

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 118 1997

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Claes Ahlund (recensioner)

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Redaktionen tackar de professorer i ämnet som verkat som referenter under en tvåårsperiod:

Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Eva Hættner Aurelius, Ulla-Britta Lagerroth och Thure Stenström.

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Samtliga insända uppsatser granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall lämnas först i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows, Word for DOS eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-12-x

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 1998

inte skall läsas självbiografiskt. Kan man inte lika gärna vände på resonemanget och hävda att Stenius är starkt medveten om spelet med genrekonventioner men inte vill låta sig manipuleras?

Å andra sidan sägs Harry Schein vara genremedveten (102), eftersom han diskuterar genreproblemen i sin artikel. Användningen av begreppet "genremedvetenhet" blir oklar. Man kan också fråga sig – vilket CC inte gör – hur recensenterna grupperas ideologiskt. Förförståelse av skilda slag bör rimligtvis ha spelat in i recensenternas reaktioner.

Cervins av Lejeune inspirerade läsarbegrepp är också problematiskt. Utöver det redan nämnda "genomsnittsläsare" (63) talas om "normalläsare", "Lejeunes medelläsare", till och med "representativ normalläsare" (84). På något ställe sägs denna läsare vara en syntes eller möjligen summering av samtliga läsningar. Å andra sidan menar sig Cervin (ungefär som Lejeune) vara denna läsare. Hur hon kommer fram till denna position framgår inte av hennes bok. En rätt ohöjd subjektivitet, som är besvärande, eftersom påståenden om "representativa läsningar" (83, 84, 85 bl a) blir i det närmaste obegripliga.

Det är först i slutkapitlet, som CC egentligen på allvar kommer in på "verklighetsreferensen" i Myrdals självbiografiska verk. Det är synd, eftersom jag trots allt tror att frågan om vad som är fakta och vad som är fiktion är mycket viktig för bedömningen och värderingen av Myrdals verk, liksom för en genrebestämning. Här kommer dock en rad intressanta iakttagelser och synpunkter på det sociala sammanhang, bl a det socialdemokratiska etablissemang, som präglade Jan Myrdals uppväxtmiljö, och som ger inträskande belysning åt hans självbiografiska verk. En mer ingående analys av sådana bakgrundsförhållanden tror jag hade kunnat kasta nytt ljus över Barndomstrilogin och resulterat i mer intressanta förklaringar.

Hans-Erik Johannesson

Inger Ring, *Minnet regngardinen genombruter. En studie av Ragnar Thoursies lyrik till och med Emaljögat*. Brutus Östlings Bokförlag. Stockholm/Stehag 1997.

När Inger Ring närmar sig Ragnar Thoursies dikter börjar hon gärna i det yttre, i det typografiska eller versernas gruppering. Och jag börjar gärna likadant.

Förutom att det är en utomordentligt vacker bok, med den på många sätt passande soluppgången med sjöodjur av Turner, så rör det sig om en stor och i god mening komplicerad avhandling. Den omfattar i sin text över 330 sidor, med noter och litteraturförteckning är vi snart framme vid sidan 380 – och det är minsann ingen spatiös typografi. Där får vi en engelsk *summary*

och ett användbart diktregister. Det omfattar 119 titlar, om jag har räknat rätt. Går man så tillbaka till titelsidan ser man att det ska handla om Ragnar Thoursie lyrik till och med *Emaljögat*. Själva diktsamlingen *Emaljögat* omfattar 41 dikter – det betyder att Inger Ring dels har kommenterat ett mycket stort antal dikter som i tiden kommer före Thoursies debutbok, dels en del av dem som har kommit efteråt. Samtliga dikter i *Emaljögat* får mer eller mindre ingående kommentarer och några av dem flera gånger. Flera raders referenser får sålunda t ex "Havsmiddag", "Lillan med dockan", "Noas natt", "Papegojan död ej ruttar", "Stagneliusdikterna", "Tegelhjärta", "Utkastas skall skeppet". Att vissa av dikterna får många sidhänvisningar har att göra med att de nämns tidigt och därmed blir viktiga referenspunkter – man känner till dem efterhand och man kommer in i Thoursies sätt att tänka, och i Inger Rings sätt att tänka kring dikterna. Med hjälp av personregistret kan man få syn på några andra viktiga personer. Det är Gunnar Ekelöf, Artur Lundkvist och Karl Vennberg som nämns flest gånger bland författarna; bland de äldre är det Stagnelius och Hölderlin. Det ger en rätt värdig författarkonstellation. Och sen är det Kjell Espmark, som är den som tidigare har skrivit mest utförligt om Thoursie. Och så Mats Rying, som har intervjuat författaren och skrivit om honom flera gånger. Det är ingen dum sprängbräda.

Efter inledningens mål- och problemformuleringar har vi att göra med 9 stora kapitel. Det startar med ett kapitel om mottagandet av *Emaljögat* som är på 20 sidor. Sen kommer ett omfattande kapitel om "brottet" i *Emaljögat* på cirka 60 sidor, som följs av ett kapitel om vägen till ("till och med", skulle man kanske säga) Horisontsviten 1942 på över 70 sidor. Så kommer två kortare kapitel om kompositionen av *Emaljögat* och det romaniska i den. Därpå igen ett långt kapitel, om det ironiska i diktsamlingen. Och så tre kortare avsnitt, om det reflekterande i samlingen, om själva arbetsprocessen och till sist om framträdande profiler *kring* och idéer i det tidiga författarskapet.

Det ger en viss rytm åt framställningen att det finns kapitel av olika storlek i avhandlingen. Det finns ingen "naturlig" uppläggning av en avhandling, lika lite som en Hollywoodfilm så att säga naturligt, fysiologiskt och neurologiskt skulle passa våra kroppar.¹

Siffrorna ger *några* vinkar om vilken vikt som har givits olika saker i avhandlingsarbetet. *Brottet* i *Emaljögat*, *bakgrunden* till samlingen och det speciella *ironiska framställningsättet* i den tycks vara helt centrala i undersökningen. Och så behövs de andra kapitlen för att backa upp argumentationen.

Det förstår man av de två frågor som formuleras i avhandlingens inledning (s 11). Det handlar för det första om att undersöka vilka drag i Thoursies diktning det

är som har gjort att han har tillmätts en så stor betydelse alltsedan han debuterade, och för det andra om att närmare karakterisera den konstnärliga egenarten i verket. De två frågorna hänger intimt samman (s 19). Det mycket positiva och fascinerade mottagande som *Emaljögat* har fått kan nämligen till stora delar förklaras med att själva texten rymmer en spänning av attityder och poetiska tekniker, som kunde tala till kritiker av olika observans. Det är just dessa olika sidor i verket som avhandlingen vill göra tydliga.

Då blir det naturligt att börja med att skildra hur mottagandet faktiskt har sett ut. Det sker i kapitel 2, "Receptionen av *Emaljögat* från debuten till idag". Och så börjar skildringen av själva det sammansatta diktverk, som har givit upphov till mottagandet, i det stora tredje kapitlet, "Varför gjorde du mig sådan? Brottet i *Emaljögat*". Framgångssättet presenteras på s 20. Redan Erik Lindegren hade pekat på den märkliga kompositionen; han fann rent av två diktsamlingar i boken, som motsvarade olika utvecklingsstadiet (s 19). Avdelning II och III (av diktsamlingens sju) omfattar dikter som stod med i diktsviten "Sånger ur Noas natt" i tidskriften *Horisont* 1942. Ytterligare några finns i avdelning V, det skrev Thoursie själv i en not. Totalt 14 av de 41 dikterna i *Emaljögat* fanns med i *Horisont* 1942. 7 av de 21 som stod där gallrades alltså bort och en rad nya kom till inför debuten. Men redan innan sviten i *Horisont* komponerades, så hade Thoursie planer på att ge ut en diktsamling, som enligt en förteckning skulle omfatta 46 dikter – vi har dem på s 113 – så redan den textkritiska förhistorien är rätt komplicerad; bl. a. får man ta del av en rad helt nya dikter av Thoursie. Alltsammans reds förtjänstfullt ut av Inger Ring.

Lindegrens anmärkning ger utgångspunkten för avhandlingens tredje kapitel, där dikter från olika tillkomsstadiet i boken analyseras i detalj. Eftersom samlingen är en helhet så uppstår det "brytpunkter", som visserligen kunde ses av recensenter och läsare – Thoursie angav ju själv vilka dikter som kom ur *Horisontsviten* – men Inger Ring lyfter fram dessa brytpunkter genom "parvisa analyser" av några tidiga och sena dikter, som bringas i ett dialogiskt förhållande till varandra (s 20). Först är det två till synes helt olika dikter och två traditioner som får tala med varandra, "Noas natt" och "Papegojan död ej ruttar". Sedan kommer tre dikter. Först studeras ändringar från *Horisont*versionen till *Emaljögats* version av "Eldvingar" som sätts i dialog med "Variation: Eldvingar". Här inbjuder ju själva titlarna till jämförelser. På samma sätt är det med "Stagnelius I" och "Stagnelius II"; den första hette bara "Stagnelius" i *Horisont*, men nu spelas de ut mot varandra. I ett fjärde avsnitt jämförs så en svit om tre dikter, "Tegelhjärta", med en dikt om Stagnelius och en om Hölderlin. Jämförelsegrunden är djärt nog att det handlar om olika

sätt att tematisera mentalsjukdom (Thoursie hade arbetat ett tag på Beckomberga och Hölderlins sk sjukdomsdiktning började bli allt mer känd). Avsikten med dessa parvisa analyser är att konkretisera den spänning som präglar diktsamlingen (s 20). Analyserna är lysande och hela kapitlet en höjdpunkt i avhandlingen – jag ska strax komma tillbaka till det.

Den spänning i diktsamlingen som så har blivit klarlagd i det tredje kapitlet – grovt sagt mellan en mer romantisk och en mer skeptisk-ironisk poesi – får sedan sin bakgrund i det fjärde kapitlet. Här skildras vägen fram till debutsamlingen. Vi får besked om Thoursies tidiga litterära ambitioner och om det större manuskript som låg bakom sviten i *Horisont* och olika inslag i det, och vi får se en del andra, tidigare opublicerade dikter som Inger Ring har fått tillgång till. Thoursie fortsätter tydligt att hitta dikter i sina byrååldor lite då och då (s 114). Åtminstone tycks Inger Ring hoppas det, fortfarande saknas nämligen minst sju dikter, efter det senaste fynden 1987. Ur det material som förtecknas komponeras hur som helst *Horisontsviten*, som behandlas i ett eget avsnitt i kapitel 4. Men inte nog med det: här kommer också ett avsnitt om Thoursie och hans läromästare i samtiden, där framför allt Artur Lundkvist visar sig ha en viktig roll. Det har visserligen Stagnelius och Hölderlin också – men de har det delvis *via* de författare som förhåller sig till romantikerna i samtiden, till exempel Vilhelm Ekelund, Artur Lundkvist och Erik Blomberg.

Så avslutas kapitel 4 med en analys på 13 sidor, som utnyttjar samma grepp som i kapitel 3: en jämförelse mellan två dikter. Det gäller "Själomässa" i det tidiga manuskriptet och den berömda "Skolavslutningen", som för övrigt är den av Thoursies dikter som oftast har förekommit i antologier. – 11 gånger i svenska och 2 i tyska antologier om jag har räknat rätt i den utmärkte bibliografi som Inger Ring har upprättat.

Efter en skicklig genomförd analys av "Skolavslutningen" kommer en konklusion på s. 178, där ett viktigt resultat av jämförelsen blir att *människan* rycker fram i fokus i den senare dikten, medan idéerna kanske stod i centrum i de tidiga dikterna. Andra motsättningar har presenterats under resans gång. Surrealismen och romantiken har fått ge vika för en mer klassicistisk och ironisk poetik av 40-talistiskt snitt, myten har ersatts med verkligheten, Artur Lundkvist har efterträts av Karl Vennberg som viktig inspiratör.

Resten av avhandlingen behandlar *Emaljögat*. Det handlar om olika teman och motiv, som baserar sig på olika "tankefigurer": det romantiska, det ironiska och det reflekterande i kapitel 6, 7 och 8.

Kapitel 5 öppnar med en diskussion om de tankefigurer som i högsta grad blir anfäktade av kriget: det vände upp och ner på ett tvåtusenårigt tankesystem, sägs det. Thoursie diktning kommer som redan Karl Venn-

berg noterade i sin recension att kretsas kring tro och trosförlust: "Någon räddningsväg att anvisa har Thoursie inte" (s 180). Kriget och allt det förde med sig blir så de "materiella betingelserna" bakom det skred i den underliggande tankefiguren i diktningen, som det talas om. Själva processen att bli vuxen kommer att innebära att åldras, urholkas, samtidigt med att själva jorden går mot sin undergång, en tanke som påminner om föreställningar från 1600-talet, i stället för de uttjänta tanke-mönstern från 17- och 1800-talen (s 181). Förändringen syns i dikternas struktur – eftersom inga av det man i diskussionen om postmodernism har kallat för de *stora berättelserna* är giltiga längre, vet poeterna inte längre riktigt hur slutet ska gestaltas i dikterna. Tankstreckets i "Noas natt" är typiskt, ett ovissat slut och – en "riffater-resk interpretant" (s 183). Inger Ring visar på den ovissa belägenheten genom att studera just radsluten i tre olika dikter. Den första är framåtpåkandande, de andra två är cirkulära (i stället för "episka"). Och lovar sedan att komma tillbaka till frågan om också själva den underliggande tankefiguren – och inte bara den poetiska tekniken – har förändrats i slutkapitlet. Det gäller att komma ihåg frågan – man får sedan ha den med sig i cirka 140 sidor.

Men först kommer i kapitel 5 en klagörande undersökning av diktsamlingens komposition och helt centrala tema: själva *Emaljögat*. Titeln har en lustig biografisk referens till en lärarinna som hade emaljögga, men viktigare är naturligtvis temat, som diskuteras på s 200 ff. Diskussionen börjar med dikten "Om människan" i *Emaljögat* – något missvisande eftersom dikten inte har någon titel där, den heter ju bara "d" i boken, sedan den flyttats in från Horisontsviten. I den dikten står det märkliga uttrycket "ark av gopher", det har något med sköldpaddor att göra, som för läsaren över till tanken på det som lever inne i något dött, papegojans icke-liv, emaljögelivet. I dikten "Är vårt liv afton" visar Inger Ring observant hur "vår tanks emaljerade fixeringspunkt" kommer att rimma med vårt liv som är fotografiskt – "dött och detaljerat" (s 202).

Ögat har ju också en märklig konstans i författarskapet – som tema, teknik och fascinationspunkt. Det tycks dessutom ha en stark biografisk och existentiell tyngd, ända från barndomen. Själva jag fäst mig vid den utsorterade dikten om fadern och "stenblicken" från 1941 (s 137f).

Emaljögat har "eventuellt" en genomtänkt komposition, sägs det inledningsvis (s185). Om arrangemanget, med prolog, motto och sena dikter före de tidiga, sägs det att samlingen *antingen* är mycket genomtänkt eller något av en modernistisk modenyck (s 188) – men det är det genomtänkta som får ta hem spelet. Thoursie har "sovrat väl", med Gunnar Ekelöfs ord, och gett samlingen en komposition som kan förklara en del av dess attraktionskraft i mitten av fyrtiotalet (s 187).

Inger Ring väjer inte för komplikationer. När hon just utförligt hade visat på motsättningarna i *Emaljögat* i kapitel 3, så drar hon sig i kapitel 4 inte för att säga att den nya ton som kan förnimmas i de sena dikterna också finns som en understämma i den tidiga diktningen (s 108). Man kunde ju tänka sig att det kastade omkull resultatet i kapitel 3. Det gör det inte; utan resonemanget blir mer komplicerat och intressant. – Här i kapitel 5 sägs det nu att kompositionen är genomtänkt men förbryllande (187). Det är så det ska gå till! Det är så en hermeneutiker går fram!

Det romantiska, eller det romantiska "paradigmet" som det heter, eftersom det också kan omfatta sådant som surrealism, primitivism och vitalism (s 204) – allt detta som blir ifrågasatt som utvägar i den sena diktningen – ges tre olika rubriker i kapitel 6 och avslutas med en antydning om den distans som Thoursie etablerar till en mer "arketypisk" romantik, där människan tänkes som ett objekt för en outgrundlig högre ordning och momentant kan nå en viss mystisk kontakt med det transcendent. "Romantisk illusion" heter det sista avsnittet, som visar hur en slags "estetisk" romantik kan fungera som ett ironiskt motgift till mer autentiskt romantiska hållningar. Ett intressant exempel finner man i dikten "Vittnesstjärna", med dess bön om att åtminstone ett "berättarjag" kunde få finnas. Om 'de stora berättelserna' nu har spelat ut sin roll, så blir ett helhetsperspektiv bara möjligt genom ett explicit påpekat "berättarjag": "det metafysiska kvardröjer i språket", som det heter på s 226.

– Det blir en naturlig brygga till resonemangen om det ironiska i kap 7. Där ges en lång rad nya diktanalyser som befäster ironin som en central hållning i dikterna, men här diskuteras också "livets ironi" som en tanke som går genom dikterna. Att ironisera över saker och ting blir också en väg till reflexionen. I stället för att ohämmat fortsätta att ironisera och karikera förs Thoursie över i ett mer filosofisk stadium (s 286). Det belyses så med analyser av två dikter om "det reflekterande", "Motiv" och "Så går en dag" i kapitel 8. Här sätts den orfiska diktrollen ifråga – temat är det egna jagets belägenhet i en värld utan tro och hopp, men man kan också se hur en mer vidlyftig diktroll kan ge vika för en mer jordnära och sinnlig position i slutet av "Motiv" (s 289). Det är i sådana rader som en "tranströmerpoesi" kan ta fatt.² I kapitel 9 om arbetsprocessen pekas det på hur dikterna ofta inspireras av bilder. Doré, Brueghel, Ernst Josephson nämns bredvid privata synninnen – som, det är ju riktigt (s 311) – inte riktigt kan räknas till intertexterna. Det tionde kapitlet tar åter upp förskjutningen i författarskapet, i både poetisk teknik och sättet att tänka. T S Eliot blir en viktig litterär gestalt att ta hänsyn till. Oavsett ideologiska differenser i övrigt kommer Thoursie till sist att förknippas med en

litteratur och ett skrivsätt av speciellt slag, han väljer att "delta i den litteratur som vill förändring" (333), en tradition som rent av är "revolutionär". – Till sist sägs så att undersökningen utgår från texten som en helhet och som en harmonisk konflikt och att olika vägar därifrån har öppnats och att detta bara är ett av många möjliga sätt att närma sig *Emaljögat*.

En enda diktsamling och dess text har satts i centrum. Det har jag inget att invända emot. Särskilt inte om det rör sig om en så märklig och betydelsefull bok som *Emaljögat*. Det finns några få svenska diktsamlingar som är av den arten att de verkligen etablerar ett nytt paradigm, för att knyta an till avhandlingens terminologi. Erik Lindegrens *mannen utan väg* (1942) är en sådan. Karl Vennbergs *Halmfackla* (1944) kanske också. Edith Södergrans *Dikter* (1916) är det definitivt. Birger Sjöbergs *Kriser och kransar* och för den delen också *Fridas visor*, Gunnar Ekelöfs *sent på jorden*; kanske Anders Österlings *Idyllernas bok* om vi låter lite andra tankefigurer spela med. Det är böcker som för det första är konstnärligt märkvärdiga och tungt vägande redan i sig själva, som är helt avgörande för författarskapet, och som mer eller mindre ändrar den litteraturhistoriska utvecklingen. Nu är det ju inte bara så att *Emaljögat* och dess text sätts i centrum i avhandlingen. Inger Ring går tillbaka i författarens utveckling, skisserar hans plats på den samtida litterära scenen och hur han förhåller sig till det samlade litterära arvet och de tillgängliga poetiska teknikerna; hon har skaffat sig en massa biografisk information av författaren själv och skickligt fått fatt i själva rörelsen i författarskapets utveckling. Med tanke på hur mycket kunskap hon har samlat på sig, ter det sig lite underligt att hon inte har behandlat den andra diktsamlingen, *Nya sidor och dagsljus* från 1952. Med ursvalsvolymen *Mod att leva* (1957), samlingsvolymen *Den nya människan* (1987) och den sensationella *Kråkorna skrattar. Sena dikter* (1989) har man ju hela Thoursies *œuvre*. Avhandlingens text rör sig också in i det senare författarskapet, se t ex på kommentarerna kring de fågel- och fiskfantasier, som går som ledmotiv genom Thoursies texter upp genom tiden (s 272 f). Och Inger Ring är ju väl insatt i hela författarskapet – också i den prosa av olika slag som Thoursie har skrivit. Ingenting tyder på att inte just hon skulle vara den rätta att skriva både om den andra boken, och om hur Thoursie gör sina markanta val till *Mod att leva* och *Den nya människan*, liksom han tidigare gjort inför Horisontsviten och inför *Emaljögat*. – En motivering att inte skriva om den andra boken ges visserligen på s 18. Det finns, säger det där, behov av "en mer inträngande och heltäckande studie" av författarskapet. Det första har Inger Ring gjort, men alltså inte helt det andra. Skälet är inte riktigt övertygande, för det lilla "dock" som säger att hon koncentrerar sig på *Emaljögat*. Receptionen följts upp till och med

den andra boken, men, heter det sedan, i den "sker en motivisk renodling och teknisk utveckling som även debutboken uppvisar" (s 19). Men – skulle man inte kunna påvisa samma typ av kontinuitet och brott mellan *Emaljögat* och *Nya sidor och dagsljus*, som mellan de tidiga dikterna och *Emaljögat*?

I någon mån påverkar valet också avhandlingens frågeställning. Det som betingar uppfattningen om Thoursie alltsedan debuten innefattar naturligtvis också den typ av samhällstillvänd poesi som finns i den andra samlingen – och som gjort att han nått utanför också de snävare poesiläsande kretsarna.

Å andra sidan är det klart att en mer "heltäckande" framställning hade gått ut över den mer "inträngande" framställning som Inger Ring nu har gjort. Möjligen är den inträngande på ett sätt som är till förfång för läsbarheten. Det är nämligen *täta* diktanalyser och rätt intrikata komparativa resonemang (ibland växer de nästan ut till små detektivhistorier) som dominerar i avhandlingens text. – Att diktanalyserna är täta innebär att de bitvis är teoretiskt komplicerade och drar in mycket bildningsstoff att hålla i minnet. Sådana analyser *är* intressanta att läsa. Men det ska kanske – ur läsarsynpunkt – vara ett par i sänder.

Möjligen handlar det om förhållandet mellan forskningsprocess och framställningsätt. Man får en känsla av att Inger Ring för egen del har analyserat varenda dikt i hela *Emaljögat*. Minst tjugo av dessa diktanalyser presenteras nästan *in extenso* i själva framställningen, vilket kan medföra problem.

Man kan t ex gripas av viss trötthet när man i slutet av kapitel 4, efter en genomgång av Thoursies tidiga litterära aktivitet, processen bakom kompositionen av Horisontsviten, den nya bekantskapen med tidigare okända dikter, Thoursie i samtiden och hur han förhöll sig till de romantiska idolerna Stagnelius och Hölderlin, via då kuranta bilder av dem hos Lundkvist och andra – efter allt detta, så kommer ytterligare en dubbelanalys av två dikter, det som fungerade så utmärkt i kapitel 3. – Det handlar om en viss rytm i texten. Som läsare har man behov av variation och spänning; som skribent måste man växla mellan olika intensitetsnivåer, inbillar jag mig. Det måste finnas utrymme för både analyser och synteser och en viss "episk" linje att följa.

Fler och fler sammanhang läggs till hela tiden; de återkommande resonemangen om författarbakgrunder och litteraturhistoriska trådar får ibland den karaktären – och just i sådana resonemang går det ju i princip att fylla på hur mycket som helst. Ta ett avsnitt som som "Tomhetsmotivet i traditionen" (199) – jo, tänker man, men under en sådan rubrik kunde ju finnas så mycket mer!

– Mycket av den poetik som finns i *Emaljögat* ges ju redan med analyserna i i kapitel 3. Och sedan börjar det

liksom om, vi får bakgrund, komposition och så tre kapitel med genomgående drag i diktsamlingen, det romantiska, det ironiska och det reflekterande. Långa stycken är det genomfört via samma typ av diktanalyser som använts i kapitel tre och fyra. Sedan kommer det ovanpå det ett avsnitt om arbetsprocessen och om hur vissa dikter har kommit till. Och så till sist ytterligare stoff till bakgrunden till den nya poetiska tekniken och den tankefigur som textanalyserna visat på (s 322); framför allt handlar det om den viktiga roll som T.S. Eliot har spelat. Det blir både övertygande och täckande efter hand. Tidigare har vi nämligen också fått sådana komparativa sammanhang belysta. Det har handlat om Stagnelius och Hölderlin och bilden av dem i slutet av kapitel 3 och 4. Det har handlat om Birger Söberg, Martinson, Lindegren och Lundkvist i slutet av kapitel 7. Till sist sägs det – lite pliktskyldigt – att ytterligare andra saker kunde läggas till, med nya läsningar.

Frågan är vad Inger Ring har vunnit i förhållande till en mer konventionell uppläggning i stil med bakgrundtillkomst-komposition-teman-mottagande.

Kanske har också själva metoden för diktläsning sitt pris. Inger Ring arbetar stringent och noggrant, med inspiration från Michael Riffaterres *Semiotics of Poetry* (1978) och från de diktanalyser som i Riffaterres anda har gjorts av Sverker Göransson och Erik Mesterton i *Den orörliga lågan* (1991) (se s 21). Det innebär att man visar texterna stor respekt som meningsfulla helheter, man ska säkerställa en rimlig tolkning av texterna innan man går vidare. Det ska inte vara någon allmän impressionism och framför allt inte vara tal om att projicera in lite vad man vill i texterna (det förstår man t ex i det rätt bestämda förordet till *Den orörliga lågan*). Så långt är allt väl; men det kan göra läsningen lite omständlig – så när mer generella drag i dikterna är på tal i kapitlen 6, 7 och 8, så kan man tycka att det helt enkelt blir för mycket med så många fullständigt utförda analyser, en viss mekanik kan infinna sig.

Så några synpunkter på de skilda kapitlen, som jag vill kommentera i lite skiftande omfattning.

I kapitel 2 gäller det att visa att mottagandet av *Emaljögat* är sammansatt, att recensenterna registrerar och förhåller sig till den sammansatta estetiska särart som sedan skall undersökas. Det är ett utmärkt kapitel, men jag tycker inte att den ambivalens som man borde finna i mottagandet, enligt Inger Rings upptakt, blir så tydlig. Mottagandet verkar i hög grad betingat av positioner på själva scenen: det gäller både fyrtiotalisternas bejakelse och de gamles tveksamma hyllning allt efter som trettioaltpoetiken övergavs. Men visst är det intressant, liksom fortsättningen. Bilden av Thoursie får flera facetter i mottagandet av *Nya sidor och dagsljus*; det står klart att han blir en förebild för unga lyriker som Tomas Tranströmer, Folke Isaksson, Kjell Espmark och

andra; Göran Printz-Påhlson skriver en viktig essä. Sedan låter Inger Ring sextioalet representeras av Leif Nylén och sjuttioalet av Kjell Espmark – och sådan *Zeitgeist*-resonemang kan man alltid ha invändningar emot – men sammantaget är det en skickligt genomförd analys av en kanoniseringsprocess, som förs upp till idag, med placeringen av Thoursie i skolböcker och antologier som viktiga bidrag.

Analyserna i kapitel 3 har jag redan prisat och jag tänker fortsätta med det. Men hur ser det teoretiska fundament ut, som ligger till grund för den metod som sedan används? Det handlar om texten och sammanhangen kring texten (s 21). För att förklara hur Thoursies text ser ut får man gå till den kontext – de litterära föregångare – han tar i bruk i sitt eget skapande, ”eklekticismen” som Inger Ring kallar den för. Men kontexterna är i själva verket många fler i avhandlingen: de innefattar den aktuella litterära scenen, men också Thoursies liv och hans kontakter; de omfattar samtids- och litteraturhistoria. Till analysen av texterna har Inger Ring uppåddat en del begrepp, som rör sig från textens allra översta yta – och ner till de mest allmänna tankar som rör sig långsammare i det kulturella skeendet. För textens del är begreppen hämtade från Michael Riffaterres *Semiotics of Poetry* från 1978. På ytan möter oss diktens mångfaldiga *mimesis*, den diktade värld som texten väcker föreställningar om. Längre ned, under textens yta är den emellertid ett enhetligt semiotiskt tecken. Under dessa enhetliga tecken kan det så finnas bredare tankar som ligger i tiden och modellerar diktarnas sätt att tänka (s 23). Sanford Schwartz kallar dem i en bok som heter *The Matrix of Modernism* för ”modeller” som kan förklara förskjutningar i konstnärliga uttryckssätt; de ligger under textnivån, men samtidigt kan de lägga sig ”över” en rad historiska fenomen som inte kan kodifieras. Det kan vara tidstypiska tankar från Henri Bergson, t ex (s 133), där det talas om hur en ”matrix” kan styra en diskurs (det betyder t ex att man inte har läst Bergson, men ändå låter sin resonemang formas av Bergson-tankar, kanske som man idag skulle kunna låta en viss ”post-modern” matrix styra sin diskurs även om man inte har läst en rad av Derrida eller Lyotard). Ett annat exempel är hur T S Eliots, Thomas Manns och C G Jungs intresse för myter blir den matrix som för in Artur Lundkvist på en viss typ av arkaisk landskapsskildring (s 152). Samma mekanismer är igång hos Martinson (s 143). Under dessa modeller, matrixer eller föreställningsmönster, som jag kanske skulle vilja kalla dem, finns det sedan några fåtaliga, stabila eller tröga ”tankefigurer”, ett begrepp som hämtats från Johan Asplund (s 22). Tankefigurer har med ”den materiella situationen” att göra, i mycket bred mening. Religiösa föreställningar är i sina mest generella drag sådana tankefigurer, som sedan kan utvecklas i olika diskurser (som styrs av matrix-

er). Tankefiguren kan vara att man t ex förutsätter att det finns en himmel (s 81) eller att en sådan inte finns (s 93). Att döden ses som en förutsättning för livet kan vara en annan tankefigur (s 122). I tankar på att tillvaron är en ofantlig tomhet kan ändå dölja sig tanken på en frånvarande Gud (s 221f). Det verkar rimligt – och det finns ingen anledning att sakna ”tom transcendens”, Hugo Friedrichs klassiska begrepp för sådan kvardröjande metafysiska tankestrukturer i modernistisk lyrik. – Att tankefigurer skulle ha något att göra med materiella betingelser är däremot inget som utvecklas i avhandlingen; annat än i kapitel 5, där andra världskriget nämns som en viktig betingelse för den tilltagande pessimismen (s183).

Jag har inga invändningar emot detta teoretiska skellet för hur yta och djup kan tänkas hänga samman. Men det är väldigt summariskt presenterat, på en sida ungefär, för Riffaterres räkning.

Just begreppen från Riffaterre – och de är många – spelar ju en avgörande roll i de många diktanalyserna. Jag kunde gärna ha tänkt mig både en utförligare presentation av terminologin och en diskussion om Riffaterres projekt; hur det utvecklades, delvis ur en kritik av Roman Jakobson, och vilka invändningar som har riktats mot den.

Kunde man – exempelvis – inte tänka sig att dikten var rätt enhetlig på ytan och sedan ett mer mångtydigt tecken på djupet? Det finns det ju en del som har tyckt. Eller att en text som helhet – en diktsamling t ex – inte alls är så enhetlig. Det sägs om *Emaljögat* som helhet att den är en ”harmonisk konflikt”, som öppnar sig för nya betydelser (s 333). Gäller den semiotiska enheten bara den enskilda dikten?

Flera sådana frågor kunde man ställa sig.

– Den osynliga ”motorn” i dikten, ”matrisen”, får man syn på via ”ogrammatiskheter” – ”oegentligheter” sägs det ibland, och det låter bättre – som ”genereras” via matrisens första ”modell” till ”varianter”. Hur ”genereras” de – är det i den text som författaren producerar? Eller ”genereras” de hos läsaren? Eller *bör* de genereras hos läsaren? Eller är det samma sak som sker hos författaren när han skapar och hos läsaren när hon läser – det tror jag faktiskt Riffaterre tänker sig. Det var väl en viktig poäng i hans kritik av Roman Jakobson: att en text är en slags process, en produktion, inte bara en artefakt, utan också en arte(f)akt, som min kollega i Lund, Anders Palm brukar framhäva.³

– Är varianter det samma som ”ogrammatiskheter”? Det verkar konstigt, om varianterna s a s är uppenbara, manifesta?

– ”Ogrammatiskheterna” förstår man om man hittar de andra texter, de ”hypogram” där de kommer ifrån. Men

kan inte ”ogrammatiskheter” uppstå utan hypogram; kan det inte bara vara allmänt språkligt konstigt, som hos Björling? Å andra sidan kan ”hypogrammen”, ”texterna” tydligen vara många saker, från enkla ”klichéer” till hela ”beskrivningssystem” och till andra litterära texter, s k ”intertexter”. Här blir man lite orolig om man inte känner sig bildad nog, för det är tydligen just hypogrammen som kan ge enhet åt de egendomliga och splittrade modernistiska dikterna – och varje dikt blir en slags *gåta* som ska lösas.

– Man får hoppas man finner hypogrammet och därmed (?) matrisens *spår* i texten, för de är nämligen också ”interpretanter” eller ”markörer”.

Dessbättre förstår man både Riffaterre och Inger Ring lite bättre när man kommer till analyserna. Om man inte vet vad ”negativ permutering” är för något, när man kommer till s 196, så har man inte läst ordentligt. För på s 195 kallas det för att något ”förses med minustecken” – det är ingen dum pedagogik. Men det är faktiskt 16 svåra begrepp som introduceras på s 21 och 22. På 25 rader. (Göransson och Mesterton har 8 på 32 rader)

Och som sagt, vem är Riffaterre? Hur kommer han in i teoriutvecklingen? Varför är det bättre att gå till honom än till nykritikerna och/eller Paul de Man när man vill analysera lyrik. Vilken typ av kritik har det riktats mot hans resonemang – t ex av Jonathan Culler, som har ett intressant avsnitt om Riffaterre i *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (1981). Det hade varit värt en diskussion i avhandlingen. Den vetenskapliga förpliktelsen att gå till källorna har uppfyllts över hövan när det gäller Thoursie; men alltså inte riktigt när det gäller den teoretiska basen för arbetet med texterna.

Det tredje kapitlet börjar med ett resonemang om att kritikerna verkligen såg spänningen mellan ett mytiskt och ett verklighetsnära skikt i samlingen och nu handlar det om att visa hur dikterna från de olika skikten står i ett ”dialogiskt” förhållande till varandra (s 44). Thoursie ville skapa en helhet när han nu fick chansen; och helhet tycks vara ett nyckelord för författaren (s 45). Thoursies intresse för gestaltpsykologi är säkert också relevant, det växer rent av till en tidstypisk ”tankemodell” (=matrix?), som också präglade Hans Ruins *Poesiens mystik* (1935) (s 186). Men kanske ännu viktigare är Thoursies intresse för perception och ögon av olika slag, man ser det i hans för tiden oerhört avancerade artikel om filmen 1943, ”Fisköga”, där gestaltpsykologiska resonemang verkligen integreras i estetiska, och i de noga kalkylerade synvinkelskiftena i dikterna. Inger Ring pekar på sådant som ”synförlusten efter pupillens sammandragning” i kommentaren till ”Eldvingar” (s 78).

För att få grepp om dynamiken mellan texter finner nu Inger Ring begrepp från Gérard Genette: det finns

hypo- och hypertexter som förutsätter varandra. Mellan den "gamla" dikten "Noas natt" och den "nya" "Papegojan död ej ruttnar" sker det sålunda en "transformationsprocess", den gamla poetiska tekniken finns kvar och har ändå förändrats. Mellan "Eldvingar" och "Variation: Eldvingar" råder en annan relation, den andra texten ses som "härledd" ur den första, och i det tredje fallet handlar det om en vidarebeskrivning, en "komplex transformation". Till det kommer så en "hypertextuell" relation mellan synen på diktarens roll i dikterna till Stagnelius och Hölderlin å ena sidan och i dikterna från Beckomberga å den andra. Talet om hypertextualitet indikerar att det inte bara rör sig om att det är en *annan* syn på diktaren – utan just att det rör sig om en dynamik, att de olika dikterna "samtalar" med varandra.

Mötet mellan "Noas natt" och "Papegojan död ej ruttnar" är det mest originella, i de andra mötena ger ju själva titlarna anledning till jämförelse. Det är alltså analytikerns arrangemang som ska hjälpa oss på traven att förstå (s 47). Och det lyckas! Nu får vi också se hur begreppen från Riffaterre fungerar. Dikten är skriven utifrån ett "beskrivningssystem" som har ett "kärnord": skeppsbrott. Titeln ger "motivet": syndafloden. Men texten saknar ett moment i den bibliska syndafloidsmyten: det räddande momentet ligger utanför "den manifesta texten". Räddningen antyds däremot *kanske* via det avslutande tankstrecket – man kan inte låta bli att tänka på hela myten. Från syndafloidsmyten förs vi snabbt in i ett bibliskt "hypogram", ett helt "föreställningscorpus", med flera "intertexter". Dikten är ett "bibliskt ekorum", där flera flera olika intertexter (eller "hypogram") strålar samman till en enda berättelse. Här finns Job och hemsökelse (rad 7), och till detta hemsökelse-"hypogram" hör också Jesu korsfästelse (rad 5) och Uppenbarelseboken, med "käftarna" i den första versgruppen och det visionära presens som finns i dikten från rad 4.

Som mindre bibelkunnig läsare är det bara att tacka och ta emot. Jag böjer mig för både Inger Ring och Ragnar Thoursie. Det är härligt att få det bibliska ekorummet utlagt för sig. Lika flott är det när det etableras ett helt rum kring uttrycket "flyktingen ur mörka grottor" i dikten "Eldvingar" (s 79): Stagnelius, Johannes, Hölderlin, Ikaros och Platon är med i kören.

Att det blir så packat hänger samman med att ord kan "genereras" ur varandra. Här "genereras" (s 49) Jobs uppsvälda tunga sålunda ur ett uttryck i Uppenbarelseboken (någon uppsväld tunga finns det tyligen inte i Jobsboken). Den drivande klockbojen pekar sedan mot en möjlig ny skapelse och sålunda blir också första Mosebok aktualiserad (s 50). Minst fem olika bibliska hypogram är verksamma. Och det ger också den semiotiska enheten på djupet som Riffaterre vill ha. Men tankstrecket då? Det som "kanske" pekade framåt (s 48), pekar nu på den "vissa" fortvaron (s 50). Om arten av den

na fortvaro får vi däremot inte veta något. Tankstrecket är något annat än "punkt och slut", säger Inger Ring med Juri Lotman (s 340 n 10). Ett formellt element har blivit "semantiserat": det är så det går till i poesis.

Det som finns under den mångfaldiga mimetiska ytan är "kärnordet" "övergivenesshet" – det är väl då det samma som "matrisen". "Matrisens kärnord" avsätts i dikten i en "modell": det blir "spår" när "motorn" kör. – Det är viktigt att notera denna (tänkta) dynamik och rörelse i textens produktion, det är också därför jag ville ha haft lite mer förklaring av analysbegreppen tidigare. – Övergivande ger kaos och genom kaotiska bilder "injiceras" ångest (överst 51) i dikten och rytmen förstärker "hypogrammet struktur av våldsam undergång och efterföljande harmoni". – Hur ser då den poetiska tekniken ut i dikten? Det trodde man kanske att man just fått reda på. Yttre och inre flätas samman – här spökar kanske ett vetenskapligt hypogram i form av Kjell Espmarks själsöversättning –, "själslagun" härmar "paronomastiskt" ordet "själslugn". Det är så betydelser "genereras" i den moderna poesis.

Sedan kommer ett stycke subtil polemik med Ingegar Algulin. "[...] havslig guppar i sångens öde korridor" står det i dikten (r 6). Det verkar ju som om Orfeus, sångaren, är borta – och det fick Algulin att tro att det rörde sig om "den orfiska reträttens tematik" (s 52). Men där har Algulin helt fel – enligt Inger Ring. Om man tar hänsyn till diktens hypogram, så bör det onda förgå, ja, men för att *det nya, goda* ska få utvecklas! Klockbojen har bara vinden som lyssnare, den är ingen poet-ämbetsman som sjunger i någon öde korridor (som i dikten) – det blir en sång som är "helt intresselös i kantiansk bemärkelse". "Denna dikt ger en mycket romantisk syn på sången", säger Inger Ring. Den "dementerar" verkligen Algulin och hans orfiska reträtt, både genom sitt hypogram och i sin visionära ton! – All right! Men kunde man inte tänka sig att här lurar ett ironiskt modus, också. Tänk om klockbojen på drift hänskrattar? – Att det kunde röra sig om ironi tycker bekräftas av resonemanget om stavningen av "galjekoral" med j. "Koral" genereras ur "bön" (r 10) och pekar ljudmässigt tillbaka till ordet "korall" i rad 5. Men det har också med galghumor att göra, även om det förblir en *euoptisk* effekt.⁴ En association till "galjonsfigur" kan finnas med (och not 18 pekar också ut en fin association till Strindbergs drömspel). Denna lekfullhet tillhör diktens totalitet, sägs det. Javisst, det är formens mening om man så vill, men det gör den kanske lite ironisk också, förutom att den är så deciderat romantisk. Med hjälp av diktregistret har jag kikat runt i avhandlingen på jakt efter någonting om detta. Men icke: den förblir kantiansk och romantisk.

Analysen av "Papegojan död ej ruttnar" är lika imponerande och detaljerad. Nu vet vi att också formen är

viktig och starten sker med det som slår en på sidan: det grafiska arrangemanget, med två ord som sticker ut i rad 6 och 20. Innehållet återges och hur det spelar samman med rytmen. På s 56 uppmärksammas att orden ”ny kraft” måste betonas, båda två. Man blir uppmärksam på hela textkonstruktionen, som semantiseras och blir till ”interpretant” i sig själv. Räcker det inte med att den semantiseras, blir betydelsfull? Var tankstrecket i ”Noas natt” också en interpretant? En interpretant blir också själva centeringen av uttrycket ”saxofon i sångkören” i rad 12 (s 58). – Jag går tillbaka till vokabulären och finner att en interpretant är en ogrammatiskhet. Är ”en ny kraft i syföreningen” en ogrammatiskhet? Och centeringen? Räcker det inte att säga att de är betydelsfulla? Hur som helst tas observationerna effektfullt i bruk i analysen av dikten ironi (s 57).

Varken Algulin eller Espmark har förstått att det handlar om ”en kraftfull intertextualitet”, när Thoursie skriver om tanten i dikten att hon färdas i livet ”Ensam, med bräcklig hälsa”, skriver Inger Ring. Geijers dikt vänds ironiskt mot den stackars tanten – men man kunde ju också tänka sig att det är Geijer som degraderas en smula, när han dras in i vardagens realitet.

Jag är alltså i stort sett imponerad av diktanalyserna. Men Riffaterre-terminologin kan också göra texten överlastad. Nya begrepp kommer till användning på s 62. ”Regnbågen” och ”liljorna” för vidare ”utsirningskoden” från mottots ”paradigm” av förkonstling och onaturlighet, som kontrasteras med Matteus-evangeliets ”naturlighets-paradigm”. Är paradigm bredare än kod, eller vad? Är inte naturlighet och onaturlighet snarare *ett* paradigm? Resonemanget på s 63 blir till en uppvisning, på gott och ont. Här finns nu matris, inramningskod, ord som genereras onomatopoetiskt, papegojkod, en kod som ligger som fläckvisa interpretanter och paradigm och modell. På nästa sida möter vi en ”naturlighetskod”... Riffaterre-begreppen tycks ”genereras” ur sig själva. Surrealismen kan räknas in under ett ”romantiskt paradigm”, sägs det (s 70). Då får vi paradigm både i en semantisk (lingvistisk) mening, som tidigare, och som ett bredare föreställningsmönster – något som snarare vetter åt ”tankefigurer”. Och snart är man tillbaka i ett ”paradigmatiskt spel mellan eld och mörker” (s 73).

I jämförelsen mellan dikterna ses de som resultat av skilda estetiker: den första är mer surrealistisk och gjord i Artur Lundkvists anda och den andra mer genuint fyrtyotalistisk och distanserad. Men skillnaderna kan vara rätt subtila. Är verkligen den tidiga dikten uttryck ”rakt och adekvat”, medan den senare har ett ”indirekt uttryck” (s 66)? Har det inte mer med distans att göra: i den senare dikten talas det *om* någon, i den tidigare är den uttalande visionären mera med på plats?

– Man kan slås av bristen på Ahlinsk humor i denna dikt – tanten blir helt skoningslöst oobjektiverad och

tingsliggjord och Thoursie är ju mycket medveten om faran i att ställa sig betraktande utanför. Det ser man alltifrån den tidiga prosabetraktelsen ”Mannen vid fönstret” (1940), där hela författarproblematiken tas upp och långt fram i efterskriften till *Mod att leva*.

En av bokens mest omfattande och mest uppslagsrika analyser handlar om den berömda ”Skolavslutningen”. På en punkt vill jag emellertid protestera. Det är när Inger Ring hävdar att ”En noggrann granskning av typografin visar att det i rad 22 är lite extra luftigt mellan orden ’den andra, den tredje och fjärde och dammet’. Mellanrummen bidrar till att raden förlängs och typografin tycks vara ett ikoniskt tecken (Lotman 1974, s 35) för den långsamma takt i vilken dammet lagrats eller stiger.” (s 174) Ser man nu på rad 22 i dikten så *syns* där faktiskt inte några extra mellanrum, varken i avhandlingens eller originalutgåvans version. Där är lite luft – men så är det i hela dikten. Och i hela diktsamlingen. Och kanske i alla möjliga 40-talistiska diktsamlingar. Inte ens Juri Lotman skulle nog i sin himmel kunna hitta några ikoniska tecken i just de raderna.

I analysen av ”Du har eldvingar”, ”Eldvingar” och ”Variation: Eldvingar” sägs det en passant att det spelar mindre roll hur Thoursie ”tänkte sig det hela” (s 75). Det ligger helt i linje med analysernas ideologi: lojaliteten gäller texten, snarare än författarintentionen. Den andra dikten realiserar – nolens volens – den intention som kanske fanns redan i den första, nämligen att det handlar om diktandet.

Men hur är det med synen på intention i avhandlingen som helhet?

Det är texterna som analyseras, men Inger Ring har också haft kontakt med Thoursie i samtal och brev, sex telefonsamtal och fyra brev anges bland de otryckta källorna (s 361). Det är helt utmärkt: massor med bakgrundsinformation kommer den vägen, liksom en rad otryckta dikter och annat. Biografiska uppgifter har meddelats, t ex om att det var nära att Thoursie anmält sig som Finlandsfrivillig (s 120), om en refuserad filmartikel (s 110), om bekantskapen med Axel Liffner (s 24). Det har framkommit uppgifter om tillkomsttidpunkt för dikten ”Stagnelius” I (s 84), vilket är viktigt för att förstå resonemanget om ”brytpunkter”, förebilden för ”Stagnelius II” är en vinddriven tysk flykting (s 343, not 43). På ett annat ställe visar det sig att Thoursie själv genom sovringen bland sina tidiga dikter bidragit till bilden av ett brott i författarskapet, mellan mytdiktaren och den skeptiske fyrtyotalisten – medan materialet i själva verket är heterogent redan från början (s 108). – Inger Ring vill analysera strukturerna och kompositionen *själv*. På s 184 sägs det att Thoursie med sin komposition sannolikt inte själv ville ”gestalta en ide”; den skall analysen ta fram. Å andra sidan är Inger Ring rätt

nöjd med att Thoursie kan bekräfta idéerna om hur en viss avdelning fungerar som en brygga mellan sena och tidiga dikter (s 287). Även om han numera inte riktigt vet hur "kompositionen exakt gick till" (s 188).

Ibland är materialläget en aning kaotiskt. Sålunda saknas i en tidig förteckning till en tänkt diktsamling ett antal dikter, som hänför sig till en mer konkret verklighet. Hade Thoursie planerat att publicera dem på annat håll, frågar sig Inger Ring. Det kunde man väl – också – fråga Thoursie om? Om man nu ändå var igång.

I det stora ironikapitlet finns en av de mest muntra analyserna i boken. Det handlar om "Havsmiddag". Dikterna här är redan genom sina titlar *läga* och ironiska mot mer högstämmd diktning, även i denna samling. "Havsmiddag" antyder att det inte bara rör sig om solbad utan också om ett sätt att se på någon som "lapar sol". Från den erotiska laddningen i dikten kan uttryck som "motsatser gnids mot varandra" i Inger Rings egen text ha genererats (s 257). Det är så dikter föds, säger hon. Här t ex som en motsättning mellan övergödd och undernörd, alternativt flödighet och askes. I kommentaren har flödigheten tagit kommandot. Själva situationen är ironisk, hävdas det – diktens frodiga ätande slutar inte i deltagande, utan i en "tjuderpåle för känslor". Det innebär att dikten också faller inom tankefiguren "livets ironi" – med ett misslyckande eller fall till slut. Dikten har sin upprinnelse i ett barndomsminne från nio–tioårsåldern, som Thoursie också arbetat med i novellens form någon gång mellan 1938 och 1944 – med mycket sämre resultat, får man väl säga (ett utdrag meddelas på s 311f). Skickligt beskriver Inger Ring hur dikten sveper "som ett kameraöga" över havet och zoomar in på den lilla scenen med tant Olga och hennes nakna kropp. Det är en "episk" mimesis, en liten berättelse, där två koder läggs över varandra, en boskapskod och en ätande-kod, allt sammanpressat redan i titeln: "middag vid havet – tant Olgas solbad, havets middag – det havet äter, exempelvis den badande tant Olga, eller middag på havets läckerheter eller kanske helt enkelt vid havet mitt på dagen"(s 259). Det finns inget diktjag, men däremot ett otillfredsställt begär i slutet, med tjuderpålen för känslor. Vems är nu de känslorna? – De kan inte tillskrivas "den passivt mottagande" tant Olga, vars "förkrossande" tystnad genereras ur det ömtåliga porslinsliknande ordet "hårterrin" – utan måste komma från det implicita diktjag som kikar in i "texten". Detta jag äter med sina blickar och förlägger "en otillfredsställd åtrå" i uttrycket "en liten riseld i sköter" (precis som man gör när man tecknar en naken kvinna, säger Thoursie i not 15, s 353). Men detta stackars (unga) diktjag kan ju inte – som de fräcka skalliga maneterna med sina helskägg – få sitt begär tillfredsställt, utan får ty sig ut till den räddande livräddningsstationen. Som emellertid "dalar" som en fallos och får nöja sig med ett sublimerat gna-

gande. "Inte är det objektet, 'tant Olga', som behöver en tjuderpåle", säger Inger Ring, med en viss feministisk udd mot Kjell Espmark, som tror att tjuderpålen är ett konkret uttryck för tant Olgas "hämmande passion" (s 353 n 16). Nej, det är den andre, *han* som måste rädda sig från att drunkna (!). – Nu är väl det här någonting som Inger Ring och Kjell Espmark får göra upp sinsemellan. Men jag tycker kanske att Inger Ring tar i när hon ser ett slags äckel invadera beskrivningssystemet och associerar till Baudelaires "Kadavret". Så farligt är det väl inte, även om både hon och Lars Bäckström har problem med den där livräddningsstationen som dalar (s 274 f). Jag vet inte hur det förhåller sig i Göteborg – eller Mellansverige – men hör ordet dala så entydigt hemma i "det sexuella språket"?

Skulle jag ändå tvingas vara domare i matchen mellan Inger Ring och Espmark, så skulle jag nog döma oavgjort, eventuellt ge Inger Ring en poängseger – eller säga att Thoursie vinner på *walk over*. För dikten är ju så skickligt gjord! Hans egen kommentar med teckningen säger en hel del. Det är han som tecknar det hela. Det jag som finns i dikten är ett omtalat jag – ett jag som fanns *då* och som den gången var den som kikade. Nu är det en annan – en diktare – som betraktar det hela, tecknar dit små riseldar och kan se den dalande räddningsstationen där ute. Han vet naturligtvis mest om pojken – men han vet nog en del om tant Olga också, det brukar ju författare tillåta sig om sina diktade personer (och hon har faktiskt farit runt både som en "fru Olivia" i ett novellutkast – s 311 – och som "Agda" och "Signe" i en anteckningsbok som Thoursie förde inför *Emaljögat* – s 319). Det är en skickligt gjord erotisker miniatur och för mig präglas den här dikten mycket mer av medkänsla med *båda* protagonisterna än t ex "Papegojan död ej ruttar", som inte andas *någon* kritik mot betraktaren. Här finns mer humor än ironi, kanske rent av ett stänk av *caritas* mitt i karikatyren. Kanske är både Ring och Espmark – och Bäckström också för den delen – offer för det som Riffaterre kallar "referential fallacy".

Till sist några ord om de bakgrunder som tecknas genom avhandlingen. Förutom den litterära scenen, samtidshistorien och biografiska uppgifter finner man en rad komparativa resonemang i analyserna och i de litterära bakgrundsteckningar som ofta ges efter diktanalyserna. Här finns massor med lärdom – och man kan bara imponeras av spårsäkerheten och fliten i det arbete som ligger bakom.

I de komparativa resonemangen kan man dock sakna en slags skiktning mellan stort och smått. Hölderlin och Ekelund är tveklöst viktiga för Thoursie. Säkert också Erik Blomberg. Men så i detalj? – Som i "Vid linbanan". Den "pekar mot" den tidige Harry Martinson och den har likheter med Erik Blombergs livssyn; det är bilden av "Gud som medkämpande broder" som avses (s 146).

Men på sin höjd finns här (väl) ”något molnbroderat sjöhål” i dikten (jfr s 123)?

I ironikapitlet finns en avslutning om ”Karikatytrens förutsättningar” framför allt i den svenska litterära traditionen. Här är naturligtvis Vennberg viktig. Men blev hans ironiska stil i mitten på 30-talet uppbromsad av Hans Ruins krav på lyrisk decorum i *Poesiens mystik* 1935? Det verkar mest vara en pseudo-ideologisk konstruktion av Karl-Erik Lagerlöf (jfr s 279). Ruin talar ju ingenstans om decorum, han undersöker en viss diktens ”morfologi”, hur vissa typer av erfarenheter tycks ha fått sina uttryck i poesien.

Mest fruktbara tycks mig de komparativa resonemangen när de tänks i dynamiska termer – som när det talas om hur språklig frigörelse kan sättas igång, via Lundkvists bildfantasi och Vennberg ironi (s 285f). Sådant tycks mig viktigare än de nästan kriminologiska argumentationskedjor för ”placeringen” av det ena och det andra i rätt tradition (se t ex s 280–283) som vi har sett så mycket av i svensk litteraturforskning.

En viktig gestalt har sparats till sista kapitlet, T S Eliot. Han blir en förgrundsgetalt när Inger Ring ska ”precisera orsakerna” till det språng i poetisk teknik och underliggande tankefigur som textanalyserna visat på (s 322). Det handlar om en viss ”klassicism” bland 40-talisterna, som Lennart Götbergh väl var den förste att påpeka. På s 324 sammanfattas – efter Mats Jansson – några estetiska normer som efter hand blev gängse, med en pessimistisk ideologi i botten. Sedan gäller det att skaffa indicier till just Thoursies Eliottillägnelse.

Frågan här blir *när* Eliot haft betydelse för Thoursie; jag skulle snarare fråga *hur*. Det är ju svårt att tänka sig att Thoursie skulle svalja Eliots rätt reaktionära pessimism med hull och hår. Och det finns bara ett ”bevis”, en opublicerad recension av Vennbergs *Halmfackla*. Så det är Eliot hos Vennberg som blir viktig – och Thoursie tycks i efterhand ha sett att det gick lite mode i det, att man gärna skulle skriva lite lärt, ”i tidens eliotskt lärda anda” (s 326). Inger Ring antyder att Thoursie också närmar sig Eliots ideologiska pessimism – tanken på att allting går utför och människan blir alltmer inautentisk (s 329). Så entydigt uppfattar inte jag Thoursies utveckling – men då är jag kanske å andra sidan påverkad av vad jag har läst i Thoursies prosa, i hans Tysklandbok 1948 och i den senare poesin.

Så pessimistisk ter sig inte heller Thoursie i avhandlingens allra sista avsnitt. Man tycks trots allt kunna *välja*, i existentialistisk anda. Tanten i ”Papegojan död ej ruttar” kunde ha valt språket som ett alternativ till det instängda livet, sägs det, aningen gåtfullt (s 331). Det är nämligen i ”det lustfyllt behandlade språket” som möjligheterna till ett annat liv finns, i de sena dikterna (s 332). Och inte bara där, är man beredd att tillägga. Säl-lan har väl det nära umgänget med dikter avsatt så

mycket lust och energi som i Inger Rings arbete med Ragnar Thoursie. Man drar sig för att lägga avhandlingen ifrån sig. Den smittar av sig; man får lust att sätta igång själv, på nytt. Att Inger Ring gör det utgår jag ifrån. Och ser fram emot.

- 1 Tanken skymtar i Torben Grodal, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognitions*, Oxford: Clarendon Press 1997.
- 2 Jesper Svenbro har i ”Poeten som slutade skriva”, *Aftonbladet* 16/8 1987 påpekat att Thoursie var den som ”förklädd till Tomas Tranströmer skrev 17 dikter (1954) och därmed gav femtiotalet en av dess mest inflytelserika diktsamlingar. Var och en som läser Thoursies storartade ’Stagnelius’ kan konstatera, hur nästan varje rad är havande med tranströmerpoesi (motiviskt, bildmässigt, syntaktiskt).”
- 3 Se Anders Palm, ”Arte(f)akten – en formel för diktverkets ontologi”, *Teori och pedagogik i litteratur- och mediestudier*, ABSALON Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1997.
- 4 Det får bli mitt lilla terminologiska bidrag här, jfr David Kornhall, ”Eufoni. Bidrag till en problemrevy”, *Metrik och modernism. Rapport från Tredje nordiska metrikkonferensen på Hanaholmens kulturcentrum den 10–12 oktober 1991*. Redigerad av Lars Huldén och Helena Solstrand-Pipping. Studier i nordisk filologi utgivna genom Lars Huldén. Sjuttioandra bandet, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1993.

Per Erik Ljung