



GRÄSET, REGNET, SÅNGEN

Kan en diktsamling sägas följa ett tonspråk? I Carolina Thorells nya diktsamling finns det i valet av teman och gestaltningen av dessa ett tydligt släktskap med Béla Bartóks utforskande av den pentatoniska folkmusiken, menar Erik Lindman Mata. ”Det nya framställs inte som en negation av det gamla. I stället använder sig Thorell av traditionen för att någonting annat ska få träda ut ur det gamla.”

[Lyssna på recensionen? Klicka på pilen!]

Det finns en önskan om jämvikt i Carolina Thorells *I varje grässtrå såg jag en eld*. Men aldrig en strävan mot att dikterna ska ligga stilla, att det ska råda stiltje. Målet är ett samspel mellan olika rörelser, som varken helt tar ut varandra – som vore dikterna helt tysta – eller bara rör sig parallellt med varandra. Bokens nio avsnitt iscensätter en sorts rörlig vila, från det inledande ”höften huden” till avslutningens ”det ljusa regnet”.

Det är dikter som uppehåller sig i ett betraktande och resonerande, lite som Göran Sonnevis kontemplativa och böljande poesi. Naturen står i fokus, men också minnen, teoretiska utblickar och människans språk. Dikterna i *I varje grässtrå såg jag en eld* rör sig snabbt mellan dessa olika punkter: än befinner de sig i ett resonemang om försoningens obegripliga tyngd, än i hänförd betraktelse av tranor som ”drar i långa skriande streck”; i ena ögonblicket handlar det om ljuset vid en vattenkropp en tidig morgon, i andra om den franska filosofen Simone Weil. Även om det finns spår av att de nio avsnitten har sina särdrag, gör de många tematiska

och grafiska skiftningarna inom varje avsnitt att boken binds ihop till en helhet, snarare än olika sviter. Dikterna rör sig och vilar i den rörelsen.

Den ungerske tonsättaren Béla Bartók (1881–1945) dyker upp i flera av Thorells diktsamlingar. Han har bland annat gjort sig känd för eftervärlden genom sin användning av den ungerska folkmusiken och dess pentatoniska skalor; det vill säga, folkmusikaliska skalor som består av bara fem toner. Och till skillnad från andra, samtida tonsättare, behandlade Bartók aldrig det pentatoniska som någonting exotiskt, utan i stället som någonting i tonaliteten och traditionen inneboende.

Finns det inte någonting av pentatonik i Thorells dikter? En viss frånvaro av musikalisk tyngdkraft, för de öron som växt upp med diatonikens smäktande ledtoner och dundrande kadenser. Fem toner som dansar runt med hopp om att frammana någonting samtidigt nytt och ursprungligare. De fem toner jag har valt ut, är Pors, Sorg, Lod, Ord och Ja.

1. Pors

/.../

att inte glömma

alla namn

de fladdrande bilderna

doften ur porsen och kryptall

du som lindar en tranbärstråd

varv på varv kring mitt finger

/.../

Pors – denna lilla, doftande växt som växer i myrar och kärr, som används för att smaksätta brännvin och som påminner lite om vide. Sammanträffanden är givetvis alltid lömska, men detta är den tredje svenska diktsamling inom loppet av ett halvår i vilken porsen figurerar. Den återfinns i Eva Kristina Olssons *girlanden virar ditt hjärta / medeas här* och i Ingela Strandbergs *ingenstans mitt segel*. Och nu hos Thorell.

Varför används porsen just i dag? Jag tror att den är en del i ett försök att skriva om det svenska kulturlandskapet utan att för den skull låta poesin urarta till naturromantik. Kanske gör jag här verkligen en höna av en fjäder; porsen är ju varken udda eller uppseendeväckande och ordet i sig är vackert, vilket torde räcka som anledning för vilken poet som helst. Men denna symboliska användning av

porsen, en vacklande kulturväxt (nyttjad av människan, men vildväxande i jordbrukets utkanter), ser för mig ut som ett försök att hitta nya sätt att förhålla sig poetiskt till traditionen och naturen.

Men vad innebär det att skriva om landskapet på ett annat sätt, som inte cementerar bandet mellan nation och landskap? Svaret, åtminstone hos Thorell, tror jag finns i önskan om samma slags immanens som jag nämnde inledningsvis i förhållande till Bartók. Precis som den ungerska folkmusiken utgjorde en redan given mylla för att utveckla nya användningar av en redan existerande pentatonik, så läser jag in en önskan hos Thorell, om en utveckling längs med linjer som redan finns där. En utveckling som vill ställa sig vid sidan om de binära uppdelningar som väglett så mycket av modernitetens tänkande – mellan dikt och natur, mellan det nya och det gamla.

2. Sorg

Döden är poesins stora fråga, så även hos Thorell. Men i linje med förhoppningen om en ny sorts immanent relation till världen, där diktjaget både *förblir* och *blir till* i sina sysslor med omgivningen – så läggs en ny sorg till sorgen över att försvinna in i döden. Som med all förändring går nämligen någonting förlorat när någonting nytt intar det gamlas plats; det som lever, växer och rör sig kommer också att vissna, ömsa skinn, ersättas av någonting annat. Kanske kan man säga så här: å ena sidan innebär immanensen någonting evärdligt, Thorell skriver: ”och alla landskap som någonsin skrivits ligger sida vid sida”, å andra sidan innebär en sådan implosion av förflutet och närvarande att det vi förstår som individualitet går förlorat. Och i denna hotande förlust finns, i min läsning av Thorell, utan tvekan en sorg. Som i dessa rader där det som ger ”oss” nådestöten är fruktbarheten, fortvaron i en annan:

/.../

och det du gör utan botten när och hur då om fötterna

och vad

som händer efter döden och var J om däckan

om en evighet också att skriva

förflyttningarna

ska det inte bli något kvar

gång på gång blir det bågar blir det lågor

**och berättelsen om oss
begravs i fruktbarhet**

finns

inte mera

Det som inte blir kvar, utan som ”gång på gång” rör sig i bågar, flammar upp och slocknar, är individen. Att på så sätt formulera ett förhållande till världen som undergräver individen för tankarna till Simone Weils begrepp avskapelse (*décréation*). Men eftersom det i *I varje grässtrå såg jag en eld* också skönjs en sorg i förutsägelsen om individens upphörande skiljer sig Thorell och Weil åt. Hos den förra finns ett hopp om att kunna stanna kvar i världen, en vacklan skulle man kunna säga – eller en spänd rörelse mellan olika punkter som både bygger upp och river ned, skapar och avskapar individualiteten. Hos den senare, Weil, är däremot avskapelsen så förbunden med det transcendentala och gudomliga – där individualiteten är sekundär – att sorg inte har någon plats.

3. Lod

Frågan som uppstår ifall man läser Thorells dikter som oscillerande – som att de varken ger upp om eller klamrar sig fast vid individualiteten, varken överger eller underkuvar naturen – är om det finns någon underliggande riktning i vacklandet eller om dikterna bara står och stampar. Det är inte helt tydligt – kanske ska det inte finnas någon riktning eller mål. Den rörliga vila jag nämnde inledningsvis talar för att vi *inte* har att göra med dikter, som försöker leda läsaren till en viss punkt. I stället är det just i spänningen mellan olika rörelser – olika toner – som tonvikten ligger.

Den här spänningen uppstår inte minst på grund av förhållandet mellan form och språk. Å ena sidan skiftar uppslagens utseende, dikternas tempo, typsnittens storlek och dikternas uppkomst. Å andra sidan förblir språket mer eller mindre detsamma genom hela diktsamlingen. Det är tack vare den här friktionen, spänningen mellan form och språk, som dikterna inte förefaller helt oregerliga i sin vilande rörelse.

Att på så sätt ställa två olika aspekter eller rörelser mot varandra, är någonting som även återkommer på rent tematisk nivå, nämligen i användningen av växter och regn som motsatta krafter. Thorell återkommer, som trogna läsare vet, påfallande ofta till regnet i alla dess former (ljusgrått, efterlängtad, snöblandat, kraftigt, soligt, smått) och dess roll i dikterna är mer komplicerad än vad jag kommer gå in på här. Det jag vill belysa är bara det enkla faktum, att regn *faller*. Regn är diktens riktning nedåt.

Det påminner en del om poeten Björner Torssons outtröttliga återvändande till idén

om ett lod i såväl livet som i dikten och arkitekturen. Ett slags rotens riktning som allting *måste* uppvisa. Men där Torssons lod ställs mot människans ständiga, strävsamma motstånd mot gravitationen, är det hos Thorell i stället växterna som sträcker sig uppåt. Framför allt *gräset*, böjbart och ihärdigt, är det som sträcker sig upp mot regnet. En sorts rörlig vila uppstår där – ”regnet gräset – två rörelser som möts”.

4. Ord

Kanske är det just i frånvaron av rötternas strävan nedåt som Thorell, trots de mörkådror av sorg som syns i dikterna, blir en i grunden ljus och lätt idyllisk poet. Det finns ett obändigt och beständigt hopp i dikterna, som framför allt kommer fram i förhållande till begreppet språk. Det fält som dikterna uppehåller sig på, det fält där den här rörliga vilan oroligt rotar runt, innefattar frågor om språkets uppkomst och därmed också den tystnad som kan tänkas ha föregått den:

**Språkets ögonblick kom
först utan viljan
att förändra
mitt i en vild och segrande
förlust**

Ställer man denna fråga om språkets uppkomst och önskan om att på något sätt kunna föreställa sig vad förspråklighet innebär, bredvid Ingela Strandbergs nämnda diktsamling *ingenstans mitt segel*, så blir det tydligt att det hos Thorell finns ett hopp om språket. I Strandbergs bok innebär tystnaden att någonting har tystnat, någonting tiger, medan den hos Thorell har sin plats inuti rösten:

**Befinna sig en stund i det som räcker
Flickan och rösten
som inuti sin tystnad bär: *i varje grässtrå såg jag en eld***

Att tystnaden bärs inuti rösten (och flickan) pekar mot en möjlighet, tror jag, till att en ursprunglig tystnad har överlevt människans inträde i språket (medan tigandet alltid är en tystnad som förvärvas *efter* detta inträde).

Thorells tilltro till språket syns, menar jag, också i den mening som återkommer tre gånger i diktsamlingen, alltid kursiverad: ”*En tillåtelse att tala*”. Vid en första anblick kan det verka som en underdånig position, men jag tror att man snarare ska förstå det som ett slags *autopoiesis*, d.v.s. ett självskapande. Det är nämligen inte

fråga om att *upphäva ett förbud mot att tala*, som om man tänkte sig en lärare som ger sina elever tillåtelse att tala först vid lektionens slut. I stället är det här fråga om att möjligheten till tal också inbegriper möjligheten att inte tala. Att över huvud taget tala är att få – eller ge sig själv – tillåtelse att tala, liksom att tala.

Här bryter på sätt och vis resonemanget, eller åtminstone min läsning, också ihop. För rimligtvis innebär den här tillåtelsen samtidigt att språket aldrig har getts till en förspråklig, stum människa, utan att språket – så fort det trädde in – också skapade sin frånvaro.

5. Ja

I denna tillit till språket går det att dra en tråd tillbaka till förhoppningen om en immanens där skrivande subjekt och beskrivet objekt, i det här fallet den diktande respektive naturen, inte cementerar just en sådan uppdelning. I stället inträder en affirmation. Som på sida 106, där Thorell skriver:

**Solen och morgonhuden
molnen lika som kalvar
och regnet över ängen
doften av ved
och begynnande språk
som kommer och går**

kroppen ger efter töms och förlorar

utom rimligt tvivel jublande acceptans

Och jag vet att jag skulle svara:

ja, allt var det

Även om dikternas okritiska affirmation prövar mitt tålamod ibland – den rör sig alltför nära en formelartad hyllning av Livet och Naturen, en strävan efter individuell mindfulness och skenbar harmoni – trots detta, så kan man läsa det här affirmativa som uttryck för en annan typ av ontologi än den som kritiskt prövar, analyserar och delar upp. I stället för att fastna i att skilja och negera – det ena hör inte till det andra, kulturen är skild från naturen, det som finns ställs mot det som inte finns – tycker jag mig hos Thorell se ett försök att bekräfta allt. Att säga ett stillsamt och glädjersigt ”ja” till allt man känner, ser och tänker:

/.../

**det försvarslösa du är
och att ingenting
inte finns**

/.../

Det här ja:et är kanske också orsaken till den rörliga vilan. Om allt affirmeras så tar motrörelserna inte ut varandra; det är inte ett nej mot ett ja, utan bara en rad olika "ja", som dansar runt.

Pentatoniken spelar inte ut sina fem toner mot varandra, i motsats till diatoniken som ständigt arbetar för en pryddlig växlerverkan mellan spänning och vila. Det nya framställs inte som en negation av det gamla. I stället använder sig Thorell av traditionen för att någonting annat ska få träda ut ur det gamla. Porsen ska, trots att den fallit i glömska, få märkas igen. Inte som någonting nostalgiskt som gått förlorat, utan bara som någonting som är här och doftar.

Denna immanenta, närmast kletiga önskan om att överskriva uppdelningen mellan människa och natur, natur och dikt, är så klart inte unik för Thorell, utan knyter an till det naturlyriskas långa historia. Thorells rader rör sig också oroväckande nära det romantiska, men utan att helt tippa över. Det har kanske att göra med att hennes poesi känns hemma i naturdiktningen, på samma sätt som Bartók i folkmusiken; Thorells språk utvecklas ut ur, snarare än bryter med det traditionella betraktandet av naturen. Det är ett försök att vila både i poesin som tradition och i världen som någonting som inte är skild från en själv, som i den här dikten:

**Samlar i fibbla stiger i stänglar töjer en kåpa av dagg
vidgar håller sväller och sväljer rör sig utmed gränserna
flätar där du är titt-ut**

**den rasande glädjen i det ett ögonblickets genealogi
med maktlösheterna öppna som förutsättningar**

**liksom det blommar mitt i kakor av mockor och gräs
och korna som sveper med svansarna
sänker huvuden tunga i morgonljuset som höljer dem
och regnet som äntligen kommer**

Att bli där då förbli med sysslorna

Carolina Thorell

I varje grässtrå såg jag en eld

Albert Bonniers förlag, 2022

Fotograf: Sara Mac Key