

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 124 2003

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Conny Svensson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word för Windows eller Word Perfect. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2004 och för recensioner 1 september 2004.

Sedan årgång 2002 av *Samlaren* erhåller uppsatsförfattarna ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

ISBN 91-87666-21-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2003

tas i konstverket där det utsätts för trotset. Som allegori är romanen ett hopkok, och den erkänner det: ”man tager vad man haver.”

Vi kan också återvända till romanens början, den lyder sålunda:

Sakta i backarna – sån gjorde gud snigeln, eller vem det var som gjorden. Men vem som gjorden så gjorde han det bra.

Romanen börjar alltså parodiskt självkommenterande, den parodierar den gudomliga skapelsen, drar ned den till en mycket låg jordisk nivå där sniglar bor och där skapelsen är ett görande. Romanen börjar med en läsanvisning, också i den meningen att den börjar med en ordvits – och den litterära genre som i hög grad bygger på ordvitsen är just allegorin, den spelar med ordens betydelser, med falska och sanna etymologier, vränger dem och omplaceras dem. Det gör också Dagerman.

Lotass har skrivit en avhandling som inbjuder till diskussion och ifrågasättande. Men som också inbjuder till beröm och instämmande. Låt mig därför peka på några av dess starka sidor: Hon ger på de första hundra sidorna en mycket fin bild av Dagerman i samtidens litterära klimat, och jag uppskattar hennes i sig inte originella men här funktionella betoning av den existentiellt medvetna livshållningen som en aktiv pessimism med provokativ kraft. Den tycks mig i högsta grad relevant inte bara för Dagerman och hans tid, utan också för vår tid som kan inge samma pessimism, men som också avkräver oss en motsvarande vilja till handling. Under de följande hundra sidorna ger oss Lotass en mycket fin läsning av *Bröllopsbesvär*, och här vill jag särskilt betona hennes syn på romanens mångstämmighet och dess groteska karnevalism, som hon mycket fint utvecklar i närläsningen. Bröllopsnatten är verkligen en annan ordning som hon skriver, och hon övertygar mig om helgjutningen i *Bröllopsbesvär* som konstverk. Och avhandlingens sista del innehåller, återigen, fina läsningar av särskilt dramat *Den yttersta dagen* och prosafragmentet *Tusen år hos Gud*. Det är i dessa läsningar, snarare än i försöken att situera författarskapet, som Lotta Lotass verkligen övertygar. Och det har sin poäng i en avhandling som diskuterar och tar på allvar några av de etiska dimensionerna av författarens verksamhet, frågorna om ansvar och frihet. Så visar Lotass också att vi kan läsa Dagerman: läsaren är nog inte fri – men den har ett ansvar. Det

kan omskrivas i termer av omsorg om textens bokstav och öppenhet inför dess tilltal. Lotta Lotass har i *Friheten meddelad* tagit sitt ansvar, hon visar därmed också något av vad det innebär att, som Dagerman säger i essän ”Diktaren och hans samvete”, ha litteraturen inte som ett ”sällskapsnöje” utan som ett ”livsvillkor”.

Ulf Olsson

Paul Tenngart, *Jag spelar er förväntan. Självdramatisering i Paul Anderssons diktverk* Berättarna (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet). Lund 2002.

Det finns diktare som är helt anonyma, vilkas texter står utan signatur; det finns diktare som enbart talar genom sina verk; det finns diktare som recenserar och i kulturartiklar röjer litteraturideologiska och andra ställningstaganden.

Det är uppenbart till vilken kategori Paul Andersson hör – ingen.

Paul Andersson (1930–1976) har utöver genom sin poesi låtit höra tala om sig ändå, genom självsäkra uttalanden, spektakulära scenframträdanden, genom att tidigt bli en unglitterär kändis, och snart en myt, något som började formas till och med före debuten.

Det är också uppenbart att en sådan utlevande personlighet är svår att bortse från när man senare läser hans texter. Men vilken vikt skall man lägga vid den offentliga bilden och vilken vikt vid dikten? Och går det att separera dem – är det ens önskvärt?

Kanske är det alltså lättare att studera den fullt anonyma poetens poesi, eller den poesi vars upphovsman i övrigt är privat, kanske är det också enklare med den som publicerar väl övervägda ståndpunkter. Så vad gör vi med den diktare som själv skapat och sett omgivningen skapa en svåraderad aura kring ett relativt fåordigt författarskap? Det är den ständigt närvarande kardinalfrågan i Paul Tenngarts gedigna och tankeväckande doktorsavhandling *Jag spelar er förväntan. Självdramatisering i Paul Anderssons diktverk* Berättarna (2002).

Avhandlingen tar sitt avstamp i att de flesta av oss känner poeten Paul Andersson bättre som legend eller som fenomen än som diktare. Forskningen om Anderssons poesi är högst begränsad och även litteraturhistorieskrivningen tenderar att lyfta fram Andersson mer som lit-

terär mytbildning än som poet till det han faktiskt har skrivit.

Undersökningens förutsättningar är alltså den förhållande bilden av Paul Andersson som brådmogen poet, egotrippad, högljudd och med moderna termer medialt medveten, en poet som slog igenom hastigt och våldsamt, en i åtskilliga bemärkelser romantiskt utsvävande (och självdestruktiv) människa med ymnigt drogmissbruk, en diktare som hastigt och mindre lustigt försvann från landet, poesin och rikets litterära centrum, och som tragiskt tynade bort nästan lika snabbt som han glöddigt trädde fram. Det är bilden, befogad eller inte.

Tenngart vill råda bot på felsyn, eller kanske motverka bristen på syn överhuvudtaget. Och han vill definitivt precisera sammanhangen, inte minst genom att lyfta fram diktarens poesi, med full koncentration på *Berättarna* från 1955, författarens ”mest ambitiösa diktverk” (9) – men också lyfta fram poeten, eller snarare belysa den relation som föreligger mellan diktare och dikt, mellan de frodiga och ibland vidlyftiga, sanna eller halvfabricerade, *berättelserna om poeten och den dikt* vi har att läsa mellan bokpärnarna.

I ”längden är det inte särskilt fruktbart att placera poetiska texter och legend som två motpoler”, hävdar Tenngart inledningsvis (7). Dels har berättelserna om poeten själv som upphovsman, dels anspelar dikterna på samma berättelser. Till detta kommer eftervärldens berättelser.

Och dessa bilder av poeten sägs vara integrerade i författarskapet. ”En väsentlig del av poesins estetiska värde ligger i det ambivalenta och gäckande förhållandet mellan dikt och diktare” (7). Sist i inledningskapitlet omformuleras detta till avhandlingens huvudsyfte, sprunget ur denna inledande tes, att just det betydelskapande förhållandet mellan *Berättarna* och Andersson skall undersökas (18).

Men med tanke på de fåtaliga seriösa facktexterna om Andersson, att långdikten *Berättarna* ”i bästa fall bara [nämns] i förbigående i de flesta kommentarer”, frågar sig Tenngart explicit varför hans studie är nödvändig och svarar med direkta konstateranden om Anderssons verk, mer eller mindre värdenutrala. ”För det första, naturligtvis, för att hans diktning utgör ett estetiskt kvalitativt författarskap”. För det andra innefattar författarskapet signifikanta drag för en relativt outforskad litterär period. Och för det tredje, menar

Tenngart, är Anderssons författarskap, de signifikanta dragen till trots, ”unik i den svenska litteraturhistorien” (8 f.).

Härav kommer Tenngart fram till att framställningens relevanta mål är att a) ”karaktärisera författarskapet via en litterär punkt utifrån vilken relevanta linjer ut mot övriga texter kan dras” (9) och b) en vidare målsättning, att analyserna skall ge ”en beskrivning av det svenska 1950-talets poesi” (10).

Sedan följer på dessa inledningssidor en åtminstone övergripande strukturell beskrivning av dikten (11 ff.). Det slås redan här fast att diktens fyra berättarröster representerar olika element, olika temperament och olika mänskliga funktionstyper, berättarärenden etc. Vidare berörs kortfattat att dikten i genrehänseende tar steget in till dramats och musikens domäner.

Beskrivningen utmynnar i ett par ”tolkningshypoteser”, å ena sidan en metapoetisk, att *Berättarna* handlar om diktskapande, att rösterna eller rollerna representerar fyra sätt att skriva och dikta. Å andra sidan framförs en tolkningshypotes som redan har framträtt på första sidan, ”idén att Anderssons egen författargestalt bör läsas in i gestaltningen av diktens fyra diktare” (13).

Med relationen dikt–diktare i blickfånget skall emellertid granskningen av *Berättarna*, som en självdramatisering av Andersson, ha sin utgångspunkt i själva dikten (13). Och det är inte fråga om tolkning i psykologiskt-generativ bemärkelse. Det är inte Anderssons erfarenheter i sig som intresserar Tenngart, utan den ”författargestalt” som kan friläggas ur de offentliga och halvoffentliga berättelserna om honom. ”Det är dessa som spelar med i diktens betydelsepotential” (13).

För det som frambringas av de berättelser som 1955 vidhänger Anderssons författarnamn använder sig Tenngart av begreppet ”författarpersona”, medan de berättelser som springer ur ett efterhandsperspektiv, vilka också skall bidra till tolkningen, skapar vad Tenngart efter Boris Tomasjevskilj kallar ”författarlegend” (16). Diktens betydelsepotential reduceras ”om inte sentida föreställningar om Andersson tas med i tolkningen” (15).

Så vill alltså Tenngart läsa *Berättarna* med hjälp av poetens offentliga personlighet. Och han börjar naturligt nog i diktens prolog vari diktens fyra berättare, Resenären, Sagoförtäljaren, Spegelbetraktaren och Harlequin, talar med gemensam röst. Här läggs i dagen en platonskt färgad ro-

mantik, en tankevärd Andersson starkt förknip-pats med, men Tenngart förfäktar att stycket på samma gång uppvisar ett visst avståndstagande från romantisk idealism (33 f.).

Prologens utgångsbild av tillvaros grund över-går därefter till de fyra berättarnas individuella sätt att brottas med densamma; vi får följa deras åskådningssmässiga motdrag. Med Tenngart är den fiktive Resenären färgad av resenären Anders-son, av dennes efterkrigserfarenheter och känsla av utanförskap (67 ff., 77 ff., 86 ff.). Gestalten är isolerad och illusionslös och berättar pessimistiskt och svartsynt i en tröstlös värld, vilket skapar för-utsättning för flykt och världsfrånvändhet, som företräds av nästa röst, Sagoförtäljaren. Denne är ytlig och poserande och ersätter verklighet och li-dande med förljugen fiktion, något som liknar en allmän bild av Andersson.

Därefter kommer Spegelbetraktaren, ett slags motbild, en roll som reflekterar distanserat och objektivt, utan egen inlevelse. Spegelbetraktaren börjar emellertid vad Tenngart kallar ett återtag (exv. 227), en orientering från saga och asocialt glam mot konkret verklighet – ett (tillbaka)steg som fullföljs av sista rösten, Harlequin, som i egenskap av förnedrad martyr låter en icke-metafysisk förankring i världen kombineras med ett personligt och socialt engagemang.

Diktens rörelse går således från melankoli över flykt till en tredje position, vilket skall korrelera med Anderssongestaltens estetiska omvärdering. Och för Tenngart ligger Harlequin närmast Andersson. Avslutningsvis, som sig bör, kommenteras diktens epilog, där sången och berättandet upphör för något nytt, för en glädje inför den jor-diska tillvaron, för själva livet.

Härav kan man med Tenngart uppfatta att de fyra rösterna utgör olika mänskliga perspektiv och inte minst fyra sidor i en sammansatt själv-dramatisering av Andersson i *Berättarna*, att de härigenom också representerar olika estetiska förhållningssätt. Så sett är det en dikt mot slutet av det tidiga 1950-talets nyromantiska renässans, inom vilken Andersson stigit fram men som dik-ten och poeten nyanserat och med viss kritik vill förhålla sig till.

Tillbaka till avhandlingens förutsättningar. Tenn-gart betonar alltså att Anderssons egen förfat-targestalt bör läsas in i textgestaltningen. Här finns ett metodiskt imperativ. Dikten som tex-tuellt faktum må förvisso aldrig i sig, var man

nu drar dess gränser, räcka för slutsatser. Att till-godogöra sig poesi innebär ju alltid att förstå så mycket mer: samtidens språkbruk och konstnärliga normer, den litterära institutionen, insikter i den lyriska traditionen. Att Tenngart låter flera av dessa faktorer synas mer eller mindre tydligt i läsningen är gott, att han dessutom för in förfat-tarpersonen är både ett beprövat tilltag och i detta fall ett slags nytänkande. På området för diktläs-ning som åter (men utan strikt genetiskt kausali-tetstänkande) tar hänsyn till diktaren och egen-skaper tillskrivna denne har Tenngart ansenligt av värde att säga.

Men om den externa författarkontextens si-tuationsbundna konkretion och dokumenterade precision införlivas i en dikt som *försakat* kon-textens drag av individualitet och detaljskärpa ställs man inför grundläggande tolkningspro-blem. Resenären-avsnittet inleds med ”I denna natt har jag i anden färdats / genom jordens alla länder”. Resenärens utflykter utgör i dikten ett markerat abstrakt och vittomfamnande projekt, inte bundet till plats och tid. Utöver en para-textuell notis om platsen för diktkonceptionen äger dikten ingen enda geografisk bestämning. Författarbiografen avslöjar emellertid resor till och vistelser i Paris, varför Tenngart gör Resenären till en Frankrikeresenär. Så långt kan man möjligen instämma. Men även om Paris är en kosmopolitisk stad, utan distinkt nationella gränser, blir det sökt att förbinda diktpartiet med den på 50-talet aktuella världsmedborgarrörelsen, göra resenären till en personifikation av Garry Davis mission, och därmed förse avsnittet med direkta politiska ställningstaganden. Det är en sak att förstå det omkringliggande idéklimatet, en annan att för-svara att texten avgjort uttrycker detta. Man bör också betänka att det i dikten står ”har jag i *anden* färdats” (min kurs.). Det som litterariserats till en filosofisk-poetisk generalitet har i tolkningen bli-vit påtaglighet i tid och rum såväl som i politik. Det är som jag ser det om inte att reducera så i alla fall att förvrida diktens ärende.

Fylld av ett livsäckel à la Swift formar Resenä-ren en mjältsjuk materialist i förgänglighetens värld långt hitom allt bortomsinnligt. En bit in i texten suckar han att under ”vindar och regn irrar människan hemlös”, varpå Tenngart supplerar att frasen beskriver ”Anderssons eget liv från det att han var två år gammal” (82). Talar vi nu om dik-ten och om dess ”estetiska värde”? Tillhör detta gestaltningen? Eller har en allmänt existentiell

meditation analytiskt omskrivits till den biografiska realitet som inte dikten förmedlar? Snarare så. Att erfarenheter bearbetas (och litterariseras) till dikt är en truism, men skall vi förstå texten med den privata tillkomsthistoriens betingelser? Informationen kan vara intressant och den kan vara giltig, men i så fall för att förklara upprinnelse, i så fall för ett annat undersökningssyfte.

I en annan Resenärens-passage, som Tenngart beskrivit som en evolutionistisk skapelseberättelse (66), läser man om vårt släktes förstadium, om människans "grovhuggna djurkropp", innan ens "Handen blev verktyg" – och Tenngart menar att barnhemmens pennalism lätt kan "läsas in" (85). Likaså förstås den kristne guden hos Tenoren och den metafysiska kraften hos Sopranen – båda är "stämmor" som interfolierar "rösterna" – som pojkhemmet Eolshälls bödler.

Cirkelresonemangets risk smyger sig på att man utifrån kända biograffakta granskar texten, ser spår av liknande fenomen och drar slutsatsen att dikten uppvisar denna erfarenhet, det som biografen gjort bekant.

Och – om detta skulle höra till texten, måste vi alltså känna biografen för att tillägna oss dikten.

Med sin många gånger abstrakta framställning och med sina högtflygande ambitioner uppfattar jag *Berättarna* som Anderssons väldiga satsning att skriva en universellt övergripande idédikt, där rösterna i större utsträckning förespråkar livsattityper än gestaltar dem. Dikten handlar kort sagt om Människan (mycket riktigt med versal i dikten) och den vill lyfta sig över tidens tillfälligheter och världsliga företeelser. *Berättarna* är snarast a-geografisk, och jag skulle vilja tillägga a-temporal, a-politisk, eventuellt a-personlig. Tenngart inflikar också, korrekt men inte fullt följdriktigt, att Resenärens-kapitlet inte handlar "om några konkreta orter" och att allt tilldrar sig "i en totalt subjektiv språklig verklighet" (59 f.).

Sålunda kan dikten svårigen karaktäriseras som ett internationalistiskt projekt. Visst, här finns djupa intryck av ett Europa i ruiner, men de bildar knappast ett utläsbart politiskt inlägg. Det höglyriska idiomet har fjärmats från igenkännbart politiskt språk, är vanskligt att läsa som sådant (och uppfattades inte heller så av publiken).

Vi står här alltså inför frågan om att förklara diktpartiers tillkomst, att ha dikten som slutpunkt, nå fram till dess utomlitterära incitament, och å andra sidan att ha den som utgångspunkt för att förstå den som språkligt konstverk.

Markörer riktade ut mot Paul Anderssons författargestalt kan man givetvis finna (konstigt vore annars). De kan förvisso bidra till att belysa textställen, de kan prövas mot texten. Men Tenngarts metod tillåter (och påbjuder) att författarens faktiska upplevelser inlemmas i textens nätverk av betydelse. Om man vill ha sin utgångspunkt i texten (13), bör man vara noggrann med vilka kontexter (och vad därur) som gör *texten* mer förståelig och vilka som vidgar den till att vara något annat. Vad utanför textens faktiska utsagor är indirekt inskrivet och konstnärligt produktivt? Vilka interpretativa tillägg är rimliga, vilka otillbörliga för uppgiften?

För att göra det kort: Skulle vi förstå *texten* sämre utan Andersson (och bilden av honom)? Ja, enligt Tenngart. Enligt mig skulle vi förstå den anorlunda. Det skulle bli ett annat uppdrag.

Men, frågar jag mig, med Paul Andersson är det väl ändå särskilt knivigt att klippa isär författare och papperstext? Jo, och här kan Tenngart inspirerat tillföra en del till läsningen och indirekt antyda vilka teoretiska implikationer som döljer sig bakom vår förståelse.

Och Tenngart är mer nyanserad än att endast tala om liv och dikt. Det väsentliga är diktarens författargestalt, så som den iscensätts i dikterna, inte poetens privatliv (13). Men går det att upprätta en gräns mellan verkliga erfarenheter och de bilder av sig själv som poeten skapar och lever efter? Är de förra med Tenngarts synsätt mindre verkliga? Utgår vi från ett verkligt genuint, egentligt jag och kontrastivt dettas roller – och att dessa senare har iscensatts men inte hans privatliv? Och då Tenngart gör gällande att han behandlar all biografi som i hög grad likvärdig text, att ingen åtskillnad görs mellan biografiska texter (17), blir jag konfunderad över den dragna skiljelinjen mellan offentlig halvsann biografi och de erfarenheter som inte är intressanta (13). Och jag blir därför än mer frågande inför dessa begrepp och deras metodiska konsekvenser när Tenngart i läsningen ofta framhåller överensstämmelser mellan dikt och biografi eller att texten äger motsvarigheter i Anderssons erfarenheter (exv. 86, 98, 230).

En befryndad problematik röjer sig i uttolkningen av *Berättarnas* prolog och då särskilt ett par rader. Med bland annat Anderssons romantiska författarpersona hämtad från Rimbauds siarestetik, som prologen förklaras distansera sig ifrån, och med den kunskaps pessimistiske och ideologiske

ifrågasättande Vennberg, vars uppskattning av genombrottsverket ”Elegi över en förlorad sommar” (1953) färgar poetsens självbild av geni, kommer Tenngart fram till – vilket jag ovan tangerat – att prologen är ett kritiskt ifrågasättande av romantisk platonism (23–56, 78).

I detta inledningsstycke beskrivs en värld där gestalterna/rösterna lever klaustrofobiskt utan tillgång till det översinnliga – vilket dock ”den blinde” har. Som seende, i egentlig mening blinda, kan de fyra protagonisterna inte nå de okända hemligheterna, för de vet, med Tenngarts ord, ”att om de skulle försöka [...] hade de bländats av ljuset och fallit likt Ikaros ’med vingarna förbrända’” (23). Slutsatsen dras ur följande diktrader:

Det ting den blinde hör som ton
och så förvandlar till en skönhet
okänd i dess anspråkslösa ursprung
är för oss en snabbt försvunnen skugga
dömd att falla med vingarna förbrända
när ljuset bländande berör vår syntråd.

Men vad som måste ”falla med vingarna förbrända” åsyftar det som ”den blinde hör som ton / och så förvandlar till en skönhet”, vilken för de fyra är en snabbt försvunnen skugga. Bildspråket är inte klart, men ”dömd” kan inte språkligt bindas till ”oss”. Sålunda: det som för den blinde förbinds med något icke-världsligt blir för oss dödliga en snabbt försvunnen skugga, förbrukad som en fallande Ikaros (vars indirekta plats i frasen mer får föras till samtidens poesiidiomatiska konto, som en representant för sakernas dystra tillstånd).

Det hör helt enkelt till skenvärlden att inte nå det absoluta. Så här tragiskt är det för människan fången i materiens bojar, varför prologen mer är en neutral beskrivning av romantisk platonism än en distansering från den, som Tenngart vill mena (31).

Jag uppehåller mig vid dessa rader för att Tenngart gör så mycket av dem i sin efterföljande argumentation. Bland annat påstås det att för kvarvetten är ”den romantiska idealismens lockande sol både onåbar och farlig” (33). Här inkluderas faran för det absoluta – men prologen uttrycker inte detta, tecknar däremot det ouppnåeliga som motpol till döden-i-livet-situationen. Inte heller kan jag se att de fyra skall ha försökt flyga som Ikaros, varför det inte är fråga om ett för dem välkänt nederlag, ”ett misslyckat försök att nå extas” (34). Bakslaget knyts också till den föregående boken då rösterna ”verkar ta vid efter detta flyktför-

sök i eugin” (34). Formuleringarna transformeras i takt med uttolkningen, för strax härefter talar Tenngart obestyrt om de ”fyra berättarnas förbrända vingar”. Efter ytterligare förskjutningar om rösternas ”vägran att lyfta” (42) slås det slutligen fast att kvarvetten ”får slänga sina odugliga vingar och hålla sig på marken” (43).

Steket bort från en ärkeromantisk position kommer i stället i några av de följande berättelserna, men med hjälp av författarpersonae vill Tenngart således föra även prologen med dess existentiella premisser till en poetiskt genomtänkt rörelse mot en mer socialt präglad estetik. Här menar jag att integrationen av självbilder och uttalanden riskerar att vrida texten i riktning mot uttolkarens uppsatta hypoteser. Man måste vara ytterligt misstänksam mot författarens uttalanden (i synnerhet mot en utpräglat självmytologiserande diktare), liksom mot vittnesmål. Tenngart gör helt enkelt den nittiosidiga diktens två inledningssidor till för mycket av ett samtida debattinlägg (för att Andersson för allt i världen inte skall jämföras med den fundamentalistiske romantikkoryfén Setterlind och i stället leda honom närmare Vennbergs mer intellektualistiska hållning).

En större stötesten utgör den ”författarlegend”, efterkommande historier och vittnesbörd, som läggs till diktens inneboende mening. ”Diktens betydelsepotential reduceras om inte sentida föreställningar om Andersson tas med i tolkningen”, insisterar Tenngart (15), alltså föreställningar som inte fanns 1955. När dessa historier, ibland tillkomna decennier efter *Berättarna*, bör inrangeras, när dessa sägs lägga till en dimension av diktens ”estetiska energi”, då får jag svårt att hänga med.

Bundna i vår och varje tids idésystem och textbegrepp förändras i någon mening litterära verk genom nya tolkningstillskott. Men att härifrån förskriva att sentida efterkonstruktioner om författare och författarskap ingår i den dikt man skall tolka, betyder att man relativistiskt breddar texten till allt den (och poeten) kan ha inneburit för vem som helst när som helst.

”Vilken död skall bära dina drag”, sjunger kören i Harlequin-avdelningen. Kören alluderar på ett livsöde som då ännu inte fanns, menar Tenngart, och han påstår att Andersson refererar öppet till ”författarlegendens estetiska kraft” (222). Kan texten anspeja på Anderssons ännu icke fullbordade liv?!

Och apropå avhandlingens titel: Om den för dikten betydande författarlegenden, den som består av efterkommande utsagor om och minnen av dikteren, interpretativt inbegripes, handlar det väl också om *vår* författardramatisering i verket, vid sidan av poetens egen? Gäller inte då titeln bara ena hälften av avhandlingens syfte, om självdramatiseringen, men inte om eftervärldsbilden?

Och när Harlequin-gestaltens estetiska omvärdering av de föregående figurernas livshållningar inte motsvaras av författarlegenden (185), skall man i det fallet strunta i omvärldens författarbild? Skall man välja det som passar tesen? Är det inte så att författarlegenden förstärker bekräftande eller dementerar dikten, men inte konstituerar dess ärende?

Min huvudinvändning har varit av principiell art, vilket inte skall skymma det faktum att Tenngart med sensibilitet har klargjort imponerande mycket kring *Berättarnas* snåriga och ibland svårlästa text. Men som framgått ser jag upprinnelse och utomlitterär startpunkt, belysande analogi och eggande parallell, där Tenngart ser en för dikten nödvändigt inkorporerad författargestalt. Och jag noterar att Tenngart, följaktligen något motsägelsefullt, i sin "Summary" (274) framhåver att element i diktningen och offentliga representationer av poeten skall *jämföras!*

Genom att föra in biografisk konkretion i diktens betydelse tenderar Tenngart att underskatta frågan om *vilken typ av text* vi ställs inför (eller möjligen hoppa över ett led i kontextualiseringsprocessen). Med sikte att teckna såväl allmängiltiga personlighetstyper (med de fyra elementen och temperamenten representerade) som renodlade tänkesätt om tillvaron iscensätter *Berättarna* en totaliserande grundidé bortom den enskilda iscensättningen av diktarindividen. "Mina dikter är programdikter", har Paul Andersson sagt själv. Med iakttagande av diktens dramatiska komposition, det teatrala och operamässiga i gestiken ("Kantat i fyra partier för kör och soli" är Anderssons undertitel) hade det anspråksfulla föredraget bättre kunnat fångas, liksom den upphöjda, eller om man vill storvulna, diktarhållningen.

Tesen om självdramatisering är onekligen lockande och rimligen till dels relevant, även om jag inte har sett Anderssongestalten lika mycket – eller lika specificerad – i texten som avhandlingsförfattaren. Särskilt spännande är att *Berättarna*

delvis förnekar de biografiska berättelserna. Här uppstår alltså en konflikt mellan text och författargestalt, eftersom Tenngart (med Anderssons uttryckta vilja men med dennes stundom inkonsekventa beteende) på annat sätt än vad schablonbilden av poeten ger för handen läser dikten som mer utåtvänt social och mindre högtflygande nyromantisk, mer kritiskt realistisk och mindre idealplatonisk, närmare 40-talspoesin och efterföljande 60-talsideologi än blott introvert estetiserande.

Jag är inte säker att man i dikten kan se dessa tendenser på ett övertygande sätt, men ändå har vi här ett av avhandlingens intressantaste resultat, att Paul Andersson med Tenggarts ögon *försöker spela mot förväntan!*

Till detta får man även i denna välformulerade och stimulerande studie, det skall definitivt understrykas, en välgrundad redogörelse av det lyriska 1950-talets första hälft i Sverige, tidens kulturklimat och estetiska diskussioner. Att vi delgivit inträngande resonemang om fenomenet Paul Andersson, om hans roller och omgivningens syn på honom, torde stå klart.

Paul Andersson, med eller utan citations-tecken, gäckar. Trots målmedvetet estradörmanér har han inte gjort det lätt för eftervärlden. Han glider undan, kanske också hans dikt. Och varje analytisk färd genom litterära texter innefattar såväl blindskär som framkomliga rutter. Tenggarts val av väg kan vara en viktig puff till det textstudium som tar ett bestämt kliv från en alltför inskränkt textautonom plattform (absolut autonomitänkande gör naturligtvis texten oläsbar och ingen har heller någonsin kunnat hålla sig till ett sådant perspektiv). Och alla läsare vill på ett eller annat sätt förstå dikteren (tror jag). Men var lägger man tyngdpunkten, vilken metod passar bäst för uppsatt mål och vad sker med materialet beroende på arbetssätt? Inte minst här inspirerar Tenngart till tankar om vad det är man gör när man läser dikt. Var drar vi gränsen för vad som är relevant för den specifika läsningens uppdrag? Bortsett från dessa frågor och invändningar (som röjer ett annat gränsdragande), är det till slut så att en intellektuellt begävad undersökning kräver läsarens uppbådande av reflektion.

Niklas Schiöler