²

Jagets blick söker norrut längs kusten ”på andra sidan vattnet”: ”Där någonstans längre norrut / vid spannmålssilon eller Söderåkra kyrka / bodde alltså Axel Oxenstierna, / när han förhandlade med danskarna om fred”. Perspektivet har nu vänts. Väderstreckens och därmed också rummets relativitet framhävs genom att ”Söderåkra” ligger ”längre norrut”. Vi är nu inne på – även historiskt sett – svensk mark. De svenska delegaterna blev under fredsförhandlingarna 1645 inhysta i Söderåkra prästgård och omkringliggande gårdar.²³³ Axel Oxenstierna ”bodde alltså” antingen vid den nuvarande ”spannmålssilon eller Söderåkra kyrka”. En modern spannmålssilo reser sig som ett kyrktorn

mot skyn och görs i dikten till ett alternativt och utbytbart element: nytt eller gammalt, tecken för andlig eller lekamlig spis. Positionerna ”spannmålssilon” och ”Söderåkra kyrka” står i ett speglade, spänningsfyllt förhållande till varandra på liknande sätt som den svenske delegaten Axel Oxenstierna, som ”förhandlade med danskarna”, kompletterar och spegelvänder den danske Corfitz Ulfeldt, som ”förhandlade med svenskarna”. Tillsammans bildar de en komplex struktur i tid och rum.

Traktaten i det slutliga fredsavtalet – som innebar att Danmark avträdde Jämtland, Härjedalen, Gotland och Ösel till Sverige, som dessutom erhöll Halland under trettio år – utväxlades den 13 augusti 1645.²³⁴ Visserligen nämns inte datumet i ”Blåsten kommer”, men den 13 augusti är en dag av betydelse för Anna Rydstedt. Den ”13 augusti 1965” togs modern ”in på observation” på ”Borgholms lasarett” som det står att läsa i dikten ”Kom mamma, se vårt fina vete!” ur samlingen *Jag var ett barn*: ”Detta var den 13 augusti 1965. / Hon skulle komma att stanna i Borgholm hela två månader”. När modern slutligen ”återvände förbi Stora Hult till Ventlinge”, gjorde hon det i ”en stor svart bil / med plats för bara en passengerare” (135 f). Den 13 augusti 1645 var en dag av fred och försoning. Samma datum, fast 320 år senare, påbörjade modern sin sista resa i livet. Fredsförhandlingarna pågick under högsommaren och röt månaden. Årstiden för tankarna till den sommar då modern ”[m]ellan kräkningarna och smärtorna” solade sig ”i en allt större stillhet / ju längre sommaren led”, som det står i dikten ”För fyra år sen...”, också den ur *Jag var ett barn* (128). ”Blåsten kommer” är fylld av moderns högst närvarande frånvaro och kan sägas gestalta ett försök att försona sig med denna.²³⁵ Att försona sig med moderns död innebär i förlängningen att också försona sig med den egna döden.

Strofen som inleddes med den bleka blixstens egg avslutas med den försonande och samtidigt överskridande raden: ” – En fiskmåns tar sin eleganta lufttur över horvan”. Vad som skars itu, binds nu åter samman. Horva är öländska för inhägnad äng.²³⁶ Horvan är modern Elins. I dikten ”Din sommarbruna kind” står det: ”Ditt mörka hår har vissnat / med horvans sista gräs” (127). Men horvan får till skillnad från moderns kropp nytt liv varje vår. ”Elins vinterhorva” fortsätter att förvandlas till ”Elins juniorva” också efter det att modern gått bort.²³⁷

Måsens flykt står, som tidigare nämnts, hos Anna Rydstedt för en ”vila i rörelsen” (100). Den är också en länk mellan högt och lågt, mellan hav och land, mellan själ och kropp och mellan liv och död. Dikten ”Ännu” ur *Prebensbarn* rymmer ju uppmaningen: ”Låt nuet flyga som mås över hav!” (103). Nuet är både fritt och bundet, överskrider sin egen gräns genom att ”vila i rörelsen”. Måsen vilar endast skenbart i tid och rum: det som ser ut som ett stillastående i stiltje är en kamp mot stormen. Och det som ser ut som måsens ”eleganta lufttur över horvan” är betingat av ovädret som tillfälligt förhindrar måsen från att söka föda i havet.

Anna Rydstedt
med hunden Jeppe
(Diviner) i "Elins
horva" i Ventlinge
på sjuttioalet. Foto:
Ingemar Leckius.



"Shetland Sheepdog
Diviner spetsar på
flugorna vid rabar-
berstånden" (Anna
Rydstedt, "Diviner,
Diviner, säg icke hur
länge", Dess kropp
av verklighet)

"Grå är himlen nu". Det "åskblå" har blivit grått, förebadat av "stengårdens gråa flisor, / över vilka flugorna surrar dolskt". Hotet/åskan närmar sig. Den apokalyptiska stämningen förstärks av att det vanligtvis blå vattnet nu är självlysande grönt, "grönt med mycket ljus". Vattnet "ned mot Södra udden" liknas vid "gamla vichyvattensflaskor på morfars nattduksbord".²³⁸ "Och i färgen på vattnet / närmar sig också morfar i tiden". Den gröna färgen förenar uttryckligen ett interiört rum med ett exteriört. Ett vatten inneslutet i en grön flaska förenas med ett öppet hav. Morfars tid "närmar sig" diktjagets. Med hjälp av den gröna "färgen på vattnet" blir tiden rumslig, och morfadern "närmar sig" – med ett rumsligt verb och en rumslig metafor och preposition – "i tiden".

När Anna Rydstedt i lexikonet *Författaren själv* (1993) ska ursprungsbestämma sig, blir formuleringen att hon "härstammar från öländska, blekingska och småländska bönder".²³⁹ Morfadern var hennes öländska släktförankring. Farfadern var från Småland, och det var också dit fadern återvände efter skilsmässan. De blekingska rötterna stod mormodern för. Öland, Blekinge och Småland är således biografiskt och genetiskt betydelsebärande landskap. I dikten "Blåsten kommer" kan de sägas bidra till att fläta samman släktens och det egna ursprungets olika trådar.²⁴⁰

Motsatsen till den mätbara tiden är den tidlösa evigheten. "Som eviga ter sig / havet, himlen, blixten, mullret". En metafysisk dimension skrivs in i den redan tecknade bilden som nu sammanfattas i fyra substantiv. Men dimensionen är inte explicit. Den finns där som en möjlighet. Landskapet med "havet, himlen, blixten, mullret" verkar bara vara evigt. Egentligen är ju åskan inte ens evig på samma sätt som "havet" och "himlen". Den är temporär och lyder under temporala lagar. Ändå "ter sig" hela bilden som evig. Själva det reflexiva

verbet *te sig* bär på denna dubbla tidsbetydelse: det kan vara såväl momentant som durativt, såväl övergående som utsträckt i oöverskådlig tid. Och även om åskan i stunden är övergående, är den ständigt återkommande, iterativ. Som naturfenomen är åskan lika evig som havet – och därmed lika evighetsmättad. Så har den fått sin mytiska kraft och makt.

I själva verket framkallas en mytisk och metafysisk dimension redan med de fyra uppräknade substantiven som sådana. Föreställningen att himlens gudar – Zeus/Jupiter, Tor eller Jahve/Gud – visar sig i åskan över havet är mytologiskt allmångods. Endast en gud kan skära ”himlen mitt itu”: ”En större blix skär himlen mitt itu / i en ögonblickets horisontlinje / och mullret kommer nu fortare”. Att tidrymden mellan blix och knall nu är mindre, innebär att åskan/guden – hotet/räddningen – bokstavligen närmar sig med stormsteg, med stormens steg. När rummet skärs ”mitt itu”, skapas i skärningspunkten, i ”ögonblickets horisontlinje”, ett ögonblick av epifani. Horisonttranden och den vertikala blixten tecknar ett tillfälligt kors. Ett ögonblick är att verkligen se rummet mellan två blinkningar i tiden. Horisonten – som etymologiskt härstammar ur det grekiska ordet för begränsa och avskilja – är gränsen, synranden.

Genitivmetaforen ”ögonblickets horisontlinje” avlöses av den till synes snarlika ”ögonblickets kommatecken”. Blixten uppenbaras i ögonblicket. Detta ögonblick, denna ögonblix, förvandlar rummet till skrift. Platsens poesi blir poesins plats. Horisonten sprängs och den utdragna linjen reduceras under en blinkning till ett ”kommatecken”, som liksom blixten skär igenom den horisontella linjen. Ögats och blickens gränslinje blir till ett metapoetiskt skiljetecken skrivet som ett ord. Egentligen är det ”en röd plastspann” som liknas vid kommatecknet, men textens kronologi vill annorlunda. Samma ”kommatecken” flyttar emellertid åter ut dikten i den skildrade platsen och får där fysisk närvaro i just bilden av den röda plastspannen. Att plastspannen är ”välvd över vattenposten” gör att den i sin tur liknas vid ett himlavalv välvt över havet. Det som avskiljer i skriften – kommatecknet – framkallar bilden av ett mikrokosmos, där en apokalyptisk himmel ”lyser [...] röd”. Den röda färgen koncentrerar intensiteten i nuet.

Scenen är en tömd trädgård. Trädgården är moderns, ”din trädgård”, som det står i ”För fyra år sen...”, där modern tilltalas i andra person (128). Men modern är nu borta. Det enda som rör sig är en ”trädgårdsslang” som ”ringlar sig / – som om den inte vore utan hot – / kring de nu tomma trädgårdsmöblerna”. Det danska ordet för orm är *slange*. Slangens och trädgårdens mytiska skuggbild och urbild är ormen i ett Eden varifrån människorna redan fördrivits. Men medan ormen i Genesis står för hotet och bär skulden till att de första människorna fördrivs ur Edens trädgård, ”ringlar sig” slangen här runt sig själv med sin dubbla negation: ”som om den inte vore utan hot”. Paradiset är redan tömt. Här finns ingen att hota och ingen som hotar, även om den som betraktar scenen är närvarande i sin förmedlade upplevelse. Men genom att

hotet ändå nämns, skrivs det in i skeendet och bilden, vars ram och bakgrund utgörs av den förestående och hotande åskan.

”Allt närmare i luften / och närmare fönstret / stryker svalorna”. Formuleringen korresponderar med den tidigare ”långsamt närmare i rummet, / närmare i tiden”. Utomhusrummet är fullt av luft, svalornas element, och fönstret är en ruta mot tidens rum. Svalornas närmande visar i rummet vad som ska hända i tiden, visar att ”blåsten och regnet” i följande strof är på väg. Men samtidigt som svalornas tecken är ett tecken om hot, är deras aktivitet på något vis ömsint. De nästan smeker ”fönstret”. Och ”flugan durar / på sin fönsterruta”. Det öländska dialektordet dura betyder slumra lätt. Mitt i ovädret håller ”flugan” på att somna. Men dura kan också betyda dröja kvar. Flugan håller fast tiden och rummet ”på sin fönsterruta”. Dessutom har dura en onomatopoetisk accent. Flugan surrar eller durrar i sin väntan. Lösryckt ur sitt sammanhang har bilden skimmer av en idyll – här skapar den fördjupad mening som kontrast, som kontrapunktisk ton och stämning till ovädret. I diktens andra strof surrade ju för övrigt just ”flugorna [...] dolskt”. Bakom idyllen döljer sig det dolska.

När ”blåsten och regnet” äntligen kommer, går det snabbt och känns som en lättnad. Det är väntan som är lång, när framtiden närmar sig och åskan mullrar. Nuet bara är: ”Och blåsten och regnet / sveper genom trädgården och horvan”. När ovädret blir blåst och regn är hotet över. Som vore den en smekande men samtidigt dödskonnoterande svepning ”sveper” tiden genom paradiset trädgård och livets horva i Ventlinge. Dikten slutar här, i regnets reningsbad och blåstens kännbara – om ock inte gripbara – nu.

Yttre och inre landskap

Himmelens port

Nu seglar jag in
i mitt oändliga hav,
djupare än saltgruvorna under Berchtesgaden,
och mörkret – som en oupplyst gruva –
är detta hav.

Jag salt, hav salt,
Du salt.

Vi seglar i salt,
Luther och jag,
i de väldiga sjöarna
under huden.

Väldig seglats mellan själarnas båtar.
Vi far ifrån själsbåt till själsbåt.
Kortare färden: Jag sträcker ut
från papperets kant till papperets kant.
För trångt är det block, som jag skriver i nu.
För trångt är det rum,
som jag sitter i nu.
Allt kortare färden
från år och till måne,
från jord och till året tillbaka igen.

Det gläntar en dörr.
Han ställer en påse
på stolen vid dörren.
Det sjunger, det sjunger
en trippande hund
med klor emot golvet.
Snart vilar jag själv
i oändlig ensamhet.

Volvitur terra.
Den sista rörelsen.
Det blåa. Det blåa.
De glimmande lågorna
i det blåa, det blå
över Ölandsbron.

Himmelens port:
Tian Men.

Tian Men skimrar.
Skimrar Himmelens port.

Himmelens port i kroppen:
Slidan är Himmelens port.
Slidan är icke Himmelens port.
Munnen är icke Himmelens port.
Munnen är Himmelens port.

Anna Rydsteds landskap kan vara samtidigt såväl inre som yttre, såväl själsligt som materiellt och/eller kroppsligt. Den estetiska energin ligger i själva samtidigtheten och dubbelheten. Betydelserna skapas i brytningspunkterna. I dikten "Himmelens port" ur samlingen *Genom nålsögat* tecknas ett flerfaldigt och mångbottnat landskap. Endast ett ord vittnar om geografisk förankring på Öland, och det är det ord som förbinder ön med resten av världen: "Ölandsbron". "Himmelens port" leder både bort och hem, både längst in i själen/kroppen och ut och fram till andra själar/kroppar, både längst ner i det egna mörkret och fram till den port som leder till ett himmelskt ljus som är bortom här och nu.

Ett antal idéhistoriskt och mytologiskt laddade tecken, eller arketyper, bär dikten som helhet: havet, saltet, båten, färden, rummet, dörren, rymden/himlen, elden, bron och porten. Dessa betecknar och/eller konnoterar samtliga någon form av övergång från ett stadium, rum eller tillstånd till ett annat. Och genom att de tecknar en övergång, binder de också samman. Dikten antyder ett slags "rite de passage", en övergångsrit och reningsprocess. Den blir i sig själv en passage och en port, en port som kan öppnas åt båda hållen och därmed binda samman de dimensioner som den utgör en övergång emellan. "Himmelens port" är sålunda också jordens port.

Övergången är även en passage från skaparprocess till färdig dikt, samtidigt som dikten och diktandet förbinds med den värld som diktjaget i sitt skrivande omges av. Det fysiska rummet jämförs med blocket som bokstäverna trängs på. "Himmelens port" är en metapoetisk dikt som gestaltar sitt eget tillblivande, sin egen övergång, den övergång som den alltså också är ett mångtydigt och slutgiltigt uttryck för.

Redan titeln upprättar och möjliggör passagen. Liksom bron betecknar en övergång, betecknar port och dörr i överförd bemärkelse ett inträde i ett annat rum. I den kristna föreställningsvärlden är de himmelska portvakterna ärkeängeln Mikael och Petrus, som har nyckeln till porten. Men himmelsporten återfinns inom de flesta religioner och mytologier. I dikten finns en kinesisk variant: "Tian Men", som betyder just himlens port. Enligt en barnslig föreställning i västvärlden kommer man till Kina på andra sidan jordklotet om man gräver där man står. Rydstedt aktiverar denna föreställning på ett nyskapande sätt genom att bokstavligen komma så långt ner i sitt "oändliga hav, / djupare än saltgruvorna under Berchtesgaden" att hon slutligen når fram till

”Tian Men” på andra sidan.

I den första strofen pressas tre yttre landskapsbilder – av hav, saltgruvor och sjöar – in ”under huden”. Ett ”hav” som är ”djupare än saltgruvorna under Berchtesgaden” blir till ”de väldiga sjöarna / under huden”. Huden likställs med den geografiska platsen Berchtesgaden eller rättare med jordens skorpa som döljer något ”under” sig. Det yttre blir i själva verket ett inre redan i de två första raderna: ”Nu seglar jag in / i mitt oändliga hav”. Raderna är ett metaforiskt uttryck för en själslig process. Det ”oändliga” havet står för det omedvetna som är både djupt och mörkt, outgrundligt och ”oupplyst”. Ett ”salt” binder emellertid vattnet och förbinder själen med kroppen och kroppens ”salt, / [...] / i de väldiga sjöarna / under huden”.

Samtidigt är saltet själsligt eller rentav religiöst och kristet. I Bergspredikan kallar Jesus lärjungarna för ”jordens salt”.²⁴¹ Salt har ju såväl en renande som en bevarande verkan, men det är också ett bindemedel. Redan i Gamla Testamentet symboliserar salt ofta förbundet mellan Gud och hans folk.²⁴² Anna Rydstedt riktar sig till ett högtidligt Du med stor begynnelsebokstav: ”Jag salt, hav salt, / Du salt”. Den tilltalade preciseras inte men skulle kunna stå för Gud eller Kristus – eller Luther, som dyker fram under nästa rads vi: ”Vi seglar i salt, / Luther och jag”. Oavsett om man heter Martin Luther på 1500-talet eller Anna Rydstedt på 1900-talet är livet en ”seglats mellan själarnas båt”. Att vara och verka som kristen i världen är att segla ”i salt”. Saltet binder skilda tider i rummet/vattnet och skapar en antihierarkisk ordning i linje med Luthers ursprungliga intention och vilja.

Berchtesgaden, som är ett naturskönt bergslandskap i sydöstra Bayern vid gränsen till Österrike, bär på mörka historiska minnen. Obersalzberg ligger strax öster om turistorten Berchtesgaden. Här hade Hitler sitt residens Berghof, där han mottog statsbesök och höll krigsråd före och under andra världskriget. Om Brömsebro i dikten ”Blåsten kommer” var en plats för fred är Berchtesgaden en plats för krig. Det är inte bara ”saltgruvorna” som är mörka utan också platsens historiska förflutna är mörkt. De djupa ”saltgruvorna under Berchtesgaden” bär på innebörder av det onda och det mörka i vår samtidshistorias belysning.

I nästa strof vecklas den inre bilden ut igen. Det ”oändliga” havet inomboards blir ett mellanmänniskt hav med stora avstånd mellan själarna/båtarna: ”Väldig seglats mellan själarnas båtar. / Vi far ifrån själsbåt till själsbåt”. Själsbåten är ett arketyriskt tecken för en övergång från ett stadium till ett annat, för själarnas färd och transport till det hinsides. Båten eller skeppet symboliserar inom kristendomen kyrkan. Båten för oss till det himmelska målet. Men seglatsen verkar här minst lika mycket gälla seglatsen från en ”själsbåt” till en annan i livets hav som den gäller en gemensam färd mellan liv och död. ”Vi” sitter inte alla i samma båt, men vi färdas i samma livshav. I detta hav seglar vi alla ”ifrån själsbåt till själsbåt”.

”Kortare färden: Jag sträcker ut / från papperets kant till papperets kant”. När perspektivet vänds mot ett i stunden skrivande diktjag, blir det oändliga

ändligt och begränsat av ”papperets kant” och rummets väggar. ”För trångt är det block, som jag skriver i nu. / För trångt är det rum, / som jag sitter i nu”. När nuets tid mäts i rummet – och dess rum mäts i tid – blir det ”trångt”. Livets begränsning i rum och tid gör att ”färden” blir ”kortare” ju mera det går mot sitt slut: ”Allt kortare färden / från år och till måne, / från jord och till året tillbaka igen”.²⁴³ Men kontrasten är slående mellan det metapoetiska ”block, som jag skriver i nu” och det hisnande kosmiska perspektivet, där nuets sekunder blir till ”år” och ”färden” i tidrummet inte längre är pennans färd ”från papperets kant till papperets kant” utan en färd ”från år och till måne, / från jord och till året tillbaka igen”. Trots att det fysiska rummet är ”trångt” kan det inre rummet vidgas närmast obegränsat.²⁴⁴ Kontrasten är i sig ett uttryck för litteraturens paradox: den står för språnget mellan det tids- och rumsbundna arbetet med skriften på blockets papper och den färdiga dikten, men den kan också tolkas som klyftan mellan bokstäverna som sådana och de bilder som projiceras eller till och med de oändligt många möjliga bilder som skulle kunna framträda ur orden. Det mödosamma arbetet med orden, med pennan och blocket, är en outhärlig fas i processen – liksom tolkningen förutsätter någon som kan läsa och rent språkligt förstå det lästa. Detta arbete är också i sig en port och en dörr – som leder vidare.

Också det fysiska rummet har en öppning: ”Det gläntar en dörr”. Denna strof är den enda i dikten som beskriver en konkret, realistisk och vardaglig situation. Den kan läsas självbiografiskt. Medan den verkliga Anna Rydstedt-Dannstedt sitter och skriver, kommer maken Gustaf hem, ”gläntar” på dörren och ”ställer en påse / på stolen vid dörren”. Ljudet av deras ”trippande hund / med klor emot golvet” låter som sång. Författarinnan tänker: ”Snart” ska jag dö. Men strofen är samtidigt laddad med symboliska värden. Redan i första raden öppnas perspektivet med dörren som ”gläntar”. Passagen är upprättad mot något som är bortom rummets här och nu.

I ljust av Goethes *Faust* aktualiseras scenen där pudeln stör Faust i hans studiekammare.²⁴⁵ En kontrast skapas samtidigt, eftersom Mefistofeles så småningom visar sig vara ”pudelns kärna”. Pudeln stör de heliga tonerna – här är det hunden det ”sjunger” om: ”Det sjunger, det sjunger / en trippande hund”. Grammatiskt är konstruktionen omöjlig – den påminner om tyskans ålderdomliga uttryck av typen *es häulen die Winde* –, men semantiskt framkallas eller frambesvärjes hunden av ett opersonligt subjekt. Samma konstruktion finns i ”Det gläntar en dörr”. Dörren gläntas på, hunden sjungs. Vem agerar bakom fenomenen? En gudomlig kraft kan anas, eller möjligen inspirationen, ingivelsen, kanske gudagiven.

Den metafysiska dimensionen blir ännu tydligare i diktens fortsättning: ”Volvitur terra”.²⁴⁶ Jorden roterar i tid och rum. De latinska orden förutsätter en kopernikansk världsbild. I bakgrunden ekar Galileo Galileis kända fras: *eppur si muove* (och likväl rör den sig) som han enligt sägnen ska ha sagt efter att ha förnekat sina upptäckter. Men samtidigt kan man läsa in en koppling

till kartusianordens motto *stat crux dum volvitur orbis*.²⁴⁷ Det enda som står fast när allt snurrar är tron och korset. Den kristna kyrkan symboliseras ju ofta med ett skepp eller båt – en ”själarnas” båt – och korset görs närvarande som antingen masten eller hoppets ankare. Storm kan råda på havet, när ”[v]i seglar i salt”, men så länge masten är vertikal, sjunker vi inte.

”Den sista rörelsen” är också den första och den ständigt upprepande. Också när det egna livet har gjort sin ”sista” rörelse, kommer jorden att fortsätta rotera runt sin egen axel och runt solen. ”Den sista rörelsen” får påsen som ställdes ”på stolen vid dörren” att framstå som ödesmättad i all sin trivialitet. Livets slut är nära: ”Snart vilar jag själv / i oändlig ensamhet”. Den ”oändliga” ensamheten ställs mot en tillvaro där det finns en man och en hund och där det ”sjunger”. Tonerna finns här och nu på jorden. De är inte som i *Faust* himlens toner utan jordens. Och när diktjaget ”vilar” i sin ensamhet, finns sångerna, dikterna, kvar på jorden.

Den enskilda strofen och dikten i sin helhet tematiserar – liksom *Faust* – den mänskliga viljan att spränga gränserna i tid och rum, mellan liv och död, himmel och jord. Samtidigt konstateras ett oemotstridligt faktum: ”Snart vilar jag själv / i oändlig ensamhet”. Motsatsen till det trånga rummet och livets begränsningar är inget eftersträvansvärt i sig: oändligheten är tom och ensam, utan tingens och någons närvaro.

Det blå framkallas genom att upprepande åkallas bland lågor. Färgen förstärks så många gånger att den nästan upplöses eller brinner upp i de förtärande ”lågorna” – där å-ljuden blandas samman – som paradoxalt nog är vackert ”glimmande”. Ett slags skrämmande men samtidigt vackert och renande skärseld glimmar ”över Ölandsbron”, över färden som leder både bort och hem. Kring den blå färgen har Anna Rydstedt reflekterat i Lennart Sjögrens brevintervju:

Du har lagt märke till den blå färgen som ofta förekommer i mina dikter. Jag tror att den har med tidiga barndomsupplevelser att göra. Jag såg himlen blå i solens sken och Kalmarsund blått i soliga dagar. Det är alltså himlen och havet som givit mig den blå färgen till grundupplevelse. Från himlens och havens blå färg såg jag kläderna, t ex mammas blåa klänningar och min syster Ruts och mina, som jag tyckte mer om än klänningar med annan färg.

Jag tyckte också att jag såg Gud klädd i blåställ, medan han gick och arbetade i trädgården, och detta blåställ var klarare i färgen än karlarnas – alldeles otvättat blått – för de finaste och nyaste kläder måste det ju vara som Gud bär, tänkte barnet.

Den blå färgen är alltså en tidig och spontan upplevelse som inte har något med de senare inhämtade kunskaperna om romantikens blå blomma som oändlighetssymbol eller med konstens Kristus- och Mariaklädnader att göra. Den blå färgen måste vara förknippad med en tidig upplevelse av trygghet: Mamma i klänningar som himlen och havet och det välkända landskapet begränsat av den blå himlen och det blå havet.

Den vanligaste färgen i mina drömmar – förutom svart, vitt och grått – är

den blå färgen, t ex sommarhavets färg. Drömmen i femårsåldern om min blå klänning var möjligen en dröm om självförverkligande. Jag var ett något blygt barn, men i en dröm som femåring dansar jag fram i en djupblå klänning – inte alls rädd.²⁴⁸

I diktens ”det blåa, det blå” rymms emellertid givetvis också ”de senare inhämtade kunskaperna om romantikens blå blomma som oändlighetssymbol” – en oändlighet som är såväl metafysisk och överjordisk som tom och ensam. Själva upprepadet av färgen blå – som ju per definition står för det gränslösa – omvandlas till frågan: hur gripa det ogripbara, hur fånga himlen i ett ord? Att åkalla ”det blå” är att åkalla Gud, i rymden såväl som antropomorferad, ”klädd i blåställ”. Men framför allt står ”det blåa” för ”trygghet” och ”en dröm om självförverkligande” för jaget eller rentav självet i jungiansk mening. Den fyrfaldiga färgupprepningsen kan ses som en variant på den desperata åkallan och framkallan av jaget som ”Soldikt 1982” i samma samling iscensätter med formuleringar som ”Jaget Jaga Jag Jaga Jaget / Jaganna Johanna Jaganna / Jagsvaga Jagbrista” (211). Det rör sig om en nästan manisk frambesvärjelse, där närvarokänslan blir stark men där jaget riskerar att upplösas. Också ”det blåa” riskerar att försvinna i allt det övriga ”blå”.

”Himmelens port” definieras i den följande strofen på kinesiska, ”Tian men”, och i det gamla Kina fanns en kluven inställning till just färgen blå. Litteraturens gud K’hu-hsing, som en gång begått självmord på grund av kränkt äregirighet, målades alltid med blått ansikte. Själva strävan efter drömmen ”om självförverkligande” gränsar i grund och botten till äregirigheten och dess inneboende vilja att spränga livets gränser, att med ordens hjälp bli odödlig och trotsa det gudomligas lag. Den evighet man kan skriva in sig i är emellertid i någon mening meningslös, eftersom den som blir evig i sina ord på jorden ändå blir ensam i sin ”ensamhet”. Dikten och diktningen är ju för Anna Rydstedt framför allt en väg till gemenskap med andra människor, men till slut är den enskilda människan ändå ensam kvar, i sin död såväl som i sin dikt.

När något glimmar, är det frågan om ett återsken. Att glimma är att skimra. Reflexerna ”över Ölandsbron” och mellan stroforna i dikten är flerfaldiga. I ljuset från ”glimmande” lågor ”[s]kimrar Himmelens port”. Skimret åstadkoms med en kinesisk bild, de kinesiska orden för ”Himmelens port”: ”Tian Men. / Tian Men skimrar. / Skimrar Himmelens port”. De två sista radernas kiasm, korsställning eller spegelvändning gör att bilderna skimrar i varandras återsken. Skimret finns i mitten, tack vare den andra radens omvända ordföljd, som emellertid också skulle kunna uppfattas som en fråga med uteslutet frågetecken: skimrar den verkliga eller är det bara en skenbild?

”Tian” betyder himmel och ”Men” betyder port. Himmelska fridens port (Tiananmen) är porten till det gamla Kejsarpalatset (Himmelspalatset) i Peking. Här hänger porträttet av Mao och det var här Folkrepubliken Kina

utropades den 1 oktober 1949.²⁴⁹ Framför denna port, på Himmelska fridens torg, verkställde militären i juni 1989 massakern av studenter och pekingbor. Anna Rydstedt skrev dikten före denna händelse.²⁵⁰ Men redan när diktsamlingen kom ut i augusti 1989, bara två månader senare, måste kopplingen ha gjorts i dåtidens – liksom i nutidens – tolkningar. En parallell upprättas mellan Berchtesgadens mörka historia och Tiananmens – men också mellan ”Himmelens port” och ett slags helvetets port. Det godas och det ondas ömsesidiga beroende är januslikt.

”Himmelens port i kroppen” förankrar det himmelska i det jordiska. Metafysik blir inte bara fysik utan bokstavligen fysiologi, samtidigt som fysiologin blir metafysik, kroppen blir himmelsk. De följande fyra raderna bildar tillsammans en kiasm, där de två sista svarar mot de två första: ”Slidan är Himmelens port. / Slidan är icke Himmelens port. / Munnen är icke Himmelens port. / Munnen är Himmelens port”. De två mittersta negeringarna av de två yttersta påståenden speglar sig i varandra. Kärnan är en negering, men det som börjar med ett påstående avslutas likafullt med påståendet ”Munnen är Himmelens port”. Båda är kroppens portar och som sådana ”Himmelens port i kroppen”, men den himmelska porten är samtidigt något annat och utöver det kroppsliga. ”Himmelens port” är det som skimrar här och nu, men skimret är ett återsken från något som döljer sig bortom här och nu, i en metafysisk dimension. Kiasmen är i sig själv en bild för både portens och diktens dubbelhet, för munnen och slidan som liksom den himmelska – och den språkliga – porten vetter åt båda hållen, gränsar mellan yttre och inre rum. Dikten utmynnar emellertid i munnen. Ur munnen kommer orden och dikten om ”Himmelens port”. Ur munnen kommer – och munnen är – dikten/porten.

Hela dikten kan läsas som en besvärjelse av det onda, en bön om att inte drunkna vare sig i en inre eller i en yttre oändlighet. Dikten gläntar på dörren inte bara mot en himmelsk evighet utan också mot en ”oändlig ensamhet” och en oändlig grymhet. Framför allt är den i sig själv en frambesvärjelse, en port till ett rum och en tid som är bortom tid och rum.

Anna Rydstedts poesi är till stor del en frambesvärjelse av verklighet. Hennes uppgift som poet och människa är ”att vara Anna i världen”, i denna värld av tid och rum. Men ”Himmelens port” pekar faktiskt på en annan värld, en värld bortom denna.²⁵¹ Denna värld går inte att beskriva utan kan endast antydvas som en möjlighet. Endast passagen och porten in i det okända kan benämnas. ”Ölandsbron” leder i Anna Rydstedts dikt inte till Kalmar utan till en värld långt, långt borta. Ändå är bron väl förankrad i det som kallas hemma.

*

Anna Rydstedts hem var Öland och Ventlinge, men också barndomen och familjen hörde till hennes existentiella upplevelse av att ha ett ursprung och en

tillhörighet i världen. Hemmet existerade både som en jordnära realitet i den yttre geografiska verkligheten och som en inre känslomässig hemmahörighet i nära relation till de övriga familjemedlemmarna. I en gymnasieuppsats med rubriken "Mitt hem" från september 1946, när hon alltså nyligen flyttat till Lund för att börja läsa Latinlinjen på Spyken, skriver hon bland annat:

Tankarna går ständigt tillbaka till den plats, där jag är född och uppvuxen. Där är mitt hem. Mitt i byn ligger gården. Några hundra meter väster om byn skvalpar Kalmarsunds vågor. I stormiga höstkvällar kan man höra bruset därifrån. Runt omkring byn är åkrarna och hagarna utspridda. I juli lyser hagarna gula av den blommande ölandstoken.

Här möttes mamma och pappa. När de gifte sig, gav morfar dem en gård. Ett år senare föddes jag, och efter ännu ett år kom Rut till hemmet. En liten tid därefter reste pappa. Mamma blev ensam med sina små flickor. Då var hon 24 år. Ibland berättade hon för oss om skilsmässotiden, om hur folk sålde brännvin till pappa, och om hur hon bad sig igenom den första tidens nätter. Sedan kunde hon åter resa sig. Gården såldes inte. Den ville hon ge sina flickor en dag, och därför strävade hon vidare, uppförde nya byggnader och köpte bättre maskiner.

Min syster och jag trivdes bäst hemma, och hos oss var de andra barnen i byn. Jag saknade aldrig pappa under den tiden. Men nyfiken var jag. Han, som skickade sådana klämmiga julklappar, var min pappa. Pap-pa! Jag sög på ordet. Tänk, att jag hade en levande pappa även jag! Han bodde i Småland, sade mamma. Det hotade jag ungarna med, när de vunnit över mig i slagsmål.

[—] Jag ville ut i världen och själv forma mitt liv. Jag pinades av att se hästarna gå dag ut och dag in i åkern med betsel i munnarna. Jag, som drev på dem, var inte också jag en fånge? Ute i världen skulle jag tillkämpa mig frihet i anden. Jag bedrog mig. Det onda slås jag fortfarande med. Mig själv flyr jag inte ifrån. Jag är bunden vid det förfinande djävulskapet, sådant det tar sig uttryck i en annan miljö än bondbyns. Tillsammans med mamma och Rut kan jag ibland känna mig befriad från allt det där. Kanske är det, därför att vi tre hyser kärlek och tillgivenhet för varandra. De är mig kärare än andra människor. Mitt hem är, där de bor, och tillgivenheten familjemedlemmarna emellan är hemmets grundval.

Folk kallar inte vårt hem idealiskt. Tanter på Öland och tanter i Skåne skakar sina huvuden och ser gråtfärdiga ut, när de plockat ur en, att man är skilsmässobarn. Men då tiger jag stolt och tackar Gud för det hem, som jag fått växa upp i. Familjen var inte fullständig, men de gamla såren var läkta, och kärleken mellan mor och barn gjorde, att besvärigheterna tedde sig mindre. Jag tror, att min syster och jag hade större förtroende för vår älskade mamma, än andra barn hade för sina föräldrar. Det är ett gott betyg åt det hem, som mamma skapade åt oss.²⁵²

Redan 1946, sju år före debuten, var alltså hemmet på Öland starkt symboliskt laddat. Dess betydelse skulle sedan fortsätta att växa, framför allt efter moderns död 1965.²⁵³ I dikterna märks detta tydligt. I ett brev till Gerard Bonnier



*Anna Rydstedt med hunden Sossi och hennes valpar, 1946.
Ur systemen Rut Carlssons fotoalbum, Ölands Skogsby.*

1963 skriver Anna Rydstedt:

Jag har en gård på Öland. Mamma sålde marken, ladugården och ladan och behöll mangårdsbyggnad, höns hus, magasinslänga. Jag behåller alltid detta, om jag – efter naturen – lever längre än hon. Men min fars hus, som ej är hans utan glasbrukets, försvinner väl ur släktens händer efterhand...²⁵⁴

Det gällde att till varje pris rädda vad som räddas kunde. I skuggan av en frånvarande far blev modern desto viktigare för den inre existensen och möjliga balansen. Modern var hemmet, hemmet var modern. ”Anna i världen” står i direkt förbindelse med ”Mamma i världen”.

MAMMA I VÄRLDEN



Jag var ett barn *utkom i augusti 1970.*
Omslag: Andrea Ydring

Skuggan av en far

”Hur kan en far göra så emot sitt barn”? Frågan formulerar Anna Rydstedt i sin dikt ”Sensommar för själen” ur den postuma samlingen *Kore*. Dikten lyder i sin helhet:

Solen är här för ännu en varm dag.
Litet vind i snåren.
En kåre vind vid stranden.
Finns förlåtelse?

Om du säger:
Hur kan en far göra så emot sitt barn
svarar han:
Jag kunde inte annorlunda. [244]

Dikten andas vemod och ilska men också försoning trots den uttryckliga frågan: ”Finns förlåtelse?”. Den är ett försök till försoning med själva oförmågan att slutgiltigt förlåta, ett slags försoning med sakernas tillstånd. Redan titeln ”Sensommar för själen” ger känsloläget i koncentrat. Årstidens och själens landskap är dubbelprojicerade och samstämmiga, de yttre och inre stämningarna sjunger i samma ackord. ”Solen är här för ännu en varm dag”, men sommaren går mot höst och livet går mot sitt slut. Solen är fortfarande varm. En svag ”vind” gör sig emellertid påmind. Och vinden rensar, skänker svalka och hugsvalelse för själen samtidigt som den påminner om höstens antågande.

Även språkljuden är i samklang. ”En kåre vind vid stranden” bokstavsrimar både med föregående rads ”*vind*” och ”*snåren*” samt inom samma rad, ”*vind*” och ”*vid*” samt ”*vind*” och ”*stranden*”. Ordet ”kåre” förbinder dessutom paronomastiskt den poetiskt inspirerande vinden med diktsamlingens *Kore*, det grekiska ordet för flicka och Persephones namn innan hon rövades ned till Hades och det blev höst och vinter på jorden. Det är som vore det vinden, kåren, som alltså också bär spår av flickan, som själv frågade och sedan prövade i den följande strofens konditionala sats. Det är kåren själv som kommer med orden, med dikten, liksom i den metapoetiska dikten ”Vindord” ur samlingen *Lökvår* (1957), där ”vinden far / med sina sånger” och solvändan ombeds blåsa sina ”vindord” och orden ”drömmer i knottvinden” (41).²⁵⁵

Det är ingen slump att det inte står ’om du sa, skulle han svara’. Istället råder här ett indikativt presens. ”Om” skulle kunna bytas ut mot ett *när*. Anna Rydstedts föräldrar skilde sig när hon var knappt två år gammal.²⁵⁶ I brevet till Hans Ruin från 1960 skriver hon:

Din nya bok [*Hem till sommaren*] har särskilt gripit mig i dessa djup, där vi

brottas med våra föräldrar och de brottas med varandra – eller vilar – i oss. Själv känner jag mest till brottningen. Vilan är nykommen. I dedikationen ”Till Elin och Ivar, mina föräldrar” i det nya dikthäftet [*Min punkt*] har jag trettio år efter deras skilsmässa åter sammanvigt dessa mitt livs huvudpersoner inne i mitt eget hjärta. De har gett mig livet – första gången. Torsten Herner har gett mig livet andra gången, d.v.s. han har räddat mitt liv. Han är en genial, självupppoffrande, benådad terapeut.²⁵⁷

Anna Rydsteds terapeut Torsten Herner, som enligt Jan Olov Ullén ”på gott och ont [är] en av dem som haft störst inflytande över Anna Rydsteds liv” hade utvecklat en idé om schizofreni som hade sin grund i den nyföddes upplevelse av kroppen som den mittlinje där de två föräldrabilderna möts. En schizofren människa får inte ihop de två kroppshalvorna, där den vänstra sidan, hjärtats sida, representerar modern och den högra fadern. Anna Rydstedt lät sig inspireras av Torstens HERNERS symbolföreställningar.²⁵⁸ För att bli hel måste alltså människan inte bara internalisera utan också sammanviga sina inre föräldrar i sitt ”eget hjärta”.

Anna Rydstedt använder ofta hjärtat som symbol för sitt sårbara innersta i sina dikter. Detta hjärta, som åtminstone i brevet och dedikationens form år 1960 kan förena föräldrarna, får så småningom i en dikt långt senare, i samlingen *Genom nålsögat*, en delvis annan symbolisk funktion. Hjärtat är här den plats där fadern och till och med språket måste överges – men kanske just i syfte att försöka återvända till något som i tiden ligger *före* både minnet och känslan av inre splittring. Hjärtat är lösenordet till ett förspråkligt stadium och en direkt, symbiotisk förbindelse med modern.

Dikten heter ”Mitt hjärta” och består av fyra avdelningar. Den är splittrad liksom det diktjag som försöker övervinna sin inre splittring. I den första avdelningen används ett barns språk med omvänd och dramatiserande ordföljd i varje strofs inledningsrad, som börjar med verbet ”Låg”. Första strofen lyder: ”Låg jag död på marken: / Livet aldrig mer. / Himlen blånar över liket. / Skymning faller ner. / Ingen gråter mer i mig” (216). Platsen i tiden är en framtid där jaget ser tillbaka på sin egen död, men själva händelseförloppet skildras baklänges. ”Låg jag död på marken” blir i tredje strofen ”Låg jag sjuk på sängen” (217). Den narrativa inversionen blir genom sin barnsliga klang ett med denna möjliga, icke-lexikala innebörd: att gå bakåt, regrediera. Konstruktionen ”Låg jag död på marken” kan också läsas som en fråga eller till och med som ett prövande, som ett ’om jag låg’, som ett barns fantasi och lek, trots att motiven är sjukdom och död. I den andra avdelningen bryter sedan en vuxen röst in och talar om fädernas skuggor:

Jag silar verkligheten i allt mindre ransoner
och utkristalliserar så
min lilla frid i världen,
sen min gamle Gud försvann
bland mina fäders skumma töcken.

Skuggan av en köttfar och en blodfar,
förgäves tillbakalängtd ifrån skogarna
av barnet vid havet.
Skuggorna av mina lärarfäder, lärofäder
– så stora voro de alla,
att ingen större var. [217]

Att sila ”verkligheten i allt mindre ransoner” och på så sätt utkristallisera sin ”lilla frid i världen” innebär i det rydstedska idiomet att greppa världen språkligt i allt mindre stycken åt gången. Inledningsraden till den andra avdelningen kan därför läsas som en strategi för hela dikten, dess komposition och fragmentarisering. Varje avdelning hänger nämligen ihop inom sina gränser, medan helheten ger ett splittrat intryck. Inom denna andra avdelnings gränser härskar skuggan av en far. Skuggan kastas från en dåtid. En tidigare tid förutsätts, innan ”min gamle Gud försvann / bland mina fäders skumma töcken”. Det fanns en tid när ”min gamle Gud” fanns – liksom en massa ”lärarfäder, lärofäder” fanns. Nu har guden försvunnit och fäderna har förvandlats till skuggor, till ett skumt ”töcken”. Det fanns en tid när dessa fäder betydde allt eller åtminstone mer än allt annat: ”– så stora voro de alla, / att ingen större var”.

Själva upprinnelsen till alla skuggorna, den biologiske fadern, är också en skugga, men i samma stund som denna sätts på pränt och blir till bild, träder den kropp som kastar skuggan paradoxalt nog fram och får kött och blod: ”Skuggan av en köttfar och en blodfar, / förgäves tillbakalängtd ifrån skogarna / av barnet vid havet”. Anna Rydsteds far flyttade efter skilsmässan till de småländska ”skogarna” medan resten av familjen stannade på Öland, ”vid havet”. Redan för ”barnet” var fadern ett slags skugga. Detta barn försökte ”förgäves” ge skuggan kött och blod genom att längta tillbaka honom.²⁵⁹



*Elin och Ivar Rydstedt, 1927
(Viktoria Bengtsdotter Katz, Göteborg).*

I diktens form sker det som barnets längtan misslyckades med. Samtidigt påminner ordet ”förgäves” om att diktens förvandling endast är en ögonblickets illusion. I ett brev till Gerard Bonnier 1956 skriver Anna Rydstedt (inom parentestecken):

Kom utmattad av osmält inspiration och tröttnad folkhögskolepedagogik till Öland lagom för att vara med om en alkoholbestialisk drängs dramatiska avfärd, utsträckt under något dygn – från min för tillfället neurasteniska moders gård. Blir i morgon tvungen fara till Småland, som jag avskyr mer än alla andra svenska landsdelar, för att där i en skogig trakt vakta belysningarna kring min darrande faders alkoholaura.²⁶⁰

Anna Rydstedt hade många faderssubstitut, som tog vid där den biologiske fadern inte räckte till för hennes behov. Morfadern kallade hon ”[s]in barndoms starkaste man i världen”.²⁶¹ Och hon hade många ”lärarfäder, lärofäder”. Lärofäderna var exempelvis den danska trion Kierkegaard, Grundtvig och La Cour men också författare som Stagnelius, Dostojevskij, Ahlin och Vennberg.²⁶² Lärarfäderna var alla de manliga lärare eller mentorer som var betydelsefulla för henne på vägen in i vuxenlivets existentiella ansvarstaganden. Fadersbehovet var hos Anna Rydstedt dubbelt: dels behövde hon någon som gav henne den faderliga ömhet hon saknat, dels behövde hon någon att utagera sin ilska mot fadern på. I den tillbakablickande texten ”Möten i Lund” blir denna dubbla fadersroll tydlig. Aldrig brinner hennes vrede starkare än när den riktas mot kyrkans patriarkat i slutet av fyrtioalet eller mot en manlig professors sexistiska skämt i mitten av femtioalet:

Den unge teolog som därefter skyndade fram, talade med trettioåringens hela teologpondus och slungade ut följande anklagelse mot åhörarna: Ni skrattar åt Guds ord.

Här svallade känslor. Ett andetag av tyst genans och patriarkaliskt betingad skam drog genom salen. – Det var inte en ängel som gick genom rummet. – Det var barnaskammens spöke som dök upp, när man spontant sagt sin mening och därefter blivit tillrättavisad.

[—]

Kvinnovågen kom igen. Då brann det i hela min varelse. Jag måste fram och säga mitt ord med en tjuugoårings hela bistra livserfarenhet. Det var tankar och spånor, som längre fram bearbetades till min första diktsamling Bannlyst prästinna.

[—]

*

Carolinasalen i Lundagårdshuset är fullpackad av oss blivande lärare och helst-icke-lärare. Som väl var kom det in litet luft med draget från de höga fönstren.

Professorn i psykologi och pedagogik Herman Siegvold håller föreläsning. Han strör in ett och annat skämt emellanåt. Är det för pedagogikens skull?

Fungerar skämtet här som ett pedagogiskt medel? Är det något man måste passa på och lära sig? Det gällde ju också betyget och framtiden.

Så kom det. Jag minns inte den exakta formuleringen så här långt efteråt. Det var ett trubbigt skämt om den kvinnliga intelligensen i jämförelse med den manliga intelligensen. Jämförelsen utföll inte till den kvinnliga intelligensens jämlikhet med den manliga.

Ett väluppfostrat stilla fniss susade genom salen.

Jag blev så arg. Ilskan – nej, den stora vreden, steg som en vit alla ytliga konventioner förtärande eld inom mig. Jag samlade ihop mina saker i portföljen, reste mig och skyndade demonstrativt ur bänkraden, varvid de andra fick resa sig. Jag gick stolt mittgången ned genom Carolinasalen mot utgången och slog igen dörren ordentligt med en vida ljudande smäll.

Det var skönt. Det var härligt. Inte bara minnet i huvudet utan även minnet i kroppen har kvar spår av denna händelse. – Jag kan fortfarande känna det väldigt bra, att jag gick och slog igen dörren till Carolinasalen den där gången.

Det var skönt. Jag andades ut. Det hade bara varit att gå.

Det hade varit nödvändigt. En sådan förolämpning! Hur kunde de le och sitta kvar – studentskorna? Och professorn hade inte framställt sitt påstående med vetenskaplig dokumentering. Kunde han själv göra ett test att mäta den logiska slutledningsförmågan med? Var han själv logisk?

Jag stod stilla ett ögonblick. Professorn fortsatte sin föreläsning, som om ingenting hänt. Jag tog kappan och återvände aldrig till professor Siegvalds föreläsningsserie.²⁶³

Behovet av faderlig ömhet är emellertid så starkt att det kan projiceras också på ”en av undertecknarna av det förhatliga cirkuläret”, alltså det cirkulär som citeras i dikten ”Utan betyg i exegetik” i debutsamlingen: Hugo Odeberg.²⁶⁴ Minnesteckningen Anna Rydstedt gör av honom är full av mild försoning:

Jag tyckte om honom, fastän han inte riktigt svarade på mina frågor och fastän han inte på det viset motiverade sitt uttalande tillsammans med de övriga exegeterna. – Han var kanske faktiskt faderligt mild.

[—]

Det var en mild grå vinterdag kanske tio år senare. Jag kom gående över Bantorget framför Grand Hotel. Plötsligt stod jag framför Hugo Odeberg, som kommit från andra hållet. [—]

Vi tog farväl i mildhet och det skulle bli ett farväl för alltid.

Jag kände en avklarad tacksamhet mot Hugo Odeberg. Han kunde ha gjort mig illa med en exegetisk argumentation den gången för tio år sedan. Jag hade tyckt, att han varit undvikande och väl försiktig, men detta kunde nu på håll i tiden också ses som ett utslag av livskloket. Han hade varit mänsklig, bara mänskligt mild.²⁶⁵

Det kärleksfullaste porträttet i ”Möten i Lund” är det av litteraturprofessorn Olle Holmberg. En episod utspelar sig hemma hos honom. Olle Holmberg

intresserade sig för parapsykologi. Öppenheten inför det oförklarliga och skepsisen gentemot tvärsäker vetenskap tror Pia Björck, född Lindegren, var en av de saker som förenade honom med Anna Rydstedt. Pia Lindegren och Anna Rydstedt lärde känna varandra på Studentskegården i Lund där de båda bodde i början av femtiotalet. Pia Björcks minne överensstämmer med Anna Rydsteds vad gäller episoden i fråga.²⁶⁶ Anna Rydstedt skriver:

Pia Lindegren frågade mig, om jag ville komma med till en liten sammankomst hos Olle och Maj Holmberg. Dit skulle även komma en person, som hade hypnotiska gåvor och som gjorde vissa experiment.

Jag var inte särskilt intresserad av just detta men jag tackade ändå ja och Pia och jag hade sällskap till Holmbergs. Där var även en annan av mina lärare, professorn i religionshistoria med religionspsykologi Erland Ehnmark och hans hustru.

Först prövade vi på tankeläsning. [—]

Jag gissade fel på nästan alla de tal Erland Ehnmark hade uppskrivna och tänkte på. Däremot gissade jag rätt på nästan alla de tal, som Olle Holmberg hade uppskrivna och tänkte på. [—]

Vi åt goda, goda smörgåsar och drack ett gott rödvin. Jag upplevde då maten med så tända smaksinnen, har jag tänkt efteråt. [—]

Min högra arm och kroppssida blev varmare och varmare. Det var den sidan av mig, som vette mot hypnotisören. [—]

Jag minns, att jag föll med huvudet och överkroppen åt höger in mot hypnotisören. I detsamma var jag borta från min vakenhet. [—]

Jag vaknade inte vid bordet utan på en säng och någon hade vikit upp pläden, som jag låg på, från bägge sidor, så att den låg över mig så att jag inte skulle behöva frysa. Olle Holmberg satt vid sängen nedåt fotändan och frågade stilla, hur jag mådde.

[—]

En bild har dykt upp för mig efteråt. När jag hade vaknat hade Olle suttit vid min säng, vilket kanske aldrig min egen far hade haft tillfälle att göra, för han hade ju i skilsmässans januarimånad 1930 rest bort och försvunnit i kroppslig gestalt, när jag var ett år och nio månader.²⁶⁷

Själva fenomenet med värmen i höger ”arm och kroppssida” och fallet åt höger kan kopplas till fadersrelationen. Den ”högra” sidan representerade ju enligt terapeuten Torsten Herner faderssidan i människan. Denne mentor och själsläkare Herner hörde självklart också till Anna Rydsteds ”lärarfäder”. I brevet till Hans Ruin – också han en lärarfader – från 1960 skriver hon apropå HERNERS betydelse: ”Nästa bok kommer kanske rentav att rymma litet tacksamhet, ja, helst mycket tacksamhet, eftersom jag nu dag efter dag får ett liv jag aldrig förut ägt till att förvalta utom som en punkt på förtvivlans smalaste spång”.²⁶⁸

Nästa bok är *Presensbarn* (1964), som ju redan på försättsbladet har dedikationen ”Till Torsten Herner”. Dessutom rymmer samlingen dikten ”Min

far biskopen”, tillägnad ”T.H”. I antologin *Lundabok* från samma år, där Anna Rydstedt bidrar med tre dikter ur *Presensbarn*, finns under denna dikt en mer utförlig dedikation: ”Till min läkare / Med. D:r Torsten Herner / med innerlig tacksamhet”.²⁶⁹ Slutet av dikten lyder: ”Jag var det barn, / som förblödde i höger handlov, / som han förband med sin krage. / Då blev han min far, / biskopen som släckte och svor” (95 f).

Signifikativt nog var det i den högra handloven som diktens ”jag”, ”dotter” och ”barn [...] förblödde”. Som Ullén också påpekar var ju den högra sidan ”faderssidan i Herners klivna människofigur”.²⁷⁰ Relationen den store handlingskraftige och mäktige biskopen visavi det hjälplösa barnet är slående. Anna Rydstedt hade lätt för att förstora sina symboliska faders betydelse för och makt över henne. Detta inser hon åtminstone när hon i den långt senare dikten ”Mitt hjärta” blickar tillbaka: ”så stora voro de alla, / att ingen större var”.

Några få av alla dessa ”lärarfäder” var stora nog att omvandlas till hennes vänner och därmed låta henne själv bli vuxen i sin relation till dem. I brevväxlingen med Hans Ruin under det dryga decenniet 1955–1967 växer Anna Rydstedt. Hon kallar Ruin betecknande nog för ”majevtisk” och ”majevtiker”, den som förlöser, den som får henne att bli till som diktare på nytt. Det nyss citerade brevet från 1960 avslutas med ett ”P.S.” som lyder: ”Den fiktiva litteraturen har jag blivit rädd för, jag tycker, att den binder mig vid mitt stadium, medan Hem till sommaren hör till dessa livslyhörda öppna böcker, som puffar en vidare, sätter i gång en. Så är det. Du är majevtisk. Eadem”.²⁷¹

Bakom alla fäderna finns inte bara den biologiske fadern. Bakom, bortom och ovan finns även Gud Fader. En hypotetisk könsinvertering på högsta ort kan verka förlösande och få konsekvenser hela vägen ned. I sin senare diktning återknyter Anna Rydstedt till debutsamlingens första uppror mot Gud Fader. Tanken på en allsmäktig Gud Moder som skapar sin egen avbild kan spåras i rader som den i ”Soldikt 1982” ur *Genom nålsögat*, som lyder: ”Föda mig själv, det barnet, detta barn, mig själv” (209). I Matts Ryings intervju (1979) säger hon:

Jag är ännu yrvaken inför feministteologin, och jag har inte satt mig in i den riktigt. Men jag har funnit många för mig befriande tankar där, som knyter an till min tidigare utveckling. Dock tvivlar jag på att en del av dessa tankar är praktiskt genomförbara. Jag tror att det aldrig kommer att gå an att börja trosbekännelsen så här i den svenska kyrkan: ”Jag tror på Gud Moder allsmäktig, himmelens och jordens skapare...” Men som enskild kan jag spegla mig i dessa tankar och undersöka dem.²⁷²

Oavsett om Gud är far eller mor är det i Anna Rydstedts diktning och värld modern och inte fadern som står i centrum. ”Mamma i världen” heter den sista avdelningen i samlingen *Jag var ett barn* (1970). Den avslutas av den långa diktsviten med samma namn. ”Anna i världen” lämnar plats åt ”Mamma i världen”.

Barnet vid havet

”Havet störtar sig emot mig. Många små spetshundar simmar rappt fint hundsim i vågorna. Rad efter rad av de vitaste, finaste, mest rentvättade, små spetshundar simmar i våg efter våg längs hela Kalmarsund. [—] Och jag är fyra år, och jag får ingen hund, och jag vill få en hund” (III). Så formulerar Anna Rydstedt sin poetiska position i prosadikten ”Ön” ur samlingen *Jag var ett barn*. Hon är ett ensamt och utsatt barn vid havets rand. Med den barnsliga fantasins hjälp besvärjer hon och stillar havets vita vågor till en vision av en oändlig mängd små spetshundar. Att ha en sådan liten hund hos sig är barnets dröm om närhet, gemenskap och trygghet.

Att ”vara Anna i världen” är att vara utlämnad åt världen. Men det är också att söka sin trygghet i världen. Anna Rydstedt anger i sitt författarskap två riktningar, två vägar att finna sin identitet. Den ena riktningen är vägen bort, som i dikten ”Längre än...” ur samlingen *Lökvår*: ”längre / än du vetat / att jag längtat” (47).²⁷³ Den andra är resan hem, exempelvis i dikten ”Och jorden far hem” som inleder *Presensbarn*: ”Min resa slutar väl nu. / Jag far hem. Jag far hem” (79).

I den rydstedtska poesin kan såväl Modern som Fadern anta mytiska dimensioner. Modern är den närvarande jorden, ön eller havet, medan fadern är den frånvarande och den förlorade. Fadern finns i himlen eller på andra sidan havet. I den postumt utgivna *Köre* utkristalliseras de mytologiska föräldrarollerna i den inledande titeldiktseven: ”min mor Demeter Jord” och ”min far Zeus Himmel” (233). Men redan i ”Reling” ur samlingen *Min punkt* är ett liknande föräldramönster och motsatspar skönjbart i raderna: ”Fader på flaskskepp / gungar i havet. / Moder väntar / öars skörd” (67). Fadern är den som sökes, modern är den som finns. Resan bort leder till fadern, resan hem till modern.²⁷⁴ I en radiointervju gjord av Matts Rying 1960 i samband med att *Min punkt* kommit ut, säger Anna Rydstedt:

Solen var en gång min unga hedendoms fadersgud, och havet var en gång min unga hedendoms modersgudinna. [—]

Men solen och havet är för mig nu symboler för de två könen i allt levandes värld. Och de blev även tidssymboler för mig. Jag arbetade med de andra i heta somrardagar på åkern. På kvällen simmade vi svetten av oss i Kalmarsund, som en beredelse för sömnen, i modersnatten.²⁷⁵

Dikten ”Klipp fåren”, också den i *Min punkt*, inleds med uppmaningen som riktar sig till modern: ”Klipp fåren, mor, / så att jag får vantar snart, / grå vantar som lavar, / där jag sover så gärna / med näsan bland lavar / nära min mor”

(63). Barndomens landskap å ena sidan och moderns närhet och närande, hennes trygghetsskapande och värmealstrande funktioner å den andra flyter här in i vartannat. Modern uppmanas för kärleks skull klippa fårens ull som ska bli värmande vantar. Vantarnas grå färg liknas vid lavarnas varvid att sova ”med näsan bland lavar” slutligen likställs med att sova ”nära min mor”. Via liknelserna har kärlekshandlingen fört tillbaka dottern till den efterlängtdade kärleksalstraren själv. Nästa strof lyder:

Kvinna av vind
och hjärta,
mjölk ger du mig,
saltad av hav,
silad i vind.
O, mat för mitt liv.
Mitt skepp far långt,
långt till min sol. [63 f]

För att skeppet ska kunna fara ”långt, / långt till min sol” måste modern, kvinnan ”av vind / och hjärta”, finnas där och förse dottern med symbolmättad färdkost, ”mjölk” och ”mat för mitt liv”. Men det omvända gäller också: riktningarna är i själva verket varandras ömsesidiga förutsättningar. För att kunna komma hem, måste man först kunna resa bort. Samma sak gäller förhållandet konst och liv. Om solen i enlighet med romantisk tradition symboliserar dikten, representerar skeppets resa skrivandet. Men konsten behöver kost. Vinden kommer med inspirationen, hjärtats blod med bläcket och mjölken med det vita pappret. Samtidigt är konsten, dikten som skrivs, livets kost i en djupare existentiell mening: ”O, mat för mitt liv”.²⁷⁶

I samlingen *Jag var ett barn* är återerövrandet av barnet och barndomen ett huvudtema. Redan 1964 skrev Anna Rydstedt i en ansökan om medel ur ”Stipendiefonden Albert Bonniers 100-årsminne”:

Visserligen är jag folkhögskollärare, men jag har en betungad ekonomi, därigenom att det blivit nödvändigt att återuppta en analytisk terapi, som påbörjades i Lund och som nu fortskrider varje vecka i Stockholm, dit min läkare flyttat. [—]

Visserligen hör jag inte till dem som skriver en dikt om dagen men jag har börjat och tänker fortsätta med att skriva prosalyriska skisser från min barndoms landskap och människomiljö. Det är en form, som ger mig större formell frihet. Behovet att verbalisera mina barndomsminnen från Öland har vuxit under analysens gång.²⁷⁷

Boktitlarna *Presensbarn* och *Jag var ett barn* röjer barnets centrala betydelse i författarskapet. Anna Rydstedt ser utan skygglappar, med det på en gång fascinerade och förskräckta barnets blick. Det är vad barnet inom henne ser



Systrarna Rut och Anna Rydstedt, 1935? Ur Rut Carlssons fotoalbum.

som förmedlas i diktens form, ibland också med barnets språk. Utsiktsplatsen vid havet är fyraåringens enligt essän ”Ventlinge i världen”: ”Det stora flyttblocket i Elins horva finns kvar. Klätterblocket är manshögt men skrovligt, så att ett fyraårigt barn kan ta sig upp på det. Det är världens utsiktspunkt på horvans utsiktspunkt. – Ja, du har ditt eget klätterblock, jag har bara velat visa mitt”.²⁷⁸

I den självbiografiska och lyriska prosatexten ”Tre rum i min barndom” från 1971 tar Anna Rydstedt till ”uppgift [...] att återge ett minne från femårsåldern”.²⁷⁹ Världen skildras ur barnets perspektiv, upplevs med barnets sinnen och känslor. Det är inte femåringen som talar ur texten. Språket är den vuxnes. Men verbaliseringen bär på så mycket inkännande återupplevelse att det känns som om minnet får liv och barnets röst gör sig hörbar som en understämma. Anna Rydstedt beskriver hur hon som liten flicka och tillsammans med lillasystern Rut efter ett besök ”i det lilla mörka kvarnrummet” beger sig hem igen:

Vi tumlade ut i gråljuset igen, och novemberblåsten slet i våra kappor, när vi klättrade nedför trappstegen till marken med det vissna gräset. Vi gick stilla och skyddade varandra för rädslan, så gott det gick. Fastän Gotthard var så snäll, så var kvarnrummet så mörkt, och stenarna inne i mjölkaret så stora, att vi ännu var litet rädda för att hela mjölkaret med stenarna skulle kunna falla ned över oss och krossa oss.

Vi sprang bygatan fram och kom hem till gården, där vi bodde och dit pappa och farmor varje jul sände julklappar: tröjor, vantar, sockor, klänningar, mössor och skor.

Vi fick hönssoffa till middag – det godaste vi visste med skivor av morötter, palsternackor och purjolök och med klimp, som smakade ägg, och med vitt, mörkt, kokt hönskött, men klimpen tyckte vi inte så mycket om, utan

vi mackade i stället nykokt potatis i soppan, som på så sätt blev ännu tjockare. Det var varmt och gott vid bordet, och soppan var så varm, att vi måste blåsa på den. Mamma frågade, var vi hade varit, och vi sade, att vi hade varit i kvarnen hos Gotthard, och då tyckte mamma, att vi hade gått långt och det tyckte vi med.

På kvällen var det lördagskväll, och mamma satte fotogenlampan på stora bordet vid kakelugnen och lagade underkläder och strumpor och sen stickade hon på min undertröja i rött och grönt flammgarn. Ruts var redan färdig, och den var av rött och lila flammgarn. Till sist läste mamma i en bok. Vi satt nära henne, klippte bilder ur tidningarna och lekte med dockorna. Vi satt nära henne och tydde oss även till ljuset vid den varma kakelugnen och den litet fotogendoftande lampan. I det här hörnet av rummet var det också varmast. Kammaren var inte lika ljus som prostens Bergers kyrka en julotta eller en nyårsotta eller en trettondagsvesper, men ett finare, varmare rum än kammaren fanns egentligen inte med brasan i kakelugnen och ljuset från fotogenlampan, med det stora bruna bordet och de bruna pinnstolarna omkring och med utdragssoffan och min säng i var sitt hörn, där vi låg och sov. – Det södra fönstret var en tavla med syrenerna till motiv. I västra fönstret var Kalmarsund om sommaren en blå tavla och Kalmarsund om vintern en grå tavla.²⁸⁰

Under åttiotalet och i samlingen *Genom nålsögat* söker sig Anna Rydstedt ännu längre tillbaka i tiden: till foster- och spädbarnsstadiet. I den tredje avdelningen av dikten ”Mitt hjärta” uttrycks detta sökande bakåt som en nödvändighet: ”Mitt hjärta. / Jag måste tillbaka till det varma vatten, / där jag låg liten en gång. / Jag måste tillbaka till det bröst, / där liten jag diade mjölk / utan någon oro förnimbar / mellan min mun och hennes bröst” (217). En parafras på Heidenstams ”stenarna, där barn jag lekt” blir alltså i Anna Rydsteds tappning ”det bröst, / där liten jag diade mjölk”.²⁸¹ Med det litterärt allusionsmättade språkets hjälp uttrycks längtan tillbaka till det förspråkliga och symbiotiska stadiet, före den symboliska ordningens oroväckande gap mellan tecken och ting, mellan mun och ord, mellan subjekt och objekt.

Modern finns ”i världen” men också vid världens och livets gräns, i ett före och i ett efter minnena och livet. ”Mamma i världen / [—] / sover i graven”. Så inleds den långa och avslutande diktsviten i *Jag var ett barn* (142). Denna samling söker sig inte endast bakåt, mot barndomen och en början, utan öppnar också perspektivet mot det oundvikliga slutet i moderns sjukdom och död. ”O mamma lilla, mitt barn” (212). Så lyder ett tilltal i ”Soldikt 1982” ur *Genom nålsögat*. När en förälder åldras och närmar sig döden, händer det att vuxen och barn byter roller med varandra. När modern blir liten, blir dottern stor. Dottern blir mor till sin mor. Denna spegelvändning av roller mellan mor och dotter, denna dubbla rolluppsättning, hör till identitetsdramatiken i *Jag var ett barn*.

Titeldikten, ”Jag var ett barn”, iscensätter ett barndomsminne.²⁸² Hon som modern i detta diktade minne kallar ”min lilla Anna” minns hur hon ”blev



Anna, mamma Elin, Rut i knäet, 1932? Ur Rut Carlssons fotoalbum

smittkoppsvaccinerad / med Rut och många andra barn / i Ventlinge församlingshem sommaren 1935” (139 f). Att smittkoppsvaccineras innebär att skyddas från en död i förtid. Visserligen orsakar vaccinationen feber, men sjukdomstillståndet är övergående. Minnet framstår i dikten som mycket ljust. Mot en mörk fond av skymning som blir ”mörker och natt” lyser ”ljus bröd”. Moderns ”lilla Anna” välkomnas tillbaka till ett feberfritt liv med ”mjölk och vatten”, den elementära förutsättningen för barnets liv.

”Nu är febern borta på min lilla Anna”, sade mamma.
Sen fick jag ljus bröd med mycket smör
och mjölk och vatten.
Skymningen blev mörker och natt.

Mamma bäddar om och stoppar om mig.
”Nu skall du sova”, sade mamma,
”snart är du lika frisk som Rut.” [140]

Redan diktsamlingens kompositionsform avslöjar ett speglingsmönster: *Jag var ett barn* avslutas med avdelningen ”Mamma i världen”, som rymmer titeldikten ”Jag var ett barn” och som avslutas med diktsviten ”Mamma i världen”. Framför allt är den sista avdelningen ett sorgearbete över moderns sjukdom och död, men hela samlingen kan läsas som en sådan bearbetningsprocess. I dikten ”Kattliv”, som inleder avdelningen med samma namn, dödar dottern en kattunge. Sedan minns hon:

Jag har sett detta tidigare:
Ett huvud, som lagt sig tillrätta
på sned i smärta.

Och jag minns två ögon,
som inte ville sluta sig
under mina händer.

Och jag minns ett huvud,
som låg litet snett i kistan
som i en även efter döden
alltför stor smärta. [122]

I den sista avdelningen ställs så "lilla Anna" – som i "Jag var ett barn" tillfrisknar från sin tillfälliga sjukdom – mot modern som drabbas av sjukdom med dödlig utgång. Modern blir "Lilla mamma i döds-cancerluften" (142). Först i slutdikten nämns modern vid namn, men diagnosen är uppenbar långt tidigare utifrån de symtom som beskrivs. I "För fyra år sen..." har det i diktens nu hunnit gå "fyra år" sedan diktens du, modern, gick bort. Dottern minns där den tilltalade moderns "sista vår och sommar" (128).

Plötsligt ryckte du ogräs,
slog du gräsmattan,
dragande den lilla gräsklipparen framför dig
utan smärta, utan illamående i vinden ifrån sjön,
glädjestrålände
med ens med hälsans dyra känsla åter,
tills du åter låg i vardagsrummets inneskugga,
vilande på sängen,
eller ensam i den ljusa sommarnatten
kände en förut okänd och gigantisk smärta
vrida sig runt i din kropp. [129]

Mot slutet av sommaren "togs [modern] in på observation" får vi veta i den långa dikten "Kom mamma, se vårt fina vetel!": "Detta var den 13 augusti 1965. / Hon skulle komma att stanna i Borgholm hela två månader / ända till den 15 oktober, / då hon återvände förbi Stora Hult till Ventlinge. / [—] / Det var en stor svart bil / med plats för bara en passagerare" (136).

Moderns och dotterns roller i "Jag var ett barn" spegelvänds i slutdikten "Mamma i världen". I diktsviten "Kore", som inleder den postumt utgivna diktsamlingen med samma namn, spegelvänds rollerna på ett nytt och mångbottnat vis med den grekiska myten om Demeter och Persephone som fruktbart mönster. Här är det "Kore", flickan och dottern, som bortrövas och lämnar Demeter, modern, för att under vinterhalvåret bli Persephone i dödsriket. De dramaturgiskt uppbyggda sviterna "Kore" och "Mamma i världen" har samma urscen: en mor och en dotter vid livets gräns.²⁸³

Elin Helena Viktoria

Mamma i världen

Mamma i världen
gick bort ifrån världen.
Elin Helena Viktoria,
frisk ifrån cancer,
sover i graven.

Den sista natten lyste hennes lampa
Borgholms kulna oktobernatt igenom
till kvart över tre.

Lilla mamma i döds cancerluften.

Du kände igen mig och log
och nämnde mig vid namn:
Ann, Anna.
Sedan mumlade du ”Ann, vatn”,
fast du knappt kunde säga vatten.

Långsamma rosslingar ur kroppens djupa lungor
vaggar dig i den lilla ekan
mellan livsvåg och döds våg.

Den enda klocka,
som är giltig nu i denna natt
är din kropps uppgivna livsklocka,
mätande nattens minuter, stunder,
mätande hjärtats sista timmar.

Jag förmår inte längre hålla dina kalla händer varma.
Du griper inte mer efter mina händer,
när jag somnar på britsen bredvid din bädd.

Halv tolv fick du din sista morfinspruta, halv tolv.

*

Oktobernatthimlen välver sig
med en liten del av sin båge
kring ditt Ventlinge
du aldrig mera återsåg:
Ditt gula hus med flislagd gård,
med trädgård, horva, får och Shetland Sheepdog Birribi,

två lindar, äpplen i trädgården,
de sista syrliga i frostna gräset.

Ljuset flämtar nu
med ömsom stor tunga, ömsom liten tunga
i vinddraget från den öppna fönsterluckan där högst uppe.

Dina händer bara kallare och kallare,
frysande alltmer,
trevande på lakanet
de stunder jag inte håller dem i mina.
Jag tar dig i hand,
när jag vaknar ibland,
men du håller inte längre så fast i handen
efter din senaste morfininjektion.

Du kämpar inte längre emot
utan föres ständigt längre bort i natten,
och vi ligger i två båtar,
och våra händer når ej snart varandras.

Allt längre far din båt på mörka sundet.

Den tunga sömn, som övermannar
den som vakar hos en döende,
har du även själv talat om,
för tre dödsbäddar har du suttit vid,
innan du nått fram till din egen.
Du har rätt,
det är som du sagt.

*

Lilla, lilla ligger än i båten,
men skall snart lyftas ur din båt,
när allas morgon bryter in.

Jag somnar ånyo, ånyo
och vaknar ånyo, ånyo.
En rossling sjunker ned i hennes kropp.
Tyst allt tyst.
Jag vaknar, som man vaknar,
som när en klocka stannar.
Jag är alldeles ensam i rummet,
har aldrig varit så ensam förr eller senare.

Mamma, lilla mamma.
Jesus, ta emot henne.
Jag är här
men inte hon.
Men Du i språnget

mellan där, som här ej finns,
och här, som där ej finns.
Du i språnget
när jag sov
och livet sjönk i hennes kropp,
och jag inte mera hade hennes händer i mina.
Du där hudens känsel inte mera finns.

Hennes händer är stilla på lakanet,
och hon märks inte själv mer i sin kropp,
men detta är hon,
denna är hon,
och hennes träduva flyger och flyger
och flyger i fönstret,
där vinden sliter i ljuslågan.

Hennes händer borta från mina,
ögon, ögon, mun, som inget mera säger,
som inte mera säger:
”Ann, vatn.”

*

Dina brustna ögon ser mig in
i mina levande hinneomslutna ögon,
men dina ögon väntar mig inte mer.
Men i synens djupa hålör,
där vad du såg till sist
än dröjer kvar som en skälvning
i håret över pannan,
ser jag ditt livs femtionio år djupna och sjunka ned.

Dina under dessa veckor alltmer kupade ögonlock
har nu svårt att behålla sin kupning över ögondjupen.
Så har du aldrig sett på mig förut
med icke-seende pupiller.
Åter och åter ser du på mig,
fastän din blick till sist har brustit,
för den ville aldrig stänga sig för mig i världen.

Låt mig få hjälpa dina ögonlock,
mamma, med mina händer.
Låt mig få ge dina ögon sömnens mörker,
såsom du själv redan sover.

När jag tar mina händer från dina ögonlock,
ser du åter på mig.
Då viker fumligheten och rädslan från mina händer,
och jag låter dem i ro en lång stund vila över dina ögon,

och när jag åter varsamt lyfter mina händer,
har dina ögon slutit sig fast samman
och du sover utan att jag mer skyler ditt ansikte.

Nu vilar du i din kropp utan smärtor.

Jag lägger dina händer till vila på mellangärdet,
ordnar håret, kammar det från pannan bakåt över hjässan
och åt sidorna över öronen fram emot kinderna,
som du brukade ha det.
Jag kysser din svala, bleka panna
och stoppar om din lilla döda kropp,
så att du inte skall frysa så mycket.

Diktsviten "Mamma i världen" är ett sorgedikt över moderns död. Denna elegiska dikt har såväl episka som dramaturgiska inslag: den berättar och iscensätter moderns sista timmar i livet. Dödsprocessen skildras både naturalistiskt och lyriskt-symboliskt som en övergång från ett tillstånd till ett annat. Sviten är ett försök att återkalla upplevelsen av gränslandet mellan liv och död, i livet med döden närvarande i rummet. Ett bibliskt och religiöst mönster låter sig anas och framträder allt tydligare ju längre fram i dikten man kommer.

Redan titeln inbegriper förutom modern indirekt också "Anna". Frasen "Anna i världen" föregår och förbereder "Mamma i världen". "Mamma" är diktens du. "Anna" är diktens dotter och diktens jag. En dotter vårdar och tar hand om sin döende mor, blir mor till sin mor. Ytterligare en gestalt figurerar och tilltalas i dikten: "Jesus". Berättelsen om Jesu lidande, död och uppståndelse är ett glimtvis återkommande mytiskt mönster. Modern bär drag av Kristus. I en opublicerad dikt tillägnad modern skriver Anna Rydstedt: "Du gjorde alltid mer än allt för dem du mötte / och gav ständigt mer än vad Du kunde, / och Han som led för alla mer än ingen [sic!] / har känt igen Ditt givmilda underbara hjärta: / modershjärtat, offerhjärtat, kärlekshjärtat / hos Dig, vår lilla Mamma".²⁸⁴

Den första strofen är centrerad kring den dödas namn som ett epitafium i ordets bokstavliga mening, som det man skriver på (*epi*) graven (*tafos*). Upp-takten fungerar som ett slags emblem till och en sammanfattning, upplösning och fullbordning av det drama som sedan iscensätts. Också rent typografiskt bildar strofen en egen avslutad enhet samtidigt som den i sin likhet med fören på en båt strävar och pekar framåt. Rytmen är markant trokeisk, fallande. Namnet i mitten är ändå rytmiskt kursiverat, eftersom samtliga rader utom den mittersta består av endast två betonade stavelser medan denna består av tre. Namnet är markerat i mitten, i centrum står: "Elin Helena Viktoria".

Strofen är uppbyggd som en kiasm kring detta namn. Närmast namnet står de motställda raderna "gick bort ifrån världen" respektive "frisk ifrån cancer". Trots att de båda innehåller riktningssägelsen "ifrån" och kan läsas som närmast synonyma variationer, står "gick bort" i ett motsatsförhållande

till "frisk", medan "världen" kontrasterar mot "cancer". Medan "gick bort" och "cancer" betecknar döden, är "världen" och "frisk" tecken för livet. Ett liknande förhållande etableras mellan de två yttersta versraderna, som båda innehåller prepositionen "i": "i världen" utgör en kontrast till "i graven". Dessa två rader skapar en skenbar paradox av dubbel hemhörighet: "Mamma i världen / [—] / sover i graven". Såväl "i" som "ifrån" fungerar således – trots att de utgör varandras semantiska motsatser – som syntaktiska förbindelse­länkar mellan att vara "i världen" och att gå "ifrån världen", mellan liv och död. Detta sker tack vare att de tar ut varandra: "i världen" följs av "ifrån världen" och "ifrån cancer" följs av "i graven". Strofen slutar – liksom sviten – i gravens sömn. Men själva namnet kan tolkas som ett tecken på en tillhörighet och gemenskap som sträcker sig bortom vårt timliga liv på jorden. Dopets sakrament är just detta: att dö med Jesus redan i livet, att bli delaktig i Jesu lidande, död och uppståndelse.²⁸⁵

Genom dikten lyser en "lampa", som tecken för livet, hoppet och tron. Den tänds i samma stund som insceneringen görs och dramat kan ta sin början. Scenen är sjukrummet, där ljusets tid är utmätt och belysningen begränsad. Lampan lyser och värmer i natten. Frasen "lyste hennes lampa" omges av mörker och kyla. Och precis som livet är lampans sken ändligt. Väntan på döden förvandlar det triviala klockslaget till en betydelsemättad gräns i tiden, en gräns mellan livet och döden. De sista timmarna mäts i ljus. I bakgrunden ekar adventspsalmen "Gör porten hög": "Låt trones lampa brinna klar / Och vaka, bed och redo var".²⁸⁶

Den följande raden låter omtal övergå i tilltal. Den betraktade modern ligger där och väntar på att bli diktens du. "Lilla mamma i döds­cancerluften" kan läsas både som ett omtal, en fullföljning och sammanfattning av scenen, och som ett tilltal som apostroferar ett du i ett möte. Modern är liten. Redan i den föregående dikten i samlingen, "Den sista dagen", betonas moderns litenhet. Orden läggs där i en överläkares mun: "Och här har vi den lilla trötta" (142). Modern är liten och försvarslös inför sin egen död "i döds­cancerluften", en nybildad sammansättning som både rytmiskt och semantiskt har en ödesdiger tyngd i kontrast till den lätthet och ömsinhet som vilar över "Lilla mamma". Hotet kommer ur moderns egna lungor: hon bär själv på denna destruktiva kraft som tar sitt uttryck i en kvävande luft.

Mötet tar så gestalt, som berättelse och som lyrisk-dramatisk scen: "Du kände igen mig och log / och nämnde mig vid namn". I begynnelsen är bekräftelsen. Dottern blir till i moderns blick, igenkänning och leende kärleksförklaring. I begynnelsen är namnet. "Anna" finns i kraft av modern. Namns näm­nande har här samma symboliska innebörd som inledningens "Elin Helena Viktoria". Modern benämner sitt barn en sista gång. Namnet är för diktens Anna länken mellan modern och resten av världen. Detta är ett sista dop, ett omvänt dop. Modern kan endast med svårighet få fram stavelserna. Dopet är omvänt också i den meningen att det är modern som ber om "vatten".²⁸⁷

Bönen om vatten har sin givna parallell i Jesu ord på korset: "Jag törstar". Orden finns uttalade i Johannesevangeliet.²⁸⁸ Samtliga evangelister beskriver hur Jesus istället för vatten ges "ättikvin" att fukta sina läppar med.²⁸⁹ Hos Matteus och Markus föregås detta av att Jesus vänder sig till Gud och ropar: "Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig?"²⁹⁰

Vatten är liv. Att be om vatten är att be om liv, livets vatten. Vatten består inte bara av grundämnena väte och syre utan rymmer fonemen /a/ och /n/ liksom namnet Anna. Diktens du ber diktens jag om att ge henne livet åter, att inte låta livet överge henne. Också andningen och andan står för livet. I "Mamma i världen" uttrycks andningen på väg mot sitt uppgivande i "rosslingar".²⁹¹ Samtidigt övergår preteritum i presens. Berättelsens då har närmat sig nuets scen. Minnet har blivit närvaro, och gränsen mellan nu och då blir flytande. Rosslingarna utgör den vågrörelse som "vaggar" den försvarslösa "i den lilla ekan" på väg mot döden. I korrespondens med vattnets elementära symbolik är vågen såväl livets som dödens. Rosslingarna är både livets och dödens vågor, både andningen och slemmet som förhindrar andningen. De kommer "ur kroppens djupa lungor". Så småningom kommer livet att sjunka ned här, i kroppens djup som är dödens.

Kroppens djup blir till ett mytiskt landskap, ett bottenlöst Styx, där "den lilla ekan" färdas på sin väg mot andra sidan, dödsriket. Livet är både på väg nedåt och bortåt. Och färden är utmätt i tid, en tid som är kroppslig. Endast den döende kroppens "uppgivna livsklocka" räknas: den räknar tidens och "hjärtats sista timmar". Uttrycket "i denna natt" är bibliskt och för tanken i riktning mot Jesu sista natt i livet.²⁹² Det kan också läsas som ett dolt citat från en aftonpsalm som också är en dödspsalm, som slutar: "Men om det stilla dödens bud / I denna natt jag hör, / Det är min tröst, att din, o Gud, / Jag lever och jag dör".²⁹³ I väntan på "det stilla dödens bud" mäter den kropp som snart ska ge upp andan "nattens minuter, stunder".

Kroppens "uppgivna livsklocka" visar inga sekunder, men den mäter "minuter" och "stunder". Etymologiskt och gammaltestamentligt är stund detsamma som timma, men här tjänar ordet naturligtvis i första hand som en relativisering av själva tidsbegreppet: den kronologiska tidens upplevelsedimension i "stunder".²⁹⁴ Ljudlikheten med sekunder, som är det ord som i en metonymisk närhetsrelation hänger ihop med minuterna, skapar en glidning som både bekräftar och ifrågasätter det omöjliga i att hålla fast tiden. Tiden blir både oundviklig och relativ på samma gång. Kronologiskt inexakta men betydelsemättade "stunder" tar sin plats i diktens och "nattens" förlopp och "hjärtats sista timmar". Tiden "i denna natt" är inte som andra nätter. Den närmar sig moderns sista stund i livet. Samtidigt finns minnets närvaro i ett evigt här och nu, i denna dikt, i ett fortskridande presens.

"När min sista stund månd vara, / Uppehåll mig med din hand". Så lyder bönen i psalm 590:6. När diktens jag för första gången träder fram i första person singularis är det för att uttrycka sin oförmåga att uppehålla, hålla kvar

diktens du i livet och värmen: ”Jag förmår inte längre hålla dina kalla händer varma”. Mot dödens ”kalla händer” är människan maktlös. Livets band håller på att slitas sönder.²⁹⁵ Modern ”griper inte mer efter” dotterns ”händer”. Att närma sig döden innebär emellertid i den kristna föreställningsvärlden inte bara att fjärma sig från en närståendes ”händer” utan också att närma sig Jesu händer.²⁹⁶ Avståndet mellan mor och dotter ökar ytterligare, ”när jag somnar på britsen bredvid din bädd”. Samtidigt överbryggas avståndet: ”britsen” och bädden står inte bara ”bredvid” varandra utan ställs också intill varandra i en allitererande närhet. Men ”britsen” är ett provisoriskt nattläger, där dottern övermannas av sömnen. Moderns ”bädd” är en dödsbädd. Den följande en- radingen sätter en definitiv gräns i tiden. Sjukjournalsspråk bryter sig in i pre- teritum: ”Halv tolv fick du din sista morfinspruta, halv tolv”. Den upprepade tidsangivelsen fixerar och inramar det slutgiltiga i radens mitt.

Härefter följer en asterisk och dikten lämnar sjukrummet. Men nuupple- velsen hålls kvar med hjälp av minnets och fantasins möjligheter att färdas i tid och rum och växla mellan närvarande presens och tillbakablickande prete- ritum. ”Oktobernatthimlen” över Borgholms lasarett är samma himmel som ”välver sig / med en liten del av sin båge / kring ditt Ventlinge / du aldrig mera återsåg”. Bilden av ”ditt Ventlinge” är en frusen bild, ett stilleben i ordets egentliga mening. Äpplena ”i trädgården, / de sista syrliga i frostna gräset” är *nature morte*. Samtidigt är detta en idyll, både i bokstavlig, etymologisk me- ning (liten bild) och överförd bemärkelse. Bilden av ölandsidyllen låter ana en lustgård, det Eden som fanns före människan och den värld som väntar den troende efter hennes död.²⁹⁷

”Oktobernatthimlen” förbinder där med här, då med nu i ett diktens eviga och frusna presens. Dotterns inre blick gör minnet till närvaro. Samtidigt är det sannolikt att dikten färdigställdes just i moderns ”gula hus”, platsen för minnet och skriften, där poeten i skrivögonblickets sommar kan se vad hon minns att hon mindes, där hon både med egna ögon och för sin inre blick ser vad modern ”aldrig mera återsåg”. I trädgården står ”två lindar”, som mor och dotter, med sina hjärtformade blad. I minnet är bladen dock höstfärgade och en del har förmodligen redan fallit till marken denna skildrade oktober- natt.²⁹⁸

En öppning har skapats inte bara mellan då och nu, där och här, utan också mellan ute och inne. Passagen är fri och leder direkt tillbaka in i sjukrummet igen. ”Ljuset” som ”flämtar nu” får antas vara identiskt med den ”lampa” som nämndes i andra strofen.²⁹⁹ Lågan är en ”tunga”, som det gudssymboliserande ”vinddraget från den öppna fönsterluckan där högst uppe” sätter i rörelse och förändrar med sin andedräkt. ”Ljuset” lever och tungan verkar vilja säga något. Men allt som åstadkoms är flämtningar som förstärker känslan av en tynande livslåga utan ord i tystnaden.

Ljuslågans värme kontrasterar mot den tilltagande kylan: ”Dina händer bara kallare och kallare, / frysand alltmer”. Vägen från liv till död går från

värme till kyla men också från styrka till svaghet: ”du håller inte längre så fast i handen”. Vägen är också en väg som upprättar avstånd mellan den som är döende och den som stannar kvar i livet. ”Jag tar dig i hand, / när jag vaknar ibland” klingar barnramsa och förtröstan mitt i förtvivlan, kanske till och med hopp om ett mirakel. När Jesus bryter mot sabbatsbudet genom att bota en man som har en förvissnad hand, räcker det ju med att han säger: ”Räck ut din hand” för att handen ska bli frisk igen.³⁰⁰ Men här är modern oundvikligen på väg bort. Den döende avlägsnar sig inte aktivt utan passivt av något som hon tidigare kämpat mot: ”Du kämpar inte längre emot”. Och hon ”föres” snarare än färdas. Natten är det mörka djupa vattnet, och ”britsen” och bädden framträder nu som vore de ”båtar”. Men även om båtarna är bredvid varandra, är de ”två” och åtskilda, och de glider ifrån varandra: ”Allt längre far din båt på mörka sundet”.

Sjukrummet har förvandlats till ett mytologiskt landskap. Bellmans epistel 79 aktualiseras.³⁰¹ Samtidigt projiceras det mytologiska Styx, det ”mörka sundet” under moderns ”båt”, på det geografiskt närliggande. Kalmarsund kallas i dikten ”Då uppbrottet är kort” ur samlingen *Presensbarn* för ”öländska grisars Styx” (105). Borgholms lasarett låter sig förstås som en kajplats, en väntan på att få färdas – inte över ett verkligt Kalmarsund men över den obönhörliga gränsen mellan liv och död. Det ”mörka sundet” färgar sedan av sig och spegelvänder sina vokaler i den följande strofens ”tunga sömn” som drabbar den som står kvar, när den döende långsamt försvinner bort och sjunker ned.

Sömnen övermannade också lärjungarna Jesu sista natt, när döden var nära. Enligt Matteus och Markus somnade lärjungarna tre gånger, trots att Jesus bett dem att vaka med honom.³⁰² Modern och diktens du har själv förutspått denna ”tunga sömn, som övermannar / den som vakar hos en döende, / [...] / för tre dödsbäddar har du suttit vid, / innan du nått fram till din egen”. Sömnen är ett slags svek och en flykt, men den är också ett sätt att följa den döende en bit på vägen mot den eviga vilan. Döden och sömnen (*mors et somnia*) är ju syskon. Den döende behöver liksom den insomnade vaggas till ro, lugnas och tröstas med en vaggvisa, som samtidigt skulle kunna fungera som en *carmina figurata*, en figurdikt som tecknar bilden av en liten eka sedd upifrån:

Lilla, lilla ligger än i båten,
men skall snart lyftas ur din båt,
när allas morgon bryter in.

Allitterationen i ”[l]illa, lilla ligger” vaggas den ”lilla [...] i båten”. Tidigare skildrade ”rosslingar ur kroppens djupa lungor”, som ”vaggas dig i den lilla ekan / mellan livsvåg och dödsvåg”, har nu tonats över i en vaggvisa. Liksom Bellmans vaggvisa för ”Lilla Charles”, handlar denna om döden.³⁰³ Men där den bellmanska visans krassa framtidsvision är att allt är förgängligt, förebådas

här stunden ”när allas morgon bryter in”. Morgonen som inväntas kan visserligen tolkas som morgon för alla som finns kvar i världen, medan den som går bort ”skall [...] lyftas ur” världen. Samtidigt rymmer emellertid bilden och formuleringen också ett apokalyptiskt uppståndelsemotiv. Vaggvisan blir på så sätt också en bön: må du upptagas bland de saliga i himmelriket när världen skapas på nytt.

Modern befinner sig redan i själva gränslandet mellan livet och döden, mellan döden och uppståndelsen. Dotterns parallella – och ändå så väsensskilda – ständiga pendling och vågrörelse mellan sömn och vakenhet utspelar sig i livet, som en livets andning, vid gränsen till döden, moderns död: ”Jag somnar ånyo, ånyo / och vaknar ånyo, ånyo”. Men då tystnar plötsligt vaggvisan: ”En rossling sjunker ned i hennes kropp. / Tyst allt tyst”. Vågrörelsen har stillats. Uppvaknandet binds samman med tidens tillfälliga upphörande i en parallellism av två liknelser som egentligen tar ut varandra: ”Jag vaknar, som man vaknar, / som när en klocka stannar”. I ett tillstånd, som är bortom tid och rum, råder fullständig tystnad och ensamhet: ”Jag är alldeles ensam i rummet, / har aldrig varit så ensam förr eller senare”.

Den totala ensamheten är både existensens kärna och dess motsats: den är själva existensens nollpunkt. I diktens förlopp utgör denna nollpunkt en vändpunkt. Här tar dottern ett kierkegaardskt språng ut i tron och vänder sig direkt till Jesus i bön, i en förbön för modern: ”Mamma, lilla mamma. / Jesus, ta emot henne”. Jesus som blir diktens ”Du” med stor bokstav, är den som finns ”i språnget” mellan ”här” och ”där”, mellan jaget och modern, mellan livet och döden: ”Jag är här / men inte hon. / Men Du i språnget / mellan där, som här ej finns, / och här, som där ej finns”. Detta språng är både rumsligt och tidsligt. I tiden fyller det utrymmet ”när jag sov / och livet sjönk i hennes kropp, / och jag inte mera hade hennes händer i mina”. Att somna är emellertid liksom att dö att rumsligt försvinna: att med medvetandet försvinna från rummet till drömmarnas värld, även om kroppen finns kvar. Nu blir den egna kroppen påtaglig och närvarande. Också moderns kropp är närvarande, men medan jagets kropp är vaken med alla sinnen, är moderns kropp död och har förlorat känseln.

Men dikten har måhända också en metapoetisk dimension. Här är det i så fall snarare dikten själv som fyller tomrummet och ”språnget”, som är det ”Du” som tilltalas, som har skildrat hur en ”rossling sjunker ned i hennes kropp”, hur ”livet sjönk i hennes kropp”. Dikten befinner sig mitt emellan presens och preteritum och tar plats också i det som hände ”när jag sov” och inte själv kunde registrera händelserna. Bönen kan alltså också förstås som riktad till dikten: må du uttrycka även det som står mellan raderna, också det som inga ord kan benämna. Ändå beskriver Anna Rydsteds diktsvit ”Mamma i världen” dödens ögonblick på ett ovanligt ingående, detaljerat och avskalat sätt. Matts Rying ställer frågan: ”Hur kunde du då själv så helt gå in i denna dödskamp och död, återuppleva den så djupt, skriva om den så fullkomligt skyddslöst? Var det en paradoxal tröst, en räddning för dig?” Anna Rydstedt svarar:

Ja, det var det nog. Det fanns ingen annan väg att gå. Det hörde till sorgearbetet. Minnesbilderna från oktober 1965, då mamma dog, kunde aldrig lämna mig. Jag fick en impuls, som jag aldrig har talat om offentligt. Jag läste – jag tror det var 1965, samma höst som min mamma dött – Simone de Beauvoirs bok *Une mort très douce*, på svenska *Avled stilla*, där hon skriver om sin mors död i cancer. Under några ensamma kvällar på Västerbergs folkhögskola i Gästrikland började jag skriva de här texterna, som dock var så svåra att arbeta med att de fick ligga tre fyra år innan jag kunde ta mig samman en sommar och färdigställa dem. Då var jag också på det klara med att jag inte gjorde detta bara för min egen skull utan även för andra människors skull – och till min mors minne.³⁰⁴

Där moderns liv tar slut fortsätter dikten att skildra: ”Hennes händer är stilla på lakanet”. Moderns kropp är en död kropp. Tilltal går över i omtal. Men det är som om själen fortfarande vore närvarande, även om den inte ”märks”. Från konstaterandet ”detta är hon”, det vill säga ”detta” är hennes kropp, glider dikten över i det till synes snarlika men i själva verket helt annorlunda: ”denna är hon”. Denna människa, denna person, denna själ ”är hon”. Övergången mellan de bägge pronomina ”detta” och ”denna” markerar skillnaden mellan den döda betraktad som död respektive som levande ande.

Själen besjälår ”hennes träduva”. Och ”hennes lampa”, som blev till en flämtande tungoliknande ljuslåga, slits nu av ”vinden”. På ett realistiskt plan är det rimligen ”vinden” som sätter också träduvan i rörelse. På ett symboliskt plan är emellertid träduvan tecken för moderns själ, och ”vinden” eller det tidigare beskrivna ”vinddraget från den öppna fönsterluckan där högst uppe” förenar inte bara ute med inne utan också himlen med jorden, Gud med människan. Vinden är Guds Ande, och döden har givit träet liv. Den trefaldiga upprepningen av ”flyger” ger flykten en fördjupad innebörd. Ljudmässigt landar det inledande f-et i ”flyger” slutligen i fönstrets begynnelsebokstav. Men ”fönstret” leder vidare och kan tolkas som himlens fönster och själens port. Moderns själ är ännu kvar i rummet, men den är på väg att lyfta. Vinden är för övrigt besläktad med inspirationen, det man andas in, och – i enlighet med Anna Rydsteds egen symbolik – rent konkret den som kommer med orden, vindorden.³⁰⁵ Det är orden som ger träduvan liv och det är också själva orden som med vindens hjälp ges liv i den färdiga dikten.

En fågels flykt över vatten till en strand på andra sidan graven är ett vanligt kristet motiv och en litterär topos.³⁰⁶ Färden över vattnet och båten som en bild för den döende kroppen har dikten redan tidigare aktualiserat. Innan modern dött ”ligger [hon] än i båten”. Men hon ”skall snart lyftas ur [s]in båt”. Och nu ”flyger och flyger / och flyger” träduvan som ett tecken för själen på väg att lyfta. I Bibeln står duvan för Guds Ande. När Jesus hade blivit döpt ”steg han strax upp ur vattnet; och se, då öppnades himmelen, och han såg Guds Ande sänka sig ned såsom en duva och komma över honom”, står det hos Matteus.³⁰⁷ När Elin Helena Viktoria dör, iscensätts ett omvänt dop som

fullbordas i den död som ger träduvan liv.

Det är emellertid inte en levande duva utan just en "träduva". Men den får liv: den flyger. En gång tidigare har Anna Rydstedt låtit dikten ge träet liv. Det är signifikativt nog i en extatisk dikt med blodsmystiska förtecken, "Ljusmessa" ur debutsamlingen *Bannlyst prästinna*, där såväl "krucifixets skrovliga trä" som "den korsfästes sargade, spensliga kropp" får liv: "den korsfästes lemmar rodnade av liv / och korsträets avhuggna fibrer knoppades" (10). Duvan kan förknippas med Jesu dop och Guds Ande. Men eftersom duvan är av trä, kan den också ses som relaterad till Jesu död på korset, vars "avhuggna fibrer" åter kan knoppas. Träet får liv, när träduvan "flyger".³⁰⁸ Förvandlingen bär spår av Jesu uppståndelse. "Mamma i världen" döper och döps, dör och förväntas återuppträ "när allas morgon bryter in".

En människa kan kommunicera med omvärlden på flera olika sätt. Det vanligaste medlet är språket, det muntliga språket, där ljuden kommer ur talarens mun. Men man kan också kommunicera med händerna, antingen med handtryckningar, gester eller i skrift. Ögonen kan tala. En blick kan uttrycka. Att dö är att inte längre kunna kommunicera, på vilket vis det vara må: "Hennes händer borta från mina, / ögon, ögon, mun, som inget mera säger". Den döda kroppen är fysisk närvaro utan fysisk funktion. Kroppens "händer", "ögon" och "mun" benämns. Ögonen är två och nämns också två gånger, som för att återkalla den ömsesidiga kontakten i blicken, två ögonpar som möts. I samma stund som kroppsdelarna och sinnesorganen nämns, fråntas de sin funktion, upphör de att meddela sig. Munnen är något "som inget mera säger".

Men när det sedan ges ett exempel på vad munnen "inte mera säger", överskrids gränsen för det möjliga. Modern citeras nämligen än en gång, en sista. Det är fråga om ett intratextuellt citat, från ett tidigare moment i diktens drama, och genom att orden står där, än en gång, trots att de sin egen omöjlighet. Repliken kommer tillbaka fast människans röst försvunnit. Munnen kan inte längre säga "Ann, vatn". Ändå uttalas orden i diktens form. Dikten ger orden nytt liv. I kraft av namnet och vattnet återföds såväl moderns röst som den dotter som tilltalas. Anna kan döpas om och om igen, i minnet av moderns benämning. Har man väl blivit till i den andres blick kan man fortsätta att vara till i minnet av denna blick, trots att livet sjunkit ned "i synens djupa hålor" på den som tidigare såg.

Den som tidigare såg tilltalas nu i en monolog till diktens slut. Från att tidigare ha växlat mellan att omtala, tilltala och citera modern, blir dikten nu ett ensamtal, riktat till den just avlidna modern. De "brustna ögon" som nu "ser mig in / i mina levande hinneomslutna ögon", ser inte. Blicken är brusten och ögonen "väntar mig inte mer". Titelnovellen i Lars Ahlins *Inga ögon väntar mig* från 1944 skildrar den livsavgörande betydelsen i negativ mening av att inte bli sedd.³⁰⁹ I "Mamma i världen" är det snarare fråga om att "Anna" inte längre blir sedd, samtidigt som hon kan minnas hur hon tidigare kärleksfullt

blev sedd och igenkänd. Den tidigare frasen ”Du kände igen mig och log” är fortfarande giltig. Minnet och kärleken hjälper ”Anna” att fortsätta existera, att själv kunna se in ”i synens djupa hålor, / där vad du såg till sist / än dröjer kvar som en skälvning / i håret över pannan”, att där se hela den nu döda moderns ”livs femtionio år djupna och sjunka ned”.

”Dina under dessa veckor alltmer kupade ögonlock” utgör ett mikrokosmos, en bild som återkallar den tidigare bilden av ”Oktobernatthimlen” som ”välver sig / med en liten del av sin båge / kring ditt Ventlinge / du aldrig mera återsåg”. När ögonen brister och därmed förlorar förmågan att återse och ögonlocken får ”svårt att behålla sin kupning över ögondjupen”, får detta återverkningar på makrokosmos, på himlavalvet. Världen har på ett metaforiskt plan brustit. Kvar finns endast en tom blick, som ser ”med icke-seende pupiller”. Ändå ”ser” modern ”[å]ter och åter” på dottern. Liksom den levande dotterns insomnande och uppvaknande ”ånyo, ånyo” tidigare blir den dödas blick till en evig upprepning. Men denna upprepning är inte bara till synes utan slut: den är utan förändring. Den är frusen. Världen har i själva verket inte brustit. Jagets ögon är fortfarande ”levande” och ”hinneomslutna”. Det är moderns brustna blick som till slut, mot sin egen skenbara vilja, måste ”stänga sig för mig i världen”.

Dottern växer av moderns behov, blir mor till sin döda mor: ”Låt mig få hjälpa dina ögonlock, / mamma, med mina händer. / Låt mig få ge dina ögon sömnens mörker, / såsom du själv redan sover”.³¹⁰ Det är inte bara modern utan också dottern som lånar drag av Kristus.³¹¹ När Jesus botar den blinde, lyckas han inte helt första gången han lägger händerna på hans ögon. Den läkande handpåläggningen gör han en andra gång: ”Därefter lade han åter händerna på hans ögon, och nu såg han tydligt och var botad och kunde jämväl på långt håll se allting klart”, står det hos Markus.³¹² Liksom Jesus gör dottern två försök, men här gäller det inte att öppna utan att sluta ögonen: ”När jag tar mina händer från dina ögonlock, / ser du åter på mig”. Jesus botar den blinde från mörkret. Dottern överlämnar moderns ”icke-seende pupiller” till ”sömnens mörker”. Det är inget underverk dottern utför med sin handpåläggning. Men den får henne att växa, av ett slags ritens underliggande närvaro, därtill förlöst av en inre nödvändighet och kraft. De ”ögon” som inte längre ”ser”, ska inte heller behöva se i betydelsen vara öppna: ”Då viker fumligheten och rädslan från mina händer, / och jag låter dem i ro en lång stund vila över dina ögon, / och när jag åter varsamt lyfter mina händer, / har dina ögon slutit sig fast samman / och du sover utan att jag mer skyler ditt ansikte”. Först det ansikte som slutit sig för världen kan öppet möta Guds ansikte.

Såväl ögon som händer används ofta i psalmer för att uttrycka tro och inte minst barnatro, som i Runebergs välkända psalm ”Jag lyfter ögat mot himmelen / Och knäpper hop mina händer”.³¹³ Moderns litenhet förstärker behovet av naiv barnatro. Den följande enradningen, ”Nu vilas du i din kropp utan smärtor”, för tankarna till det lilla Jesusbarnet i julsången ”Maria går i

törnesnår”, där Jesus kallas ”Ett litet barn förutan smärta”.³⁴ Diktsvitens sista strof skildrar ett kärleksfullt omstoppanande av moderns ”lilla döda kropp”, som paradoxalt nog framstår som högst levande. Modern är ett litet barn som fryser. I samlingens titeldikt, ”Jag var ett barn”, som skildrar och iscensätter ett barndomsminne, är det dottern som är sjuk och stoppas om: ”Mamma bäddar om och stoppar om mig. / ’Nu skall du sova, sade mamma” (140). I den försonande slutstrofen och slutscenen i ”Mamma i världen” slutes cirkeln. Diktens Anna blir mor till sin mor och återgäldar moderskärleken i omsorgsfull handling. Mor och dotter möts i nya roller – och i samma. Handlingen är fylld av respekt inför den vuxna individ modern representerade. Håret ordnas och kammars ”som du brukade ha det”. Men i slutorden är modern den ”lilla döda” nyfödda, pånyttfödda: ”Jag kysser din svala, bleka panna / och stoppar om din lilla döda kropp, / så att du inte skall frysa så mycket”.

I ”Jag var ett barn” får ”lilla Anna [—] mjölk och vatten”. I ”Mamma i världen” ber modern den vuxna Anna om vatten. I ”Denna främmande storm”, som är slutdikt i den postuma diktsamlingen *Kore*, är det Kore, flickan och dottern, som i dödsriket tar hand om de nyanlända döda, som är ”deras nyfödda barn”: ”Och Kore stillar deras hunger / med dödsrikets mjölk” (252 f). I *Kore* har dyaden mor-dotter utvidgats till en triad. Redan Kore är tudelad i Kore respektive Persephone. Och såväl Demeter som Kore och Persephone kan ses som olika schatteringar inom ett och samma jag. *Jag var ett barn* handlar om en mors död. I *Kore* väntar den egna döden.

I ”Mamma i världen” är det metapoetiska inte starkt accentuerat, men det finns där som en möjlighet. Dikten handlar om sig själv inte minst i kraft av sitt budskap att diktens liv trotsar döden. Trots att modern är död, lyder den allra sista raden: ”så att du inte skall frysa så mycket”. I diktsviten ”Soldikt 1982” ur samlingen *Genom nålsögat* återkommer mor-dotter-temat. Här är rollerna transponerade till ett inompsykiskt plan: ”O mamma lilla, mitt barn”, och det metapoetiska draget är klart uttalat (212). Solen som sådan är ju en traditionell symbol för dikten och raden ”Föda mig själv, det barnet, detta barn, mig själv” handlar lika mycket om diktskapande som om förlossning av det sanna inre jaget, som jagas, inringas och frammanas med ordens hjälp: ”Jaget Jaga Jag Jaga Jaget” (209 ff).

I denna framställning betraktas och behandlas sviterna ”Mamma i världen”, ”Soldikt 1982” och ”Kore” som en berättelse om en tematisk positionsutveckling. De för Anna Rydstedt så centrala tematiska begreppsparen moderskap och dotterskap, död och födelse/diktskapande omvandlas och fördjupas längs denna förvandlingsgång. Endast ”Soldikt 1982” bär alla aspekter fullt ut. Denna svit är extremt självreflexiv och jagcentrerad – soldikten är en spegeldikt. Allt är skildrat som inre psykiska processer. Därför är det även möjligt att se de tre sviterna ur ett dialektiskt perspektiv. I ”Mamma i världen” är dottern sidoordnad den döende modern och skildras således i en mellanmänsklig relation. I ”Soldikt 1982” är det jagets eget inre som är spelplats. I ”Kore”

kommer en syntes till stånd: schatteringar ur det inre har blivit till en yttre scen av återigen mellanmänskliga relationer där den inre modern och den inre dottern kan samtala med varandra. Bakom varje konstnärligt uttryck finns alltid ett jag, en röst. I centrum av Anna Rydstedts författarskap lyser en stark sol, skulle man kunna hävda. ”Soldikt 1982” kan förstås som ett koncentrat av Anna Rydstedts diktkonst.

ANNA UNDER SOLEN



*Diktsamlingen Genom nåsögat utan skyddsomslag.
(Formgivning: Birgitta Emilsson)*

I himlens tält

”Högt / rider jag / på solen i sken”. I ”Solritt” ur debutsamlingen är anspråken höga och perspektivet hela himlens rymd. Dikten utmynnar i en profetia. Likt Faethon ska ryttarinnan ”slungas / på randen av jorden / till ruttande död / i gnäggande solsken”.³¹⁵ Fallet innebär död men också frälsning eller rentav frälsningens pris: ”Frälst / skall jag slungas” (17 f). Från och med den andra samlingen, *Lökvår*, har himlarymden närmat sig jorden och kosmos kommit så nära att solen kan nås med den utsträckta handen: ”Kom sol, så skall du få en apelsin”. Så förtroligt slutar dikten ”Frukost” (40). Följande positionsförklaring får man i den några år senare ”Tung av jord” ur *Presensbarn*:

Välsignad – tung av jord –
vill jag vara.
Förbannad – tom som luft –
var jag,
innan jag lät min kropp falla till marken
och fick kraft att åter resa mig
och gå sakta in mot staden,
vår stad. [96 f]

Frälsningens våldsamt och ”ruttande död” i ”Solritt” har omvandlats till välsignelsens tyngd ”av jord”. Fallet från himlen innebär en jordisk välsignelse. Och himlen finns kvar – fast nu sedd från jorden.³¹⁶ Dikten ”Det finaste tältet” ur *Jag var ett barn* tydliggör detta perspektiv:

Och får du inget tält i år
så minns ändå alla år,
att du äger det bästa tältet i världen,
med sol och måne, stjärna, satellit och jord
och alla människor och Niklas i.

Det finaste tältet i världen
heter Blåa Himlen,
spänd över hela jorden med oss alla.
Det heter Höga Rymden.
Det heter Djupa Universum. [113]

Denna dikt är tillägnad ”Niklas”.³¹⁷ Med naivistisk teknik blir här ”det bästa tältet i världen” världen själv. Världen konstrueras uppifrån och ned, betraktas med barnsliga ögon, och förses först ”med sol och måne, stjärna, satellit och

jord”. Därefter befolkas jorden, precis som i Genesis: ”och alla människor och Niklas i”. Niklas placeras på så sätt i världens mitt, blir skapelsens centrum. Den dubbla tonen, kombinationen av barnlig lek och djupaste allvar, förstärks ytterligare i den andra strofen. Tältet är himlavalvet och det har ett namn. Det ”heter Blåa Himlen, / spänd över hela jorden med oss alla”. Himlasfären får uppfylla drömmen om lektältet, på en gång sett helt nära och oändligt långt borta. Föreställningen om himlen som ett tält har i all sin naiveriserande konkretion en djup kulturhistorisk och mytologisk förankring med såväl antika som gammaltestamentliga rötter. Himmelstältet angav i antiken den yttersta gränsen för världen som omslöt både människor och gudar, och i Gamla Testamentets Moseböcker talas det om ”uppenbarelsetältets tabernakel”.³¹⁸ Anna Rydsteds och ”Niklas tält” har sammanlagt tre namn. Det heter inte endast ”Blåa Himlen”: ”Det heter Höga Rymden. / Det heter Djupa Universum”. I tältets oändliga dimension smälter upp samman med ned. Det höga är också djupt.

I denna svindlande vision kan man både drunkna och tappa all distans, såvida man inte – som Anna Rydstedt gör – håller fast vid barnets position på jorden. Rymden berövas inte sitt barnsliga allvar. Den barnsliga blicken är det som tillåter allvaret att finnas, som möjliggör dess existens. Barnets position är Anna Rydsteds position, inte minst i förhållande till solen. När systersonen Rudolf ritade en sol, resulterade detta inte bara i en teckning utan också en dikt. På en inklistrad lapp under dikten ”Rudolfs sol” i sitt uppläsningsexemplar av *Min punkt* har Anna Rydstedt skrivit: ”Rudolfs [...] egna ord i stort sett nedskrivna”.³¹⁹ Dikten lyder i sin helhet:

Solen har vingar.
 Han flyger i himlen från Öland till Stockholm.
 Morgon och kväll står fasaner på solens fina vingar.
 Solvingar är de finaste vingar i världen,
 större och ljusare än kvarnvingar,
 fågelvingar och flygmaskinsvingar.
 O, en stor sol med vingar är solen
 med tusen vingar åt tusen håll! [6r]

Himlen kan skydda endast den som står med fötterna på jorden och som ingår i en gemenskap med andra jordiska varelser. Den tidigare citerade dikten ”Tung av jord” slutar i bön till marken, till staden och slutligen till himlen: ”Mark, gunga ej bort under mig. / Stad, ta emot mig. / Himmel, skydda mitt liv på marken”. Den jordiska förbindelsen innefattar också en social gemenskap, här representerad och personifierad av staden. Hon som önskar sig vara ”tung av jord” vänder sig därefter och slutligen till himlavalvet ovanför med bönen: ”skydda mitt liv på marken”. Dikten slutar – och dess allra sista ord är – ”på marken” (96 f).

Flera kritiker har jämfört Anna Rydsteds hållning – som poet och män-

niska – med den helige Franciskus', den berömde solsångaren från början av 1200-talet (1182–1226).³²⁰ Birgitta Trotzig opponerar sig emellertid mot att man kallar tonfallen i de rydstedska dikterna för franciskanska. Hon menar att Rydstedt till skillnad från Franciskus inte är mild utan våldsamt. Den extatiska tonen som är tydlig i *Bannlyst prästinna* har inte avtagit i intensitet, menar Trotzig; den har bara disciplinerats.³²¹ I själva verket utesluter det ena synsättet inte det andra. Det milda, franciskanska draget och det våldsamma, extatiska står i ett komplementärt, ömsesidigt och dialogiskt förhållande. Denna känslomässigt skiftande dubbelhet gör sig återkommande påmind alltifrån debuten till den sista samlingen. Samtidigt är det möjligt att i författarskapet urskilja en dialektisk utveckling som söker sig från det höga till det låga och därefter fram till en syntes av högt och lågt, våldsamt extatiskt och mildt jordnära.

Att gå från det högsta till det lägsta, att låta sin ”kropp falla till marken” som i dikten ”Tung av jord” är att göra ett slags orfisk reträtt. Ingemar Algulin skriver i sin studie i svensk fyrtingslyrik, *Den orfiska reträtten*: ”I den lyriska tradition vi här ska följa kan den [degradationen] ibland framträda som ett tragiskt fall från den orfiske diktarens eleverade position, men den kan också framträda som en önskad och intentionell motrörelse, som ter sig som en lösning på de psykologiska problem som den sublimerade värdigheten framkallat och som framstår som en adekvat reaktion på en anakronistisk situation”.³²²

I femtitalspoesin finns en generell utveckling som kan sägas förskjutas från det som Algulin kallar ”ett tragiskt fall från diktarens eleverade position” mot en degradation som snarare framträder ”som en önskad och intentionell motrörelse”.³²³ Anna Rydsteds poesi följer denna utveckling i sin egen samtid. Fallet från himlen till jorden har en helt annan innebörd i dikten ”Tung av jord” än den har i ”Solritt”. Anna i himlens höjd blir Anna under himlavalvet. Men oavsett om man står på jorden eller befinner sig i rymden, är solen himlavalvets samlande ljuspunkt, en ljuspunkt som både är livgivande och förbrännande. Solen kan sägas utgöra centrum i hela Anna Rydsteds författarskap.

Solen är traditionellt en symbol för livet, men den kan också beteckna Poesien. För Anna Rydstedt är poesin en livsförutsättning, som luft hon andas, som ljus hon lever av. Symboliken smälter därför fullständigt samman i hennes fall. Ofta får solen i hennes diktning personifiera en livgivande fadersgud. Titeldikten i *Jag var ett barn* ger uttryck för en sådan på en gång kosmisk och personlig relation:

Träet strävt mot bara låret under klänningen,
gummiskorna redan våta.
Gunggungung
i solens höga sky,
där han går upp bakom kyrkogårdsmuren!
Ingen feber mer i kroppen,
huvudet lika klart som solens uppgång,
och jag rider på solstrålarna,

grensle på min fina brädhäst,
så långt in i solens värme,
att jag sedan aldrig kunnat lämna livet, solen. [141 f]

Strofen är en positionsangivelse och antyder en hel poetik. I debutsamlingens ”Solritt” red den bannlysta prästinnan ”på solen i sken” (17). Här rider den lilla flickan istället ”på solstrålarna, / grensle på min fina brädhäst”. I båda dikterna står Pegasosmyten och Faethonmyten i ett slags spegelverkande förhållande till varandra. Sol och häst smälter samman till en mångtydig symbol för dikten själv – men också, och framför allt, för livsupplevelsen, livskänslan. I ”Solritt” befinner sig ekipaget i himlen. Här är istället perspektivet barnets och jordens, och solen är himlatecknet för det jordiska livet som värme, klarhet och ljus. Det lilla barnet, solens barn, har visserligen klättrat ”upp”, men endast på en ”stor oordnad vedhög” bestående av ”utskottsbrädor av furu” och satt sig att gunga ”på en utskjutande bräda, / som är säkert inkilad i brädhögen” (141). Solen har ett erotiskt laddat förhållande till jorden och dess organismer. Denna erotiska relation är ännu tydligare i titeldikten i *Lökvår*. Här möts sol och jord, det ”gula” och det ”gröna”, i en bild som förmörkas av maskiner och män, av det ”[t]unga”, det ”våta” och det ”mörka”:

I säningsdagarna drömde lökfröet
om den gula solen.
Och solen älskade den gröna sommaren och fingrade
redan hennes vårliv.
Tunga hängde i regnbågen
de violetta ekona från traktorerna,
där bönderna sutto hukande i våta skinnjackor
och åto mörka ägg ur knutna fingrar. [39]

Om solen som tecken för såväl poesin som livet självt förblir relativt oförändrad genom hela författarskapet, så innebär detta inte att synen på solen i den sista diktsamlingen är identisk med solbetraktelsen i den första. Själva livsynen i dikterna genomgår förändringar med en utveckling från en närmast södergransk extas i *Bannlyst prästinna*, över ett större lugn i naturen och vardagen med en ständigt starkare tonvikt på det jordiska, kroppsliga, konkreta från och med *Lökvår* till och med *Dess kropp av verklighet*, och sedan fram till ett mera ångestfullt och ambivalent förhållande i *Genom nålsögat*, för att slutligen utmynna i den omedelbara närheten till döden i *Kore*.

Solen kan ge liv. Solen kan ta liv. Denna dubbla funktion finns redan i ”Solritt” ur *Bannlyst prästinna*. Liksom Faethons – och för den delen även Pegasostämjaren Bellerofons – historia slutar ju hennes äventyr i död.³²⁴ Dikten ”Solen lyser över ens ångest” ur *Genom nålsögat* inleds med raderna ”Solen lyser över ens ångest / lika mycket som över ens frid” (205). Och i dikten ”Sommar står kring äng och hus” ur samma samling står det: ”Ångest är i

rosens doft”. Denna dikt slutar med orden: ”Vara borta”. Döden och ångesten finns i livets kärna och källa. Liksom ”Solritt” handlar denna ”Sommar står kring äng och hus” om en kosmisk ritt. Men här är det solen själv som rider, en ryttare som grenslar ”hela horisonten”. Samtidigt ”stiger” solen, men inte som solskiva vid horisontens rand utan metonymiskt ”som ett knytt ur jordens skrymslen” och ”som svett ur husens rynkor”. Solen hotar både utifrån och inifrån, både uppifrån och nedifrån. Rörelsen är dubbel:

Solen rider hela horisonten,
stiger som ett knytt ur jordens skrymslen,
stiger som svett ur husens rynkor,
sipprar fram som svett ur hudens skrymslen.

Ångest är i rosens doft.

Liksom ozonens hinna brister,
ytterrockens svepnad omkring jaget brister.

Sommar står kring äng och hus.

Vara borta. [224 f]

Också mellan bilderna av huset respektive kroppen finns en dubbel rörelse. Dessa lånar drag av varandra (”husens rynkor, / [...] hudens skrymslen”), materia och människa står utsatta för samma sol, på samma sätt. Gränsen mellan hud och hus, som fonetiskt utgörs av de betydelseskiljande fonemen /s/ och /d/, blir flytande. Det skapas en dubbelexponering på uttrycksplanet, som ger ett mångtydigt betydelseplan. Den metonymiska och fonetiska sammansmältningen fungerar snarast som ett metaforiskt bildled till ett ävenledes dubbelexponerat sakled, ett splittrat och mångfasetterat jag på betydelseplanet.

Jorden är förbunden med solen på samma sätt som död är förbunden med liv, ångest med frid och kropp med själ. I dikten ”Tung av jord” hämtar diktojaget likt mytens Antaios sin kraft från jorden.³²⁵ Tyngden finns i jorden och i kroppen. Människan antas bära tyngden som en livets nödvändiga börda: utan tyngden flyger hon till väders, ”tom som luft” (96). Jorden rymmer också orden. Här skymtas kritiken av det fint själsliga och tanken på Ordet som kött och Grundtvigs levande Ord.³²⁶ Orden är tunga av jord.

Det är i detta ljus som repliken till Karlfeldt i dikten ”Emot jorden” ur *Presensbarn* bör förstås: ”Jag har inga solvänderhänder. / Väl sträckte jag händerna upp emot solen; / de frös ändå / i solstrålars yttersta bryn”. Förankring i det jordiska står i kontrast till en platonsk ascension och himmelsflykt. Men att vända handflatorna mot jorden innebär ändå att händernas ryggar belyses av solen. Solen och jorden möts i människan. Först när människan är förankrad, hemma på jorden, kan solen ge värme och liv: ”Ja, ryggen av mina händer / vänder jag nu emot solen. / Ja, ansiktet av mina händer / vänder jag nu emot jorden”. Dikten slutar i en dubbel bön, en invokation av såväl solen som jor-

den, att de må finnas för livets skull – och dödens: ”O sol för mänskligheten,
/ ge dagars ljusa liv. / O jord för mänskligheten / i ordens tunga sömn” (80).
Att leva och att skriva är att vara medveten om döden. Att skriva är för Anna
Rydstedt att leva, ett sätt att överleva. Solen symboliserar den poesi som ger liv,
möjlighet till liv, men dödens sömn i jorden är också ”ordens [...] sömn”. Att
vara Anna i världen är att stå på jorden – under himlavalvet, under solen.

Soldikt – en genre

”Människa, bräcklig din ande i solen / och dock solens organiska barn, organiskt barn, / betingat av solen” (211). Så står det i diktsviten ”Soldikt 1982” ur samlingen *Genom nålsögat*. Här apostroferas Människan likaväl som Solen. Liv finns i kraft av att solen finns. Denna universella sanning är grunden till att människan i alla tider och kulturer har dyrkat – och dyrkar – solen. I de religioner där solen inte själv är identisk med guden som tillbes, får den fungera som gudssymbol, som synligt tecken för det osynligt gudomliga.

Genom att kalla sin dikt ”Soldikt” placerar Anna Rydstedt den i en tradition med religionshistoriska förtecken, en uråldrig genretradition av soldikter, solhymner, solsånger och solböner. Möjligheten öppnas att tolka dikten i en genrekontext. Men det är svårt att bestämma och avgränsa en genre som tematiskt är så universellt homogen och samtidigt så formellt och idéhistoriskt heterogen. Egentligen är det kanske bara titeln och adressaten som förenar Echnatons solhymn med den helige Franciskus’ solsång eller den isländska Sólarljod, hinduismens solböner med Tegnér’s ”Sång till solen” eller Karin Boyes ”Bön till solen”.

Den helige Franciskus solsång är en bön till Gud, ett lovprisande av Gud, en tacksägelse som innefattar solen, månen och hela skapelsens liv och död.³²⁷ Solsångens riktiga namn är ”Laudes Creaturarum” på latin eller ”Cantico delle Creature” på italienska, som betyder de skapades lov. I den nya svenska psalmboken finns en bearbetning av Franciskus text. Den inleds: ”Tack, gode Gud, för allt som finns. / Först broder Sol av alla ting. / Vår broder låter dagen gry, / ditt tecken är han i vår rymd”.³²⁸ De fyra raderna motsvarar den femradiga andra strofen i Franciskus sång: ”Laudato sie, mi signore, cum tuete le tue creature, / spetialmente messor lo frate sole, / lo quale jorna, et allumini per lui; / et ellu è bellu e radiante cum grande splendore; / de te, altissimo, porta significatione”.³²⁹

En soldikt apostroferar i allmänhet solen – eller guden, om solen ses som gudssymbol.³³⁰ Oftast riktar sig dikten till solen i form av en bön eller hyllning. Därmed är det inte sagt att alla dikter som apostroferar solen automatiskt kan kallas soldikter. Anna Rydstedt har skrivit flera dikter som apostroferar solen. I ”Frukost” ur *Lökvår* lyder tilltalet ”Kom sol, så skall du få en apelsin” (40). I samlingen *Presensbarn* kan man läsa de högtidligare bönerna i dikterna ”Emot jorden”: ”O sol för mänskligheten, / ge dagars ljusa liv” (80) respektive ”Tankstreckt”: ”O snälla sol, / lys några somrar än / även på oss ensamma ansikten / i den ihärdiga människoleken!” (105).

Invokationen – med såväl högtidliga som vardagliga tonfall – är överhuvudtaget mycket vanlig hos Anna Rydstedt. Solen som tillbedd, hyllad eller som samtalspartner är en av flera ofta förekommande personifikationer. En likartad relation kan diktaren ha till Frid, Ångest, Verklighet, Jord, Hav

och till Gud, Människan, människor, djur och växter. "Soldikt 1982" är en soldikt först och främst på grund av sin titel men också i kraft av apostroferingen och den ambivalenta kärleksförklaringen i diktens sjunde avdelning: "Sol, jag älskar dig sol, / älskansvärda sol! / Dock bränner du ned min hjärna / och mitt förstånd i solens brända länder" (211). Redan i den föregående avdelningen finns för övrigt en formulering som förebådar apostroferingen: "Sol, litet farligt, / grönt, grönt av sol. // Sol, litet farlig, / grönt, grönt av sol" (210). Förutom hänvändelsen till solen rymmer "Soldikt 1982" tilltal till "Gode Gud", "tillvaroanden", "älskade följeslagare", "min käre", "mamma lilla, mitt barn" (211 ff).

Anna Rydstedts soldikt framträder med sin allusiva kraft och i all sin originalitet bäst mot bakgrund av en lång västerländsk tradition som sträcker sig från Pindaros via Franciskus och Shaftesbury till romantikens solsångare. Romantiken var en soldiktens blomstringstid i västerlandets senare historia.³³¹ I ett svenskt perspektiv ser vi väl Tegnér som den störste solsångaren med dikter som "Skaldens morgonpsalm" och "Sång till solen", där solen är himmelstecken för den gudomliga inspirationen, diktkonstens sublinitet, eller där bönen blir ett uttryck för poetens hinsideslängtan.³³²

Anna Rydstedts diktsvit heter inte "Soldikt" utan "Soldikt 1982". Datering är betydelsefull. Angivelsen gör själva titeln dubbel. "Soldikt" markerar en traditionsbundenhet. "1982" signalerar en tidsbundenhet. Egentligen har själva årtalet också en dubbel funktion: samtidigt som det gör dikten samtida eller daterad, placerar det in den i en lång rad av soldikter. Traditionsbegreppet står för både evighet och tid, både bevarande och förändring. Svitens innehåll svarar väl mot titeln: här ryms såväl en religiös som en djuppsykologisk dimension.³³³

Anna Rydstedt försökte förena religion och psykoanalys i sitt liv såväl som i sin diktning. Ullén skriver: "Torsten Herner och hans kristet inspirerade psykiatriska tänkande spelade kanske fortfarande en roll för henne, men den mesta inspirationen i allt detta kom sannolikt från den 'psykoterapi på kristen och humanistisk grund' som hon mötte på föreningen S:t Lukas i Stockholm, den institution som fick ta vid efter Herner".³³⁴ I lexikonet *Författaren själv* från 1993 ägnar Anna Rydstedt störst utrymme åt den diktsamling som då hade fyra år på nacken och som givits ut efter en period av tystnad på tretton år. I artikeln gör hon en betraktelse över sig själv som författaren "AR" och låter ljus/mörker-tematiken i *Genom nålsögat* spela en avgörande roll:

Genom nålsögat (1989) innehåller fragmentariska uttryck från en kris. Här finns ett mönster av mörker och ljus som är tydligare än tidigare. Jaget söker sin identitet även i barndomsminnena. Den trygghet, som språngvis kommer till tals, bygger på erfarenheterna kring osäkerheten och nollställdheten som visar på individens utsatthet i existensen. Anna i världen 1960 syntes ganska trygg i världen. Anna i världen 30 år senare är nollställd, osäker, har ingen trygghet "vid borden i Europa" eller några andra anhalter i världen.

Kanske skiljer sig *Genom nålsögat* från de två tidigare krisböckerna, *Bannlyst prästinna* och *Presensbarn*, på det sättet att ljuset syns mer i den senaste samlingen. Ljuset kommer underifrån och belyser de synliga händelserna.

Varifrån i livserfarenhetens skikt kommer så detta ljus?

AR har muntligt vittnat om den ljusupplevelse som träffade barnet de stunder hon kunde försjunka i betraktandet av de öländska himlarna över marken, särskilt den bländande ljusa vårhimlen, lärkans himmel, över grönspirande vidder mellan vida horisonter. Detta ljus kunde så genomlysna hennes sinne att hon kände sig vara i en annan värld utan mark, som dock igenkänneligen var denna värld.

Det finns mera mörker än ljus i AR:s dikter, men kanske är det därför att mörkret är så stort som ljuset blir synligt.³³⁵

Det krisartade syns i tematiken men också i kompositionen. Kliven är stora och asteriskerna många. Ullén kommenterar: ”Så djärvt, så brant som i *Genom nålsögat* har inte Anna Rydstedt tidigare sammanfogat sina texter”.³³⁶ Hela diktsamlingen skulle kunna liknas vid ett slags drömspel.³³⁷ Dikterna kan läsas som en konstnärlig bearbetning av ett fragmentariskt material ur en drömdagbok. Det hände att Anna Rydstedt skrev ned sina drömmar i en dagbok.³³⁸

”Soldikt 1982” är en svårtolkad dikt. Men med till exempel förordet till Strindbergs *Ett drömspel* i minnet får den sin egen inre logik och mening. Strindberg skriver där: ”Författaren har i detta drömspel [...] sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster: En blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer”.³³⁹

Citatet från drömspelet riktar uppmärksamheten också på det som skiljer den skildrade världen i *Genom nålsögat* från drömmens värld. I ”Soldikt 1982” är tidens och rummets existens en absolut förutsättning: den är jagets instrument för att bli till som individ. Ullén skriver apropå rummets betydelse i dikten: ”Vad som konkretiserar processen i ”Soldikt” är att den utspelas i ett och samma ’rum’, ett rum som både är en metafor för jaget och för dikten vi läser, samtidigt som det uppenbarligen är det verkliga rummet i det verkliga huset, beläget i det verkliga landskap som utgör den yttre ramen för själens kamp för att återvinna sig själv som ’rum’”.³⁴⁰

Som svit betraktad är ”Soldikt 1982” trots sin fragmentariska form ett mycket enhetligt konstverk. Ullén kallar den för ”en stor, väl sammanhållen helhet, fri och nästan avspänd, till och med humoristisk”. Den tematiska konsekvensen och rummets konkretion bidrar till detta. Men musiken och rytmen spelar en minst lika betydelsefull roll. Alliterationerna, upprepningarna, klangerna och den gungande rytmen fungerar som en lugnande besvärjelse uttalad både för och av det inre barnet. Ullén skriver vidare: ”Jag hörde henne några gånger läsa den inför publik, och det var som att lyssna till någon av Beethovens sena kvartetter: samma kombination av stränghet och fantasi,

samma hisnande kontraster mellan stillhet och storm, mellan inre kaos och suveränt musicerande”.³⁴¹

”Soldikt 1982” ingår i en soldiktstradition. Diktsviten riktar sig till solen men också till det liv som är ”betingat av solen”. I dess tematiska centrum står ett jag som försöker bli till, förankra sig själv i tid och rum, i diktens såväl som i verklighetens värld. ”Soldikt 1982” iscensätter ett jag – på jakt efter sig själv.

Soldikt 1982

Soldikt 1982

I

Bulta mot medvetandets golv.
Bulta mot taket.
Bulta mot väggarna.
Bulta på den innersta
av medvetandets fyra dörrar

*

Jaget bultar mot sina gränser.
Ljuden slår mot jagets gränser.

Var är konturerna av mitt jag?

Flyr jag ej med kropp och öron
ifrån dessa ljud,
skulle jag hamna i något ovetbart men fruktansvärt
– jagets explosion som sådan sprängning,
att kroppen måste bindas.

Jag måste gå,
jag måste gå
längre än du vetat,
att jag längtat.

Börjar vinna jaget åter i detta ofullbordade rum:
Fågelbröstet,
Nike från Samothrake,
Lergöken
i detta ofullbordade rum,
södra gavelrummet,
Först måla taket, sedan tapetsera
med Linnés blå Hammarbytapeter.

II

Huset har sina gränser.
Jaget går genom husets väggar,
bärande sina intentioner,
går över trädgården och horvan
in i soluppgångens land,
in i solnedgångens land.

III

Det var en man,

som låg,
som inte kunde röra sig,
därför att hans kropp var sjuk.

Han kunde inte tala,
bara ögonen och handen talade.

IV

Det är allvarliga saker det här.
Jag kastar kastrullen utåt köksgolvet.
Koka allvarsstuvning passar inte nu.

Jag bär jagets bördor i min kropp.
Det i sin linda befriade jaget
bär stora bördor i sin kropp.
O, frid åt jaget, som befriar sig
från den falska friden, tryggheten.
Själén har aldrig varit kroppen
so dicht an som nu.

V

Föda mig själv, det barnet, detta barn, mig själv.

Detta barn i drömmen,
som jag skall hålla reda på,
är ibland plötsligt borta,
dyker upp igen:
Rätt lugnt och rätt så kraftigt.

Mitt jag, fött ur henne eller honom,
ur träden, marken och vattnet
och kroppscellers liv,
ur din vänskap i evighet
– stenarna ej att förglömma.

VI

Försvinner jaget i tiden,
upplöses jaget i tiden?
Vad är då jaget utan en vilja i strömfåran, bäcken?

”Hav söker reling.
Runtom stranden är havet nära.”

Var är mitt hjärta i tiden?
Och jaget går och går och går.

Havets mytiska brus.
Vattnets eviga brus
i sommarvinden.

Vad rätt jag gjort
blev även fel.
Men vattnet brusar ändå
i sommarvinden.

*

Det är mycket brant
inom mig;
Brant, grått, stängt land och hav.
Litet sova,
svårt sova i branta bäddar.
Självpouppnåelig, oupphinnelig i öde land,
något litet sol över grönt.
Sol, litet farligt,
grönt, grönt av sol.
Sol, litet farlig,
grönt, grönt av sol.

VII

Människa, bräcklig din ande i solen
och dock solens organiska barn, organiskt barn,
betingat av solen.

Sol, jag älskar dig sol,
älskansvärda sol!
Dock bränner du ned min hjärna
och mitt förstånd i solens brända länder.
Du säger, älskade följeslagare: Redan är solen svalare.
Vi är i slutet av sommaren,
slutet av juli.
Slutet, säger du.
Slutet.

VIII

Majs branta stegring in mot sommaren,
då vi lyfter med flyget
in över rädslans länder.

*

Jaget centrum
Men Kristus
Bara så att det inte blir fel

Jaget Jaga Jag Jaga Jaget
Jaganna Johanna Jaganna
Jagsvaga Jagbrista

Detta är Jaganna
Jag heter Jaganna
Jag kallar mig Jaganna
Du får kalla mig Jaganna

Hjälp mig att sy,
Gode Gud, jag är jag, Omvrida,
Sticker med nålhuvudet i tyget,
trycker med fingret på nålspetsen.

Jag vill ha ett barn med dig,
och detta barn är jag.

IX

Din egen enda klädnad
och ditt eget enda duntäcke
skall du ej lämna bort,
ej ens till din bästa vän,
försåvida han inte är i större nöd än du.

O mamma lilla, mitt barn.

*

Solens spjut mot min kropp.

Glödande stilla soldagar,
som jag inte kan gå ut i
utom på kvällarna.

Anna,
jag Anna,
Jaganna,
jag ropar dig i djupa nöden,
tillvaroanden.

Jag går på brinnande blankis.

Sök Anna.
Sök efter annan och Anna och ANNA.
Låt henne komma fram ur sig själv,
ur sitt självs skrymslen,
ur sina egna skrymslen,
ur sin själs alla skrymslen,
ur sin själs alla källarskrymslen.

Min egen identitet känner jag starkast i salen.

Vinden.
Grå luften efter den heta blå.

X

Vänta i gryningen, tidiga morgonen.
Invänta den heta dagens ärendeschema.
Invänta lövsprickning.
Invänta lövfällning.
Invänta lövsprickning åter, min käre.

Jaget i rum och tid

”Soldikt 1982” består av tio numrerade avdelningar. Titeln till trots blir solen inte synlig förrän i avdelning VI, och det är endast i avdelning VII som solen apostroferas. Även om solmotivet inte blir tydligt förrän sent i dikten, kan man emellertid skymta det långt tidigare. I avdelning II går jaget ”in i soluppgångens land, / in i solnedgångens land” (208). Solen omsluter jaget i dess relation till rummet och tiden. Att existera på villkor som dikteras av rummet och tiden är en återkommande livsfilosofisk problematik i författarskapet. I ”Soldikt 1982” är denna relation, jaget-rummet-tiden, huvudtema.

Det finns ett skeende i dikten som börjar som ett rumsligt bultande inifrån och utifrån på medvetandets gränser. Jaget vill både befria sig från och befästa sina gränser. Ljuden hotar att spränga jaget, så ”att kroppen måste bindas” (207). Frihetslängtan tar sig uttryck i strofen som inleds ”Jag måste gå” för att sedan etableras som en del av det ofullbordade jagets identitet i form av de tre tecken som alla markerar omöjlig flykt: ”Fågelbröstet, / Nike från Samothrake, / Lergöken” (208). Jaget blir ett konkret – ofullbordat – rum, ”södra gavelrummet”, som ska tapetseras och målas, för att sedan utvidgas till ett helt hus i den följande avdelningen. Här förses jaget med en intentionalitet som gör att det kan gå genom husets väggar ut i världens rumtid, ”in i soluppgångens” och ”solnedgångens land”. Tidens och livets gränser är även husets, landets och rummets gränser – och tvärtom.

Tidens och rummets gränser är också kommunikationens gränser. I avdelning III kommer frasen ”Det var en man”. Med den plötsliga växlingen till imperfekt slår den an ett mytiskt ackord med karaktär av evig giltighet. Denne ”man” kunde endast tala med handen och ögonen. Bilden av den stumme och sjuke mannens utsatthet ropar inte bara på en tolkning utan också på medkänsla: hjälp mig. Det krävs emellertid en inre styrka att hjälpa den andre. I avdelning IX står det: ”Din egen enda klädnad / och ditt eget enda duntäcke / skall du ej lämna bort, / ej ens till din bästa vän, / försåvida han inte är i större nöd än du” (212).³⁴² Raderna vittnar om en viktig insikt vad gäller jagets förhållande till sin omvärld. Först när man inte sviker sig själv, kan man också

och verkligen ta hand om någon annan.

I början på avdelning IV "kastar" ett konkret jag en konkret kastrull "utåt köksgolvet" i ett konkret hus, eftersom en abstrakt, birgersjöbergsk stuvning ("allvarsstuvning") inte "passar [...] nu" (209). Man kan läsa formuleringen som en självuppmaning att inte göra en stuvning av etiska problem. Det gäller att reda ut, inte reda av. Men tolkningsmöjligheterna är här många, eftersom tonen är både ironisk-komisk och allvarlig. Som så ofta samsas här spex och desperation. Ironin sticker hål på allvaret och förhindrar att det allvarliga blir patetiskt, men allvaret försvinner inte utan förstärks snarare.

I avdelning VI sätts jaget i relation till tiden i form av frågor: "Försvinner jaget i tiden, / upplöses jaget i tiden? / Vad är då jaget utan en vilja i strömfåran, bäcken?". Det är "svårt sova i branta bäddar" (210). Det inre landskapet är "[b]rant, grått, stängt" och "öde". Men här finns också "något litet sol över grönt". Möjligen uttrycks emellertid endast en önskan om sol och grönska. De följande stroferna kan nämligen betraktas som såväl apostroferingar som frambesvärjelser av solen: "Sol, litet farligt, / grönt, grönt av sol. // Sol, litet farlig, / grönt, grönt av sol". Det naivistiska språket gör att diktionen får karaktär av en barnramsa eller kanske en trollformel. Solen är förbrännande och farlig samtidigt som den är livgivande och nödvändig. Den både ger och tar människans och grönskans liv i tid och rum.

Jagets relation till rum och tid inbegriper även dess relation till sig självt. Genom hela dikten finns den dubbla kraften eller rörelsen utåt och inåt, centrifugalt och centripetalt. I första avdelningen bultas det i infinitiv – eller imperativ – först utåt och sedan inåt "på den innersta / av medvetandets fyra dörrar" (207). Och i avdelning VIII genererar det tidigare inre branta landskapet en "Majs branta stegring in mot sommaren, / [...] / in över rädslans länder" (211). I centrum finns både jaget och Kristus: "Jaget centrum / Men Kristus / Bara så att det inte blir fel". Liksom solen är Kristus tidens härskare, den som härskar över jagets tid i rummet.³⁴³

Sedan börjar en ordleksjakt på jaget: "Jaget Jaga Jag Jaga Jaget / Jaganna Johanna Jaganna / Jagsvaga Jagbrista". Jaget presenteras på fyra sätt: (illusoriskt) objektivt – subjektivt – reflexivt – intersubjektivt/objektivt: "Detta är Jaganna / Jag heter Jaganna / Jag kallar mig Jaganna / Du får kalla mig Jaganna" (211 f). Presentationen mynnar ut i en upptäckt att "jag är jag" och det omöjliga i att hålla fast sig själv i den upptäckten.³⁴⁴ Det går inte att betrakta sig själv utifrån, göra sig själv till ett objekt utan att samtidigt utplåna eller åtminstone göra våld på det som objektifieras: "Hjälp mig att sy, / Gode Gud, jag är jag, Omvrida, / Sticker med nålhuvudet i tyget, / trycker med fingret på nålspetsen" (212). Bilden avspeglar det smärtsamma skapandet av ett objekt att förhålla sig till. Syendet låter sig läsas som en bild för skrivandet. Bönen får så en metapoetisk betydelsedimension: hjälp mig att skriva.³⁴⁵

"Solens spjut" skadar kroppen som måste skydda sig. Jaget söker sig självt och nåd samtidigt, eftersom namnet Anna – om det är etymologiskt besläktat

med hebreiskans Hanna – betyder just nåd eller benådad: ”Sök efter annan och Anna och ANNA” (213). Den centripetala rörelsen övergår i en centrifugal med de fyra anaförerna ”ur” för att sedan åter bli centripetal i den tionde och sista avdelningens fyrfaldiga ”Invänta”. Från att ha varit en desperat jakt sluter sig dikten i en mer försonande väntan i årstidernas kretslopp.

Dikten har tio avdelningar. Tio är cirkelns tal. Cirkeln är bland annat symbol för kretslopp och den livets dubbla rörelse från centrum till periferi och från periferi till centrum som finns i blodets väg från hjärtat och tillbaka. Enligt Jung var cirkeln mänsklighetens mest centrala symbol. Cirkeln, kvaterniteten (fyrfalden) och framför allt mandalan, den magiska cirkeln, står hos Jung för Självvet.³⁴⁶

Den inledande anafören ”Bulta” upprepas fyra gånger varav den fjärde byter riktning inåt, och därmed blir cirkelns komplementära krafter (centrifugal-centripetal) synliga. Medvetandet har ”fyra dörrar”, vilket har en motsvarighet i Jungs indelning av medvetandet i fyra funktioner: tanke, känsla, intuition och varseblivning.³⁴⁷ Presentationen av ”Jaganna” har fyra varianter och anaförerna ”ur” och ”Invänta” är båda fyrfaldiga samtidigt som de utgör cirkelns båda rörelser. Cirkeln i sig själv tecknas givetvis först och främst i solen, men den manifesterar sig också i kretsloppstanken med till exempel ”in i soluppgångens land, / in i solnedgångens land” och ”Invänta lövsprickning. / Invänta lövfällning. / Invänta lövsprickning åter, min käre” (208/213). Och frasen ”O mamma lilla, mitt barn” är en cirkelformad generationskedja kring jaget (212). Cirkelfiguren är diktens samlande symbol. Dess centrum är solen. I solens spegel syns Dikten men också Jaget, Kristus, Barnet, Hjärtat och Självvet.

Jaget som kropp och hus

På diktsvitens konkreta bildplan är det emellertid huset som är den samlande symbolen. Redan i den första strofen etableras rummet med golv, tak, väggar och dörrar. Så småningom utvidgas bilden till ett hus, genom vars ”väggar” jaget kan gå, ”bärande sina intentioner” (208). I avdelning IX finns själens och självets ”källarskrymslen” som en materialisering av det omedvetna Självvet samt ”salen” som en bild för det medvetna Jagets identitet: ”Min egen identitet känner jag starkast i salen” (213).

Huset med sina olika våningar är en vanlig symbol för människans olika medvetandegrader, inte minst inom den jungianska psykologin. Att drömma att man utforskar och upptäcker nya vrår och ”källarskrymslen” innebär att man är på spaning efter det omedvetna. Bengt Höglund pekar på huset som symbol för kvinnan och modern och på hur huset också betecknar ett faktiskt, verkligt hus på Öland: ”Huset – med sina skyddande och värmande hållrum – är ju en kvinno-symbol med anor långt bortom Freuds *Traumdeutung*. Det sällsamma med Anna Rydstedt är nu att den centrala mor-dotter-tematiken



"Ditt gula hus med flislagd gård"
(Anna Rydstedt, "Mamma i världen"). Foto: Lena Jönsson

lever sitt liv i det *faktiska* modershuset i Ventlinge på södra Öland. Den reflexiva moderligheten får på detta sätt ytterligare en dimension".³⁴⁸

Dramat i "Soldikt 1982" utspelar sig, liksom för övrigt hela Anna Rydstedts författarskap, i en faktisk verklighet. Referensen bär naturligtvis inte diktens samlade och djupare innebörd, men det faktum att referensen finns har likväl en betydelse. Som exempel kan nämnas att det "södra gavelrummet" inte bara är ett poetiskt rum för att "vinna jaget åter" utan också refererar till ett faktiskt gavelrum åt söder, tapetserat "med Linnés blå Hammarbytapeter".³⁴⁹

Genom hela dikten sker en dubbelexponering av två konkreta bilder: bilden av kroppen och bilden av huset. Samtidigt sidosordnas jaget som kropp och jaget som själ. Medvetandets golv, väggar och tak är såväl kroppsliga som själsliga gränser. De kroppsliga och de själsliga gränserna är emellertid inte identiska, vilket producerar ångest och flykt: "Flyr jag ej med kropp och öron / ifrån dessa ljud, / skulle jag hamna i något ovetbart men fruktansvärt / – jagets explosion som sådan sprängning, / att kroppen måste bindas" (207).

I de två första avdelningarna är husmetaforen först och främst en konkret bild för något abstrakt: medvetandet, jaget. Men eftersom jaget kan röra sig i det konkreta rummet och huset, blir bilden inte identisk med vad den betecknar. Det konkreta rummet blir snarare något som det abstrakta jaget kan förhålla sig till och utgå ifrån: "Huset har sina gränser. / Jaget går genom husets väggar, / bärande sina intentioner" (208). Så småningom blir både yttre och inre värld konkretiserat i "Jag kastar kastrullen utåt köksgolvet. / Koka allvarsstuvning passar inte nu" (209).

Därefter tar kroppen över husets tidigare roll från avdelning I och II som jagets konkreta plats. Härmed produceras dubbelexponeringen av kroppen och huset: ”Jag bär jagets bördor i min kropp. / Det i sin linda befriade jaget / bär stora bördor i sin kropp”. Jaget är kroppen, men det kan samtidigt förhålla sig till sin kropp, vilket markerar att jaget är mer än bara kroppen. Jaget består av både kropp och själ. Jagets bördor bärs i kroppen. Anna Rydstedt skildrar ofta den mänskliga skyldigheten och skulden, det etiska ansvaret för nästan och omöjligheten att räcka till, som en börda som bärs i kroppen.³⁵⁰ ”Det i sin linda befriade jaget” ber om frid åt det jag ”som befriar sig / från den falska friden, tryggheten. / Själens har aldrig varit kroppen / *so dicht an*”, så tätt inpå, ”som nu”. Det tyska uttrycket ”*dicht an*” är en vanlig hus- och båtbyggarterm uttalad på svenska: dikt an.³⁵¹ Husmetaforen fungerar alltså även när det handlar om att sammansvetsa kropp och själ. I förhållande till solen blir människans andliga och kroppsliga dimensioner parallelliserade och tätt sammanlänkade. Solen bränner ned såväl ”min hjärna” som ”mitt förstånd” (211).

I avdelning IX sluter sig jaget som kropp och själ inuti huset. Jaget måste skydda sig mot solens ”spjut mot [s]in kropp” (212). Jaget känner sin ”egen identitet [...] starkast i salen” (213). Här är det inte längre jaget som förhåller sig till huset-kroppen, utan det är jaget som kropp och själ som förhåller sig till huset. Huset är en symbol för den nödvändiga gränsen i rum och tid. Samtidigt reser sig – dubbelexponerad över bilden av huset – bilden av en kyrka, Guds hus – eller Guds sal –, som ju ofta liknas vid en kvinna eller rentav en kvinnokropp.

Salen var den plats Anna Rydstedt helst satt i när hon skrev.³⁵² Den svala ”salen” utgör en motpol till ”solen”. Men i själva verket är det bara en enda vokal, ett enda fonem, som skiljer den från ”solen”. På så sätt binds de samtidigt samman, ”salen” och ”solen”. Salens svalka innanför husväggarna förutsätter ett utanför ”i solens brända länder” (211). Inte bara människan utan också ”salen” är betingad av ”solen”. Likväl är ”salen” människans skydd mot ”solen”. Jaget är både en kropp och ett hus. Huset är kroppens skydd. Jaget kan skydda sig självt, i sig självt. Men skyddet är bräckligt.

Att frammana jaget med tecken

Hela diktsviten inleds med det fyrfaldiga ”Bulta”. Anaforen uttrycker både en vilja till befrielse och en önskan att låsa fast, eftersom verbet kan betyda såväl knacka hårt (för att bli utsläppt) som spika fast (så att inte allt rämnar). Grundmotsättningen befria/befästa finns alltså redan i diktens första ord. Dessutom drar det närmast onomatopoetiska bultandet uppmärksamheten till språkets muntliga och rytmiska sida. Genom att anaforiskt och taktfast på detta sätt bultas fram, framstår orden – eller snarare ljuden – som ett hjärta som bultar.

”Själén har aldrig varit kroppen / *so dicht an* som nu” (209). Kierkegaard talar om anden, som förhåller sig till sig själv som ångest och som förenar själen och kroppen.³⁵³ Den kierkegaardska triaden kropp/själ/ande finns uttalad i dikten ”Du” ur *Dess kropp av verklighet*: ”Du blir allt verkligare, / allt mera kropp, själ och ande, / allt mera ande, själ och kropp” (165). Själva uttrycket ”*so dicht an*” låter sig förstås i en särskild dimension om man läser det som en paronomasi i anslutning till såväl tyskans *Dichtung, Gedicht, Dichter* som svenskans dikt. Frasen kan tolkas metapoetiskt. Också tack vare orden, dikten, upprätthålls människans syntes av kropp och själ.

”Jaget Jaga Jag Jaga Jaget” är en ordräcka konstruerad som en spegelvändning med subjektformen av pronomenet ”Jag” i mitten som trotsar den grammatiska omöjligheten (211). Ytterst står substantivet i bestämd form, ”Jaget”, som följs av verbet i infinitiv som betecknar aktiviteten att jaga både semantiskt och fonetiskt. Eftersom det paronomastiskt knyter an till ”Jaget” och ”Jag” skapas ett jagande, framlockande mantra: jaget ska trollas fram med ljud, rytm- och betydelseformler. Den följande raden ”Jaganna Johanna Jaganna” är också en spegelvändningsfras (även namnet Anna spegelvänder för övrigt sig självt). ”Jaganna” är en kontraktion av ”Jaga” + ”Anna” men också en sammansättning av ”Jag” + ”Anna”. Formeln ”Jaganna” glider nästan omärkligt över i ett annat och riktigt namn, ”Johanna”, för att sedan åter anta sin första form. Gränsen mellan jaget och omvärlden måste överträdas för att kunna lokaliseras. Befriandet förutsätter ett befästande och befästandet förutsätter ett befriande. Gränsen är flytande och jaget riskerar att upplösas: ”Jagsvaga Jagbrista”.

Namnens betydelser är inte oviktiga. Hebreiskans Hanna betyder ju nåd eller benådad. Johanna är den kvinnliga motsvarigheten till Johannes som betyder ’Gud har förbarmat sig’. Namnen hänger ihop, eftersom både Anna och Hanna finns i Johanna och eftersom nåd och förbarmande har likartade betydelser och etymologiskt sett är samma ord.

”Sök Anna. / Sök efter annan och Anna och ANNA” (213). Namnet upprepas som ett mantra eller magisk formel och i paronomasin ”annan” klyver sig uttrycket, precis som var fallet med ”Jaga”, i två skilda plan. Vid sidan om ordet som är kopplat till den lexikala koden finns ett annat, ej kodifierat men dock betydelseproducerande plan. ”Jaga” innesluter sitt jagade objekt, som stavas j+a+g i sin subjektform. I ”annan” leder båda uttrycksplanen fram till samma betydelse: de tecknar en gräns för var ”Anna” slutar och börjar. På samma sätt som en ”annan” person skiljer sig från ”Anna”, är fonemet /n/ betydelseskiljande. Genom att på detta sätt låta det konkreta uttrycket äga likheter med ordets semantiska innehåll underminerar Anna Rydstedt språkets arbitraritet. Förhållandet mellan betecknande och betecknat ges illusion av att vara motiverat, eftersom uttrycket kan fungera som en bild- och ljudillustration till sin egen betydelse.

Paradoxalt nog kan man samtidigt hävda att språkets arbitraritet bekräftas, eftersom bokstavskombinationen a+n+n+a faktiskt inte fortsätter att betyda

det samma oavsett den fonematiska kontexten. Den filosofiska tanken om ett perfekt språk har i alla tider förutsatt en fullständig korrespondens mellan varje enskilt element på uttryckssidan och på innehållssidan, det vill säga att språket har en enkel artikulation och inte – som det verbala språket – en dubbel artikulation med en betydelskorrelation endast på morfemnivå och inte på fonemnivå. Ett fonem är inte betydelsebärande utan endast betydelskiljande. Fonemen /b/ och /p/ har inga självständiga betydelser. Det enda som skiljer dem åt är distinktionen tonande/tonlös, men denna skillnad är tillräcklig för att ändra betydelsen i ett helt ord om man byter ut det ena fonemet mot det andra (bil – pil).³⁵⁴

Man behöver emellertid inte läsa det sista n:et i ”annan” som ett fonem, utan man kan välja att läsa det som ett böjningsmorfem: ”annan” blir då bestämd form till ”Anna” (om än med liten begynnelsebokstav). Beroende på om n:et är ett fonem eller ett morfem, får man alltså två olika läsarter av ”annan”. Om n:et är ett fonem bildar det en gräns mot jaget, den gräns där jaget tar slut och någon ”annan” tar vid. Om n:et är ett morfem utgör det istället jagets egen bestämning, eftersom det sätter dess namn i bestämd form.

I avdelning IX sker en legering av den religiösa och den djuppsykologiska dimensionen, av ”Soldikt” och ”1982”, i paronomasin *själ – själv*. Själ och självet (C G Jungs term Självet) är nämligen utbytbara: ”ur sitt självs skrymslen, / [...] / ur sin själs alla skrymslen”. Genom att leka med ordlikheten antyder dikten att självet innehåller själen. Därmed antyds också att traditionen och det tidlösa är en del av det nutida och det tidsbundna.

Att skriva sin existens

I Lennart Sjögrens brevtintervju skriver Anna Rydstedt: ”Valet av litterär form och stilens utformning uppfattar jag som ett existentiellt val. [—] Kierkegaard skriver väl mest om det val som hör till livets villkor – alltså om val av existentiell art. Men jag anser själv att erfarenhetens innehåll påverkar den litterära utformningen av samma erfarenhet. Liv och dikt är – kanske truistiskt att säga – oupplösligt förenade för mig. En dikt är för mig ett försök att uttrycka ett stycke livserfarenhet”.³⁵⁵

På två ställen i ”Soldikt 1982” citerar Anna Rydstedt ungefärligt sig själv. Jan Olov Ullén kallar resultaten för ”självcitat” och ”självkorrigeringar”.³⁵⁶ Innehållen i dessa halvцитat är av existentiell natur, men just på grund av att de är ungefärliga citat blir de också förverkligade, konkreta exempel på hur inte bara dikten kan ses som liv utan även hur livet och personligheten kan betraktas som dikt. Också diktens identitet är såväl bestående som föränderlig.

I den första avdelningen återfinns följande rader: ”Jag måste gå, / jag måste gå / längre än du vetat, / att jag längtat” (208). För den som läst dikten ”Längre än...” i *Lökvår* lyder raderna bekanta: ”Måste vandra, / måste vandra längre

/ än du vetat / att jag längtat” Formuleringen ”längre / än du vetat, / att jag längtat” upprepas alltså i soldikten, men om man jämför hela stroforna blir intrycket ett ungefärligt och inte ett exakt citat. Dikten ”Längre än...” uttrycker jagets, individens nödvändighet att ”vandra” sin egen väg. Den rymmer också en evighetslängtan eller en längtan efter en utplåning av allt annat än jaget och dess långa väg bort. Den slutar i fullständig ensamhet: ”Lång är väg och / du är borta, / långt försvunnen” (47 f).

Läsaren inbjuds via självcitaten eller självkorrigeringarna att betrakta författarskapet som ett liv i förändring, som en pågående process och som ett slags samtal med sig självt. Omtagningarna blir en bild för livets och personlighetens upprepningar och omvandlingar i tiden. Rydstedt spinner en intratextuell livstråd.

Det andra självcitaten i ”Soldikt 1982” finns i avdelning VI: ”Hav söker reling. / Runtom stranden är havet nära.” (210). Den direkt föregående och de efterföljande stroforna behandlar jagets förhållande till – och förändring i – tiden samt jagets och tidens förhållande till evigheten. Självcitaten är här till och med försett med citationstecken. Den dikt som varierar är ”Reling” ur *Min punkt*. Slutet lyder här: ”Var är min frihet i skummet? / Reling är hem för mitt hjärta. / Skum smeker reling. / Runtom jorden är stranden nära” (67).

I ”Skum smeker reling” finns relingen. Det finns en förtröstan i relingen – om ock bräckliga – skyddande hinder. I ”Soldikt 1982” är jaget mera utsatt och närmre havets oändlighet i sökandet. Jaget är bokstavligen talat ett steg närmre havet. I ”Reling” går gränsen mellan jord och strand, medan den här går mellan strand och hav. Rytmen förblir emellertid densamma. De utbytta och de ersättande orden har samma antal stavelser och samma betoningar. ”Skum smeker” blir ”Hav söker”, ”jorden” blir ”stranden” och ”stranden” blir ”havet”. De är dessutom hämtade ur samma morfologiska och syntaktiska paradig. Själv citeringen skulle kunna läsas som ett sätt att svara på de just ställda frågorna ”Försvinner jaget i tiden, / upplöses jaget i tiden? / Vad är då jaget utan en vilja i strömfåran, bäcken?” (209). Den låter sig tolkas som ett konkret försök att i orden skapa en livslinje, att se livet som dikt som kan vara förändring eller modifiering utan att den röda tråden går förlorad. Det är ju både förändringen och det bestående som är viljan i livslinjen, livstråden.

I ”Soldikt 1982” skriver Anna Rydstedt sin existens. Genom att klamra sig kvar vid sitt eget sätt att skriva håller hon fast i ett slags skrivandets reling, trots att relingen inte längre finns i texten, trots att frågan ”Var är min frihet i skummet?” har blivit ”Var är mitt hjärta i tiden?” (67/210). Relingen, ljudligt besläktad med religionen, finns nu i den rytmiska gången: ”Och jaget går och går och går” (210). Att skriva sin existens är att metapoetiskt både finnas kvar och förändras – på samma gång.

Att föda sig själv

”Föda mig själv, det barnet, detta barn, mig själv” står det i avdelning V (209). Födelse- och förlossningstematiken gör sig påmind genom hela diktsviten. Det börjar som ett bultande redan i diktens allra första ord. Diktens röst talar inte bara om självförlossning utan också om ett ”barn i drömmen”. Så småningom riktas en önskan till ett du, som i detta självreflexiva sammanhang ofrånkomligt böjs in mot det egna jaget: ”Jag vill ha ett barn med dig, / och detta barn är jag” (212). Det är fullt möjligt att läsa förlossningstematik metapoetiskt, som en diktens födelseprocess. Dikten låter sig då tolkas både som den presumtiva befruktaren som tilltalas och det barn som ska födas och representera eller till och med vara jaget. Modern som samtidigt är barnet tilltalas också: ”O mamma lilla, mitt barn”. Födelse och förlossning smälter samman.³⁵⁷

Själva födelsen har karaktär av önsketänkande och förlossningen är därför av den frambesvärjande, framkallande och framjagande arten. Orden förses med magisk laddning. Först jagas jaget: ”Jaget Jaga Jag Jaga Jaget” (211). Jakten går så småningom över i ett sökande: ”Sök Anna” (213). Därefter vänds perspektivet. Vad som vidtar är ett slags majevtiskt framlockande: ”Låt henne komma fram ur sig själv, / ur sitt självs skrymslen”. Slutligen kvarstår bara att vänta på ankomsten: ”Invänta”. Men väntan blir här del i ett evigt kretslopp av årstidsväxlingar. Förlossning har blivit ”lövsprickning” och ”lövfällning” och ”lövsprickning åter”. Språnget är emellertid inte så stort som det kan tyckas. Det är ju varken första eller sista gången *liv* stavas *löv* i Anna Rydsteds diktning.³⁵⁸ Ordet ”löv” låter sig för övrigt läsas som ett resultat av *liv* + *död*.

Jaget beskrivs som havande med sig självt: ”Jag bär jagets bördor i min kropp” (209). I ”Soldikt 1982” blir dessutom det genomreflekterade bruket av ordens materialitet, som språkljud och bultande rytm, ett sätt att symboliskt gestalta kroppens och jagets rytm, den inre autentiska rytmen, det inre barnet: ”När jag skriver har jag mycket kontakt med barnet inom mig”, har Anna Rydstedt sagt i en intervju.³⁵⁹ Kontakten med barnet lämnar avtryck i såväl tematik som uttrycksform. Något som ju är genomgående för Rydstedt är den medvetet naiva blicken och tonen, men barnets roll kan alltså även spåras i språkljudens rytmer och klanger.

Moder-barn/dotter-tematiken är central i författarskapet. Den blir som mest utpräglad i närheten av döden, det vill säga i samlingen *Jag var ett barn*, som handlar om moderns död, och i den postumt utgivna *Kore*, som gestaltar ett närmande till den egna förestående döden. Den sista samlingen hämtar ett arketyriskt mönster från Persephonemytens dramatik. Dikten ”Demeter” i denna samling börjar: ”När de tog mitt barn ifrån mig, / gav jag upp allt / och letade bara efter Barnet – Flickan” (248). I ljustet av raden ”Föda mig själv, det barnet, detta barn, mig själv” låter sig ”Barnet – Flickan” läsas som en del av den egna personligheten, som det inre barnet.

Medan mor-dotter-relationen i *Jag var ett barn* först och främst refererar till ett verkligt existerande förhållande mellan ”Jag, Anna Viola Magdalena Dannstedt, född Rydstedt” och ”Elin Helena Viktoria”, utspelar sig dramat i myten om Demeter och Persephone inuti ett och samma psyke (117/142).³⁶⁰ Det kvinnliga subjektet i *Kore* är splittrat och närmar sig gränsen mellan liv och död. Hon är Kore som säger till Demeter: ”Jag är så rädd för Persephone i mig, / som vill vara kvar hos de döda” (237). Och hon frågar efter ”den inre Vän / som går in i Kaos” i dikten ”Var är den inre Vän”. Jungs term Persona – som betecknar den roll man ikläder sig visavi yttervärlden och som därmed utgör en motpol till det inre, barnet, Självvet eller Gud – framträder explicit lite längre fram i dikten: ”Ack Glädje Glädje / som en svalkande sky omkring Personan, / när liv är svårt / ja, svårare än svårt”. Personans ljudlighet med Persephone skapar ett slags spegelförhållande mellan det yttre och det inre. För att kunna binda ihop världarna och hjälpligt balansera ”sin Splittrings Enhet” behövs språket: ”Därtill hjälpe mig Orden / i mitt språk” (245 f).

”Soldikt 1982” kan läsas som en omvänd process. Då framträder hela födelseprocessen baklänges: från en stundande förlossning i det upprepade ordet ”Bulta” i diktens inledning via graviditet och fram till befruktningen. Konceptionen kan sägas ske i avdelning VIII med raderna: ”Jag vill ha ett barn med dig, / och detta barn är jag” (212). Skildringen av ett inre landskap kan föra tankarna till moderlivet: ”Det är mycket brant / inom mig” (210). Och fostervattnet kan skymtas i uttrycket ”Havets mytiska brus. / Vattnets eviga brus”. Barnet ”i drömmen” är också fostret som gör sig påmint med sparkar: ”Detta barn i drömmen, / som jag skall hålla reda på, / är ibland plötsligt borta, / dyker upp igen: / Rätt lugnt och rätt så kraftigt” (209). Själva förlossningen föreställs i samma avdelnings inledande rad: ”Föda mig själv, det barnet, detta barn, mig själv”. Diktsviten innehåller för övrigt lika många avdelningar som graviditeten räknas i månvarv.

Det inre branta landskapet i avdelning VI kan ses som en skräckfylld instängdhet i livmodern: ”Det är mycket brant / inom mig: / Brant, grått, stängt land och hav” (210). Men också det liv som väntar utanför kroppens mörker skrämmer: ”Sol, litet farligt”. Också födelsen skrämmer. Men den är oundviklig: ”Människa, bräcklig din ande i solen, / och dock solens organiska barn, organiskt barn, / betingat av solen” (211).

Födelsemetaforen är lika gammal som litteraturen själv: att skriva är att både föda och födas. Boken som skrivs är barnet som föds. Den klassiska metaforen hör i hög grad samman med den manliga filosofins och litteraturens historia, från Platon till Nietzsche.³⁶¹ *Så talade Zarathustra*: ”För att den skapande själv skall vara barnet som födes på nytt måste han även vara föderskan och föderskans smärta”.³⁶² I sitt eget exemplar av *Also sprach Zarathustra* har Anna Rydstedt skrivit i januari 1954 på insidan av bokpärmen och i sann nietzscheansk anda: ”ringa sökare – i religionen / är ni citatjägare – ringa / citatsökare / Jag söker mitt eget citat / Hur orka bland seminariets / långtalan

/ Jag är mitt eget citat / Hit sträcker mitt citat / sina fingertoppar / O till dig min dotter / eller min son / Man dör – i varje födelsestund”.³⁶³ Det egna citatet låter sig här tolkas som den egna livsfilosofin, uttryckt som dikt och framförd som ett barn.

Att förena kropp och själ

Solen står hos Anna Rydstedt för livet. Lika klart är att hon söker och gestaltar den oupplösliga föreningen mellan liv och dikt. Och solen är ju tecken också för dikten, Konsten. Liksom Tegnér's "Skaldens morgonpsalm" är "Soldikt 1982" en bön till sångens och ljusets fader Apollon. Men hos Rydstedt finns knappast den särskiljande motsättning mellan liv och dikt som så ofta tematiseras i Tegnér's diktning. Hon har inte samma idealistiska konstsyn som sin romantiske föregångare. Tegnér lovsjunger konsten som evig idé motsatt det föränderliga, förgängliga livet. Den sista strofen lyder: "Tiden flyger bort, / konsten är så lång, / lifvet är så kort. / Upp min själ till sång! / Guden kommer. Lyssnen myriader! / det är sångens, det är ljusets fader".³⁶⁴

Hos Rydstedt finns ingen platonsk dualism. Istället framstår hennes dikt som ett försök att problematisera och överbrygga vår västerländska kulturens klyfta mellan det kroppsliga och det själsliga, men också mellan livet och konsten. Hon framhäver språkets materiella sida både som akustiskt fenomen och rytmik – när dikten bokstavligen bultar – och som grafiska språktecken. Med hjälp av metapoetiska retoriska grepp tematiseras ofta diktandet på ett sådant sätt att själva skrivakten jämförs med livet. Att skriva är att leva.

Ändå rymmer "Soldikt 1982" en renodlat metafysisk dimension. Den mångtusenåriga traditionen av soldikter är en religiös genre. Också Anna Rydsteds bidrag är en bön till "Gode Gud" (212). Solen symboliserar inte bara Livet och Konsten utan också Gud Fader i Himlens Höjd. Och i den egna personlighetens centrum bereds plats för Kristus: "Jaget centrum / Men Kristus / Bara så att det inte blir fel" (211). Ett bibliskt språk genomsyrar uttryck som "Jag bär [...] bördor", "O, frid" och "din vänskap i evighet" (209). Anna Rydstedt förblev i grunden av sin livsupplevelse kristen, men i tanke och känsla personlig och fri från konfessionella bindningar, i ständig beredskap till kamp mot allt som andades dogmatism.

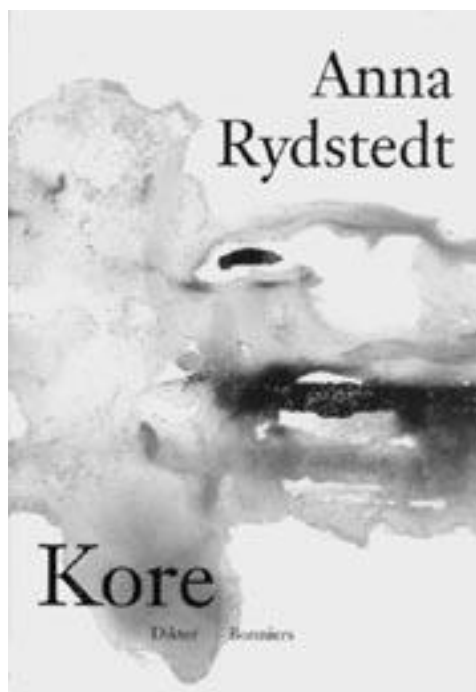
"Soldikt 1982" handlar om att föda sig själv. Jung kallar mänsklighetens innersta centrum för Självvet. Här ryms både människans och Guds innersta väsen. Mandalan är en symbol för Självvet, för livets yttersta helhet och harmoni. En variant av en mandala är den icke-kristna konstens solhjul och en annan är alkemins *quadratura circuli*, där cirkeln symboliserar himlen (det själsliga, själen) och kvadraten symboliserar jorden (det kroppsliga, kroppen). Tillsammans blir cirkeln och kvadraten en bild av föreningen av dessa båda dimensioner.³⁶⁵

I "Soldikt 1982" förenas själen med kroppen, himlen med jorden, Kristus med jaget, evigheten med tiden och döden med livet som tid och rum. Anna Rydstedt når inte fram till någon slutgiltig syntes, till livets yttersta helhet och harmoni. Hon går på ett bristningsgränsens oxymoron, "på brinnande blankis" (213). Men hon ger sig inte i sitt eviga sökande efter en existentiell frid, en "frid åt jaget, som befriar sig / från den falska friden, tryggheten. / Själen har aldrig varit kroppen / *so dicht an* som nu" (209).

"O mamma lilla, mitt barn" tillkallas i samma anda som "Anna, / jag Anna, / Jaganna" (212). "Soldikt 1982" är extremt självreflexiv, på väg att implodera snarare än explodera. Placerad mitt emellan diktsviterna "Mamma i världen" och "Kore" bildar den ett slags spegelvägg. När modern är döende spegelvänds mor/dotter-relationen. Dottern blir mor till sin mor. I den grekiska mytens tappning råder däremot det ursprungliga förhållandet. Istället är det här själva döden som vänder det uppochned. Kore, flickan och dottern, utbrister från dödsriket: "Du finns, O Moder, / och alla döda har en Moder!" (237).

Från början var det tänkt att "Kore" skulle ingå i samma diktsamling som "Soldikt 1982", i *Genom nålsögat*. Men dikten behövde växa och mogna innan den slutligen trycktes. Redan 1991 publicerades den emellertid som "[t]re fragment ur en längre Kore-svit under arbete" i *Bonniers Litterära Magasin*.³⁶⁶ Under sammanlagt åtta år, från 1987 och fram till sin död 1994, arbetade Anna Rydstedt med den litterära gestaltningen av den grekiska myten om Persephones bortrövande och återkomst.

KORE I JORDEN



*Kore utkom postumt i november 1994.
Omslag Birgitta Emilsson*

I mytens form

Diktsamlingen *Kore* kom ut postumt några månader efter Anna Rydsteds död. In i det sista hade hon arbetat med den. Två av hennes närmaste vänner, som hon känt sedan slutet av femtioalet, Göran Sonnevi och Jan Olov Ullén, färdigställde den för publicering.³⁶⁷ Sonnevi och Rydstedt hade då redan sedan en lång tid tillbaka varit varandras kritiska läsare. De diskuterade ingående sina dikter och sin diktning med varandra under hela skrivprocessen. Sonnevi kallar i *Lyriskmagasinet* 1994 deras meningsutbyten kring skrivandet för ”en viktig läroprocess”.³⁶⁸ I sitt efterord till samlingen skriver Sonnevi:

Vid sin död den 4.7.1994 var Anna Rydstedt mitt inne i arbetet på denna bok. Jag lovade henne några dagar innan hon dog att jag tillsammans med Jan Olov Ullén skulle färdigställa den för publicering. Under vintern och våren diskuterade jag med henne i detalj 15 av dessa dikter samt något om ordning och titel. Titeln är Anna Rydsteds egen, liksom val av inlednings- och avslutningsdikt. I juni renskrev Örjan Axelson hennes material så att hon lättare skulle få överblick, och fann då två helt färdiga dikter, *Järnnatt*, och *Demeter*, som jag lagt in i boken i den ordning jag funnit rimlig. Dikterna är alla från senare år, de sista från våren och sommaren 1993. [256]

Om sin roll som Anna Rydsteds manusläsare berättar också Jan Olov Ullén i sin bok *Kära, kära verklighet*. Vad gäller den inledande titeldiktsviten i *Kore* finns åtminstone fyra olika manusversioner i Ulléns ägo. Den första är från 1987 och går under namnet ”Förtvivlad ekologi”, och den fjärde är Örjan Axelsons renskrivning från 1994.³⁶⁹ Både den andra och den tredje manusversionen är från sommaren 1988, juli respektive augusti, då Anna Rydstedt verkar ha arbetat intensivt med dikten. Den tredje versionen, från augusti 1988, skiljer sig från de två tidigare. Denna är långt mer omfattande och innehåller flera partier som sedan åter ströks i slutmanus. Merparten av de i slutversionen utmönstrade avsnitten kretsar dels kring svitens miljöproblematik, dels kring det personliga och komplicerade fadersförhållandet. Ullén skriver: ”I det utelämnade materialet skymtar en delvis annorlunda dikt än vad vi nu kan läsa i *Kore*. Det som blev kvar koncentrerar sig kring den inre processen [...]. Däremot saknas det politiska perspektivet, liksom det ekologiska [—]. Helt försvunnet är det våldsamma utbrottet mot den försvunne och likgiltige fadern-guden”.³⁷⁰

I detta kapitel behandlas titeldiktsviten samt samlingens slutdikt, ”Denna främmande storm”. Tillsammans ramar de inte bara in utan representerar också samlingen väl i dess helhet. Rent kvantitativt utgör dessutom sviten

med sina tolv sidor en tredjedel av boken. Diktsviten ”Kore” påbörjades alltså senast 1987 och från början var den tänkt att ingå i samlingen *Genom nålsögat*.³⁷¹ Delar av sviten publicerades första gången 1991 i *Bonniers Litterära Magasin*.³⁷² Den avslutande dikten är betydligt senare tillkommen; bland Jan Olov Ulléns manuskriptmaterial finns en ”Utskrift Midsommardagen 93”. I det följande kommer de i diktsamlingen tryckta versionerna att ligga till grund för framställningen. Manuskriptmaterialet betraktas och behandlas som ett kontextuellt sekundärmaterial som i vissa fall skapar möjlighet att nyansera och fördjupa förståelsen.

Den äldsta antika litterära källan till myten är den homeriska hymnen till Demeter. Här beskrivs hela händelseförloppet i detalj. Dessutom ges en mytisk förklaring till riterna i Eleusis: Demeter instiftar själv kulten och befaller att tempel ska byggas. Men också den ursprungliga myten har flera varianter. Via Ovidius och hans många efterföljare har den förgrenats ända in i vår egen tid.³⁷³ Den antika myten om Demeter och Kore/Persephone berättar hur Kore, som betyder flicka på grekiska, rövas ned till Hades av dödskungens Pluto. I dödsriket får Kore ett namn och blir drottning Persephone. Demeter, flickans mor, framkallar med sin sorg och vrede missväxt på jorden. Fadern – som är ingen mindre än makens bror tillika Olympens härskare Zeus – går till slut med på att låta Persephone åtminstone under en del av året få återkomma till jordytan.

Den retoriska termen *topos* betyder ju plats. Myten om Persephones bortrövande är en *topos* i konst- och litteraturhistorien. Denna plats är välbesökt av författare, målare, bildhuggare. Under 1900-talet har framför allt jungianskt inspirerad psykologi intresserat sig för vegetationsmytens symboliska möjligheter, dess arketyperiska djup.³⁷⁴ Här finns till exempel, liksom i den besläktade myten om Inanna, en fruktbar modell för att beskriva flickans kvinnoblivande och inträde i vuxenlivet som ett nedstigande och en återkomst.³⁷⁵ Klassicisten James Frazers epokgörande *The Golden Bough* bidrog – liksom den jungianska föreställningen om arketyper – till ett inflytelserikt antropologiskt synsätt där analogierna mellan olika religioner och mytologier hamnade i förgrunden.³⁷⁶ För Frazer, liksom för Martin P:n Nilsson, som skrev förordet till den svenska utgåvan *Den gyllene grenen* 1925, är myten framför allt förknippad med sådd och skörd, betecknande ett evigt kretslopp.³⁷⁷

En modern variant på detta tema är tolkningen av myten som en ekologisk eller till och med ekofeministisk myt.³⁷⁸ I ett av de utmönstrade partierna ryter Anna Rydsteds Demeter åt patriarkatets likgiltige Zeus: ”Hör du Zeus i elitens isolering / däruppe i Olympen! / Här får du ändå gitta gripa in igen. / Annars kommer hela världen på sned. / Atomvinter blir det eller drivhus, / hela jorden ett stort sjukhus på en sophög // Om det intresserar dig: / Hades Pluto släpper inte Kore denna sommar! / Illa, illa, illa! / Hon och bara hon kan rädda de armas boplatz än på jorden. // Jag är själv alldeles för gammalbiologisk och elementärt agrar / för hela denna problematik. / Men unga Kore,

hon kan tiden nu!”³⁷⁹ Demeter kan förstås som representant för Moder Jord, medan Kore är den som genom sin kristusliknande godhet ska bringa inte bara våren utan också den förstörda miljön åter.

Myten handlar i hög grad också om människans dödlighet – kontra gudarnas odödlighet. Sture Linnér skriver i inledningen till Ingvar Björkesons nyöversättning av de homeriska hymnerna från 2004: ”Den eleusinska kulturen luckrade upp den tidigare järnhårda skillnaden mellan liv och död. Icke så att dödens realitet upphävdes, men så att livet kunde fortsätta även efter döden”.³⁸⁰ I ett modernt psykologiskt perspektiv kan Persephone sägas stå för den mörka sidan i det mänskliga psyket: dödsdriften eller Thanatos. Kore är ju det grekiska ordet för flicka, och hos Anna Rydstedt får Kore fortsätta att bära detta sitt flicknamn också i dödsriket. Persephone blir istället tecknet för Kores skugga, en inre destruktiv kraft som skrämmer. Kore utbrister: ”Jag är så rädd för Persephone i mig, / som vill vara kvar hos de döda, / i detta arkiv av döda” (237). Persephones gestalt står hos Anna Rydstedt både för döden och för den skrift som kan leda till en till synes meningslös odödlighet i ett ”arkiv av döda”. Psykologiskt förstådd är hon också den självförnekade sidan i Kores personlighet.³⁸¹

I diktsamlingen *Kore* iscensätts ett splittrat jag. Här finns ett potentiellt tredimensionellt kvinnligt subjekt, ett subjekt som kan betraktas från tre olika håll: Demeter/Kore/Persephone. Dessa tre dimensioner motsvaras av en kvinnas tre traditionella och särskiljande roller: modern, dottern och hustrun/älskarinnan. Kore är den mest centrala och Persephone den mest perifera av de tre dimensionerna. Endast Persephone har sexuella förtecken. För Demeter är Kore och för Kore är Demeter det goda och som sådant idealiserat. Och det är dessa två som samtalar. Persephone får aldrig ordet, talar aldrig i första person och med en egen röst. Likväl representerar hon själva skrivandet och blir paradoxalt nog en diktandets egen röst, som talar ur livshistoriernas litterära arkiv och förföljer Kore. Ibland finns hon innanför Kore som ”Persephone i mig”. Ibland befinner hon sig snarare utanför Kore, projicerad ”hos [...] Arkivarien Persephone” därnere i dödsriket. Just på grund av att Persephone är den som förföljer och hotar, är det hon som har den största makten. Hon kan strängt befälla Kore ”att skriva / alla de dödas biografier / på en kodmaskin”. Hennes stränghet ger henne drag av ett pedantiskt kontrollerande överjag, som arkiverar alla felsteg. Demeters uppgift består i att vara en motpol, den som skyddar barnet Kore.

För Demeter är Persephone förlagd utanför och bortom Kore. Persephone hotar inte Demeter direkt utan endast indirekt. Persephone förföljer det förlorade barnet inom Demeter: den frånvarande, idealiserade och starkt efterlängtrade Kore. Kore är Demeters enda mening med livet. Demeter har blivit fråntagen sitt barn. Dikten ”Demeter” inleds med mytens fundamentala tragik, lagd i moderns mun: ”När de tog mitt barn ifrån mig, / gav jag upp allt / och letade bara efter Barnet – Flickan” (248). Symbiosen mellan mor

och dotter är för såväl Demeter som Kore det efterlängtnade ideala tillståndet. Men detta tillstånd är en omöjlighet. Det förutsätter att Persephone raderas ut. Och Persephone kan inte tillintetgöras. Att utplåna Persephone vore det samma som att utplåna döden, det vill säga det enda som verkligen inte går att göra sig kvitt: ”Man springer inte hela livet på blommande ängar / och alltid var det livsfarligt att födas, / ty man kan dö av det”, säger Pluto ironiskt tillrättavisanande (235). Pluto är med mytens nödvändighet helt förpassad till underjorden, men han tecknas med empati.

Slutet av den inledande diktsviten förebådar diktsamlingens sista dikt och den utveckling som Kore kommer att genomgå: utvecklingen från en flicka till en vuxen kvinna och en könsvarelse som i sig rymmer både en mor och en dotter. Hemfärden är en färd i dubbel riktning. När Kore återvänder till Pluto, kan hon förstås som den som står för både födan och befruktningen, då hon ”kommer åter med säden till sädesmagasinen” (238). I samlingens slutdikt har den tidigare alltigenom idealiserade och åkallade Modern Demeter ersatts av Kore själv som modersfigur. Persephone förföljer inte längre Kore. Även om Kore heter Kore är hon inte längre en flicka utan en vuxen kvinna. Hon är fortfarande Kore men denna Kore har tagit Persephones plats i dödsriket.³⁸² Hon ”bor hos Pluton / i Vinterlandet Hades. // Där födes inga barn. / De döda är deras nyfödda barn, / som behöver all hjälp, / när de kommer” (252).

Kore framstår som en kvinnlig motsvarighet till kristusfiguren. Demeter frågar henne om hon ”[s]itter vid hans sida”, det vill säga Plutos sida i dödsriket, liksom Kristus sitter vid Gud Faderns högra sida (232). Kore blir ett slags Kristus spegelbild, på andra sidan dödens gräns. Grundtvigpsalmen 573 tilltalar ”Herre Krist” och slutar: ”Så, innan dödens kalla hand / Har slitit sönder livets band / Och hjärtat bragt att domna, / Skall jag, hugsvälad av din röst, / Som barnet vid sin moders bröst / I dina armar somna”.³⁸³ I ”Denna främmande storm” förkroppsligar Kore den bildliga liknelsen av Kristus som en modersgestalt. Och hon ger i metonymisk mening tröst med sina bröst, ”dödsrikets mjölk”, och med sin röst, ”nordiska folkvisor i moll” (253).

Genom att låta Kore låna drag av Kristus återknyter Anna Rydstedt i sin sista diktsamling till sin allra första, där den bannlysta prästinnan står i såväl Guds som Apollons tjänst. Debutsamlingen kom ut mitt i ett litterärt sett synkretistiskt begynnande femtiotal. Den anslöt också till tidens opersonlighetsideal och förkärlek att skriva i rolldiktens form. Den direkta bakgrunden är här den mytiska metoden som ett modernistiskt grepp och sätt att ge den kaotiska verkligheten en form och struktur. Arvet från T S Eliot blir tydligt och visar sig alltså vara lika betydelsefullt i slutet som i mitten av 1900-talet. Det mytiska stoffet är i modernistisk mening att betrakta som en kollektiv skatt att ösa ur. Myten skänker universell giltighet.³⁸⁴

Trots att myten om Demeter och Persephone äger en sådan universell giltighet, framstår den märkligt nog som alldeles särskilt aktuell 1994. Den hösten kom det på Bonniers ut två diktsamlingar med denna myt som sitt

tema: utöver Anna Rydsteds postuma *Kore* publicerades också Lotta Olssons uppmärksammade debut *Skuggor och speglingar*. Både Anna Rydstedt och Lotta Olsson skildrar en personlighetsutveckling som leder till ett slags vuxenblivande. Men medan Lotta Olsson iscensätter en ung kvinnas snåriga väg in i vuxenlivet, mot en egen identitet, skildrar Anna Rydstedt den svåra väg som leder bort från livet och identiteten, mot döden. Hos Lotta Olsson handlar det om att bli vuxen att leva, hos Anna Rydstedt på sätt och vis om att bli vuxen att dö. Ändå slutar Anna Rydsteds diktsamling paradoxalt nog ljusare än Lotta Olssons, i ett liv också i döden, till skillnad från Lotta Olssons gestaltade död mitt i livet.³⁸⁵ Att myten erbjuder många möjligheter och ständigt är öppen för nya tolkningar framgår också av de två antologierna med feministiskt perspektiv från samma år: *The Long Journey Home. Re-visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time* och *Images of Persephone. Feminist Readings in Western Literature*.³⁸⁶

Solen, denna centrala symbol i Anna Rydsteds författarskap, är påfallande osynlig i den sista diktsamlingen. Endast tre gånger visar den sig. I samtliga fall är den på väg bort eller skildras endast som återsken. I myten är det Helios, solen som ser allt, som berättar för den förtvivlande Demeter vart hennes försvunna dotter tagit vägen. Men Anna Rydsteds berättelse tar vid först där mytens slutar. Det första bortrövandet återberättas endast i form av tillbakablickar, och Helios nyckelroll nämns inte då. Dramat utspelar sig till stor del i underjorden, och ovan jordytan lider det mot höst och vinter. I titeldiktsviten skiner ”oktobersolen” (231). ”Jord, luft och sol är vi // Leka till det bittra slutet” står det i ”Bladen vänder sig mot jorden” (241). ”Sensommar för själen” inleds med det indirekta konstaterandet att hösten snart är här: ”Solen är här för ännu en varm dag” (244). Solens frånvaro står i direkt relation till dödens starka närvaro. Ullén skriver: ”Döden är aldrig långt borta hos Anna Rydstedt, men i *Kore* är det som om hon redan med en del av sig själv befinner sig på andra sidan, i underjorden”.³⁸⁷ Solens symboliska kraft lyckades förena liv, död och dikt i de tidigare diktsamlingarna. Nu övertar döden diktens betydelse resonans, medan livet försvinner bort med solen.

En tröst vid tanken på den egna döden är att mänskligheten lever vidare. I ett större perspektiv ingår vi alla i ett kretslopp. Av jord är du kommen och jord skall du åter varda. ”Fet är jorden, / och detta är något gott, / att jorden är fet av mikroorganismernas härliga liv” (231 f). Det som ytterst hotar i *Kore* är något mycket värre än den personliga döden. Glimtvis anas nämligen en efter-katastrofen-värld, mer definitivt förstörd än ett eliotskt öde land. Från början var också titeldiktsviten delvis ”avsedd som [...] en lyrisk kommentar till Tjernobylyolyckan den 26 april 1986”, skriver Ullén.³⁸⁸ Evtigt kretslopp hotas av evig död: ”Och jorden flådd och frätt, / i vattnen frätta fiskar. / Högt cesium i marken kvar / i fyra människoled”, säger *Kore* (238). Om världen går under, dör även dikten. Vid det laget betyder inte dikten någonting alls längre. Varför skriva ”alla de dödas biografier” ens ”på en kodmaskin” om ingen finns kvar

som kan tyda kodtabellerna? (237).

Ytterligare en dimension finns emellertid i dikten: den eskatologiska eller skapelsemytiska. Den apokatastasis som följer på apokalypsen anas i svitens två gånger upprepade arioso-avsnitt med ordalydelsen: ”Gryning över havet. / Gryning över land, / land uppstiger yrvaket ur havet. / Land föds ur hav / och det är morgon” (234). Härmed ackompanjeras Kores återkomst när Vårdagjämning nalkas. I det fornisländska Völuspå heter det: ”Upp ser hon komma för andra gången / jorden ur havet”,³⁸⁹ Även om jorden utplånas, kan, i ett gudomligt perspektiv, nya världar skapas. Kanske är ett sådant apokalyps-apokatastasis-kretslopp evigt, men härom kan vi inget veta.

Anna Rydstedts *Kore* är författarskapets slutpunkt i flera bemärkelser. Diktsamlingen kommer sist, till och med postumt. Och den smälter samman tidigare temata på ett delvis nytt sätt. Ett mönster utkristalliseras. En direkt korrespondens upprättas med samlingen *Jag var ett barn*, där moderns död och framvällande barndomsminnen får form och gestalt. I mytisk klädnad fördjupas nu mor/dotter- och födelse/död-problematiken. Rollerna spegelvänds på nytt och på ett mera mångbottnat vis. Om det i ”Soldikt 1982” kunde heta: ”Föda mig själv, det barnet, detta barn, mig själv”, har perspektivet nu vänts (209). *Kore* avslutas med dikten ”Denna främmande storm”, där Kore, flickan, blivit mor åt de döda. Så sluts cirkeln.

Den inledande sviten har fått ge namn åt samlingen, som också i sin helhet är genomsyrad av Persephone-mytens tematik. Flera av dikterna anspelar direkt eller indirekt på myten, som fungerar både som ett underliggande mönster och som ett slags fiktionsram. De två dikter som Göran Sonnevi i förordet anger som de sist skrivna dikterna, ”Järnnatt” och ”Demeter”, är de som allra mest explicit hänför sig till mytens och samlingens tema.³⁹⁰ ”Järnnatt”, som inleds med ”Isklar står frostkalla natten / kring Viburnums snöboll i blomning”, slutar i en frågande strof: ”Vad blir det av Kore i Viburnums natt? / Vad blir det av Kore i natt, / när hon vänder åter / till Demeters blommande stränder, / som Kore varmt upp / men nu inte längre kan värma?” (247). Järnnätterna är de sommarnätter som enligt folktradition var särskilt utsatta för frost. Dikten beskriver en sådan frostnatt mitt i sommaren.³⁹¹ Paradoxen och kontrasten i vintern på sommaren får ett bildligt uttryck i den buske vars blommor ser ut som snöbollar. Viburnum opulus eller snöbollsbusken blommar under högsommaren, från slutet av juni till slutet av juli. Dessutom äger Viburnum ett fonetiskt släktskap med såväl ordet vinter som vinterns mytiska personifikation, kung Bore.

Demeter står för växtligheten – ”Demeters blommande stränder” – men det är Kore som med sin återkomst bringar värmen tillbaka till jorden. Den sista raden har en betydelsepotential vidare än den mest närliggande. Att Kore ”nu inte längre kan värma” beror till synes på frosten. Men det kan också bero på att döden är i antågande, att Kore ”inte längre” har den livskraft som behövs för att värma jorden.³⁹² Kore behövs, tycks dikten vilja säga, och en tid

där mytens berättelse tagit slut anas. Dikten ”Demeter” är istället en återblick på mytens inledning, då Demeter fortfarande inte vet vart Kore tagit vägen. Men budskapet är detsamma: utan Kore inget liv. Dikten låter årsväxtens gudinna själv berätta:

När de tog mitt barn ifrån mig,
gav jag upp allt
och letade bara efter Barnet – Flickan.

Jorden fick vissna,
alla gudar och allt folk oroas.
Under min förtvivlans tid vissnade hela jorden.

Och jag frågade:
Var är mitt Barn – Flickan?

Kring jorden,
högt i bergen,
djupt i dalen,
i havens djup,
i bergrums fasansfulla djup.

Var är Barnet – Flickan? [248 f]

Dikten följer här den ursprungliga mytens berättelse. Landskapet Demeter genomsöker i sin jakt på dottern formar sig till yttersta mått för världens ändar. I Björkesons tolkning lyder den homeriska hymnen: ”Flickans odödliga röst gav återskall nere i havets / djup och på bergens höjder, och snart förnams den av modern / som greps av tärande sorg i hjärtat. [...] / och likt en rovfågel ilade hon över land, över vatten”.³⁹³ När Anna Rydstedt därför skriver ”i bergrums fasansfulla djup” är vi tydligt i ett stiliserat och mytologiskt landskap med karaktär av fiktion. Samtidigt antyder emellertid formuleringen en alldeles konkret ekologisk innebörd. Bergrum är ju förvaringsrum för kärnavfall. Den sista – plötsligt direkta och alldeles nakna – frågan blir inför det ”fasansfulla” extra existentiellt drabbande. ”Barnet” låter sig tolkas både som ett verkligt barn och som det barn vi alla bär inom oss. Att förlora barnet inom sig är att förlora sin livskraft – sin möjlighet till fortsatt liv.

Också där gudarna och gudinnorna inte nämns vid namn, finns tydliga spår av myten i diktsamlingen. Kore kan dyka upp som en vindpust. I ”Sensommar för själen” sker det genom en ordlek: ”En kåre vind vid stranden”. Zeus låter sig anas bakom fadern: ”Hur kan en far göra så emot sitt barn” (244). Och i den direkt påföljande dikten, ”En blek Ophelia” i modern tappning, ”en knarkerska i jeans och jacka”, står det att ”hon kom som ett vinddrag / emellan oss alla”. Dikten slutar: ”Ur den avtacklade kroppens sär-egna rytm / sjunger hon för oss sin ödessång / om en vind nerifrån de mörka djupen inom oss” (244 f).³⁹⁴ Hon framstår som inte bara en modern Ophelia

utan också som en modern Persephone.

När delar av diktsamlingens inledande svit "Kore" publicerades i *BLM* 1991, hade denna undertiteln "Tre fragment ur en längre Kore-svit under arbete". Undertiteln i den postuma *Kore* lyder "Fragment av ett samtal", en undertitel som för övrigt finns med redan från 1988 års manus och framåt. Redan i undertiteln ges alltså genrebeteckningen "samtal". Dikten är komponerad som ett lyriskt drama, ett iscensatt samtal mellan mytens olika gestalter: Kore, Demeter och Pluto. Även andra röster bryter sig in. En gammal kvinna får kommentera. Hela sviten inramas dessutom av en prolog och epilog. Så förstärks karaktären av drama. I själva verket är dikten ett exempel på en inte bara teatraliserad utan också musikaliserad text. Den är skriven som ett operalibretto, och i sin uppbyggnad har den drag av ett oratorium. I ett oratorium sjungs omkväderna av en kör. Här heter omkväderna "Arioso". Arioso är ett mellanting mellan aria och recitativ och exekveras normalt av en solist. Här får ariosopartierna en funktion som snarare påminner om körpartierna i såväl ett oratorium som i ett klassiskt grekiskt drama.

Framför allt aktualiseras operan som genre: Persephonemyten är intimt förbunden med operans födelse och den tidiga operahistorien. Redan under operans första halvsekel, det vill säga första hälften av 1600-talet, skrevs fyra libretton med titeln *Proserpina rapita*.³⁹⁵ Och i slutet av samma århundrade skrev Quinault sitt libretto till operan *Proserpine* (1680), som Lully komponerade musiken till. Denna opera fungerade sedermera som förlaga till Kellgrens libretto *Proserpin* (1781).³⁹⁶ Ett exempel på en modernistisk variant på samma tema är André Gides libretto till Stravinskijs opera *Perséphone* (1933).³⁹⁷ Den traditionella operan som genre och intertextuell sfär kan alltså sägas aktualiseras både som titel och tema. Men som fond för tolkningen av diktsviten gör den sig gällande främst som kontrast. Anna Rydsteds Kore-svit är i sin slutversion gravallvarlig och avskalad från melodramatiska effekter. Då ligger Gides/Stravinskijs modernistiska opera närmare i tonläget. Diktsviten låter sig utmärkt läsas som ett libretto till en ännu icke komponerad modern opera. Samtalet tycks på väg till sången.³⁹⁸ På svensk mark och under det femtiotal Anna Rydstedt debuterade som poet, skrev för övrigt Erik Lindegren sitt balettlibretto *Sisyfos*, där det centrala och mest gripande partiet går under titeln "Persefones dans". Karl-Birger Blomdahl komponerade. 1957 hade baletten premiär på Kungliga Teatern i Stockholm.³⁹⁹

Det mytiska landskapet är om något grekiskt eller sicilianskt. Men i sviten är det ett nordiskt eller till och med öländskt landskap som utgör fond för skeendet. Vi befinner oss "på den höstliga nordliga bredden", bland "Sedums sköna sånger, / skrivna där på kalkstensflisor" (231 f). Framför allt är mytens landskap – liksom i T S Eliots *The Waste Land* – ett tidlöst, allmängiltigt landskap, medan de specificerande markörerna i texten framkallar en här-och-nu-känsla.⁴⁰⁰ Anna Rydstedt skapar i diktens form en synkretistisk legering inte bara av grekiskt/sicilianskt och öländskt utan också av myt och självbiografiskt förankrad verklighet.⁴⁰¹

Fragment av ett samtal

Kore

Fragment av ett samtal

PROLOG

Vägen grå,
torrkörd på bägge sidor
och med våt strimma i mitten
och vid bägge kanterna.

Granarna skimrar barrgröna i oktobersolen:
Nu står vi för hela grönskan!
Björkarnas lyktkronor med skimrande lövprismor
är skruvade på de vita stammarna.

Våta svarta plogtiltor sträcker ut sig
inom olika geometriska fält
Ur jordens mörka pupiller blickar nu Kore
på väg till underjorden och gamle Pluto där,
kung över död och vinter,
som väntar på sin stulna drottning.

Demeter gråter ännu
där hon står i täckjacka och stövlar
på den höstliga nordliga bredden.
Men hon spekar runt med vita vackra händer,
lyfter jorden i sin handflata och säger:
Fet är jorden,
och detta är något gott,
att jorden är fet av mikroorganismernas härliga liv.
Och visst är det ändå du, som arbetar i mikroorganismerna,
till dess att du åter stiger upp ur marken,
kära barn, du min dotter Sommar.

DEMETER

Kore, Kore, vad tänker du nu,
när du åter skall ned i jorden?
Vad gör du hos kung Död och Vinter?
Föder döda barn?

Ligger vid hans sida?
Sitter vid hans sida?

Tror du nånsin,
att du nånsin kommer åter
till de blommande ängar?

Se inom dig i ditt hjärta:
Sedums sköna sånger,
skrivna där på kalkstensflisor:
Den rosa stjärnan
och den gula stjärnan och den vita stjärnan:
Den rosa gryningsstjärnan,
dagens gula stjärna,
skymnings rosa stjärna
och nattens vita stjärna.

*

PLUTO

När du går,
då är jag ensam levande
hos de döda.

O Kore Persephone,
gå ej från mig.
All världen må upphöra,
bara du är hos mig
bland de döda.

All sommar må upphöra att växa
ovan jord,
bara du värmer mig
ibland de döda.

KORE

Granatens kärna lurade du i mig.
Granatens kärna tvingade du i mig
med kärleksäpplets söta kött.

En flicka utan uppgift
lekte jag på ängen
med fjärilar, bin och humlor.

Då stal du mig
ifrån mig själv och från min glädje,
ifrån familj och jordens ovanmark,
ifrån min mor Demeter Jord,
ifrån min far Zeus Himmel,
till Underjordens mörka salar.

PLUTO

Jag vaktare av Hades och underjorden
blev satt av de strålande Himlarnas nödvändighet i tvång
att vakta de dödas rike,
de döda somrarnas rike.
Självalt gjorde jag det inte.
Himmelen och Jorden med Sommarens ängar
satte mig där
och jag måste böja mig ned och lyfta min uppgift.

Ett litet liv av kvinna
ville jag ha här,
ville jag ha härnere.
Då tog jag dig på ängen i din ungdom
i min vagn,
som rullar genom tiden.

ARIOSO

Gryning över havet.
Gryning över land,
land uppstiger yrvaket ur havet.
Land föds ur hav
och det är morgon.

*

PLUTO

O Kore var en levande vid min sida!
Detta ej en grav
utan ett vanligt liv
i lyckans år.

Man springer inte hela livet på blommande ängar
och alltid var det livsfarligt att födas,
ty man kan dö av det.

Till sist kommer de alla till mig,
hela sällskapet.

När du går upp och grönskar var orolig vår,
så blir jag här vid min säkra död.
Jag överger dem inte.
Jag berättar om din sommar.

ARIO SO

En flamingo i flamencon,
men en flamma sedan:
Här är röda flickan,
dansar på kraterns rand.
– Så ung hon är och redan blek.

KORE

Även sommarens Jordgubbe har sin tid att mogna.

EN GAMMAL KVINNA

”Starren tar mina ögon
och jag skrumpnar långsamt ihop.”

ARIO SO

Gryning över havet.
Gryning över land.
Land uppstiger yrvaket ur havet.
Land föds ur hav
och det är morgon.

DEMETER

Tålmod, Kore, min flicka.
Jag lyfter luren och säger dig detta:
Det skall gå bra.

Nu väntar jag snart på dig.
Kom i gröna salar
efter denna dödens vinter

med så många nya döda.
Allt kan du inte göra
nu på en gång.
Gör bara som vanligt,
samma gamla, evigt nya vår och sommar.

*

KORE

När du tog mig från mitt ljus
till ditt djupa mörker
kan jag inte älska dig så mycket,
att jag stannar hemma.

PLUTO

Se framåt, älskade!
De röda bondpioner,
fällande blombblad efter blombblad
i sin blomnings mognad.
Viburnums mjuka blomsnöbollar,
alla löv med blåstens fart i sommarkjolen!

KORE

Jag är så rädd.
Jag är så rädd för Persephone i mig,
som vill vara kvar hos de döda,
i detta arkiv av döda.
Jag är en hemsk arkivarie hos de redan döda,
vet du
Moder.
Dra mig över floden.
Dra mig upp igen, O Moder!
Jag är så rädd här nere
hos Hades Pluto och Arkivarien Persephone.
Vad skall bli av mig?
Hon håller kvar mig.

Vårdagjämning stundar snart.
Jag kommer snart.
Jag kommer snart,
om hon inte tar mig fatt

och befäller mig att skriva
alla de dödas biografier
på en kodmaskin.
Man hinner inte med att skriva om alla öden här nere.
Kodtabeller måste det bli!
Du finns. Du finns, O Moder,
och alla döda har en Moder!

DEMETER

Bara fel på telefonen,
så mycket luftledning är här,
och blåsten far
och blåsten far och river sönder.
Då är det lätt, att det går sönder.

Det är så mycket spänningar
i trådarna emellan Himmelen och Jorden,
emellan Jorden och Underjorden.
Jag är här, vet du,
och du Kore
skall vara mera bestämd
emot den där Persephone,
som fick dig att äta granatäpplet med fel person.

KORE

Jag kommer, Demeter!
– Farväl, Pluto! Vi ses igen,
när jag kommer åter med säden till sädesmagasinen.

ARIOSO

Regnet faller stilla lugnt
på sin väg till havet.

*

KORE

Och jorden flådd och frätt,
i vattnen frätta fiskar.
Högt cesium i marken kvar
i fyra människoled.
Barn,

i ditt första arv med modersmjölken
även dioxinerna.

Och mycket sot kring jorden står,
och mycket skrot i rymden far.

ARIOSO

Regnet faller stilla lugnt
på sin väg till havet.

EPILOG

Då skall vi glädja oss över en maskros
och ett askskott,
en nässla,
en tibast
och en ranunkel.

Prologen

Kore är i diktsvitens prolog på väg tillbaka till underjorden. Där mytens berättelse om Kores bortrövande och återkomst slutar, tar den rydstedtska dikten vid. Det är höst och dags att lämna modern och jorden åt den ofruktsamma årstiden. Dikten kommer emellertid att uppmärksamma att ingen årstid egentligen är ofruktsam, att naturen, så länge den lever, alltid arbetar i ett kretslopp. Vi är långt från mytens Grekland eller Sicilien. ”Vägen” – som är diktens första ord – är en väg som så småningom laddas med den symboliska betydelsen: vägen (tillbaka) till dödsriket. ”Vägen” kan också läsas metapoetiskt som ett emblem för dikten: språkets och mytens väg mellan livet och döden. Men samtidigt är den bara just en väg, en realistiskt tecknad grusväg på landet: ”Vägen grå, / torrkörd på bägge sidor / och med våt strimma i mitten / och vid bägge kanterna”.

Den sinnligt våta strimman ”i mitten / och vid bägge kanterna” ramar in och kontrasterar mot den sterilt gråa och torrkörda vägen. Själva årstiden hösten rymmer ju denna dubbelhet: den är slutet på sommarens liv samtidigt som dess förruttnelse är förutsättningen för naturens återfödelse och kretslopp. Den är både slut och fortsättning, både ändlighet och evighet. ”Vägen” är en årstidskontrasterande spegelbild av en tidigare väg tecknad i debutsamlingens dikt ”Vårdagjämning”, där det står: ”Vägen är blöt / med djupa spår / av vintersorg” (30). De två stroferna, från den första respektive sista diktsamlingen, utgör inte bara varandras kontrapunkter utan också författarskapets yttersta

vändpunkter: vägen bort och vägen hem.

Höstens dubbelhet kan vidare exemplifieras av skillnaden mellan bladens föränderlighet kontra barrens oföränderlighet. Medan björkens blad blir gula, behåller granens barr sin mörkgröna ton: ”Granarna skimrar barrgröna i oktobersolen: / Nu står vi för hela grönskan! / Björkarnas lyktkronor med skimrande lövprismor / är skruvade på de vita stammarna”. Neologismen ”barrgröna” ger liksom oktobers sneda solstrålar ett nytt skimmer åt granarnas mot höstens övriga färger kontrasterande gröna ton. Kontrasten beror på oföränderlighet. Barran vissnar först när granen dör, och då genomgår de inga färgskaleförändringar utan tappar det gröna och blir bruna. Men dessa granar inte bara lever utan framstår som oändligt mera levande än de främmande-gjorda björkarna med sina påskruvade ”lyktkronor” förebådande den mörka vinterns behov av tända lyktor. Granarna är besjälade och antropomorferade i sitt stolta utrop: ”Nu står vi för hela grönskan!”. Björkarna är avromantiserade och förtingligade, fråntagna sitt organiska liv. Men som metaforer är de inte döda. Ett i grunden konventionellt höstlandskap får nytt liv. Poeten som ser bilden har med sin fantasi skruvat på de gult lysande lyktkronorna ”på de vita stammarna”.

I kontrast till det gula och det gröna står den gråa vägen, men också såväl det vita som det svarta, såväl björkstammarnas ”vita” som plogtiltornas ”svarta” inslag i bilden. Grunden, vägen, pappret och bokstäverna är en färglös gråskala, men genom denna kan något bli till. Detta något, dessa färger, ”skimrar”. ”Våta svarta plogtiltor sträcker ut sig / inom olika geometriska fält”. De våta strimmorna får här en fortsättning i de våta plogtiltorna. Vi närmar oss nu mytens fält. Enligt myten hamnar Demeter i Eleusis i sitt sökande efter den bortrövade dottern. Där får hon ta hand om den nyfödde Triptolemos. När hon doppar honom i elden i syfte att göra honom odödlig, blir hon avbruten och därmed förhindrad av den förskräckta modern Metaneira. Ovidius låter i *Fasti* Demeter (Ceres) avkunna domen – spädbarnets nu oundvikliga dödlighet – med en förmildrande omständighet: Triptolemos kommer att vara den förste att plöja, så och skörda jorden (”primus arabit / et seret et culta praemia tollet humo”).⁴⁰² Så förklaras jordbrukets uppkomst hos Ovidius.

Att likna skrivpappret vid en åker som ska plöjas av pennan är en klassisk topos.⁴⁰³ Därför ligger det nära till hands att läsa strofen metapoetiskt. ”Våta svarta plogtiltor” som skrivmetafor får då också dimensionen av diktmetafor: de faktiska bokstäverna ”sträcker ut sig” över pappret framför läsarens ögon. Men redan i nästa rad orsakar ordleken ”fält” förvirring i uppdelningen mellan bildled och sakled och visar hur komplex en lyrisk metaforik kan te sig. Det rör sig om en död metafor, ”fält”, som ges nytt liv, genom att den tillåts beteckna både sin bokstavlighet och sin bildlighet samtidigt. Ordet geometri betyder, i etymologisk mening, jordmätning. Men ett geometriskt fält återges oftast på ett stycke vitt papper, ett stycke oplöjd pappersmassa inneslutet av linjer mellan punkter.

I ordet och ordleken ”fält” korsas två rörelser, en som går från bildlighet till bokstavlighet och en som går från bokstavlighet till bildlighet. Och i båda rörelserna kan förhållandet mellan bildled och sakled ledigt byta plats. Båda rörelserna kan beskrivas som en rörelse såväl från jord till papper som från papper till jord. Att Anna Rydstedt dessutom ofta leker med den fonetiska likheten mellan *ord* och *jord* och därmed antyder ett semantiskt släktskap, att jorden rymmer orden, skänker bildskapandet i strofen ytterligare en dimension. Ordet geografi kommer från grekiskans *geo* (jord) och *grafein* (skriva). De två raderna i fråga kan därför sägas vara en geografi i ordets egentliga mening.

Samma strof fortsätter därefter med en benämning av Kore. Först här lämnar ett verkligt landskap plats för ett mytiskt. Men ingenting av Kores gestalt nämns eller beskrivs. Hon är inte den sköna flickuppenbarelse hon brukar vara i mytens berättelser. Hon är här varken finfotad, barmfager eller blickfager, som hon brukar beskrivas.⁴⁰⁴ Men blick är hon. I själva verket är hon här endast sin blick: ”Ur jordens mörka pupiller blickar nu Kore / på väg till underjorden och gamle Pluto där, / kung över död och vinter, / som väntar på sin stulna drottning”. De mörka pupillerna avtecknar sig mot den mörka bakgrunden tillika ögonens ägare, jorden, och blir därmed osynliga. Kore blir ett med den jord som är moderns.⁴⁰⁵ Blicken syns inte. Blicken ser bara. Kore är osynlig och hon är inte objekt för beundran utan subjekt för sin undran. Hon lånar synen ur jorden, men det är hon som ser och det är hennes blick som läsaren lånar.

Kore är på väg tillbaka. Hon är på väg nedåt, nedstigningen är redan påbörjad. Hon är i jorden, inte längre på den, och hon är ett med jorden. Växterna har redan vissnat och deras förmultning sammanfaller med Kores väg nedåt genom jorden. Detta var paktens: att hon skulle bo nere hos Pluto en del av året. Numera är Pluto välbekant för Kore, han är ”gamle Pluto”. Inte desto mindre är han något så allvarstingt som ”kung över död och vinter”. Denna gång behöver han inte stjäla sin ”drottning” utan ”väntar” på den han redan stulit – bortrövandet i urscenen har ersatts av väntan.

Demeter sörjer fortfarande: ”Demeter gråter ännu / där hon står i täckjacka och stövlar / på den höstliga nordliga bredden”. Avskedet är ”ännu” inte avslutat. Demeters klädsel gör scenen betydligt mer vardaglig och mindre dramatiskt högtidlig än om hon burit mytens dunkla mantel.⁴⁰⁶ Skuggspelet mellan mytgestalt och självporträtt har dubbel effekt: myten avmytologiseras och verklighetens vardag mytologiseras. De vackra vita händerna signalerar för övrigt en annan dimension än gummistövlarnas och en äkta gudinnestatus. Liksom hymnens Demeter är dold i dunkel mantel, är denna Demeter en förklädd gud.⁴⁰⁷

De vita och vackra händerna framhäver hennes aristokratiska börd, samtidigt som de står i effektfull kontrast till hennes element, den svarta jorden: ”Men hon spekar runt med vita vackra händer, / lyfter jorden i sin handflata och säger: / Fet är jorden, / och detta är något gott, / att jorden är fet av mik-

roorganismernas härliga liv. / Och visst är det ändå du, som arbetar i mikroorganismerna, / till dess att du åter stiger upp ur marken, / kära barn, du min dotter Sommar”. De obesudlade gudinnehänderna lyser mot den feta och mörka jorden och de rör sig hemvant öländskt: de ”spekar”. I Göran Sonnevis ordförklaring sist i boken kan man läsa att det ”är ett gammalt ord som på öländska betyder att krafsa med fingrarna” (257).⁴⁰⁸ Att använda dialektord och därmed förankra myten lokalt är ett sätt att göra det himmelska jordiskt, det abstrakta konkret och det eviga timligt. Att låta gudinnan, iklädd ”täckjacka och gummistövlar”, krafsa i jorden är att mänskliggöra henne. Verbet ”spekar” verkar dubbelt i samma syfte: att göra Demeter närvarande här och nu.

I Anna Rydstedts version av myten är det liksom i ursprungsmyten modern och dottern som tillsammans står för växtligheten och årstidsväxlingarna.⁴⁰⁹ Om Demeter står för förutsättningen, står Kore för fortsättningen. Demeters första ord påminner om Guds skapelse av världen. Formuleringen ”detta är något gott” bär en kristet skapelsemytisk avskuggning.⁴¹⁰ Men därefter undrar Demeter om det ändå inte är dottern ”som arbetar i mikroorganismerna”. Kretsloppstanken konkretiseras i dotterns nedstigning. Det vi kallar död är mikroorganismernas liv. Vår tids biologiska vetenskap bryter sig in i den vegetationsmytiska diskursen: livet här och nu präglas både av det samtida och det evigt giltiga i den årligt återkommande väntan på ögonblicket då ”du åter stiger upp ur marken, / kära barn, du min dotter Sommar”.⁴¹¹ Så slutar prologen. Och egentligen har berättardiskursen redan glidit över i en replik: det är Demeter som talar, och hon riktar sig till Kore i en fråga. Prologen har därför redan inlett den replik som följer.

Dialogen

Demeter fortsätter att fråga Kore: ”Kore, Kore, vad tänker du nu, / när du åter skall ned i jorden? / Vad gör du hos kung Död och Vinter?”. När Kore blev bortrövad av Pluto visste Demeter ingenting: dottern var bara försvunnen. Nu är det annorlunda. Sorgen och oron får sällskap av nyfikenhet. Demeter vill veta hur Kores underjordiska verklighet ser ut, vill veta mer om Persephones liv som drottning. Demeter visar intresse för Kores inre liv, ”vad tänker du nu”, och undrar vad hon ”gör” därnere hos sagokungen med de många namnen. Ett av Hades många epitet är just mångnamnig, den med de många epiteten, eftersom han inte fick nämnas vid sitt riktiga namn.⁴¹²

Demeters fråga fortsätter i form av tre aningar om dotterns liv i dödsriket. Den första aktiviteten är dubbeltydig. Verbet *föda* kan ju betyda ’föda fram’ men också ’föda upp, ge föda’: ”Föder döda barn?”. Raden kan läsas: föder du fram döda barn? Men den kan också förstås som: föder du upp döda barn? Frasen låter sig, för det tredje, tolkas som en fristående fråga, som inte saknar något du utan som har ett annat subjekt, nämligen ”döda”. Det som vid för-

sta anblick är ett framförställt attribut till objektet läses då som frågesatsens subjekt. Objektets huvudord är fortfarande detsamma: ”barn”. Frågan är: kan döda föda barn? Födelsen och döden närmar sig varandra rent fonetiskt, det oförenliga förenas till samhörighet: död föder liv.

Endast verben skiljer de två följande frågorna åt: ”Ligger vid hans sida? / Sitter vid hans sida?”. Den första frågan är av erotisk art, liksom relationen mellan Kore/Persephone och Pluto/Hades primärt är sexuell. Men det är en ojämlig relation. Pluto har med våld beslagtagit Kore som en erotisk erövring, fångat henne. I den första frågan finns därmed tvånget inskrivet: tvingas du ligga ”vid hans sida?”. När frågan sedan upprepas fast med verbet *sitta*, blir innebörden en annan. Kore är inte bara älskarinna utan också härskarinna. Parallellen mellan Kore och Kristus blir nu tydlig – verbväxlingen orsakar en synkretistisk transponering. Bilden tonar fram som en dubbelexponering av den antika och den kristna myten. Underjorden arrangeras som ett slags spegelvändning av den kristna föreställningen av himlen, där Jesus *sitter* vid Gud Faders högra sida. Återkomsten finns härmed implicerad i själva textstället för den som erinrar sig trosbekännelsens fortsättning: ”därifrån igenkommande till att döma levande och döda”. Att sitta vid Plutos sida är att sitta på en makens tron, att tillsammans med kungen regera, som drottning i dödsriket.

Ändå tvivlar Demeter på Kores och sommarens återkomst. Miljöförstörelsen hotar: ”Tror du nånsin, / att du nånsin kommer åter / till de blommande ängar?”. Allt hopp sätts till diktens kraft, till den inre sången och skriften. Demeter uppmanar: ”Se inom dig i ditt hjärta: / Sedums sköna sånger, / skrivna där på kalkstensflisor: / Den rosa stjärnan / och den gula stjärnan och den vita stjärnan: / Den rosa gryningsstjärnan, / dagens gula stjärna, / skymnings rosa stjärna / och nattens vita stjärna”. Stjärnorna på himlen är en traditionsmättad bild för Guds skrift liksom naturen ofta ses som Guds bok. Alvarblommorna framstår här som outplånliga, eftersom de är tecknade som runskrift i sten eller som växtfossil. Bilden finns inombords, i hjärtat. Liksom Betlehemsstjärnan visade vägen fram till det nyfödda Jesusbarnet, kanske Kore, det inre barnet, kan vägledas av hjärtats stjärnor i sin egen pånyttfödelse.

Blommorna som åsyftas, *sedum acre*, den gula fetknoppen eller bitterknoppen, *sedum album*, den vita fetknoppen, och *sedum spurium*, det rosaskiftande kaukasiska fetbladet, ser verkligen ut som små stjärnor. Bilden av blommorna ”skrivna” som dygnets olika stjärnor låter blommorna spegelvända stjärnorna och himlavalvet spegla sig i alvaret. De yttre och inre landskapen flyter samtidigt in i varandra: Kore uppmanas att minnas jordens ”sköna sånger” med hjälp av sin inre syn. Synminnet konkretiseras i hjärtat. Det är där blommorna finns. Denna inre stjärnbild och växtlighet av ”skrivna” blommor har en metapoetisk betydelsedimension och kan förstås som en utochinvändning av en tidigare poetisk bild: ångesten som uppmanas att ånga ”bland alvarets solvändor, / sedum alba och sedum acre” i dikten ”Solen lyser över ens ångest” i *Genom nålsögat* (205). Det latinska verbet *sedere* kan i sin transitiva form

både betyda 'mildra, lugna' och 'sätta'. Genom att texten blir satt, dikten blir skriven, kan tillfällig tröst och lugn skänkas den ångestridna.

Här slutar Demeters replik. Orden läggs nu i Plutos mun. Vad som följer är ett slags dialog med döden själv. Pluto ger röst åt det oacceptabla i dödens faktum. Som gud är Pluto odödlig och ensam: "När du går, / då är jag ensam levande / hos de döda". Dödsrikets härskare vädjar om empati. Genom att blotta sina behov framstår han som mänsklig. Kärleken till Kore är egoistisk, en självbevarelsedrift. Han vill att hon stannar och värmer honom, inte överger honom, till vilket pris som helst. För tillfället bryr han sig inte ens om den övriga världens eventuella undergång: "O Kore Persephone, / gå ej från mig. / All världen må upphöra, / bara du är hos mig / bland de döda. // All sommar må upphöra att växa / ovan jord, / bara du värmer mig / ibland de döda".

Kore påminner honom då om det brott han begick när han "stal" henne och sedan band henne till sig med hjälp av granatäpplets kärnor. Hon blickar tillbaka på den tid som omfattas av den ursprungliga mytens berättelse, den som rör bortrövandet och hennes första vistelse i dödsriket. Blicken rör sig baklänges i tiden. Först påtalas försåtet: "Granatens kärna lurade du i mig. / Granatens kärna tvingade du i mig / med kärleksäpplets söta kött". De två första raderna motsäger varandra: att lura och att tvinga är inte samma sak. Samma glidning återfinns i hymnen. Man har förklarat detta med att hon blev lurad då hon inte kände till granatkärnans symboliska betydelse, nämligen som tecken på ingånget äktenskap och/eller befruktning. Att hon ändå blev tvingad har tolkats som att hon tvingades äta den förbjudna frukten trots att hon saknade aptit.⁴⁴³ Granatäppelkärnan kunde emellertid redan under antiken också symbolisera blod och död, och att som levande på besök i dödsriket överhuvudtaget smaka av de dödas föda innebar att upptas i deras gemenskap – och förvägras rätten att återvända till livet.⁴⁴⁴

Kores minnesblick söker sig bakåt, längre tillbaka i tiden. Hon erinrar sig nu själva bortrövandet – och oskulden som föregick och möjliggjorde detta. Oskuldens urscen tecknas. Innan Pluto "stal" henne var hon en "flicka utan uppgift". Eller var det bara som det verkade? Kanske "lekte" hon bara att hon saknade erfarenhet. Strofen är dubbetydig: "En flicka utan uppgift / lekte jag på ängen / med fjärilar, bin och humlor". Också inom mytens berättelse och tidsram återger Kore/Persephone denna scen. Hon berättar alltihop från början för Demeter, när de äntligen återförenas igen. Men hos Anna Rydstedt är den tilltalade Pluto. Kores berättelse är här en anklagelse.

I hymnen minns Persephone hur hon "lekte på ängen och plockade älskliga blommor".⁴⁴⁵ Hos Rydstedt finns inte som i hymnen förförelsens tecken: narcissen. Det är när Kore plockar just den blomman som marken öppnas och Hades/Pluto störtar upp i sin vagn.⁴⁴⁶ Hos Rydstedt leker Kore intet ont anandes med "fjärilar, bin och humlor". Kore fortsätter: "Då stal du mig / ifrån mig själv och från min glädje, / ifrån familj och jordens ovanmark, / ifrån min mor Demeter Jord, / ifrån min far Zeus Himmel, / till Underjordens mörka

salar”.⁴⁷ Formuleringen ”ifrån mig själv” gör myten personlig och öppnar hela strofen för en tolkning med djuppsykologiska förtecken. ”Underjordens mörka salar” kan läsas som tecken för det omedvetnas rum.

Efter Kores anklagande replik följer Plutos försvarstal: ”Jag vaktare av Hades och underjorden / blev satt av de strålande Himlarnas nödvändighet i tvång / att vakta de dödas rike, / de döda somrarnas rike. / Självvalt gjorde jag det inte. / Himmelen och Jorden med Sommarens ängar / satte mig där / och jag måste böja mig ned och lyfta min uppgift”. Försvarstalet är uppbyggt enligt den klassiska retorikens regler. Plutos exordium förklarar hans egen oskuld till själva utgångssituationen, till det faktum att han är ”vaktare av Hades”: han är ”satt av [...] nödvändighet i tvång”.⁴⁸ Till skillnad från Lucifer är Pluto ingen fallen ängel, ingen brottsling som straffas: han ”måste böja [s]ig ned och lyfta [s]in uppgift” – utan att vara skyldig till något brott. På detta sätt framstår han som en representant för hela mänsklighetens situation och kan väcka medlidande (*compassio* eller *miseratio*) samt erövra välvilja (*captatio benevolentia*) hos åhöraren/läsaren: ”Självvalt gjorde jag det inte”. Den som har ”satt” honom där är livets företrädare. Det är livet som tvingar Pluto att vakta döden, livets död, ”de döda somrarnas rike”.⁴⁹ Livet förutsätter att det finns ett dödsrike eller åtminstone en död som kan bli till mikroorganismers liv. Allt liv lyder under kretsloppets lagar.

När Pluto förklarar sin oskuld, när han förklarar att det inte var han som hade valt döden som sin ort, är det dags att erkänna brottet: brudrovets. Efter som han inte själv hade valt döden, är det lätt att förstå att han saknade livet i dödsriket: ”Ett litet liv av kvinna / ville jag ha här, / ville jag ha härnere. / Då tog jag dig på ängen i din ungdom / i min vagn, / som rullar genom tiden”. Bekännelsens mening, som börjar med ”Då tog jag dig”, besvarar och bekräftar Kores tidigare anklagelse: ”Då stal du mig”. Pluto/Hades bekänner både sin åtrå och sitt brott. Brudrovets rum är ”ängen” och dess tid är ”i din ungdom”. Men tid och rum blandas samman. Dels knyts ”ängen” till ungdomen rent fonetiskt. Dels är själva uttrycket ”på ängen i din ungdom” ett slags rumtid. Och interaktionen rum-tid förs vidare mer explicit i bilden av vagnen ”som rullar genom tiden”. Hades vagn är liksom Charons färja en *rite de passage*-symbol. Denna brukar inte rulla ”genom tiden” som hos Rydstedt. Man kan i den rydstedtska dikten bakom Hades vagn ana Helios vagn: solspannet som står för dygnets växlingar och tidens gång på himlavalvet. Mot symbolen för den definitiva övergången från ett tillstånd till ett annat, ställs på detta sätt en annan tidssymbolik, som snarare överbryggar och gör färden till något lika evigt och tidlöst som mytens eget väsen.

Bakom Hades/döden döljer sig alltså Helios/solen, denna sol som är en så central symbol i Anna Rydstedts poesi men som är så frapperande frånvarande i den sista diktsamlingen. Bilden av solen förstärks sedan ytterligare i det omedelbart följande ariosots soluppgång: ”Gryning över havet. / Gryning över land, / land uppstiger yrvaket ur havet. / Land föds ur hav / och det är morgon”.

Strofen finns med redan i det första manuset från 1987.⁴²⁰ Gryning är jordens eviga pånyttfödelse. Kretsloppstanken är representerad i såväl årstidsmotivet som dygnsmotivet. Nu konkretiseras både skapelse- och återfödelse tanken i gryningens yrvakna uppstigande. Detta är svitens första arioso-avsnitt.

Aria betyder luft på italienska. Man sjunger med hjälp av luften som pressas mellan stämläpparna. En aria och ett arioso är både höjdpunkten och ett slags luftrum i såväl operan som oratoriet. I ett oratorium eller i en kantat är det framför allt recitativet som för handlingen framåt. Arian och ariosot är melodiosa solon som liksom körpartierna fungerar som andhämtningar. I ett grekiskt drama är det endast körpartierna som är mellanspel, anonyma/kollektiva kommentarer och vilopausar, medan recitativet, som utgörs av repliker, för handlingen framåt. I ett oratorium eller i en kantat är recitativet detsamma som evangelists/berättarens röst. Denna saknas i det grekiska dramat. Däremot inleds dramat ofta med en prolog och avslutas med en epilog. Också Rydsteds diktsvit är inramad av en prolog och en epilog, och hennes arioson skulle mycket väl kunna sägas motsvara körpartierna i ett klassiskt grekiskt drama. Replikerna för dramats handling framåt. Men de stannar också upp och begrundar – de fungerar också som arior/arioson. I sviten förekommer arioson fem gånger och i tre olika varianter. De fördelar sig på följande sätt (siffrorna betecknar varianterna): 1, 2, 1, 3, 3. Variant 1 och 3 finns med redan i det första manusutkastet, men de upprepas först när sviten vuxit ytterligare. Variant 2 är nyare, liksom resten av det parti som återfinns mellan första och andra förekomsten av variant 1. Partiet består i sin helhet av en replik av Pluto på tre strofer, ett arioso (variant 2) samt två enradiga repliker, en av Kore och en av en gammal kvinna.⁴²¹

Plutos trestrofiga replik börjar i en bön till Kore: ”O Kore var en levande vid min sida! / Detta ej en grav / utan ett vanligt liv / i lyckans år”. Imperativet är inte endast en uppmaning till Kore att stanna kvar i underjorden. Det är också och framför allt en besvärjelse av själva döden. Pluto besvärjer döden, det vill säga sig själv, genom att benämna ”grav” som ”liv” och dödens evighet som ”lyckans år”. Plutos bön och begäran rymmer en paradox: att vara en levande i dödsriket, något som endast är gudarna förunnat.

I den följande strofen går bönen sedan över i en sentensliknande pendling mellan snusförnuft och rydstedtsk ironi. Här kan man läsa in en självkritik av författarinnans egen barnakult: ”Man springer inte hela livet på blommande ängar / och alltid var det livsfarligt att födas, / ty man kan dö av det. / Till sist kommer de alla till mig, / hela sällskapet”. Med den första radens parafra av det slitna uttrycket att livet inte alltid är en dans på rosor, betraktas livets svårigheter med ett slags förtvivals distans. Pluto gör Kore uppmärksam på livets föränderlighet och ändlighet mer än dess vedermöda. Tiden kan inte stå still, Kore kan inte alltid vara flicka, så flicka hon heter, och det kan inte alltid vara vår. Att det är ”livsfarligt att födas” är ju en putslustig paradox men också en otvivelaktig sanning. Det är förenat med dödsfara både att föda och att

födas. Och döden är bara en tidsfråga, såvida vi inte är odödliga gudar, som Pluto och Persephone, som tar emot oss, ”hela sällskapet”.

Pluto fortsätter: ”När du går upp och grönskar var orolig vår, / så blir jag här vid min säkra död. / Jag överger dem inte. / Jag berättar om din sommar”. Det är Kore själv som grönskar. Den oroliga våren står i kontrast till den ”säkra” döden. Våren är förändring och föränderlighet, medan döden och dödsriket är beständigt bestående. Strofen iscensätter svitens intrikata spel mellan liv/död, ljus/mörker och rörlighet/beständighet. Döden är Plutos medan sommaren är Kores, men de är båda varandras absoluta förutsättningar.

”En flamingo i flamencon, / men en flamma sedan: / Här är röda flickan, / dansar på kraterns rand. / – Så ung hon är och redan blek”. Så lyder det härpå följande ariosot. Vi har förflyttat oss till ett mera medelhavskt landskap. Orden flammar fonetiskt i allitterationen: fla, fla, fla. Ljudet kan, om man så vill, också hänföras till fågelvingars onomatopoetiska flaxande. Enligt myten är Demeter den som hör samman med fågeln och med elden i sitt sökande efter den försvunna dottern. I Björkesons översättning av hymnen står det: ”och likt en rovfågel ilade hon över land, över vatten, / sökande dottern, men ingen bland gudar och dödliga människor / røjde sanningen för henne, ingen siarefågel / kom i den armas väg och gav henne sanningens budskap. / Nio dagar irrade hon med flammande facklor / i sina händer fram över jorden, den mäktiga Deo”.⁴²² Här tillhör flamman den unga ”flickan”, vars blekhet kontrasterar mot det ”röda”.

Flickan ”dansar på kraterns rand” – en dramatisk och färgstark bild av en ung människas bleka död. Kratern konnoterar Ovidius sicilianska landskap, där Ceres, Demeters latinska motsvarighet, ”tänder [furor] i Aetna som bloss”. Ovidius berättar i *Metamorfoser*: ”Ingen har sett henne sova en blund, ej Morgongudinnan, / hon, vars lockar drypa av dagg, ej Hesperus’ stjärna. / Furor hon tänder i Aetna som bloss och söker sin dotter / ängsligt i kyla, i mörker och natt vid facklornas lågor. / Åter när dagen, den signade, släckt var bleknande stjärna, / söker hon dottern från morgonens land till aftonens vågor”.⁴²³ Kore och Demeter kan ses som två tidsaspekter av samma människa. Flickan speglar sig i den gamla kvinnan, aftonen i gryningen, livet i döden och döden i livet.

Kore säger: ”Även sommarens Jordgubbe har sin tid att mogna”. Ett perspektivbyte prövas här med hjälp av en ordlek och omskrivning av den mångnamnige Hades. Han är ju den gubbe som blir kvar i jorden, under jorden, medan sommaren blomstrar och bär frukt och bär ovan mark. Men Hades/Pluto kan inte ” mogna”: han är ju oföränderlig. Raden förbinder det spegelvända förhållandet mellan den tidigare strofens för tidigt bleka flicka och den följande repliken av den slutligt åldrande och skrumpnande gamla kvinnan. Repliken är kvinnans enda, och hon har citationstecken kring sina ord: ”Starren tar mina ögon / och jag skrumpnar långsamt ihop”. ”Starren” kontrasterar mot Kores tidigare blick ur ”jordens mörka pupiller”. Och medan

den ”röda flickan” intensivt och självförbrännande ”dansar på kraterns rand”, ”skrumpnar” den gamla kvinnan ”långsamt ihop”. Båda fungerar dock som varianter – en i sin ungdom och en i sin ålderdom – av samma jag.

Den gamla kvinnans anonymitet bland gudanamnen gör – tillsammans med citationstecknen mitt i en dikt som till stor del redan består av repliker – att mytens fiktionsram bryts. Citationstecknen kan ange att författarinnan här citerar sig själv. Också innanför den grekiska kontexten finns möjlighet att i repliken spåra ett sanningsanspråk och förmåga att slå sönder den omgivande illusionen. Tiresias, siaren, var ju blind och kunde just därför se vad andra inte vågade/ville/kunde. Att bli fråntagen sina ”ögon” kan innebära att slutligen tvingas se. I T S Eliots *The Waste Land* spelar för övrigt just den blinde siaren Tiresias en nyckelroll som den som kan överskrida sin egen individualitet och som på något vis både förenar och överröstar hela den polyfona kören av motstridiga röster.

”Gryning över havet. / Gryning över land. / Land uppstiger yrvaket ur havet. / Land föds ur hav / och det är morgon”.⁴²⁴ Återkomsten av samma arioso-avsnitt som tidigare skapar en känsla av både inramning/avslutning och öppning/fortsättning. Framför allt leder avsnittet vidare, eftersom det gestaltar just en gryning och pånyttfödelse. Kretsloppstanken konkretiseras här dels i gryningens bildsymbolik, dels i form av själva återkomsten, upprepningen av de ord som fungerar ledmotiv både musikaliskt och tematiskt. ”Land föds” på nytt och på nytt i all evighet och varje ny ”morgon”. De tre första arioso-avsnitten upprepar skapelse-undergång-nyskapelse-förloppet i det fornisländska Völuspa, völvens, sierskans, spådom. Indirekt antyds alltså även här ett slags diktens egen genomskådande vates-funktion. I detta sammanhang förlänas kratern i det andra ariosot snarare en isländsk än en siciliansk hemmahörighet. Den ena dimensionen tar dock inte ut den andra – de fördjupar varandra.

I det utvidgade manuset från augusti 1988 (manus 3) finns här insprängt ett långt parti, som är ett utbrott mot Zeus, som sedan ströks. Partiet består av tre repliker. Först kommer en drygt två sidor lång replik av Kore och sedan en trestrofig replik av Demeter. Båda riktar sig till den frånvarande Zeus och anklagar honom. Kores fadersuppror är ett utbrott mot ”Satans Fader Zeus”, som hon kallar en ”föregångare till gentekniken”: ”Du som utan kvinna lät Pallas Athena koncipieras / [...] / med kromosomer bara ifrån dig!”. Demeter och Kore lägger skulden på Zeus för dagens miljöproblem, medan Pluto däremot tilltalas som en ”förtvivlad ekolog” av Kore alldeles i slutet av det utmönstrade partiet. Också Demeter tycker synd om Pluto som inte bara tvingas ta hand om plutoniet utan till råga på allt har fått ge namn åt det. Pluto är en miljökampe, vilket även framgår av hans nästa replik om Tjerno-bylkatastrofen.⁴²⁵ Miljöproblematiken finns i det slutgiltiga och tryckta manuset endast kvar i Kores sista replik. Själva skuldproblemet och det därmed förknippade utbrottet mot fadern/gudarnas överhuvud är helt borta. Men de uteslutna partierna kan fungera som riktningsgivande i förståelsen av dikten

i sin slutgiltiga och tryckta version. Vad det kasserade diktmaterial ut säger explicit ligger som ett känsloläge implicerat i den färdiga dikten. Dels säger det något om hur mycket ilska som döljer sig under ytan – och som låter sig anas i frågan ”Hur kan en far göra så emot sitt barn” mitt i den stillsamma dikten ”Sensommar för själen” (244). Dels säger det något om hur mörk epilogens framtidsvision kan tolkas.

Den replik som följer på ariosot i den tryckta versionen är Demeters och fanns med redan i det första manuset från 1987: ”Tålmod, Kore, min flicka. / Jag lyfter luren och säger dig detta: / Det skall gå bra”. Här finns inga citationstecken utsatta, men vad Demeter säger sig säga i luren är ett riktigt själv-citat, ett citat av poeten Anna Rydstedt. Frasen återfinns i slutraden i dikten ”Genom nålsögat”.⁴²⁶ Där upprepas den två gånger som ett slags besvärjande självtröst, som för att ge emfas och samtidigt betona hur bräcklig tron på att det verkligen ”skall gå bra” i själva verket är (219). Det ligger nära till hands att tolka även Demeters tröstande ord i detta självtröstande och – nästan maniskt insisterande – självövertygande ljus. Demeter försöker inte bara övertyga sin dotter utan också sig själv. Samtidigt förstärks känslan av att modern och dottern kan vara två sidor av samma person.

Demeter fortsätter att trösta: ”Nu väntar jag snart på dig. / Kom i gröna salar / efter denna dödens vinter / med så många nya döda. / Allt kan du inte göra / nu på en gång. / Gör bara som vanligt, / samma gamla, evigt nya vår och sommar”. ”Kom i gröna salar” är ett längtans imperativ som för samman Kore med den årstid hon representerar. Texten är samstämd med klassiska vårsånger. Tydligast hörbar bakom orden är kanske den kända vårsången ”Blommande sköna dalar” av Topelius där ”sköna dalar” rimmar med just ”gröna salar”. Inte minst för en före detta lundastudentska som Anna Rydstedt har denna sång för övrigt en alldeles specifik förankring till en viss tid, en viss plats.⁴²⁷

Det ”gröna” förbinds fonetiskt genom ö-ljuden med både död och livets göromål, med ”dödens vinter”, de ”många nya döda” samt allt man inte kan och det man ändå kan och bör ”göra”. Livet och död närmar sig varandra. De två sista raderna verkar som en självuppmärksamhet att ta en sak i sänder, att inte drunkna i livets och dödens helheter utan möta kretsloppets konsekvenser i vardagen, den invanda årstidsväxlingen som bjuder oss ett vardagligt mirakel, år efter år: ”samma gamla, evigt nya vår och sommar”. Miraklet är ju just detta: att det som är gammalt och identiskt med föregående samtidigt är ”evigt” nytt. Varje dag föds nya liv. Och i förlängningen är det de ”nya döda” som föder de nyfödda genom att arbeta ”i mikroorganismerna” (232).

Kores replik som följer riktar sig till Pluto och är ett slags negativ kärleksförklaring: ”När du tog mig från mitt ljus / till ditt djupa mörker / kan jag inte älska dig så mycket, / att jag stannar hemma”. Tidigare beskrev Kore Plutos stöld som en stöld ”ifrån mig själv och från min glädje” (233). Uttrycket ”ifrån mig själv” varierar här med ”från mitt ljus” och ”till Underjordens mörka salar” med ”till ditt djupa mörker”. Men det som nyss var det främmande

och mörka, kallas nu för ”hemma”. Perspektivet är ett hemifrån som är ett nedifrån. Strofen inleddes med en temporal konjunktion som är skenbar. Den förvandlas till en kausal konjunktion. ”När” står för ’eftersom’, ’enär’.⁴²⁸ Det rör sig alltså inte om en tillbakablick utan om en förklaring till varför hon inte kan älska Pluto så mycket att hon ”stannar” där hon är: ”hemma”.

Vad Pluto härpå inleder är ett slags diktens kamp mellan liv och död genom att slå fast följande: det här är inte Hades, det här är livet. Han säger: ”Se framåt, älskade! / De röda bondpioner, / fällande blomblad efter blomblad / i sin blomnings mognad. / Viburnums mjuka blomsnöbollar, / alla löv med blåstens fart i sommarkjolen!”. Denna strof är ny i det omfångsrika manus 3. När det närmar sig vårdagjämning längtar Pluto för egen del redan till höstdagjämningen, då han åter får träffa sin ”älskade”. Bilden som frammanas är visserligen inte sommarens slut men väl dess ändlighet. Sommaren möter höstens ”löv” och blåst. Till och med vinterns snö glimmar till som erotisk hägring: i blomsnöbollarna. Sommarens och blomningens ”mognad” har en naturlig fortsättning i den kommande höstens förruttnelse. Liv möter död, också fonetiskt, som i ordet ”löv”. De mogna bondpionernas fallande ”röda” blad avtecknar sig mot det vita i ”Viburnums mjuka blomsnöbollar”, det vill säga de blommor som både bildligt och bokstavligt talat uttrycker vad man skulle kunna kalla ’vintersommar’, en paradox, ett oxymoron.

Kore vänder sig till modern i nästa replik, en replik som liksom Demeters efterföljande svar fanns med redan i det första manuset från 1987. Likväl blir den i sitt sammanhang till en direkt motkommentar till Plutos föregående. Diktens och diktarinns dialog och kamp mellan liv och död, på liv och död, fortsätter. Här är den djuppsykologiska dimensionen explicit. Kore kallar den mörka, skrämmande sidan i psyket ”Persephone i mig”. Kores enda räddning är att försöka skriva sig ut ur Hades, som en performativ handling. Men Persephone har förlorat tron på frälsning. För henne återstår endast kodtabellerna, natten, döden. Detta skrämmer Kore, som säger: ”Jag är så rädd. / Jag är så rädd för Persephone i mig, / som vill vara kvar hos de döda, / i detta arkiv av döda. / Jag är en hemsk arkivarie hos de redan döda, / vet du / Moder. / Dra mig över floden. / Dra mig upp igen, O Moder! / Jag är så rädd här nere / hos Hades Pluto och Arkivarien Persephone. / Vad skall bli av mig? / Hon håller kvar mig”. Persephone representerar Kores mörka sida. Denna sida befinner sig både utanför och innanför, är både en del av och något från Kore skilt. Persephone är ”i mig”, men hon är samtidigt något klart avgränsat, något som hotar och skrämmer. I dödsriket finns ”Hades Pluto och Arkivarien Persephone”. Där vill inte Kore stanna kvar. I dödsriket ”är” Kore Persephone: ”Jag är en hemsk arkivarie hos de redan döda”. Kore är rädd att Kore ska försvinna, att hon ska förvandlas till att vara enbart Persephone.

Här är Kore som allra svagast och mest hjälplös. Hon ber i sin rädsla modern att rädda henne: ”Dra mig över floden”. Endast Charon kan frakta någon över Styx, och färden går endast åt ett håll. Men Kore är gudinna och kan

därför färdas i båda riktningarna. Till det behöver hon emellertid assistans. Hon håller på att drunkna i "Persephone i mig" och ber modern att rädda henne från denna drunkning i dödsriket och sig själv: "Dra mig upp igen, O Moder!". Bönen är en bön om frälsning med religiösa förtecken. Anropet "O Moder" är en böneformel riktad till Jungfru Maria och i sin motsvarande manliga variant, O Fader, till Gud. Parallellen mellan Kore och Kristus blir återigen tydlig. Bådas mödrar kan åkallas: "O Moder" eller Ave Maria. När Jesus är som allra svagast på korset, står modern där, Stabat Mater, medan fadern förgäves åkallas.

Jungfru Maria bebådades av ärkeängeln Gabriel enligt traditionen exakt nio månader före juldagen, den 25 mars, alltså fem dagar efter vårdagjämningen som i vår kalender inträffar den 20 mars. Maria befruktades samtidigt med naturen, när vinter blev vår och Kore återvände från dödsriket. Strax före vårdagjämning fylls Kore av både hopp och bävan: "Vårdagjämning stundar snart. / Jag kommer snart. / Jag kommer snart, / om hon inte tar mig fatt / och befäller mig att skriva / alla de dödas biografier / på en kodmaskin. / Man hinner inte med att skriva om alla öden här nere. / Kodtabeller måste det bli! / Du finns. Du finns, O Moder, / och alla döda har en Moder!". När dagen jämnar ut natten genom att bli lika lång, jämnar sommarens ljus och värme ut vinterns mörker och kyla. Det är då Kore finner styrkan att återvända, såvida inte hennes mörka sida håller henne kvar.

Döden avslutar varje livsberättelse som berättas till slut. Det är därför högst brukligt att man skriver biografier om döda, det vill säga "de dödas biografier", trots att uttrycket en döds livsskrift är ett oxymoron. Men i dödsriket är de döda och deras "öden" för många för att de ska kunna skildras. På jordytan avlöser generationerna varandra, men i underjorden staplas de ovanpå varandra. Biografierna måste därför skrivas "på en kodmaskin". Själva ordet *döden* rymmer ett obestämt, kanske oändligt antal "öden". Döden kan också vara för mycket och för svår att skriva om: "Kodtabeller måste det bli!". Endast statistik baserad på sjukhusjournaler och mantalslängder talar sitt tydliga språk om liv och död i siffror.

Det bakomliggande hotet i diktsviten är inte hotet om människors naturliga död utan om mänsklighetens och naturens slutgiltiga död i en miljökatastrof eller kärnvapenexplosion. I en utmönstrad replik av Pluto från 1988 (manus 3) förfasar sig denne över allt anrikat plutonium: "fastän jag fungerar som förste sekreterare i dödsdepartementet / och fått mycket insyn i lidandet under mänsklighetens gång, / så svindlar tanken för mig: / Vad är då en människa inför allt anrikat plutonium, / eller vad är en generation av mänskligheten inför allt anrikat plutonium? // Jag vill ha balans i naturen, / ingen massdödskatastrof. / Bättre en och en i sänder, / så att man hinner ta hand om fallen, / när de återvänder till naturen".⁴²⁹ Om alla dör på en gång förvandlas de till kodtabeller – eller siffror, som i Göran Sonnevis dikt "Om kriget i Vietnam".⁴³⁰

Modern med stor bokstav och religiösa, heliga förtecken, ”O Moder” åkallas och framkallas i tron – och av trons språk. ”O Moder” verkar som en performativ språkakt. Genom att inte bara benämna utan också kalla på modersfiguren, tar denna form, åtminstone som dikt. Upprepningen av ”finns” gör existensen dubbelt så påtaglig – men också dubbelt så bräcklig. Om hon verkligen och redan finnes, skulle hon inte behöva åkallas och verbet inte behöva upprepas som en frambesvärjelse. Den följs direkt av tillägget och utropet: ”och alla döda har en Moder!”. Också detta fungerar som ett desperat önskeränkande. Alla som dör har haft en mor, men de flesta har förlorat henne långt innan de själva dör. Och dör de i förtid, förloras den mor som fortfarande lever. Men modern kan måhända återfinnas i döden, på andra sidan graven, såvida det finns ett liv efter detta.

I samlingens sista dikt, ”Denna främmande storm”, är det Kore själv som är de dödas mor. Kores utveckling genom samlingen skulle kunna beskrivas som en väg från flicka till kvinna, från dotter till mor. Och i ljuset av denna utveckling kan utropet här i inledningssviten tolkas som en självåkallan. Önskan och bönen kan formuleras: låt mig bli mogen uppgiften att ta hand om mig själv, kunna trösta mig själv, lugna min egen rädsla för döden som en mor tröstar och lugnar sitt barn. Utvecklingen i samlingen skulle rentav kunna ses som vägen till ett möte mellan två erfarenheter, två stadier och roller i ett kvinnoliv, Demeter och Kore, modern och dottern, som blir till ett integrerat helt. Utvecklingen innebär och förutsätter att Persephone, mörkret, blir något fullt ut accepterat och införlivat.

Här i inledningssviten är de två rollerna, moderns och dotterns, emellertid lika klart åtskilda som rösterna. Demeter står med fötterna på jorden och ger den svagare Kore sitt stöd. Hon är inriktad på det praktiska, och hon skyller deras brist på kontakt med varandra på luftledningen: ”Bara fel på telefonen, / så mycket luftledning är här, / och blåsten far / och blåsten far och river sönder. / Då är det lätt, att det går sönder”. Denna ”luftledning” betyder något annat eller åtminstone mer än bara telefonledning via luften. Själva luften leder, och om luften blir för mycket luft, om den blir till blåst och storm, kan den råka riva ”sönder” sig själv – och kommunikationen bryts.

Det metaforiska spelet med telekommunikationens elementa förs vidare: ”Det är så mycket spänningar / i trådarna emellan Himmelen och Jorden, / emellan Jorden och Underjorden. / Jag är här, vet du, / och du Kore / skall vara mera bestämd / emot den där Persephone, / som fick dig att äta granatäpplet med fel person”. Ledning består ju av ”spänningar” längs kablar, men här försvåras kommunikationen genom en myckenhet ”spänningar”, störningar. Det handlar här naturligtvis mer om psykologi och religiöst grubbleri än om telefoni, om spänningar mellan en mor och en dotter, om störningar i ett splittrat jag, om svårigheten att tro. Inget är svårare än att kommunicera med den som står en nära, kanske framför allt när den som står en nära befinner sig långt borta. Den trådlösa kommunikationen mellan ”Himmelen”, ”Jorden” och ”Underjorden” är konkretiserad och metaforiserad i trådburen kommu-

nikation som störs av blåst och spänningar.

Demeter är här. Hennes närvaro kan ses som ett svar på eller rentav som en effekt av Kores tidigare åkallan. Med fötterna på jorden förmanar/uppmanar Demeter Kore och säger: du måste säga ifrån, ”vara mera bestämd / emot den där Persephone, / som fick dig att äta granatäpplet med fel person”. Den felaktiga personen är förstås Pluto/Hades i enlighet med mytens berättelse. Men ”fel person” är också ett anagram av ”Persephone”.⁴³¹ Persephone fick Kore att för evigt förbinda sig med Persephone, det vill säga med mörkret och döden inom sig. Denna påminnelse blir helt avgörande i händelseförloppet. Nu övervinner Kore plötsligt alla hinder och utropar: ”Jag kommer, Demeter! / – Farväl, Pluto! Vi ses igen, / när jag kommer åter med säden till sädesmagasinen”. Liksom ”granatäpplet” är ju ”säden” inte bara det man sår utan också frukten av befruktningen. Kore är befruktad och ”kommer åter” för att föda, det vill säga för att – som sker i samlingens slutdikt – ge föda åt ”de döda”, som ”är deras nyfödda barn” (252). Men det är ännu långt till hösten och återfärden. Likväl paras uppbrottet redan här ihop med återkomsten: båda styrs av verbet komma: ”Jag kommer” upprepas i ”jag kommer åter”. Och frågan är vilken som är den sanna hemkomsten. Avskedet rymmer återseendet: ”Vi ses igen”. En utveckling förebådas.

Den tredje, kortaste och sista varianten av diktsvitens arioson ramar in en replik av Kore med ekologiska och miljöpolitiska förtecken. Det första av dessa två identiska arioson följs av svitens fjärde och sista asterisk. Asteriskerna understryker fragmentkaraktären i sviten. Just denna asterisk kan sägas ersätta en tidigare fortsättning. Ariosot lyder: ”Regnet faller stilla lugnt / på sin väg till havet”. Den utmönstrade fortsättningen bestod av en egen strof och löd: ”Om surt eller icke surt, / det vet marken, vattnen”.⁴³² Ariosot hörde från början till epilogen. Vi är på väg mot slutet. ”Regnet” bär med sig gifterna, förgiftar och försurar vattnet. ”Regnet faller” visserligen ”stilla lugnt”, men det ”faller”, som syndafallet. Havet som tar emot är som ett evigt kollektivt omedvetet och fungerar samtidigt som mänsklighetens dåliga samvete. Mänskligheten ingår i ett ekosystem och kretslopp – även om den är omedveten därom.

Det enda som är kvar av det mer genomgripande miljötemat i manus 3 är Kores replik på tre strofer, som inleds: ”Och jorden flådd och frätt, / i vattnen frätta fiskar. / Högt cesium i marken kvar / i fyra människoled”. Jorden är en organism som lever och lider. Den urgamla föreställningen av naturen som kvinna, som Moder Jord, är idag åter på modet, inte minst tack vare den så kallade ekofeminismen.⁴³³ Redan 1972 säger Anna Rydstedt i en intervju: ”Jag kom att tänka på att det finns en botgöring vi alla – oberoende av tro – kunde delta i. Den botgöring vi är skyldiga Moder Jord, vars kropp vi håller på att suga ut och bända sönder, som om vi inte tänkte på alla de varelser som skall fortsätta efter oss”.⁴³⁴ Och här i dikten är jorden ”flådd och frätt” liksom fiskarna är ”frätta”. De många f-ljuden bidrar till att onomatopoetiskt fräta hål. Mänskligheten består av generation efter generation av människor:

av ”människoled”. Men inte bara mänsklighetens utveckling utan också kärnkraftens avveckling mäts i ”människoled”. Åtminstone mäter man sönderfallet av ”cesium” med denna måttstock.

Kore växer i sitt miljömedvetna ansvarstagande. Som vore hon nu inte längre en flicka, säger hon: ”Barn, / i ditt första arv med modersmjölken / även dioxinerna”. I slutet av åttiotalet rasade en intensiv debatt om ”dioxinerna”. Debatten hade visserligen pågått ända sedan sjuttioalet, men nu stod mer än tidigare ”modersmjölken” i centrum för uppmärksamheten.⁴⁵⁵ På nittioalet kan man skönja en positiv bieffekt av den genomgripande internationaliseringen och decentraliseringen. Den enskilda individen blev både den drabbade och den ansvariga. Vi blev medvetna om att vi redan från födseln faktiskt är såväl bödlar som offer på samma gång. Vi får bokstavligen vår egen död men också det destruktiva beteendet – andras död – metaforiskt ”med modersmjölken”. Detta individens ansvar hade Anna Rydstedt alltid känt och upplevt mycket starkt.

Att ”vara Anna i världen” är också att ta ansvar för naturen och inte minst då Ölands natur. Agitationsdikten ”Terra Bona” ur *Dess kropp av verklighet* rymmer uppmaningen: ”inse nu ditt eget enskilda ansvar, / du som sitter här, / antingen du har ett eller sjuttio år kvar att leva, / antingen du har barn och barnbarn / eller inga barn och barnbarn. / – Andras barn är även de barnlösa efterlevande. // [—] Terra Bona AB får inte förvandla Öland / till ett Terra Mala, / – Den Onda jorden” (186 f). I Koresviten är det själva livssaften ”modersmjölken” som hotas: den förses med dödligt gift och blir en dödsdryck. Liv och död ryms i samma vätska. Också i samlingens slutdikt förenar bröstmjölken livet med döden. Bröstmjölken är där ”dödsrikets mjölk”. Men den dödar inte. Tvärtom ger den de redan ”döda” den tröst de så väl ”behöver [...], / när de kommer” till dödsriket likt ”nyfödda barn” (252 f). Kore fyller nu ut sina vuxna kläder och döden har blivit en integrerad och självklar del av livet.

”Och mycket sot kring jorden står, / och mycket skrot i rymden far”. Från det allra mest intima, ”modersmjölken”, via den nersotade ”jorden”, lyfts nu perspektivet till det allra mest vidsträckta: också ”rymden” smutsas ned. Om modersmjölken ger djupmättet anger skroten i rymden omfånget på den allvarliga miljösituation vi befinner oss i.

Naturens kretslopp säger oss bland annat detta: död förutsätter liv – och liv förutsätter död. Men för att balansen i naturen och världen ska upprätthållas, krävs att vi dör i samma takt som nya liv föds. Ekosystemet och kretsloppets tema avspeglar sig i svitens cirkelkomposition. Det sista ariosot med regnets vatten som blir till hav innan det stiger mot skyn och blir regn, bidrar genom sin upprepning till känslan av musik satt till naturens eviga upprepningsmönster. Ändå är detta inget harmoniskt slut. Bilden är ödslig och tom på människor och djur. Stämningen påminner om en efter-katastrofen-situation. De två första varianterna av arioson kunde föras upp på en eskatologisk eller skapelsemytisk nivå: apokalypsen följdes av en apokatastasis, en nyskapelse.

Men denna sista variant är som led i en skapelsemyt varken apokalyptisk eller framåtblickande: den är fullständigt i stiltje. Det känns olycksbådande. I ljuset av denna tolkning får också epilogen vid första anblick ett kusligt skimmer över sig, trots att den talar om glädje.

Epilogen

I den mån ”vi” människor överhuvudtaget fortfarande lever kommer ”vi” att ”glädja oss” åt det lilla som finns kvar: ”Då skall vi glädja oss över en maskros / och ett askskott, / en nässla, / en tibast / och en ranunkel”. Men bland glädjeämnena finns också embryon till nya världar, till nya skapelser. Växterna är nämligen tecken. De är symboler för såväl världen/verkligheten som dikten/litteraturen. Maskrosen är inte bara ett ogräs utan också en solens spegelbild. Den ask som slår skott kan läsas som en anspelning på världsträdet: asken Yggdrasil i den fornnordiska mytologin. Ett enskilt ”askskott” kan rymma en värld. Nässlan och tibasten innehåller båda gift som bränner och fräter. Men nässlan är nyttig och tibasten liknar en lagerväxt, varför Linné gav den namnet *Daphne mezereum*. Lagerens blad är alltid gröna och de symboliserar konstens och kunskapens evighet i motsats till sinnevärdens förgänglighet.

Växterna signalerar också tid och rum: vår/försommar på Öland. Tibasten finns överallt i Sverige utom på Gotland, medan åkerranunkeln, som blommar från maj till juli, endast påträffas på Gotland och Öland. Eftersom tibasten utesluter Gotland, förläggs diktens skeende med växtbiologisk nödvändighet på den ö som är poeten Anna Rydsteds litterära landskap och jordmån. Hela sviten avslutas med den växt som slutligen utesluter alla andra platser än just denna ö. Dikten är förankrad – planterad.

Till skillnad från lagern är tibasten ingen lager: den endast liknar en. Till skillnad från lagern vissnar tibasten och följer därmed årtidscykelns växlingar. Också diktsviten i sin helhet följer en cirkelkomposition. Epilogen knyter an till prologen. Cirkeln sluts kring replikerna. Men eftersom diktsviten inleder resten av diktsamlingen, leder epilogen i själva verket vidare snarare än avslutar. Värt att lägga märke till är dess tre första ord: ”Då skall vi”. De alluderar möjligen på Hjalmar Gullbergs dikt ”Hänryckning” (*Andliga övningar*, 1932), som inleds: ”Då skall ej vår jordiska lekamen / längre hindra och besvara oss”.⁴³⁶ I ljuset av samlingens sista dikt pekar epilogens första ord hursomhelst framåt mot denna.

”...stillar deras hunger”

Enligt Anna Rydsteds egen önskan avslutar ”Denna främmande storm” den postuma diktsamlingen *Kore*. Dikten är författarskapets slutpunkt. Även döden förvandlas emellertid här till ett slags existentiellt rörlig punkt, en punkt i konstant vardande. Kore, flickan och gudinnan, är odödlig i rollen som de ständigt nya dödas eviga mor och mottagerska. När författaren dör finns orden kvar för att möta nya och åter nya läsare, vars lystmäte endast tillfälligt kan stillas. Dikten lyder:

Denna främmande storm
långt från främlingskapets land
i november månad
– så långt bort från sommarens land.

Den kommer från de främmande vintrarnas rike,
de döda vintrarnas tid,
där Kore bor hos Pluton
i Vinterlandet Hades.

Där födes inga barn.
De döda är deras nyfödda barn,
som behöver all hjälp,
när de kommer.

Med osäkrade hjärtan
gråter de,
klagar de
i den nya boningen.

Och Kore stillar deras hunger
med dödsrikets mjölk
och tröstar deras hjärtan
med nordiska folkvisor i moll.

”Vinterlandet Hades” är inte i diktens här. Men det gör sig påmint, i stormen. Här och nu är vi långt från både främlingskapets och sommarvärmens länder. I manuskriptet från midsommardagen 1993 anges ett alternativ till ”där”: ”då”. Båda orden är understrukna. Invid ”där” har författarinnan skrivit för hand: ”rel. adv” medan det vid ”då” står ”temp. konj”.⁴³⁷ Denna manuskriptanteckning ger en vink om hur observant Anna Rydstedt var när det gäller tids- och rumsdimensioner.

I dödsriket föds inga barn. Ändå kan döden jämföras med födelsen. Dikten riktar uppmärksamheten mot den fonetiska likheten (både födelsen och

döden innehåller ordet *öde*). Men de döda sägs också uttryckligen vara ”deras nyfödda barn”. De döda pånyttföds utan att reinkarneras. De föds till ett nytt tillstånd – dödens. De nya döda är liksom nyfödda spädbarn fullständigt hjälplösa: de ”behöver all hjälp, / när de kommer”. Deras hjärtan är ”osäkrade”. Deras hjärtan är beredda och motsatsen till säkra – i ordets alla bemärkelser. De nyligen avlidna är barn som ”gråter [...] / i den nya boningen”. Men trösten finns. Törsten kan släckas. Kore bär drag av den Kristus som sade: låt barnen komma till mig. Kore kunde ha sagt: låt de döda komma till mig som för att bli mina barn. Kore är inte de dödas mor utan deras ställföreträdande mor, deras amma. Hon föder inte fram dem, men hon föder upp dem – och hon ger dem den tröst som är deras föda. Härmed har Demeters fråga till Kore i början av samlingens inledande titeldiktsvit, det vill säga frågan huruvida Kore i dödsriket ”[f]öder döda barn”, äntligen besvarats (232). Svaret är jakande – men endast i betydelsen att hon ger dem föda.

I den sista strofen förenas kontraster och motsatser. Den grekiska mytens Kore sjunger ”nordiska folkvisor”. Den vita livgivande mjölken avtecknar sig mot ett svart Hades.⁴³⁸ Mjölken är paradoxalt nog ”dödsrikets mjölk”. Dotter blir mor, slut blir början. Ändå finns här något som inte går att bryta ned, som inte låter sig förenas, som trotsar motsatsernas försonande förening. Trösten för de dödas hjärtan är ett lyriskt-musikaliskt uttryck för melankolin som sinnestillstånd: ”nordiska folkvisor i moll”. Och melankoli är, som Freud lärt oss, en vägran att sörja, en vägran att smälta en metaforisk föda. Jag syftar på Freuds klassiska uppsats ”Trauer und Melancholie” (1916). Att sörja är att smälta för att kunna gå vidare. Melankoli är motsatsen. Melankoli är att svälja helt för att hålla kvar för alltid.⁴³⁹ Kore blir visserligen slutligen mor, men hon är fortfarande Kore, flickan. Kore stillar de dödas hunger. Men maten hon ger dem är betingad av död, den är dödsrikets föda. För döden är tröstlös: den enda möjliga trösten är folkvisetoner i moll.

Konst är sublimerad kost. Dödsrikets mjölk går inte att dricka på riktigt, den ger ingen näring, inget liv på jorden. Men som konst kan den stilla hungern.⁴⁴⁰ Och ”nordiska folkvisor i moll” kan ge tröst. Kores sång blir en sublimerad form för de nyligen dödas klagosång och gråt. Sublimeringen ger den tröst som dess ursprungliga känsla och orsak behöver. Dikten ”Denna främmande storm” ger tröst, den enda som är möjlig. Demeter och Persephone, modern och den vuxna kvinnan, har smält samman i Kore, flickan. Kore förenar inom sig patriarkatets traditionella och särskiljande kvinnoroller. Något nytt och något helt skapas: ett mänskligt subjekt inte bara bortom kvinnorollerna utan bortom könsrollerna. Vad som gestaltas är det djupt mänskliga: detta att vara människa, att leva och att dö, att leva med dödens visshet och ovissheten om vad som händer när vi dör.

Den kristna föreställningen om ett liv efter detta finns här som en möjlig undertext med paralleller och kontraster, liksom den kristna dimensionen kan anas i diktsamlingen som helhet. Kore bär ju drag av Kristus och framstår som

en kvinnlig motsvarighet till Kristusfiguren. Evighetsperspektivet förutsätter hursomhelst inte en kristen tolkning. Också den sublimerade kosten, konsten, kan frysa ett livets ögonblick för alltid. Men mjölkens motsvarighet, de melankoliska molltonerna, blir samtidigt en paradoxal bild för det omöjliga i att hålla fast såväl livet som konsten: också sångens röst hör ögonblicket till. Men dikten kan, idealiskt och idealistiskt sett, frysa sången i konstens eviga presens.

Dikten skildrar ett rum som inte är här utan ett obestämt där. Också tiden blir till ett slags då, trots att nuet är ”i november månad”. Platsen är ”de främmande vintrarnas rike, / de döda vintrarnas tid”. Men diktens tid är presens, och det rum som sägs vara i ett där, ”i Vinterlandet Hades” blir trots allt diktens rum. Det som sägs vara ett obestämt där gör dikten till sitt här. Ändå är själva känslan av ett där och bortom högst påtaglig. Och det rör sig egentligen inte om ett enskilt ögonblick som konsten förvandlar till nu- och närvarokänsla. Snarare skildras ett slags evighetsstillstånd. Till skillnad från i diktsviten talar Kore inte längre i första person utan omnämns i tredje. Men hon sägs sjunga. Istället för att ”skriva / alla de dödas biografier / på en kodmaskin”, sjunger hon alltså (237). De döda är inte för många, de kommer inte alla på en gång. Kore hinner ta hand om dem och trösta dem. Sången berättar inte som biografierna om de dödas tidigare liv utan tröstar dem i deras nyvunna död. Att ta hand om döden är att vårda livet. Kore väntar på nya döda som vore de nya födda, pånyttfödda. Hon väntar som dikten på nya läsare.

De tematiska spår som erbjuder delvis konkurrerande tolkningsmöjligheter i samlingens inledningsdikt har smält samman till något nytt. Det personlighetspsykologiska, det ekologiska, det eskatologiska, det metapoetiska, det självbiografiska och det kristna temat ingår nu i en större helhet: evighetsperspektivet. Detta perspektiv behöver inte nödvändigtvis sträcka sig bortom vår värld, det kan tvärtom gälla hoppet om just denna världs fortlevnad, i generation efter generation. I intervjun gjord av Maria Bergom-Larsson från 1983 talar Anna Rydstedt om moderns stora betydelse i hennes liv. Samtidigt formulerar hon en personlig såväl etik som poetik:

Det var ju väldigt mycket detta med omsorg. Mamma hade omsorg om åkarna, mamma hade omsorg om maten hemma, för oss och för dem som arbetade hos oss. Hon hade omsorg om djuren, hon arbetade oerhört mycket. Jag har väl alltid vuxit upp i en känsla av att man måste ta hand om det som finns omkring en, att det behöver en för att det hela ska bestå, hela världsordningen på något sätt ska bestå. Och då blev det viktigt för mig att skriva, att säga det också, skriva det också, att våga värdera, våga värdera utifrån vad jag upplevt ända från min barndom egentligen – fast det förstod jag väl inte från början, att det bottnade så djupt i mig, att livet var viktigare än det estetiska [...]. Man måste anständigtvis – där finns ett honnörsord, anständigtvis, ett värderingsord, anständigtvis – för allas skull, ta fatt på detta, ta hand om, ta hand om jorden, djuren, ta hand om hela livet, så att vi inte förstör det omkring oss och

Förhoppning”. Ångesten och förhoppningen personifieras och kan kanske i sina förmänskligade gestalter sträcka ut varsin hand. Men här handlar det om att för Guds skull ”hålla sig” kvar ”i mitten”, hålla sig vid liv. Mittlinjen skär mellan de två sinnestillstånden men också mellan ”denna kanske för mig sista Kristi Himmelsfärdsdag” och den ”(med Guds hjälp)” eventuellt egna förestående himmelsfärden. Här finns emellertid ingen hinsideslängtan utan endast en vilja till fortsatt liv. Och det paradoxala inträffar. När allt hopp borde vara borta, när det mer än någonsin tidigare är berättigat att mörkret vinner över ljuset, då slutar dikten istället i en ordens magi, i ett sant religiöst mirakel: ”Nu läker den”.

Göran Sonnevi har i diktens form betraktat och reflekterat över hennes sjukdom, död och jordfästning. I sin diktsamling *Mozarts tredje hjärna* skriver han: ”Jag kommer att länge tala med dig, Anna, också / när du är död Jag hör din röst / mycket tydligt, hur du ringer mig, / och säger: Det är Anna”.⁴⁴⁴ Anna Rydsteds röst finns även i hennes dikter. Hon inbjuder läsaren till samtal. Hon säger: ”Jag heter Anna, / är ett människolöv” (88). Gravsättningen i Ventlinge ger Sonnevi ord åt:

Anna Rydstedt vilar nu i graven nedanför Alvaret,
söder om kyrktornet i Ventlinge, med huvudet ut mot
Kalmarsund Hon vilar där i sin resa Jag var med och bar kistan
genom sidodörren ut ur kyrkan, ut i det bländande solljuset
Jag tänkte, att vi bär dig ut med fötterna före
När vi sänkte kistan i graven kom tornsvalorna, i vida bågar, skriande
Kistan kom att ligga lite snett, så du vilar lite mot din vänstra sida
Men jag tänker mig att huvudet så blir rakt, på din färd ut i ljuset

Summary

Bannlyst prästinna (Banned Priestess, 1953) was Anna Rydstedt's (1928–1994) first collection of poems. It was a furious attack on those who had thwarted her attempts to become a minister in the Church of Sweden. Rydstedt's poetry immediately became part of a strong tradition of Swedish women poets, a tradition represented by authors such as Karin Boye and Edith Södergran.

In general, the 1950s are considered to be a neoromantic period in Swedish literature, but an exception is Lundaskolan (the Lund School), which also emerged during this decade. Rydstedt was then a member of a student literary society called Litterära studentklubben in Lund, out of which Lundaskolan grew. Lundaskolan was regarded as being concerned with irony rather than pathos, with poetry about poetry rather than about feelings. Another member of the society, Göran Printz-Påhlson, wrote the important collection *Solen i spegeln* (The Sun in the Mirror, 1958), which contained essays about the meta-poetic dimension in modernist and late modernist Swedish poetry.

Rydstedt's second book *Lökvår* (Bulb Spring, 1957) was referred to as her second debut. Not only had her tone mellowed, her whole perspective had now changed. She had moved from heaven to earth, embracing everything in between as a possible space for her poetic imagination. In her next book, *Min punkt* (My Spot, 1960), she declared her mission to be "Anna in the world", and after the fourth book, *Presensbarn* (Child of the Present Tense, 1964), she moved from her student town, Lund, to Stockholm. Her place of birth and her true home, however, was Ventlinge, a small village on the southwest coast of the island of Öland in the Baltic Sea. When she died in 1994, she had published three more books, *Jag var ett barn* (I Was a Child, 1970), *Dess kropp av verklighet* (Its Body of Reality, 1976), and *Genom nålsögat* (Through the Needle's Eye, 1989), and was working on a fourth, *Kore*, published shortly after her death 1994.

Rydstedt's poetry is characterized by a very personal tone with which she addresses the reader directly. Her poetry is always existential, both in its content and process. Writing, for her, became an existential act, a way of living – and a way to survive, as Jan Olov Ullén has made clear in his book about Anna Rydstedt (2000). Writing is an attempt to create a form, which makes the surrounding world real and possible to hang on to. Writing is also a way of communicating with other people in order to break the isolation of the individual.

Rydstedt's poetry has the aim of trying to find an existential position – a spot – in life and in the world. To be "Anna in the world" is to be trying to exist through writing, skinless, "without any shelter or protecting wall", as she once put it in an interview. This dissertation, *Anna in the World: The Poetry of*

Anna Rydstedt, identifies Rydstedt's most important thematic and biographic positions in time and space. The arrangement is roughly chronological: it starts with the debut and ends with the posthumously published book. At the same time the first two chapters are explicitly geographical: "Anna i Lund" (Anna in Lund) and "Anna på Öland" (Anna in Öland). Rydstedt was very much a *poet of place*.

The first chapter, "Anna i Lund", starts with an examination of the literary life in Lund in the early 1950s; its local, historical, and sociological conditions. It has been claimed that there was no such thing as a specific Lund school, but that depends on the interpretation of *school*. The members of the student literary society never published a manifesto. As a matter of fact, the main thing they had in common as poets was their strong individuality and originality. Nevertheless, there was a Lund school. First, it was a school in the basic sociological sense of the term. As Rydstedt once put it in an interview: "If you have spent several nights together discussing, then you actually *have* something together, I think". Second, it was a kind of school in creative writing, long before such courses entered the curriculum. The young poets published their work in the student journal *Lundagård*, where they were also able to criticize each other's poetry. The student literary society also edited a calendar, *VOX*, which was read all over the country. Finally, compared to the neoromantic poetry written in other parts of Sweden at the time, Lundaskolan represented something very different: an ironic and self-reflexive playfulness, and an interest in language itself.

In Rydstedts fifth year in Lund, *Bannlyst prästinna* was published. In a narrow sense, and at first sight, this book fits badly into the ironic Lund context. In a broader sense, though, and after a deeper examination, it clearly belongs there. Rydstedt once said: "We also read Södergran at that time in Lund". In the early 1950s, the philosopher Hans Ruin was still delivering his famous lectures on Södergran's poetry. The literary period was also one of syncretism between Christian and other mythological patterns, features, and figures. The banned priestess is a devotee of both Apollo and the Christian God. The mythical method is in itself modernist and corresponds to the ruling ideal of impersonality of the time. The poet was expected to wear a metaphorical mask, to hide behind a character. Rydstedt did so as well, except that her poetic alter ego was naked. Most of all, *Bannlyst prästinna* is a very personal and highly emotional attack on the Church. Still, looking back at the history of the twentieth century, Rydstedt's individual voice becomes strongly representative as it marks the awakening of the feminist theological movement.

The first chapter of this dissertation ends with an interpretation of two poems from the end of Rydstedt's Lund period. The first of these was never published, however, and it exists only as a manuscript sent to her friend and critic Evald Palmlund. The second poem, which was later published in *Presensbarn*, is set on Helgonabacken in Lund, but it also changes the scene

to another time and place: eleventh century Northumberland. The I of the poet introduces herself, "My name is Anna", and compares herself to Egil Skallagrimsson. She says she has to learn his language, Icelandic. Most of all, however, the language of Egil is the language of poetry. Egil once saved his life with a poem. The Anna of this poem has to do the same: save her life through writing poetry.

In the second chapter, "Anna på Öland", Rydstedt is placed in a context of the theoretical discussion about poetry of place – and the place of poetry. Her colleague Printz-Påhlson introduced the English and American discussion of the concept *poetry of place* in Sweden. According to this discussion, a poet of place takes part in a literary conversation about a certain geographical spot. In a true postmodernist manner it has been argued, though, that one should rather speak of the place of poetry instead, since the poem creates its own place, independently of the external, geographical world. One position does not automatically exclude the other: rather they complement each other. Two poems, one from *Dess kropp av verklighet* and the other from *Genom nålsögat*, are then interpreted. In the first, it is shown how Rydstedt forms both an existential and lyrical – or literal and literary – structure in time and space. In the second, it is made clear that although Rydstedt combines inner and outer worlds, there is no simple separation between material landscape and immaterial soul.

Öland is also the geographical space of the last three chapters, "Mamma i världen" (Mother in the World), "Anna under solen" (Anna under the Sun) and "Kore i jorden" (Kore in the Earth). These chapters primarily follow a thematic development. Central themes such as mother/daughter-relationships, death, and poetic creativity are entangled as they are transposed from a physical to a psychological and eventually to a mythical drama. The chronology of the books is followed and three long poems, the first from *Jag var ett barn*, the next from *Genom nålsögat*, and the last from *Kore* are interpreted, one in each chapter.

The chapter "Mamma i världen" discusses the symbolic and biographical role of the father, the daughter, and the mother in Rydstedt's life and poetry. Her parents divorced when she was two years old. In her poetry, Heaven represents the father for whom she always longed, while the mother is often identified with Earth, stability, and safety. Rydstedt's own position is that of the daughter, and her world is depicted through the eyes of a defenceless and honest child. Sometimes her style is naïvistic, but it is never naïve or idyllic – there is a dark depth underneath the surface. The poem called "Mamma i världen" (translated by David Harry as "Mother in this Life") describes the mother's last hours and her death almost naturalistically.⁴⁴⁵ The poem is, however, also a highly symbolical and lyrical requiem.

The next chapter, "Anna under solen", discusses the sun as the central and self-reflexive symbol of Rydstedt's authorship. In *Lökvår* she moves her poetic

position from heaven to earth. "Anna" is the child of the sun, but she has an erotic and ambivalent relation to this nourishing but dangerous father/god in heaven. The sun represents both life and literature, and, in a way, is a symbiosis of the two. The ode to the sun "Soldikt 1982" makes itself part of a long and classic tradition, and enters into dialogue with the whole world of literature. Nevertheless, this poem is extremely egocentric. It is a mirror, and its drama takes place as a psychological process within the subject. It is a poem about the birth of a poem, but rather than being an intellectual exercise the poem constitutes a struggle for life.

The final chapter, "Kore i jorden", deals with Rydstedt's last book and its version of the ancient Greek myth of Demeter and Kore/Persephone. Rydstedt's modern literary version starts where the mythical story ends. It begins with Kore turning back to Pluto after spending the summer with her mother. The myth has an archetypal depth and can be interpreted in many different ways. Rydstedt stresses the mother/daughter-relationship and also shows concern for the environment. Most of all, however, this last book of hers is about growing old, about dying, and about various forms of not dying, of living in eternity. Just as in the debut *Bannlyst prästinna* there is a dimension of syncretism: Kore is also Christ. Moving from presenting a banned priestess to depicting Kore as a female version of Christ, Rydstedt completed her poetic journey as Anna in the world.

Noter

- 1 Anna Rydstedt, *Dikter*, red Göran Sonnevi & Jan Olov Ullén, Sthlm 2000, s 59. Anna Rydstedts originaldiktsamlingar är följande: *Bannlyst prästinna*, Sthlm 1953; *Lökvår*, Sthlm 1957; *Min punkt*, Sthlm 1960; *Presensbarn*, Sthlm 1964; *Jag var ett barn*, Sthlm 1970; *Dess kropp av verklighet*, Sthlm 1976; *Genom nålsögat*, Sthlm 1989; *Kore*, Sthlm 1994. För att underlätta för läsaren kommer jag också fortsättningsvis direkt efter citat att hänvisa till samlingsvolymen från år 2000 och detta kommer att ske i form av en siffra eller siffror inom parentes (i brödtext) eller klammer (vid utbrutet citat). När jag emellertid citerar en hel dikt, inklusive titel (och eventuell undertitel), har jag valt att inte förstöra själva diktbilden med sidangivelse. I brödtexten kommer dock att framgå vilken dikt och diktsamling det rör sig om. I de enstaka fall där de samlade dikterna skiljer sig från originaldiktsamlingarna, har jag följt originaldiktsamlingens ordval och typografi.
- 2 Brev från Hans Ruin till Anna Rydstedt, daterat "Lund 27.XII.60", kopia, Hans Ruins efterlämnade papper, Universitetsbiblioteket, Lunds universitet.
- 3 Lennart Sjögren, "Samtal med Anna Rydstedt" (*Vår Lösen* 1972:8), i förf:s *Bilden. Tankar om poesi och miljö*, Sthlm 1981, s 45.
- 4 Anna Rydstedt, "Diktningen är inte min hobby", *SDS* 1.8.1962.
- 5 Matts Rying, "Anna i världen" (daterad "December 1979" / *Lyriskvänner* 1981:1), i förf:s *Poeter till svars*, Sthlm 1985, s 44. Intervjun sändes i radio med anledning av att Anna Rydstedt fick radions lyrikpris 1980 (*Sveriges Riksradios lyrikstipendiat 1980*, P1: Anna Rydstedt presenteras och läser dikter, 1.1.1980, Statens ljud- och bildarkiv).
- 6 Jan Olov Ullén, *Kära, kära verklighet. En bok om Anna Rydstedt*, Sthlm 2000, s 9, 23, 86.
- 7 Monnica Söderberg, "Jag tänker så ofta på min tappra lilla mamma och hennes hårda liv" (intervju med AR), *Hemmets Journal* 1983:39, s 88; *Kulturtimmen. Läsvärt*, TV2: Maria Bergom-Larsson intervjuar Anna Rydstedt i hennes hem i Ventlinge, 26.11.1983 (Statens ljud- och bildarkiv). I modern Elin Rydstedts dedikationsexemplar av *Min punkt*, senare använt vid uppläsningar, står ovanför dikten: "N:r järnvägsstationen, Basel, norrg. tågen". Dedikationen på försätsbladet lyder: "Till Mamma / med tillgivenhet / och tacksamhet / från Din / Anna" (Viktoria Bengtsdotter Katz, Göteborg). Anna Rydstedts efterlämnade material på KB i Stockholm är spärrat till 2030. Systerdottern Viktoria Bengtsdotter Katz har emellertid haft vänligheten att låna mig det värdefulla material – bestående av diktutkast, brev, en dagbok, en skoluppsats, de egna exemplaren av diktsamlingarna som användes vid uppläsningar och som därför är försedda med en del anteckningar mm – som nu finns i hennes ägo.
- 8 *Kulturtimmen. Läsvärt* (TV2), 26.11.1983.
- 9 Uppgift hämtad från internet: http://www.svenskanamn.com/name_page.asp?ID=27249; http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=115128&i_word=anna (utskrift 11.8.2004).
- 10 Göran Printz-Påhlson, *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Sthlm 1958. Se

också Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 19 ff samt Dan Gustavsson, ”Sol och citrus i spegeln. En metapoetisk läsning av Anna Rydsteds *Min punkt*”, D-uppsats i litteraturvetenskap vid Växjö universitet, VT-2003, s 9.

- 11 1965 var också det året då modern gick bort, en förlust som skildras i samlingen *Jag var ett barn* från 1970. Anna Rydstedt arbetade 1965–66 vid Västerberg folkhögskola i Sandviken. I Stockholm fick hon året därpå tjänst vid Birkagårdens folkhögskola. På Birkagården blev hon kollega med Gustaf Dannstedt, som hon gifte sig med 1967. Från och med 1980 ägnade hon sig åt författarskapet på heltid.
- 12 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 27.
- 13 Brev från Anna Rydstedt till Agne Gustafsson, daterat ”Väntlinge den 26 juli 1947” (kopia överlämnad till avhandlingsförfattaren mars 2001). Agne Gustafsson minns inte vilka flickorna var eller vilken diktbok Anna fick i gåva från klassen. Men han tror att det var Fröding (Samtal med Agne Gustafsson den 22 mars 2001).
- 14 Klassföreståndare de tre sista terminerna var fil. lic. L Kjellman. Anna Rydsteds studentbetyg bestod av fyra stora A, i svensk skrivning, svenska språket och litteraturen, filosofi och historia med samhällslära (Lunds privata elementarskolas arkiv, Lunds stadsarkiv).
- 15 I samband med att Anna Rydstedt överlämnade Litterära Studentklubbens arkiv (bestående av två kapslar, den ena med en protokollsbok 1945–1950, en kassabok 1945–1956 och en klippsamling, den andra med räkningar och verifikationer), som hade funnits i hennes ägo, till handskriftsavdelningen på UB i Lund, skriver hon: ”Själv kom jag med 1951. Jag hade då träffat Majken Johansson och Åsa Wohlin på professor Aspelins filosofiföreläsningar. Men egentligen var det sedermera psykologen Christer Leijonhielm, som jag haft i svenska en termin på Lunds privata och som läst mina första dikter, som rådde mig att gå med” (Brev från Anna Rydstedt till ”Docenten Förste Bibliotekarie Rolf Arvidsson”, daterat ”Väntlinge den 20 juni 1973”, Litterära studentklubbens i Lund arkiv, Universitetsbiblioteket, Lunds universitet).
- 16 Anna Rydstedt, ”Möten i Lund (Lydia Wahlström och Ester Lutteman, Hugo Odeberg, Herman Siegvall, Olle Holmberg)”, *Under Lundagårdens kronor. Minnen upptecknade av gamla studenter*, femte samlingen, red Gunvor Blomquist, bd II, Lund 1991, s 531.
- 17 En notis med rubriken ”Litterär studentklubb bildad” som stod att läsa i *Arbetet* och *Lunds Dagblad* den 6 november 1945 (samt i *SDS* 7.11) löd enligt följande: ”Under stor tillslutning bildades i går en litterär studentförening. Det är föreningens avsikt att skapa kontakt med och intresse för levande litteratur samt att efter förmåga rikta ett slag mot den nivellerande bestsellermentaliteten. Föreningen ser vidare bl. a. som sin uppgift att söka uppliva den gamla traditionen att varje år utge en litterär kalender” (Litterära studentklubbens arkiv). Evald Palmlund och Bertil Ströhm träffades på institutionen för nordiska språk. De två övriga var Bertil Ströhms klasskamrater från Spyken. Redan där hade de haft en litterär klubb (Telefonsamtal med Evald Palmlund den 7 januari 2002). Evald Palmlunds minnesanteckningar lyder: ”När Litterära studentklubben i Lund bildades, hette det att gymnasieföreningen Mimer vid Spyken tagit studenten. Konstaterandet var tänkt som en elakhet, men påståendet var såtillvida riktigt som initiativtagaren Bertil Ströhm och en kärntrupp kom från Lunds privata elementarskola. [—] På Spyken hade Bertil Ströhm och hans kamrater Gösta Lilja, Nils A Bengtsson, Rolf

Arvidsson och Caesar Cederfeldt haft John Karlzén som lärare. Det förklarar en del av deras litterära preferenser, svåra och udda skribenter som Vilhelm Ekelund, Klara Johanson, Arne Hirdman och Tage Aurell. När de själva började producera sig, hände det att dessa intressen demonstrerades” (Evald Palmlund, ”Litterära studentklubben och Vox”, ur ”HOPAT – IHÅGKOMMET”, privata minnesanteckningar ur vilka Palmlund skickat några relevanta avsnitt till avhandlingsförfattaren januari 2002, s 3).

- 18 Anders Palm skriver i kapitlet ”Parnassister och modernister” i *Skånes litteraturhistoria*: ”Inte minst hade Evald Palmlunds (f. 1922) kritiska insatser som fyrtio-talismens milde man i Lund förberett förståelsen för en helt annan poesi än den gamla vanliga lundatraditionalismen, som mest gått på rim och reson. Med sina presentationer och recensioner i *Lundagård* och *Arbetet* och med sin egen debut-samling *Stadier* (1949) var han med om att bana väg för en radikal förändring av attityderna till den nya lyrikens friare former och förtätade uttrycksförmåga” (*Skånes litteraturhistoria* II, red Louise Vinge, Malmö 1997, s 48).
- 19 Det gäller alltså *VOX* III (1951), IV (1952) och V (1954). Sammanlagt 27 personer som låtit publicera egna dikter rör det sig om. Bengt Holmström, Evald Palmlund och Bertil Ströhm är de enda som fanns med redan i *VOX* I och II, som båda utkom 1947. Se *VOX. Kalender utgiven av Litterära studentklubben i Lund, I–V, Lund 1947–1954*.
- 20 Se Harald Swedner, ”Litterära Studentklubben – ett program”, *Lundagård* 1950:8, s 192. Göran Printz-Påhlson bekräftar Swedners betydelse för fenomenet Lundaskolan (Samtal med Göran och Ulla Printz-Påhlson den 31 juli 2001).
- 21 *Lunds Kungl. Universitets Katalog 1950–1951*, se under ”Enskilda föreningar”.
- 22 Tryggve Emond, *Mina heliga lekar*, Sthlm 1950; Harald Swedner, *analysis situs*, Sthlm 1950. Emond blev sedermera lektor i filosofi och engelska vid Katedralskolan i Lund. Swedner blev docent i sociologi och så småningom professor i socialt arbete vid Göteborgs universitet. När jag nämnde Tryggve Emond för Harald Swedner var det första han sa: ”Vi hade olika åsikter i estetik” (Telefonsamtal med Harald Swedner den 16 juli 2001). Emond bekräftade Swedners påstående och hänvisade till en debatt som ägde rum några år senare i *Sydsvenska Dagbladet*. Den startade med Swedners attack på Susanne K Langers *Feeling and Form* från 1953 och Rolf Ekman's *Estetiska problem* från 1954 (*SDS* 16.12.1954). Rolf Ekman och Tryggve Emond (för Langers räkning) replikerade (29.12.54 resp. 5.1.55) och Swedner svarade sedan på bådas inlägg (13.1.55). I det sista svaret sammanfattar Swedner sin ursprungliga invändning med följande ord: ”Den anmärkning som jag riktat mot både Susanne Langer och Rolf Ekman (och många med dem) är att de går utöver det som jag anser vara estetikkerns uppgift: att fastställa hur människor värderar konst och hur de motiverar dessa värderingar. Langer och Ekman har båda en påtaglig faiblesse för att rekommendera kritikerna att värdera på grundval av vissa fixerade kriterier. Den vetenskapliga deskriptiva uppgiften får hos dem ofta vika för den normerande” (Harald Swedner, ”Estetik och semantik”, *SDS* 13.1.1955). Emond berättade även att han och Swedner var lumparkompisar i Hässleholm och att de sedan fortsatte umgås när de kom till Lund 1949 (Telefonsamtal med Tryggve Emond den 10 januari 2002). Tryggve Emond disputerade för övrigt i filosofi med avhandlingen *On Art and Unity. A Study in Aesthetics related to Painting*, Lund 1964.

- 23 Lasse Söderberg, "När ensamhetens universum rämnar. Intervju med Ingemar Leckius" (radiointervju nyåret 1975), *Tärningskastet* III (förkortad version), 1977, s 9.
- 24 VOX III, red Harald Swedner, Lund 1951, "Introduktion" på baksidan av häftet. Redaktörerna för VOX IV och VOX V var Lennart Fröier respektive Sven Welander. Lennart Fröier skrev: "Vox IV innehåller, enligt redaktörens bestämda uppfattning, inga rapporter från en litterär skola eller grupp, inga ställningstaganden mot 40tal eller romantik. Inte heller döljer sig bakom den någon tro på den egna lämpligheten att representera decenniet eller generationen, lokalt, provinsialt, nationellt" (VOX IV, red Lennart Fröier, Lund 1952, "Introduktion" på baksidan av häftet).
- 25 Harald Swedner, "befriad prästinna", *Lundagård* 1953:4, s 79.
- 26 Sjögren, s 44.
- 27 *Lyriskt forum*, P1: red Bo Strömstedt intervjuar och presenterar Anna Rydsteds diktsamling *Lökvar*, 5.5.1957 (Statens ljud- och bildarkiv).
- 28 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 25. När Leif Mæhle fyrtio år tidigare försökte hitta en gemensam nämnare hos Lundaskolans poeter var formuleringen ganska likalydande: "ei viss skeptisk innstilling til alle dei ord og bilete som mykje av 40-talspoesien hade fløymt over med, skepsis til språket som verkty. Jamsides med dette går hos dei fleste ein djup respekt for det poetiske handverket og den kunstnarlege forma" (Leif Mæhle, "Lunda-lyrikk", *Diktets venner* 1960:4, s 1 f). Anders Palm menar att det trots allt finns "goda skäl att behålla beteckningen Lundaskolan som samlande begrepp för de unga poeter som debuterade som studenter i Lund under femtiotallets första hälft" (Anders Palm, "Parnassister och modernister", s 48).
- 29 Göran Palm, "Den lundensiska spegelsalen", *BLM* 1958:6, s 475.
- 30 Beppe Wolgers, "Femtiotalistens vardag. Lättsinniga sketcher", *BLM* 1958:6, s 484. Citatet är slutorden i "Den pretentiösa sketchen".
- 31 Göran Palm (under pseudonymen Olof Brask), "Ljusen från Lund. Liten översikt", *Upptakt* 1958:2, s 32.
- 32 Göran Palm, "Den unge författaren. En klagoskrift", *BLM* 1954:4. Göran Palm presenteras på följande vis: "Redaktören för den i höst utkommande kalendern Upptakt utför i detta inlägg Herodes roll gentemot de yngsta författarna" (s 284).
- 33 Göran Palm, "Den unge författaren", s 285. Också metamorfospoeterna menade Palm sakna spontanitet och engagemang även om domen inte föll alls lika hårt över dessa. Om Petter Bergman och Ingvar Orre sägs till exempel att de "skildrar sin erfarenhet utan att ljuga" och Paul Andersson får till och med status av undantag: Han har "haft väsentliga saker att säga och [...] sagt dem utan sidoblickar och utan rädsla" (s 285 ff).
- 34 Göran Palm, "Den unge författaren", s 285. Så sent som 1975 var "Skapande svenska" ett helt nytt fenomen i Sverige. Den 19 september 1975 skriver Tomas Tranströmer till vännen Robert Bly: "Jag undervisar, två dar i veckan kör jag till universitetet i Uppsala och håller föreläsningar i poesiskrivande för studenter i ett experiment som är nytt för Sverige, en kurs som kallas 'Skapande svenska'. [—] Jag tror fortfarande inte på Creative Writing som akademiskt ämne (som ett sätt att utbilda folk till författare) men jag tycker att de vanliga akademiska kurserna i Sverige är så torra och döda (t.ex. i 'litteraturhistoria') att en självständig skapande kurs behövs som motvikt" (Tomas Tranströmer & Robert Bly, *Air Mail. Brev 1964–1990*, red Torbjörn Schmidt, övers Lars-Håkan Svensson, Sthlm 2001, s 263

- f). Om divergensen Palm – Printz-Påhlson skriver Rikard Schönström: ”Enligt min åsikt illustrerar divergensen mellan Palms och Printz-Påhls sons litterära program en mer övergripande konflikt som på ett märkligt sätt gör senare hälften av femtiotalet närvarande i andra kulturella brytningsperioder, till exempel i vår egen” (Rikard Schönström, ”Det andra femtiotalet. Några reflexioner över Göran Palms och Göran Printz-Påhls sons tidiga litteraturkritik”, *Bo-lövens sorl. Romantisk modernism och estetisk funktionalism i femtitalets poesi*, red Eva Lilja & Jan Magnusson, Göteborg 1998, s 47).
- 35 Medlemmarna håller givetvis inte samstämmigt med om detta. Göran Printz-Påhlson säger sig till exempel aldrig ha förstått meningen med undervisning i Creative Writing (Samtal med Göran Printz-Påhlson den 31 juli 2001).
- 36 Swedner, ”Litterära Studentklubben – ett program”, s 192.
- 37 Bo Strömstedt, ”Samtalsövningar under en lång resa”, *Det gränslösa samtalet*, red Jerker Blomqvist & Ulf Teleman, Lund 1996, s 13. I *Löpsedeln och insidan* skriver han till och med att ”avståndet mellan Hjalmar Gullberg och Majken Johansson var mindre än vi trodde. Fanns det ens ett avstånd?” (Bo Strömstedt, *Löpsedeln och insidan. En bok om tidningen och livet*, Sthlm 1994, s 58).
- 38 Evald Palmlund skriver: ”I 50-talets Lund fanns hos många, bl a Göran Printz Pålson, en doktrin att dikter inte skrevs med känslor utan med ord. Dikter var t ex självkommenterande, metapoetiska” (Evald Palmlund, ”Anna Rydstedt”, privata minnesanteckningar, s 25).
- 39 Sverige var ändå före de andra nordiska länderna. Den första milstolpen är redan 1947 med antologin *Lyrisk tidspegel*. Författarna var unga litteraturhistoriker i Uppsala med Gunnar Tideström i spetsen. Men det var först i och med Johan Fjord Jensens kodifierande volym *Den ny kritik* 1962 som nykritiken institutionaliserades på allvar. (Per Erik Ljung, ”Litteraturhistoria efter andra världskriget – några tendenser”, *Videnskab og national opdragelse. Studier i nordisk litteraturhistorieskrivning II*, red Per Dahl & Torill Steinfeld, København 2001, avsnittet ”Nykritik och modernism”, s 617–637; Magnus Jansson, *Genom tidspegeln. Diktanalysen som texttyp*, Göteborg 1999, s 195–202).
- 40 Onsdagen den 3 oktober 1951 hade Litterära studentklubben en afton om nykritiken. Folke Åstrand, som var medlem i klubben, skriver i sin fickalmanacka: ”’The New Criticism’ behandlades av bl a H Swedner, G Printz-Påhlson, Majken Johansson. Ganska intressant ämne” (Folke Åstrand, ”Utdrag ur fickalmanackor, noteringar kring Litterära Studentklubben i Lund”, skickade till avhandlingsförfattaren juli 2001).
- 41 Göran Printz-Påhlson, ”Hemligheten i deras konst”, *Lundagård* 1953:4, s 77.
- 42 Sjögren, s 44.
- 43 Dels i ett estetiskt program, ”Konstnären, kritikern och den fingerade guden”, *Lundagård* 1950:6, s 123, dels i prosadikten ”Reflexioner kring en veranda i Göinge. Några Palinurus-repliker”, *VOX III*, Lund 1951, s 23.
- 44 Jag tänker framför allt på klassikern: William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930. Nordiskt sommaruniversitet 1952 kretsade för övrigt helt kring New Criticism och resulterade bland annat i ett temanummer i *Samlaren*. Ett av bidragen var Örjan Lindbergers ”Tvetydighet hos A:lfr-d V:stl-nd. Ett bidrag till preciseringen av W. Empsons teori om ’ambiguities’” (*Samlaren. Tidskrift för svensk*

litteraturhistorisk forskning 1952, s 20–35).

- 45 Majken Johansson, *Dikter*, Sthlm 2002, s 23 f.
- 46 Rying, s 32 f.
- 47 Karl Vennberg, ”Skriv presens, mitt barn”, *AB* 26.II.1964.
- 48 Bo Strömstedt, ”En säkerhetsventil i det ironiska rummet”, *Hans Ruin 18/6 1956*, Lund 1956, s 79 ff.
- 49 Folke Åstrand skriver i sin fickalmanacka tisdagen den 12 februari 1952: ”Hans Ruin [’vars föreläsningar vi ständigt besökte, o. som vi efter hand snart blev bekant och faktiskt student-lärare-i-Lund-vän med liksom hustru Kaisi’ – Åstrands anm. juli 2001] bjöd på té på Lundagårdskaféet (Be, Pia. A. Rydst. – första gng! – [...] Trevligt. – Mest Södergran [Åstrands anm. juli 2001: ’BE= Bertil Åstrand, Pia= Pia Lindegren, sedermera g. m. Staffan Björck, på den tiden mycket nära vän [...] med Bertil’])” (Åstrand, ”Utdrag ur fickalmanackor”). Se även Thomas Ek, *En människas uttryck. Studier i Hans Ruins självbiografiska essäistik* (diss: Lund), Helsingfors 2003, s 16 (bildtext), 36 f.
- 50 Hans Ruin höll sin avskedsföreläsning den 8 maj 1957 men bodde kvar i Lund till slutet av sjuttioalet (E-postbrev från Thomas Ek, daterat och skickat till avhandlingsförfattaren 8.12.2003). Bland Hans Ruins efterlämnade papper på Universitetsbiblioteket i Lund finns sammanlagt nio brev från Anna Rydstedt, en kopia av ett brev från Hans Ruin samt 19 blad dikter (manus till *Presensbarn*). Se även Ek, s 34.
- 51 Brev från Anna Rydstedt till Hans Ruin, daterat ”Lund den 20 januari 1963” (Hans Ruins efterlämnade papper, Universitetsbiblioteket, Lunds universitet).
- 52 Det var Hans Ruin som förmedlade kontakten mellan Litterära studentklubben och Gleerups förlag så att *VOX* kunde ges ut från och med 1947 (Johan Stenström, *Med fantasins eld. Ingemar Leckius och bilden*, Nora 2002, s 190). Jämför också de skilda ståndpunkterna som intas av de båda forna medlemmarna Tryggve Emond och Harald Swedner i estetikdebatten i *Sydsvenska Dagbladet* 1954–55. Om man ska renodla och förenkla står Emond i sitt försvar av Susanne K Langers estetik (*SDS* 5.I.1955) på den mera emotionella och enhetstänkande Ruin-sidan, medan Swedner (*SDS* 16.I2.1954; 13.I.1955) står för en mer nykritisk men också sociologiskt inriktad estetisk hållning frikopplad från en värderande etisk och emotionell dimension. Emond hade emellertid aldrig själv personligen något samröre med Ruin (Samtal med Tryggve Emond den 10 februari 2004). Om likheten mellan Susanne K Langer och Hans Ruin, se Carl Fehrman, ”Helheten och havet”, *Hans Ruin 18/6 1956*, Lund 1956. Fehrman beklagar här ”att den engelska översättning [av Hans Ruins *Poesiens mystik*], som var på tal före andra världskrigets utbrott, aldrig kom till stånd. Därigenom har en länk i den internationella estetikens utvecklingskedja skenbart fallit bort. Först på 1950-talet, i Suzanne Langers generation, kan den amerikanska kritiken sägas ha tagit igen förslaget. Strukturbegreppet, så ofta brukat och missbrukat i amerikansk nykritik, var redan i Poesiens mystik klart analyserat och fattat” (s 19).
- 53 Printz-Påhlson, *Solen i spegeln*, s 32. Se även Rikard Schönström, *Minnets öar, glömskans tradition. En studie i Göran Printz-Påhlsons poesi*, Sthlm/Stehag 1995, s 73.
- 54 Göran Printz-Påhlson, ”Mod och naivitet” (recension av *Bannlyst prästinna*), *KvP* 16.3.1953.
- 55 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 26. Sin kritiska recension av Sven Christer Swahns

- Genom många portar* avslutar Anna Rydstedt: "Om han skall skriva sådan poesi, som debutsamlingen ändå ingav vissa förhoppningar om, måste han först bland 'många portar' krypa igenom den radikala självkritikens Nålsöga" (Anna Rydstedt, "Brådskan och nålsögat", *SDS* 16.9.1957).
- 56 Anna Rydstedt, "Resan mellan poesi och poesi" (recension av Göran Printz-Påhlsons *Resan mellan poesi och poesi*), *Lundagård* 1955:6, s 16.
- 57 Anna Rydstedt, "Buskteater / Bumerang" (recension av Majken Johanssons *Buskteater* och Ingemar Gustafsons *Bumerang*), *Lundagård* 1952:9, s 186.
- 58 Anna Rydstedt, "Lyrisk debut" (recension av Åsa Wohllins *Strofer från en sovstad*), *SDS* 27.9.1957.
- 59 Jonas Ellerström, "Det litterära femtioalet", *Lundagård* 2000:4 (jubileumsnummer), s 20.
- 60 Kärntruppen av metamorfospoeter var till exempel från början uteslutande män.
- 61 "Kärkrönika", *Lundagård* 1951:7, s 151. Klubbordföranden är Harald Swedner.
- 62 *Lunds Universitets Katalog* 1954–1956, se under "Enskilda föreningar".
- 63 Om mötesplatserna under Litterära studentklubbens första år, det vill säga under andra hälften av fyrtioalet, skriver Evald Palmlund följande: "Under mina aktiva år hade klubben närmast en cenakelkaraktär. Några dussin medlemmar samlades regelbundet på Evas kondis, kafé Lundagård, Håkanssons konditori eller Stadsparkskaféets andra våning, verandan på baksidan, när det inte regnade" (Palmlund, "Litterära studentklubben och Vox", s 5).
- 64 Telefonsamtal med Evald Palmlund den 7 januari 2002.
- 65 Stenström, s 191. Också Stenströms uppgifter kommer från ett samtal med Evald Palmlund (10.5.2001).
- 66 Lennart Fröier (i egenskap av "v.ordf."), "Litterära studentklubben", *Lundagård* 1952:7, s 149. Både Göran och Ulla Printz-Påhlson (då Thelander) minns tydligt källarlokalen på Lokföraregatan (Samtal med Göran och Ulla Printz-Påhlson den 31 juli 2001).
- 67 Söndagen den 10 februari 1952 skriver Folke Åstrand i sin fickalmanacka: "Litt. studklubben kl 14. Gäst: regis. Ingmar Bergman; intressant o. sympatisk personlighet" (Åstrand, "Utdrag ur fickalmanackor"). Bo Widerberg var gäst den 30 januari och Vilgot Sjöman den 17 februari 1953 enligt en verksamhetsförteckning (Litterära studentklubbens arkiv). Bo Widerberg, som bodde i Malmö, var klubben också och besökte, minns Åsa Wohlin (Telefonsamtal med Åsa Wohlin den 30 juli 2001). Författaren Bo Widerbergs debutfilm kom för övrigt först 1963, *Barnvagnen*, tätt följd av *Kvarteret Korpen* samma år.
- 68 Lennart Fröier, "Litteratur i Lund", *Lundagård* 1953:4 (ett nummer som var speciellt ägnat just detta ämne), s 73. I samma nummer har Göran Printz-Påhlson liknande anspråk åtminstone vad gäller den litterära tidskriften i den redan nämnda artikeln "Hemligheten i deras konst" (s 77). Se härom även Ellerström, "Det litterära femtioalet", s 20 f.
- 69 Ellerström, "Det litterära femtioalet", s 21.
- 70 När Leif Mæhle 1960 presenterar Lundskolan för en norsk läsekrets skyndar han sig först och främst att slå fast "at nokon ny-provinsialisme er det så visst ikkje tale om. Heller må ein seie at vidsynt internasjonal orientering er eit særdrag hos fleire av dei unge Lunda-poetane" (Mæhle, s 1).

- 71 ”Tre fransmän. Översättningar av Tryggve Emond, Ingemar Gustafson, Alf Rosén” *Lundagård* 1951:9, s 186 f. Johan Stenström skriver: ”Det var upptäcktsdriften som förde Ingemar Gustafson ut i världen. 1951 for han första gången till Paris [—] Imaginisterna förde in en förnyad surrealism i svenskt konstliv. Man knöt kontakt med den internationella Cobragruppen och bildade en fantasins vitala motkraft till de formfjättrade konkretisterna i huvudstaden. [—] / Galerie Colibri öppnade med en internationell utställning den 21 januari 1955. [—] Det var CO Hulténs och Ingemar Gustafsons internationella kontakter som möjliggjorde dessa utställningar av konstnärer som först långt senare skulle bli uppmärksammade norröver i landet. [—] / Till *Salamanders* redaktion knöts ett internationellt nätverk. [—] / *Salamander*-epoken var kort men enastående i det svenska kulturlivet, ett fönster mot världen i en tid då de internationella förbindelserna ännu inte hade återupptagits för fullt. [—] Den geografiska närheten till Köpenhamn och kontinenten hade givetvis sin betydelse, men det var ändå redaktionens upptäckariver som var avgörande” (Stenström, s 192–206).
- 72 Anna Rydstedt, ”Skrivövningar. Livsövningar”, *Lunds Studentskegård 1937–1987*, red Berta Stjernquist, Lund 1987, s 73 f. Av matrikeln längst bak i denna skrift framgår att Anna Rydstedt blev antagen till gården den 5 december 1951 (s 119). Man kan anta att hon flyttade in efter årsskiftet. Vilket datum hon sedan flyttade därifrån, framgår emellertid inte. Men efter tre år var man tvungen att förnya sitt kontrakt. En sådan förnyelse har inte skett. Alltså flyttade hon ut senast årsskiftet 1954/1955 (Telefonsamtal med Studentskegården hösten 2001).
- 73 Anna Rydstedt arbetade vid Grundtvigs Højskole, Frederiksborg, Hillerød läsåret 1955–1956. Hon fortsatte sedan att undervisa där på sommarkurserna ända fram till 1960. Filosofie kandidatexamen tog Anna Rydstedt ut den 30 oktober 1954. Ämnena i denna examen var Teoretisk filosofi (Prof. Aspelin, 14.9.1951: ”Med beröm godkänd”), Litteraturhistoria med poetik (Prof. Holmberg, 22.5.1953: ”Icke utan beröm godkänd”; 14.9.1953: ”Med beröm godkänd”), Religionshistoria med religionspsykologi (Prof. Ehnmark, 15.10.1954: ”Med beröm godkänd”). I den filosofiska ämbetsexamen, dåtidens Fil mag, (som hon tog ut den 30.11.1955) fanns även ämnet Nordiska språk (Prof. Ljunggren, 30.6.1955: ”Godkänd”) samt en kurs i psykologi och pedagogikens teori och historia HT-1955, som leddes av doc. Edlund (Anna Rydstedts matrikel nr 11082, Lunds universitet, Arkivcentrum Syd). Om det var 1953 som Anna Rydstedt reste till Paris i maj, måste det ha varit efter den 22 maj, eftersom hon ju tenderade för Olle Holmberg den dagen. Andra gången hon tenderade för samma professor var för övrigt, som framgår ovan, redan i september samma år.
- 74 Anna Rydstedt, ”I det året...”, *VOX* III, Lund 1951, s 68 f.
- 75 Anna Rydstedt, ”Utan betyg i exegetik”, *Lundagård* 1951:12, s 246.
- 76 Anna Rydstedt, ”Relation i det akademiska. (Under Seminarieövningen)”, *Lundagård* 1951:13, s 288.
- 77 Anna Rydstedt, ”Vårglädje”, *Lundagård* 1951:7, s 150.
- 78 Enligt *Svenska Akademiens grammatik* återfinns de så kallade fundamentalslösa deklarativa huvudsatserna idag i just protokollsvenska samt i parodi på denna (exemplet är här hämtat från *Grönköpings Veckoblad*). Men även i ungdomligt berättarspråk är narrativ inversion, som konstruktionen också kallas, vanligt förekommande (Ulf Teleman et al, *Svenska Akademiens grammatik. 4. Satser och meningar*, Sthlm 1999,

- s 693). Konstruktionen har emellertid en lång historia. Huvudsatser med det finita verbet före subjektet var inte ovanliga under 1500- och 1600-talen och kan spåras åtminstone bakåt till *Äldre Västgötalagen* från 1200-talet (Se Maria Mörnstjöm, *VI Declaratives in Spoken Swedish. Syntax, Information Structure, and Prosodic Pattern* (diss), Lund 2002, s 40 f). I fornisländskan förekom sådana typer av huvudsatser till och med mycket ofta, vilket ibland märks även i den svenska översättningen: ”Och är han därmed ur sagan” (*Gunnlaug Ormstungas saga*, övers Hjalmar Alving, Sthlm 1966, s 9). Jag har inga belägg för att Anna Rydstedt hade påbörjat sina studier i nordiska språk då hon skrev texterna. Hennes betyg i ämnet är först från 1955, men jag finner det inte orimligt att hon hade ”tjuvstartat” med isländskan redan 1950–51 (parallellt med filosofistudierna) och sedan blivit inspirerad att skriva på samma sätt själv. Av hennes studentkort framgår endast att hon tenderade Teoretisk filosofi i september 1951. Intressant i sammanhanget är hursomhelst att Majken Johansson på ett ställe använder samma typ av narrativ inversion i en dikt som heter ”Tider” i debutsamlingen *Buskteater* från 1952. Hon skriver där: ”Höljer hon sin kropp / i vetenskap om betydelser” (Johansson, s 17).
- 79 Gisela Håkansson menar att ”den narrativa inversionen förmedlar en särskild upplevelse av närhet och dramatik”. I sin lärobok om barnspråksinläring ger hon exempel såväl från litteraturen (Strindberg) som från ungdomsspråk och sportreferat (Gisela Håkansson, *Språkinläring hos barn*, Lund 1998, s 57).
- 80 Det är ingen slump att många barnböcker för de allra minsta är skrivna just i denna stil. Jag tänker på Barbro Lindgrens populära serie om Max. När Lisa dyker upp i *Max bil* heter det: ”Kommer Lisa” och när både Max och Lisa börjar gråta står det: ”Kommer tårar” (Barbro Lindgren, *Max bil*, Sthlm 1981).
- 81 Anna Rydstedt, ”Rapport från Lillsjödäl”, *Lundagård* 1951:10, s 216 f. Lillsjödäl är ett lantligt ställe mitt i Skåne som tillhör studentkåren i Lund. Platsen kan bokas och användas som fest- och övernattningslokal.
- 82 Associationerna till en annan litterär baklängesgångerska, Pippi Långstrump, är faktiskt inte långt borta. Anna Rydsteds diktjag har också, om än i mindre grad än Pippi, något av en barnligt lekfull men samtidigt allvarligt bottnad självvälldighet. Se Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump*, Sthlm 1945, s 12 f.
- 83 Anna Rydstedt, ”En sorglig historia från Lund”, *Lundagård* 1952:4, s 74 f.
- 84 Se Vergilius, *Aeneiden*, övers Ingvar Björkeson, Sthlm 1988, sång V, rad 814–870, s 115 ff; sång VI, rad 337–383, s 126 f samt not till rad 381, s 324.
- 85 Cyril Connolly, *Den oroliga graven. En ordcykel av Palinurus* [pseud], övers Stig Ahlgren, Sthlm 1947.
- 86 Swedner, ”Reflexioner kring en veranda i Göinge”, s 19 ff. Palinurus tilltalas och imiteras samtidigt: ”O Palinurus, jag har inte bara snuddat vid mina rum, mina sju rum, mina besvikelsers förtrogna väktare, mina böckers beskyddarinna, mina drömmars livmoder, min säds mottagare, mitt substitut för många omsorgers föremål. Jag har älskat dem och indränkt dem och gjort dem havande med nikotin och sötdoftande säd” (s 23).
- 87 Telefonsamtal med Harald Swedner den 16 juli 2001.
- 88 Tryggve Emond, ”Rorsman utan skepp. Anteckningar om en blivande klassiker”, *Lundagård* 1951:6, s 126.
- 89 Folke Åstrand skriver i sin fickalmanacka fredagen den 15 februari 1952: ”Hos Anna Rydstedt på té-afton. Talade mest litt. förstås. A. läste två dikter (refuserade

- av 50-talisten L. Bergström) o. en prosasak m. ”kräftstil” (Åstrand, ”Utdrag ur fickalmanackor”).
- 90 Jämför Harald Swedners tidigare citerade Ortega y Gasset-valspråk om att konst mår bäst av att betraktas ”med ironi och som något av underordnad betydelse” (Swedner, ”Konstnären, kritikern och den fingerade guden”, s 123; ”Reflexioner kring en veranda i Göinge”, s 23).
- 91 Louise Vinge, ”På Helgonabacken vid Lund”, i förf:s *Skånska läsningar*, Malmö 1999, s 117–130. Vinge daterar här felaktigt Anna Rydstedts text till 1953. Se även Nils Palmberg, *Litteratörernas Lund*, Lund 1985. Som titeln avslöjar rör det sig inte om någon begränsning till just Helgonabacken. Anna Rydstedts finns representerad med ”Vårglädje”, ”Relation i det akademiska”, ”En sorglig historia från Lund” och ”Klippmannen” (s 261 ff). Den sistnämnda finns i *Lundagård* 1952:8 (s 171) och behandlas i Anders Palm, ”Orden som ger stenen liv – från Pygmalion till en ovidiansk metamorfos i Lund”, *I lärdomens trädgård. Festskrift till Louise Vinge 24/II 1996*, red Christina Sjöblad et al, Lund 1996, s 225 ff.
- 92 Bo Strömstedt, ”En stad som hette Lund och tre kvinnor som överlevde den” (om Elsa Grave, Majken Johansson och Anna Rydstedt), *Böckernas värld* 1970:8, s 63.
- 93 Eva Lilja & Jan Magnusson skriver: ”Från Eliot tog man över en strävan mot objektivism och universalism, ett opersonlighetsideal, som samspelade med något teatralt, rolltagande, masker, distanseringseffekter såsom motto och rolldikt (Eva Lilja & Jan Magnusson, ”Inledning”, *Bo-lövens sorl*, s 12).
- 94 Lars Forssell formulerar sig: ”Dikten är innerst en skådespelare, med ansiktet maskerat till ärlighet” (Lars Forssell, ”den anonyma dikten”, *Utsikt* 1948:7, s 4). Se även Claes Wahlin, ”I bo-lövens sorl. Lars Forssell, Ezra Pound och manipulation av litterära system”, *Bo-lövens sorl*, s 67 ff.
- 95 Printz-Påhlson, ”Mod och naivitet”.
- 96 I avsnittet ”Harlequin” i diktsviten *Berättarna* uttrycker Paul Andersson sin romantiska poetik på följande sätt: ”Min dräkt är oupphörligen förenad / med mitt kött [...]. / [—] / Förföljd och självklart utelämnad / är jag endast liv på dessa tiljor [...]” (Paul Andersson, *Berättarna. Kantat i fyra partier för kör och soli*, Sthlm 1955, s 94). Se även Paul Tenngart, ”Bluesens blå blomma. Femtiotalstromantik i Svante Foersters Blueslyrik”, *Skriva om jazz – skriva som jazz. Artiklar om ord och musik*, red Walter Baumgartner et al, Lund 2001, s 146; kapitlet ”Jag är endast liv på dessa tiljor. Harlequin och självutlämnandets estetik” i Paul Tenngart, *Jag spelar er förväntan. Självdramatisering i Paul Anderssons diktverk Berättarna* (diss), Lund 2002, s 170–225. Observera även hur nära Anna Rydstedts tongångar och formuleringar ligger Karin Boyes.
- 97 Se vidare Brita Stendahl, *Traditionens makt. Kvinnan och prästämbetet i Svenska kyrkan*, övers Ingela Åstrand, Sthlm 1985; Bernt Ralfnert, *Kvinnoprästdebatten i Sverige i perspektivet kyrka-stat* (diss), Lund 1988. Se även Johanna Gustafsson, *Kyrka och kön. Om könskonstruktioner i Svenska kyrkan 1945–1985* (diss: Lund), Sthlm/Stephag 2001.
- 98 Rying, s 36.
- 99 Dikten ”Utan betyg i exegetik” publicerades första gången 1951 (!) i studenttidningen *Lundagård* nr 12 som utkom den 22 november det året. Där inleds dikten direkt med ett citat ur samma cirkulär. Årtalet i diktsamlingen måste således vara ett feltryck: det ska vara 1951 och inte 1952. Radbrytningen och strofindelningen

är något annorlunda än i diktsamlingen och innehåller två rader som sedan togs bort. Dessa rader, som utgör en tolkning och kommentar till det nyss sagda, följer direkt efter "Herre i Kristo" och lyder: "på kärlek, som icke finner / sin mättnad i exegetik" (Rydstedt, "Utan betyg i exegetik", s 246).

- 100 Bengt Lidner, "Grefvinnan Spastaras död" (1786), *Samlade skrifter av Bengt Lidner* II (SFSVS), red Harald Elovson, Sthlm 1937, s 443.
- 101 Matt. 9:17 (1917 års övers). Också fortsättningsvis kommer jag att citera ur och hänvisa till 1917 års översättning av Bibeln.
- 102 Job 38:37.
- 103 Den välluktande nardusoljan används förutom inom kosmetiken också inom läkekonsten och är känd sedan antiken. Om den blandades med andra välluktande substanser som myrra eller balsam, kunde den användas som smörjelse.
- 104 Joh. 11:2, 12:3.
- 105 Om kontexten till Gullbergs samling, se Anders Palm, *Kristet, indiskt och antikt i Hjalmar Gullbergs diktning. Tre studier* (diss: Lund), Sthlm 1976, avsnittet "Bakgrunder: Myt – Modernism – Hellenism" i kapitlet "'På mytiskt grundval'. Den antikiserande modernismen i 'Gudasaga'", s 167–192.
- 106 Rydstedt, "I det året...", s 68 f. Dikten saknar här sin kommande titel ("Bannlyst prästinna"). Den tredje strofen står inom parentes och radbrytningarna är något annorlunda, men ordalydelsen är identisk.
- 107 Se t ex "Venus födelse", vars fjärde och sista strof lyder: "Dansa, Venus, / fri ur snäcka / på schackrutigt havkrus! / Osvept ditt hår / skall fladdra över jordens manteldok / och alla kvinnors hår, / växt långt i haveoner, / skall befriat flyga / över jorden" (24).
- 108 I Fjärde Moseboks sjätte kapitel, som handlar om regler för nasirer, står det: "Om någon, vare sig man eller kvinna, har att fullgöra ett nasirlöfte [—] skall ingen rakkniv komma på hans huvud, [...] skall han vara helig och låta håret växa långt på sitt huvud" (4 Mos. 6:2–5).
- 109 Printz-Påhlson, "Mod och naivitet".
- 110 2 Kon. 9:7–10, 9:35–37.
- 111 Den färdiga manusversionen av "Sjungande huvud" är daterad 1.2.1951 (Anders Palm, *Kristet, indiskt och antikt i Hjalmar Gullbergs diktning*, s 255).
- 112 Hjalmar Gullberg, *Dikter*, efterord Anders Palm, Sthlm 1998, s 346. Rydstedt och Gullberg kan omöjligt ha känt till varandras dikter i skrivögonblicken, men de lämpar sig likväl för en illustrativ komparation. Gullbergs sapfiska dikt "Sjungande huvud" lyder i sin helhet:

Sjungande huvud som drev till sjöss med hårets
svarta segel hissat, med släckta ögon...
Ingen hand att röra det strida regnets
harpsträngar, inga

kunniga fingrar kvar att beledsaga
denna odödliga stämman som blev slungad
från en thrakisk klippspets. Så berättar
sagan om Orfeus.

Honom slet vid pukors tumult i rökigt
fackelsken den larmande gudens kvinnor
sönder som en bock. När de rusigt sörplat
i sig blodet,

slängdes till spis åt hundarna hans kön, åt
havet det ensamma huvudet som sjunger,
buret högt av vågorna mot sin fjärran
hamnplats på Lesbos.

Löst från lemmarnas tyngd, från buken och dess
bihang kommer här den slutlige Orfeus:
stympad, blind, en havsmelodi för måsar
– bara en spelmans

tvättade ansikte, bara en mun i sin naturliga infattning...

- 113 I Mos. 28:12. Om bildens hemhörighet i det samtida litterära Sverige och Lund vittnar Ingemar Gustafsons recension av Maria Wines diktsamling *Född med svarta segel* (Sthlm, 1950) i *Lundagård* 1950:12, där följande strof citeras: ”alla bär vi en steg / som pekar rakt upp mot himlen / för varje steg vi tar / växer ett nytt fram / några tröttnar mycket fort / och nöter på samma steg / det doftar ruttet trä / i deras kläder / andra tröttnar aldrig / det doftar stjärnor i deras hår” (s 19 i samlingen / s 295 i tidningen).
- 114 ”Icke heller må du stiga upp till mitt altare på trappor, på det att icke din blygd må blottas därinvid” (2 Mos. 20:26).
- 115 Gullberg, s 357.
- 116 I dikten ”Sanningens prästinna” finns formuleringen: ”Jag river kompromisserna” (13).
- 117 I dikten ”Ljusbässa”, placerad mellan ”Bannlyst prästinna” och ”Utan betyg i exegetik” i samlingen, återfinns samma ljudlika koppling: ”I tårar badade jag deras gestalter / och torkade dem med mitt hår” (10).
- 118 Den nietzscheanska tonen blir kanske som allra mest hörbar i den profetiska slutdikten ”Mina dityramber”, som efter sin vilda stundande förlossning ska ”slunga / sin moder ned i djupen” (35). ”Man dör – i varje födelsestund”, skriver Anna Rydstedt på insidan av bokpärmens i Nietzsches klassiker (Anna Rydstedt, anteckningar från januari 1954 i det egna exemplaret av Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Stuttgart 1950, överlämnat av systersonen Rudolf Rydstedt till avhandlingsförfattaren den 11 juni 2004).
- 119 Anna Rydstedt var inte ensam om att gestalta dansen. Det låg i tiden. Ingrid Arvidssons diktsamling *Danser* (Sthlm, 1951) recenserades av Harald Swedner i *Lundagård* 1951:9. Samlingen innehåller bland annat en dikt vid namn ”Artemis’ dans” och en vid namn ”Danserskorna”. I båda dikterna står dansen för erotik och död (”Död bor i dansen, / död, o Endymion!” heter det i ”Artemis’ dans”, s 14 i samlingen). Anna Rydstedt recenserade Sture Axelssons diktsamling *Som i en immig spegel* (Sthlm, 1952) i *Lundagård*. Om dikten ”En röd vas från Korint” (s 32 f i samlingen) skriver hon att ”gudarna och gudinnorna dansar ett slags modernistiskt befriad hexameterhambo” (Anna Rydstedt, ”I en immig spegel”, *Lundagård* 1952:7, s 152).

- 120 Apropå förhållandet Dionysos/Kristus, se Anders Palm, *Kristet, indiskt och antikt i Hjalmar Gullbergs diktning*, s 217.
- 121 Förutom att Orfeus död påminner om Dionysos', har Orfeus dessutom släktskap med Kristus, vilket förslagsvis skulle kunna illustreras med bilderna av Orfeus i de kristna katakomberna i Rom.
- 122 Den omvända ordföljden med ett substantiv som predikativ i fundamentsposition och som är genomgående för den andra delen av dikten klingar Karin Boye (t ex "Brand är min blick" i dikten "En form är jag" i *De sju dödssynderna* från 1941 (Karin Boye, *Dikter* (1942), Sthlm 2000, s 242). I ett nummer av *Lundagård* från 1950 finns en jazzdikt av Ingemar Gustafson, "Sidney Bechet", som innehåller samma typ av meningskonstruktion i formuleringarna "glöd är din rytm" samt "blod är din sång" (*Lundagård* 1950:6, s 129).
- 123 Harald Swedner debuterade med diktsamlingen *analysis situs* (Sthlm, 1950). I sin recension i *Lundagård* 1950:12, citerar Bo Strömstedt orden "men detta miserere och detta hosianna / är mig nu som adiafora" ur dikten "completorium" (s 42 i samlingen / s 292 i tidningen – där Strömstedt råkar skriva "men" båda gånger samt skapar en extra rad). Bo Strömstedt skriver långt senare: "Jag försökte avrätta den [*analysis situs*] i Lundagård; recensionen har jag försökt undvika att återfinna" (Strömstedt, *Löpsedeln och insidan*, s 59). Anna Rydsteds dikt har hursomhelst ett från adiafora alldeles motsatt stämningläge: den är fri från all form av ljummet mittemellan.
- 124 Boye, s 117.
- 125 Ordet bikt kommer från lågtyskans *bichte* som betyder bekännelse. Bikten innebär en enskild syndabekännelse inför präst, följd av avlösning. I Svenska kyrkan kallas bikten för enskilt skriftermål.
- 126 Boye, s 169.
- 127 Francesco Petrarca, *Kärleksdikter*, övers Ingvar Björkeson, Sthlm 1990, sonett 134, s 92 f.
- 128 Gråten och tårarna förekommer ymnigt i hela diktsamlingen. I "Min Gudinna" heter det i slutstrofen: "Jag är den eviga gråterskan / med liv åt kärleken / i mina tårar" (20).
- 129 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 176 f.
- 130 Upp. 7:17, 21:4. Uppenbarelseboken är en figural fullbordning av Jesajas profetior (jämför här Jes. 25:8).
- 131 Jes. 1:21. Om begreppet *figura* se Erich Auerbach, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, övers Ulrika Wallenström, förord Arne Melberg, Sthlm 1998 samt Arne Melberg, "Mimesis i tid: Auerbachs figura", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1996:2, s 69–79.
- 132 Göran Sonnevi menar att denna sista strof kan läsas som ett emblem för hela det kommande författarskapet, liksom att dikten "Presentation" i sin helhet låter sig förstås som en faktisk presentation av vad som komma skall (*Lyriskmagasinet*, Pr: red Jörgen Gassilewski samtalar med Jan Olov Ullén och Göran Sonnevi om Anna Rydstedt, 7.9.2000, Statens ljud- och bildarkiv).
- 133 1 Mos. 2:7.
- 134 Joh. 20:22.
- 135 Se även Fehrman, "Helheten och havet", s 24. Samma Ekelöfcitat som hos Fehrman, ur "De ilandflutna", kommenterar för övrigt Anna Rydstedt apropå Hans

- Ruins *Det skönas förvandlingar* (Sthlm, 1962) i brevet till Hans Ruin från 1963 (Brev från Anna Rydstedt till Hans Ruin, daterat "Lund den 20 januari 1963").
- 136 Anna Rydstedt, "Underifrån", *Lundagård* 1953:2, s 33.
- 137 Homeros, *Odysseen*, femte sången, rad 51: "och som en mås i svävande flykt över ödsliga vidder" (övers Ingvar Björkeson, Sthlm 1995, s 72).
- 138 I Tjechovs tragiska komedi blir måsen som bild för beroendet av glans och ära motsatsen till självförtroende och tro på sitt konstnärliga kall. Se Ninas monologartade replik mot slutet, Anton Tjechov, *Måsen/Onkel Vanja*, övers Jarl Hemmer, Sthlm 1967, s 81 f.
- 139 Den sista strofen lyder: "En mås är jag, och på vilande sträckta vingar / dricker jag havssalts salighet / långt östan om allt jag vet, / långt västan om allt jag vill, / och rör vid världens hjärta – / bländvitt!". Lägg för övrigt märke till att ordföljden i den första satsen också här är den omvända. (Boye, s 154).
- 140 Ullen, *Kära, kära verklighet*, s 47 ff.
- 141 I Lennart Sjögrens brevintervju (1972) skriver Anna Rydstedt: "Jag läste Torsten Bohlins Kierkegaardsbok ett par gånger i femtonårsåldern, men jag började nog inte läsa Kierkegaard själv förrän i slutet av 40-talet. Sedan läste jag honom rätt mycket på 50-talet och några år in på 60-talet" (Sjögren, s 45).
- 142 Rying, s 38 ff.
- 143 Hilding Sallnäs, "Ventlinges stämma i världen. En studie i Anna Rydsteds poesi", *Småländskt och öländskt. Några författarporträtt*, Örkelljunga 1985, s 36. Självsäger Anna Rydstedt i en intervju gjord av Busk Rut Jonsson 1972: "Det är mycket i det danska kynnet som gjorde det lättare att leva när jag kom till Danmark som en inbunden lundastudentska" (Busk Rut Jonsson, "Anna från Öland: Jag blir snällare när jag går i kyrkan", *Veckojournalen* 1972:6, s 50).
- 144 Rying, s 40.
- 145 Jan Olov Ullén, "O verklighet – Väv kring ett motiv i Anna Rydsteds poesi", i förf:s *Gå, lilla ballad, och finn min härskarinna. Essäer om poesi*, Sthlm 1994, s 166.
- 146 Jonsson, s 50.
- 147 Sallnäs, s 36; Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 49. För övrigt kan nämnas att Evald Palmlund behandlade Paul La Cours bok i en artikel i *Lundagård* 1951 (Evald Palmlund, "Poetens höga uppgift", *Lundagård* 1951:4, s 70).
- 148 Paul La Cour, *Fragmenter af en Dagbog*, København 1948, s 7. (Boken utkom sedermera också på svenska i översättning av Karin Bong: *Fragment av en dagbok*, Sthlm 1955).
- 149 Rying, s 33.
- 150 Denna gränssättning gäller även på det stilistiska planet. När Ullén delar in författarskapet i fyra perioder, låter han den andra perioden kulminera i *Presensbarn*. Perioderna är följande: 1) *Bannlyst prästinna* (1953); 2) *Lökvår* (1957), *Min punkt* (1960), *Presensbarn* (1964); 3) *Jag var ett barn* (1970), *Dess kropp av verklighet* (1976); 4) *Genom nålsögat* (1989), *Kore* (1994). "Presensbarn både sammanfattar och pekar framåt", skriver han (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 57).
- 151 Anna Rydstedt-Dannstedt, "Tre dikter med kommentarer" (med medföljande "Studiefolder till tre dikter"), Sthlm, årtal saknas, troligen 1969. Dikterna är "Presensbarn" (*Presensbarn*), "Kondoleansbrev till världens katoliker" och "Vinterdikt 1967–68" (*Jag var ett barn*).

- 152 Karin Hartman, *Bottenglädjen. En bok om Majken Johansson*, Sthlm 2002, s 58 ff. Majken Johanssons "Villanella på en spik" publicerades i *BLM* 1958:6, s 433. Den ingår också i samlingen *Andens undanflykt* från samma år (Johansson, s 59).
- 153 Göran Printz-Påhlson, *Säg minns du skeppet Refanur? Samlade dikter 1950–1983*, Sthlm 1984, s 127.
- 154 Även diktsamlingens identiska titel *Presensbarn* korresponderar därmed givetvis med Göran Printz-Påhlsons motsvarande titel *Dikter för ett barn i vår tid*.
- 155 Rikard Schönström argumenterar för att Göran Printz-Påhlsons villanella "inte bara [är] en dikt om femtiotalets unga poeter utan också en dikt för dessa poeter, med tanke på deras framtida utveckling" (Schönström, *Minnets öar, glömskans tradition*, s 70).
- 156 Den 11 april 1964 skickar Anna Rydstedt ett maskinskrivet manuskript till vännen och kritikern "Lektor Evald Palmlund". Följebrevet, skrivet med mörkblå tuschpenna, är daterat "Lund den 10 april 1964" och lyder: "Käre Evald, / Jag sänder över några dikter. Kompositionen är inte definitiv, och dikterna räcker dåligt till en 'fjärde diktsamling'. Några av dem jag skrev närmast efter Min punkt är mycket svaga bredvid några av de senare dikterna, t.ex. en och annan i sviten 'O/verklighet'. / Jag bör nog vänta, tills jag har flera bra dikter. – Får jag ta Din tid till att se detta? Det är inte bråttom, och Du får ej ta mycket tid för detta. / Hop-pas ni har hälsan! / Hjärtliga hälsningar / till Kerstin och Dig / tillgivna Anna". Manuskriptet har två versioner av dikten "Vårens första fotboll". Den första versionen – som är den jag här citerar och behandlar – står som sista dikt i avsnittet "I ödesgungan" och efter dikten "Innan". Till höger invid den första strofens två sista rader står det här i blyerts: "tungt?" Till höger om den sista strofen finns ett frågetecken och snett under står det, allt i samma blyerts: "Ej klar än. Jag tror inte, att slutet håller". Den andra versionen finns allra sist i manuset. Sista strofen är här utbytt till en ursprungligare och lyder: "O, ge oss bara åter gröna gräsmattor / och alla lövade träd / och alla underliga blommor / och alla fina fåglar!" Snett under denna strof står skrivet, också här i blyerts: "Jag gick till utkastet och fann i slutet dessa naivistiska rader. Är inte dikten mindre 'söt' så här?". Jag finner emellertid den första versionen intressantare än den andra, därav mitt val. Evald Palmlund har haft vänligheten att skänka mig manuskriptet och följebrevet i original, som därför nu finns i min ägo.
- 157 Verbet klyva är betydelseladdat i Anna Rydsteds poesi. Det har med erövrandet av verklighet – och diktens tillfälliga seger över ångesten – att göra. Jfr "Vårdag-jämning" (*Bannlyst prästinna*): "Vipans vingpil klyver / luftdallret över sankmar-ken" (30); "Handen fast och hjärtat stilla" (*Presensbarn*): "O näktergalar, / klyv med tusen klingor / denna gråa rökrymd! / [—] / Och mina ord skall klyva / min sega verklighet" (84); "Som båten klyver vattenytan" (*Dess kropp av verklighet*): "klyver verkligheten min ångest, / som båten klyver vattenytan" (184).
- 158 Ullén skriver: "Anna Rydstedt bodde då [våren 1957] på Byggmästaregatan i en lägenhet bestående av ett enda jättestort rum, kök och balkong" (Ullén, *Kära, kära* verklighet, s 18). Adressen var mera exakt Byggmästaregatan 15, som framgår av några brev från Anna Rydstedt till Leif och Tora Mæhle. Leif Mæhle skriver i ett följebrev till avhandlingsförfattaren i januari 2004: "Både som poet, som

- studerande og som personleg venn kom Anna til å stå oss nær dei 7 åra eg var norsk lektor der [vid Lunds universitet] (1955–62)” (Brev från Leif Mæhle till Anna Smedberg Bondesson, daterat ”26.01.2004”). I samma kuvert fanns kopior av en sida i en gästbok, dedikationer, vykort och brev skrivna av Anna Rydstedt. Ett brev skrivet just när paret flyttat tillbaka till Oslo är daterat ”Lund, Byggmästaregatan 15, den 26.2.1962”.
- 159 Rydstedt, ”En sorglig historia från Lund”, s 74 f.
- 160 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 120 ff.
- 161 Se Louise Vinge, ”På Helgonabacken vid Lund”, s 117 ff.
- 162 I sagan står det: ”Han [Egil] kom dit på kvällen och red genast in i staden. Han hade en bredbrättad hatt över hjälmen och var fullt beväpnad” (*Egil Skallagrimssons saga*, övers & förord Karl G Johansson, Sthlm 1992, s 162 f).
- 163 Argumentet Arinbjörn använder när både Egil och Erik är närvarande är följande. Han säger: ”Inte ska kungen låta sig eggas till nidingsdåd av dig. Han kommer inte att låta döda Egil i natt, eftersom nattligt dråp är mord”. Rådet till vännen i enrum lyder sedan: ”Nu vill jag råda dig att vaka i natt och att du gör ett lovkvåde om kung Erik. Jag tycker att det skulle vara bäst om du gjorde en drapa med tjugo strofer, och den måste du framföra i morgon när vi kommer inför kungen” (*Egil Skallagrimssons saga*, s 165 f).
- 164 Peter Hallberg, *Den isländska sagan* (1956), Sthlm 1969, s 115 f; *Den fornisländska poesien* (1962), Sthlm 1965, s 118–127.
- 165 Kropps- och krigsmetaforiken knyter naturligtvis an, liksom var fallet i dikten ”Presentation” ur debutsamlingen, till Karin Boyes kända dikt ”Jag vill möta... (Härdarna, 1927), vars första strof lyder: ”Rustad, rak och pansarsluten / gick jag fram – / men av skräck var brynjan gjuten / och av skam” (Boye, s 117).
- 166 *Egil Skallagrimssons saga*, s 112 f. Se även Palmberg, s 11 f.
- 167 Peter Hallberg redogör för båda tolkningarna och tar sedan ställning för den andra (Hallberg, *Den fornisländska poesien*, s 121 f).
- 168 Hallberg, *Den fornisländska poesien*, s 121 f.
- 169 Psalm 572 i den svenska psalmboken från 1937. Också fortsättningsvis kommer jag – såvida inte annat anges – att citera ur och hänvisa till 1937 års svenska psalmbok. Den första strofen lyder: ”Lär mig, du skog, att vissna glad / En gång som höstens gula blad: / En bättre vår snart blommar, / Då härligt grönt mitt träd skall stå / Och sina djupa rötter slå / I evighetens sommar”. Såväl Sallnäs som Ullén uppmärksammar allusionen (Sallnäs, s 40; Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 124).
- 170 Jfr gärna med dikten ”Bladen vänder sig mot jorden” i *Kore* (1994), där hon också leker med den fonematiska skillnaden mellan *löv* och *liv*: ”Löv av liv är vi” (241).
- 171 Ulf Wittrock, ”De fallande löven. En motivgenomgång”, *Sammlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, 1966, s 128.
- 172 Carl Fehrman, *Diktaren och döden. Dödsbild och förgängelsestanke i litteraturen från antiken till 1700-talet*, Sthlm 1952, s 10 f. Se även Wittrock, s 128. Stället som åsyftas i *Iliadens* sjätte sång finns i raderna 146–149.
- 173 Lövens vithet kan även tänkas markera släktskap med de vita bokbladen, boksidorna, som representerar en väg tillbaka, från (hotet om) död till (nytt) liv.
- 174 Wittrock, s 132. Se även Edith Södergran, *Samlade dikter* (1949), Sthlm 1986, s 163. Anna Rydstedt skriver följande i ett brev till Hans Ruin 1960: ”Tack mycket,

- mycket för Hem till sommaren! Den har givit mig så många intryck som löven på ett stort, stort träd. Fråga inte statistikern, hur många löv det trädet har att blåsa med. Fråga ett barn! – Tusen och tusen och millioners millioner är löven. Det vet ett barn. Så det så” (Brev från Anna Rydstedt till Hans Ruin, daterat ”LUND DEN 19.XI.1960”, Hans Ruins efterlämnade papper, Universitetsbiblioteket, Lunds universitet).
- 175 I manuskriptet som Anna Rydstedt sände till Evald Palmlund har hon strukit under ”Egils språk” samt gjort ett litet kryss. Längre till höger finns ett kryss till samt frågan: ”alltför privat?” i samma blyerts (Rydstedt, manuskript till *Presensbarn*).
- 176 Göran Printz-Påhlson uppmärksammar att det inte är ”det heroiska eller bra-
verande hon apostroferar hos den gamle vikingaskalden – och inte heller det patetiska och självutlämnande i Sonförlusten” utan ”det mänskliga och vänfasta i hans förhållande till vännen Arinbjörn” (Göran Printz-Påhlson, ”...de sköra äggskalen i ordens korg”. Om Anna Rydsteds poesi” (förord till urvalsvolymen *Ett ansikte*, 1983), i förf:s *När jag var prins utav Arkadien. Essäer och intervjuer om poesi och plats*, Sthlm 1995, s 150). Jan Olov Ullén replikerar: ”Allt detta är riktigt. Samtidigt är det för mig uppenbart, att den som gav Anna Rydstedt råd i ödesgungan var Torsten Herner. Det var till honom hon for genom natt och mörker, för i diktens ’Jorvik’, Lund, var han inte längre kvar” (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 124).
- 177 Anna Rydstedt skriver i ett brev till Hans Ruin 1962: ”Människan är både vägen och den som väger, vad ödet låter vägas upp. Jag erfar det så” (Brev från Anna Rydstedt till Hans Ruin, daterat ”Lund den 22 december 1962”, Hans Ruins efterlämnade papper, Universitetsbiblioteket, Lunds universitet).
- 178 Rying, s 44. Se även Ullén, ”O verklighet”, s 161–174 samt *Kära, kära verklighet*, s 9, 23, 86.
- 179 Anna Rydstedt, ”Varför jag skriver, och varför jag skriver, som jag gör”, *SDS* 16.5.1964.
- 180 Monnica Söderberg, s 88.
- 181 Anna Rydstedt skriver i brevet till Hans Ruin från 1962: ”Det är som Du skriver: ’När vi riktigt lever är det alltid ett nu vari så mycket väges upp.’ (Brev från Anna Rydstedt till Hans Ruin, daterat ”Lund den 22 december 1962”). Se också kapitlet ”Poesiens samlande nu” i Hans Ruin, *Poesiens mystik*, Sthlm 1935, s 177–207.. Se även Fehrman, ”Helheten och havet”, s 20 ff.
- 182 Se Ulléns fina tolkning av denna dikt i essän ”O verklighet”, s 174–185.
- 183 Anna Rydstedt föddes den 22 april 1928 i Ventlinge som den äldsta av två döttrar. Föräldrarna var lantbrukare Ivar och Elin Rydstedt, som skilde sig när Anna var två och systemen Rut var ett halvår gammal. Fadern flyttade till Småland och blev kamrer, medan Anna och Rut stannade hos modern i Ventlinge. Från 1966 och fram till sin död 1994 bodde Anna Rydstedt vintertid i Stockholm med maken Gustaf Dannstedt, som hon gifte sig med 1967 (Telefonsamtal med Rut Carlsson, född Rydstedt, den 19 augusti 2004).
- 184 Brev från Anna Rydstedt till Hans Ruin, daterat ”LUND DEN 19.XI.1960”.
- 185 Rying, s 31 f.
- 186 Anna Rydstedt, ”Ventlinge i världen”, *Ventlinge – en sockenbeskrivning*, red Ventlinge hembygdsförening (Bertil Palm), Ventlinge 1976, s 12. Staffan Björck menar

- i en essä om Öland i dikten att Anna Rydsteds sommarland strängt taget inte heter Öland utan endast Ventlinge – ett Ventlinge som görs till ”en självklar del av världen” (Staffan Björck, ”En skuta, Ö, du själv är lik...”. På seglats genom Ölandsdikten”, i Sven Gillsäter & Sigvard Malmberg, *Öland. Nattviol och näktergal*, Sthlm 1983, s 83). Men faktum är att hon skildrar också andra delar av Öland än Ventlinge socken, som till exempel ”Björnhovda” i dikten ”Under handens solskärm” (81 f). Dessutom rymmer författarskapet många bilder av ön i sin helhet – och som sådan symboliskt laddad. I prosadikten ”Ön” återfinns följande konstaterande och fråga: ”I vattnet finns ön, lång och grön. Har ni sett en så lång och en så smal och en så grön ö någon gång?” (110). Hilding Sallnäs har därför en mer lyckad formulering när han tolkar Anna Rydsteds positionsbestämning ”världens utsiktspunkt på horvans utsiktspunkt” som ”att det är i Ventlinge och på Öland i övrigt som hennes liv och dikt bottnar” (Sallnäs, s 38).
- 187 Rying, s 32; Maria Bergom-Larsson, ”Anna i världen”, i förf.s *Människan i det vertikala samhället*, Sthlm 1974, s 130.
- 188 Sjögren, s 39; Sallnäs, s 38.
- 189 *Lyrikmagasinet*, P1: red Jan Olov Ullén samtalar med Birgitta Trotzig, Lennart Sjögren och Göran Sonnevi om Anna Rydstedt, 22.8.1994 (Statens ljud- och bildarkiv).
- 190 Bengt Höglund, ”Har jag ett ansikte? Bengt Höglund pejar den lyriska identiteten hos Anna Rydstedt”, *BLM* 1991:4, s 23.
- 191 Ullén, ”O verklighet”, s 153.
- 192 Ullén, ”O verklighet”, s 154. Även Göran Printz-Påhlson, (som Ullén också refererar till) pekar på överensstämmelsen mellan Rydsteds ”poetiska karaktär” och ”den öländska natur som utgör bakgrunden till så många av dikterna”: båda kännetecknas av karghet (Printz-Påhlson, ”...de sköra äggskalen i ordens korg”, s 144). Denna språkets härmning av verkligheten skulle kunna kallas mimopoeisk. Se vidare Jesper Svenbro, ”Mimopoeia. Anteckningar kring ett imaginärt tärningskast”, *Tärningskastet* VI, 1980, s 13–22; Karin Nykvist, *Poesi som poetik. Idéer om diktkonst i Jesper Svenbros lyrik* (diss), Lund 2002, s 24 ff; Jan Olov Ullén, ”Stenar i munnen, doft av fuktig honungsklöver – Om Jesper Svenbro och ’mimopoeia’”, i förf:s *Gå, lilla ballad, och finn min härskarinna*, s 111–133.
- 193 Göran Sörbom skriver: ”*Mimesis*’ kan således beteckna både förmågan att med sinnena uppfatta och förstå bilder och efterbildningar, naturliga likaväl som människogjorda, och verksamheten/färdigheten att tillverka bilder och efterbildningar. [—] / Man ser ofta efterbildningsläran beskriven som en teori om efterbildningars relation till ting i omvärlden, att efterbildningar liknar andra företeelser. Däremot nämns sällan dess viktigaste funktion, nämligen den att styra varseblivningen till att uppfatta, förstå och uppleva det efterbildningen visar eller berättar om” (*’Mimesis’, Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red Hans-Olof Boström, Sthlm 2000, s 21–29).
- 194 Ullén, ”O verklighet”, s 161. Denna idé är drivande också genom hela hans bok och har gett upphov till titeln: *Kära, kära verklighet*.
- 195 Printz-Påhlson, ”...de sköra äggskalen i ordens korg”, s 143 f.
- 196 Printz-Påhlson, ”...de sköra äggskalen i ordens korg”, s 144.
- 197 Birgitta Trotzig uppmärksammar detta grundläggande och våldsamma drag, som hon kallar det ”chassidiska” draget hos Anna Rydstedt och som hon menar att

- många har blundat för. Draget är tydligt i debutsamlingen men finns kvar genom hela författarskapet – dess krafter har bara tyglats och därmed snarare förstärkts än förminsats (*Lyrikmagasinet* (P1) 22.8.1994).
- 198 Vid sidan om Anna Rydstedt står till exempel Lennart Sjögren, med hemhörighet i det norra Öland, för 1900-talets Ölandspoesi. Angående Öland i dikten, se förutom den tidigare refererade essän av Staffan Björck även antologierna *Öland i litteraturen. Från forntid till nutid*, red studiegrupp inom NBV i Borgholm, Sthlm 1996 och *Svalor flyger ännu. Nutida texter med anknytning till Småland, Öland och Blekinge*, red Ingrid Nettervik, Eslöv 1993. I den sistnämnda finns Anna Rydstedt representerad med sex dikter ("Solen lyser sent" ur *Presensbarn*, "Som strån", "Rabarberskotten" och "Bergtora" ur *Dess kropp av verklighet*, "Svalor finns ännu" och "Vita gäss" ur *Genom nålsögat*).
- 199 Göran Printz-Påhlson talar om det sydöländska alvaret som "en poetisk provins som knappast utvunnits större rikedomar än den magra horvan, men som fascinerat naturforskare och naturiakttagare från Linné och framåt" (Printz-Påhlson, "...de sköra äggskalen i ordens korg", s 145).
- 200 Göran Printz-Påhlson skriver att denna replik "kunde vara riktad mot Karlfeldt" (Printz-Påhlson, "...de sköra äggskalen i ordens korg", s 145). Jag menar att den alldeles uppenbart är det. Dikten som åsyftas – och som Göran Printz-Påhlson också hänvisar till – är Karlfeldts "Zephyrs serenad till Ölands solvända" i samlingen *Flora och Bellona* från 1918 (Erik Axel Karlfeldt, *Samlade dikter*, kommentarer Johan Stenström, Sthlm 2001, s 401).
- 201 Göran Printz-Påhlson skriver: "Som Antaios hämtar Anna sin kraft från jorden. [—] / I klar kontrast till Stagnelius eller Karlfeldts visioner av det svävande och uppåsträvande [...] är det för henne driften till gemenskap som blir drivkraften för all konstens identitetssträvan" (Printz-Påhlson, "...de sköra äggskalen i ordens korg", s 146).
- 202 Dikten skrevs ursprungligen som en lyrisk replik till 200-årsminnet av skalden och återfinns i boken "... som solarna väckte till dans". *En bok om Erik Johan Stagnelius 200 år*, red Sällskapet Erik Johan Stagnelii Vänner, Borgholm 1993, s 304. I de samlade dikterna finns ett korrekturfel. Ordet "utmärker" ska vara "utmarker" (239).
- 203 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 40 f; Sjögren, s 46; Mia Wendel, "Etik är att vara sann mot sig själv och andra" (intervju med AR), *Bar* 14.8.1985.
- 204 Erik Johan Stagnelius, "Hvad suckar häcken?", *Samlade skrifter av Erik Johan Stagnelius II* (SFSVS), red Fredrik Böök, Sthlm 1913, s 88.
- 205 Fjodor Dostojevskij, *Bröderna Karamasov*, övers Ellen Rydelius (1918), ny reviderad version, bd II, Sthlm 1960, s 112.
- 206 Om Anna Rydsteds två citat i *Min punkt*, av Stagnelius och Dostojevskij, samt hennes förhållande till Dostojevskij-uttolkaren Berdjajev (som hon blev inspirerad till att läsa av sin terapeut Torsten Herner) – se Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 94–102, 106 ff. Han skriver: "Även om dikterna som sådana naturligtvis gott klarar sig på egen hand, framstår avsikterna klarare om man försöker förstå den filosofiska bakgrunden, den tolkningsram som författaren med dessa motto velat ge åt de motiviskt splittrade dikterna" (s 95); "Att ande och kropp hör nära samman bekräftas för henne teologiskt i inkarnationsläran och i sakramenten.

- [—] / Fredrik Bööks kommentarer till Stagnelius dikt kan knappast ha varit okända för Anna Rydstedt [...]. Men hennes läsning är uppenbarligen en annan” (s 97 f); ”Ty genom Kristus har Gud inkarnerats i världen och i människans ande. [—] Världen är en svår plats att leva i. Men fri, säger Dostojevskijcitaten, kan du aldrig bli genom att fly från den” (s 99 f); ”Bland annat var det Herner som väckte hennes intresse för Berdjajev och via denne öppnade för ett nytt sätt att läsa Dostojevskij. I dennes och Berdjajevs anda talade Herner bland annat om friheten som en ’dialektisk process’ inom människan, nödvändig men också ångestskapande” (s 106).
- 207 Printz-Påhlson, ”...de sköra äggskalen i ordens korg”, s 144.
- 208 Göran Printz-Påhlson, ”Platsens poesi, satsens poesi” (efterskrift till *Färdväg. 30 engelskspråkiga poeter*, Sthlm 1990), i förf:s *När jag var prins utav Arkadien*, Sthlm 1995, s 63–86. Se även Lars-Håkan Svensson, ”Tre intervjuer” (med Göran Printz-Påhlson): ”I. På väg mot en ny regionalism” (*Tärningskastet IX*, 1981), ”II. Platsens poesi” (*Lyriskvällen* 1989:5), ”III. Från femtital till nittital” (*Ord & Bild* 1992:2), i Printz-Påhlson, *När jag var prins utav Arkadien*, s 268–318.
- 209 För en översikt över de olika inläggen och perspektiven, se Håkan Sandgren, *Landskap på jorden och i drömmen. Studier i Folke Isakssons lyrik*, Lund 1999, s 12–23; Schönström, *Minnets öar, glömskans tradition*, s III–122; Nykvist, s 129–141. Några av de viktigaste bidragen i diskussionen kommer från författarna och essäisterna Seamus Heaney, Jeremy Hooker, John Matthias, Wendell Berry men också från till exempel litteraturforskaren J Hillis Miller.
- 210 Seamus Heaney, ”Känslan för platsen” (föreläsning hållen 1977), i förf:s *Dit man hör. Litterära essäer* (”The Sense of Place”, i förf:s *Preoccupations*, London 1980), övers Leif Janzon, Sthlm 1996, s 89.
- 211 Anders Olsson, ”Poesins plats”, i Sara Danius et al, *Försök om litteratur*, Sthlm 1998, s 82. Så småningom tar han i samma syfte även Heideggers existentiella filosofi till hjälp. Den centrala frågan är ”var är konst?” och inte ”vad är konst?” (s 100).
- 212 Jfr Michail Bachtin, ”Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik”, i förf:s *Det dialogiska ordet*, övers Johan Öberg, Gråbo 1988, s 14–165.
- 213 Apropå skillnader ”mellan olika litterära genrer vad gäller platsgestaltning” skriver Anders Olsson att han ”av flera skäl inte [kommer] att gå in på detta stora genreteoretiska problem” och att ”det viktigaste är just det närmande mellan berättande och subjektivt lyriska former som man kan bevitna i samtida poesi” (Anders Olsson, s 81).
- 214 Anders Olsson, s 86.
- 215 Anders Olsson, s 87.
- 216 Jan Olov Ullén intar en liknande position gentemot Horace Engdahl. I sin recension av *Genom nålsågat* skriver Engdahl: ”Anna Rydsteds poesi har förefallit fast rotad i det öländska landskapet, så att hon kommit att uppfattas som en hembygdspoet, en företrädare för de södra provinsernas starka naturlyriska tradition. / Så porträtterades hon kärleksfullt av Göran Printz-Påhlson i förordet till urvalsvolymen ”Ett ansikte” för några år sedan. Och visst vore det svårt att lyfta bort bilden av Öland ur hennes ordknappa betraktelser av livets flyktiga stoff. /

- Ändå finns det plats för en metodisk varning. Landskap förekommer strängt taget inte i poesi, eftersom det där inte finns någon yttre värld som skulle kunna skiljas från en inre. [—] / Vad vi har är ett Ölandsanna, som endast återfinns i språket. Det kan låta självklart, men lyssna på folk när de börjar tala om 'naturlyrik' så ska ni få höra" (Horace Engdahl, "Ångest är en öländsk blomma", *DN* 18.8.1989). Ullén replikerar: "Naturligtvis finns 'Ölandsanna' bara i språket. Det hindrar inte att också Öland finns där, och inte bara som språk. Ölandsanna är just, om man så vill, ett uttryck för det Printz-Påhlson ville se som platsens poesi hos Anna Rydstedt" (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 195). Faktum är att även den postmoderne teoretikern J Hillis Miller på sätt och vis intar ett slags mellanposition. Utgångspunkten är visserligen att litteraturen skapar landskapet – men litteraturen är ändå beroende av landskapet för att bli till: "A novel may be the transposition of such a real country into a country of the mind or into a country of literature, an interior space or a literary space. Nevertheless, that real country remains as a solid base giving a grounding in material reality to the act of transposition" (J Hillis Miller, *Topographies*, Stanford 1995, s 19).
- 217 Dan Gustavsson, "De drömmande orden i knottvinden. En metapoetisk läsning av Anna Rydsteds poesi", E-uppsats i litteraturvetenskap vid Växjö universitet, HT-2003, s 11 ff.
- 218 Seamus Heaney, "Känslan för platsen", s 89 f.
- 219 Printz-Påhlson, "Platsens poesi, satsens poesi", s 86.
- 220 Anders Olsson, s 79.
- 221 Också Göran Printz-Påhlson garderar sig i viss mån mot eventuella referentiella felslut genom att säga: "Att jag här, liksom många av de poeter vi översatt, tar ställning för 'platsens poesi' gentemot 'satsens poesi' i betydelsen av en syntaktiskt friställd, alternativ skapelse, innebär inte att jag övergett det gamla symbolistiska axiomat att dikten 'är gjord' av ord, inte av känslor" (Lars-Håkan Svensson, "Platsens poesi", s 299).
- 222 Anders Olsson, som hänvisar till Heideggers tankar om att "[v]ärlden är ett rum som människan vistas i", skulle ha kunnat komma fram till en liknande slutsats. Men istället koncentrerar han sig på dennes konstuppfattning, där konstens platser (eller "Stätte") "bäst beskrivs i termer av avstånd och våldsamt avskiljande" (Anders Olsson, s 100 f).
- 223 Bengt Höglund skriver: "I själva verket dyker tanken på *landskapet som kroppstillstånd* upp vid flera tillfällen under läsningen av hennes nya dikter. Redan i *Lökvår* kunde hon notera: 'En blek gryning stiger i min kropp' ["Morgonsikt"). Och i den nya samlingen [*Genom nålsögat*] finns bland annat en "Dunkel gobeläng", som bygger på en genomgående dubbelexponering av landskapet och kroppen" (Höglund, s 24). Om "Dunkel gobeläng" skriver Jan Olov Ullén: "inne i jaget, kroppen växer ett landskap fram, mäktigt som en havsutsikt. Det är en sorts utochinvändning av perspektivet som sker, hisnande och fantastisk som i Lennart Nilssons bilder av människokroppens inre" (Ullén, "O verklighet", s 164).
- 224 Kjell Espmark, *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi – från Baudelaire till surrealismen*, Sthlm 1975, s 90–103; *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Sthlm 1977, s 14.
- 225 Anders Olsson, s 87, 95 f. Av Olssons text kan man förledas att tro att Perloff entydigt tar ställning för den så kallade antisymbolistiska traditionen gentemot

den symbolistiska. Men hon skriver också: "To explore what I call 'the mode of undecidability' in twentieth-century poetry is by no means to criticize the great Symbolist movement of our period. It is, rather, to suggest that much of the poetry now emerging has different origins and therefore makes rather different suppositions" (Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton (NJ) 1981, s 44).

- 226 Anders Olsson skriver: "Det är lätt att urskilja en subjektiv linje i modernismen som för vidare arvet från romantiken, i motsats till en objektiv som vill förankra jagets upplevelser i det yttre. [—] Men det är möjligt att det finns en ännu mer fruktbar distinktion att göra mellan den plats som fortsätter att förbinda yttre och inre världar, och den som av sagt sig all översättning av inre till yttre" (Anders Olsson, s 87).
- 227 Höglund, s 24.
- 228 I en dikt som heter just "Vita gäss" i samlingen *Genom nålsögat* ges för övrigt den döda metaforen nytt liv genom att det om natten bara är "de vita gässen / kvar i Kalmarsund. / De lyser sig med fullmånens hjälp" (214).
- 229 Torsten Ekbohm skriver i sitt förord till Melvilles klassiker: "För att nå sitt mål måste Ahab i likhet med Faust ingå en pakt med djävulen. [—] Hans kamp på liv och död med den vita valen för tankarna till Don Juans sista möte med Stengästen: båda har trotsat den gudomliga världsordningen och straffas med döden för sin hybris" (Torsten Ekbohm, "Förord", i Herman Melvilles *Moby Dick eller den vita valen*, Höganäs 1984, s 9).
- 230 Anna Rydstedt, som bott och undervisat i Danmark och som hade Kierkegaard och Grundtvig som valfrändskaper, hade lätt att sätta sig in i danskarnas situation. I ett brev till den norske professorn i nordisk filologi Leif Mæhle och dennes fru Tora Mæhle, nyss tillbakaflyttade till Oslo efter sju år i Lund, skriver vännen och forna studenten Anna Rydstedt 1962: "själv är jag glad för mina 'internordiska perioder'. Att få leva lugnt och arbeta i ett annat land; att få andas ut i ett annat land; det är det fina" (Brev från Anna Rydstedt till Leif och Tora Mæhle, daterat "Lund, Byggmästaregatan 15, den 26.2.1962", skickat till avhandlingsförfattaren januari 2004).
- 231 Leonora Christina (1621–98) var dotter till den danske kungen Kristian IV. Redan 1636 gifte hon sig med Corfitz Ulfeldt (1606–64), som blev rikshovmästare 1643. Ulfeldt ledde den danska delegationen vid fredsförhandlingarna i Brömsebro 1645. När kungen dog 1648, råkade Ulfeldt i onåd och paret tvingades fly till Sverige 1651. 1658 var Ulfeldt istället svensk delegat vid fredsförhandlingarna i Roskilde.
- 232 Jämför det italienska ordet för tid, *tempo*, som även kommit att betyda väder. Temporal är på svenska endast ett adjektiv, men på italienska är *temporale* även ett substantiv som betecknar just oväder/åskväder.
- 233 *Det historiska Brömsebro. Sammanställning av händelser omkring Bröms under nästan 1000 år*, red Brömsebro samhällsförening (Roland Andersson), Fågelmara 1995, s 17.
- 234 "Utväxlingen av traktaten ägde rum den 13 augusti vid Brömsebro, där man på ömse sidor infunnit sig i sina tält vid bäcken. [—] Med högra handen mottog denne [den franske medlaren de la Thuillierie] det svenska exemplaret och med vänstra handen det danska, varpå han korsade armarna och utväxlade dem" (*Det*

historiska Brömsebro, s 19).

- 235 I en prosalyrisk berättelse från 1970 står att läsa: "Blåsten tjöt genom trädgården. Mamma var därute i blåsten långt norrut på åkrarna" (Anna Rydstedt, "Lea sugga", *SDS* 10.5.1970). "Blåsten" är förknippad med såväl moderns frånvaro som hennes närvaro. Den förbinder den tömda "trädgården" med dess ägare.
- 236 Under "Ordförklaringar" längs bak i samlingen förklarar Anna Rydstedt ordet på följande sätt: "inhägnad liten åker eller äng; liten betesmark; avstyckning på byns allmänning utanför byn eller avstyckning bakom trädgården. – Mer och mer har horva kommit att betyda liten markbit. Ordet har mest öländsk och småländsk utbredning" (samma förklaring finns under "Kommentarer" i samlingsvolymen, s 255). Anna Rydsteds "horva" är en avstyckning på baksidan av huset. Den vetter mot en veteåker som i sin tur vetter mot Kalmarsund. Här finns "flyttblocket i Elins horva" (Rydstedt, "Ventlinge i världen", s 8).
- 237 "Vinterdikt 1965–66" ur *Jag var ett barn* (116) och "Försök" ur *Dess kropp av verklighet* (152).
- 238 Samma liknelse återkommer och utvecklas i "Livsövningar": "Den nordiska junihimlen var svagt buteljgrön som en gammal vichyvattensflaska med porslinskapsyl på morfars nattduksbord i mellankammaren, en kväll i mitten av 30-talet (Rydstedt, "Skrivövningar. Livsövningar", s 73).
- 239 Anna Rydstedt, "Rydstedt, Anna", *Författaren själv. Ett biografiskt lexikon av och om 1189 samtida svenska författare*, red Bo Heurling, Höganäs 1993, s 290.
- 240 Ullén skriver: "Det var morfar som var från Öland, mormor kom från Blekinge, pappa från Småland, liksom farfar, som var lärare. Efter skilsmässan flyttade Ivar Rydstedt till Gadderås utanför Nybro där han blev kamrer på det numera nedlagda glasbruket. [—] / Elin Rydstedt tog över hela ansvaret för gården [—] På det näraliggande Gamlegärde fanns morfar och mormor som ibland också kom och hjälpte till" (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 33 f). En skissartad handskriven och odaterad (troligen från 1964) lång berättande "(Dikt till Gamlegärde" inleds: "Många har ej varit i Gamlegärde / Det ligger ej vid allfarvägen / Man bilar ej förbi Gamlegärde / Man bilar (ända) dit fram. / På södra Öland / mellan Grönhögen och Eketorp / går (landsvägen) Lundavägen över alvaret, / (förbinder) binder samman / den västra och den östra vägen". Senare står det om mormodern: "Hon var kommen från Blekinge, bonddotter [...]. Mamma sade, att hon velat bli lärarinna, men det kunde hon nu inte få bli. Mormor var född sjuttioåtta. Vilken bonddotter fick då bli lärarinna?". Att morfadern var viktig i Anna Rydsteds liv framgår tydligt. Hon kallar honom "Min barndoms starkaste man i världen". Att jag vill datera texten till 1964 beror bland annat på följande: "tre decenniers minnen böljar genom mitt medvetande – jag är sex år och jag är trettiosex år" (Anna Rydstedt, "(Dikt till Gamlegärde", Viktoria Bengtsdotter Katz, Göteborg).
- 241 Matt. 5:13.
- 242 Se t ex 3 Mos. 2:13: "du må icke låta din Guds förbunds salt fattas på ditt spisoffer".
- 243 Jan Olov Ullén skriver: "Just här är det för övrigt som ekot från 'Kristin' dyker upp, inte öppet utan fördolt: nämligen i själva rytmen, i ordens och radernas själva rörelse över papperet. Det handlar om själens instängdhet i tiden, kvävande och ångestskapande också den" (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 201 f). I "Kristin" heter det: "från haka till kind, / från kind och till panna, / från panna till kind, /

- från kind och till haka tillbaka igen” (206).
- 244 Jfr Goethes *Faust*: ”När lampans vänligt mjuka skimmer / ger glans åt trånga kammaren, / en inre ljusning man förnimmer, / sitt hjärta känner man igen” (Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Sorgspelets första del*, övers Britt G Hallqvist, Sthlm 1969, s 51).
- 245 ”Gny inte, pudel! Heliga toner dränker / min själ, och till det himmelska svallet / passar inte det djuriska skallet” (Goethe, s 51).
- 246 Under ”Ordförklaringar” längst bak i samlingen står följande: ”*Volvitur terra*, latin: Jorden går sin kretsång. / *Volvitur*, kretsa, är en passiv form av verbet *volvere*, som i aktiv form bl.a. betyder rulla. / *Terra*, jorden, kan i andra sammanhang även ha betydelsen mark, jordmån och landområde” (samma förklaring finns under ”Kommentarer” i samlingsvolymen, s 255).
- 247 = Korset står medan [jordens] rund roterar, dvs jorden roterar (genomgår omvälvning – rentav förgår?) men korset står kvar (består). Kartusianorden är en eremitorden grundad av Bruno av Köln 1084. Eremitlivet är modifierat med vissa inslag av gemenskapsliv. Levnadsstilen är asketisk. Två exempel på användning: <http://www.ville-saintpaulatdecaisson.fr/stpoo6.htm#Architecture> och http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/1982/april/documents/hf_jp-ii_spe_19820409_via-crucis_it.html (utskrift 25.2.2004). I det andra exemplet är det påven som talar om korsets väg (*via crucis*) och liknar där korset vid dörren (*la porta*) mellan Gud och människan.
- 248 Sjögren, s 50 f.
- 249 ”Bästa utgångspunkten om man vill rulla upp Pekings långa och stormiga historia är Tiananmen. Det var här som de kejsrerliga edikten och påbuden utfärdades. [...] Idag har Tiananmen en ännu större betydelse för kineserna. Från samma balkong som kejsarna använde utropade Mao Zedong klockan tre på eftermiddagen den första oktober 1949 grundandet av Folkrepubliken Kina inför nästan en halv miljon människor som samlats på torget därnedanför” (Felix Greene, *Peking*, övers Jan Stolpe, Sthlm 1980, s 39). Sedan massakern i juni 1989 har emellertid torget, Tiananmen guangchang, Himmelska fridens torg, också fått en blodig och tragisk dimension och signifikans. För en beskrivning av natten den 4 juni, se Tom Hanssons artikel ”Moln av tårgas sveper in och skottsälvor hörs” i *SvD* 10.6.1989.
- 250 Kontraktet till *Genom nålsögat* upprättades av Åke Runnquist redan i oktober 1988. Anna Rydstedt skickade tillbaka kontraktet underskrivet den 13 oktober. Det framgår av följebrevet att Åke Runnquist redan fått manuskriptet (Brev från Anna Rydstedt till Åke Runnquist, daterat ”Öland den 13 oktober 1988”, Bonniers förlagsarkiv). Själva manuskriptet har en medföljande notis från Åke (Runnquist) till Harriet (Fyrberg) daterad den 5 oktober 1988. I manuskriptet står dikten ”Himmelens port” på sidan 22 och sidan 23. Den sistnämnda sidan, där diktens tre sista strofer finns, är visserligen av en annan papperskvalitet än det övriga manuset: pappret är vitare, strävare och styvare och dessutom hållbeslaget (Anna Rydstedt, manuskript till *Genom nålsögat*, Bonniers förlagsarkiv). Men detta beror endast på att Anna Rydstedt ganska sent, gissningsvis i mars, minns Göran Sonnevi, kontrollerade stavningen av Tian Men med en sinolog. Hon var osäker på hur kinesiskan skulle transkriberas (Telefonsamtal med Göran Sonnevi den 15 augusti 2004).

- 251 Delvis hör detta naturligtvis också samman med att hon, som Ullén uttrycker det, "tvingades byta poetik" mellan samlingarna *Dess kropp av verklighet* och *Genom nålsögat*. Han skriver vidare: "I [...] *Genom nålsögat* träder vi in i en mycket anorlunda poetisk värld. Här har det gamla språket gått sönder [...]. I stället för att gripa tag i verkligheten måste dikten nu skapa sin egen verklighet – en visserligen flyende och fragmentarisk verklighet i vilken det inte finns sådant som definitivt kan bestämmas som inre eller yttre" (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 189 f).
- 252 Anna Rydstedt, "Mitt hem", skoluppsats skriven 28.9.1946 (Viktoria Bengtsdotter Katz, Göteborg).
- 253 Maken Gustaf Dannstedt skriver: "Anna var född i utdragssoffan i vardagsrummet. Ventlinge blev hennes fasta punkt i tillvaron" (Gustaf Dannstedt, "Anna och jag" (text skriven på uppmaning av Anna Rydsteds vännar 1996, skickad till avhandlingsförfattaren sommaren 1999 från Lena Jönsson och Torbjörn Lodén, numera ägare av huset i Ventlinge).
- 254 Brev från Anna Rydstedt till Gerard Bonnier, daterat "Lund den 2.II.1963" (Bonniers förlagsarkiv).
- 255 Gustavsson, "De drömmande orden i knottvinden", s 6 ff.
- 256 Anna Rydstedt skriver i ett brev till den präst som ska jordfästa fadern: "Så kom då Elin och Ivar att träffas. Året var nog 1925, då mamma gick på Ölands folkhögskola. De förlovade sig 1926, gifte sig 1927. Jag föddes 1928, min syster 1929. År 1930 flyttade de isär inför skilsmässan" (Brev från Anna Rydstedt till Olle Madeland, daterat "Täby den 6 januari 1989", kopia hos Viktoria Bengtsdotter Katz, Göteborg).
- 257 Brev från Anna Rydstedt till Hans Ruin, daterat "LUND DEN 19.IX.1960".
- 258 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 105–III, 120–126.
- 259 I biografisk mening förefaller längtan ha varit åtminstone delvis ömsesidig. Anna Rydstedt skriver om fadern i brevet till prästen Olle Madeland: "Han fick blödande magsår, jag tror i ett par omgångar. Som 10-åring läste jag några brev till mamma från honom på Kalmar lasarett. Han ville bara komma hem tillbaka till oss. Det slet i mitt hjärta. Och jag hade ju i smyg läst dessa brev, som mamma brände 15–20 år senare. När jag senare, särskilt i ungdomsåren kunde tycka att det var en rundgång av vanliga allmänna samtal, när vi träffades (var och en var blyg) så mindes jag ändå alltid dessa förtvivlans brev. Han hade mer oro – och jag tror ångest – än han orkade balansera" (Brev från Anna Rydstedt till Olle Madeland).
- 260 Brev från Anna Rydstedt till Gerard Bonnier, daterat "Ventlinge den 10 augusti 1956" (Bonniers förlagsarkiv). Ullén kommenterar att det inte alltid var "lätt att möta" fadern, men att "hon måste göra det. Det var en del av programmet, av hennes terapi" (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 105).
- 261 Rydstedt, "(Dikt till) Gamlegärde".
- 262 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 47 ff, 96 ff; Sjögren, s 42 ff; Rying, s 38 ff; Sallnäs, s 36. Vad gäller Lars Ahlins betydelse för Anna Rydstedt, säger Walter Nelson följande i ett samtal om Anna Rydstedt och Litterära studentklubben, där han också var en medlem: "Anna Rydstedt var en utmärkt föredragshållare. Vi hade ju föredragsaftnar ibland i Litterära studentklubbens regi. Anna talade där en gång om Lars Ahlin, och hon gav en mycket fin översikt över hans grundläggande

idéer, motiv och temata” (Inspelat samtal med Walter W Nelson, juli 2001). Anna Rydstedt skriver i Lennart Sjögrens brevintervju: ”Min egen utgångspunkt var det svenska 40-talet och den finlandssvenska modernismen. Av fyrtioalialisterna kom Karl Vennberg och Lars Ahlin att betyda mest för mig” (Sjögren, s 42). I en intervju för *Barometern* kallar hon Vennberg sin ”litteräre storebror” (Katarina Sandström, ”Författaren som vill gå bortom förnuftet”, *Bar* 8.II.1989). Karl Vennbergs fadersfunktion fick hon ju på något vis dela med en rätt stor del av det begynnande femtiotalets övriga unga lovande poeter, för vilka han fungerade mentor. Som recensent följde Vennberg Anna Rydsteds karriär med intresse och mycket stor uppskattning. I sin recension av *Genom nålsögat* skriver han: ”Här uppe kan, som i Lund, en lång rad ledande namn nämnas utan att hon finns med. Det är obegripligt och bra nära otillständigt. [...] Hur ofta skrivs poesi som inte ens tondöva kan stå emot” (Karl Vennberg, ”Kring äng och hus står Anna Rydstedt”, *Expr* 18.8.1989).

- 263 Rydstedt, ”Möten i Lund”, s 527–533.
- 264 ”Det fanns inget svar, vilket jag litet naivt hade hoppats på, när jag gick till en av undertecknarna av det förhatliga cirkuläret” (Rydstedt, ”Möten i Lund”, s 530).
- 265 Rydstedt, ”Möten i Lund”, s 530 ff. Mild är intressant nog också det adjektiv Anna Rydstedt använder om sin far i brevet till den präst som ska jordfästa honom: ”Det var ohyggligt synd om honom. Men farmor var en märkligt mild kvinna. Pappa var också mild. Han dömde aldrig en människa” (Brev från Anna Rydstedt till Olle Madeland).
- 266 Pia Björck har för sig att det var Olle Holmberg som hade bett henne att fråga Anna Rydstedt om hon ville följa med. Pia Björck, då Lindegren, bodde endast tillfälligt i ett gemensamt rum på Studentskegården, varför hon inte finns med i förteckningen över studentskor som bott där (Telefonsamtal med Pia Björck, den 16 juni 2004).
- 267 Rydstedt, ”Möten i Lund”, s 534 ff. System Rut säger att skilsmässan ägde rum först under vårbruket, gissningsvis i april, samma månad som Anna fyllde 2 år (Telefonsamtal med Rut Carlsson den 19 augusti 2004).
- 268 Brev från Anna Rydstedt till Hans Ruin, daterat ”LUND DEN 19.IX.1960”.
- 269 Anna Rydstedt, ”Min far biskopen”, *Lundabok*, red Max Lundgren & Bo Sköld, Lund 1964, s 56. De övriga två dikterna av Anna Rydstedt är ”Sextio minuter” och ”Handen fast och hjärtat stilla”. På försättsbladet i det manuskript Anna Rydstedt skickade till Evald Palmlund den 10 april 1964, finns en liknande dedikation: ”Till min läkare / Med D:r Torsten Herner / med djup tacksamhet” (Rydstedt, manuskript till *Presensbarn*).
- 270 Ullén skriver vidare: ”Varifrån biskopen som släcker en eldsvåda kommer vet jag inte, men så tycks hon alltså ha uppfattat diktens adressat, när han hjälpte den bannlysta prästinnan att bekämpa den förtärande elden inom henne: som en handlingskraftig kyrkoman av kierkegaardskt och ahliniskt slag, föga benägen för fromhet och vanmakt” (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 121).
- 271 Brev från Anna Rydstedt till Hans Ruin, daterat ”LUND DEN 19.IX.1960”. Detta ”PS.” är skrivet för hand till skillnad från resten av brevet, som är skrivet på maskin. Se även det drygt två år senare brevet, citerat i kapitlet ”Anna i Lund”, där hon skriver: ”Din emotionella kontakt med poesien är grunden till Din estetik. Därför kan Du befria poesien i en poet. Jag har ju sagt det till Dig förut, att Du är

- en poesiens majevtiker” (Brev från Anna Rydstedt till Hans Ruin, daterat ”Lund den 20 januari 1963”).
- 272 Rying, s 42. Jan Olov Ullén skriver apropå dikten ”Mitt hjärta”: ”Det var inte ’Gud’ som försvann, bara den *gamle* guden, den manlige, tillsammans med den förgäves tillbakalängtade kött- och blodfadern” (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 215).
- 273 Samma formulering återkommer i ”Soldikt 1982” i samlingen *Genom nålsögat*: ”längre än du vetat, / att jag längtat” (208).
- 274 Jan Olov Ullén skriver: ”Den alkoholiserade fadern gungar i flaskskepp på havet medan modern väntar ’öars skörd’. Dikten är ett försök att genom mytologisering bearbeta föräldraproblematiken” (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 105).
- 275 *Lyriskt forum*, Pt: red Matts Rying intervjuar Anna Rydstedt och presenterar hennes diktsamling *Min punkt*, 11.12.1960 (Statens ljud- och bildarkiv).
- 276 Jan Olov Ullén skriver att modern kan ses både som ”själva verkligheten” och som ”själva skeppet: varför inte rent av den ’skuta, Ö, du själv är lik’ som Karlfeldt besjög i en av sina Ölandsdikter?” – en kommentar som i själva verket ger ytterligare argument för den metapoetiska tolkning som här prövats (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 103).
- 277 Brev från Anna Rydstedt till ”Nämnden för Stipendiefonden Albert Bonniers 100-årsminne”, daterat ”Lund den 22 september 1964” (Bonniers förlagsarkiv).
- 278 Rydstedt, ”Ventlinge i världen”, s 8.
- 279 Anna Rydstedt, ”NOTISER” till ”Tre rum i min barndom”, *Öningen* 1971, s 11.
- 280 Rydstedt, ”Tre rum i min barndom”, s 10 f.
- 281 Verner von Heidenstam, *Vallfart och vandringsår* (1888), *Verner von Heidenstams samlade verk* I, red Kate Bang & Fredrik Böök, Sthlm 1943, s 114.
- 282 I sitt eget uppläsningsexemplar av *Jag var ett barn* har Anna Rydstedt skrivit följande ovanför titeldikten: ”En händelse, upplevelse från min barndom som följt mig livet igenom”. Till vänster om titeln står ”Rut” med en cirkel kring namnet och till höger står ”en ljus dikt” (Viktoria Bengtsdotter Katz, Göteborg).
- 283 Anna Rydsteds extremt positiva modersporträtt skiljer sig från den samtida växande kritiken av modersrollen under sjuttioalet, initierad av bland andra Eva Moberg redan i början på sextioalet (Lisbeth Larsson, ”På jakt efter den moder som försvann. En litterär debatt om moderskapet”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. På jorden. 1960–1990* IV, huvudred Elisabeth Møller Jensen, svensk huvudred Lisbeth Larsson, Höganäs 1997, s 255). Anna Rydstedt har möjligen mer gemensamt med några av de självbiografiska romanförfattarinnorna i slutet av sjuttioalet och början av åttioalet. Lisbeth Larsson skriver: ”Kritiken av modersrollen växte sig allt starkare, men i flera av det sena 1970- och tidiga 1980-talets mest intressanta självbiografiska böcker kan man skönja en helt motsatt rörelse. I såväl Sun Axelssons [...] som Kerstin Bergströms [...] Kerstin Strandbergs [...] och Margareta Strömstedts [...], sträcker sig dottern tvärtom ut efter en förlorad mor i vanmäktig längtan och försöker, som Orfeus sin älskade Eurydike eller gudinnan Demeter sin förlorade dotter Kore, sjunga henne upp ur underjorden. / I dessa berättelser är modern smärtsamt frånvarande och de traditionella rollerna mellan mor och dotter utbytta. Dottern är den vårdande och omhändertagande, modern som ett oresonligt barn” (Larsson, s 260; se även Cristine Sarrimo, *När det personliga blev politiskt. 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi* (diss:

Lund), Sthlm/Stehag 2000, s 99–195). Ändå är det långt mycket mer som skiljer än som förenar Rydstedt med Axelsson, Bergström, Strandberg och Strömstedt. Att mor och dotter byter roller i ”Mamma i världen”, beror inte på att modern är som ett barn utan på att hon är döende. Anna Rydsteds mamma var inte frånvarande utan i allra högsta grad närvarande. Och hon var, om något, inte för svag utan snarare för stark. Detta framgår bland annat av dagboksanteckningar från våren 1965 (Anna Rydstedt, ”Diarium fragmentarium”, Viktoria Bengtsdotter Katz, Göteborg). Ullén skriver: ”Att hon [Elin Rydstedt] var en stark personlighet bidrog säkert till de komplikationer i förhållandet mellan mor och dotter som trots allt fanns där. För Anna Rydstedt var mamman en viktig men krävande förebild” (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 35).

- 284 Anna Rydstedt, ”Älskade lilla Mamma. Vår Elin Helena Viktoria”, maskinskriven dikt på två sidor, vars inledning är – bortsett från att det står ”bläste ned” istället för ”knäckte” – identisk med dikten ”Din sommarbruna kind” i *Jag var ett barn*. Längst ned finns en text i kulspets: ”Till Vivan / dessa ofärdiga rader / till lilla Mamma Elin / Din tillgivna Anna”. Diktens avslutande strof stod i moderns dödsannons och lyder: ”Du har fått ro / vårt trötta Mammahjärta / lilla Varelse i smärta, / i Kristi Hjärta / får Du alltid bo” (Viktoria Bengtsdotter Katz, Göteborg).
- 285 Se t ex psalm III:3: ”Jag är väl med dig begravnen / Genom dopet till din död”. Se även Gunnar D Hansson, *Nådens ordning. Studier i Lars Ahlins roman Fromma mord* (diss: Göteborg), Sthlm 1988, s 63 ff, 346 ff.
- 286 Psalm 42:4. En annan möjlig intertext som aktualiseras av lampan och vakan vid gränsen till döden och det eviga livet är Jesu liknelse om de tio jungfrurna. Fem av dem var förståndiga att ta med extra olja, fem var oförståndiga att inte göra det. Alla blir sömniga och somnar. När brudgummen kommer måste de oförståndiga först skaffa mer olja och släpps sedan inte in. Sensmoralen är: ”Vaken fördenskull; ty i veten icke dagen, ej heller stunden” (Matt. 25:13). Dessa tio jungfrur ger Anna Rydstedt för övrigt en helt annan poetisk tolkning i dikten ”De fåvitska träden” i *Lökvar*: ”Hur trötta måste inte träden vara, / de evinnerligen stående jungfrurna, / fåvitskt sökande dörrarna / till de små lyckornas hus, / förgäves väntande sina rötters utveckling / till kvinnofötter, gående / från det daggiga gräset / till de morgonvarma stugdörrarna” (72).
- 287 Marie Silkeberg skriver om dessa rader: ”Det är något med sammanställningen av namnet, vattnet, modersrösten vid dödens gräns, som får den avskalade återgivningen att också handla om ett dop, ett omvänt dop, om att samtidigt förlora och finna sitt namn, sin namnlöshet i modersrösten” (Marie Silkeberg, recension av *Kore, Ord & Bild* 1995:3, s 74).
- 288 Joh. 19:28.
- 289 Matt. 27:48, Mark. 15:36, Luk. 23:36, Joh. 19:29.
- 290 Matt. 27:46, Mark. 15:34.
- 291 Jfr ”Men Jesus ropade med hög röst och gav upp andan” (Mark. 15:37).
- 292 Jesus förutspår: ”I denna natt skolen I alla komma på fall för min skull”, varpå Petrus protesterar. Då svarar Jesus: ”Sannerligen säger jag dig: I denna natt, förrän hanen har galit, skall du tre gånger förneka mig” (Matt. 26:31–34).
- 293 Psalm 434:4 (”Så går en dag än från vår tid...”).
- 294 Indelningen av dagen i 12 timmar är belagd först i NT, men det arameiska ordet

- för timme (som på svenska översätts med ”stund”) finns redan i Dan. 3:6, 3:15, 4:30, 5:5. Jfr t ex det tyska ordet för timme: *die Stunde*.
- 295 Jfr psalm 573:9: ”Så, innan dödens kalla hand / Har slitit sönder livets band”.
- 296 Se t ex psalm 560:9: ”I dina milda händer / Jag anbefaller mig”.
- 297 ”Ej finns en plats på jorden / Så skön som du, mitt hem” Så förtröstansfullt inför döden slutar Lina Sandell-Bergs psalm 579:5. Raderna skulle emellertid lika gärna kunna stå på en bonad i ett lantbrukarhem och hyllningen skulle då främst gälla hemmet på jorden och inte i himlen. Anna Rydstedts idyll rymmer samma dubbelhet: den betecknar både det ”Ventlinge / du aldrig mera återsåg” och det sanna hemmet i himlen, paradiset.
- 298 Om linden med sina hjärtformade blad som kvinnlig symbol, se Maria Schotenus, *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans berättarkonst* (diss: Lund), Sthlm 1992, s 279–285.
- 299 En möjlig allusion är Harriet Löwenhjems rader ”I natt skall jag dö. – Det flämtar en låga. / Det sitter en vän och håller min hand” i den ofta citerade dikten som inleds ”Tag mig. – Håll mig. – Smek mig sakta”, som också den utspelas vid ett dödsläger. Fast där är det den döende som talar till sin älskade ”vän”: ”Se mig med ömhet sova en blund. / Gå ej från mig. – Du vill ju stanna, / stanna tills själv jag måste gå. / Lägg din älskade hand på min panna. / Än en liten stund är vi två” (Harriet Löwenhjelm, *Dikter*, femte väsentligt utökade upplagan, Sthlm 1941, s 141).
- 300 Matt. 12:13. Se även 12:20: ”en rykande veke skall han icke utsläcka”.
- 301 Jfr Bellmans rad ”Kolsvarta Lik-paulunen gungar floden fram”. I själva verket finns en parallell till epistel 79 redan i de tidigare formuleringarna ”mätande nattens minuter, stunder, / mätande hjärtats sista timmar”. Hos Bellman heter det: ”Til sin förvandling lutar / Snart min lifsminut; / Snart nu mitt Timglas uttrinner, / Charon ror alt hvad han hinner” (Carl Michael Bellman, *Fredmans epistlar*, red Gunnar Hillbom, del I, Sthlm 1990, s 251).
- 302 Matt. 26:39–46, Mark. 14:35–42.
- 303 Carl Michael Bellman, ”Vagg-visa för Auctors yngsta Son Charles den 8 Augusti 1787”, *Carl Michael Bellmans Skrifter X*, red Bellmansällskapet, Sthlm 1957, s 53 f.
- 304 Rying, s 48.
- 305 Se dikten ”Vindord” i samlingen *Lökvår* (41 f).
- 306 Se t ex Stagnelius ”Flyttfågeln” ur *Liljor i Saron* (1821), där sista strofen lyder: ”När grymt sig förbyter / Ditt jordiska väl, / När höstvinden ryter, / Gråt icke, o själ! / Det ler bortom hafven / Mot fogeln en strand. / På hinsidan grafven / Är äfven ett land, / Förgyldt af den eviga morgonens brand” (Erik Johan Stagnelius, *Samlade skrifter av Erik Johan Stagnelius II* (SFSVS), red Fredrik Böök, Sthlm 1913, s 437). Se även Johan Olof Wallins psalm ”Var är den Vän, som överallt jag söker?”, som slutar: ”Snart till den strand, där böljor sig ej häva, / Lik arkens trötta duva skall du sväva, / Till herdens famn lik rädda lammet ila / Och där få vila” (564:8).
- 307 Matt. 3:16.
- 308 Anders Palm, ”Orden som ger stenen liv”, s 225 ff.
- 309 Berättarjaget funderar där: ”Är det bara jag som vet om att jag existerar? tänkte jag. Existerar jag bara för mig själv och inte för någon annan i hela tillvaron?”

- (Lars Ahlin, *Inga ögon väntar mig* (1944), Sthlm 1981, s 24).
- 310 Att sluta ögonlocken över de brustna ögonen hör traditionellt till barnets plikter vid dödsbädden. I *SAOB* står bland annat följande under ordet BRISTA: ”e) om öga [—] Ingen son det brustna ögat lyckte, / När han somnat från sin sista strid”. (Citatet anges vara hämtat från B E Malmström, *Samlade skrifter* 6, Örebro 1866–69, s 153).
- 311 Dottern kan ses som en förklädd Kristus, som kommer ”i nattens sista väkt. / I någon kär förtrogen dräkt”, för att citera en Grundtvig-psalm (573:6). Denna psalm, som riktar sig till ”Herre Krist”, slutar i en önskan om att få ”Som barnet vid sin moders bröst / I dina armar somna” (573:7–9). Vid dödens gräns kan Kristus ses som en modersgestalt som vaggar den döende till den eviga vilan såsom man vaggat ett litet barn till sömns.
- 312 Mark. 8:25.
- 313 Psalm 51:1.
- 314 Ursprungligen tysk: ”Maria durch ein Dornwald ging” (anonym).
- 315 Till skillnad från Faethon kör inte diktjaget solspannet utan *riders* på solen, som är en ”hingst”: ”min glänsande hingst / [—] min betslade solhingst” (17 f). Hästen är traditionellt solens attribut, och mytologiska föreställningar om en solvagn som dras av en eller flera hästar är vanliga. Men här är vagnen borta och solen och solens attribut har smält samman i en ”solhingst” som rids i himlen likt Pegasos. Eftersom både Pegasos och solen traditionellt symboliserar dikten och diktningen kan bilden utläsas som en komplex och mångtydig metapoetisk metafor.
- 316 I sitt eget uppläsningsexemplar av *Presensbarn*, har Anna Rydstedt skrivit följande invid denna dikt: ”Välsignad – att göra någon tung / Förbannad – att göra någon lätt”. Båda betecknas som ”hebr. grundord” (Viktoria Bengtsdotter Katz, Göteborg).
- 317 Dikten följs av ”Till Niklas”. ”Niklas” är Niklas Strömstedt, 6 år, som 1964 av Anna Rydstedt fick samlingen *Lökvår* från 1957 försedd med följande handskrivna dedikation på försättsbladet: ”till / Niklas / från tillgivna vännen / Anna / Hagsätra den 9 juli 1964”. Härpå följer hela dikten, som i denna version är försedd med en första strof som sedan inte kom med när dikten publicerades som ”Det finaste tältet”. Denna första strof börjar med en upprepning av slutraden ur ”Frukost” och lyder: ”Kom sol, så skall du få en apelsin. / Kom måne, så skall du få en citron. / Kom stjärna, så skall du få en midsommarkrans. / Kom satellit, så skall du få en jord. / Kom Niklas, så skall du få en bok”. På ett brevkort till Anders Palm förklarar Bo Strömstedt: ”Situationen är alltså: Niklas Strömstedt, 6, arg och ledsen – i heta juliförorten – därför att han inte fått ett tält” (Brevkort från Bo Strömstedt till Anders Palm skickat tillsammans med försättsbladet av *Lökvår* i kopia, saknar datering, troligen 1998, överlämnat till avhandlingsförfattaren hösten 1999). Samma första strof (tillsammans med resten av dikten) finns även återgiven i Strömstedt, ”En stad som hette Lund och tre kvinnor som överlevde den”, s 69.
- 318 Grekerna tänkte sig Uranos, himlen, som ett stjärnbestrovt valv eller tält. Om himmelstältet, se till exempel Robert Eisler, ”Der Bau des Himmelszeltes”, i förf: s *Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes*, bd II, München 1910, s 321–632. Den tyska mot-

- svarigheten till det svenska himlavalv och himlabåge är *Himmelsgewölbe* respektive *Himmelsbogen*. *Himmelszelt* innebär således bokstavligen himmelstält eller himlatält. Det gammaltestamentliga uttrycket ”uppenbarelsetätets tabernakel” återfinns i 2 Mos. 40:2–29.
- 319 Anna Rydsteds uppläsningsexemplar (moderns dedikationsexemplar) av *Min punkt*. Se även Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 92.
- 320 Hilding Sallnäs talar om Rydsteds hängivna diktning ”om allt som lever och rör sig [—] i en samkänsla lik den man möter hos Franciskus av Assisi i hans sång om Broder sol och Syster måne” (Sallnäs, s 49). Den dikt som här förs på tal är ”Ett grått nederbördsbälte” ur *Dess kropp av verklighet*, en dikt som väcker liknande associationer för Bengt Höglund och som får honom att utbrista: ”Vilken sällsam förening av sirligt uttryckt kvinnomedvetande från vårt sekel och barfotamunkens 750 år äldre broderskap med all naturen i denna *ekologiska caritas* inför syster vipa!” (Höglund, s 26). Anna Rydstedt skriver i vad hon kallar en ”skiss” 1956: ”Det umbriska helgonet skulle på det öländska alvaret ha kunnat dikta än en strof till sin underliga, härliga Sång till Broder Sol – kanske skulle den strofen handlat om den syster Solvända, som kanske även växte i den umbriska jorden” (Anna Rydstedt, ”Det arktiska ansiktet”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 7.10.1956).
- 321 Birgitta Trotzig menar att Anna Rydstedt har följt den allmänreligiösa linjen från det mycket höga (i debutsamlingen) till det allra lägsta (från och med *Lökvår*) och att man därför knappast har skäl att tala om ett brott mellan de två samlingarna (*Lyrikmagasinet* (P1) 22.8.1994).
- 322 Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Sthlm 1977, s 15.
- 323 Paradexemplet här är Lindegrens ”Ikaros” kontra Tranströmers ”Preludium”. Visserligen skrev Tranströmer ”Preludium” innan Lindegren skrev ”Ikaros”, men de fungerar ändå utmärkt som exempla för att markera en generell skillnad mellan fyrtio- och femtiotalspoesin. Se Kjell Espmark, *Resans förmler. En studie i Tomas Tranströmers poesi*, Sthlm 1983, s 75 ff. Om ascensionstemat hos Lindegren, se Roland Lysell, *Erik Lindegrens imaginära universum* (diss), Sthlm 1983, s 218–256.
- 324 Om Faethons öde, se Martin P:n Nilsson, *Olympen* (1919), Sthlm 1985, s 47. Se även Ovidius, *Metamorphoser*, Liber I 748–779, Liber II 1–366, övers Harry Armini, bd I, Malmö 1969, s 37–57. Om Bellerofons slutliga öde skriver Martin P:n Nilsson: ”På sin bevingade häst ville han flyga upp i himmeln men störtade ned och omkom” (s 189).
- 325 Printz-Påhlson, ”...de sköra äggskalerna i ordens korg”, s 146.
- 326 Jan Olov Ullén skriver: ”Det fint själsliga som inte bara för bort ifrån verkligheten utan även från Inkarnationens pinsamma kroppslighet: Ordet som kött, korsfäst och återuppståndet” (Ullén, ”O verklighet”, s 166). I Matts Ryings intervju (1979) säger Anna Rydstedt: ”Kierkegaard-ordet ’Subjektiviteten er Sandheden’ och Grundtvigs uttryck ’det levende Ord’ är vägvisande fyrbåkar i mitt inre” (Ryng, s 40).
- 327 Man är inte riktigt säker på hur man ska tolka prepositionen *per* i bönen. Det finns tre möjligheter: 1) agentpreposition i samband med passiv form (d v s solen m fl hyllar aktivt Gud). 2) = genom (p g a att de finns) eller 3) = för (deras skull, för att de finns). Se *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, red Gerolamo Lazzeri, Milano 1954, s 384.

- 328 Psalm 23 i 1986 års psalmbok. Mellan rad 2 och 3 är även inskjutet: ”Halleluja, halleluja”.
- 329 *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, s 382 ff. Den svenska psalmversionen har utelämnat ett parti mellan tredje och fjärde raden: ”och du upplyser genom honom; / och han är vacker och strålande med stor lyskraft” (min övers).
- 330 I Franciskus solsång apostroferas egentligen inte solen utan Herren vars namn ingen är värdig att uttala. Men solen bär eller är Guds tecken.
- 331 Av Shaftesburys naturhymner prisar Albert Nilsson alldeles särskilt ”den i det följande förekommande solhymnen, vilken inleder den långa raden av solhymner under sjuttonhundra- och artonhundratalet” (Albert Nilsson, *Svensk romantik. Den platoniska strömningen* (1916), Lund 1964, s 42).
- 332 ”Skaldens morgonpsalm”: ”Tag mig med i skyn / på din himmelsfärd! / Öppna för min syn / diktens sköna verld! / Låt dess gudabilder i det höga / sväfva klara för ett dödligt öga!”; ”Sång till solen”: ”Efter långvarig natt / skall jag se dig en gång / i ett skönare blå; / jag ska helsa dig då / med en skönare sång” (Esaias Tegnér, *Samlade dikter* II (1809–1816), red Fredrik Böök & Åke K G Lundquist, Lund 1968, s 108 f).
- 333 Denna dubbla dimension finns för övrigt även i Karin Boyes ”Bön till solen” ur samlingen *För trädets skull* (1935). Dikten förmedlar, liksom ”Soldikt 1982”, en ambivalent känsla inför solen. Därför är det lockande att låta dikterna belysa varandra. I Karin Boyes ”Bön till solen” (Boye, s 169) är frigöraren skoningslös och kräver ”släckta ögon och brutna lemmar” på samma sätt som solen i Anna Rydsteds ”Soldikt 1982” ”bränner [...] ned min hjärna / och mitt förstånd i solens brända länder” (211). Det skoningslösa draget har hos båda diktarna erotiska förtecken. Ett erotiskt förhållande råder mellan solen och jorden. ”Solens spjut mot min kropp” står det hos Anna Rydstedt (212). I Boyes dikt räddar solen den som lever och ”dör rak”. Det är solen (guden) som har gjort Människan rakryggad genom att dra henne ”från en jordfast sten med blinda blickar”. För Anna Rydstedt, liksom för Karin Boye, är det ett etiskt imperativ att vara sann mot sig själv för att kunna vara sann mot andra, men till skillnad från Boye menar hon inte att moralen består i ett andligt fjärmande från jorden (Wendel, ”Etik är att vara sann mot sig själv och andra”). Skillnaden mellan Boye och Rydstedt är emellertid endast en gradskillnad. Likheterna är desto mer slående. Rakheten som bild för äkthet i livet använder båda poeterna. Anna Rydsteds dikt ”Nu galopperar själen” ur *Genom nålsögat* slutar med en gräsets kärleksförklaring: ”Före ditt fall igenom himlarna / är marken grön till avsked. / Gräset hälsar dig där: / Vi är liv / och vi älskar dig / rakt och med späda strån / för att du ännu är en levande” (223). Kanske är det här just solen, som symbol för Kristusgestalten, som hälsas. För Rydstedt handlar det emellertid om att samtidigt bejaka sitt släktskap med den organiska jorden och även de oorganiska stenarna. I ”Soldikt 1982” heter det: ”Mitt jag, fött ur henne eller honom, / ur träden, marken och vattnet / och kroppscellers liv, / ur din vänskap i evighet / – stenarna ej att förglömma” (209).
- 334 Ullén skriver vidare: ”Med en av medarbetarna där [S:t Lukas i Sthlm] hade hon kontakt i ett par decennier, ända fram till sista levnadsveckan. Det är därför inte obefogat att läsa *Genom nålsögat* i ljuset av S:t Lukas’ andliga bagage. Dit hör bland annat att man ’beaktar samspelet mellan människans kroppsliga, psyko-

- logiska, sociala och andliga behov och utgår från en psykodynamisk och kristen grundsyn', som det står på föreningens hemsida" (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 215).
- 335 Rydstedt, "Rydstedt, Anna", s 290.
- 336 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 198.
- 337 Dikten "Kristin" aktualiserar Strindbergs *Ett drömspel*. Den inleds: "Vem är hon, som sitter vid symaskinen / och syr och syr / med förklistrat ansikte?" (206).
- 338 I dagboken från våren 1965 har Anna Rydstedt bland sina personliga reflektioner också nedtecknat flera drömmar (Rydstedt, "Diarium fragmentarium").
- 339 August Strindberg, *Ett drömspel* (1902), *Nationalupplagan av August Strindbergs Samlade Verk* 46, Sthlm 1988, s 7.
- 340 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 204.
- 341 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 208.
- 342 När dikten publicerades första gången, i *BLM*, står det inte "lämna" utan "låna" (Anna Rydstedt, "Soldikt 1982", *BLM* 1985:4, s 260).
- 343 I den romanska konsten förbinds Kristus i egenskap av chronokrator, tidens härs-kare, ofta med solen som markerar dagens längd.
- 344 Jfr Tomas Tranströmers dikt "Porträtt med kommentar" i *Klanger och spår* (1966), som slutar med strofen: "Men just som jag fick syn på JAG / försvann JAG och ett hål uppstod / och genom det föll jag som Alice" (Tomas Tranströmer, *Samlade dikter 1954–1996*, Sthlm 2001, s 98).
- 345 Det går också att läsa strofen – med Leif Nylén – som en bön "om att för guds skull få bli 'omvriden' – en rätt plågsam synonym för omvänd" (Leif Nylén, "Ett ljus i själva mörkret" (recension av *Kore*), *DN* 11.11.1994).
- 346 Carl Gustav Jung, *Mitt liv. Minnen, drömmar, tankar*, red Aniela Jaffé, övers Ivar Alm & Philippa Viking Sthlm 1979, s 365 f.
- 347 Carl Gustav Jung, "Mötet med det omedvetna", i förf:s et al *Människan och hennes symboler*, övers Karin Stolpe Sthlm 1974, s 61.
- 348 Höglund, s 27.
- 349 Numera bor paret Lena Jönsson och Torbjörn Lodén samt dottern Sofia sommartid i det gula huset mitt emot Ventlinge kyrka, men de har medvetet bevarat mycket av inredningen, till exempel Linnés blå Hammarbytapeter i det södra gavelrummet. Torbjörn Lodén är professor i kinesiska. Lena Jönsson, bibliotekarie och Anna Rydstedt-entusiast, och har tagit initiativet till en översättning av Anna Rydstedt till kinesiska. Översättaren heter Chen Maiping och tillsammans med Lena Jönsson har han plockat dikterna till volymen som utkom i Kina 2001 ur alla Rydstedts samlingar. Se Lillemor Ivarsson, "Att vara Anna på kinesiska", *Ölandsbladet* 21.7.2001. I förordet till översättningsvolymen som också publicerades som artikel skriver paret Jönsson/Lodén: "Själva tänkte vi aldrig på Ventlinge som en plats i Sverige. Ventlinge var snarast något som förekom i dikter av Anna Rydstedt. [—] I detta gula hus, i denna gröna trädgård i den öländska byn Ventlinge korsas så våra vägar på ett outgrundligt sätt. Läsare och författare. Anna skriver sitt hus och sin trädgård ut ur verkligheten, in i litteraturen. Vi läser hennes dikter och går andra vägen från litteraturen ut i verkligheten. Vi äger numera hennes gula hus och hennes grönskande trädgård i Ventlinge" (Lena Jönsson & Torbjörn Lodén, "Vinden spelar noter ifrån evigheten", *Orientaliska studier* 100–101:1999).

- 350 I ”Rosis läger” (*Dess kropp av verklighet*), som gestaltar ett besök i koncentrationslägret Belsen (Bergen-Belsen), står det: ”Dock: det som medvetandet inte kan fatta eller bära / och som det psykiska hjärtat inte kan rymma eller uthärda / annat än som en abstrakt sorg / – det bär våra kroppar som en börda, / som måste vara fördelad på varenda cell i vår kropp. / Så tung är den bördan, att den kan erfaras som en dragning underifrån” (176 f). Uttrycket att bära sin börda är bibliskt. Det förekommer i såväl GT som NT.
- 351 Vid uppläsningar var det också så Anna Rydstedt uttalade *dicht*, som dikt (hör kassettpoken *Genom nålsögat*, 1991). Det vanligaste uttrycket för samma fenomen är på byggspråk stum passning eller tät passning. Det tyska uttrycket förekommer även på seglarspråk, då för att beteckna stegring mot vinden.
- 352 Jan Olov Ullén skriver: ”Också ’salen’ är både ett rum i språket och ett verkligt rum – dock inte samma rum som det som ska målas och tapetseras, utan det norra och därför svalaste rummet i huset, det rum där Anna Rydstedt, plågad av hettan och sin ångest, arbetade med sin soldikt. Visserligen hade hon låtit inreda det gamla hönshuset intill Elins horva som sitt arbetsrum, men det var, med sin fantastiska utsikt mot Kalmarsund, ändå ingen riktigt bra plats att skriva på. Hon föredrog salen, där hon kunde bre ut sina otaliga utkast på stolar, skrivbord och matbord” (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 207 f).
- 353 Søren Kierkegaard skriver i ”Begrebet Angest”: ”At Angesten kommer tilsyne er det, hvorom Alt dreier sig. Mennesket er en Synthese af det Sjelelige og det Legemlige. Men en Synthese er utænkelig, naar de Tvende ikke enes i et Tredie. Dette Tredie er Aanden. [—] Hvilket er da Menneskets Forhold til denne tvetydige Magt, hvorledes forholder Aanden sig til sig selv og til sin Betingelse? Den forholder sig som Angest” (*Søren Kierkegaards Skrifter IV*, red Søren Kierkegaard Forskningscenteret (Niels Jørgen Cappelørn et al), København 1997, s 349).
- 354 Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari 1993, s 29.
- 355 Sjögren, s 45.
- 356 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 205.
- 357 Jfr Lena Cronqvists självporträtt ”Modern” (som föreställer en kvinna med en gammal gumma liten som ett barn i famnen) samt det medeltida motivet ”Anna själv tredje”. Lena Cronqvists porträtt är omslagsbild på en antologi av svensk modern poesi översatt till engelska, där Anna Rydstedt finns representerad med sex dikter – dock inte ”Soldikt 1982” men väl ”Mother in this Life” – i översättning av David Harry: *Swedish Poets in Translation*, red Göran Tunström, *Poetry Australia* 98:1985. Motivet ”Anna själv tredje” (som föreställer Anna, Jesus mormoder, med en liten Maria och en ännu mindre Jesus i famnen) är ett vanligt motiv i kristen konst från 1300-talet till 1500-talet. Se Majken Sörman Olsson, ”Ett barn är fött”, *SDS* 24.12.1994, om träskulpturen från 1400-talet i S:t Olofs kyrka på Österlen.
- 358 ”I ödesgungan” ur *Presensbarn*: ”Jag heter Anna, / är ett människolöv” (88); ”Bladen vänder sig mot jorden” ur *Kore*: ”Löv av liv är vi” (241).
- 359 Katarina Sandström, ”Författaren som vill gå bortom förnuftet”.
- 360 Citerat ur ”Kondoleansbrev till världens katoliker” och ”Mamma i världen”, båda i *Jag var ett barn*.
- 361 Ernst Robert Curtius skriver i kapitlet ”Personalmetaphern”: ”Zu den Personalmetaphern ist auch die Auffassung des Buches als eines Kindes zu zählen. Das geht auf Platons Eroslehre zurück. [—] Die Werke der Dichter sind also deren

- Kinder” (Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, s 140 f). Se även Claudia Lindén, ”Moderlighetens metaforer. Ellen Key och Friedrich Nietzsche”, i förf:s *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, Sthlm/Stehag 2002, s 153–188; Kerstin Munck, ”Kvinnlig skrift’ kontra fallogocentrism. Strategier i Hélène Cixous’ 1970-talsprosa”, *Litteratur och verklighetsförståelse. Idémässiga aspekter av 1900-talets litteratur*, red Anders Pettersson et al, Umeå 1999, s 234–245. Hösten 2004 ger Symposium ut en monografi av Kerstin Munck över Cixous författarskap under titeln *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*. Vid ett seminarium kring denna konstaterade Kerstin Munck och jag att det fanns många (slumpmässiga) likheter mellan Hélène Cixous och Anna Rydstedt. För att bara nämna några: födelsemetaforen, modersmjölkmetaforen, faderns, moderns och dotterns symboliska laddning och konstitutiva funktion, ordlekarna, det metapoetiska/metafiktiva draget och in-tresset för – och användandet av – myten om Demeter och Persephone (Christina Sjöblads seminarium ”Texter, teorier och genus” den 10.5.2004).
- 362 Friedrich Nietzsche, *Så talade Zarathustra*, övers Wilhelm Peterson-Berger (Albert Eriksson), Sthlm 1963, kapitlet ”På lycksalighetens öar” i andra delen, s 81. Det tyska originalet lyder: ”Dass der Schaffende selber das Kind sei, das neu geboren werde, dazu muss er auch die Gebärerin sein wollen und der Schmerz der Gebärerin” (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (1883–1885), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe* VI/1, red Giorgio Colli & Mazzino Montinari, Berlin 1968, s 107).
- 363 På försättsbladet står: ”Anna Rydstedt / av mig själv / i patetiskt (o)mod / att bära värdigt / min besvikelse / och leva ut min död / till slut / 25 [?] / privat klockslag 26.I.54 / om min natt // att bära värdigt / sin besvikelse / och skriva sitt citat / i seminariets kolumner / och försäkningsbolagets [?traktater:]” (Rydstedt, anteckningar i det egna exemplaret av *Also sprach Zarathustra*).
- 364 Tegnér, s 110.
- 365 Se Aniela Jaffé, ”Symboler i bildkonsten”, i C G Jung, *Människan och hennes symboler*, Sthlm 1974, s 246.
- 366 Anna Rydstedt, ”Kore. Tre fragment ur en längre Kore-svit under arbete”, *BLM* 1991:4, s 14 ff.
- 367 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 17 ff. I ett brev till Gerard Bonnier från 1961 skriver Anna Rydstedt och tackar för ett resestipendium på 3000 kronor – för dessa pengar reste hon till Grekland den sommaren. Hon skriver också: ”Göran Sonnevi och hans fästmö Kerstin hade hört TT och kom med röd gratulationstulpan. Den gossen tror jag på. Han är poet och blir nog en stor poet. För inte kan väl en så ren diktning gå förlorad för honom själv? – Ja, nu debuterar han hos Dig i höst” (Brev från Anna Rydstedt till Gerard Bonnier, daterat ”Lund den 13.iii.1961”). Göran Sonnevi har i sin diktsamling *Mozarts tredje hjärna* gett en poetisk form åt Anna Rydsteds sjukdom, död och jordfästning. Han skriver där: ”Det samtal som började för 35 år sedan / En gång höll jag henne fast, bokstavligt, när / hon ville lyfta, till sin ångests himmel” (Göran Sonnevi, *Mozarts tredje hjärna*, Sthlm 1996, s 157).
- 368 *Lyriskmagasinet* (P1) 22.8.1994.
- 369 Örjan Axelson var gift med Anna Rydsteds systerdotter Viktoria Bengtsdotter.

Han gick bort 1999.

- 370 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 237. Se även s 235 ff. Jan Olov Ullén har haft den stora vänligheten att låna mig de manuskript till *Kore* som han förfogar över. För enkelhetens skull talar jag om fyra olika manusversioner. Den första är från 1987 (manus 1). Den kallas på försättsbladet för ”Somnardikten 1987” och själva dikten bär här titeln ”Förtvivlad ekologi”. Den andra är från juli 1988 (manus 2a) samt från augusti 1988 (manus 2b). Den tredje är också den från augusti 1988 (manus 3). Manus 2b är försedd med en romersk etta och manus 3 med en romersk tvåa, eftersom det rör sig om två samtidiga men olika versioner – manus 3 är betydligt mer utbyggt och omfångsrikt än manus 2b. Manus 2a och 2b är i stort sett identiska (det enda som skiljer dem åt är fyra inklustrade rader som läggs i Plutos mun och som så småningom kommer att ingå i en senare replik av Pluto). Manus 3 har en utvidgad titel i förhållande till manus 2b (som heter ”DEMETER, KORE, PLUTO. / Fragment av ett samtal”). Manus 3 heter istället: ”KORE / DEMETER, KORE, PLUTO OCH EN GAMMAL KVINNA / Fragment av ett samtal”. Längst ned står det på försättsbladet till manus 2b: ”Förut läst bunt / Till Ingrid [Hagberg] och Jan Olov / tillg. Anna / 30.8.88” medan det på försättsbladet till manus 3 står: ”Den nya (ej färdig.) / Till Ingrid o Jan Olov / tillg. Anna / 30.8.88”. Manus 4 utgörs av Örjan Axelsons renskrivning från juni 1994 (Anna Rydstedt, manuskript till *Kore*, Jan Olov Ullén, Stockholm).
- 371 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 223.
- 372 Rydstedt, ”Kore. Tre fragment ur en längre Kore-svit under arbete”, s 14 ff.
- 373 Stephen Hinds, *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge 1987; Herbert Anton, *Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols*, Heidelberg 1967.
- 374 Carl Gustav Jung, ”Zum psychologischen Aspekt der Korefigur”, i förf:s *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, Gesammelte Werke IX/1*, Zürich 1976, s 197–220.
- 375 Sylvia Brinton Perera, *Inannas resa. Om kvinnors initiation*, övers Molly och Per-Axel Åkerlund, Solna 1991; Maria Bergom-Larsson, *Nedstigning. Texter kring en myt*, Delsbo 1989.
- 376 Martin P:n Nilsson skriver i förordet till den svenska översättningen av den förkortade upplagan: ”Den första upplagan av *The Golden Bough* utkom i två band 1890, den andra i tre band 1900, den tredje, som svällt ut till elva band jämte bibliografi och register, 1911–1918. [—] Den förkortade upplaga, som Frazer utgivit i ett band, har därför hälsats med stor glädje och vunnit en storartad framgång” (Martin P:n Nilsson, ”Förord”, i James G Frazer, *Den gyllene grenen. Studier i magi och religion*, Sthlm 1925, s 6).
- 377 Sture Linnér skriver i sin inledning till *De homeriska hymnerna*: ”James Frazer bidrog med sitt verk *Den gyllene grenen* i hög grad till att popularisera ett antropologiskt synsätt, som framhävde analogierna mellan Demeter och Persefone och de kvinnliga gudomligheter som förekom i många nordliga länders skördeseder, och även bland åtskilliga primitiva folk. Martin Nilsson och andra har velat identifiera enleveringen av Persefone med skördetiden, då fröna magasineras i underjordiska rum för att tas ut igen på hösten, efter de torra sommarmånaderna, och användas för sådden” (Sture Linnér, ”Inledning”, *De homeriska hymnerna*, övers Ingvar Björkeson, Sthlm 2004, s 9).

- 378 Se t ex Gloria Feman Orenstein, "An Ecofeminist Perspective on the Demeter-Persephone Myth", *The Long Journey Home. Re-visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time*, red Christine Downing, Boston & London 1994, s 262–270.
- 379 Manus 3 (Rydstedt, manuskript till *Kore*).
- 380 Sture Linnér, "Inledning", s 8.
- 381 Jag har i det följande resonemanget låtit mig inspireras främst av den psykoanalytiska objektrelationsteorin som utformats av den engelska analytikern Melanie Klein (1882–1960) och hennes efterföljare. För en introduktion till Klein hänvisar jag till Hanna Segal, *Melanie Klein och hennes bidrag till psykoanalytisk teori och teknik. En introduktion*, övers Maj Frisch, Sthlm 1976. Enligt Klein struktureras en människas föreställningsvärld genom två perspektiv, som kan kopplas till spädbarnets utveckling. Perspektiven kallar hon positioner. Man talar om den schizoparanoidea respektive den depressiva positionen. Den schizoparanoidea positionen medför att skillnaden subjekt/objekt upprättas. Den depressiva positionen är nästa steg i utvecklingen eller snarare processen. Denna position är inte något man en gång för alla uppnår. Varje människa måste under hela sitt liv ständigt försöka erövra den på nytt och på nytt. Förutsättningen för att positionen överhuvudtaget ska kunna intas är att subjektet inom sig har etablerat ett tillförlitligt "gott inre objekt" (för förklaring av begreppet inre objekt, se Ludvig Igra, *Inre värld och förändring. Om narcissism, identifikation och inre objekt*, Sthlm 1996, s 16 f). Det handlar om att kunna härbärgera såväl ett gott som ett ont objekt i sitt inre och det gäller att kunna förena dessa till ett motstridigt men integrerat helt. Först när det inre goda objektet är stabilt är det möjligt för subjektet att acceptera de egna destruktiva känslorna – det onda objektet. Så länge "upplevelsen att kärlek och hat, gott och ont" inte "lever och utvecklas *intill* varandra, inom objektet och inom det egna självet" tvingas subjektet hålla det goda åtskilt från det onda. Det goda blir då idealiserat och upplevs som hotat av det alltigenom onda och förföljande objektet. Subjektet befinner sig i den schizoparanoidea positionen (Ludvig Igra & Lars Sjögren, "Melanie Klein. En introduktion till hennes liv och verk", i Melanie Klein, *Kärlek, skuld och gottgörelse*, red Igra & Sjögren, Sthlm 1988, s 15).
- 382 Den kleinianska tolkningsmodellen är här fruktbar. Dikten låter sig läsas som en poetisk-symbolisk skildring av vad Klein kallar den depressiva positionen och som innebär ett vuxet och moget sätt att hantera sig själv och sin omvärld. För att kunna inta den depressiva positionen krävs att de så kallade inre objekten, det goda och det onda, kan förenas till ett motstridigt helt. Kores inre goda objekt – den tidigare externaliserade, idealiserade Demeter – har här blivit så stabilt att Kore själv kan agera modersfigur. Därmed kan också det förföljande objektet Persephone accepteras och härbärgeras inom Kore-gestalten.
- 383 Psalm 573:7–9.
- 384 I sin recension av Joyces *Ulysses* formulerar T S Eliot sina tankar om den mytiska metoden: "In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporary and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. [—] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which

- is contemporary history. [—] Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious), ethnology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method” (T S Eliot, ”Ulysses, Order and Myth” (1923), *James Joyce. Two Decades of Criticism*, red Seon Givens, New York 1948, s 201 f). Se även kapitlet ”Glömd hänger jag i er öde trädgård’ – en mytisk metod”, i Daniel Sandström, *Tvinga verkligheten till innebörd. Studier i Kjell Espmarks lyrik fram till och med Sent i Sverige* (diss), Lund 2002, s 42–52.
- 385 I Lotta Olssons version hämtas Persephone visserligen tillbaka av Hermes, men slutorden förtvivlar i dödens fångenskap för alltid: ”Den dödsdömda blir aldrig fri sin snara. / Vad liv har hon som känner döden kvar? / Hon lever inte mer. Hon väntar bara” (Lotta Olsson, *Skuggor och speglingar*, Sthlm 1994, s 21). Se även Anna Smedberg Bondesson, ”Demeter och Persephone – Anna Rydsteds slutdikt och Lotta Olssons debut”, *On the Threshold. New Studies in Nordic Literature*, red Janet Garton & Michael Robinson, Norwich 2002, s 451 ff; Lisette Keustermans, ”Demetermyten i kvinnligt perspektiv. Demeter-Kore/Persephone hos Halldis Moren Vesaas, Anna Rydstedt och Lotta Olsson”, *Nordisk litteratur og mentalitet*, red Malan Marnersdóttir & Jens Cramer, Tórshavn 2000, s 297 ff.
- 386 *The Long Journey Home* presenterar bland annat fem tematiska användningsområden för myten idag: 1) ”In Search of a Prepatriarchal Version”, 2) ”The Mother-Daughter Bond”, 3) ”Love Among Women”, 4) ”Rape and Patriarchal Violation”, 5) ”Puberty Rites”, 6) ”Midlife Passage”, 7) ”Glimpses of a Postpatriarchal World”, 8) ”Concern for the Earth”. Intressant nog saknas emellertid: Death. Den andra, *Images of Persephone. Feminist Readings in Western Literature*, red Elizabeth T Hayes, Gainesville 1994, är en motivhistorisk genomgång från Chaucer till Morrison.
- 387 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 228.
- 388 Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 237.
- 389 ”Völvans spådom”, *Den poetiska Eddan*, övers Björn Collinder, andra omarbetade upplagan, Sthlm 1964, strof 57, s 50.
- 390 Också dikten ”Tusen Tusen millioner äro” anspelar uttryckligen på myten. Den inleds: ”Tusen Tusen millioner äro / tillfällena i livet sköra / till att mötas, öppnas, slutas, / sade hon till Pluto, / Kore” (247).
- 391 Begreppet järnnätter är förmodligen en felöversättning av tyskans *Eismänner* som uppfattats som *Eisenmänner*. Ismännen (Servatius, Bonifatius och Pankratius) var tyskarnas motsvarighet till svenskarnas kung Bore. I Mellansverige sägs järnnätterna inträffa natten till den 2 juni och nätterna 13–18 juni (<http://www.smhi.se/sgmain/sommar/jarnnatt.htm>, utskrift 7.8.2004). Eftersom snöbollsbusken inte blommar förrän i slutet av juni, blir dateringen kring midsommar trolig.
- 392 Göran Sonnevi skriver på ett ställe, där han riktar sig till Anna Rydstedt, i *Mozarts tredje hjärna*: ”Kore vill nu inte längre / återvända till jorden / i vegetationscykeln, säger du” (Sonnevi, *Mozarts tredje hjärna*, s 159).
- 393 Björkesons övers, r 38–43.
- 394 Ullén skriver: ”Också dikter som inte alls härrör ur materialet till Kore-sviten tycks mer eller mindre vuxna ur en och samma underjordserfarenhet” (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 224). Se också Jenny Johnsson, ”Död och identitetsska-

- pande i Anna Rydstedts *Kore*", C-uppsats i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet, VT-2003, s 15 ff.
- 395 M Violet & B Norman, "Sexual and Artistic Politics under Louis XIV: The Persephone Myth in Quinault and Lully's Proserpine", *Images of Persephone*, s 47.
- 396 Johan Henrik Kellgren, "Proserpin. Opera i en Act", *Samlade skrifter av Johan Henrik Kellgren III* (SFSVS), red Sverker Ek & Allan Sjöding, Sthlm 1942, s 9–36.
- 397 André Gide påbörjade redan på 1890-talet dramat *Proserpine* som dock trycktes i sin helhet först i *Œuvres complètes* 1933 (Patrick Pollard, "Introduction", i André Gide, *Proserpine; Perséphone*, Lyon 1977 red Pollard, s 25).
- 398 Ullén gör för övrigt följande reflektion: "Vad hade hänt om hon i stället för en dramatisk läsdikt skrivit "Kore" för scenen? Även sådant i det efterlämnade materialet som nu ter sig stilistiskt osäkert och halvsmlt hade då antagligen fungerat [...]. Åtminstone i fantasin är det frestande att leka med tanken på en slagkraftig lyrisk-musikalisk teaterföreställning byggd på hela Kore-materialiet" (Ullén, *Kära, kära verklighet*, s 237).
- 399 Se vidare om Lindegrens libretto i Carola Hermelin, *Vinteroffer och Sisyfos. En studie i Erik Lindegrens senare diktning* (diss), Uppsala 1976, s 115–135.
- 400 Jonas Ellerström skriver: "Eliots dikt var i första hand modern [...]. Också tekniken att arbeta med citat, med ironiska tonfall och parodiska passager var något nytt och entusiasmerande, liksom sättet att i mytologi och antropologi hämta ett grundmönster för dikten, som tycktes förbinda samtiden och den dagliga existensen med urbilder i människans historia" (Jonas Ellerström, "Efterord", i T S Eliot, *Det öde landet*, övers Jonas Ellerström, Lund 2002, s 58).
- 401 Anna Rydstedt skriver i sitt bidrag till boken *Ventlinge – en sockenbeskrivning*: "Tidigt i min ungdom drömde jag om att få resa till Grekland, vars antika myter, skulpturer och dramer på en gång livade upp och lugnade mina tankar. Det blev av 1961. Jag tar båten hit och dit i den egeiska övärlden – alltid båten, aldrig flyget, som ändå är billigt: det mytomsusade, rika Kreta, vulkanön Santorino, vitmarmorön Paros, vindarnas och väderkvarnarnas ö Mykenos. / Vart far jag, vart är jag ständigt på väg? Till Kreta och Öland, till Santorino och Öland, till Paros och Öland, till Mykenos och Öland. Jag minns vinden oerhört varm en eftermiddag på Mykenos – som den kan blåsa varm och hård på Öland om sommaren. / Ser du då ingenting nytt? Varför reser du då? / Jag ser ofta något nytt i det nya, men jag skulle kanske inte kunna se det, om jag vore som en tom tavla i mitt medvetande – utan erfarenheter, utan minnen. Detta är allmängiltigt. Vi har var och en våra bilder. Du har dina bilder. Nu visar jag upp mina" (Rydstedt, "Ventlinge i världen", s 11 f).
- 402 Ovidius, *Fasti*, Liber IV 559–560, citerat ur: Ovid, *Fasti. Book IV*, red Elaine Fantham, Cambridge 1998, s 73.
- 403 Jesper Svenbro konstaterar i en artikel att "skriftens plogfåra [är] en väletablerad metafor både på grekiska och latin" (Jesper Svenbro, "Vergilius metapoeticus. Element till en omläsning av Georgica", *BLM* 1995:6, s 27). Jfr även Svenbros dikt "Skriftbegrepp" i *Hermes kofösaren* (Sthlm, 1991) som bygger på en genomgående metapoetisk och metaforisk dubbelexponering av skrift/plöjning. Se även Nykvist, s 149–168.
- 404 I Rudolf Rödings översättning av den homeriska hymnen är Persephone bland

- annat den ”finfotade” (r 2), ”barmfagra” (r 201, 304) och ”blickfagra” (r 333) (”Den homeriska hymnen till Demeter”, *Från den grekiska antiken*, övers Rudolf Rödning, Göteborg 1926).
- 405 Jfr Hjalmar Gullbergs dikt ”Maka dig undan, Maria” (*Dödsmask och lustgård*, 1952) där det är Demeter som blir till den jord hon personifierar i kraft av att hon är växtlighetens gudinna: ”Demeters jämmer stiger hes ur åkern” (Gullberg, s 352). Liksom Gullbergs dikt är Anna Rydsteds, om än inte så explicit, synkretistisk. Kore kan läsas som en kvinnlig variant på kristusfiguren och Demeter bär drag av Jesus mor Maria.
- 406 I Rudolf Rödings översättning beskrivs Demeter så här: ”Allt från hufvudet ned hon höljdes af slöjan och manteln / Dunkelblå ringlade sig kring gudinnans smidiga fötter” (r 182–183). Ett av hennes epitet, vid sidan om till exempel fagerkrönt och fagerlockig, är därför dunkelklädd (r 319), dunkelmantlad (r 361) och ”mörkmantlad” (r 443).
- 407 I hymnen beskrivs inte hennes händer men väl hennes, liksom dotterns, ”smidiga fötter” (ett uttryck som både Rödning och Björkeson väljer, r 183). Kring dessa ringlar sig den täckande manteln. Se citatet i föregående not (r 182–183). De vita händerna för istället tankarna till ett annat känt litterärt epitet: Isolde med de vita händerna.
- 408 I originaldiktsamlingen är ordalydelsen i Sonnevis ordförklaring något annorlunda men innebörden exakt densamma. Ordförklaringen är för övrigt skriven helt i Anna Rydsteds anda. Flera av hennes böcker har ju en sådan längst bak.
- 409 Frazer skriver: ”Demeter [bör] hava varit det innevarande årets mogna gröda, under det att Persefone varit utsädet, som tagits av detta och såtts om hösten för att spira nästa vår. På detta sätt blev det ena årets Persefone det andras Demeter och detta kan också mycket väl hava varit mytens ursprungliga innehåll. Men när med religionens utveckling säden icke längre kom att personifieras såsom ett väsen, som genomgick hela livscykeln med födelse, uppväxt, fortplantning och död inom ett år, utan såsom en odödlig gudinna, fordrade konsekvensen att den ena av de två personifikationerna, antingen mor eller dotter, offrades. Likväl kan den dubbla föreställningen om säden såsom moder och dotter hava varit alltför gammal och alltför djupt rotad i folkets föreställningsvärld för att kunna utrotas av logiken och därför har den utvecklade myten måst göra plats för både moder och dotter. Detta skedde då genom att giva Persefone rollen av den om hösten sådda säden, som spirar upp om våren, medan Demeter fick spela den något obestämda rollen av den tunga sädesmodern, som gråter över sädens årliga försvinnande i underjorden och gläder sig över dess återkomst om våren” (James G Frazer, *Den gyllene grenen*, övers Ernst Klein, bd II, s 504).
- 410 1 Mos. 1:31: ”Och Gud såg på allt som han hade gjort, och se, det var mycket gott”.
- 411 De två sista raderna liknar Demeters sätt att uttrycka sig om dottern i hymnen. Jfr ”Flickan, min dotter, min ljufliga blomma, fager att skåda” (Rödings övers, r 66).
- 412 ”Kronos’ mångnamnige mäktige son” (Rödings övers, r 18). Björkeson väljer ”mångbenämnde”. Det grekiska ordet är *polyonymos*. Att Hades/Pluto var mångnamnig beror naturligtvis på att man var rädd att nämna hans riktiga namn.

- 413 I Rödings översättning av hymnen står det: ”Hemligt / Han mig dock gaf en granatkärna, honungsljuflig att äta, / Mot min vilja med våld han nödgade mig att den smaka” (r 411–413). I en not efter ordet ”nödgade” står att läsa: ”Att Hades behöfde tvinga Persefone att äta, ehuru hon ju ej kände till granatkärnans betydelse, berodde väl på att hon var så bedröfvad, att hon ingen lust hade att äta (förlorat all aptit)”.
- 414 Björkeson skriver i en not till rad 372 apropå ordet ”granatäppelkärna” i sin översättning av hymnen: ”Det var en vanlig tro att en levande som besökte dödsriket tilläts återvända till livet om han undvek att äta av de dödas föda. När någon bjöd en mat och dryck blev man upptagen i dennes gemenskap. [—] Granatäppelkärnan kunde symbolisera blod och död, men också fruktsamhet och äktenskap” (*De homeriska hymnerna*, s 205).
- 415 Rödings övers, r 425.
- 416 Björkesons översättning lyder: ”Alla lekte vi där och plockade älskliga blommor, / Ljuvliga krokus och iris, blandade med hyacinter, / knoppande rosor och snövita liljor, förunderligt vackra, / och en narciss som jorden skapat skön som en krokus. / Men när jag lycklig och glad tänkte plocka den öppnades marken, / upp därur störtade Härskaren, han som mottar så många, / och på sin gyllene vagn tog han med mig ner under jorden / fastän jag kämpade mot och högljutt skrek i min ångest” (r 425–432).
- 417 I de första manusversionerna finns inte de tre sista raderna med. Rad fyra och fem förekommer första gången i ett manus från 1988 (manus 3). Den sjätte och sista dyker upp först i det renskrivna materialet från juni 1994 (manus 4). Då står den emellertid som enskild rad, vilket ökar tyngden bakom orden. De tre sista raderna förtydligar de tre första raderna (Rydstedt, manuskript till *Kore*).
- 418 I samlingsvolymen från 2000 står det av misstag ”väktare”. Detta beror, liksom ett annat korrekturfel, ”utmärker” istället för ”utmarker” i dikten ”Källofinnaren” (239), på att texterna skannades in och att alla förändringar som skett sedan inte upptäcktes (Telefonsamtal med Göran Sonnevi den 15 augusti 2004). I *BLM*-versionen står det ”ställd” istället för ”satt”. Samma sak gäller sjunde radens ”satte”, som där är utbytt mot ”ställd” (s 15). Men detta är enda gången: både i de första och de sista versionerna står det ”satt” och ”satte”.
- 419 Jfr Hjalmar Gullbergs dikt ”Ur döda somrars välde” ur *Att övervinna världen* (1937). Medan Pluto hos Rydstedt minns sitt liv och hur han sattes ”att vakta [...] / de döda somrarnas rike”, minns det gullbergiska diktjaget: ”Ur döda somrars välde / manar du visioner fram” (Gullberg, s 262).
- 420 Manus 1. Här kan man se att strofen från börjat haft titeln ”Gryning”. Men titeln är redan här överklustrad med en lapp på vilken det står ”Arioso”, en musikalisk term som förvisso påminner om gryningens personifikation, Aurora.
- 421 Partiet påträffas första gången i det kraftigt utbyggda manuset från augusti 1988 (manus 3). Endast fyra rader finns med redan i manus 2b (1988.08:1), och det är från de två första stroforna i Plutos replik. Dessa rader finns inklistrade i manuset och bredvid den replik av Pluto som i slutmanus kommer före det första ariosot och som inleds med ”Jag vaktare av Hades och underjorden”. De inklistrade raderna lyder: ”Detta ej en grav / utan ett vanligt liv” samt ”och alltid var det livsfarligt att födas / ty man kan dö av det”. Resten är helt nytt i manus 3 (1988.08:

II). Partiet finns inte med i det utdrag som publicerades i *BLM* 1991.

422 Björkesons övers, r 43–48.

423 Ovidius, *Metamorphoser*, Liber V 440–449, s 169.

424 Det enda som skiljer detta arioso från det tidigare är att kommatecknet i ”land, / land” nu har ersatts av en punkt och stort L som följd: ”land. / Land”.

425 Detta manus kallades av Anna Rydstedt själv, skrivet på försättsbladet, ”Den nya (ej färdig)”. Kores första replik direkt efter ariosot inleds med en scenanvisning inom parentes: ”övergår till att anklaga den osynlige, tigande Zeus”. Demeters trestrofiga replik har jag redan citerat i upptakten till detta kapitel. Demeters fundering kring Pluto/plutonium följer som en extra strof på hennes nästa replik (som inleds med ”Tålomod, Kore”). Efter denna replik följer i det utvidgade manus 3 en miljöaktivistisk replik av Pluto själv, som fortsätter kärnkraftstematiken och knyter an till Tjernobylnkatastrofen: ”Ack, dessa sår på jorden: / Hiroshimasår och Murohahasår! / Tjernobyln låg öde och radioaktivt. / Av staten destinerade till tidig sjukdom, död / de medborgare, som röjde där. // I uranet alla tider dolt / [...] / Plutoniets halveringstid är 24.360 år. / [—] vad är då en generation av mänskligheten inför allt anrikat plutonium? // Jag vill ha balans i naturen, / ingen massdödskatastrof. / Bättre en och en i sänder, / så att man hinner ta hand om fallen”. Härefter följer Kores replik som inleds med ”När du tog mig från mitt ljus”. Också denna fortsätter med bland annat: ”Zeus har jag skällt ut / och han svarar inte. / [...] / så vi har nog bara varandra, / du Pluto Hades och jag och så Demeter / och alla varelser, levande och döda. // Vi kan inte räkna med / att Olympen klarar allt, / om ens något, / [...] / Vi är nog lämnade åt oss själva, / åt vårt eget ansvar. / – Det är viktigt, att jag reser, Pluto Hades”. ”Pluto Hades” svarar då: ”Så då så. / Naturligtvis förstår jag det / mera än du nånsin tror” (Rydstedt, manuskript till *Kore*). Jfr vikten av att resa vidare i existentiell mening som genomsyrar hela författarskapet, exemplifierad av frasen ”längre / än du vetat / att jag längtat” (47) ”längre än du vetat, / att jag längtat” (208), som här alltså kan ställas mot Plutos förstående svar.

426 Därmed är det inte sagt att titeldikten i *Genom nålsögat* skrevs före ”Kore” – kanske är det istället frasen i ”Genom nålsögat” som bör betraktas som ett självcit. En snarlik formulering och självtröst är den försäkrande raden ”Det skall bli bra” i dikten ”Hästen”, också den i *Genom nålsögat*. Det första manusutkastet till sviten, som går under namnet ”Förtvivlad ekologi” (manus 1), som Anna Rydstedt själv döpte i blått bläck till ”Somnardikten 1987”, avslutas av just ”Hästen”. Också här upprepas den självtröstande frasen två gånger. Den första strofen lyder: ”Gråt inte, lilla hästen min. / Det skall bli bra. / Det skall bli bra, / när vi kommer till de lugna lunder” (225).

427 Anna Rydsteds tragikomiska lyriska prosabetraktelse som bär det ironiska namnet ”Vårglädje” utspelar sig på valborgsmässafton. Där kan man läsa följande om studentsångarna: ”Uppsteg studentsångarna på Strandbergs Vaticanium och lär de därpå ha avsjungit två sånger. (Bekräftas dock ej upplysningens sanningshalt av min hörsel.)” (Rydstedt, ”Vårglädje”, s 150). Också magnolian framför universitetsbyggnaden i Lund kan skymtas i en mörk dikt ur samlingen *Lökvår*: ”Kom i magnolia” heter dikten och konnoterar alltså också den i sitt imperativ de här nämnda vårsångerna.

- 428 I manus 3 står det ”Då”, ett ord som ju fungerar lika bra som kausal konjunktion.
- 429 Rydstedt, manuskript till *Kore*.
- 430 ”De döda är siffror, som vilar, virvlar / som kristaller, i vinden över fälten. Hittills / beräknas 2 millioner ha dött i VIETNAM” (Göran Sonnevi, *ingrepp – modeller*, Sthlm 1965, s 41).
- 431 Anagrammet uppmärksammade redan Marie Silkeberg i sin recension av *Kore* (s 75). I manus 3 står det istället för ”med fel person”: ”hos denna från början något tungsinta person” (Rydstedt, manuskript till *Kore*). I denna version blir alltså personen långt mindre absolut felaktig. Formuleringen förebådar för övrigt tydligare det försök till försoning som slutligen realiseras i diktsamlingen med det mörka, med döden.
- 432 Manus 3 (Rydstedt, manuskript till *Kore*).
- 433 Central är Carolyn Merchants bok *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution* från 1980 (*Naturens död. Kvinnan, ekologin och den vetenskapliga revolutionen*, övers Öjevind Lång, Sthlm/Stehag 1994).
- 434 Jonsson, s 17.
- 435 Ulf G Ahlberg, ”Dioxiner och folkhälsan”, *Dioxinet in på livet. Forskarnas debatt om dioxinriskerna*, red Fredrik Holm, Sthlm 1989, s 40 f. Samtliga miljöfrågor hade vid det här laget genomgått en väsentlig förändring: från att främst ha varit ett samhällsproblem övergick miljön till att mer och mer betrakas och behandlas som ett individproblem. Bakom denna förändring under åttiotalet låg krassa ekonomiska intressen. Redan i slutet av sjuttioalet och i allra högsta grad under åttiotalet, ”blev miljökrisen till ett kvittblivningsproblem även för politiken”, skriver Jonas Anshelm och Johan Hedrén. Det gällde för staten att ”lyfta bort miljöfrågorna från den nationella nivån”. Men det handlade också om att låta miljökrisen bidra till den ekonomiska tillväxten. Anshelm och Hedrén förklarar: ”Därför utvecklades de dubbla förutsättningar som detta krävde: å ena sidan stimulansåtgärder inom näringslivet och å andra sidan mobiliseringen av en efterfrågan av miljövänliga produkter genom omdefinieringen av miljökrisen till en livsstilsfråga. Enligt den officiella diagnosen var miljökrisen ett barn av allmänhetens felaktiga och ansvarslösa beteende” (Jonas Anshelm & Johan Hedrén, ”Miljöforskningens döda vinkel”, *Hållbart samhälle – en antologi om mål, möjligheter, medel och makt*, red Olof Wärneryd & Tuija Hilding-Rydevik, Sthlm 1998, s 256 f).
- 436 Gullberg, s 144.
- 437 Anna Rydstedt, ”Utskrift Midsommardagen 93” (Rydstedt, manuskript till *Kore*).
- 438 I ”Utskrift Midsommardagen 93” står det ”med dödsrikets vita mjölk”. Bredvid står angivet som alternativ den rad som sedan blev den slutgiltiga (Rydstedt, manuskript till *Kore*).
- 439 Sigmund Freud, ”Trauer und Melancholie”, *Gesammelte Werke X*, London 1946, s 428–446. Daniel Birnbaum och Anders Olsson skriver apropå psykoanalytikern Karl Abraham och dennes ”andra huvudverk, från 1924, [som] liknar en väl dokumenterad fördjupning av Freuds kortfattade utläggning i ”Trauer und Melancholie””: ”Han [Abraham] utarbetar tanken, att melankolikern i sin återgång till

den orala fasen använder sig av inlemmandet av det förlorade kärleksobjektet för att hålla kvar det i en ambivalent identifikation. Melankolikern orkar eller vill inte – som den sörjande – acceptera förlusten, utan införlivar det förlorade objektet för att bestående kunna bevara det” (Daniel Birnbaum & Anders Olsson, *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, Sthlm 1992, s 66 f).

440 I ”Utskrift Midsommardagen 93” finns en alternativ rad till ”Och Kore stillar deras hunger” angiven, som lyder: ”Och Kore stillar deras magar” (Rydstedt, manuskript till *Kore*).

441 *Kulturtimmen. Läsvärt* (TV2), 26.11.1983.

442 E-postbrev från Viktoria Bengtsdotter Katz till Anna Smedberg Bondesson, 21.4.2004.

443 Anna Rydstedt, ”12.5.94” (Viktoria Bengtsdotter Katz, Göteborg).

444 Sonnevi, *Mozarts tredje hjärna*, s 182. Det avslutande citatet är från sidan 183.

445 The beginning of ”Mother in this Life” is published in *Swedish Poets in Translation*, ed Göran Tunström, transl by David Harry, *Poetry Australia* 98:1985, s 15. The other poems of Anna Rydstedt in this volume are: ”Inference” (”Bedömning”, *Dess kropp av verklighet*), ”Summer body” (”Sommarkropp”, *Lökvår*), ”The Last Day” (”Den sista dagen”, *Jag var ett barn*), ”Cat life” (”Kattliv”, *Jag var ett barn*), and ”Rhubarb shoots” (”Rabarberskotten”, *Dess kropp av verklighet*), s 13 ff.

Källor & litteratur

Otryckt material

BONNIERS FÖRLAGSARKIV

Korrespondens med Anna Rydstedt

Brev från Anna Rydstedt till Gerard Bonnier, daterade "Ventlinge den 10 augusti 1956"; "Lund den 13.iii.1961; "Lund den 2.II.1963".

Brev från Anna Rydstedt till "Nämnden för Stipendiefonden Albert Bonniers 100-årsminne", daterat "Lund den 22 september 1964".

Brev från Anna Rydstedt till Åke Runnquist, daterat "Öland den 13 oktober 1988".

Manuskript av Anna Rydstedt

Manuskript till *Genom nålsögat*.

LUNDS STADSARKIV

Lunds privata elementarskolas arkiv

Betygskataloger, vol A1b:91-93.

Betygskataloger över muntlig prövning i studentexamen, VT-1950, vol AIII-ba:4.

LUNDS UNIVERSITET

Arkivcentrum Syd

Anna Rydstedts matrikel, nr 11082 (studiekort nr 6920).

Institutionen för nordiska språk

Anna Rydstedts kartotek kort fr o m VT-1960.

Universitetsbiblioteket

Hans Ruins efterlämnade papper:

Brev från Anna Rydstedt till Hans Ruin, daterade "LUND DEN 19.XI.1960"; "Lund den 22 december 1962"; "Lund den 20 januari 1963".

Brev från Hans Ruin till Anna Rydstedt, daterat "Lund 27.XII.60", kopia.

Litterära studentklubbens i Lund arkiv:

Brev från Anna Rydstedt till Rolf Arvidsson, daterat ”Ventlinge den 20 juni 1973”.

Notis om klubbens bildande den 6 november 1945.

STATENS LJUD- OCH BILDARKIV

Kulturtimmen. Läsvärt, TV2: Maria Bergom-Larsson intervjuar Anna Rydstedt i hennes hem i Ventlinge, 26.11.1983.

Lyriskmagasinet, Pt: red Jan Olov Ullén samtalar med Birgitta Trotzig, Lenart

Sjögren och Göran Sonnevi om Anna Rydstedt, 22.8.1994.

Lyriskmagasinet, Pt: red Jörgen Gassilewski samtalar med Jan Olov Ullén och Göran Sonnevi om Anna Rydstedt, 7.9.2000.

Lyriskt forum, Pt: red Bo Strömstedt intervjuar Anna Rydstedt och presenterar hennes diktsamling *Lökvår*, 5.5.1957.

Lyriskt forum, Pt: red Matts Rying intervjuar Anna Rydstedt och presenterar hennes diktsamling *Min punkt*, 11.12.1960.

Sveriges Riksradios lyrikstipendiat 1980, Pt: Anna Rydstedt presenteras och läser dikter. Övriga medverkande är Matts Rying, Margareta Strömstedt och Jan Olov Ullén, 1.1.1980.

UPPSALA UNIVERSITET

Litteraturvetenskapliga institutionen

Johnsson, Jenny, ”Död och identitetsskapande i Anna Rydstedts *Köre*”, C-uppsats VT-2003.

VÄXJÖ UNIVERSITET

Institutionen för humaniora, litteraturvetenskap

Gustavsson, Dan, ”De drömmande orden i knottvinden. En metapoetisk läsning av Anna Rydstedts poesi”, E-uppsats HT-2003.

–, ”Sol och citrus i spegeln. En metapoetisk läsning av Anna Rydstedts *Min punkt*”, D-uppsats VT-2003.

I PRIVAT ÄGO

Viktoria Bengtsdotter Katz, Göteborg

Brev från Anna Rydstedt till Olle Madeland, daterat ”Täby den 6 januari

1989”, kopia.

Rydstedt, Anna, ”Diarium fragmentarium”, dagbok från våren 1965.

–, ”(Dikt till) Gamlegärde”, handskriven, odaterad, troligen 1964.

–, maskinskriven dikt daterad ”12.5.1993”.

–, ”Mitt hem”, skoluppsats skriven 28.9.1946.

–, ”Älskade lilla Mamma. Vår Elin Helena Viktoria”, maskinskriven dikt, odaterad, troligen i samband med moderns begravning.

Uppläsningsexemplar av *Jag var ett barn, Min punkt* (moderns dedikationsexemplar) och *Presensbarn*.

Jan Olov Ullén, Stockholm

Rydstedt, Anna, manuskript till *Kore*.

Hos avhandlingsförfattaren

Anteckningar från Christina Sjöblads seminarium ”Texter, teorier och genus” (10.5.2004).

Anteckningar från samtal med Tryggve Emond (10.2.2004), Agne Gustafsson (22.3.2001), Göran och Ulla Printz-Påhlson (31.7.2001).

Anteckningar från telefonsamtal med Pia Björck (16.6.2004), Rut Carlsson (19.8.2004), Tryggve Emond (10.1.2002), Evald Palmlund (7.1.2002), Göran Sonnevi (15.8.2004) Harald Swedner (16.7.2001), Åsa Wohlin (30.7.2001) och Studentskegården (hösten 2001).

Brev från Anna Rydstedt till Agne Gustafsson, daterat ”Väntlinge den 26 juli 1947”, kopia överlämnad till avhandlingsförfattaren mars 2001.

Brev från Anna Rydstedt till Leif och Tora Mæhle, daterat ”Lund, Byggmästaregatan 15, den 26.2.1962”, kopia skickad till avhandlingsförfattaren tillsammans med andra brev, dedikationer mm samt ett följebrev från Leif Mæhle daterat ”26.01.2004”.

Brevkort från Bo Strömstedt till Anders Palm, saknar datering, troligen 1998, överlämnat till avhandlingsförfattaren hösten 1999.

Dannstedt, Gustaf, ”Anna och jag”, text skriven på uppdrag av Anna Rydstedts vänner 1996, skickad till avhandlingsförfattaren av Lena Jönsson och Torbjörn Lodén sommaren 1999.

E-postbrev från Thomas Ek, daterat och skickat till avhandlingsförfattaren 8.12.2003.

E-postbrev från Viktoria Bengtsdotter Katz, daterat och skickat till avhandlingsförfattaren 22.4.2004.

Inspelning av samtal med Walter W Nelson på minidisk, juli 2001.

Palmlund, Evald, ”Litterära studentklubben och Vox”, ur ”HOPAT – IHÅG-KOMMET”; ”Anna Rydstedt”, privata minnesanteckningar skickade till avhandlingsförfattaren januari 2002.

Rydstedt, Anna, anteckningar daterade 25–26 januari 1954 på insidan av bokpärmen och på försättsbladet i det egna exemplaret av Friedrich Nietzsche,

Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, Stuttgart 1950, överlämnat av systersonen Rudolf Rydstedt till avhandlingsförfattaren den 11 juni 2004.

–, manuskript till *Presensbarn*, skickat till Evald Palmlund 11.4.1964 tillsammans med ett följebrev daterat "Lund den 10 april 1964", överlämnat till avhandlingsförfattaren oktober 2000.

Utskrifter från internet: http://www.svenskanamn.com/name_page.asp?ID=27249 och http://www.ne.se/jsp/search/articlejsp?i_art_id=11512-8&i_word=anna rörande namnet Anna, 11.8.2004; <http://www.villesaint-pauletdecaission.fr/stp006.htm#Architecture> och http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/1982/april/documents/hf_jp-ii_spe_19820409_via-crucis_it.html rörande uttrycket *stat crux dum volvitur orbis*, 25.2.2004; <http://www.smhi.se/sgmain/sommar/jarnnatt.htm> rörande fenomenet järnnatt, 7.8.2004.

Åstrand, Folke, "Utdrag ur fickalmanackor, noteringar kring Litterära Studentklubben i Lund", skickade till avhandlingsförfattaren juli 2001.

Tryckt material

DIKTSAMLINGAR AV ANNA RYDSTEDT

Bannlyst prästinna, Sthlm 1953

Lökvar, Sthlm 1957

Min punkt, Sthlm 1960

Presensbarn, Sthlm 1964

Jag var ett barn, Sthlm 1970

Dess kropp av verklighet, Sthlm 1976

Genom nålsögat, Sthlm 1989

Kore, Sthlm 1994

Ett ansikte (urvalsvolym), förord Göran Printz-Påhlson, Sthlm 1983

Dikter (samlingsvolym), red Göran Sonnevi & Jan Olov Ullén, Sthlm 2000

ÖVRIGT AV ANNA RYDSTEDT

"Brådskan och nålsögat" (recension av Sven Christer Swahns *Genom många portar*), *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 16.9.1957

"Buskteater / Bumerang" (recension av Majken Johanssons *Buskteater* och Ingemar Gustafsons *Bumerang*), *Lundagård* 1952:9

"Det arktiska ansiktet", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 7.10.1956

- ”Diktningen är inte min hobby”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 1.8.1962
- ”En sorglig historia från Lund”, *Lundagård* 1952:4
- ”I det året...”, *VOXIII*, red Harald Swedner, Lund 1951
- ”I en immig spegel” (recension av Sture Axelsons *Som i en immig spegel*), *Lundagård* 1952:7
- ”Klippmannen”, *Lundagård* 1952:8
- ”Kore. Tre fragment ur en längre Kore-svit under arbete”, *Bonniers Litterära Magasin* 1991:4
- ”Lea sugga”, *Sydsvenska Dagbladet* 10.5.1970
- ”Lyrisk debut” (recension av Åsa Wohlins *Strofer från en sovstad*), *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 27.9.1957
- ”Min far biskopen”, *Lundabok*, red Max Lundgren & Bo Sköld, Lund 1964
- ”Möten i Lund (Lydia Wahlström och Ester Lutteman, Hugo Odeberg, Herman Siegvall, Olle Holmberg)”, *Under Lundagårds kronor. Minnen upptecknade av gamla studenter*, femte samlingen, red Gunvor Blomquist, bd II, Lund 1991
- ”Rapport från Lillsjödalen”, *Lundagård* 1951:10
- ”Relation i det akademiska. (Under seminarieövningen)”, *Lundagård* 1951:13
- ”Resan mellan poesi och poesi” (recension av Göran Printz-Påhlsons *Resan mellan poesi och poesi*), *Lundagård* 1955:6
- ”Rydstedt, Anna”, *Författaren själv. Ett biografiskt lexikon av och om 1189 svenska författare*, red Bo Heurling, Höganäs 1993
- ”Skrivövningar. Livsövningar”, *Lunds Studentskegård 1937–1987*, red Berta Stjernquist, Lund 1987
- ”Soldikt 1982”, *BLM* 1985:4
- ”Tre dikter med kommentarer” (med medföljande ”Studiefolder till tre dikter”), utgivet av Författarcentrum, Sthlm (troligen) 1969
- ”Tre rum i min barndom”, *Öningen* 1971
- ”Underifrån”, *Lundagård* 1953:2
- ”Utan betyg i exegetik”, *Lundagård* 1951:12
- ”Varför jag skriver, och varför jag skriver, som jag gör”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 16.5.1964
- ”Ventlinge i världen”, *Ventlinge – en sockenbeskrivning*, red Ventlinge hembygdsförening (Bertil Palm), Ventlinge 1976
- ”Värglädje”, *Lundagård* 1951:7

INTERVJUER

- Jonsson, Busk Rut, ”Anna från Öland: Jag blir snällare när jag går i kyrkan”, *Veckojournalen* 1972:6
- Ryning, Matts, ”Anna i världen” (daterad ”December 1979” / *Lyrikvännen* 1981:1), i förf:s *Poeter till svars*, Sthlm 1985
- Sandström, Katarina, ”Författaren som vill gå bortom förnuftet”, *Barometern*

8.II.1989

- Sjögren, Lennart, "Samtal med Anna Rydstedt" (*Vår Lösen* 1972:8), i förf:s *Bilden. Tankar om poesi och miljö*, Sthlm 1981
- Söderberg, Monnica, "Jag tänker så ofta på min tappra lilla mamma och hennes hårda liv", *Hemmets Journal* 1983:39
- Wendel, Mia, "Etik är att vara sann mot sig själv och andra", *Barometern* 14.8.1985

MONOGRAFISKA STUDIER

- Bergom-Larsson, Maria, "Anna i världen", i förf:s *Människan i det vertikala samhället*, Sthlm 1974
- Höglund, Bengt, "Har jag ett ansikte? Bengt Höglund pejar den lyriska identiteten hos Anna Rydstedt", *Bonniers Litterära Magasin* 1991:4
- Jönsson, Lena & Lodén, Torbjörn, "Vinden spelar noter ifrån evigheten" (förord till volym av Anna Rydsteds dikter på kinesiska), *Orientaliska studier* 100–101:1999
- Printz-Påhlson, Göran, "... de sköra äggskalerna i ordens korg'. Om Anna Rydsteds poesi" (förord till urvalsvolymen *Ett ansikte*, 1983), i förf:s *När jag var prins utav Arkadien. Essäer och intervjuer om poesi och plats*, Sthlm 1995
- Sallnäs, Hilding, "Ventlinges stämma i världen. En studie i Anna Rydsteds poesi", *Småländskt och öländskt. Några författarporträtt*, Örkelljunga 1985
- Ullén, Jan Olov, *Kära, kära verklighet. En bok om Anna Rydstedt*, Sthlm 2000
- , "O verklighet – Väv kring ett motiv i Anna Rydsteds poesi", i förf:s *Gå, lilla ballad, och finn min härskarinna. Essäer om poesi*, Sthlm 1994

ÖVRIG LITTERATUR

- Ahlborg, Ulf G, "Dioxiner och folkhälsan", *Dioxinet in på livet. Forskarns debatt om dioxinriskerna* (FRN), red Fredrik Holm, Sthlm 1989
- Ahlin, Lars, *Inga ögon väntar mig* (1944), Sthlm 1981
- Algulin, Ingemar, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Sthlm 1977
- Andersson, Paul, *Berättarna. Kantat i fyra partier för kör och soli*, Sthlm 1955
- Anshelm, Jonas & Hedrén, Johan, "Miljöforskningens döda vinkel", *Hållbart samhälle – en antologi om mål, möjligheter, medel och makt* (FRN), red Olof Wärneryd & Tuija Hilding-Rydevik, Sthlm 1998
- Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, red Geromalo Lazzeri, Milano 1954
- Anton, Herbert, *Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines eroti-*

- schen Sinnbildes und mythischen Symbols*, Heidelberg 1967
- Arvidsson, Ingrid, *Danser*, Sthlm 1951
- Axelsson, Sture, *Som i en immig spegel*, Sthlm 1952
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, övers Ulrika Wallenström, förord Arne Melberg, Sthlm 1998
- Bachtin, Michail, "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik", i förf:s *Det dialogiska ordet*, övers Johan Öberg, Gråbo 1988
- Bellman, Carl Michael, *Fredmans epistlar*, red Gunnar Hillbom, del I, Sthlm 1990
- , "Vagg-visa för Auctors yngsta Son Charles den 8 Augusti 1787", *Carl Michael Bellmans Skrifter X*, red Bellmansällskapet, Sthlm 1957
- Bergom-Larsson, Maria, *Nedstigning. Texter kring en myt*, Delsbo 1989
- Birnbaum, Daniel & Olsson, Anders, *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, Sthlm 1992
- Björck, Staffan, "'En skuta, Ö, du själv är lik...'. På seglats genom Ölandsdiktten", i Sven Gillsäter & Sigvard Malmberg, *Öland. Natviol och näktergal*, Sthlm 1983
- Boye, Karin, *Dikter (1942)*, Sthlm 2000
- Connolly, Cyril, *Den oroliga graven. En ordcykel av Palinurus* [pseud], övers Stig Ahlgren, Sthlm 1947
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948
- Dostojevskij, Fjodor, *Bröderna Karamasov*, övers Ellen Rydelius (1918), ny reviderad version, bd II, Sthlm 1960
- Downing, Christine (red), *The Long Journey Home. Re-visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time*, Boston & London 1994
- Eco, Umberto, *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari 1993
- Egil Skallagrímsson's saga*, övers & förord Karl G Johansson, Sthlm 1992
- Eisler, Robert, "Der Bau des Himmelszeltes", i förf:s *Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes*, bd II, München 1910
- Ek, Thomas, *En människas uttryck. Studier i Hans Ruins självbiografiska essäistik* (diss: Lund), Helsingfors 2003
- Ekbohm, Torsten, "Förord", i Herman Melville, *Moby Dick eller den vita valen*, övers Hugo Hulthenberg, Höganäs 1984
- Ekman, Rolf, "Estetiken och livet", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 29.12.1954
- Eliot, T S, "Ulysses, Order and Myth" (1923), *James Joyce. Two Decades of Criticism*, red Seon Givens, New York 1948
- Ellerström, Jonas, "Det litterära femtiotalet", *Lundagård* 2000:4
- , "Efterord", i T S Eliot, *Det öde landet*, övers Jonas Ellerström, Lund 2002
- Emond, Tryggve, *Mina beliga lekar*, Sthlm 1950
- , "Om konstnärens funktion", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 5.1.1955

- , *On Art and Unity. A Study in Aesthetics related to Painting* (diss), Lund 1964
- , ”Rorsman utan skepp. Anteckningar om en blivande klassiker”, *Lundagård* 1951:6
- Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930
- Engdahl, Horace, ”Ångest är en öländsk blomma” (recension av *Genom nålsö-gat*), *Dagens Nyheter* 18.8.1989
- Espmark, Kjell, *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi – från Bau-delaire till surrealismen*, Sthlm 1975
- , *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi*, Sthlm 1983
- , *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Sthlm 1977
- Fehrman, Carl, *Diktaren och döden. Dödsbild och förgängelsetanke i litteraturen från antiken till 1700-talet*, Sthlm 1952
- , ”Helheten och havet”, *Hans Ruin 18/6 1956*, Lund 1956
- Forssell, Lars, ”den anonyma dikten”, *Utsikt* 1948:7
- Frazer, James G, *Den gyllene grenen. Studier i magi och religion*, övers Ernst Klein, förord Martin P:n Nilsson, bd I–II, Sthlm 1925
- Freud, Sigmund, ”Trauer und Melancholie”, *Gesammelte Werke X*, London 1946
- Fröier, Lennart, ”Litteratur i Lund”, *Lundagård* 1953:4
- , ”Litterära studentklubben”, *Lundagård* 1952:7
- Gide, André, *Proserpine; Perséphone*, red Patrick Pollard, Lyon 1977
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust. Sorgspelets första del*, övers Britt G Hall-qvist, Sthlm 1969
- Greene, Felix, *Peking*, övers Jan Stolpe, Sthlm 1980
- Gullberg, Hjalmar, *Dikter*, efterord Anders Palm, Sthlm 1998
- Gunnlaug Ormstungas saga*, övers Hjalmar Alving, Sthlm 1966
- Gustafson, Ingemar, ”Det gåtfulla havet” (recension av Maria Wines *Född med svarta segel*), *Lundagård* 1950:12
- , ”Sidney Bechet”, *Lundagård* 1950:6
- Gustafsson, Johanna, *Kyrka och kön. Om könskonstruktioner i Svenska kyrkan 1945–1985* (diss: Lund), Sthlm/Stehag 2001
- Hallberg, Peter, *Den fornisländska poesien* (1962), andra utvidgade upplagan, Sthlm 1965
- , *Den isländska sagan* (1956), andra upplagan, Sthlm 1969
- Hansson, Gunnar D, *Nådens ordning. Studier i Lars Ahlins roman Fromma mord* (diss: Göteborg), Sthlm 1988
- Hansson, Tom ”Moln av tårgas sveper in och skottsälvor hörs”, *Svenska Dag-bladet* 10.6.1989
- Hartman, Karin, *Bottenglädjen. En bok om Majken Johansson*, Sthlm 2002.
- Hayes, Elizabeth T, *Images of Persephone. Feminist Readings in Western Literature*, Gainesville 1994
- Heaney, Seamus, ”Känslan för platsen” (föreläsning hållen 1977), i förf:s *Dit*

- man hör. Litterära essäer* ("The Sense of Place", i förf:s *Preoccupations*, London 1980), övers Leif Janzon, Sthlm 1996
- Heidenstam, Verner von, *Vallfart och vandringsår* (1888), *Verner von Heidenstams Samlade Verk I*, red Kate Bang & Fredrik Böök, Sthlm 1943
- Hermelin, Carola, *Vinteroffer och Sisyfos. En studie i Erik Lindegrens senare diktning* (diss), Uppsala 1976
- Hinds, Stephen, *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge 1987
- Det historiska Brömsebro. Sammanställning av händelser omkring Bröms under nästan 1000 år*, red Brömsebro samhällsförening (Roland Andersson), Fågelmara 1995
- De homeriska hymnerna*, övers Ingvar Björkeson, inledning Sture Linnér, Sthlm 2004
- "Den homeriska hymnen till Demeter", *Från den grekiska antiken*, övers Rudolf Röding, Göteborg 1926
- Homeros, *Odysseen*, övers Ingvar Björkeson, Sthlm 1995
- Håkansson, Gisela, *Språkinläring hos barn*, Lund 1998
- Igra, Ludvig, *Inre värld och förändring. Om narcissism, identifikation och inre objekt*, Sthlm 1996
- & Sjögren, Lars, "Melanie Klein. En introduktion till hennes liv och verk", i Melanie Klein, *Kärlek, skuld och gottgörelse*, red Igra & Sjögren, övers Ingeborg Löfgren i samarbete med redaktörerna, Sthlm 1988
- Ivarsson, Lillemor, "Att vara Anna på kinesiska", *Ölandsbladet* 21.7.2001
- Jaffé, Aniela, "Symboler i bildkonsten", i C G Jung et al, *Människan och hennes symboler*, övers Karin Stolpe, Sthlm 1974
- Jansson, Magnus, *Genom tidsspeglarna. Diktanalysen som texttyp* (diss), Göteborg 1999
- Johansson, Majken, *Dikter*, Sthlm 2002
- Jung, Carl Gustav, *Mitt liv. Minnen, drömmar, tankar*, red Aniela Jaffé, övers Ivar Alm & Philippa Viking, Sthlm 1979
- , "Mötet med det omedvetna", i förf:s et al, *Människans och hennes symboler*, övers Karin Stolpe, Sthlm 1974
- , "Zum psychologischen Aspekt der Korefigur", i förf:s *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, Gesammelte Werke IX/I*, Zürich 1976
- Karlfeldt, Erik Axel, *Samlade dikter*, kommentarer Johan Stenström, Sthlm 2001
- Kellgren, Johan Henrik, "Proserpin. Opera i en Act", *Samlade skrifter av Johan Henrik Kellgren III* (SFSVS), red Sverker Ek & Allan Sjöding, Sthlm 1942
- Keustermans, Lisette, "Demetermyten i kvinnligt perspektiv. Demeter-Kore/Persefone hos Halldis Moren Vesaas, Anna Rydstedt och Lotta Olsson", *Nordisk litteratur og mentalitet*, red Malan Marnersdóttir & Jens Cramer, Tórshavn 2000
- Kierkegaard, Søren, "Begrebet Angest. En simpel psykologisk-paapegende

- Overveielse i Retning af det dogmatiske Problem om Arvesynden af Vigilius Haufniensis" (1844), *Søren Kierkegaards Skrifter* IV, red Søren Kierkegaard Forskningscenteret (Niels Jørgen Cappelørn et al), København 1997
- "Kårkrönika", *Lundagård* 1951:7
- La Cour, Paul, *Fragmenter af en dagbog*, København 1948
- Larsson, Lisbeth, "På jakt efter den moder som försvann. En litterär debatt om moderskapet", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. IV. På jorden. 1960–1990*, huvudred Elisabeth Møller Jensen, svensk huvudred Lisbeth Larsson, Höganäs 1997
- Lidner, Bengt, "Grefvinnan Spastaras död" (1786), *Samlade skrifter av Bengt Lidner* II (SFSVS), red Harald Elovson, Sthlm 1937
- Lilja, Eva & Magnusson, Jan, "Inledning", *Bo-lövens sorl. Romantisk modernism och estetisk funktionalism i femtitalets poesi*, red Lilja & Magnusson, Göteborg 1998
- Lindberger, Örjan, "Tvetydighet hos A:lfr-d V:stl-nd. Ett bidrag till preciseringen av W. Empsons teori om ambiguities", *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning* 1952
- Lindén, Claudia, "Moderlighetens metaforer. Ellen Key och Friedrich Nietzsche", i förf:s *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key* (diss: Sthlm), Sthlm/Stehag 2002
- Lindgren, Astrid, *Pippi Långstrump*, Sthlm 1945
- Lindgren, Barbro, *Max bil*, Sthlm 1981
- Linnér, Sture, "Inledning", *De homeriska hymnerna*, övers Ingvar Björkeson, Sthlm 2004
- Ljung, Per Erik, "Litteraturhistoria efter andra världskriget – några tendenser", *Videnskab og national opdragelse. Studier i nordisk litteraturhistorisk skrivning* II, red Per Dahl & Torill Steinfeld, København 2001
- Lunds Kungl. Universitets Katalog* 1950–1951
- Lunds Universitets Katalog* 1954–1956
- Lysell, Roland, *Erik Lindegrens imaginära universum* (diss), Sthlm 1983
- Löwenhjelm, Harriet, *Dikter*, femte väsentligt utökade upplagan, Sthlm 1941
- Melberg, Arne, "Mimesis i tid: Auerbachs figura", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1996:2
- Merchant, Marilyn, *Naturens död. Kvinnan, ekologin och den vetenskapliga revolutionen*, övers Öjevind Lång, Sthlm/Stehag 1994
- Miller, J Hillis, *Topographies*, Stanford 1995
- Munck, Kerstin, "'Kvinnlig skrift' kontra fallogocentrism. Strategier i Hélène Cixous' 1970-talsprosa, *Litteratur och verklighetsförståelse. Idémässiga aspekter av 1900-talets litteratur*, red Anders Pettersson et al, Umeå 1999
- Mæhle, Leif, "Lunda-lyrikk", *Diktets venner* 1960:4
- Mörnsjö, Maria, *VI Declaratives in Spoken Swedish. Syntax, Information Structure, and Prosodic Pattern* (diss), Lund 2002

- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (1883–1885), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe* VI/I, red Giorgio Colli & Mazzino Montinari, Berlin 1968
- , *Så talade Zarathustra*, övers Wilhelm Peterson-Berger (Albert Eriksson), Sthlm 1963
- Nilsson, Albert, *Svensk romantik. Den platoniska strömningen* (1916), andra upplagan, Lund 1964
- Nilsson, Martin P:n, ”Förord”, i James G Frazer, *Den gyllene grenen. Studier i magi och religion*, övers Ernst Klein, Sthlm 1925
- , *Olympen* (1919), andra upplagan, Sthlm 1985
- Nykvist, Karin, *Poesi som poetik. Idéer om diktkonst i Jesper Svenbros lyrik* (diss), Lund 2002
- Nylén, Leif, ”Ett ljus i själva mörkret” (recension av *Köre*), II.II.1994
- Olsson, Anders, ”Poesins plats”, i Sara Danius et al, *Försök om litteratur*, Sthlm 1998
- Olsson, Lotta, *Skuggor och speglingar*, Sthlm 1994
- Orenstein, Gloria Feman, ”An Ecofeminist Perspective on the Demeter-Persephone Myth”, *The Long Journey Home. Re-visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time*, red Christine Downing, Boston & London 1994
- Ovidius, *Fasti* IV, red Elaine Fantham, Cambridge 1998
- , *Metamorphoser. Förvandlingar*, övers Harry Armini, bd I, Malmö 1969
- Palm, Anders, *Kristet, indiskt och antikt i Hjalmar Gullbergs diktning. Tre studier* (diss: Lund), Sthlm 1976
- , ”Orden som ger stenen liv – från Pygmalion till en ovidiansk metamorfos i Lund”, *I lärdomens trädgård. Festskrift till Louise Vinge 24/II 1996*, red Christina Sjöblad et al, Lund 1996
- , ”Parnassister och modernister”, *Skånes litteraturhistoria* II, red Louise Vinge, Malmö 1997
- Palm, Göran, ”Den lundensiska spegelsalen” (recension av Göran Printz-Påhlsons *Solen i spegeln*), *Bonniers Litterära Magasin* 1958:6
- , ”Den unge författaren. En klagoskrift”, *Bonniers Litterära Magasin* 1954:4
- , ”Ljusen från Lund. Liten översikt” (under pseudonymen Olof Brask), *Upp-takt* 1958:2
- Palmborg, Nils, *Litteratörernas Lund*, Lund 1985
- Palmlund, Evald, ”Poetens höga uppgift”, *Lundagård* 1951:4
- Perera, Sylvia Brinton, *Inannas resa. Om kvinnors initiation*, övers Molly och Per-Axel Åkerlund, Solna 1991
- Perloff, Marjorie, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton (NJ) 1981
- Petrarca, Francesco, *Kärleksdikter*, övers Ingvar Björkeson, Sthlm 1990
- Pollard, Patrick, ”Introduction”, i André Gide, *Proserpine; Perséphone*, red Pollard, Lyon 1977

- Printz-Påhlson, Göran, ”Hemligheten i deras konst”, *Lundagård* 1953:4
- , ”Mod och naivitet” (recension av *Bannlyst prästinna*), *Kvällsposten* 16.3.1953
- , ”Platsens poesi, satsens poesi” (efterskrift till *Färdväg. 30 engelskspråkiga poeter*, Sthlm 1990), i förf:s *När jag var prins utav Arkadien. Essäer och intervjuer om poesi och plats*, Sthlm 1995
- , *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Sthlm 1958
- , *Säg minns du skeppet Refanut? Samlade dikter 1950–1983*, Sthlm 1984
- Ralfnert, Bernt, *Kvinnoprästdebatten i Sverige i perspektivet kyrka-stat* (diss), Lund 1988
- Ruin, Hans, *Poesiens mystik*, Sthlm 1935
- Sandgren, Håkan, *Landskap på jorden och i drömmen. Studier i Folke Isakssons lyrik*, Lund 1999
- Sandström, Daniel, *Tvinga verkligheten till innebörd. Studier i Kjell Espmarks lyrik fram till och med Sent i Sverige* (diss), Lund 2002
- Sarrimo, Cristine, *När det personliga blev politiskt. 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi* (diss: Lund), Sthlm/Stehag 2000
- Schottenius, Maria, *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans berättarkonst* (diss: Lund), Sthlm 1992
- Schönström, Rikard, ”Det andra femtiotalet. Några reflexioner över Göran Palms och Göran Printz-Påhlsons tidiga litteraturkritik”, *Bo-lövens sorl. Romantisk modernism och estetisk funktionalism i femtiotalets poesi*, red Eva Lilja & Jan Magnusson, Göteborg 1998
- , *Minnets ära, glömskans tradition. En studie i Göran Printz-Påhlsons poesi*, Sthlm/Stehag 1995
- Segal, Hanna, *Melanie Klein och hennes bidrag till psykoanalytisk teori och teknik. En introduktion*, övers Maj Frisch, Sthlm 1976
- Silkeberg, Marie, recension av *Kore, Ord & Bild* 1995:3
- ”... som solarna väckte till dans. En bok om Erik Johans Stagnelius 200 år”, red Sällskapet Erik Johan Stagnelii Vänner, Borgholm 1993
- Smedberg Bondesson, Anna, ”Demeter och Persephone – Anna Rydsteds slutdikt och Lotta Olssons debut”, *On the Threshold. New Studies in Nordic Literature*, red Janet Garton & Michael Robinson, Norwich 2002
- Sonnevi, *ingrepp – modeller*, Sthlm 1965
- , *Mozarts tredje hjärna*, Sthlm 1996
- Stagnelius, Erik Johan, *Samlade skrifter av Erik Johan Stagnelius II* (SFSVS), red Fredrik Böök, Sthlm 1913
- Stendahl, Brita, *Traditionens makt. Kvinnan och prästämbetet i Svenska kyrkan*, övers Ingela Åstrand, 1985
- Stenström, Johan, *Med fantasins eld. Ingemar Leckius och bilden*, Nora 2002
- Strindberg, August, *Ett drömspel* (1902), *Nationalupplagan av August Strindbergs Samlade Verk* 46, Sthlm 1988
- Strömstedt, Bo, ”Den andaktsfulle vitsaren och romantikern med räknestick-

- an” (recension av Tryggve Emonds *Mina heliga lekar* och Harald Swedners *analysis situs*), *Lundagård* 1950:12
- , ”En stad som hette Lund och tre kvinnor som överlevde den”, *Böckernas värld* 1970:8
- , ”En säkerhetsventil i det ironiska rummet”, *Hans Ruin* 18/6 1956, Lund 1956
- , *Löpsedeln och insidan. En bok om tidningen och livet*, Sthlm 1994
- , ”Samtalsövningar under en lång resa”, *Det gränslösa samtalet*, red Jerker Blomqvist & Ulf Teleman, Lund 1996
- Svalor flyger ännu. Nutida texter med anknytning till Småland, Öland och Blekinge*, red Ingrid Nettekvik, Eslöv 1993
- Svenbro, Jesper, ”Mimopoeia. Anteckningar kring ett imaginärt tärningskast”, *Tärningskastet* VI, 1980
- , ”Skriftbegrepp”, i förf:s *Hermes kofösaren*, Sthlm 1991
- , ”Vergilius metapoeticus. Element till en omläsning av Georgica”, *Bonniers Litterära Magasin* 1995:6
- Svensson, Lars-Håkan, ”Tre intervjuer” (med Göran Printz-Påhlson): ”I. På väg mot en ny regionalism” (*Tärningskastet* IX, 1981), ”II. Platsens poesi” (*Lyrikvännen* 1989:5), ”III. Från femtital till nittital” (*Ord & Bild* 1992:2), i Göran Printz-Påhlson, *När jag var prins utav Arkadien. Essäer och intervjuer om poesi och plats*, Sthlm 1995
- Swedish Poets in Translation*, övers David Harry, red Göran Tunström, *Poetry Australia* 98:1985
- Swedner, Harald, *analysis situs*, Sthlm 1950
- , ”befriad prästinna” (recension av *Bannlyst prästinna*), *Lundagård* 1953:4
- , ”Estetikens diktatur”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 16.12.1954
- , ”Estetik och semantik”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 13.1.1955
- , ”Konstnären, kritikern och den fingerade guden”, *Lundagård* 1950:6
- , ”Litterära Studentklubben – ett program”, *Lundagård* 1950:8
- , ”Reflexioner kring en veranda i Göinge. Några Palinurus-repliker”, *VOX* III, Lund 1951
- Söderberg, Lasse, ”När ensamhetens universum rämnar. Intervju med Ingemar Leckius” (radiointervju nyåret 1975), *Tärningskastet* III (förkortad version), 1977
- Sörbom, Göran, ”Mimesis”, *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red Hans-Olof Boström, Sthlm 2000
- Sörman Olsson, Majken, ”Ett barn är fött”, *Sydsvenska Dagbladet* 24.12.1994
- Tegnér, Esaias, *Samlade dikter* II (1809–1816), red Fredrik Böök & Åke K G Lundquist, Lund 1968
- Teleman, Ulf et al, *Svenska Akademiens grammatik. 4. Satser och meningar*, Sthlm 1999
- Tenngart, Paul, ”Bluesens blå blomma. Femtiotalsromantik i Svante Foersterns Blueslyrik”, *Skriva om jazz – skriva som jazz. Artiklar om ord och musik*, red

- Walter Baumgartner et al, Lund 2001
- , *Jag spelar er förväntan. Självdramatisering i Paul Anderssons diktverk Berättarna* (diss), Lund 2002
- Tjechov, Anton, *Måsen/Onkel Vanja*, övers Jarl Hemmer, Sthlm 1967
- Tranströmer, Tomas, *Samlade dikter 1954–1996*, Sthlm 2001
- & Bly, Robert, *Air Mail. Brev 1964–1990*, red Torbjörn Schmidt, övers Lars-Håkan Svensson, Sthlm 2001
- ”Tre Fransmän. Översättningar av Tryggve Emond, Ingemar Gustafson, Alf Rosén”, *Lundagård* 1951:9
- Ullén, Jan Olov, ”Stenar i munnen, doft av fuktig honungsklöver – Om Jesper Svenbro och mimopoeia”, i förf:s *Gå, lilla ballad, och finn min härskarinna. Essäer om poesi*, Sthlm 1994
- Vennberg, Karl, ”Kring äng och hus står Anna Rydstedt” (recension av *Genom nålsögat*) *Expressen* 18.8.1989
- , ”Skriv presens, mitt barn” (recension av *Presensbarn*), *Aftonbladet* 26.11.1964
- Vergilius, *Aeneiden*, övers Ingvar Björkeson, Sthlm 1988
- Vialet, Michèle & Norman, Buford, ”Sexual and Artistic Politics under Louis XIV: The Persephone Myth in Quinault and Lully’s Proserpine”, *Images of Persephone. Feminist Readings in Western Literature*, red Elizabeth T Hayes, Gainesville 1994
- Vinge, Louise, ”På Helgonabacken vid Lund”, i förf:s *Skånska läsningar*, Malmö 1999
- VOX. *Kalender utgiven av Litterära studentklubben i Lund*, I–V, Lund 1947–1954
- ”Völvans spådom”, *Den poetiska Eddan*, övers Björn Collinder, andra omarbetade upplagan, Sthlm 1964
- Wahlin, Claes, ”I bo-lövens sorl. Lars Forssell, Ezra Pound och manipulation av litterära system”, *Bo-lövens sorl. Romantisk modernism och estetisk funktionalism i femtitalets poesi*, red Eva Lilja & Jan Magnusson, Göteborg

Diktregister

- Bannlyst prästinna 28, 37 ff, 201 f
Bedömning 234
Bergtora 209
Bladen vänder sig mot
jorden 153, 207, 225
Blåsten kommer 11, 67, 69, 71–78
Bär det stora Barnet 10
Danserskan 42
De fåvitska träden 218 f
Demeter 143, 149, 151, 154 f
Denna främmande storm 117, 149 f,
152, 154, 176, 178 f, 181 ff
Den sista dagen 234
Det arktiska ansiktet 221
Det enda 7, 9 ff, 47, 62
Det finaste tältet 121 f, 221
Din sommarbruna kind 75, 218
Diviner, Diviner, säg icke hur
länge 76
Du 140
Dunkel gobeläng 63, 68, 212
Då upprottet är kort 112
Emot jorden 64, 125 ff
En blek Ophelia 155
Ensam 42
En sorglig historia från Lund 29 ff,
52, 199 f, 206
Ett grått nederbördsbälte 221
Frukost 121, 127, 221
För fyra år sen... 75, 104
Försök 66, 213
Genom nålsögat 173, 233
Handen fast och hjärtat
stilla 51, 206, 217
Himmelens port 11, 68, 79–85, 215
Hjärtat 45, 75
Hästen 233
I hjärtats motvåg 49
I ödesgungan 32, 52 ff, 225
Jag var ett barn 102 ff, 117, 123 f
Järnnatt 149, 154
Kattliv 102 f, 234
Klipp fåren 99 f
Klippmannen 200
Klädbrasa 61
Kom i magnolia 233
Kom mamma, se vårt fina vete! 75,
104
Kondoleansbrev till världens katoli-
ker 205, 225
Kore 11, 99, 104, 117 f, 144, 146, 149
ff, 156–179, 182, 226, 229
Kristin 214, 223
Källofinnaren 64, 231
Lea sugga 213
Livsövningar 27, 198, 213
Ljusbässa 37, 115, 202
Längre än... 99, 142
Lökvår 124
Mamma i världen 10 f, 97, 102–117,
146, 189, 225
Mina dityramber 202
Min far biskopen 96 f, 216 f
Min Gudinna 203
Mitt hjärta 92 ff, 97, 102, 217
Morgonsikt 212
Naken 23 f, 32 f
Nu galopperar själen 223
Och jorden far hem 56, 99
Presensbarn 49 f, 205
Presentation 33, 37, 40–46, 55, 204,
206
Prästinna Eld 37
Pytia prästinna 37, 42
Rabarberskotten 209, 234
Rapport från Lillsjödal 29, 199
Relation i det akademiska 28, 198,

200
Reling 99, 142
Rosis läger 224
Rudolfs sol 122
Sanningens prästinna 33, 37, 202
Sensommar för själen 91, 153, 155,
173
Septemberpastoral 57
Sextio minuter 217
Soldikt 1982 11, 44, 84, 97, 102, 117
f, 127–146, 154, 190, 217, 222 f
Solen lyser sent 209
Solen lyser över ens ångest 64, 124
f, 168
Solritt 121, 123 ff, 220
Som båten klyver vattenytan 206
Sommarkropp 234
Sommar står kring äng och hus 125
Som strån 209
Svalor finns ännu 209
Tankstrecket 127
Terra Bona 64, 178
Tre rum i min barndom 101, 217
Tung av jord 64, 121 ff, 125
Tusen Tusen millioner äro 229
Under handens solskärm 208
Underifrån 46, 204
Utan betyg i exegetik 28, 35 ff, 42,
198, 201
Vad du ger mig 45
Var är den inre Vän 144
Venus födelse 42, 210
Vindord 91
Vinterdikt 1965-66 213
Vinterdikt 1967-68 205
Vita gäss 209, 212
Vårdagjämning 164, 206
Vårglädje 29, 198, 200, 233
Ännu 46, 75
Ön 61, 99

Personregister

A

Abraham, Karl 234
Ahlborg, Ulf G 233
Ahlgren, Stig 199
Ahlin, Lars 94, 115, 216, 218, 220
Algulin, Ingemar 123, 221
Alm, Ivar 223
Alving, Hjalmar 199
Andersson, Paul 33, 194, 200
Andersson, Roland 213
Anouilh, Jean 26
Anshelm, Jonas 233 f
Anton, Herbert 226
Armini, Harry 222
Arvidsson, Ingrid 203
Arvidsson, Rolf 192 f
Ashbery, John 68
Aspelin, Gunnar 192, 198
Aspenström, Werner 26
Auerbach, Erich 203 f
Aurell, Tage 193
Axelson, Sture 203
Axelson, Örjan 149, 226
Axelsson, Sun 218

B

Bachtin, Michail 65, 210
Bang, Kate 217
Baudelaire, Charles 212
Baumgartner, Walter 200
Beauvoir, Simone de 114
Beethoven, Ludwig van 130
Bellman, Carl Michael 112, 219 f
Bengtsdotter Katz, Viktoria 93, 184,
191, 214 f, 217 f, 220, 226, 234
Bengtsson, Frans G 19
Bengtsson, Nils A 16, 193
Berdjajev, Nikolaj 210
Bergman, Ingmar 26, 197
Bergman, Petter 194
Bergom-Larsson, Maria 10, 183, 191,
208, 227

Bergström, Kerstin 218
Bergström, Lars 200
Berry, Wendell 210
Birnbäum, Daniel 234
Björck, Pia (född Lindegren) 96, 196,
216
Björck, Staffan 208 f
Björkeson, Ingvar 151, 155, 171, 199,
203 f, 227, 229 ff
Blomdahl, Karl-Birger 156
Blomquist, Gunvor 192
Blomqvist, Jerker 195
Bly, Robert 194 f
Bohlin, Torsten 204
Bong, Karin 204
Bonnier, Gerard 87, 94, 215 f, 226
Boström, Hans-Olof 209
Boye, Karin 44, 46, 127, 187, 200,
203 f, 206, 222 f
Bruno av Köln 214
Böök, Fredrik 210, 217, 222

C

Cage, John 212
Cappelørn, Niels Jørgen 224
Carlsson, Rut (född Rydstedt) 2, 63,
87, 101, 208, 216
Cederfeldt, Caesar 193
Cendrars, Blaise 27
Chen Maiping 224
Cixous, Hélène 225
Colli, Giorgio 225
Collinder, Björn 229
Connolly, Cyril 30 f, 199
Cramer, Jens 228
Cronqvist, Lena 225
Curtius, Ernst Robert 225

D

Dahl, Per 195
Danius, Sara 210
Dannstedt, Gustaf 82, 184, 192, 208, 215
Dostojevskij, Fjodor 65, 94, 210

Downing, Christine 227

E

Eco, Umberto 224

Edlund, Sven 198

Ehnmark, Erland 96, 198

Eisler, Robert 221

Ek, Sverker 229

Ek, Thomas 196

Ekbom, Torsten 212

Ekelund, Vilhelm 193

Ekelöf, Gunnar 204

Ekman, Kerstin 219

Ekman, Rolf 193

Eliot, T S 32, 152, 156, 172, 200, 228 f

Ellerström, Jonas 25 f, 197, 229

Elovson, Harald 201

Emilsson, Birgitta 60, 120, 148

Emond, Tryggve 16 f, 27, 31, 193 f, 196, 198, 200

Empson, William 195 f

Enckell, Rabbe 22

Engdahl, Horace 211

Eriksson, Albert 225

Espmark, Kjell 68, 212, 221, 228

F

Fantham, Elaine 230

Fehrman, Carl 196, 204, 207

Feman Orenstein, Gloria 227

Fjord Jensen, Johan 195

Foerster, Svante 200

Forssell, Lars 32, 200

Franciskus av Assisi 123, 127 f, 221 f

Frazer, James G 150, 227, 230 f

Freud, Sigmund 138, 182, 234

Frisch, Maj 227

Fröding, Gustaf 192

Fröier, Lennart 16 f, 26, 194, 197

Fyrberg, Harriet 215

G

Galilei, Galileo 82

Garton, Janet 228

Gasset, Ortega y 21, 200

Gassilewski, Jörgen 204

Gide, André 156, 229

Gillsäter, Sven 208

Givens, Seon 228

Goethe, Johann Wolfgang von 82, 214

Grave, Elsa 25, 200

Greene, Felix 214

Grundtvig, N F S 47 ff, 56, 94, 125, 152, 198, 212, 220, 222

Guillevic, Eugène 27

Gullberg, Hjalmar 19, 32, 37, 40 f, 179, 195, 201 ff, 230, 232, 234

Gustafson, Ingemar (se Leckius)

Gustafsson, Agne 15, 192

Gustafsson, Johanna 201

Gustavsson, Dan 192, 211, 215

H

Hagberg, Ingrid 226

Hallberg, Peter 206

Hallqvist, Britt G 214

Hansson, Gunnar D 218

Hansson, Tom 214

Harry, David 189, 225, 234

Hartman, Karin 205

Hayes, Elizabeth T 228

Heaney, Seamus 65 ff, 210 f

Hedré, Johan 233 f

Heidegger, Martin 210 f

Heidenstam, Verner von 102, 217

Hemmer, Jarl 204

Hermelin, Carola 229

Herner, Torsten 52, 55, 92, 96 f, 128, 207, 210, 217

Heurling, Bo 213

Hilding-Rydevik, Tuija 234

Hillbom, Gunnar 219

Hinds, Stephen 226

Hirdman, Arne 193

Hitler, Adolf 81

Holm, Fredrik 233

Holmberg, Maj 96

Holmberg, Olle 95 f, 192, 198, 216

Holmström, Bengt 193

Hooker, Jeremy 210

Hultén, CO 198

Håkansson, Gisela 199

Höglund, Bengt 62, 69, 137, 208, 211 f, 221, 223

Hölderlin, Friedrich 37

I

Igra, Ludvig 227 f
Isaksson, Folke 26, 210
Ivarsson, Lillemor 224

J

Jaffé, Aniela 223, 226
Jansson, Magnus 195
Janzon, Leif 210
Johanson, Klara 193
Johansson, Karl G 206
Johansson, Majken 16, 18 ff, 24 f, 31 f,
48, 50, 192, 195 ff, 199 f, 205
Johnsson, Jenny 229
Jonsson, Busk Rut 48, 204, 233
Joyce, James 228
Jung, C G 137, 141, 144 f, 223, 226
Jönsson, Lena 67, 138, 215, 224

K

Karlfeldt, Erik Axel 64, 125, 209, 217
Karlzén, John 26, 193
Kellgren, Johan Henrik 156, 229
Keustermans, Lisette 228
Key, Ellen 225
Kierkegaard, Søren 47 f, 94, 140, 204,
212, 222, 224
Kjellman, Lars 192
Klein, Ernst 231
Klein, Melanie 227 f
Kristian IV 212

L

La Cour, Paul 48, 94, 204
Lagerkvist, Pär 37
Langer, Susanne K 193, 196
Larsson, Lisbeth 218
Lazzeri, Gerolamo 222
Leckius, Ingemar (född Gustafson) 16
ff, 21, 23 ff, 29, 48, 76, 194, 196 ff,
202 f
Leijonhielm, Christer 192
Lidner, Bengt 36, 201
Lilja, Eva 195, 200
Lilja, Gösta 16, 193
Lindberger, Örjan 196

Lindegren, Erik 156, 221 f, 229
Lindegren, Pia 96, 196, 216
Lindén, Claudia 225
Lindgren, Astrid 199
Lindgren, Barbro 199
Linné, Carl von 64, 179, 209
Linnér, Sture 151, 227
Ljung, Per Erik 195
Ljunggren, Karl Gustav 198
Lodén, Torbjörn 215, 224
Lully, Jean-Baptiste 156, 229
Lundgren, Max 216
Lundquist, Åke K G 222
Lundström, Göran 17
Luther, Martin 79, 81
Lutteman, Ester 192
Lysell, Roland 221 f
Lång, Öjevind 233
Löwenhjelms, Harriet 219

M

Madeland, Olle 215 f
Magnusson, Jan 195, 200
Malmberg, Sigvard 208
Malmström, Bernhard Elis 220
Mao Zedong 214
Marnersdóttir, Malan 228
Matthias, John 210
Melberg, Arne 204
Melin, John 56
Melville, Herman 73, 212
Merchant, Carolyn 233
Michaux, Henri 27
Miller, J Hillis 210 f
Montinari, Mazzino 225
Munck, Kerstin 225
Mæhle, Leif 194, 198, 206, 212
Mæhle, Tora 206, 212
Møller Jensen, Elisabeth 218
Mörnsjö, Maria 199

N

Nelson, Walter W 216
Nettervik, Ingrid 209
Nietzsche, Friedrich 144, 202, 225
Nilsson, Albert 222
Nilsson, Lennart 212

Nilsson, Martin P:n 150, 227
Norman, Buford 229
Nykvist, Karin 208, 210, 230
Nylén, Leif 223

O

Odeberg, Hugo 95, 192
Oehlenschläger, Adam 54 f
Olin, Ulla 25
Olsson, Anders 65 ff, 210 ff, 234
Olsson, Lotta 152 f, 228
Orenstein, Gloria Feman 227
Orre, Ingvar 194
Ovidius 150, 164, 171, 222, 230, 232
Oxenstierna, Axel 72, 74 f

P

Palm, Anders 193, 200 f, 203, 220 f
Palm, Bertil 208
Palm, Göran 18 f, 194 f
Palmborg, Nils 200, 206
Palmlund, Evald 16, 188, 192 f, 195,
197, 204 f, 207, 217
Palmlund, Kerstin 205
Perera, Sylvia Brinton 227
Perloff, Marjorie 68 f, 212
Peterson-Berger, Wilhelm 225
Petrarca, Francesco 44, 203
Pettersson, Anders 225
Pindaros 128
Platon 144
Pollard, Patrick 229
Pound, Ezra 32, 68, 200
Printz-Påhlson, Göran 11, 16, 18–24,
32 f, 39, 50, 63, 65 ff, 187, 189, 192 f,
195 ff, 200 f, 205, 207–211, 222
Printz-Påhlson, Ulla (född Thelander)
193, 197

Q

Quinault, Philippe 156, 229

R

Ralfnert, Bernt 200
Rimbaud, Arthur 68, 212
Robinson, Michael 228
Rosén, Alf 27, 198 f

Ruin, Hans 9, 22 f, 57, 61, 91, 96 f, 188,
191, 196, 204, 207 f, 215 ff

Ruin, Kaisi 196

Runeberg, Johan Ludvig 116

Runnquist, Åke 215

Rydellius, Ellen 210

Elin Rydstedt Elin 63, 75, 92 f, 114,
191, 208, 213, 215, 218

Ivar Rydstedt 92 f, 208, 213, 215

Rydstedt, Rudolf 122, 202

Rydstedt, Rut (se Carlsson)

Rying, Matts 9, 21, 35, 47 f, 55, 61, 97,
99, 113, 191, 196, 201, 204 f, 207 f,
216 f, 220, 222

Röding, Rudolf 230 f

S

Sallnäs, Hilding 48, 204, 206, 208,
216, 221

Sandell-Berg, Lina 219

Sandgren, Håkan 210

Sandström, Daniel 228

Sandström, Katarina 216, 225

Sarrimo, Cristine 218

Schmidt, Torbjörn 195

Schottenius, Maria 219

Schönström, Rikard 195 f, 205, 210

Segal, Hanna 227

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper
128, 222

Siegvald, Herman 94 f, 192

Silkeberg, Marie 219, 233

Sjöblad, Christina 200, 225

Sjöding, Allan 229

Sjögren, Lars 228

Sjögren, Lennart 9, 18, 20, 83, 141, 191,
194 f, 204, 208 f, 214, 216, 224

Sjöman, Vilgot 26, 197

Sköld, Bo 216

Smedberg Bondesson, Anna 206, 228,
234

Sonnevi, Göran 149, 154, 166, 176, 185,
191, 204, 208, 215, 226, 229 ff, 233 f

Sonnevi, Kerstin 226

Stagnelius, Erik Johan 64 f, 94, 209 f,
220

Steinfeld, Torill 195

Stendahl, Brita 200
Stenström, Johan 26, 196 ff, 209
Stjernquist, Berta 198
Stolpe, Jan 214
Stolpe, Karin 223
Strandberg, Kerstin 218
Stravinskij, Igor 156
Strindberg, August 129, 199, 223
Ströhm, Bertil 16, 192
Strömstedt, Bo 16, 18 f, 22, 32, 194 ff,
200, 203, 221
Strömstedt, Margareta 218
Strömstedt, Niklas 220 f
Svenbro, Jesper 208, 230
Svensson, Lars-Håkan 195, 210 f
Swahn, Sven Christer 197
Swedner, Harald 16 ff, 26, 31, 193 ff,
199 f, 203
Söderberg, Lasse 17, 194
Söderberg, Monnica 56, 191, 207
Södergran, Edith 9, 22 f, 55, 187 f, 196,
207
Sörbom, Göran 208 f
Sörman Olsson, Majken 225

T

Tegnér, Esaias 32, 53, 127 f, 145, 222,
226
Teleman, Ulf 195, 199
Tenngart, Paul 200
Tideström, Gunnar 195
Tjechov, Anton 204
Topelius, Zacharias 173
Tranströmer, Tomas 194 f, 221, 223
Trotzig, Birgitta 123, 208 f, 221
Tunström, Göran 225, 234

U

Ulfeldt, Corfitz 71, 73, 75, 212 f
Ulfeldt, Leonora Christina 71, 73, 212
Ullén, Jan Olov 9, 15, 18, 24, 48, 52,
62 f, 92, 97, 128 ff, 141, 149 f, 153,
187, 191 f, 194, 197, 203–218, 221 ff,
228
Ullén, Marianne 14

V

Vennberg, Karl 22, 94, 196, 216
Vergilius 31, 199, 230
Vesaas, Halldis Moren 228
Violet, Michèle 229
Viking, Philippa 223
Vinge, Louise 32, 193, 200, 206

W

Wahlin, Claes 200
Wahlström, Lydia 192
Wallenström, Ulrika 203
Wallin, Johan Olof 220
Warren, Austin 20
Welander, Sven 194
Wellek, René 20
Wendel, Mia 209, 223
Widerberg, Bo 26, 197
Wine, Maria 25, 202
Wittrock, Ulf 207
Wohlin, Åsa 16, 24 f, 192, 197
Wolgers, Beppe 18, 194
Wärneryd, Olof 234
Wästberg, Per 19

Y

Ydring, Andrea 60, 90

Å

Åkerlund, Molly 227
Åkerlund, Per-Axel 227
Åstrand, Bertil 196
Åstrand, Folke 195 ff
Åstrand, Ingela 200

Ö

Öberg, Johan 210
Östergren, Jan 65
Österlin, Anders 56

ellerströms avhandlingar

Per Bäckström

Aska, Tomhet & Eld.

Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer

Mattias Fyhr

De mörka labyrintherna.

Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel

Mats Jacobsson

Dylan i 60-talet.

Tematiken i Bob Dylans sångtexter och dikter 1961–67

Lena Malmberg

Från Orfeus till Eurydike.

En rörelse i samtida svensk lyrik

Olle Thörnvall

Novellisten Gustaf Rune Eriks

Ett urval andra böcker från ellerströms

- Olle Thörnvall *Det svarta puzzlet. Om Bruno K. Öijer*
Jan Magnusson *Blodrikets bortersta gränser. Om Paul Andersson*
Théophile Gautier · Charles Baudelaire *Haschklubben*
Eric Pauli Fylkeson *Raklång på vattnet. Dikturval*
André Parinaud *Samtal med Breton*
Donald Hall *Samtal med Pound*
Oscar Wilde *De profundis. Brev från fängelset*
Oscar Wilde *Människans själ under socialismen. Essä*
Edgar Allan Poe *Upptäckter under hypnos. Essäer*
Edgar Allan Poe *Korpen och andra dikter*
Søren Ulrik Thomsen *En dans på glosor. Poetik*
Robert Bly *Rader som är korsvägar. Dikturval*
Kristoffer Leandoer *Jag. Du. Vi. Om Marcel Proust*
Bernt Olsson *Vid språkets gränser*

Böckerna kan beställas direkt från
ellerströms förlag, Fredsgatan 6, 222 20 Lund
e-post info@ellerstroms.se
Prislistor, kataloger och fortlöpande information
om utgivningen sänds gratis på begäran
Hemsida www.ellerstroms.se