

Tatjana Brandt

# Livet mellan raderna

---

Revolt, tomrum och språkbrist i Agneta Enckells och  
Ann Jäderlunds tidiga poesi





© 2014 Tatjana Brandt och Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet.

Boken är nr 38 i serien *Nordica Helsingiensia*, NH, en publikationsserie som utges av avdelningen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet.

Boken är nr 9 i underserien *Kultur och Kritik i Norden*, KKN, som redigeras av Hadle Oftedal Andersen.

Kontaktadress:  
Nordica, P.B. 24  
00014 Helsingfors Universitet

Tryckt i Finland av Multiprint, Helsingfors, 2014.

ISBN 978-951-51-0472-4 (häftad)

ISBN 978-951-51-0473-1 (PDF)

ISSN 1795-4428

**Tatjana Brandt**

## **Livet mellan raderna**

**Revolt, tomrum och språkbrist i Agneta Enckells och Ann  
Jäderlunds tidiga poesi**



## Innehåll

Förord.....	7
1. Inledning.....	11
2. Jäderlunddebatten .....	15
3. Tidigare forskning.....	21
4. Syfte och struktur.....	31
5. Teori och metod.....	34
6. Sammanfattning av artiklarna .....	51
7. Avhandlingens resultat.....	59
8. Avslutande ord.....	65

### Artiklar

1. ”Vägen till underkammaren. En läsning av Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng*”, i *Kritiker* 2008:9, s. 45–54.
2. ”Kroppen med de dubbla pulsarna. Karneval och tomrum i Ann Jäderlunds diktsamling *Snart går jag i sommaren ut*”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2011:1, s. 25-40.
3. ”På andra sidan språket. Revolt, tomrum och död i Agneta Enckells tre första diktsamlingar”, i *Edda*, 2012:3, s. 215–234.
4. ”Fantasifoster och fula fiskar. En analys av tomrummet och det osägbara i Agneta Enckells diktsamling *åter*”, i *Avain*, 2013:3, s. 25-42.
5. ”Rösten i hålan. En analys av relationen mellan jag och röst i Ann Jäderlunds tidiga poesi”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2014:1, s. 41-53.





## Förord

Avhandlingsskrivande präglas av pendlingen mellan ensamt knot och intensiva diskussioner. Det är en rytm som jag under åren vant mig vid och blivit allt mer beroende av och fäst vid. Jag vill därför börja med att tacka forskningsseminariet vid läroämnet Nordisk litteratur. Tack alltså till mina kolleger Patrik Aaltonen, Anna Biström, Claus Elholm Andersen, Inger Hämmäläinen, Maimouna Jagne-Soreau, Eva Kuhlefeldt, Hanna Lahdenperä, Topi Lappalainen, Alexander Lepp, Kristina Malmio, Agneta Rahikainen, Tomi Riitamaa, Daniela Silén, Trygve Söderling och Martin Welander. Diskussionerna med er har varit ovärderliga.

Holger Lillqvist var min första handledare och under en lång och viktig period fungerade han som tf. professor. Jag är tacksam för att han som handledare alltid visat så stor respekt för det arbete som blivit gjort. Även om slutresultatet i början av mina studier var ganska ofärdigt så kände jag att jag hos Holger hade en läsare som tog ansatsen på allvar och var beredd att diskutera fortsättningen med förutsättningslöst intresse.

De flesta processer har sina kriser. För mig kändes måttet rågat en regnig senhöst. Jag hade hållit på ett par år och insåg att alla mina mödor ledde till texter som inte lyckades bryta sig ut ur det provisoriska, ur utkastets och de möjliga idéernas grepp. Ingenting blev färdigt och ingenting blev riktigt tillräckligt bra och värsta av allt: det blev ingen helhet, det blev punktstudier av olika slag men absolut inte en text som kapitel för kapitel arbetade sig vidare mot ett mål. Om inte Hadle Oftedal Andersen då hade dykt upp och med sin obändiga optimism förklarat att just svårigheten kan vändas till en fördel så hade det inte blivit någon avhandling. Det var Hadle som tyckte att jag skulle skriva en artikelavhandling och det har varit Hadle som gång på gång kommit med kloka handfasta råd och uppmuntran. Ett stort tack till Hadle för att han hållit fokus på möjligheterna och haft så gott omdöme.

En verkligt stor och fantastisk omställning blev det när Ebba Witt-Brattström fick tjänsten som professor. Jag hade tidigare för mig själv planerat att jag skulle försöka få henne som opponent när jag en vacker dag blev färdig för jag har länge tyckt att hon är en så intressant intellektuell och så plötsligt förde ödet henne i min väg långt tidigare utan att jag behövde anstränga mig alls. Ibland tittar jag fortfarande lite misstroget på henne och undra om hon är på riktigt! Alla vi som regelbundet följt forskningsseminariet vet hur det blommat upp under hennes geniala ledning.

Sist i raden av akademiker som jag vill tacka kommer Merete Mazzarella. Hennes syn på litteraturvetenskap, på skrivande och på att vara intellektuell satt direkt agendan när jag började studera på grundnivå genast efter gymnasiet och de frågor som hon ställde och de invändningar mot disciplinen som hon formulerade är fortfarande stigar i det intellektuella landskapet som jag går längs och grubblar över. Anledningen till att jag tackar henne sist bland alla akademiker är att jag avundsjukt vill hindra professorsrollen från att sluka henne eftersom jag sedan länge betraktar henne också som en mycket viktig vän.

Jag har den otroliga förmånen att jag utöver ett universitet också haft ett utomakademiskt sammanhang, ett fritt seminarium med passionerade intellektuella från olika nordiska länder som regelbundet samlats för att diskutera litteraturen och livet. Ett varmt tack går alltså till Fria seminariet i litterär kritik. I början leddes seminariet av Magnus William-Olsson och Ulf Eriksson och vi samlades i Stockholm. Jag hade aldrig klarat av att ta mig an en så stor och tung svensk författare som Ann Jäderlund om jag inte hade haft tillgång till alla dessa briljanta samtida kritiker och kunnat blida mig en uppfattning om deras blick på samtidspoesin. Jag har girigt sugit åt mig en kunskap som är så vag och gåtfull så det är svårt att alls formulera den. Men det är samtidigt en kunskap som är så fullständigt avgörande så hela avhandlingsarbetet hade blivit ogjort om jag inte lyckats tillskansa mig den. Kanske kunde jag komma åt vad jag menar om jag säger att det handlar om ett verklighetsseende, en känsla för vad samtidspoesi betyder i en svensk kontext. Utan FSL hade jag fått skriva som om jag inte varit samtida och

inga diskussioner på nätet, inga bloggtexter eller artiklar hade kunnat hjälpa mig. Min första artikel, ”Vägen till underkommaren” lade jag fram för FSL och inför publiceringen i FSL:s tidskrift Kritiker fick jag också två underbara redaktörer som jag kunde diskutera den med, nämligen Helga Krook och Kari Løvaas. Ett varmt tack till er! Jag vill också hjärtligt tacka FSL:s seminariedeltagare Anneli Axén, Helena Boberg, Jeppe Brixvold, Susanne Christensen, Carl Dieker, Sindre Ekrheim, Daniela Floman, Simen Hagerup, Magnus Halldin, Ann Hallström, Pär Hansson, Martin Glaz Serup, Jyrki Kiiskinen, Håkan Lindgren, Audun Lindholm, Cilla Naumann, Ulrika Nielsen, Mikael Nydahl, Henrik Petersen, Anna-Lena Renqvist, Oscar Rossi, Chatrine Strøm, John Swedenmark, Joar Tirberg, Øystein Vidnes, Gunnar Wærness, Maria Zennström och Paula von Zeth. Mitt varmaste tack för alla skarpsinniga kommentarer och livsviktiga samtal.

Nu på senare tid har FSL vuxit och förändrat karaktär och står värd för många stora evenemang men för mig är det viktigaste den lilla grupp som regelbundet diskuterar praktiska saker och livet och döden i osalig blandning över skype. Dessa möten som ibland handlar om knastertorra praktikaliteter och ibland om de mest vidlyftiga och livsavgörande saker skulle jag ha mycket svårt att klara mig utan. Jag är så lycklig för att ni är där varje onsdag. Tack alltså till Magnus William-Olsson, Peter Mickwitz, Gro Jørstad Nilsen och Magnus Jacobsson.

Mina vänner har också fått sig serverat stora portioner avhandlingsvisor. Främst vill jag tacka Sara Mannheimer som både i brev och i samtal tacklat mina skruvade bollar, kommit med infall och tankar och varit en så oersättlig närvarande tänkande människa under åren. Och vad skulle jag ha gjort om inte Stella Parland vänt upp och ner på mina föreställningar och mobiliserat sin sofistikerade galghumor när allt känts svårt. Jag vill också tacka Maria Vainio-Kurtakko för att hon orkat lyssna när jag förklarat mig igenom den sista artikelns teoretiska resonemang, utan hennes tålmod hade jag aldrig stannat mitt i satsen och hittat stället där det gick fel, orsaken till att det inte ville gå ihop.

Utän generöst stöd av mina finansiärer hade jag naturligtvis aldrig kunnat genomföra arbetet. Även mycket entusiastiska humanister

behöver bröd på bordet. Jag vill därför varmt tacka Nylands Nation och Victoriastiftelsen för ert ovärderliga stöd under första halvan av mitt arbete och så vill jag rikta ett stort tack till Svenska litteratursällskapet för att jag fått avsluta avhandlingen under optimala förhållanden som litteraturvetenskapliga nämndens forskare och sekreterare. Ett varmt tack går också till Sleipnir (nuvarande KKNord) för resestipendier.

Det fina med att skriva en artikelavhandling är att man kommer i kontakt med briljanta och kunniga redaktörer som verkar i helt andra sammanhang och ser på ens texter ur helt nya perspektiv. Dessutom får man intressanta referee-utlåtanden av anonyma personer som lagt ner stor tid och möda på att läsa och tänka på ens arbete. Ett mycket varmt tack därför till redaktionerna vid Kritiker, TFL, Edda och Avain samt till mina anonyma granskare – er respekt för sakerna och texterna, er noggrannhet och ert intresse har varit en enorm källa till inspiration. Jag har lärt mig så mycket av er alla!

Till sist vill jag tacka min familj. Mina föräldrar och syskon samt alla de kära bonuspersoner som hör till har hjälpt mig med stöd och uppmuntran och en enligt mig ofta helt obegriplig tillförsikt. Min man, Fredrik Westerlund, vill jag tacka för hundra saker som är för viktiga för att skriva här, här vill jag bara lyfta fram hur tålmodigt han läst och kommenterat och korrekturläst mina artiklar genom åren och hur mycket jag uppskattar att han tog sig tid att gå igenom de olika arbetsmomenten med avhandlingens ram eller kapp och uppmuntra mig till att ta en liten bit åt gången. Hans klarsyn och omdömesförmåga har varit oersättliga. Till sist vill jag tacka mina barn, Adele och Samuel Westerlund, för att de haft tålamod med alla middagsdiskussioner som glidit iväg mot resonemang som de inte kunnat följa. Det har varit oartigt och jag är så djupt tacksam för att vi har möjlighet att bli bättre på att diskutera saker som gör rättvisa åt er sprakande briljans och närvaro och livsvisdom.

Helsingfors i november 2014

Tatjana Brandt

## 1. Inledning

De poeter som debuterade på 80-talet hade rykte om sig att vara mer eller mindre doktorerade inom litteraturteori och dessutom vågade, nästan lössläppta i sitt uttryck. Den här idealiserade föreställningen om en blandning av driven intellektuell komplexitet och sinnlighet utövade en intensiv dragningskraft på mig när jag började studera litteraturvetenskap på grundnivå 1995. Litteraturvetenskapliga institutionen som miljö runtomkring mig jäste av postmoderna teorier som jag starkt opponerade mig mot och lika starkt drogs till. Jag minns hur känslan av motvilja blandade sig med upptäcktsresenärens lycka över helt nya landskap. Jag skulle knappast ha varit så här fångslad och förbluffad om jag inte som så många andra upptäckt att hela detta dynamiska intellektuella liv verkade levas ut och gestaltas praktiskt i samtidspoesin. I poesin drogs konsekvenserna av de tankar och teorier om språket, sexualiteten och identiteten som en Barthes, Derrida eller Kristeva förde fram. Här tvingades teorierna in i livet, deras insikter testades och övergavs eller förbättrades, skrattades åt eller förbannades. Poesin föreföll mig vara den djupaste kritiken.

År 1988 rasade en debatt i svensk press, framförallt i *Dagens Nyheter*, om Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* (1988).<sup>1</sup> I debatten deltog så gott som alla tongivande svenska kritiker, ja för den som hyste minsta intresse för Sverige och hur samtida svenskt kulturliv hanterade de nya teoretiska strömningarna så var det här en unik händelse. Efter debatten har Ann Jäderlund kommit att betraktas som en av de centrala gestalterna i 80- och 90-tals poesin och hennes position har bara vuxit fram till vår tid. När jag för första gången läste debatten, flera år efter att den ägt rum, kändes det som om jag fått tillgång till en pusselbit i den samtida poesikritiken. Det var alltså den här diskussionen som spred både gift och energi i så många recensioner av helt andra författare. Det var alltså den här diskussionen som ständigt spökade när till exempel Agneta Enckell recenserades i Sverige.

---

<sup>1</sup> Ann Jäderlund, *Som en gång varit äng*, Stockholm: Bonniers, 1988.

På finlandssvenskt håll är Agneta Enckell en av de tongivande poeterna i sin generation. Hennes reception präglas inte av stormar, tvärtom har hon tagits emot med entusiasm av kritikerkåren vilket kanske har att göra med att man läst in henne i en finlandssvenskt modernistisk tradition. Det är inte fel, hon är definitivt en bärare av vårt poetiska arv, men för den som vill komma åt den här poetgenerationens kamp med samhället och tidsandan krävs en känslighet för de frågeställningar, föreställningar och dogmer som drog in i våra intellektuella liv i samband med de postmoderna teoribildningarna.

I antologin *Ett åttiotal* som utgavs 1990 talar redaktörerna Madeleine Grieve och Göran Greider i förordet om en ”poesiboom” som svept in över Sverige.<sup>2</sup> Ganska långt formulerar deras text en ambivalent önskan om att få syn på poesins samhällskoppling. De upplever att åttiotalet är en tid som hanterar de stora ideologiernas död och att det här återspeglas i poesin: ”I det läget verkar det som om poesin, medvetet eller omedvetet, tvingades på reträtt, in i sig själv, in i sin egen särart för att där bygga upp ett slags ideologiskt frirum.”<sup>3</sup> Många av de 35 poeter som är med i antologin är idag etablerade författare och kulturpersonligheter. Utöver Ann Jäderlund kan man till exempel nämna Katarina Frostensson, Birgitta Lillpers, Magnus William-Olsson, Ulf Eriksson och Lukas Moodysson med flera.

På finlandssvenskt håll debuterade Eva–Stina Byggmästar, Peter Mickwitz, Ralf Andtbacka och Henrika Ringbom kring den här tiden. I litteraturhistorieskrivningen är de förvånansvärt marginaliserade idag trots att de fått både pris och utmärkelser och goda recensioner. Michel Ekman ger Enckell och Byggmästar en knapp spalt tillsammans i praktverket *Finlands svenska litteraturhistoria del II*<sup>4</sup> och Tuva Korsström förbigår Enckell, Andtbacka, Mickwitz och Ringbom i sin stora

---

<sup>2</sup> Göran Greider och Madeleine Grive (red.), *Ett åttiotal*, Stockholm: Tago förlag/Tidskriften Åttiotal, 1990, s. 6.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 7.

<sup>4</sup> Michel Ekman ”Den nyaste dikten”, i *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*, utgivare Claes Zilliacus, Helsingfors/Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland/ Atlantis, 2000, s. 283-284.

genomgång av samtida finlandssvensk litteratur.<sup>5</sup> Ändå är det en poetgeneration som varit djupt präglade för den poesi som skrivs idag, en pusselbit förutan vilken poesins relation till samhället lätt blir obegriplig.

Även om åttiotalspoesin är betydligt mer etablerad i Sverige än på finlandssvenskt håll så har den förföljts av ett dåligt rykte om obegriplighet, läsarförsvändhet och akademiskt hårdklyveri. Till stor del handlar problemen om att man inte ser kontexten och därför missar både samhällskopplingen och det brottargrepp som poesin tar på samtidens ideologiska överbyggnad. De poststrukturalistiska teorierna sätter språket i centrum och tillskriver därmed humaniora och språkteorier en oerhört stor roll i våra liv. Om ingenting kan tänkas utanför språket kan ingenting vara viktigare än att tänka just språket.

Den filosofi som slog igenom på 60-talet i franska intellektuella kretsar har på 80-talet blivit ordentligt etablerad i Norden. Derridas dekonstruktion inspirerar studenter på universitet runt om i världen och Barthes utmanar hela litteraturvetenskapen med sitt postulat om ”författarens död”.<sup>6</sup> I det här intellektuella klimatet får den franska feminismens tanke om *écriture féminine*, den kvinnliga skriften också stort genomslag. Begreppet är Hélène Cixous och hon använder det första gången i sitt feministiska manifest ”Medusas skratt” från år 1975.<sup>7</sup> Cixous tänker sig att det måste finnas ett friare språk som inte förtränger de kvinnliga erfarenheter som patriarkatet tabubelagt och nekat plats i språket och särskilt i skriften. De här tankarna ligger också till grund för Kristevas teoribygge om undanträngda marginaliserade erfarenheter som saknar ord, erfarenheter som saknar uttryck i språket men som poesi kan nå. De här förtryckta eller bortträngda erfarenheterna kan, enligt Kristeva, bara uttryckas genom en poetisk skrift som närmar sig de ännu ospråkliga minnen som man har från tiden före språket. Kristeva menar

---

<sup>5</sup> Tuva Korsström, *Från Lexå till Glitterscenen. Finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960-2013*, Helsingfors: Schildts & Söderströms, 2013.

<sup>6</sup> Roland Barthes, ”The Death of the Author”, i *Image, Music, Text*, övers. Stephen Heath, London: Fontana, 1977.

<sup>7</sup> Hélène Cixous, ”Medusas skratt”, i *Kvinnopolitiska nyckeltexter*, red. Johanna Esseveld & Lisbeth Larsson, Lund: Studentlitteratur, 1996.

att den rytmiskt drivna, omstörtande litteraturen har en starkt emancipatorisk ådra. Poesin blir i Kristevas teori en unik diskurs som kan frigöra delar av verkligheten och jaget, en diskurs som saknar motsvarighet just för att den närmar sig det hittills okända. Men tack vare tänkandets ansträngningar i språket eller genom de mångfaldiga språkexcesserna, [...], kan man försöka att på olika sätt närma sig det onämnbare, vad som inte kan framställas, tomma intet.<sup>8</sup>

Det är mot bakgrund av detta man bör förstå åttiotalspoesins strävan bort från alla positiva utsagor, alla färdiga idiom och slagkraftiga metaforer. I stället ser man en betoning av rytm och ospråklighet, en tydlig aggression mot språket och misstänksamhet mot den egna skickligheten. ”Vad är utmärkande för den poesi som skrivs på 80-talet ” frågar sig Björn Gunnarsson i inledningen till antologin *Författare i 80-talet*.<sup>9</sup> ”Är det som många envist hävdar, esteticerande världsfrånvändhet, anemiskt språkfilosofierande, postmodern omoral och bristande engagemang i omvärldens sociala och politiska problem” undrar han vidare.<sup>10</sup> I efterordet till samma antologi skriver Mikael Löfgren att 80-talet kan uppfattas som kaotiskt och oöverblickbart men att den ”tomhet” och ”efter-känsla” som råder också är en inspirerande möjlighet.<sup>11</sup>

Om 70-talspoesin gisslade de härskande politiska maktstrukturerna så letar 80-tals poesin efter strukturerna i det egna jaget, det egna språket, i identitetens relation till kulturen. Den egna rösten upplevs som indoktrinerad av ärvda ideologier och patriarkala strukturer för att den är underkastad språket, tiden och platsen. Poesin under den här tiden börjar därför ofta kretsa kring negativa mönster och kring ett letande

---

<sup>8</sup> Julia Kristeva, *Stabat mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*, red. Ebba Witt-Brattström, övers. Ann Runnqvist-Vinde, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s. 72.

<sup>9</sup> Björn Gunnarsson (red.), *Författare i 80-talet*, Stockholm/Lund: Symposion, 1988, s. 7.

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 7.

<sup>11</sup> Mikael Löfgren, ”80-talet ett rikt kulturellt ögonblick”, i *Författare i 80-talet*, 1988, s. 228.



efter språkets gränser. Till och med döden får i den här kontexten en latent frigörande potential.

Att teckna författargenerationer är en vansklig uppgift. Samtiden har alltid många idiom, många originella och egensinniga röster som tacklar tidsandan på olika sätt. Ibland är det så enkelt att de idiom som blir dominerande blir det bara för att ett par starka författarskap drar med sig en kometsvans av epigoner, att vissa stilmedel hakar sig fast i skrivarskolor och ses med blida ögon av förlagsredaktörer under en tid. När jag nu schematiskt har tecknat 80-talet vill jag inte ge en helhetsbild av svensk poesi, jag vill bara synliggöra en av de starka diskurser som kom in i bilden då och som på gott och ont präglade förväntningarna på poesi ett tag framöver.

Mina artiklar är naturligtvis skrivna i dialog med den diskussion och forskning som finns. Jag har koncentrerat mina analyser på Ann Jäderlunds och Agneta Enckells tidiga poesi vilket innebär att den heta debatt som rasade efter att Jäderlund gett ut sin andra diktsamling *Som en gång varit äng* blivit ett landmärke i diskussionen.

## 2. Jäderlunddebatten

För att förstå den forskning som finns, för att förstå mina artiklar och för att förstå Agneta Enckells reception behöver man ha en uppfattning om den så kallade Jäderlunddebatten. Debatten har satt sin prägel på diskussionen och många senare texter är skrivna nästan som implicita inlagor i den diskussionen. Jag ska därför inleda min genomgång av forskningen med att teckna debatten i stora drag. Min avsikt är inte att vara heltäckande utan bara att bidra med en nödvändig bakgrundsinformation.

Debatten som flammade upp kring receptionen av *Som en gång varit äng* har alltså kanoniserats som en i raden av häftiga modernismdebatter. Debatter kommer och går och strukturerar genom sin rytm offentlighetens dynamik, nya ismer gör intåg och förlegade berättelser

slängs ut. Vissa debatter glöms hastigt bort medan andra stannar kvar som vandringssånger i litteraturhistoriens marginaler. Frågeställningar tenderar också att upprepa sig. Den som vill skriva om 1900-talets svenska poesi har en handfull häftiga debatter att begrunda. Den s.k. Jäderlunddebatten är en av dem och även om det finns andra debatter med lika stor hetta så har den här debatten en speciell roll som avslutare av 1900-talets poesistrider.<sup>12</sup> Vårt modernistiska debattårhundrade inleds och avslutas med en stor debatt om en ung kvinnlig poet. När Edith Södergran 1919 gav ut sin andra bok *Septemberlyran* bröt det ut en debatt som kretsade kring den nya poesins obegriplighet och kring poesins förmåga att uttrycka hittills outtryckta (och eventuellt kvinnliga) erfarenheter.<sup>13</sup> Historien upprepar sig och när Jäderlunddebatten blossar upp låter kärnfrågan inte som den var tagen ur modern tid: är denna poet fullständigt obegriplig eller helt enkelt kvinnlig? Men vi ska ta det från början.

Ann Jäderlunds debutdiktsamling *Vimpelstaden* (1985) togs på det hela taget mycket väl emot av kritikerna.<sup>14</sup> Karl Erik Lagerlöf som skriver i *Dagens Nyheter* menar att det är en ovanligt frisk samling som tematiserar tvivlet på att man någonsin kan få syn på sig själv.<sup>15</sup> Han jämför henne med diktare som Celan och Björling.

---

<sup>12</sup> Se Roger Melin, *Ett manligt och ett kvinnligt skrivsätt? Kritikerottagandet av Ann Jäderlunds diktsamling "Som en gång varit äng"*, Specialarbete, Högskolan i Borås, Institutionen Bibliotekshögskolan, 1990; Görgen Mattlar, "Könsöverskridande läsning. En återblick på Ann Jäderlunddebatten 1988-89", i *Horisont* 2006:2, s. 56-58; Johanna Bengtsson, "Kvinnlig lyrik, manlig kritik: En studie av mottagandet av, och diskussionen kring Katarina Frostensons och Ann Jäderlunds tidiga diktsamlingar", C-uppsats, Uppsala universitet, Litteraturvetenskapliga institutionen. Sveriges radio har intervjuat Ann Jäderlund, Åsa Beckaman och Tommy Olofsson om debatten: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=767&artikel=4630137>

<sup>13</sup> För en koncis genomgång av debatten se Agneta Rahikainen, *Poeten och hennes apostlar. En biomytologisk analys av Edith Södergranbilden*, diss., Helsingfors: Svenska litteratursällskapet, 2014, s. 61-64. För att få en bild av sambandet mellan feminism och Nietzscheanism i debatten se Ebba Witt-Brattström, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse*, Stockholm: Nordstedts, 1997, s. 54-138.

<sup>14</sup> Ann Jäderlund, *Vimpelstaden*, Stockholm: Bonniers, 1985.

<sup>15</sup> Karl Erik Lagerlöf, "En ovanligt frisk debut", *Dagens Nyheter*, 6.9.1985.

Magnus Ringgren i *Aftonbladet* är också mycket positiv trots att debutsamlingen här inte får mycket utrymme.<sup>16</sup> Han finner *Vimpelstaden* både originell och äventyrlig. *Göteborgsposten* slår upp recensionen stort.<sup>17</sup> Björn Gunnarson skriver att samlingen är uppseendeväckande och fulländad. I hans läsning är Ann Jäderlund en i grunden centrallyrisk diktare som driver sitt språkspel utöver vad man kan förstå men som just därigenom visar på poesins stora frihet i förhållande till språkspelen och grammatikens regler. Att hon gett sig in i en så mansdominerad genre som filosofin anser han också värt att nämna.

Hans Ruin som recenserar samlingen i *Sydsvenska Dagbladet* är en aning mer kluven.<sup>18</sup> Han inordnar Jäderlund i en tradition av poeter som verkligen vill förnya språket och uttrycket och skriver att det redan före publiceringen funnits förväntningar på den här samlingen ”bland dem som läst mer ung svensk poesi än jag själv”.<sup>19</sup> Anslaget finner han intressant men menar ändå att en hel del av dikterna blir bländverk och avledningsmanövrar avsedda att vilseleda läsaren.

Det är bara *Svenska Dagbladets* recensent som ställer sig totalt på tvären. Under rubriken ”Anemiska dikter” avfärdar Lars Gustafsson kort och bestämt hela projektet.<sup>20</sup> Han anser *Vimpelstaden* vara en samling ”spröda spindelvävar”, en blodlös poesi som emanerar ur ett litterärt samtidsklimat som går ut på att författaren totalt avsagt sig publiken.<sup>21</sup>

På det stora hela kan man säga att receptionen läser in *Vimpelstaden* i en modernistisk tradition. Någon tanke på kvinnlig tematik eller fransk feminism finns inte, inte heller någon avog inställning hos de genomgående manliga kritikerna.

Mottagandet av *Som en gång varit äng* är däremot från början kluvet. I *Dagens Nyheter* skriver Horace Engdahl fascinerat att samlingen skapar

---

<sup>16</sup> Magnus Ringgren, ”Flanörliv; och poetisk grundforskning”, *Aftonbladet*, 6.9.1985.

<sup>17</sup> Björn Gunnarsson, ”Originell och aktningvärd debut”, *Göteborgsposten*, 26.10.1985.

<sup>18</sup> Hans Ruin, ”Syster, livet är kort”, *Sydsvenska Dagbladet*, 6.9.1985.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Lars Gustafsson, ”Anemiska dikter”, *Svenska Dagbladet*, 20.9.1985.

<sup>21</sup> Ibid.

ett helt eget universum av främmandegjorda ord som visserligen klingar litterärt men också fullkomligt otvunget.<sup>22</sup> Vidare tar han fasta på Jäderlunds förmåga att skriva fram starka känslor genom att bara snudda vid dem, genom att lämna själva berättelsen i blankraderna.

*Sydsvenska Dagbladet* ger inte samlingen mycket utrymme. Clemens Altgård saknar de Wittgensteincitat som präglade debuten och menar att boken blir hermetiskt sluten utan någon som helst koppling till yttervärlden. ”Det här är drivhusdikter” skriver han och argumenterar för att det hallucinatoriska och artificiella skapar ett slags ”genmanipulerad grammatik” som visserligen kan vara vacker och klangfull men som sist och slutligen säger just ingenting.<sup>23</sup>

Magnus Ringgren som skriver i *Aftonbladet* lyfter med viss tvekan fram det vackra och rytmiska i Jäderlunds lyrik men framhåller att denna okommunicerande lyrik som är så full av stilisering, upprepningar och ekon ur traditionen är ”ok” bara så länge det är frågan om en utflykt. Om det inte blir någon återkomst till det ”gemensamma skitiga” vardagsspråket är det inte längre lika bra.<sup>24</sup>

*Svenska Dagbladets* Tommy Olofsson är motvilligt imponerad av samlingens effektfullhet men samtidigt djupt skeptisk till dess brist på liv och kommunikationsvilja. Han menar att Ann Jäderlunds dikter skickligt ser till att betyda så lite som någonsin möjligt. Varje utsaga gömmer sig, menar Olofsson, bakom en gensaga, dikterna frestar läsaren genom ett rikt metaforsspråk och djärva erotiska antydningar men smäller alltid igen dörren innan läsaren kan få något ut av sina ansträngningar.<sup>25</sup>

”Öva er i att lämna ert kön! Om manliga kritikers sätt att läsa ny kvinnlig lyrik.” lyder rubriken på startsignalen till själva debatten. Texten är en stort uppslagen artikel i Dagens Nyheter skriven av Åsa Beckman.<sup>26</sup> Beckman anser att det håller på att uppstå en helt ny typ av kvinnlig lyrik som förtjänar bättre uppmärksamhet än den får. Det är en kvinnlig lyrik som är väsensskild från 70-talets feminism och istället

---

<sup>22</sup> Horace Engdahl, ”Tillbaka till blommorna”, *Dagens Nyheter*, 16.9.1988.

<sup>23</sup> Clemens Altgård, ”Drivhusdikter”, *Sydsvenska Dagbladet*, 22.9.1988.

<sup>24</sup> Magnus Ringgren, ”Dags att välja till nästa bok”, *Aftonbladet*, 17.9.1988.

<sup>25</sup> Tommy Olofsson, ”Lyrisk kurragömmalek”, *Svenska Dagbladet*, 16.9.1988.

<sup>26</sup> Åsa Beckman, ”Öva er i att lämna ert kön!”, *Dagens Nyheter*, 24.11.1988.

inspirerad av ny fransk feminism. Här ger sig en helt ny verklighetsuppfattning tillkänna som omöjligt passar in i det vedertagna poetiska språket, skriver Beckman, och Ann Jäderlund är en utmärkt representant för genren. Vad kritikerna enligt Beckman undgår att se är den kvinnliga synvinkeln de förmår inte läsa könsöverskridande och känner därför inte igen sig. Beckman lyfter fram diktsamlingens kärleksmotiv och menar att Som en gång varit äng på ett unikt sätt uttrycker en kluven relation till kärleken. Samlingen kännetecknas vidare, menar hon, av en intensiv konfliktrelation mellan en spänd yta och ett underliggande kaos. Men, fortsätter Beckman, *Svenska Dagbladets* Tommy Olofsson skriver i sin recension som om Jäderlunds poesi var en ”sluten eller ovillig kvinna”.<sup>27</sup> Kritikerkåren förmår inte läsa könsöverskridande, vad de manliga kritikerna saknar är förmågan att sätta sig in i ett annat köns utgångspunkter. Kvinnliga läsare har alltid tvingats öva upp det här men de manliga läsarna riskerar att bli stereotypa utan den här övningen, fortsätter hon. Tommy Olofsson förväntar sig att de jäderlundiska dikterna ska vara ”öppna, sårbara och möjliga att kolonisera” menar Beckman.<sup>28</sup>

Debattens fortsatta linje blir krokig och känslös. En stor del av diskussionen kommer att ägnas frågan om jävrelationer. Vem som känner vem, vem om är knuten till vilket förlag osv. Diskussionen om det kvinnliga sönderfaller i två linjer som båda tar sin utgångspunkt i Åsa Beckmans inledande artikel. För det första handlar det om i vilken mån det är läsaren som ska förmå tänka könsöverskridande och därigenom ge en kvinnlig tematik plats och utrymme. För det andra handlar det om huruvida det finns särskilda kvinnliga erfarenheter i verkligheten, områden som är förträngda och onåbara i det vanliga språkliga idiomet.

Tommy Olofsson kontrar en dryg vecka senare, också i DN: ”Öva er att lämna ert kön! Lämna vårt kön? Var? Till vem? Kraven på svenska litteraturkritiker blir allt mer extrema”.<sup>29</sup> Han säger sig ha svårt att förstå begreppet könsöverskridande läsning och anser att det enda Åsa

---

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Tommy Olofsson, ”Var lämna sitt kön?”, *Dagens Nyheter*, 4.12.1988.

Beckman far efter är fler kvinnliga kritiker som hon själv. Beckman svarar med att konstatera att hon knappast avsåg kollektivt könsbyte bland landets manliga kritiker och att Olofsson undviker sakfrågan.<sup>30</sup> Den aktuella debatten har väckt en hel del frågor om kritikernas intellektuella heder, skriver Tommy Olofsson två inlägg senare: ”själv har jag blivit anklagad för att praktiskt taget skriva recensioner med min penis”.<sup>31</sup>

Horace Engdahl går in i diskussionen och skriver att Ann Jäderlunds dikter inte kan läsas med hjälp av symboltolkning, snarare bildar hennes poesi ett slags trakt eller miljö för jaget att gå in och ut i, ”en bildmässig region”.<sup>32</sup> Engdahl talar om tematiska linjer som t.ex. jagets tveksamhet inför beröring, osäkerhet om att kunna möta den andre, obestämd väntan. Enligt honom är det helt plausibelt att tänka sig att diktsamlingen formulerar erfarenheter som har en relation till en mer kvinnlig upplevelsesfär och som därför kan vara svårare för män att ta till sig utan övning. Omöjligt ska det dock inte vara.

”Vad är det för ny flower power” skriver Olofsson och citerar Engdahls sats att blomman och det kvinnliga könet ”inte är varandra” i Jäderlunds diktsamling ”utan snarare känner varandra”.<sup>33</sup> Detta skriver han ”som en gång varit Engdahl” utbrister Olofsson och slutar med att låta uttrycket ”känner varandra” anspela på kritikernas påstådda jävrelationer.<sup>34</sup>

I poesin, skriver Beckman, i sin stora avslutande artikel, kan man få syn på ”inte bara det som trängts undan i det personligt omedvetna utan lika mycket det som trängts undan i det kollektivt omedvetna.”<sup>35</sup> Då kan man enligt Beckman sätta fokus på vad det kan finnas för kvinnligt i denna sfär som poesin kan lyfta fram, som vi aldrig sett förut och efter

---

<sup>30</sup> Åsa Beckman, ”Läsning är att gå över gränserna”, *Dagens Nyheter*, 9.12.1988.

<sup>31</sup> Olofsson, ”Kotteriet hämnas”, *Dagens Nyheter*, 16.1.1989.

<sup>32</sup> Horace Engdahl, ”Våga vidga den inre teatern”, *Dagens Nyheter*, 25.1.1989.

<sup>33</sup> Tommy Olofsson, ”Mångtydig eller otydlig eller knepig”, *Dagens Nyheter*, 5.2.1989.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Åsa Beckman, ”Det är en strid mellan två olika sätt att läsa”, *Dagens Nyheter*, 6.2.1989.

det fundera på om våra färdiga mallar för manligt och kvinnligt förskjutits.

Språkets relation till det obegripliga och kvinnliga blev alltså ledmotiv i debatten liksom frågan om poesins emancipatoriska förmåga. Många argument lades fram och mycket stod på spel men kritikernas förmåga eller beredskap att lyssna på dikterna och argumentera för sin sak i relation till texterna var inte så stor. Också forskningen kommer att fråga sig om det finns specifikt kvinnliga erfarenheter och om de här erfarenheterna kräver ett eget nytt, friare och kvinnligare språk men många av de svårigheter som syns i debatten kommer att gå igen i forskningen. De outtryckta erfarenheterna är ett förvånansvärt slipprigt ämne.

### 3. Tidigare forskning

#### *Ann Jäderlunds reception*

Det har skrivits en hel del om Ann Jäderlund, men kanske inte så mycket som man skulle kunna förvänta sig med tanke på att hon är en så tongivande och kanoniserad poet. Recensioner och kortare tidskriftstexter finns det gott om men inte så mycket längre mer ingående studier. Om Agneta Enckell finns det väldigt lite skrivet. Ett par essäer, några stycken i allmänna framställningar och en hel del dagstidningsrecensioner. Jag ska här ge en sammanfattning av de större arbeten som finns och lägger då tyngdpunkten på det som skrivits om de diktsamlingar som jag behandlar i mina artiklar.

Det är Ebba Witt-Brattström som i sin bok *Ur könets mörker* från 1993 är först ute med en mer kontextualiserande essä om 80-tals poesin och den franska feminismen. Witt-Brattström analyserar bland annat verk av Katarina Frostensson, Mare Kandre och Ann Jäderlund med utgångspunkt i Julia Kristevas tanke att kvinnors konst vittnar om en vilja att göra upp med allt som offrats i det sociala kontraktets namn.

Hon undersöker hur ”det sociala kontraktet rubbas” och vad som sker genom förskjutningarna.<sup>36</sup> För Witt-Brattström handlar *Som en gång varit äng* om en kärleksrelation som urartar. ”Könskriget låsta positioner begränsar sexualiteten till att främst gälla mannens jakt efter tillfredsställelse”, skriver hon.<sup>37</sup> *Snart går jag i sommaren ut* (1990) blir i Witt-Brattströms läsning en uppgörelse med att konstens pris verkar vara att låta sig betraktas, vilket hon menar att i Jäderlunds framställning medför ”ondska, penetration och övervåld.”<sup>38</sup> <sup>39</sup> I artikeln ”Fula flickor, masochism och motstånd” stöder sig Witt-Brattström på tankegångarna i sin bok och skriver att det kvinnliga subjektet under den här tiden präglas av ett ”lyssnande inåt” och av en ”motståndshållning i förhållande till den (manligt) kontrollerande blicken”.<sup>40</sup> Hon driver sin tanke vidare och menar att diktsamlingen kan läsas som en uppgörelse med den okänsliga receptionen och debatten. Witt-Brattström har också visat att Edith Södergran är en stark intertext i de nämnda diktsamlingarna.

I sin bok *Jag själv ett hus av ljus* från 2002 kontextualiserar Åsa Beckman den nya poesin genom att skriva att svensk poesi under 80-talet för första gången dominerades av kvinnliga poeter. Mellan åren 1978 och 1985 debuterade både Katarina Frostenson, Birgitta Lillers och Ann Jäderlund - de skulle alla bli betydelsefulla och få stort inflytande över kommande författare. Beckman stöder sig på resonemangen ur debatten och menar att det är frågan om en generation poeter som intresserade sig för specifikt kvinnliga erfarenheter och som delade en ambivalent upplevelse av att vara utestängda från ett ”kontrollerande språk”.<sup>41</sup> I bokens essä om Jäderlund ”Där flickmunnen vilade stilla. Om Ann Jäderlunds högmodiga jungfru” skriver Beckman

---

<sup>36</sup> Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker. Litteraturanalyser*, Stockholm: Nordstedts, 1993, s. 174.

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 185.

<sup>38</sup> *Ibid.*, s. 187.

<sup>39</sup> Ann Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, Stockholm: Bonniers, 1990.

<sup>40</sup> Madeleine Grive & Claes Wahlin (red.), *Att skriva sin tid: Nedslag i 80- och 90-talet*, Stockholm: Nordstedts, 1993, s. 299.

<sup>41</sup> Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus: 10 kvinnliga poeter*, Stockholm: Bonniers, 2002, s. 11.



att Jäderlund är en av våra största kärleksdiktare och menar att diktsamlingarna *Som en gång varit äng* och *Snart går jag i sommaren ut* kan betraktas som systerböcker, lika i stil och tematik. *Som en gång varit äng* läser hon som en kärlekshistoria mellan ett manligt du och ett kvinnligt jag, hon tecknar en dramatisk båge som går från triumf och exponering i början av boken till erotik och äckel och våld i mitten för att sluta i ett slags sprucket svärmod. *Snart går jag i sommaren ut* analyserar Beckman däremot som en incestuöst färgad far-dotterrelation som på ett rörligt och associativt sätt blir en allegori över en kvinnas relation till patriarkatet och det manliga språket. Men i hennes poesi står fadern ändå för en allmänt stark och bestämmande struktur. Det är tydligt att diktjaget uppfattar honom och andra män som en tvingande makt.<sup>42</sup>

Beckman skriver också översiktsartikeln om Ann Jäderlund i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* och för där vidare sitt resonemang om att de kvinnliga poeterna på 80-talet försökte blockera en alltför intellektuell läsning för att istället komma närmare språkets sinnliga sida. Hon skriver att den här generationen poeter på ett lekfullt sätt koncentrerade sig på ”glappet mellan språk och värld”.<sup>43</sup> Vidare betonar hon igen att Jäderlunds tidiga diktsamlingar tematiserar passionerad kärlek.

Också Marianne Hörnström sätter språket och de kvinnliga erfarenheterna i centrum. Hon skriver i essän ”Flyktlinjer” i den postumt utgivna boken med samma namn att Jäderlund letar sig mot barnets språk för att undkomma lagen, normen och den manliga diskursen.<sup>44</sup> Hörnström menar att texterna uttrycker en förtvivlan över språkets makt som bara kan upphävas genom ett slags barnblivande, en lekfull regression.<sup>45</sup> Man kan aldrig få syn på den manliga diskursen skriver hon vidare eftersom den är det enda som finns. Ändå tänker hon

---

<sup>42</sup> Ibid., s. 78.

<sup>43</sup> Åsa Beckman, ”Den herrelösa dikten”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, ansvarig redaktör Elisabeth Møller Jensen, <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-herrelösa-dikten> (senast läst: 29.4.2014).

<sup>44</sup> Marianne Hörnström, *Flyktlinjer. Aningar kring kvinnan och språket*, utgivare Ulf I. Eriksson, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1994, s. 152.

<sup>45</sup> Ibid., s. 143.

sig att ”skillnaden” kan hävda sig i poesin.<sup>46</sup> Poesins frihet handlar, menar hon, om att orden och betydelseerna är lite slumpmässiga: ”Drömmen om att inte lägga under sig tingen, inte binda dem, i stället låta tingen vilja mig något, läsa mig, åtrå mig.”<sup>47</sup>

För Witt-Brattström liksom för Beckman handlar Jäderlunds tidiga poesi långt om en komplicerad kärleksrelation som vrids ur led av en patriarkal maktordnings våld. Samma strukturella patriarkala förtryck menar de att kommer till uttryck också i hur Jäderlund blivit läst av sina samtida (manliga) kritiker. Tillsammans med Marianne Hörnström läser de Jäderlunds tidiga dikter som ett uttryck för en längtan bort från en förtryckande maktordning som manifesterar sig i språket.

Staffan Bergsten, Lena Malmberg och Anders Olsson har valt att närma sig Jäderlunds poesi snarare genom hennes användning av intertexter och citat. I essäsamlingen *Klang och åter* (1997) analyserar Staffan Bergsten den klassiska svenska lyrikskattens transformationer och förvandlingar i Ann Jäderlunds och Katarina Frostensons poesi. I läsningarna av Jäderlund är hans utgångspunkt Claudine Herrmanns begrepp ”språktjuv” som avser en kvinnlig diktare som använder och stjälar tidigare litterär vokabulär för egna feministiska syften. ”Jäderlund kan på detta sätt sägas ha stulit den svenska romantikens blomsterspråk.”<sup>48</sup> Bergstens analyser kretsar mycket kring hur Jäderlunds språk både blottar och döljer, både använder sig av klassiska metaforer och gömmer sig bakom dem. Bergsten har i sina gedigna läsningar spårat många av de intertexter som förekommer i Jäderlunds diktsamlingar.

Lite på samma linje är Lena Malmberg som också låter intertexter och citat utgöra utgångspunkten för analyserna. Malmberg tecknar i sin avhandling *Från Orfeus till Eurydike* (2000) en linje av nyare poeter som skriver in sig i den orfiska traditionen. Det här är en tradition som framförallt förknippats med den manliga rösten menar Malmberg och hävdar därför att de kvinnliga poeter som ger uttryck för ett orfiskt tema

---

<sup>46</sup> Ibid., s. 147.

<sup>47</sup> Ibid., s. 145.

<sup>48</sup> Staffan Bergsten, *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, Stockholm: FIB:s lyrikklubb, 1997, s. 133.

på det här sättet omöjligt kan skrivas in i en kvinnolitterär ”låg intimsfär”.<sup>49</sup> Genom att visa hur Orfeusmyten är verksam i bland annat Jäderlunds författarskap tänker sig Malmberg att man nedtonar könet och uppvärderar skriften. Hennes mål är att sätta de kvinnliga lyriker som ingår i hennes studie i starkare relation till sina manliga samtida i stället för att foga in dem i en egen kvinnolitterär tradition.<sup>50</sup> Att mytens komponenter handlar om ett manligt subjekt och ett kvinnligt objekt menar Malmberg är en utmärkt utgångspunkt för att granska könsstereotypier poetiskt.

I sina konkreta analyser av Jäderlunds poesi kretsar Malmberg kring jagets position i relation till traditionen. Hon skriver att Jäderlund i alla sina diktsamlingar bygger upp slutna världar där diktjaget styr och ställer, tar makten. Malmberg anser att de många halvцитat och intertexter som hörs genom Ann Jäderlunds dikter gör diktjaget till textens ”suveräna härskare” som använder traditionen för egna syften.<sup>51</sup> Jäderlunds diktjag blir så här förstätt ett ”mot-jag”, skriver Malmberg, ett jag som genom att förneka sig självt tar avstånd från den modernistiska drömmen om en autentisk röst men som samtidigt tar ansvar för sin skapelse, prövar olika strategier, och själv ”besätter [...] alla rollerna”.<sup>52</sup>

För Anders Olsson handlar Ann Jäderlunds poetik långt om att genom collageteknik understryka att språket är främmande och redan använt. Olsson ser hennes poesi som en pågående förhandling med det främmande och menar att citaten och de främmande fragmenten inte får ses som en del av den egna utsagan utan att man snarare bör tänka sig att dikten skrivs ”vid sidan av det autentiska talet”.<sup>53</sup> Anders Olsson som stöder sig på brevmaterial och intervjuer menar att Jäderlunds poesi förhåller sig till diktandet som till ätandet, att det finns ett slags implicit

---

<sup>49</sup> Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, diss., Lund: Ellerströms, 2000, s. 16f.

<sup>50</sup> *Ibid.*, s. 17.

<sup>51</sup> *Ibid.*, s. 85.

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 85.

<sup>53</sup> Anders Olsson, *Skilnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2006, s. 358.

kulturkritik i skrivandet som handlar om att hantera skrivandets kolonialistiska tillägnelse av det främmande.

”Den [västerländska kulturen] glupar i sig det främmande, så att detta andra blir förtroligt och ’naturligt’. Det döda djuret blir en kulinarisk händelse på tallriken, kvinnan blir ett skönt objekt, det obegripliga ges mening och sammanhang.”<sup>54</sup> Överfört på språk och skrivande, menar Olsson, blir det egna språket problematiskt och viljan till citat och främmande element i texten ett slags moraliskt medveten strategi. Jäderlunds sätt att hantera den ambivalens som språkets främlingskap skapat blir enligt Olsson att gå den manieristiska vägen, att skapa sig ett ornamenterat språk som avsäger sig språkets avbildande funktion för att istället skapa sig egna rum av utsmyckningar och förskjutningar. ”Förutsättningen för detta konstfulla skrivsätt, som ger rytmiska och grammatikaliska mönster en helt ny roll, är att ord och fraser bearbetas som ett relativt självständigt material.”<sup>55</sup>

I en ingående recension av *Rundkyrka och sjukhuslängor vid vattnet/Himlen är förgylld av solens sista strålar* (1992) tar Daniel Birnbaum fasta på att Jäderlund i sin diktning ständigt återkommer till munnen.<sup>56</sup> ”Läpparna, munhålan, gommen, svalget – är på en gång poetiska, erogena och kritiska zoner”, skriver han.<sup>57</sup> Men den röst som skulle kunna fylla munnen saknas, menar Birnbaum. Munnen är tom och texterna präglas av en omättnad hunger. Birnbaum tänker sig att en möjlig förklaring till hungern kunde stå att finna i Freuds analys av melankolin som ett ständigt försök att äta det saknade. Olle Nilsson följer upp Birnbaums tankegång i en ambitiös D-uppsats och menar att hungern och den tomma munnen snarare ska förstås som ett uttryck för en poetik.<sup>58</sup> Han argumenterar för att det i Jäderlunds diktning finns ett

---

<sup>54</sup> Ibid., s. 360.

<sup>55</sup> Ibid., s. 367.

<sup>56</sup> Ann Jäderlund, *Rundkyrka och sjukhuslängor vid vattnet/Himlen är förgylld av solens sista strålar*, Stockholm: Bonniers, 1992.

<sup>57</sup> Daniel Birnbaum, ”Jäderlunds mun”, i *Bonniers litterära magasin* 1992:6, s. 49.

<sup>58</sup> Olle Nilsson, *Motspråkets estetik. Ann Jäderlunds poetologiska befrielsestrategi*, magisteruppsats, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet, 2007.

revolutionärt motstånd mot att referera till tidigare texter på ett betydelseskapande sätt. Nilsson skriver att det handlar om en konsekvent nedbrytning av diktars sätt att fungera poetiskt/intertextuellt i Riffaterres bemärkelse. Han anser att Jäderlund i debutsamlingen har en ambivalent relation till sin egen röst, ett äckel som han tänker sig kan ha att göra med en vilja att dekonstruera traditionen: ”Där den diktande mannen alltid står att finna bakom det konstnärliga uttrycket tvingas den kvinnliga poeten att utgå från sitt eget inre och bli mer ”äkta”. ”Bakom den manliga poetens yttrande står en manlig poet, medan det i den kvinnliga potens text inte finns något bakomliggande.” Även om Nilsson värjer sig för att dra den här tolkningen för långt ser han Jäderlunds poetik som ett försök att sabotera Riffaterres grundidé om att poetiska texter alltid hänvisar till andra poetiska texter. Genom att vägra fullfölja det här intertextuella mönstret och i stället hantera sina intertexter på ett språkmaterialistiskt sätt (d.v.s. som språkligt, ljudmässigt material snarare än metaforiskt meningsskapande utsagor) menar Nilsson att Jäderlund saboterar den rådande poetiska ordningen. (Nilsson kommenterar inte att många av de intertexter som finns i debutsamlingen *Vimpelstaden*, som den här analysen främst gäller, de facto är skrivna av kvinnor t.ex. Södergran och Boje). Om en text inte använder sig av andra texter för att bygga upp sin inre logik tänker sig Nilsson att dess betydelse blir tom, utan förmåga att uttrycka mening, men revolutionär, sönderande, i relation till traditionen.

### ***Agneta Enckells reception***

Det finns bara två längre essäer om Agneta Enckells författarskap. Den ena är Åsa Beckmans essä från 2002 ”Falla mellan sömn och vaka” i den redan nämnda boken *Jag själv ett bus av ljus*. Den andra essän ”Carassius carassius” är skriven av Peter Mickwitz och finns i antologin *Rudan*,

*vanten och gangstern*.<sup>59</sup> Utöver det här finns det några korta allmänna genomgångar av hennes poesi i översiktsverk.<sup>60</sup>

Receptionen av Agneta Enckells debutsamling *Förvandlingar mot morgonen* (1983) är genomgående god, hon får utförliga recensioner i samtliga finlandssvenska dagstidningar.<sup>61</sup> Den rikssvenska pressen noterar däremot inte boken vilket får betecknas som ett standardförfarande för finlandssvenska diktsamlingar som inte har en delupplaga i Sverige.

Den tredje boken, *Falla (Eurydike)* (1991), kan på många sätt betecknas som författarskapets genombrott.<sup>62</sup> Receptionen är lysande positiv och kronan på verket blir nomineringen till Finlandiapriset. Resultatet blir att nästa diktsamling *åter* (1994) ges ut med svensk delupplaga.<sup>63</sup> Diktsamlingen får därmed nu också recensioner i Sverige. Först ut med recension är Tommy Olofsson på *Svenska Dagbladet* som starkt kopplar ihop Enckell med Jäderlund och skriver som om recensionen var en direkt inlägg i Jäderlunddebatten.<sup>64</sup>

Men det är inte bara Olofsson som kopplar ihop de här två författarna. Michel Ekman som recenserade *Falla (Eurydike)* i *Hufvudstadsbladet* var först med att se en likhet och Åsa Beckman blir kanske den som driver den här tesen längst i den tidigare nämnda boken *Jag själv ett hur av ljus*. Hon analyserar den kvinnliga 80-tals poesin ur ett generationsperspektiv och menar att den finlandssvenska poesin är en naturlig del av helheten. ”[80-talet] var ett decennium där det åter fanns

---

<sup>59</sup> Peter Mickwitz ”Carassius carassius!” i *Rudan, vanten och gangstern. Essäer om samtida finlandssvensk litteratur*, red. Peter Mickwitz & Michel Ekman, Helsingfors: Söderströms, 1995, s. 82-94.

<sup>60</sup> Se *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*, 2000, s. 284; *Suomen kirjallisuushistoria 1-3. Suomen kirjallisuuden seuran toimituksia 724*, red. Yrjö Varpio & Liisi Huhtala & Lea Rojola & Pertti Lassila, Helsingfors: SKS, 1999, s. 116; Ann-Christine Snickars, ”De yngsta finlandssvenska poeterna”, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/att-h%C3%A5lla-saknaden-fr%C3%A5n-livet#article> (Senast läst: 12.5.2014).

<sup>61</sup> Agneta Enckell, *Förvandlingar mot morgonen*, Helsingfors: Söderströms, 1983.

<sup>62</sup> Agneta Enckell, *Falla (Eurydike)*, Helsingfors: Söderströms, 1991.

<sup>63</sup> Agneta Enckell, *åter*, Helsingfors: Söderströms, 1994.

<sup>64</sup> Tommy Olofsson, ”Poet som bryter sönder och sprider ut sina ord”, *Svenska Dagbladet*, 12.1.1995.

tydliga förbindelser mellan svensk och finlandssvensk poesi. På andra sidan Bottenviken fanns Eva-Stina Byggmästar och Agneta Enckell och man förstod att de nya poeterna läste varandra över havet.”<sup>65</sup>

I sina läsningar av Enckell poängterar Beckman hur viktigt det är att analysera vilka ”erfarenheter, föreställningar och idéer” som poesin gestaltar, att inte låta det formellt innovativa bli ett hinder för analys och diskussion.<sup>66</sup> Vidare noterar Beckman de mytologiska gestalternas återkomst i poesin och menar att de kvinnliga poeterna särskilt letar sig till gestalter som rör sig mellan två världar, gränsgångare av olika slag. Enckells poesi läser Beckman som starkt psykoanalytiskt färgad och menar att den mytologiska Eurydike i diktsamlingen *Falla (Eurydike)* transenderar medvetandets skikt och rör sig mellan ett normalspråk och ett ”underspråk”.<sup>67</sup> Analysen av *Falla (Eurydike)* är trogen idén om att inte låta det avantgardistiska hindra erfarenheterna och blir därför mycket konkret. Beckman läser fram en berättelse om en ung och lite vulgär mor, Eurydike, som lämnar sitt barn för att hänge sig åt ett destruktivt liv som i slutändan blir hennes undergång. Vid sidan om Eurydike ser Beckman ett mer ”rekorderligt diktjag” som både lockas och repelleras av Eurydikes självdestruktiva utlevelse.<sup>68</sup> Språket i *Falla (Eurydike)* läser Beckman med stöd i Barthes som en långsam söndervittring genom upprepning, så att ordens sinnliga sida träder fram medan det betecknade tunnas ut och det musikaliska tar över.<sup>69</sup> De följande diktsamlingarna *åter* och *sitt ansiktes antryck eller stenens begär* (1998) läser Beckman som uttryck för ett nytt språk, ett ”Eurydikespråk” där uppdelningen ”mellan ett över – och ett underspråk [...] inte längre är lika uttalad.”<sup>7071</sup>

---

<sup>65</sup> Beckman, *Jag själv ett hus av ljus*, 2002, s. 9.

<sup>66</sup> Ibid., 10.

<sup>67</sup> Ibid., s. 31.

<sup>68</sup> Ibid., s. 39.

<sup>69</sup> Ibid., s. 35.

<sup>70</sup> Ibid., s. 41f.

<sup>71</sup> Agneta Enckell, *sitt ansiktes antryck eller stenens begär*, Helsingfors: Söderströms, 1998.

Peter Mickwitz har i antologin *Rudan, vanten och gangstern* skrivit en lång essä som analyserar Enckells *åter* med tyngdpunkt på en av dikterna i slutet av samlingen. Dikten som inte är namngiven finns på sid 37 och handlar om en ruda. Mickwitz utgår från en nästan naturlyrisk bild av någon (ett ansikte) som böjer sig ner över ett klart vatten (för att t.ex. dricka) och där får syn på en lustig fisk i dyn (rudan). Diktens inledande fras ”djupt känt i spegel/bilden som en stilla färd” läser han som ett slags främmande centrallyriskt manifest som förstörs, krossas av att ansiktet möter rudan i dyn.<sup>72</sup> Rudan blir för Mickwitz ett emblem för dikten bortom ett högmodernistiskt uttryck, ett emblem för språkets materialitet:

Rudan är det omöjliga att andas utan att andas, att skriva språk utan språk (det vill säga utan det vi vanligtvis läser som språk), att vara utan att vara; ansiktet som både är och är sönder. På så sätt blir rudan både en okonventionell bild och ett ljudande r som starkt bidrar till att forma språkets dygghet till trots allt dikt, dikt bortom en högmodernistisk estetik och stämning.<sup>73</sup> Mickwitz menar att de erotiska konnotationer som finns i dikten inte behöver dominera tolkningen utan att man också kan koncentrera sig på det metapoetiska. Han uppfattar diktsamlingen i stort som ett mångskiftande rum med många möjliga ingångar och överraskande föremål och menar att helheten blir dikt som dikt är när den är som bäst ”ett slags multimedia”.<sup>74</sup>

I de litteraturhistoriska framställningar som finns beskrivs Agneta Enckell som en språkligt experimenterande avantgardist och kopplas ofta ihop med den samtida svenska poesin framförallt med Ann Jäderlund men också med Katarina Frostenson och Eva Christina Olsson samt finlandssvenska Eva-Stina Byggmästar.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Mickwitz, ”Carassius carassius!” i *Rudan, vanten och gangstern*, 1995, s. 87.

<sup>73</sup> Ibid., s. 92.

<sup>74</sup> Ibid., s. 85.

<sup>75</sup> Ann-Christine Snickars, ”De yngsta finlandssvenska poeterna”, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/att-h%C3%A5lla-saknaden-fr%C3%A5n-livet> (senast läst: 28.2.2014).



## 4. Syfte och struktur

Hypotesen i min avhandling är att Jäderlund och Enckell iscensätter, lever ut och därför också prövar de teoretiska frågeställningar som är i omlopp. De har internaliserat tanken på att identiteten hålls gisslan av språket, att den symboliska ordningen både konstituerar och kontrollerar jaget och att ingen riktig frihet, inga djupa möten, ingen verklig autenticitet är möjlig så länge det här förtrycket dikterar villkoren. Om all vår förståelse är grundad på en språklig förförståelse, om identiteten är något som uppstår i samma stund som man träder in i språket (i halvårsåldern) blir det existentiellt brännande och viktigt att hitta former för att synliggöra den genomskinliga hinna som ligger mellan verkligheten och jaget. Den symboliska ordningen är enligt psykoanalytiskt tradition manligt kodad, det är en primärt patriarkal struktur som ligger som ett raster över själen.

Att skriva poesi kommer mot bakgrund av allt detta att framstå som att kämpa med och mot just det som konstituerar ens uttryck. Poesin får en emancipatorisk roll, en roll som i många stycken för vidare tanken om att det privata är politiskt. Vi får, det är min utgångspunkt, en poesi som är närmast besatt av att demontera sig själv, en poesi som kämpar efter att hitta frizoner, luckor, sprickor i systemet.

Den här utgångspunkten får konsekvenser för läsningen. Om förutsättningarna för ett autentiskt jag är att bege sig bortom den symboliska ordningen, att pressa jaget ut ur allt som bygger upp det (kultur och språk) för att i gränsmarkerna kanske finna ett friare riktigare vara, så måste läsningen följa och uppmärksamma det här. De rena klara utsagorna och citaten måste synliggöras och ifrågasättas, kampen mot dem iakttas och sprickorna och tomrummen läsas in som en viktig del av själva uttrycket. En stor del av den obegriplighet som de här författarna beskyllts för har att göra med att man inte stannat upp vid pauserna, de dubbla mellanslagen, luckorna eller de tematiserade tomrummet och uppmärksammat deras polemiska relation till de nästintill citatliknande fraser som hotar kväva den egna upphackade, stammande, nedtystade rösten.

Jag vill i mina artiklar skapa en textanalys som konkret förmår visa (rekonstruera och formulera) hur en analytisk läsning kan lyfta fram poesins brottnings med sig själv och sina samtida starka diskurser. Centrala teman i mina läsningar kommer att vara 1) jaget och identitetens grundstrukturer 2) dikternas artikulering av poesins emancipatoriska, feministiska möjligheter 3) jagets relation till sitt eget uttryck 4) diktduet och jagets relation till den andra. Alla mina teman sammanstrålar i en kamp med den teoretiska överbyggnaden och en längtan efter en frihet bortom den symboliska ordningens kontroll. Ofta nog är det en besvikelsepoesi jag har analyserat. Många av de förhoppningar som finns i utgångsläget överges eller begråts i slutet av diktsamlingarna. Men besvikelsen är ingen onödig eller lättvindig erfarenhet, det är en insiktsväg, en konfrontation mellan förhoppning och verklighet.

I min första artikel ”Vägen till underkammaren. En läsning av Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng*” analyserar jag metaforiken i Jäderlunds diktsamling.<sup>76</sup> Jag kan genom mina närläsningar visa att det finns ett metapoetiskt tema i texten eftersom jag upptäckt ett narcissusmotiv i en av samlingens centrala sviter. Diktduet i texten syftar inte enbart på en man utan också och kanske framförallt på jaget självt, på spegelbilden. Den här insikten gör textens aggressiva element mer komplicerade och självreflexiva än receptionen sett. I slutet av min läsning visar jag att inte bara duet utan också själva spegelytan (skivan mellan jag och bild) är föremål för jagets förtvivalade aggression. Skivan blir ett emblem för språket, för den både genomskinliga och speglade hinna som man måste se igenom också när man ser på sig själv.

I nästa artikel ”Kroppen med de dubbla pulsarna” visar jag hur Jäderlunds kamp med att ta sig bortom språket drivs vidare i diktsamlingen *Snart går jag i sommaren ut*.<sup>77</sup> Min analys har två huvuddelar, för det första stöder jag mig på Michail Bachtins teorier om

---

<sup>76</sup> Tatjana Brandt, ”Vägen till underkammaren. En läsning av Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng*”, i *Kritiker* 2008: 9, s. 45–54.

<sup>77</sup> Tatjana Brandt, ”Kroppen med de dubbla pulsarna. Karneval och tomrum i Ann Jäderlunds diktsamling *Snart går jag i sommaren ut*”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2011:1, s. 25–40.

karnevalen och argumenterar för att en stor del av Jäderlunds metaforik låter sig läsas i ljuset av karnevalens logik vilket ger en tematik som handlar om att genom skrattet rasera och pröva dominerande strukturer och symboliska överbyggnader. För det andra undersöker jag hur Jäderlunds frekventa användning av ord som syftar på tomrum och ihåligheter kan läsas med hjälp av Julia Kristevas teori om *choran*. Slutsatsen i min artikel är att Jäderlunds diktsamling tematiskt uppsöker både döden och tomrummet för att där plågat leta efter ett friare, mer autentiskt, uttryck bortom allt det som är patriarkalt och förstelnat, men att boken utmynnar i ett slags mardrömsvision med språkets och diskursens egen röst som sjunger i jagets bröst.

Den tredje artikeln, ”På andra sidan språket”, är en studie i Agneta Enckells tre första diktsamlingar: *Förvandlingar mot morgonen* (1983), *rum; berättelser* och *Falla (Eurydike)*.<sup>7879</sup> Artikeln har som ambition att visa att Enckell utgår från en vision om poesins emancipatoriska möjligheter som är nära besläktad Julia Kristevas. I likhet med Kristeva tänker sig Enckell att det gängse patriarkala språket har en tendens att tränga undan kvinnliga erfarenheter och begär och att poesin har en unik potential att ge uttryck åt dessa erfarenheter genom ett nytt och frigjort poetiskt språk. Likväl visar sig denna förhoppning vara svår att infria. Genom att läsa Enckells diktsamlingar i kronologisk ordning försöker jag peka på en utveckling där hennes poesi i allt högre grad ger upp hoppet om ett nytt språk och i stället kommer att vrida sig kring pauserna och tomrummen i språket, och i sista hand kring döden. Jag uppmärksammar särskilt Enckells konsekventa användning av dubbla mellanslag i texten som tecken på en medvetenhet om allt som saknas i det gängse språket och som poesin hoppas kunna artikulera.

I den fjärde artikeln, ”Fantasifoster och fula fiskar”, analyserar jag Enckells diktsamling *åter*.<sup>80</sup> Jag strävar efter att i min artikel synliggöra diktsamlingens utveckling genom läsningar av de enskilda dikterna.

---

<sup>78</sup> Agneta Enckell, *Förvandlingar mot morgonen*, Helsingfors: Söderströms, 1983.

<sup>79</sup> Tatjana Brandt, ”På andra sidan språket. Revolt, tomrum och död i Agneta Enckells tre första diktsamlingar”, i *Edda*, 2012:3, s. 215–234.

<sup>80</sup> Tatjana Brandt, ”Fantasifoster och fula fiskar. En analys av tomrummet och det osägbara i Agneta Enckells diktsamling *åter*”, i *Avain*, 2013:3, s. 25–42.

Enckells metapoetiska utgångspunkter, hennes kamp med bilden och spegelytan, leder rakt in i ett gungfly av brännande frågor om identitetens relation till språket och jagets relation till den andre. En viktig aspekt av den här artikeln är att analysera hur Enckell laddar pausen, mellanslaget, med sin poesis mest akuta förhoppningar. För att komma åt och klargöra samlingens poetisk-existentiella förhoppningar och dynamik stöder jag mig i artikeln på Julia Kristevas tänkande kring abjektet och visar hur tomrummet både lockar och repellerar jaget.

I min femte och sista artikel, ”Rösten i hålan”, går jag tillbaka till Ann Jäderlunds debutdiktsamling *Vimpelstaden*, och undersöker diktjagets relation till språket och till sig själv som talande subjekt i texten.<sup>81</sup> Centralt för min analys är den spricka som jag menar finns mellan ”röst” och ”jag” och vad det tafår för konsekvenser för tilltalet, diktens dialogiska anslag. Jag letar efter svar på varför dikterna ofta kretsar kring ett äckel inför själva språket och varför ångest och intighetstematik blir så dominerande när jaget talar om sig självt. För att få grepp om min problematik har jag använt mig av Kristevas språkteoretiska resonemang särskilt de delar som berör den s.k. ”tetiska fasen” d.v.s. hennes teori om hur relationen mellan subjektet och tecknet för jag (jaget i språket) ser ut.

## 5. Teori och metod

Innan jag går in på avhandlingens teoretiska stoff ska jag redogöra för min metodiska ansats, hur jag använt teorierna, hur jag gått till väga när jag läst och tolkat dikterna. Jag skriver det här väl medveten om att en beskrivning av läsandets hantverk riskerar att bli bristfällig, eller missvisande. Det finns i samtiden en övertro på det metodiska som inte nöjer sig med att disciplinera litteraturvetenskapen (på ett inte alltid fördelaktigt sätt) utan som också spiller in över konsten i form av en

---

<sup>81</sup> Tatjana Brandt, ”Rösten i hålan. En analys av relationen mellan jag och röst i Ann Jäderlunds tidiga poesi”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2014:1, s. 41-53.

konstnärlig forskning som i allt högre grad frågar efter också konstens metod, system, källkod. Enligt Gadamer kan det hermeneutiska tänkandet inte följa en metod, det avgörande är att förutsättningslöst "inlåta sig" på saken, låta verket komma till tals och angå oss. Det är bara på basen av det här primära förbehållslösa mötet med verket som det visar sig på vilka vägar vi får tillgång till och kan kasta ljus över verkets mening.<sup>82</sup>

Jag sympatiserar med Gadamers hållning. Den som prövar dikten eller teorin på det egna livet, låter den få giltighet, tillåter den att bli hypotetisk i relation till de mest akuta egna inre konflikterna kommer att lyda under lagar som svårligen låter sig generaliseras. Förmågan att ändra sig, anpassa sig och lyssna är ofta långt viktigare än all form av regelbundenhet eller systematik.

Jag har under hela mitt arbete med avhandlingen plågats av tvivel på litteraturvetenskapen som disciplin. Jag har slitits av dubbla intuitioner och haft svårt att få dem att gå ihop. Dels har jag känt mig tacksam över den kunskapstradition som finns men samtidigt har jag känt mig djupt kritisk till hur disciplinens metodiska anspråk kör över mitt mest förutsättningslösa tänkande. Smärtpunkten kanske kan lokaliseras i en frustration över att litteraturvetenskapens ämne aldrig är livet, att det finns ett förbud mot att tala "sak" som tvingar in litteraturvetaren i en loop av teoretisk exegetik. En kritik som man lugnt kan rikta mot mitt eget arbete också. Det är oerhört viktigt att disciplinera sitt tänkande men disciplin innebär inte att man automatiskt fogar sig i paradigmen eller okritiskt accepterar begränsningar. Målet med metodiskt tänkande måste vara att nå maximal frihet i sina analyser, frihet i relation till egna förutfattade meningar, frihet i relation till paradigmen och traditioner som inte har annat att komma med än att de är vedertagna. Avhandlingsskrivande har för mig många gånger framstått som rena lindanserna.

---

<sup>82</sup> Hans-Georg Gadamer, "Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest" i *Gesammelte Werke 8. Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1993, s. 136.

Metodiskt faller mina artiklar närmast under det som kan betecknas som ”närläsning” i vid bemärkelse. Jag är inte nykritiker. Jag har aldrig strävat efter att förneka textens relation till kontexten, jag inbillar mig inte att dikten objektivt svarar mot en erfarenhet eller känsla, jag saknar all förståelse för tanken om att läsningen bör drivas mot större vetenskaplighet. Men jag är, liksom så många andra med mig, fascinerad av den praktik som stadigt utvecklats med den nykritiska närläsningen i botten. Jag skriver in mig i en tradition av läsarthantverkare som respekterar texten på pappret, lyssnar till det av traditionen som hörs i texten, låter boksidans eller diktsamlingens hermeneutik bli den död som föder verket och avskiljer det mot annan text.

Utgångspunkten för mina läsningar är verket, orden på pappret. Jag respekterar den hermeneutiska gränsen och sällar mig till dem som anser att biografiska, historiska och andra teoretiska perspektiv blir reduktiva utan en närläsande, kritisk prövning av deras relevans. I den mån andra texter eller kontexter blir viktiga i mina artiklar så är det antingen för att den diktsamling jag jobbat med själv hänvisar till dem, har en intertextuell relation till dem, eller för att jag har sett att dessa texter/kontexter/teorier förmår kasta ett förklarande ljus över verket. Ingen teori, inget yttre perspektiv kan automatisk ”producera mening” i en text, meningen uppstår i ett dialogiskt lyssnande som inte alls behöver vara medhållande utan alldeles utmärkt väl kan bjuda motstånd men som ändå har som utgångspunkt en personlig uppmärksam och hermeneutiskt driven läsning. Närläsningen - så som jag förstår och praktiserar den - karakteriseras alltså i hög grad av en hermeneutisk sensibilitet för hur läsningen av dikternas enskilda delar och element på en och samma gång leds av och bygger upp en förståelse av helheten. Det är frågan om en cirkelgång som känsligt prövar delens relation till helheten, ordets till satsens, versradens till strofens, diktens till svitens osv. Det handlar också om den enskilda utsagans relation till en mer övergripande tematik. Jag har i mina läsningar lyssnat efter emotionell klangfärg, slippriighet och lögn, kretsgående, dramatiska höjdpunkter, undflyenden och återkomster, postulat och ifrågasättanden. Ofta har jag letat efter en inre logik i hur ett förhållande eller tillstånd utvecklas och

förändras. Jag har letat efter förlopp och förskjutningar, efter utsagens relation till den tid som den underkastas i samlingen. Det finns en strävan som är genomgående i mina artiklar som handlar om att läsa fram det narrativa i diktsamlingarna, jag har systematiskt uppmärksammat förloppen, förhoppningar som växer fram och grusas, flöden som bryts, eufori som svämmar över och dör ut.

Under mitt arbete har jag också upptäckt att det krävs lite olika strategier för att komma åt och artikulera egenarten i Jäderlunds och Enckells diktning. I mina läsningar av Enckell började jag tidigt uppmärksamma hennes konsekventa användning av pausen, de dubbla mellanslagen och skiljetecknen. Jag såg att brotten i diktens flöde vittnade om ett uteblivet tal, om en förhöjd längtan efter ett annat otillgängligt uttryck. Det här är en insikt som jag drivit, förfinat och, om man vill, odlat till metod i mina läsningar av hennes poesi. Parallellt med mina läsningar av Enckell började jag studera Julia Kristevas texter. Jag såg att Kristevas föreställningsvärld var närvarande i diktsamlingarna, jag såg att det fanns en själsfrändskap i synen på det bortträngda, frånvarande och outtryckta. För Kristeva är det omedvetna det som saknas i satsen och det här var ett påstående som blixtbelyste precis det jag tyckte mig ha sett i Enckells poesi.<sup>83</sup>

Uppmärksamheten på pausen hos Enckell har hjälpt mig att få syn på tomrummets betydelse också i Jäderlunds tidiga poesi trots att tomrummet när det gäller Jäderlund ligger på ett metaforiskt, bildmässigt plan och inte ger sig tillkänna som konkreta brott eller luckor i texten. När jag började läsa Jäderlund fogade jag mig inledningsvis i det då rådande språkmaterialistiska antagandet att metaforen är satt på undantag. Men snabbt märkte jag att det inte riktigt stämde i fallet Jäderlund. Att allt inte fungerade som det brukar stod ändå klart. ”Hjärtats sjö” var inte en bild för bråddjupet i våra känslor, ”glasbrösten” inte en gestaltning av emotionell kyla eller bräcklighet – nej klichéer och citat och arketypiska formuleringar verkade infogade i texten som om en... jag frestas skriva idiot, hade farit fram. Skriver Ann

---

<sup>83</sup> Kristeva, *Stabat mater*, 1990, s. 90.

Jäderlund "hjärtats sjö" har jag lärt mig att läsa fram bilden i extrem konkretion, en sjö i hjärtat, och hjärtat då förstått som en konkret fysisk muskel och inte en samlingsterm för känslor i största allmänhet. Först när bildspråket tagit plats, när jag kan se det för min inre syn i sin största, mest absurda, konkretion sker den metaforiska förskjutningen, betydelsen transponeras från bild till mening. Det här är ingen matematisk formel snarare en tumregel, en lekfullt närvarande princip. Men ofta har den varit en öppnande väg för mig, allt sedan jag i min första artikel upptäckte att just "hjärtats sjö" var den speglade källa som jaget blickade in i och att den var geografiskt placerad på hjärtats plats inne i kroppen. Tommy Olofsson skriver förtvivlat i sin recension av *Som en gång varit äng* att dikten ofta talar om hjärtat men "placeras det på alla tänkbara ställen utom det rätta", men det är det omvända förhållandet som råder.<sup>84</sup> Jäderlunds dikter har en tendens att ladda ner klichéer och återuppväcka dem genom den våldsamt och råhet som kommer i dagen om man tar dem på orden, låter dem bli verksamma i en konkret bemärkelse. Just våldsamt som utvinns om klichéuttrycken tillåts slå ut på det bokstavligt bildliga planet har frapperat mig. Det är frågan om samma farliga energi som kommer till uttryck när drömmar förverkligas, fantasier levs ut, när skillnaden mellan drömmen som en bild för en längtan sammanblandas med att bilden förverkligas som om man då förverkligade sin längtan. Den här metaforiska utlevelsen håller inom sig en destruktivitet, en perversion kanske, eller en farlig strålning i språket som Jäderlund vet att utnyttja. Det är en av orsakerna till att jag tycker hennes poesi är så fängslande. Men även om man driver sig till en textanalys efter bästa förmåga, tar ner det arketyiskt stela klichéstoffet och läser det med konkretionens hela vidgade kraft så finns det en rundgång i Jäderlunds diktsamlingar som gör läsningen svår. Tilltalet sönderfaller ofta i spegelmotiv eller studsande ekon. Jaget verkar sprida på sig på samma sätt som jag själv som barn kunde roa mig med att försöka se hur många spegelbilder jag kunde se om jag använde mig av två speglar (jag ser mig själv som

---

<sup>84</sup> Tommy Olofsson, "Lyrisk kurrögömmalek", *Svenska Dagbladet*, 16.9.1988.



speglar mig själv i min spegelbild som speglar sig själv....). Det var när jag kämpade med att förstå *Som en gång varit äng* som jag först lade märke till narcissusmotivet. Ingen hade uppmärksammat att en av sviterna faktiskt hette "Källa" och att det som gav konkretion åt texternas bildvärld, i så gott som varje dikt i den sviten, var källans speglande yta. Men också efter att jag uppmärksammat narcissusmotivet som en skugga i många av dikternas tilltalssituationer, också när jag sett att dikternas du ofta var jagets bild så förblev texterna hala och glatta med en yta som stötte bort mina tolkningsförsök. Det var som om de ständigt pekade på en tematik som inte fanns med. Jag har försökt respektera detta. Jag har ägnat mina analyser åt att fundera på just det frånvarande, tomma och negativt definierade. På bildplanet finns det rikligt närvarande när man väl börjar uppmärksamma det. Jäderlund använder sig inte av pauser och dubbla mellanslag som Enckell men hennes texter vimlar av ihåliga föremål, kärll, ärmor, strupar, skålar, håll, stjäklar, kragar, kransar...

Vad är det då som saknas i dessa dikter, vad är det som faller bort, det som talet stannar stammade inför, det som vi inte vet om oss själva? Vi är alltså tillbaka vid pausen, luckorna och de metaforiska tomrummen. En stor del av mitt arbete med avhandlingen har gått ut på att förstå Julia Kristevas teorier om det som *inte* kommer till uttryck.

Det är framför allt Martin Heidegger präglad tanken om att den som läser en text framförallt ska koncentrera sig på det otänkta i texten. Det otänkta blir i hans tappning det som texten kretsar kring, livnär sig på men inte vet om sig själv.<sup>85</sup> Denna tanke har sedan utvecklats av bl.a. Jacques Derrida och Paul de Man; den ligger som botten i dekonstruktionsteorierna. Det är uppenbart att Kristeva är inspirerad av den här traditionen.

Kristeva för samman dekonstruktion och psykoanalys. Hon har kanske mer än någon annan reflekterat över de erfarenheter som faller utanför den symboliska ordningen och som för en tillvaro strax utanför språkets räckvidd. För henne är det alltså inte bara frågan om vad texten

---

<sup>85</sup> Jfr Martin Heidegger, *Was heisst Denken?*, Tübingen: Niemeyer Verlag, 1997, s. 23-24.

inte vet om sig själv utan det handlar om att undersöka erfarenheter som ingen av oss kan känna till för att de är oformulerade och bortom språket. Hon har uppmärksammat, analyserat och velat ge upprättelse åt den stammande, rytmiskt sönderbrutna poesin samt psykoanalytiska samtal som hon har lång erfarenhet av som utövande analytiker. Alla livets och samhället marginaliserade företeelser har lockat Kristevas skarpa blick till sig och hennes genialitet har ofta bestått i att hon kunnat visa hur just de här företeelserna ur tillvarons förorter strängt taget säger mer om oss och vårt sätt att tänka än de glassiga föreställningar som vi gärna ställer ut till allmänt beskådande i centrum av våra medvetanden eller samhällen. Det är ett klassiskt psykoanalytiskt tillvägagångssätt men hon riktar sin analytiska kraft på inte bara enskilda psyken utan också mot större fenomen som språket, invandringen, livet som kvinna, moderskapet.

I botten för Kristevas verksamhet finns en övertygelse om att all mening bygger på strukturer som vi kan spåra och känna igen, att tillvaron domineras av en symbolisk ordning som vi inte kan förhålla oss fritt till om vi inte kan analysera och verbalisera den. I introduktionen till essän ”The System and the Speaking Subject” i *The Kristeva Reader* skriver Toril Moi:

What semiotics have discovered in studying ”ideologies” (myths, rituals, moral codes, arts, etc.) as sign-systems is that the *law* governing, or, if one prefers, the *major constraint* affecting any social practice lies in the fact that it signifies; i.e., that it is articulated like a language.<sup>86</sup>

Kristeva skriver själv explicit in sig i den lingvistiskt- semiotiska tradition som går från Saussure och Peirce, via Pragskolan och Strukturalismen och som från och med hennes egen generation inte bara vill undersöka

---

<sup>86</sup> Julia Kristeva, *The Kristeva Reader*, red. Toril Moi, Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1986, s. 25.

språkets betydelseprocess utan också vad som faller utanför våra betydelseprocesser.<sup>87</sup>

Här ser Kristeva också det poetiska språkets uppgift: att lyssna till och artikulera de urefarenheter av begär, sinnlighet, rytm och klang som trängts ut ur språket och på detta sätt destabilisera och förskjuta den rådande symboliska ordningen. Att lyssna till det poetiska språket är något som för Kristeva har samhällliga och etiska implikationer:

[...]om språket och, därför samhälleligheten, utgör en gräns ägnad att omstörtas, upplösas eller förändras så innebär en placering av vår diskurs nära denna gräns en automatisk etisk markering. I korthet skulle man kunna säga att etiken i en lingvistisk diskurs kan mätas med den grad av poesi som den förutsätter.<sup>88</sup>

Lite krasst kan man säga att Kristeva delar in betydelseprocessen i två skikt: det symboliska och det semiotiska. Det symboliska syftar på den struktur och grammatik som organiserar våra språkliga symbolers betydelser och referenser. Det semiotiska, däremot, syftar på våra kroppsliga begärs och drifters sätt att manifesteras sig. Medan det typiskt symboliska språket består av påståenden, omdömen och logiska resonemang så kommer det semiotiska elementet till uttryck i det som är rytm och musik i talet. Det är en växelverkan mellan dessa två aspekter som gör allt meningsfullt språkbruk möjligt:

Sammanfattningsvis kan man säga [...] att de två [...] tendenserna står för två modaliteter i vad som för mig utgör en och samma betydelseprocess. Den första kallar jag ”det semiotiska” och den andra ”det symboliska”. Dessa två modaliteter är oskiljbara i betydelseprocessen vilken bygger upp språket, och dialektiken mellan de två avgör diskurstyp/genre (berättelse, metaspråk, teori, poesi etc.) Det så kallade ”naturliga språket” tillåter med andra ord olika slags uppdelningar mellan det semiotiska och det symboliska. Däremot finns det icke-verbala teckensystem som uteslutande byggs upp utifrån det semiotiska (musik till

---

<sup>87</sup> Se t.ex. ”The System and the Speaking Subject”, i *The Kristeva Reader*, 1986, s. 27.

<sup>88</sup> Kristeva, *Stabat mater*, 1990, s. 101.

exempel). [...] Eftersom subjektet alltid är både semiotiskt och symboliskt, kan inget teckensystem som det producerar bli ”enbart” semiotiskt eller ”enbart” symboliskt, utan präglas av en skuld till bägge.<sup>89</sup>

Enligt Kristeva – som stöder sig på Lacans teori om spegelstadiet – går spänningen mellan det symboliska och det semiotiska rakt igenom det mänskliga subjektet. I vår tidiga relation till moderskroppen då jaget, modern och världen ännu inte skiljts åt organiseras tillvaron av kroppsliga begär och av förspråkliga strukturer som sinnlighet, rytm, klang, gestik och ljus, menar hon. Jaget uppstår som medvetet subjekt då det träder in i den symboliska ordningen vilket samtidigt innebär att dess semiotiska begärszon trängs undan. Det vuxna subjektet oscillerar således alltid mellan det språkligt symboliska och det kroppsligt semiotiska. Det semiotiska, menar Kristeva, blir något som subjektet alltid bär med sig som den s.k. ”choran” – en behållare av förspråkligt semiotiskt begär som på en och samma gång konstituerar och destabiliserar subjektet: ”Den semiotiska choran är både platsen för subjektets tillblivelse och för dess negering, där dess enhet ger vika inför den process av laddningar och stockningar som skapar den”.<sup>90</sup>

I sitt tänkande kring poesins natur tillskriver Kristeva det kvinnliga perspektivet en särskild betydelse. För att förstå vad som avses med detta är det avgörande att se att skillnaden mellan manligt och kvinnligt för henne i första hand handlar om hur vi som barn tillägnar oss den symboliska ordningen:

Freud [...] ansåg fruktan för kastrationen vara den väsentliga händelse som strukturerar det manliga eller kvinnliga psyket. [...] Jag föreslår att man lokaliserar denna fundamentala händelse [...] i tillägnelsen av den symboliska funktionen som den mänskliga varelsen underkastas redan före oidipuskomplexet.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Kristeva, *Stabat mater*, 1990, s. 116.

<sup>90</sup> *Ibid.*, s. 120.

<sup>91</sup> *Ibid.*, s. 86.

Att gå in i den symboliska ordningen, menar hon, innebär att lösgöra sig från symbiosen med moderskroppen och acceptera faderns lag, varvid minnet av moderskroppen lever kvar som ett semiotiskt element i identitetens gränsmarker. Det som här skiljer kvinnan från mannen är att för kvinnan kommer bortträngningen av moderskroppen alltid också att vara en bortträngning av det egna, av den egna kroppen, vilket innebär att hon inte, som en man, kan föreställa sig den symboliska ordningens dolda semiotiska undersida som något främmande kvinnligt som väsentligen skulle skilja sig från det egna. Detta för också med sig att det finns specifikt kvinnliga erfarenheter, som graviditet och förlossningar, som tenderat att trängas ut ur den patriarkala symboliska ordningen och som den kvinnliga poesin har kvalificerade möjligheter att utforska. Trots att kvinnan enligt Kristeva således har en särskilt intim relation till det semiotiska så är det dock fullt möjligt för en biologisk man att fungera ”kvinnligt” och skriva ”kvinnlig” poesi – och vice versa.

Enligt Kristeva har det poetiska språket en revolutionerande kraft, en förmåga att förlösa oss ur inrotade betydelsemönster, en förmåga att erövra ny kunskap genom att flytta ”språkets stängsel” mot det okända.<sup>92</sup> Det avgörande i den poetiska verksamheten sker i kampen med språket. Att bara förlora sig i kroppslig regression och upplösning är inte meningsfullt, det väsentliga sker i en plågad dialektik med den symboliska ordningen.

Eftersom den semiotiska begärszonen ligger och lockar vid identitetens gränser är den också hemsk och jagupplösande. Den som närmar sig choran och upplösningen, d.v.s. gränsen för psykisk kollaps och språklöshet, kommer att skyddas av en skräck eller fasa som tar sig uttryck genom äckel. I vår dragning till det moderligt rytmiska finns också en väktare av gränsen, ett någonting som Kristeva kallar abjektet. Vår relation till abjektet liknar en dödsrelation menar Kristeva och tar som exempel kadavret som betecknar en gräns och därmed upprättar oss som levande tills vi en dag går över gränsen och blir just lik.

---

<sup>92</sup> Ibid., s. 110.

Abjektet, skriver Kristeva, är "[i]nte jag. Inte det. Men heller inte 'ingenting'. Ett 'någonting' som jag inte erkänner som ting".<sup>93</sup>

Den som närmar sig språkets och identitetens gränser, menar Kristeva, kommer att förlora sin relation till den Andre eller objektet i samma ögonblick som det egna subjektet börjar lösas upp. Gränserna mellan undermedvetet och medvetet blir också suddiga och det uppluckrade subjektet kommer att lämnas ensamt med endast en relation till en ursprunglig fasa, en tom ogripbar skräck som gapar mot en ur platsen där den totala subjektupplösningen bor. Det är en skräck som också är lockande eftersom subjektupplösningen kan sägas vara en väg tillbaka in i moderkroppen, tillbaka in i att inte vara ett eget avskilt jag. Den här ångesten för det oformulerbara, för erfarenheter eller minnen från tiden före språket kan inte bli ett objekt, de liknar objektet bara genom att stå i opposition till jaget. Kristeva kallar de här erfarenheterna abjektala för att de blir en motpol till jaget utan att kunna vara ett objekt. "All abjektion är egentligen ett erkännande av den grundläggande bristen i varje vara, mening, språk, begär.", skriver hon.<sup>94</sup> Problemet med dessa starka abjektala erfarenheter är att de inte går att formulera i "ren" form, därför skapar både människor och kulturer olika ritualer för att få in dem i språket, symbolisera dem, skapa tecken för dem. Religionerna skapar reningsriter när tabut, identitetsupplösningen, döden, kommer för nära. De enskilda människorna skapar fobiska objekt, projektionsytor för sitt obehag. Alltid när vi känner oss djupt äcklade menar Kristeva att det är en påminnelse om att vi har en relation till saker utanför vårt språk, saker som har potential att lösa upp oss som subjekt och som vi därför vänder oss ifrån med skräck trots att det som väckte insikten/obehaget kan verka oförargligt som skinnen på vår kakao, eller en oformlig gegga på en ren yta. Abjektionen har därför också en positiv sida, dödsnärligheten och ångesten kastar oss tillbaka in i den symboliska ordningen och oss själva. För många, menar Kristeva,

---

<sup>93</sup> Ibid., s. 200.

<sup>94</sup> Ibid., s. 201.

kommer den abjektala erfarenheten mycket nära den sublimes och därmed ett slags primär religiös erfarenhet.<sup>95</sup>

Enligt Kristeva erövrar barnet språket samtidigt som hon eller han känner igen sin egen bild i spegeln. Det sker i den så kallade ”tetiska fasen”, processen som leder fram till de första satserna eller utsagorna. Representationen för ”jag” d.v.s. spegelbilden, fogas över på ordet och blir det betecknade i den saussureska ekvationen. Utsagan ”jag” består alltså av identiteten/självförståelsen/”spegelbilden” (det betecknade) + själva tecknet (det betecknande) men den som talar, det levande föränderliga subjektet, måste per definition saknas i språket för att språket ska kunna uppstå, menar Kristeva. ”Subjektet finns inte i referensen och just därför finns det referens” skriver hon.<sup>96</sup>

Den övergångsfas som gör språket möjligt genom att klyva subjektet kallar Kristeva ”den tetiska fasen”:

Jag kommer att kalla detta snitt [i betydelseprocessen] som både i ord och i sats skapar referensens uppställande för den tetiska fasen. Varje utsaga kräver identifikation, det vill säga att subjektet avskiljer sig från och genom sin bild, från och genom sina objekt. [...] Man kan säga att den tetiska fasen i betydelseprocessen är utsägelsemöjligheternas djupstruktur[...]<sup>97</sup>

Jaget känner alltså igen sig självt i språket men är aldrig där i språket, varken i den konkreta satsen på pappret eller i sina uttalade ord. Det levande subjektet är alltid delvis också en främling inför språket, hon står alltid med ena foten i det semiotiskt ospråkliga. Förutsättningen för språket är att subjektet låter ett tecken representera sig i satsen. ”Den tetiska fasen markerar en tröskel mellan två heterogena områden: det semiotiska och det symboliska.”<sup>98</sup> Mitt genom jaget löper alltså en spricka och det språkliga jaget, tecknet, hemsöks av sin frånvarande del.

---

<sup>95</sup> Ibid., s. 208.

<sup>96</sup> Ibid., s. 126.

<sup>97</sup> Ibid., s. 123.

<sup>98</sup> Ibid., s. 127.

Men att gå för långt mot den frånvarande delen, in i det semiotiska innebär jagupplösning och undergång.

Kristevas teoretiska bygge är en fascinerande och komplicerad struktur som både gett mig nycklar och visat på öppningar som jag tagit tillvara i mina läsningar, jag har hittat resonemang som spårsäkert lett mig vidare och fördjupat mina tankegångar. Men också Kristeva kan kritiseras<sup>99</sup>, hon är långt ifrån oifrågasatt och också jag har känt en frustration över hennes djupt psykoanalytiska relation till människan och meningen. Min lösning har varit att försöka lyfta fram den kritik och ibland nedbrytning av de teoretiska strukturerna som sker i poesin. Enckells och Jäderlunds tidiga diktsamlingar har integrerat många av de grundläggande antaganden som bygger upp Kristevas föreställningsvärld men när de sätter det här i verket, när poesin böjar leva ut och leta efter ett kvinnligt språk, efter tomrum och rytmiskt flöde så visar sig verkligheten bjuda mer motstånd än beräknat. Agneta Enckells *Falla (Eurydike)* tematiserar en jakt på ”tystnaden som musik” och ”mångfaldens pladder” men i slutet av samlingen, efter att alla möjligheter prövats börjar en besvikelse gestaltas, en besvikelse som också är en insikt.<sup>100</sup> Om det som saknas i satsen blir för betydelsefullt kommer allt snart att sakna betydelse. Om det mest egna är outtryckbart kommer de mellanmänskliga relationerna att genomsyras av en melankoli som riskerar att bli parasitär och depressiv. Jag har löst mitt grubbel med de här frågorna genom att fokusera på jagets relation till duet i samlingarna. Jag har försökt visa hur koncentrationen på språket och det okända förvrider tilltalet så att duet blir opersonligt och abstrakt på gränsen till meningslöst. Trots att Kristeva i alla sina lingvistiska studier är så starkt influerad av Michail Bachtin, som hon ju också introducerat och översatt till franska, så blir det dialogiska aldrig en huvudtanke hos henne. Det skrivande subjektet är alltid på väg mot sig själv eller in i det förspråkliga. Ebba Witt-Brattström analyserar i sin inledning till *Stabat mater* Kristevas begrepp för subjektet *sujet en procès*

---

<sup>99</sup> Jfr t.ex. Judith Butler berömda kritik i *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London: Routledge, 1990, s. 79-93.

<sup>100</sup> Agneta Enckell, *Falla (Eurydike)*, 1991, s. 6.



och betonar hur inspirerat det är av Bachtin.<sup>101</sup> Ändå kan man se att relationen till andra människor befinner sig på samma nivå som relationen till den egna kroppen, till drifterna, till det undermedvetna. Kelly Oliver tolkar Kristeva, i introduktionen till samlingsvolymen *The Portable Kristeva*, så här:

Insofar as meaning is constituted in relationships – relationships with others, relationships with signification, relationships with our own bodies and desires – it is fluid. And the subject for whom there is meaning is also fluid and relational.<sup>102</sup>

Bachtin är radikalare i sin dialogisitet, för honom färgar den personliga konkreta relationen till ett du utsagan och ger den dess mening. ”Det dialogiska umgänget är också språkets sanna livssfär. Hela språkets liv inom varje användningsområde [...] är genomsyra[t] av dialogiska relationer.”<sup>103</sup> I sig tagen, utan dialogisk situation, kan en sats betyda nästan vad som helst menar Bachtin, för honom finns det ingen möjlighet att kommunicera med sin kropp eller sina drifter. Här kommer Bachtin nära Martin Buber som inspirerade honom och som han läste strax innan han år 1929 skrev sin bok *Dostojevskijs poetik*. Buber hävdar att mötet med duet föregår jaget, att det inte är språket som föder identiteten utan att jaget föds i samma stund som närvaron av ett du (till exempel vår mamma) för första gången drabbar oss. Duet, den andra, upprättar oss, föder vår ensamhet och vår gemenskap, genom mötet. Och i samma stund som vi möter duet uppstår viljan att tala, svara.

Det finns inget jag i-sig menar Buber utan jaget konstitueras av sin dialogisitet, av att alltid vara tillvänt någon. Jaget blir på det här sättet inte som hos Kristeva ett jag-i-process, självifrågasättande och vacklande på gränsen mellan betydelse och upplösning, utan ett jag som alltid i grund riktar sig till ett du och får sin identitet just i sin strävan efter

---

<sup>101</sup> Witt-Brattström, ”Inledning”, i *Stabat mater*, 1990, s. 15.

<sup>102</sup> Kelly Oliver, *The Portable Kristeva*, New York: Columbia University Press, 1997, s. xviii.

<sup>103</sup> Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr & Johan Öberg, Gråbo: Bokförlaget Anthropos, 2010, s. 194f.

kommunikation med konkreta andra: ”Jag blir till i förhållandet till Duet; i det jag blir till som Jag säger jag Du. Allt verkligt liv är möte.”<sup>104</sup> Men vad händer om jaget på allvar riktar sitt tal inte till ett du utan till språket självt, till sin bild, till sprickan i den egna identiteten? Om den andra inte är konkret, levande, närvarande utan det är själva upplösningen, döden som man tilltalar?

För mig har kollapsen i det dialogiska kontraktet framstått som en närhet till vansinnet. Kristeva menar ju att abjektet skyddar jaget för identitetsupplösning om man beger sig för långt in i det förspråkliga gungflyet. Också Bachtin kommer medvetet nära en vansinnig diskurs när han beskriver vad som sker om man raserar de strukturer som bygger upp en, om man attackerar samhällets fundament. Bachtin har utvecklat tankegångar om det här i sina teorier om karnevalen. Litteraturens relation till karnevalen och det groteska bildspråket lever som ett genreminne ända in i modern tid hävdar Bachtin. Karnevalens föränderliga, lekfulla och omvälvande formspråk visar sig varhelst det finns något stelnat, formfulländat och högtravande att riva ner. Det är en djup folklig skrattekultur väsensskild från parodin och satiren genom sin nyskapande, förlösande och återupprättande kraft. Satiren river ner och avslöjar men karnevalen omskapar och föder genom att degradera och förkroppsliga det som är stelnad form:

Att nedsätta betyder att ta ned på jorden, att göra delaktig av jorden, såsom en *på samma gång* uppslukande och alstrande princip; genom att nedsätta begraver man på samma gång som man sår, man dödar för att pånyttföda något bättre och större[...] Nedsättandet gräver en kroppens grav för en *ny* födelse.<sup>105</sup>

Termen ”grotesk” var ursprungligen en snäv term för en viss typ av romersk freskornamentik. Det var ett nytt ord för ett enligt Bachtin

---

<sup>104</sup> Martin Buber, *Jag och Du*, övers. Margit & Curt Norell, Ludvika: Dualis Förlag, 1994, s. 18.

<sup>105</sup> Michail Bachtin, *Rabelais och skrottets historia*, övers. Lars Fyhr, Gråbo: Bokförlaget Anthropos, 1986, s. 31.

mycket äldre fenomen. Typiskt för den här ornamentiken var kroppens och växtrikets sällsamma sammanblandningar. Jordens liv verkade samtidigt både bryta ner och blomma upp i och genom kroppen. Årstiderna gick om lott så att kroppens utbuktningar och knölar framställdes som knoplika medan den enskilda kroppen försvann in i växtrikets nedbrytande process.

Enligt Bachtin var dessa groteska fresker en liten skärva av ett ofantligt mycket större bildspråk, men en skärva som väl avspeglade de karakteristiska dragen för detta universum. Hos Bachtin blir ”grotesk” benämningen på det karnevaliserade bildspråket medan ”karneval” står för en historisk företeelse, en folklig skrattkultur.

Mötet mellan död och pånyttfödelse är ett ledmotiv i groteskens framfart genom litteraturen och bildkonsten. Den djupt karnevaliserade kroppen är en kropp som föder och dör i samma nu. I den groteska kroppen slår alltid två pulsar, en som tunnas ut och en som ökar i styrka. Gränsen är karnevalens livsrum och just gränsens plötsliga enhet ställs i fokus:

Den groteska kroppen är som vi ofta framhållit en kropp i vardande. Den är aldrig färdig, aldrig fullbordad: den formas och skapas ständigt och den formar och skapar själv en annan kropp: vad mer är, denna kropp slukar världen och slukas själv av världen [...] Den viktigaste rollen hos den groteska kroppen spelar därför de delar, de ställen där den överskrider sig själv, går utanför sina givna gränser, avlar en ny (en andra) kropp: magen och fallosen.<sup>106</sup>

Munnen är vägen till den kroppsliga avgrunden, den internaliserade underjorden. För kroppens estetiska yta har det groteska bildspråket inget intresse - det som är yta och djup, det som öppnar sig och överskrider gränser står i fokus. Kroppens inre organ spelar också en framträdande roll. Tarmar, blod och hjärta kan ibland smälta ihop med den yttre fysionomin i en enda bildväv.

---

<sup>106</sup> Ibid., s. 313.

Under romantiken omtolkas grotesken enligt Bachtin mot en sorts kammargrotesk, den förlorar sin konkreta sinnliga karaktär och flyttas över till det subjektivt-idealistiska tänkandets plan. Den romantiska grotesken reducerar skrattet och förvandlar det hemvant alldagliga till det förfärliga och främmande. Den medeltida grotesken känner det förfärliga enbart i skepnad av det löjliga, rädslan har alltid redan beseegrats av skrattet.

Vansinnet, som enligt Bachtin ofta är djupt karnevaliserat, är i den medeltida grotesken något muntert medan det under romantiken framställs som mörkt och dystert. Ett annat typexempel på skillnaderna är masken som under medeltiden är en symbol för lekprincipen medan den under romantiken tjänar som en skylare av ett mörkt ”intet”. Bakom masken i den folkliga medeltida kulturen ”finns däremot alltid livets outhärlighet och mångskiftande anlete”, skriver Bachtin.<sup>107</sup>

För Bachtin är karnevalen närmast att betrakta som en naturkraft, en folklig skrattkultur som litteraturen (och särskilt då prosan) har ett starkt och oupplösligt band till. Det karnevaliserade skrattet är något cykliskt återkommande och naturligt.

Jag har tolkat delar av mitt material med hjälp av just karnevalteorin och då fokuserat på hur mina frågor om dikternas relation till språket kompliceras när det ses genom Bachtins raster. Tomrummet blir mindre relevant medan fokus flyttas till hur dikterna raserar själva språket, vänder sig mot patriarkala strukturer och angriper den symboliska ordningen. I min användning av Bachtin har jag särskilt uppmärksammat prosanära inslag i poesin. I analysen av Enckells diktsamling *Falla (Eurydike)* lyfter jag fram hur fallet som är ett genomgående tema i diktsamlingen plötsligt förvandlas till ett avfall, hur allt ställs på huvudet och språket blir lättsamt, inställsamt och gäckande. De nyss så smärtsamma frågorna framställs som onödiga och komiska. Med Bachtin har jag kunnat visa på ansatsens revolutionerande kraft och på den konsekvens och inre logik som driver den här idiomförskjutningen.

---

<sup>107</sup> Ibid., sid. 49.

Avhandlingens teoretiska tyngdpunkt ligger ändå på Kristeva, i den mån jag använder mig av Bachtin eller Buber eller Žižek (i artikel fem) eller Kierkegaard (i artikel fyra) så handlar det om att få in ett perspektiv eller kasta ljus över frågor som redan är på bordet.

## 6. Sammanfattning av artiklarna

Jag kommer i det följande att sammanfatta mina artiklar i tillkomstordning och visa hur mina texter bygger vidare på insikter som jag fått i mitt arbete med de tidigare artiklarna.

I min första artikel ”Vägen till underkommaren. En läsning av Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng*” granskar jag diktjagets relation till duet, jag vrider och vänder på receptionens starka betoning av diktsamlingens kärleksmotiv och frågar mig om den aggression som finns i dikterna verkligen är så utåtriktad som den tidigare forskningen gett vid handen. Min första text är essäistiskt hållen, det är den enda av mina artiklar som inte är skriven för en vetenskaplig tidskrift, och jag ger därför utrymme åt det intuitiva sökande som ofta präglar mina textanalyser men som det är svårt att göra rättvisa inom ett mer strikt vetenskapligt idiom. Artikeln börjar med att jag beskriver mina problem med att finna en utgångspunkt för analysen, jag reflekterar över varför jag upplever att jag tvingas in i en kretsgång kring väldigt vaga frågor och hur det här förändras när jag uppmärksammar textens rörelse. Just diktsamlingens förlopp blir avgörande för min analys. Jag tar fasta på och visar hur man kan läsa fram den rörelse som går genom diktsamlingens mittenparti: dikternas jag faller, sjunker, går igenom eller rör sig neråt med en fascinerande konsekvens.

Jag analyserar också diktsamlingens du och kämpar med problem som jag inte ännu helt förmår artikulera. Vad är det som gör att tilltalet verkar studsa? Varför förekommer det en sammanblandning mellan jag och du som är både aggressiv och ångestfull? Textens aha- upplevelse handlar om att jag upptäcker att sviten med rörelsen heter ”Källa” jag

får syn på vattenytan och börjar läsa dikterna som druckningsskildringar. Efter ett tag får jag dessutom syn på att vattenytan skrivs ihop med ett ”sorgligt pergament”. Jag inser att här finns både ett narcissusmotiv och ett metapoetiskt tema. Kanske dränker sig jaget i sin egen diktning? Så hemskt mycket längre kommer jag inte i den första artikeln. Men jag har fått upp många trådar som hjälper mig att komma samlingen nära. Det som i början av analysen kändes grumligt och vagt har nu stigit fram som frågor med betydligt större skärpa och tydlighet: Vad beror det på att jaget faller mellan sig själv och sig själv? Varför framställer sig jaget som två siamesiska delar hopfogade av ett pergament-vatten? Varför framställs språket som så dött och äckligt, inte bara i den svit som heter ”Källa” utan också i andra sviter. I en av dikterna finns t.ex. en rad som framställer skriften som ”[m]ikroskopiskt svarta flugor” som faller mot ”hans lädergom”. Fallande flugor och en manlig mun som hotar uppsluka språket, en gom som dessutom inte ens är levande utan av läder, död hud, pergament.<sup>108</sup> Hur ska relationen mellan eget uttryck och främmande språk riktigt gestaltas och varför verkar det finnas en längtan efter döden som är nästan starkare än rädslan?

Min andra artikel ”På andra sidan språket. Revolt, tomrum och död i Agneta Enckells tre första diktsamlingar” är en studie i en tematik som har många beröringspunkter med Jäderlunds. Enckells tre första diktsamlingar har alla en grundrörelse som extremt schematiserat kan beskrivas som en existentiellt omöjlig situation som jaget försöker rå på genom att hänge sig åt en neråtgående eller ”inåtfallande” rörelse. I debutsamlingen, *Förvandlingar mot morgonen*, har vi ett diktjag som kämpar för att uttrycka sig själv och få plats för en mer gåtfull inre verklighet i en värld som upplevs som krass, teknisk, våldsam och manligt dominerad. Jag visar i mina analyser hur den manliga yttervärlden skrivs ihop med språket, med *Finska notisbyråns* radionyheter och reklamsloganer och hur jaget som blir allt mer trängt söker sig mot nattens och drömmens svär. I debutboken leder det här ännu inte till så stora komplikationer. Slitningen är visserligen plågsam men det finns en

---

<sup>108</sup> Jäderlund, *Som en gång varit äng*, 1988, s. 29.

glad förhoppning om att diktens och drömmen ljusskyddade värld ska kunna skapa en alternativ zon. Jag analyserar Enckells konsekventa användning av ljus och mörker samt växlingarna mellan klocktid (digitalsekunder, tidtabeller osv) och existentiell tid (rytm, puls, dygnsväxling) och visar hur debutsamlingen målar upp en scen eller grundkonflikt som ska fördjupas i de följande böckerna. Slutet av diktsamlingen beskriver en spegelsituation och ett fall in ”mot mig själv”.<sup>109</sup>

Mina analyser av följande diktsamling, *rum; berättelser*, blev avgörande för hela artikeln. Jag visar här hur fallet ut ur det manliga språket och dagsverkligheten leder till en desperat jakt på rum och plats bortom de här dominerande diskurserna. Här använder jag mig av Kristevas teorier om (särskilt den kvinnliga) poesins emancipatoriska möjligheter. Jag visar hur tanken om att språket döljer och förvanskar erfarenheter är starkt närvarande. Språket upplevs som en del av den symboliska ordningen och gestaltas därför som patriarkalt och inherent manliggörande. De erfarenheter som faller utanför dagsverkligheten - drömmarna, poesin och det inre livet - tål inte det krassa manliga ljus som genomgående förebådar språket. Med hjälp av analyserna av debutboken visar jag hur tematiken med fallet också nu är närvarande men hur det inte längre är frågan om ett fall in i drömmens och diktens skyddande rum utan ett fall ut ur språket och den symboliska ordningen. Vad händer, frågar jag mig i artikeln, om man verkligen beger sig bortom rummen och berättelserna och svaret på min fråga blir ingående analyser av det skiljetecken som finns i diktsamlingens titel: semikolonet. Jag lägger märke till att kampen för att komma ut ur språket inte riktigt vill leda till ett mer rytmiskt eller musikaliskt idiom, vilket Kristeva menar är kännetecknande för den här sortens poesi. Jag inser i stället att Enckells pauser börjar utmana språket, blir tecken för någonting, och att det här skapar en stor ångest och en väldig turbulens i uttrycket.

I diktsamlingen *Falla (Eurydike)* drivs den tematik som jag lyft fram till sin spets. Jag visar hur grundkonstellationen liknar de tidigare

---

<sup>109</sup> Agneta Enckell, *Förvandlingar mot morgonen*, 1988, s. 77.

böckerna, jag analyserar ljuset och visar hur manligt konnoterat och förödande det fortfarande är, jag lyfter fram tiden samt viljan ut ur yttervärldens fixering. Diktsamlingen inleds med en poetikdikt som är full av förhoppningar om poesins möjligheter, förhoppningar som handlar om att rytm och tystnad ska frigöra sig ur språket och ge rum för ett helt nytt uttryck. Jag läser det här som en intertextuell relation mellan diktsamlingen och Kristevas teori.

*Falla* är en komplicerad diktsamling med många olika nivåer. I min analys visar jag hur en av nivåerna är allegorisk och metapoetisk: språket blir en mördare, men offret är samtidigt iscensättare, hon är ute efter att låta sig mördas för bara genom att dö, bara genom att falla ut ur språket kan ett nytt friare uttryck uppstå. Jag visar också att övergången till dödssfären, till allt det som utspelas efter mordet markeras av en karnevaliserad diktsvit. Samlingen skrattar åt sina mest akuta frågor samtidigt som vi har att göra med en svit som tematiserar begravning och död. Här använder jag mig av Michail Bachtins karnevalteorier för att synliggöra relationen mellan skratt och död och pånyttfödelse.

Den sista sviten av *Falla* är ett slags uppgörelse med de stegrade förhoppningarna, en uppgörelse med Kristevas teorier också. Jag koncentrerar mina analyser på det metapoetiska och visar hur svårt det är för diktjaget att få nya erfarenheter att komma till uttryck i tomrummen, jag visar hur texten vrider sig kring sina pauser så att jaget och tomrummet nästan byter plats. Dessutom analyserar jag hur texten anspelar på och återkommer till brott i talet, till tematiska pauser som förekommit i den tidigare produktionen. Om diktjaget i *rum;berättelser* stannade in och lät tystnaden tala i gliporna och springorna, i drömmar och mörker så har nu Eurydikegestalten tagit steget ut och tvingat döden att bli befrielsens tillstånd.

”[O]ckså fallet sviker” lyder diktsamlingens allra sista rad.<sup>110</sup> I slutet av artikeln lyfter jag fram hur diktsamlingen tematiserar förlusten av språket och ifrågasätter möjligheten att uttrycka sig genom rytm och tomrum. För Kristeva handlar det mänskliga predikamentet om att

---

<sup>110</sup> Agneta Enckell, *Falla (Eurydike)*, 1991, s. 65.



oscillera mellan det språkligt symboliska och det förspråkligt semiotiska, subjektet består av båda polerna, men Enckells poesi driver tanken om denna harmoniska rörelse till sin spets.<sup>111</sup> Den som på allvar börjar uppfatta språket som främmande (t.ex. manligt) kommer inte att kunna vara människa.

Texterna utmanar och prövar teorin och teorin knakar på sina ställen i fogarna. Om man jämför med min första analys av Jäderlunds poesi så kan man se att jag här utvecklar läsningen av det tematiska fallet, rörelsen neråt som båda poeterna har så starkt och som i ljuset av Kristeva kan läsas som en uppluckringsprocess, en färd mot den moderliga *choran*.

Den fallande rörelsen löper som en röd tråd också i min tredje artikel ”Kroppen med de dubbla pulsarna. Karneval och tomrum i Ann Jäderlunds diktsamling *Snart går jag i sommaren ut*”. I denna artikel tolkar jag viljan ner i jorden, under ytan, bortom livet med hjälp av Bachtins teorier om karnevalens logik. Analysen börjar med att jag noterar att diktsamlingen inleds med ett begravningstema och att det också alluderar på samlingens titel som kan läsas som en hänvisning till paradiset. Jag analyserar också det narrativa i diktsamlingen, detta att vi ”snart” ska gå i ”sommaren ut” och försöker synliggöra ett före och ett efter. I mina närläsningar koncentrerar jag mig också på att visa hur tomrummet i språket ständigt tematiseras. Enckells karnevaltema i sviten ”avfall” i *Falla (Eurydike)* har ett slags vag dragning åt det komiska men hos Jäderlund saknas skrattet helt. *Snart går jag i sommaren ut* präglas av en mörk och ångestfull karnevalstämning.

I min artikel lyfter jag fram hur starkt Jäderlunds bildspråk i den här diktsamlingen präglas av groteska (i Bachtins bemärkelse, det vill säga karnevaliserade) motiv. Kropparna som skildras blir växtlika, eller djuriska. Allt högt och heligt sexualiseras och degraderas. Magen, jorden och mullen smälter ner de högstämnda diskurserna och texten väntar på

---

<sup>111</sup> Jfr Kristeva, *Stabat mater*, 1990, s. 116: ”Eftersom subjektet alltid är både semiotiskt och symboliskt, kan inget teckensystem som det producerar bli ’enbart’ semiotiskt eller ’enbart’ symboliskt, utan präglas nödvändigtvis av en skuld till bägge.”

en pånyttfödelse. Men precis som i Enckells samling uteblir återuppståndelsen. Dikterna börjar i stället tematisera en klyfta mellan det organiska och det artefaktiska i jaget, mellan det kroppsliga och det språkliga. Jag visar genom ingående diktanalyser att jagets klyvning är en vidareutveckling eller variation på det siamesiska temat från den föregående samlingen *Som en gång varit äng*.

Jag koncentrerar mina analyser på att följa upp och tolka den våldsamma självdestruktivitet som präglar dikternas kluvna jag. Mina analyser kretsar kring hur man ska förstå detta dubbla eller kluvna jags längtan efter tomrum och död, efter en egen fri plats. Jag stöder mig på Kristevas teorier för att visa att dikternas karnevaliska element kan läsas metapoetisk, som en kamp om språket och identiteten snarare än t.ex. samhället och religionen. Jag vänder mig också till Kristevas analyser av *choran* för att förstå varför tomrummet blir så viktigt. Jäderlunds diktsamling rör sig kring ett uteblivet centrum som uppvaktas både längtansfullt och aggressivt men som också ständigt döljs eller förskjuts, ofta med hjälp av maskeradallusioner eller citat eller våldsamt oväntade metonymier. Jag visar hur dikterna kretsar runt sprickan som löper genom jaget, runt tomrummet men hur också detta tomrum till slut verkar förlora sig, bli ockuperat av språket. Om det egna är totalt negativt definierat måste ju döden vara det mesta autentiska, eller för att uttrycka det mer i enlighet med Kristeva: Att närma sig *choran* är att njutningsfullt lösa upp sig, förlora sig i det moderliga ända tills ångesten drar en gräns och tvingar in en i kulturen och identiteten igen. I mina analyser leder jagets allt snävare cirklar kring tomrummet till en självdestruktion, till en undergång som inte är olik den Enckell skildrar i *Falla (Euridyke)*. Jäderlunds diktjag blir en nattfjäril som brinner upp i intets eld och i slutet av samlingen är det språkets triumfatoriska röst som ensam sjunger i jagets bröst.

I min följande artikel "Fantasifoster och fula fiskar. En analys av tomrummet och det osägbara i Agneta Enckells diktsamling *åter*" undersöker jag närmare ångesten som gränsdragare. I de här analyserna använder jag mig av Kristevas teorier om objektet. Tidigt i analysen ser jag att Enckells diktjag tematiskt påminner starkt om Jäderlunds. Också

här har vi att göra med ett klivet jag med två hjärtan: ”där en som väntar är till/ glas mellan två/ hjärtslag som brister/ut” heter det intressant nog i början av samlingen.<sup>112</sup> Den siamesiska kroppen, jaget och bilden, har fått en syskonsjäl i Enckells författarskap och precis som hos Jäderlund där det sorgliga pergamentet (språket) höll ihop delarna är det nu spegelglaset som förenar och spegelytan skrivs i *åter* konsekvent ihop med språket.

Också *åter* präglas av ett före och ett efter, men här är det inte ”sommaren” som jaget beger sig ut i utan här handlar det om att vänta in spegelglasets söndring. Jaget närmar sig glaset både längtansfullt och med skräck och det som framförallt fascinerar är skråmorna, ristningarna och sprickorna, allt det som gör glaset synligt. Till slut spräcker jaget glaset och beger sig in bland skärvorna. Enckells diktsamling är inte alls karnevaliserad, den präglas mer av ett slags sublim oro. Genom noggranna närläsningar visar jag hur tematiken från Enckells tidigare diktsamlingar löper in i *åter*, hur spegelglaset blir en bild för språket, hur sprickorna i glaset skrivs ihop med interpunktion, med kommatecken och pauser. Jag analyserar också vad spegelmotivet gör med dikternas du, hur duet i enlighet med Kristevas teori ersätts av objektet om man närmar sig språkets utmarker. Objektet liknar objektet (den andra människan som hos Kristeva oftast benämns just som ”objekt”) genom att det står mot jaget, blir jagets motpol men objektet karakteriseras av att det inte är ett riktigt ting eller person, det är ett tomrum eller ett något som täcker över ett tomrum.

Kristeva har blivit känd för sina analyser av den skräck man känner när ens objekt bytts ut mot ett objekt men hon skriver också att man i stället för skräck kan uppleva den objektala relationen som sublim. Det här tar jag fasta på i mina analyser av finalen i *åter*. Tomrummet ger upphov till en helig fruktan, ett slags religiös erfarenhet som gör det mest egna till det mest främmande samtidigt. Min artikel avslutas med att jag tolkar diktsamlingens titel som en del av en upprepningstematik. Jag analyserar hur just upp-repning blir en central föreställning, att

---

<sup>112</sup> Agneta Enckell, *åter*, 1994, s. 16.

återkommande rista i språket blir ett sätt att förhålla sig till diktandet som jag analyserar i Kierkegaardska termer.

I artikel fem, ”Rösten i hålan. En analys av relationen mellan jag och röst i Ann Jäderlunds tidiga poesi” går jag tillbaka till Jäderlunds debutdiktsamling *Vimpelstaden* och undersöker förstadierna till många av de teman som dominerat mina tidigare artiklar. Jag visar att det klivna jaget redan här förebådas av en klyvning eller spricka mellan kropp och röst, mellan jag och dikt. Det här tolkar jag med hjälp av Kristevas teorier om den tetiska fasen. Enligt Kristeva lever det mycket lilla barnet utanför språket och ingången i språket är en dramatisk händelse, en fas som i korthet handlar om att vi skapar oss ett tecken för oss själva (jaget i språket) som aldrig är identiskt med jaget (kroppen). Kristeva menar att det vuxna jaget oscillerar mellan de här polerna, att det löper en spricka genom subjektet som präglar hela den vuxna människans identitetsdynamik.<sup>113</sup> Det är mot bakgrund av den här teorin jag läser Jäderlunds främmandegöring av den egna rösten. Tematiken liknar den som jag analyserade i artikel fyra om Enckells *åter* men här har vi inte att göra med ett sublimalt objekt utan i Jäderlunds debut blir den egna rösten objektal på ett klassiskt ångestfullt sätt. I samma stund som rösten blir till blir den också äcklig och skrämmande eftersom den blottar insikten att jaget är frånvarande i sina egna ord. Min analys går ut på att visa att det finns en längtan i Jäderlunds poesi som går ut på att hindra rösten från att välla upp, en vilja att hela sprickan mellan jaget och talet genom att låta rösten stanna inne i kroppen. Det här är en insikt som kastar ljus över dikternas komplicerade tilltal.

För att få ett bättre grepp om den främmandegjorda rösten tar jag också hjälp av Slavoj Žižek. Žižek har i sin filmessä *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) analyserat hur delar av det egna jaget börjar agera av egen kraft, det kan vara frågan om händerna eller rösten, och hur de här delarna blir ett slags ”partiella objekt”, både egna och främmande.<sup>114</sup> I

---

<sup>113</sup> Kristeva, *Stabat mater*, 1990, s. 123.

<sup>114</sup> Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*. Part One, regisserad av Sophie Fiennes, 2006.

Žižeks analyser blir de partiella objekten ett sätt att uttrycka dödsdriften i Freuds tappning.

I slutet av artikeln gör jag ett par nedslag i Jäderlunds diktsamlingar *Som en gång varit äng* och *Snart går jag i sommaren ut* och visar hur tematiken med de partiella objekten utvecklas, hur den egna rösten fortsättningsvis kommer att vara präglad av ett abjektalt äckel. Som exempel tar jag en erkänt svåranalyserad dikt ur *Snart går jag i sommaren ut*<sup>115</sup> och visar att komplikationen har att göra med just denna klyvnad mellan fysiskt jag (i det här fallet det egna kroppsliga svalget) och den egna rösten (i det här fallet en ”lermun”) som skrivs ihop med spyor och framställs som något främmande som kommer upp ur svalget, av egen kraft som om den hade en egen agenda.<sup>116</sup>

## 7. Avhandlingens resultat

I mina artiklar har jag utvecklat analyser som på flera punkter ruckar på ingrodda föreställningar i den tidigare forskningen och öppnar nya perspektiv på Jäderlunds och Enckells diktning. Här följer en schematisk genomgång av de viktigaste resultaten:

1. **Kampen med språket och traditionen: Kristeva och *écriture féminine*.** Mina artiklar har lagt grunden för en förståelse av hur 80-talets intellektuella kontext påverkat Jäderlunds och Enckells poesi. Jag har visat hur starkt båda poeterna är präglade av ett visst post-modernt filosofiskt paradigm, särskilt så som det kommer till uttryck i Kristevas teorier. Grundtanken är att vi lever i en språk-tradition som helt bestämmer våra möjligheter att uttrycka och tillägna oss det vi erfar. Denna språk-tradition är

---

<sup>115</sup> ”Vad menas t.ex. med rader som dessa [...] Betyder de överhuvudtaget något? Eller leker författarinnan med sina läsare?” frågar sig Staffan Bergsten i *Klang och åter*, 1997, s. 127.

<sup>116</sup> Ann Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990 s. 57.

dessutom manligt kodad vilket gör att väsentliga kvinnliga erfarenheter faller utanför språkets horisont. Det är mot bakgrund av det här som det blir så viktigt att bekämpa traditionens och språkets makt, att tillkämpa sig en frizon där i bästa fall ett eget – kvinnligt – uttryck kan bli till. Eftersom språket så radikalt antas bestämma våra erfarenhets- och förståelsemöjligheter blir det poetiska språkets frigörande potential inte bara en fråga om metapoetiska etyder utan en livsviktig existentiell handling. Hela tillblivelsen som autentiskt subjekt och förmågan att relatera till andra på ett meningsfullt sätt hänger på utgången av den poetiska kampen. Genom att visa att Kristevas teorier är en intertext i de diktsamlingar jag analyserat har jag kunna lyfta fram en grundkonstellation som varieras och prövas och omformuleras men som ständigt är närvarande och verksam. Med Jäderlunddebatten som utgångspunkt har den tidigaste forskningen pekat på kopplingen till *écriture féminine* i Jäderlund och Enckells författarskap men eftersom ingen artikulert hur tematiken är verksam i texterna har tanken fallit i skymundan. Den nyaste Jäderlundforskningen har koncentrerat sig mer på att utforska citat och kollageteknik medan Enckell allt mer förskjutits ur den finlandssvenska kanonskrivningen för att hon ansetts om inte obegriplig så åtminstone svårbegriplig. Min avhandling visar att man inte kan gå förbi Kristevas teorier när man skriver om de här två författarskapen, den visar också hur oerhört komplicerad relationen är samt hur poesin på ett intrikat sätt bryter ner teorin. För i motsats till vad man skulle kunna tro leder kampen med språket inte till en rytmiskt frigjord poesi som uttrycker olika specifikt kvinnliga erfarenheter; i stället får vi en poesi som med hela sin kraft vrider och vänder på teorin. Till stora delar tematiseras också en besvikelse över teorins existentiella omöjlighet.

2. **Poesin prövar teorin.** I mina artiklar framhåller jag att Jäderlunds och Enckells tidiga poesi långt har accepterat Kristevas teoretiska

vision om poesin predikament. Utgångspunkten är ett manligt kodat språk som reglerar våra möjligheter att uttrycka oss och ta till oss verkligheten och poesins uppgift blir att förskjuta gränsen på det här språket, erövra nya erfarenheter som faller utanför det för tillfället möjliga genom att skapa ett rytmiskt drivet poetiskt språk med omstörtande potential. Det intressanta med Jäderlunds och Enckells hantering av denna situation är dock att den inte alls leder till ett smärtfritt förverkligande av Kristevas poetiska program. I stället utsätts teorin för en poetisk prövning. Man kunde kanske jämföra med hur Dostojevskijs fiktiva karaktärer lever ut och praktiskt prövar sin samtids intellektuella ståndpunkter. För Enckell och Jäderlund blir det första steget på vägen mot att rucka på den symboliska ordningen och språket att ge plats för det som inte kommer till uttryck, det som är bortträngt ur satsen, det undermedvetna. Men det visar sig att just det här steget utsätter hela tankesystemet för en prövning som det har svårt att stå emot. Det som händer när poesin försöker tvinga tomrummet att ge ifrån sig tal är att döden, pausen och det negativt definierade blir en frizon för diktjagets förhoppningar. Detta leder till en besatthet av det negativa som fortplantar sig och förskjuter sig men det egna språket, uttrycket bortom den symboliska ordningens kontroll, infinner sig ändå inte. Jag har visat hur Jäderlunds diktjag går in i spiraler av äckel inför den egna rösten medan Enckell skriver fram en mer sublimerad relation till sin dikt men för båda gäller att så fort den egna rösten blir språk så alieneras den och blir främmande. Den kreativa svängning mellan semiotiskt och symboliskt som Kristeva förespråkar verkar inte kunna infinna sig om man så här radikalt ifrågasätter att språket kan uttrycka det mest egna, inre. Jag har visat att många av diktsamlingarna i början ger uttryck för förhoppningar och i slutet tematiserar en besvikelse eller till och med skräck.

3. **Tomrummet.** Trots att intet är en central trop i vår poesihistoria sedan romantiken och i all synnerhet i modernistisk poesi har

ingen uppmärksammat hur viktigt tomrummet som idé är i Jäderlunds och Enckells poesi. Jag har i min avhandling systematiskt läst och analyserat pauserna d.v.s. det stammande uppbrutna talet, de dubbla mellanslagen, interpunktionen, metaforiska tomrum o.s.v. och har kunnat visa hur systematiskt dikterna kretsar kring just detta. Tomrummet blir i Enckells poesi ett tecken som utmanar språket och i Jäderlunds poesi ett slags centrum för ett splittrat jag. I båda författarskapen står tomrummet för en tematiserad dödslängtan men det finns också en förhoppning om att tomrummet ska kunna föda något nytt, ge upphov till ett friare uttryck.

4. **Narcissusmotivet och duet.** Jäderlundforskningen har så gott som undantagslöst läst Ann Jäderlunds tidiga poesi som kärlekslyrik. Det är inte fel, det är en rimlig tolkning, men jag har genom mina analyser kunnat visa att bilden bör kompliceras för att inte bli missvisande. Ingen har tidigare uppmärksammat att diktduet ofta är den egna spegelbilden, att dikternas jag talar till en speglande yta som med stor konsekvens skrivs ihop med språket, vilket leder till ett diktjag som talar till sin egen dikt, sin avbild i språket. Jag har vidare kunnat visa att samma figur förekommer i både Jäderlunds och Enckells diktning, båda poeterna skriver in ett speglande och samtidigt genomsläppligt glas mellan diktjaget och diktduet. Det här leder till att diktjaget förlorar fäste i sitt tal, talet blir främmandegjort, en speglande hinna mellan ett kluvet subjekt. Jag har visat att den här problematiken kan begripliggöras med hjälp av Kristevas teorier om den *teitiska fasen*, d.v.s. hennes teorier om att vi inte kan gå in i språket utan att tränga undan vår ospråkliga, ”semiotiska” del. I samma stund som vi säger ”jag” sluter vi ett förbund med den symboliska ordningen, vi skapar oss en representation för oss själva som är möjlig endast om vi samtidigt accepterar vår frånvaro i satsen, det vill säga ordet ”jag” ersätter personen i satsen men ordet kan aldrig återge allt det som blir utanför språket, jagets semiotiska bortträngda del. Denna



transaktion, denna smärtsamma erfarenhet av förlust och offer i och med språket, har jag visat att finns tematiserad både hos Jäderlund och Enckell vilket gör dikternas tilltal oerhört komplicerat. Om jaget ständigt upplever sig som frånvarande i sin egen utsaga och pendlar mellan att tilltala sin egen bild och att tilltala ett konkret annat verksamt du så kan man inte utan att bli reduktiv tala om enbart kärlekslyrik. Jag har genom mina analyser av dikternas du och dikternas narcissusmotiv visat hur oerhört driven och självreflexiv denna poesi är.

5. **Det abjektala.** Den som enligt Kristeva beger sig ut i språkets och identitetens utmarker kommer att förlora kontakten till andra objekt (människor) och i stället upprätta en djup relation till ett abjekt. Jag har i mina artiklar visat att den affinitet som finns mellan Jäderlunds och Enckells poesi och Kristevas tankebygge leder till att just detta sker. Dikterna börjar kretsa kring en abjektal erfarenhet som ibland framställs sublimerat och ibland med skräck och äckel. Jag har byggt vidare på mina analyser av dikternas du och visat att abjektrelationen hänger ihop med en känsla av främlingskap inför den egna rösten/dikten. När dikterna närmar sig språkupplösning och död börjar de i enlighet med Kristevas resonemang kretsa kring ett sublimerat äckel. Äcklet kastar in jaget tillbaka i språket och jag har i mina analyser synliggjort den här dynamiken, det vill säga pendlingen mellan ospråklighet, upplösning och förlust av diktduet/den andra å ena sidan och äckel, skräck och sublim oro å den andra. Många av både Enckells och Jäderlunds centrala dikter låter sig läsas i ljuset av denna insikt.
6. **Det narrativa.** Jag har kunnat påvisa att alla de diktsamlingar jag analyserat har en narrativ struktur. Genom detaljerade analyser av hur de enskilda dikterna och sviterna förhåller sig till helheten har jag kunnat lyfta fram förlopp, jag har kunnat visa att de grundläggande constellationerna förändras, att det sker en

utveckling, att slutet förhåller sig till början o.s.v. I Enckells diktsamling *Falla (Eurydike)* samt i Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* har jag kunnat frilägga liknande utvecklingslinjer: en tematisk rörelse som handlar om förhoppning som övergår i prövning för att utmytna i besvikelse. I diktsamlingarna *åter* och *Snart går jag i sommaren ut* har det snarare rört sig om att avlyssna hur ett ”före” övergår i ett ”efter” eller ”bortom”.

## 7. Citaten och intertexterna i Jäderlunds och Enckells poesi.

Det har varit ett centralt drag i Jäderlund-forskningen att analysera de rikligt förekommande citaten, anspelningarna och halvcitaten i Jäderlunds poesi. Jäderlund har i hög grad lästs som en poet som på ett frigjort och revolterande sätt använder traditionen för sina egna syften. Staffan Bergsten – som här lånar Claudine Herrmanns begrepp – läser till exempel Jäderlund som en ”språktjuv”.<sup>117</sup> Lena Malmberg menar att Jäderlund använder sig av citat lite på samma sätt som sampling görs inom musiken men hon motsätter sig att detta skulle vara att avsäga sig ett autentiskt tal, tvärtom. ”Det collageartade i metoden ger Jäderlund möjlighet att återvända och skapa nytt och gör henne därmed till herre också över de tidigare texterna.<sup>118</sup> Anders Olsson argumenterar för sin del för att Jäderlund bevarar de främmande elementen i sin dikt som led i ett närmast moraliskt projekt. För honom handlar citaten om att inte kolonialisera den andra utan tillåta främmande röster att finnas kvar på egna villkor. ”Att skriva är ingen ’naturlig’ sysselsättning, det är att göra till eget vad andra redan producerat. Det är därför inte konstigt att Jäderlund dras till collaget, som bevarar spåren av alteriteten.”<sup>119</sup> Också Enckell använder rikligt med citat och anspelningar på annan litteratur men här saknas ännu forskning. I mina artiklar har jag inte spårat citaten och intertexterna i Jäderlunds och Enckells poesi. Däremot har mina

---

<sup>117</sup> Bergsten, *Klang och åter*, 1997, s. 134.

<sup>118</sup> Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, 2000, s. 84.

<sup>119</sup> Olsson, *Skällnadens konst*, 2006, s. 359.

analyser gett vissa nycklar till hur dessa poeters användning av intertexter ska förstås. Mina artiklar problematiserar idén om att Jäderlund är den självständiga användaren av främmande texter som hon har makt över eller bryter ner, eller förvaltar och implicerar i stället att intertexterna bör ses som ett led i tematiseringen av en fångenskapen i språket. Jag har tangerat den här problematiken när jag i mina läsningar av Enckells *rum; berättelser* analyserat hur diktjaget går in i den mytologiska pseudonymen Pipa och blir en pipa som språket visslar i eller hur Jäderlunds diktjag i *Snart går jag i sommaren ut* blir en svan som bara kan dricka men inte sjunga och det som dricks är en slags hopskrivning av sädesvätska och manligt språk/citat.<sup>120</sup> Varken Jäderlund eller Enckell tror på möjligheten att göra språkets färdiga bjälkar till sina egna, den som använder språket riskerar att bli ett språkrör (för själva språket) snarare än en självständig användare.

## 8. Avslutande ord

Min avhandling är en studie i två tongivande postmoderna diktares tidiga verk. De samlingar som Ann Jäderlund och Agneta Enckell ger ut idag präglas av andra intellektuella strömningar, av en kamp med vår samtids intellektuella horisonter. Det har skett intressanta förskjutningar som framträder extra starkt för mig när jag skrivit fram den kontext som poesin helt nyligen inspirerades av, kämpade med, bröt ner och omformulerade. Jag har under hela mitt avhandlingsarbete drivits av en stark vilja att visa hur existentiellt akut den här epokens poesi faktiskt är och bäst görs det, har jag resonerat, genom uppmärksamma läsningar, genom att konkret lyfta fram, peka på, analysera och lyssna till dikterna själva. Det är mycket som står på spel – det handlar om självreflexion, identitetens grundstrukturer, kärlek, förlust, självförverkligande, självfrågasättande och dödskontakt.

---

<sup>120</sup> Ann Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s.22.

Att läsa är ett hantverk. Och varje utformad läsning vittnar om ett möte mellan text och läsare. I samma stund som man talar täcker man också över, en linjedragning är ett val. En betoning sker alltid på bekostnad av nyansrikedomen, men den totala nyansrikedomen är ingen förståelse. Läsning är en vansklig balansakt, en omdömesprövning och i sista hand något var och en måste göra själv. Andras läsningar är lite som reseberättelser, ju mindre man vet om trakten desto mer övertygande är de. Så fort man satt ner sin fot i den beskrivna trakten och börjat vandra kommer invändningarna, förvåningen, ilskan. Jag önskar att mina läsare ska odla båda ilskan och förvåningen, våga ta tag i invändningarna och börja den mödosamma process som ett formulerat motstånd är. Min största förhoppning är att mina läsningar ska fungera som oväntade marginalanteckningar i en biblioteksbok, som en talmudisk inlaga i en diskussion som blir lång och initierad och full av respekt för texterna. Om vi inte ger oss i kast med varandra hur ska vi då få ett ökat sinne för verklighetens mångfald? Om vi inte läser och tolkar texterna i vår tradition hur ska de då kunna nyansera vår självreflexion? Det har aldrig varit min avsikt att komma med den enda allenarådande Läsningen, jag har i stället försökt röja ny mark för en fri, känslig och lyhörd diskussion.

## **Artiklar**



TATJANA BRANDT **Vägen till underkammaren**

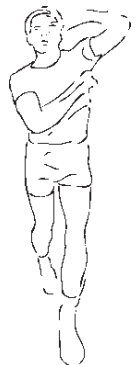
En läsning av Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng*

Den som stiger in i det poetiska landskapet i Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* möter ett kluvet språk. All tänkbar sinnlighet och prunkande, fantasieggande växtlighet väller emot läsaren samtidigt som orden ler mardrömslikt ihåliga och befriade från kommunikativ sträckning.

Den starka ängen lyser ängen stark  
Där vallmon lyser växer vallmon inte  
I brunnhål faller bladen alltid stilla  
Där säden växer lyser vallmon ensam<sup>1</sup>

Det är vackert men också ödsligt. Som om tiden fallit ur beskrivningen. Läsarens rörelser och sidprassel fortplantar sig genom ett universum där aktivitet handlar om att lysa eller växa, möjligen »fälla blad«. Jag gör mitt bästa för att inte störa textens visuella klarhet men känner mig hjälplöst överdimensionerad och tafatt. Mitt i diktsamlingen, i en svit som kallas »Källa« sker ett brott,

1. Ann Jäderlund,  
*Som en gång varit  
äng*, Stockholm:  
Bonniers 1988, s. 16.



2. Ebba Witt-Brattström, *Ur könets märker. Litteraturanalyser*, Stockholm: Nordstedts 1993, s. 185.

3. Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus: 10 kvinnliga poeter*, Stockholm: Bonniers 2002, s. 74.

4. *Som en gång varit äng*, s. 40.

ett skeende griper tag i texten. Jag dras med i en mörk ström, en långsam fallande rörelse som jag har svårt att motstå. Ur dikterna lösgör sig ett tilltal, en röst som med plågad precision talar förbi mig, till vem? Känslan av förlust i slutet av diktsamlingen går inte att ta miste på, men vad är det som gått förlorat?

Vänder man sig till Jäderlundreceptionen menar så gott som samtliga utläggare att texten på ett eller annat sätt handlar om kärlek och riktar sig till en man. Den prunkande blomstermetaforiken skildrar enligt Ebba Witt-Brattström väl den kvinnliga sexualitetens förskjutande karaktär. Textens spänning bygger enligt henne i stor utsträckning på dikternas medvetenhet om den identifikatoriska kärleksdrömmens omöjlighet. Avsnittet »Källa«, menar Witt-Brattström, beskriver relationens urartning.<sup>2</sup> På samma linje är Åsa Beckman. Hon skriver att vi får följa »en kärlekshistoria mellan ett manligt du och ett kvinnligt jag« och anser vidare att dikterna registrerar »jagets och duets rörelser, känslor, reaktioner«.<sup>3</sup>

### *Jag och du*

Jag går tillbaka till diktsviten »Källa« och knackar lite försiktigt på diktduet men hör ingen personlig resonans. Jag hör bara jagets tvinnade, förtvivalade nästan tvåstämmiga tilltal. Jag bestämmer mig för att låta textens rörelse leda mig.

Siamesiska delar  
Var inte sorglig som pergament

Det är bara ögat som öppnar sig  
Din överarm söta smärta  
När muskeln sluter sig  
Nu biter du  
Det är ödsligt

Varför krusar du mitt hår

Och muskeln öppnar sig  
Skär du en skåra i varje droppe<sup>4</sup>





er man diktsvitens rubrik breda ut sig i hela sin metaforiska konnotationsmässiga vidd ser man källans vatten i varje endikt i denna svit. Genom att varsamt läsa fram vattenytans varo vecklar dikternas bildvärld ut sig och blottar ett narcissmotiv, en spegelscen.

Den citerade dikten börjar med ett slags situationsbeskrivning: »Siamesiska delar« – jag läser in spegelytan mellan jag och I, jaget och bilden som en oupplöslig enhet. I nästa rad vibreen blandning av förhoppning och förolämpning: »var inte zlig som pergament«, säger jaget och transformerar vattentill en bit uttorkad hud. »Det är bara ögat som öppnar sig«, er det, »muskeln som biter«. Blinkningarna äter sig in i spejilden (i övrigt stiltje), och så en frågande rad »skär du en ra i varje droppe« – där har vi ögats (eller blickens) möte med vattenytan (men kanske också en allusion på blinkreflexens rytkaklippande i tårarna).

Varför krusar du mitt hår?« frågar jaget och Staffan Bergsten i Anders Olsson vill gärna läsa in en Schwittersreferens här uts att Jäderlund försäkrat att hennes läsning av Schwitters är cket kursorisk).<sup>5</sup> Jag tror att man med fog kan skjuta Schwitt-i bakgrunden, det är vågorna som krusar spegelbildens hår. i går kårar över hela texten.

Rakt igenom diktens starka visuella skildring av diktjag och gelbild lyckas Jäderlund organiskt skriva in ännu en betydelse och bildnivå. Bakom narcissosmotivet döljer sig en inomppslig bild. Redan i debuten *Vimpelstaden* från 1984 finns en t där jaget särar hjärtats muskel (som också är en skiva) med grarna för att se vad som finns inuti.<sup>6</sup> Vattenytan (ibland frukt) är genomgående starkt förknippad med det egna hjärtat i *en gång varit äng*. I Sviten »Natur« finner man följande dikt:

Hjärtats äng är stilla  
Ängen ser inte hjärtat  
Jag är ängens hjärta  
Vatten ligger på ytan

Månens strålar gör ytan blank  
Ytan är hjärtats sjö<sup>7</sup>

5. Se Staffan Bergsten, *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnoyrik*, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb 1997, s. 133; Anders Olsson, *Skillnadens konst. Sex kapitel om modern fragment*, Stockholm: 2006, s. 373: »Was kräuselst Du Dein Häärchen« heter det hos dadaisten.

6. Ann Jäderlund, *Vimpelstaden*, Stockholm: Bonniers 1985, s. 65.

7. *Som en gång varit äng*, s. 22.



8. Hedenstiernas dikt citeras i Staffan Bergstens *Klang och åter*, s. 130:

Var skog har nog sin källa,  
var äng sin blomma har,  
vart hjärta har sin saga  
från flydda ungdomsår

Och skogens källa sinar  
och ängens blomma dör,  
men hjärtats tysta saga  
ej någon tid förstör.

9. Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker*, s. 185.

10. *Som en gång varit äng*, s. 43.

11. *Ibid.*, s. 46.

12. *Ibid.*, s. 48.

13. *Ibid.*, s. 48.

14. *Ibid.*, s. 49.

15. *Ibid.*, s. 45.

I den citerade dikten ser man hjärtat målmedvetet skrivas in under den blanka ytan. Den metonymiska hopgyttringen förstärks ytterligare av den folkvisa skriven av Hedenstierna som är en av samlingens intertexter.<sup>8</sup>

När »muskeln öppnar sig« och »biter« går texten att läsa i två sinnrika bildplan: det är ögats färd mot vattnet och samtidigt hjärtats speglande, pulserande svar. Vägen mot det mest främmande (vattnet, döden) är samtidigt en färd mot det djupast egna (spegelbilden, hjärtat).

Diktsviten »Källa« är både våldsam och förtvivlad, en mar-drömsaktig logik förvrider de egna anletsdragen. Inte för inte talar Ebba Witt-Brattström om »förhållandets urartning« i denna svit, om »sadomasochism« och »besvikelse«.<sup>9</sup>

[...]

Snart ska du tvätta mig för alltid

Snart ska du tvätta mig

Söta smärta

Jag ska plåga dig

Jag ska dra kanalerna ur din kropp

Så uttorkad som stranden

O, Källa! Utan dig finns ingen längtan<sup>10</sup>

»Snart ska du tvätta mig för alltid« utropar jaget för att i nästa strof utbrista »Jag ska plåga dig/Jag ska dra kanalerna ur din kropp«. Det är till källan hon talar. Vi har ett diktjag som tänker dränka sig i sin egen spegelbild och samtidigt förgöra den. Genom denna penetrering (med huvudet) ska hjärtat spjälkas och vattenfyllas. Därav den masochistiska underskriv som vrider texten, därav den klaustrofobiska känslan av att drunkna och mörda på en gång. »Det är mot hjärtat du ska/ Och upp i svalget« heter det träffsäkert lite senare i sviten.<sup>11</sup>

I avdelningens tionde dikt händer det, diktjaget tränger genom ytan. »Det är svart och djupt härinne«<sup>12</sup> heter det, »jag har vätska i muskeln«<sup>13</sup> (det är ögat och samtidigt hjärtat). »Man kan inte skilja oss åt«<sup>14</sup>, eller det nästan lite komiska utropet »aldrig vet man vem som är vem«.<sup>15</sup> Texten håller andan, liksom svävar



öppnar sig »kammaren«, hjärtats innersta ort och »dörren mot gaveln«. <sup>16</sup> Mer sinnrika hjärtslag har jag aldrig läst. svit väntar på oss, den bär titeln »En underkammare«. n kan ana det bokstavligen internaliserade Hadesrike som r sig.

16. Ibid., s. 51.

### *Som en ros*

ar det då inte alls om en kärlekshistoria? Det kanske det ten arten av den är inte alldeles klar. Läser man ut det ca språkets fantastiska vidd av visuella och konnotations- a betydelser blir det svårt att ge duets roll till »mannen«. en förekommer diktsamlingen igenom ofta, men så vitt jag alltid i tredje person. e sviten »Källa« dominerar ett beskrivande och förtvivlat . Gång på gång närmar sig jaget mötet och erotikerna och gång kastar texten sina förhoppningar ifrån sig. Dikten ommarnattsdröm« är symptomatisk.

#### Midsommarnattsdröm

Smärtsamma resa  
In i syrenen  
Han fyller dig med sin vätska  
Rycker loss en blomma  
Suger ut det söta  
Smärtsamma resa  
Snart spränger han hela klasen

Mikroskopiskt svarta flugor  
Kommer att lossna och falla  
Snart har de inget hem  
Ståndare  
Pistill  
Tungt rött  
Viola

Mot hans lädergom



17. Ibid., s. 29.

18. Ann Jäderlund,  
*Snart går jag i som-  
maren ut*, Stock-  
holm: Bonniers

1990, s. 48. Dikten  
lyder: »Vänder dig  
rosen bladen/Vänder  
sig rosens blad/Vänd  
då rosens blad/ In  
mot rosens hjärta/  
Du har kanske inget  
hjärta/Vänd då ro-  
sens blad/Ett hjärta  
kan dölja bladen/Du  
har kanske inga  
blad«.

19. Staffan Bergsten,  
*Klang och åter*, s.  
143.

Som är uppspänd  
Ett skelett av träd och ondska  
Ensamma bruna tråd  
Snart spränger han hela klasen<sup>17</sup>

Konfrontationen skildras som sprängande och destruktiv och resultatet blir små svartaflugor som lossnar, ett slags obehaglig död skrift som faller mot »hans« lädergom, en sinnebild för att språket på förhand upplevs som främmande, omringat av en manlig mun. Efter kärleksakten återstår en skelettartad spökskrift och allt det som var levande och organiskt ligger dött.

För det mesta är det blomman (eller rosen) som får tjäna som spelplan för mötet. Plågsamt njutningslystet drar Jäderlund ut allt ur könsassociationerna men det skymmer inte den över allt närvarande döda skriften. Här är Jäderlundreceptionen inne på en tolkningsart som handlar om frustrerad sexualitet och boven i dramat är »the usual suspect«, mannen.

Jag tror inte man kommer någon vart med blomstermetaforiken om man inte uppmärksammar Jäderlunds subtila användning av *bladen*. Den organiska ros som så ofta apostroferas verkar aldrig vara där, i det avgörande ögonblicket upplöser den sig i blad. Tänk om bladen (och de »rader« av blommor som så ofta förekommer) är texten som grinar mot oss, pappersbladen i vår hand?

I dikten »Vänder dig rosen bladen«<sup>18</sup> ur diktsamlingen *Snart går jag i sommaren ut* är det bara en sak »som är säker och aldrig ifrågasätts: rosen«, skriver Staffan Bergsten.<sup>19</sup> Men snarast råder väl det motsatta? Sin tes driver han trots att han fint läser in övergivenhetsassociationerna som kommer ur likheten till frasen vända någon ryggen.

Jag tror man bör ta på allvar skrällen för att det inte ska finnas någon ros – bara blad. Ingen kärlek – bara text.

Jod

Veckla ut bladen  
Träng in i kärnan. Det finns ingen kärna  
När du är i mitten  
Träng in mellan de ynkliga bladen



Det finns ingen ros. När du är i rosen  
 Surliga veck  
 Det finns inget rör  
 När du kommer med vätska  
 Det finns ingen  
 vätska,  
 Giovanni <sup>20</sup>

20. *Som en gång varit äng*, s. 30.

21. Anders Olsson, *Skillnadens konst*, s. 369.

22. *Som en gång varit äng*, s. 20.

När Jäderlund i *Som en gång varit äng* apostroferar mannen är det med rivande sorg över att allt levande vid beröring förvandlas till (främmande) text. Detta syns fint t.ex. i dikten »Jod« vars slut Anders Olsson med stöd i Jäderlunds brev läser som ett desperat rop på den älskade, hans namn.<sup>21</sup> Ropet »Giovanni« klingar visserligen desperat i slutet av dikten men för den som läser dikten utan att stöda sig alltför tungt på biografiskt material uttrycker namnet, snarare än ett rop på en personlig man, den rörelseriktning som hela dikten uppvisar. Dikten söker autentiskt fysiskt liv och finner text. Också mannen verkar transformera sig till ett namn ur litteraturen, en fantom.

Vad är då den speglade källa, det bultande vattenhjärta som diktjaget i beslutsam desperation dränker sig i efter alla dessa misslyckade möten? »Var inte sorglig som pergament« säger jaget när vattenytan närmar sig. Det finns mycket som talar för att drunkningsdöden i källan kan läsas som en upplösning i språket, en färd mot språkets innersta ort.

### *Amors båge*

Bladet är fuktigt och leker att bladet är fuktigt  
 Ängen är blank och leker att ängen är blank  
 Brösten är sött och leker att bröstet är sött

(Ympning) <sup>22</sup>

En annan väg in mot Jäderlunds metapoetiska tematik kunde gå via de många intertexterna. Lena Malmberg som skrivit en mycket läsvärd doktorsavhandling om orfisk tematik i samtidspoesin analyserar Jäderlunds dolda citat. Hon menar i polemik mot Åsa



23. Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Lund: Ellerströms 2000, s. 84f..

24. *Som en gång varit äng*, s. 17.

Beckman att citaten inte hotar det autentiska jaget utan att det snarare handlar om att få makt över traditionen. I anslutning till Derridas tes om texten som en väv av ympningar hävdar Malmberg att Jäderlunds diktsamling illustrerar hur produktivt det är att vara öppen mot textlån.<sup>23</sup>

Tolkningen är intressant men kunde eventuellt skruvas ännu ett varv. När man ympar ett träd får man trädet att bära kvistens frukt. Bakom ordet ympning viskar också ordet stympning. Kanske kan man läsa in en sorg över att den mer organiska blomningen uteblir. Ympningsdikten föregås av en systerdikt:

Ängen är fuktig och leker att ängen är fuktig  
Bladet är blankt och leker att bladet är blankt  
Munnen är vacker och leker att munnen är vacker

(Amorbåge)<sup>24</sup>

Vad antyder ordet »Amorbåge«, denna läppens linje? En förhoppning om ett (kärleks)förbund mellan dem som talar? En förhoppning om röstens sträckning över orden? Jag tänker på Amors pil mot hjärtat men också på regnbågen (tecknet på det förbund Gud slöt med människorna efter syndaflo den). Den som talar kan kanske inte av egen kraft bryta sig ut ur språkets galler av färdiga formuleringar och inövade gester, men finns det här en möjlighet till pakt med den som lyssnar?

Ställer man dessa syskondikter bredvid varandra får man en känsla för den kluvenhet som samlingen omspänner. Om ympningsdikten tillåter texten att förvandla det som »är« till det som »leker att det är«, blir dikten med amorbågen ett slags rop på förlösning. Amorbågen viskar i sin parentes om en utväg, men släcker i samma stund sin röst och vänder sig tillbaka in i diktens sita rad, blir den vackra munnens linje. Kanske var det bara en illusion att rösten kom ut ur sin hermetiska bana?

Jag lyssnar efter något att ta fasta på i dikternas rytmiska transformation av det som »är« till det som »leker att det är«. Staffan Bergsten menar att det här är en av Jäderlunds gripande paradoxer, lek som är både lek och allvar – och så är det säkert – men samtidigt är väl detta ständiga mantra (som förekommer också i andra dikter) ett uttryck för vad som händer när man skriver? I



ena sekunden är man och i nästa skrivande nu leker man att man är. (Eventuellt skriver man alltid redan sig själv, eventuellt kan man aldrig blotta sig, eventuellt är all presens en lek).

När drunkningsdöden i källan/hjärtat är ett faktum och jaget precis ska föra in sin läsare i nästa svit (den som heter »En underkammare«) kommer det in ett moment av tvekan. Läsaren uppehålls av en dikt som inför döden sörjer den kärlekslöshet som vägen in mot Hades är. »överallt ser jag spåren av hans hand« – jag tänker mig en talarposition inifrån hjärtat och så fortsätter jaget »Älskade Också Inte«. <sup>25</sup> För min inre syn ser jag ett diktjag som plockar bladen av sin prästkrage par om par. Samtidigheten i »älskar?, älskar inte?» (kanske också i lever?, lever inte?) verkar ligga som en dov variation i varje ansats.

25. Ibid., s. 52.

26. Ibid., s. 63.

27. Ibid., s. 64.

### *På liv och död?*

#### Vanitasstilleben

Det var ditt vackra huvud i den bruna strålen

Det var ditt huvud när det föll i klumpar

Det var det fula bröstet i den rena strålen

Det var mitt hjärta när det inte strålar <sup>26</sup>

Dikterna i sviten »Underkammare« har en starkt rekapitulerande karaktär. Ofta kretsar de kring klaustrofobiska platsbeskrivningar och ständigt återkommer de till hela diktsamlingens rörelseförlopp. Det är en sorgesvit skriven nästan uteslutande i imperfekt. Jaget har inte blivit identisk med sin spegelbild, dödstillståndets omöjlighet grinar i varje springa av textväven och det skrivande jaget förlorar sin närhet till diktjaget. »Du är en annan spegel det går inte bort« <sup>27</sup> kan det heta.

Detta desperata fotfästeslösa tillstånd kulminerar i min läsning i en dikt som heter »Med rena händer«.



28. Ibid., s. 65

## Med rena händer

Av fuktig jord vad jag dig vackrast ville ge  
 Med rena händer och av fuktig jord  
 När stiger jag ur ljuset vill jag stiga ut och söka  
 En källa för där inte ljus kan sila  
 Och ta farväl av vatten jag förlorar  
 Allt vatten rinner nedåt ner i källan eller brunnsjord  
 Förtorkar ängen silar solen snabbt den ängen  
 Som en gång varit äng och lekt att ängen dör<sup>28</sup>

Liksom dikterna i sviten »Källa« kretsar den här dikten kring en yta. Mellan det flyende, egna vattnet och det främmande, silande ljuset står ängen. Ängen som den blommande gränsen mellan ljus och fukt, mötesplatsen för det oförenliga. I diktsamlingens målande beskrivningar av ängen svämmas kärleksklichéerna över, den prunkar överlastad och underbar och blommorna som väller fram myllrar av ståndare och pistiller, riddarsporrar och rosor i salig blandning. Kanske är ängen mindre en pseudonym för diktjaget än ett tillstånd, ett sätt att ta plats i tillvaron? En förhoppning?

I underkammaren är kontakten med ängen förlorad, också föreställningen om ett liv i döden verkar grusad, jaget förlorar mot vattenvärlden. Spårsäkert och rytmiskt tar dikten tag i hela samlingens titel och låter den löpa ut i en obruten mening: »Som en gång varit äng och lekt att ängen dör«. Jaget har varken tillträde till sitt ängmodus eller till sin (fiktiva) död. Kanske vrider sig meningen kring sin egen brist, kring frånvaron av plats i tiden, kring stället där det borde ha funnits ett »nu«? Och jag ser två blad lossna från prästkragen (dör, leker att dör) – samtidigt samlar sig till ett sista språng. Det skrivande jaget lever men ängen är inte mera äng.





# KROPPEN MED DE DUBBLA PULSARNA

Karneval och tomrum i Ann Jäderlunds diktsamling  
*Snart går jag i sommaren ut*

av Tatjana Brandt

Ann Jäderlunds diktsamling *Snart går jag i sommaren ut* från 1990 har fått en något styvmoderlig behandling av receptionen. Stormarna i den svenska offentligheten efter publiceringen av den föregående diktsamlingen *Som en gång varit äng* år 1988 – den så kallade Jäderlunddebatten – har skapat en obalans som lett till att det inte finns mycket som är skrivet med utgångspunkt i uppföljaren. Både Åsa Beckman och Ebba Witt-Brattström har lyft fram kopplingarna till 80-talets intellektuella klimat i de båda systerböckerna, de har visat att den franska feminismens idé om *écriture féminine*<sup>1</sup> är närvarande och tematiskt intressant i det här författarskapet i stort.<sup>2</sup> Men när könskriget låsta positioner har diskuterats har *Snart går jag i sommaren ut* för det mesta fått haka på som ett led i argumentationen.

För Anders Olsson handlar Ann Jäderlunds poetik långt om att undvika vad Derrida i en intervju kallat ”carnofallogocentrism”. Med detta monsterord är det Derridas avsikt att fokusera på västerlandets symboliska köttätande, menar Olsson: ”Den [västerländska kulturen] glupar i sig det främmande, så att detta andra blir förtroligt och ’naturligt’. Det döda djuret blir en kulinarisk händelse på tallriken, kvinnan blir ett skönt objekt, det obegrifliga

ges mening och sammanhang.”<sup>3</sup> Överfört på språk och skrivande, menar Olsson (som stöder sig på brev och texter av Jäderlund), blir det egna språket problematiskt och viljan till citat och främmande element i texten ett slags moraliskt medveten strategi.<sup>4</sup> De många citaten blir, om uttrycket tillåts, ett slags goda problem i den omoraliska matsmältningen.

Ann Jäderlunds uttryck har nästan blivit representativt för en idiomförskjutning inom svensk poesi. Den lyriska rösten har ingen lätt uppgift när de språkliga kontinentalplattorna rör på sig – det har som bekant inte läsaren heller. Motivkretsen i *Snart går jag i sommaren ut* både förför och förvrider våra fördomar genom sin subtila blandning av övermåttat romantiskt bildstoff och postmodern fixering vid yta och sken. Vi har den kusligt paradisiska fadern som oseende förlorar sig i sitt eget rike samt dottern med den långa fantastiska svanhalsen som inte kan utstöta en enda ton, bara dricka. Samtidigt har vi ett hantverk som konsekvent bryter alla ansatser till allegorisering eller symbolisering. Det är mycket den här diktsamlingen skriver i kras, många förväntningar på betydelser som rinner ut i rytmer eller kolliderande bildspråk. Trots det finns det djupt konsekventa strukturer också. Ett exem-

pel är de tomma kärnen (halsen, hylsorna, uniformerna, ärmarna, skålarna, stjälkarna) som dikterna ständigt uppsöker och som får en intressant resonans av teoribildningen kring kvinnligt språk. Läser man metapoetiskt blir det omedelbart sexuella och erotiserade litet ruckat till förmån för en mer mångbottnad, mer intensivt dubbeltydig klang.

En tänkare som det alltid är lika omtumlande som underbart att arbeta med är Michail Bachtin. Hans teorier för hur den folkliga skrattekulturens tradition är verksam inom litteraturen som en söndrare av det stelnade och episkt givna (t.ex. klichéer, normer, samhällsordningar, patriarkala strukturer) kommer att vara ledande för min undersökning. Jag ska i den föreliggande artikeln försöka visa hur nära karnevalens traditionella motiv och verkningsmedel Ann Jäderlund håller sig i *Snart går jag i sommaren ut* för att därmed förhoppningsvis ge en ny infallsvinkel på hur den här diktsamlingens kamp med traditionen och döden skulle kunna läsas.

För att få grepp om tankestoffet kring det kvinnliga språket kommer jag främst att använda mig av Julia Kristevas texter. Betoning- en ligger mindre på det rent psykoanalytiska och mer på det språk- och litteraturcentrerade så som hon formulerar det i t.ex. *La Révolution du langage poétique* från 1974.

Jag kommer i artikeln att försöka följa ett tematiskt spår som har fascinerat mig för att se vart det leder och vad det har att ge, om det alls är möjligt. Det här betyder naturligtvis att många löftesrika vägar blir oprövade samt att tydligheten (som är tankens riktning) ibland kommer att hota nyansrikedomen (som är eftertankens öppenhet).

## Karnevalen hos Bachtin och Kristeva

Innan jag går in på mina läsningar och analyser av groteska motiv i Ann Jäderlunds dikter

är det påkallat att ge en snabb inblick i den bachtinska tankevärlden samt kursivt teckna hur Kristeva utvecklar denna tradition.

Litteraturens relation till karnevalen och det groteska bildspråket lever som ett genreminne ända in i modern tid, hävdar Bachtin. Karnevalens föränderliga, lekfulla och omvälvande formspråk visar sig varhelst det finns något stelnat, formfulländat och högravande att riva ner. Det är en djup folklig skrattekultur väsensskild från parodin och satiren genom sin nyskapande, förlösande och återupprättande kraft. Satiren river ner och avslöjar men karnevalen omskapar och föder genom att degradera och förkroppsliga det som är stelnad form:

Att nedsätta betyder att ta ned på jorden, att göra delaktig av jorden, såsom en *på samma gång* uppslukande och alstrande princip; genom att nedsätta begraver man på samma gång som man sår, man dödar för att pånyttföda något bättre och större. [...] Nedsättandet gräver en kroppens grav för en *ny* födelse.<sup>5</sup>

Termen grotesk var ursprungligen en snäv term för en viss typ av romersk freskornamentik. Det var ett nytt ord för ett enligt Bachtin mycket äldre fenomen. Typiskt för den här ornamentiken var kroppens och växtrikets sällsamma sammanblandningar. Jordens liv verkade samtidigt både bryta ner och blomma upp i och genom kroppen. Årstiderna gick om lott så att kroppens utbuktningar och knölar framställdes som knopplika medan den enskilda kroppen försvann in i växtrikets nedbrytande process.

Enligt Bachtin var dessa groteska fresker en liten skärva av ett ofantligt mycket större bildspråk, men en skärva som väl avspeglade de karakteristiska dragen för detta universum. Hos Bachtin blir "grotesk" benämningen på det karnevaliserade bildspråket medan "karneval" står för en historisk företeelse, en folklig skrattekultur.

Mötet mellan död och pånyttfödelse är ett ledmotiv i groteskens framfart genom littera-

turen och bildkonsten. Den djupt karnevaliserade kroppen är en kropp som föder och dör i samma nu. I den groteska kroppen slår alltid två pulsar, en som tunnas ut och en som ökar i styrka. Gränsen är karnevalens livsrum och just gränsens plötsliga enhet ställs i fokus:

Den groteska kroppen är som vi ofta framhållit en *kropp i vardande*. Den är *aldrig färdig, aldrig fullbordad*: den *formas och skapas ständigt och den formar och skapar själva en annan kropp*: vad mer är, *denna kropp slukar världen och slukas själv av världen* [...] Den viktigaste rollen hos den groteska kroppen spelar därför de delar, de *ställen* där den *överskrider sig själv, går utanför sina givna gränser, avlar en ny (en andra) kropp: magen och fallosen*.<sup>6</sup>

Munnen är vägen till den kroppsliga avgrunden, den internaliserade underjorden. För kroppens estetiska yta har det groteska bildspråket inget intresse – det som är yta och djup, det som öppnar sig och överskrider gränser står i fokus. Kroppens inre organ spelar också en framträdande roll. Tarmar, blod och hjärta kan ibland smälta ihop med den yttre fysionomin i en enda bildväv.

Under romantiken omtolkas grotesken enligt Bachtin mot en sorts kammargrotesk, den förlorar sin konkreta sinnliga karaktär och flyttas över till det subjektivt-idealistiska tänkandets plan. Den romantiska grotesken reducerar skrattet och förvandlar det hemvant all dagliga till det förfärliga och främmande. Den medeltida grotesken känner det förfärliga enbart i skepnad av det löjligen, rädslan har alltid redan besegrats av skrattet.

Vansinnet, som enligt Bachtin ofta är djupt karnevaliserat, är i den medeltida grotesken något muntert medan det under romantiken framställs som mörkt och dystert. Ett annat typexempel på skillnaderna är masken som under medeltiden är en symbol för lekprincipen medan den under romantiken tjänar som en skylare av ett mörkt ”intet”. Bakom masken i den folkliga medeltida kulturen ”finns däre-

mot alltid livets outtömlighet och mångskiftande anlete”, skriver Bachtin.<sup>7</sup>

För Bachtin är karnevalen närmast att betrakta som en naturkraft, en folklig skrattekultur som litteraturen (och särskilt då prosan) har ett starkt och oupplösligt band till. Det karnevaliserade skrattet är något cykiskt återkommande och naturligt. Vad han däremot inte går in på är varför vi har detta behov av omdaning och dynamik. Varför blir våra föreställningar stela och döda hierarkier om de inte ständigt omprövas och pånyttföds?

Julia Kristeva har låtit sig inspireras av Bachtins karnevalanalys men i hennes tanke-system är det psyket som är spelplanen. Det är den symboliska ordningen som ständigt utsätts för våra karnevaliska prövningar. De klichéer och stereotyper som bygger upp vår världsbild står enligt Kristeva alltid i en spänningsfull relation till ett grundläggande semiotiskt driftcentrum: ”choran”.<sup>8</sup> Det handlar om en bräcklig balans mellan faderns lag, språket, tingens ordning å ena sidan och vår alltid närvarande relation till det som är semiotiskt, driftsmässigt, regressivt, förspråkligt å den andra. Det är ur choran, denna symboliska urbehållare för allt som är turbulent och dödsnära, som våra nedbrytande impulser löper ut. Detta omstörtande skeende – som Bachtin kallade karneval – sker enligt Kristeva framför allt i poesin. Just poesin har en unik förmåga att utmana det stelnade språket och därigenom röja plats och uttryck för det bortträngda.<sup>9</sup> Genom poesin kan vi erövra bitar av det undermedvetna, ge röst åt det förtryckta, ta plats för det kvinnliga på bekostnad av det patriarkala. Detta semiotiskt-poetiska revolutionerande uttryck kännetecknas enligt Kristeva framför allt av närheten till det som är lukt och rytm.

Som en följd av kvinnorörelsen tycker sig Kristeva se ett sökande efter den kvinnliga sexualiteten och språkets omedvetna skikt i den franska 80-talspoesin. Den nya generationens feminister är enligt Kristeva uppmärksamma

på det ofrivilliga offer som det sociala kontraktet innebär för kvinnor. Jakten på det undanträngda har i hög grad blivit en jakt på det kvinnliga. En kvinna, menar Kristeva, har en annan relation till det sociala kontraktet, till makt, språk och mening, men också till den lineära tiden. En relation som döljs och trängs undan för att den har en destabiliserande och omstörtande potential. För Kristeva tillhör den specifikt kvinnliga synvinkeln de dolda diskurser som kommer i dagen i den poetiska litteraturen (och i psykoanalytiska samtal).<sup>10</sup>

Den djupt semiotiska poesin lever i en paradoxal vacklan mellan det njutningsfulla och det ångestfullt självupplösande. Att närma sig choran är att närma sig den symboliska moderskroppen med allt vad det innebär av längtan och begär men också av subjektets – det medvetna jagets – upplösning och ruin. Särskilt hos kvinnor, menar Kristeva, ligger betoningen i de semiotiska utbrytningsförsöken mindre på skratt och njutning och mer på ångest och död.<sup>11</sup>

## Begravning

Ann Jäderlunds diktsamling *Snart går jag i sommaren ut* domineras av en intensiv dödsnärvaro. Redan titeln, som är ett citat ur Carl Fredrik Hills sjukdomspoesi, slår an tonen.<sup>12</sup> Den sommar som åsyftas i citatet saknar inte skuggor – genom sitt kristna psalmtonfall placerar den läsaren i en osäker position mellan en förhoppning om utlevelse och en fruktan inför snar död. Det är en lika skör som klassisk ambivalens mellan blomstrande sexualitet och paradiset mer tvivelaktiga salighet.

Diktsamlingen består av två sviter: ”Du vet för vem” samt ”Silvermyntet finner ändå ingen”. Den första sviten är indelad i två icke-namngivna avdelningar och den andra sviten i tre. Jag ska i mina läsningar följa diktsamlingen från början till slut och min förhoppning är att kunna visa på, om inte en utveckling så åtminstone ett mönster.

Om man kan tala om ett mimetiskt plan så har vi i den första sviten att göra med ett barn som sänks ner i en kista och återuppstår som en svan utan röst. Det är en omtagningarnas och förskjutningarnas poesi. En rytmiskt säker diktning som skruvar sitt tonfall genom bibelanspelningar och halvcitat med euforiskt religiös klang.

Vitspetsar pryder barnets huvud  
Där det söta i det bleka går till vila

Jordlukten följer dem som söker  
står det skrivet från det späda till det söta

Ska du alltid glömma mig för blommor  
I ditt huvud där du sänker mina kransar<sup>13</sup>

Den citerade dikten kretsar kring lukten samt kring föremål som kan användas som ornament för att omringa ett (uteblivet) centrum. Det här är en konstellation som kommer att visa sig vara central. Vitspetsarna och kransarna fokuseras medan huvudet självt tycks förlora sig och försvinna bakom dessa ihåliga kragaktiga sorgemarkörer. Också blommorna saknar i den här diktsamlingen ofta centrum och löser upp sig i tomma cirklar eller doft.<sup>14</sup>

Andra strofen i dikten ovan lyfter fram hur jordlukten, dödsnärvaron följer ”dem som söker” och visar här på ett intresse, på aktörer som söker – för att på nästa rad blotta skriften (”står det skrivet från det späda till det söta”). Hos Kristeva är lukten en central markör på att det poetiska språket närmar sig moderskroppen och därigenom det semiotiskt förspråkliga: subjektupplösningen i minnets gränsmarker, spädbarnserfarenheter. I sina analyser av Baudelaires poesi utgår hon från att det handlar om ett ständigt apostroferande av gränstillståndet mellan subjektvaror och upplösning. Att smälta ihop med moderskroppen blir i hela sin lustfylldhet också ett med subjektets upplösning och därigenom med döden. Baudelaires dikt ”Kadavret” ur *Det ondas blommor* finner hon symptomatisk. Här smäl-

ter kvinnokroppen och det ruttnande kadavret samman och dikten roterar kring lukten eller stanken. Just doften, menar Kristeva, är hos Baudelaire en allegori över språkets och meningens pulverisering. En sammanblandning av den egna kroppens förmultning och minnet av moderskroppen. Sammansmältningen utplånar subjektet i en fantasi om den njutningsfulla döden.<sup>15</sup>

Michail Bachtin hade avstått från psyko-  
login och sagt att all riktig, revolutionerande  
nydaning sker genom en begravningsakt. Det  
gamla och klichéartade måste ner i kroppens  
undre, nedre regioner för att genom skrattet  
och det orena (skiten, vätskorna, inälvorna  
osv.) pånyttfödas som meningsfullt och åter-  
upprättat.

Det är ner i underjorden *Snart går jag i  
sommaren ut* för oss, ner i jorden, graven,  
hadesdrömmen, och det centrala är tomrum-  
met och lukten. Temat varieras i den första  
svitens första del, så också i följande dikt som  
ännu tydligare för samman huvudet med  
blommorna (växtriket som en anspelning på  
förruttnelsen).

Barndom av det bleka av att blekna  
Länge låg jag stilla liksom rofylld  
Vita kistan luktar söt av bladen  
Anemoner mätta av det söta

Barndom av det bleka av att mörkna  
Klockor faller mogna som i kläppen  
Klockor som du annars måste lämna  
Kinden luktar söt av öppna porer<sup>16</sup>

Här sugts det söta upp av döendet medan  
växtrikets prunkande sommar luktar oroväck-  
ande mycket lik. Dikten är explicit med sitt  
begravningsstema men njutningsfullt ambiva-  
lent inför vad döden ska innebära. Förrutt-  
nelsen beskrivs som förföriskt doftande och  
blomsterfylld – jaget väntar till synes oberörd  
bara för att i slutraden vara transformerad till  
ett slags blomdoftande hybrid. Kindernas porer  
skrivs samman med blommornas lukt medan

klockorna som associerar begravningsringning  
blir stumma som mogna frukter. Kläppen  
förvandlas till en köttig ståndare som mognar  
och faller. Ljudet dör. Om man vill pressa det  
lite kan man läsa klockklängen som en sinne-  
bild för ett gemensamt erotiskerat manligt och  
kvinnligt språk – samspelet mellan klocka och  
kläpp är (som mellan stråken och cello) en  
bild för förening, samlag, samtal.

Det är också intressant att notera att barnet  
och jaget skrivs ihop i den här dikten: ”Länge  
låg *jag* stilla liksom rofylld” (*min betoning*). Vi  
är inne i ett slags förhistoria – jaget kommer  
bara glimtvis till tals i första person. Vi är ännu  
före titelns apostroferade sommar och rör oss  
i en prolog.

Några sidor senare knyts barnet ihop med  
den svan som ska komma att dominera föl-  
jande del av sviten. Här är det ännu bara den  
ömmade halsen som nämns, men just halsen  
(röret) blir den uppståndsna svanens viktigaste  
epitet eller kroppsdel:

Ett mörkt ålderdomligt barn med hårlockar  
Sänktes ner i den djupa kistan

Men kom upp igen som vattenklara droppar  
På den ömma halsen

Över huvudet hördes de djupa stötarna  
De som återkom men som hon inte längre  
hade<sup>17</sup>

Här ser vi igen betoningen av håret, hårlock-  
arna, som omringar (det närmast frånvarande)  
huvudet och så har vi en upprepning av be-  
gravningstemat, ”Sänktes ner i den djupa  
kistan”, men därefter kommer uppståndelse-  
skildringen. *Här* går vi in i sommaren. Jaget  
kommer upp igen och ”över huvudet” hör vi  
nu ”de djupa stötarna” som igen mycket eroti-  
serat genom en briljant dubbelanvändning av  
ordet ”stöt” konnoterar det förlorade kläpp-  
språket som ett slags samlagsminne. Det som  
är kvar är kärlet, men stråken är borta. Också  
andra strofen är viktig genom att halsen här

för första gången skrivs in som kärlet par excellence, den ljudlösa strupen som enbart kan dricka eller törsta.

Svitens två sista dikter skriver in ett stråk av mardröm och våld som framförallt har att göra med att mulen och sommaren förvandlar och förvrider kroppen. Ögonen blir knoppar ("Med ögon kyliga som knoppar"<sup>18</sup>) och kroppen skrivs också i övrigt ihop med växtriket ("[...] armens bleka hölje", "Eller fastspänd på den kraftiga stjälken"<sup>19</sup>). Slutligen är kroppen transformerad till en "flickmun" fastspänd på en kraftig stjälk omgiven av döda blad. En dramatiskt visuell och våldsam ångestbild.

## "Sommaren är underlig"

Doften är det första som möter läsaren i den andra delen av sviten "Du vet för vem".<sup>20</sup> "Trädgården" doftar liksom "pistillerna", det finns "tunga pioner", "geranium", "nejlikor" och dessutom "gudssekret". Så fort kroppen nämns är den förvandlad och grotesk, karnevaliserad helt i enlighet med Bachtins teori. I enlighet med Bachtin är också att det är just det högstämt religiösa som dras ner i förgängelsen och det kroppsliga. Läs följande introduktion av "Fadern":

Dottern går före fadern ut ur skogen. Luften är tung och doftar av de röda marmorbladen. Eller av strålparadisfåglar och enkla tusenskönor. Fadern är blind och djupt förtrollad. Ur ögonen lyser det förtrollade skimret. Han har en ljus och senig nästan framstickande arm med fågelsekret. Fadern är havande eller han gråter. När dottern leder honom under de skarpa rosengrenarna. Där fula sorgmantlar sitter med utslagna och undergivna vingar. Dottern är också blind men hon trevar. På bröstaxlarna lyser starka sår. Pickade av en azurkorp. Eller av andra fåglar med långa strimmiga stjärter.<sup>21</sup>

Omgiven av "strålparadisfåglar" vandrar denna förtrollade representant för tingens ordning

omkring ledd av "dottern". Paradiskonnotationerna och de i många dikter förekommande bibelcitaten sörjer för att man kan läsa det som en karnevalisering av den himmelska fadern. Dotterns "sår" ingår med självklarhet i en religiös bildvärld (jfr Jesu sår) som ogenerat skuggas av såret som bild för könet. Men dikternas språkproblematiserande tematik vävs samtidigt sinnrikt in i denna karnevalisering av faderns lag. Ofta nog sammanfaller ju de här två patriarkala arkestrukturer – Gud och faderns lag – i det samhälleliga bygget i övrigt.

Faderns kropp förknippas med sekret och havandeskap, med tårar och hjälplöshet – typiska markörer för groteskens omvandlig av högt till lågt, av symboliskt till kroppsligt. Att det är just hans falliskt utstickande arm som har fågelsekretet och att fågelledet liksom smittar framställningen av hans kropp överlag är också det starka karnevalmarkörer. Dottern med sina bröstaxlar och lysande sår är som klippt och skuren för en karnevalroll. Omgivningens infiltrering av det kroppsliga ackompanjerar scenen. Att dottern ska komma att beskrivas som en "svanros" (en blandning av kropp och växt) speglas på karnevalmanér i rosenbuskarna med de fula "sorgmantlarna" vars vingar är "utslagna" – ett briljant ord som förvrider det fågelaktiga tillbaka mot det blomaktiga och skapar en verksam ambivalens. Dotterns (svanrosens) väg kantas alltså av rosenbuskar med fågelblommor.

Det sista starkt karnevaliserade inslaget i den citerade dikten (och i alla som tillhör den här sviten) är prosan (eller prosalyriken). Dikterna är utformade som block med helt mekaniska radöverklivningar. Enligt Bachtin är det just prosan som bänder i det lyriska och episka, det är prosans ohämmade flöde som söndrar det genremässigt komponerade till förmån för karnevalens absolut impulsiva presens.

Efter introduktionen av det karnevaliserade landskapet återvänder dikterna till temat från diktsamlingens början.

Ur halsen växer en vit och vacker svan fram med sitt döda huvud. Och nedanför bålen sticker sidenlemmarna fram. Eller de blanka pärlmobladen. Hon har en stark och påträngande kakelmun. Som öppnar sig över den spräckliga halsen. En grov Herre stoppar sin grova herrstjälk i hennes mun. *Det är en bäck så skön dess ström är som smaragdens klunkar.* Hon är en enkel svanros. Med kakelröda ingefärsstora moderblad. O dessa moderblad. Som tar sig in i silverkärlen under det mjuka kaklet.<sup>22</sup>

Här ser vi igen hur huvudet skrivs in som frånvaro, död plats. Halsen liknar stjälkaktigt en blommas skaft medan svankroppen genom sidenlemmarna, kakelmunnen och pärlmobladen vävs in i både växtriket och det artificiella, tingliga.

Munnen fokuseras på fjärde versraden som en variation på de tomma ringarna, kärnen, och det som slinker ner i denna karnevaliserade mun är den grova herrstjälkens ström. Både en perfekt grotesk variation på gudomlig litenhet (Herren ynkligt sexualiserad) men även en återkomst till språket och tematiken med klockorna och kläppen. Här uppstår inga ljud, halsen kan bara svälja främmande manlig sädesvätska, eller främmande manligt språk. Med strupen uppfylld av mannen rinner nämligen språket mödolöst ut som ett citat. *”Det är en bäck så skön dess ström är som smaragdens klunkar”* står det kursiverat för att ännu tydligare markera det främmande i denna sats. Ur svanens strupe kommer diktsviten igenom inte ett ljud. Den utsökta halsen visar sig vid upprepade tillfällen precis som nu endast kunna dricka.<sup>23</sup> Efter denna konfrontation med det manliga kommer den dramatiska apostroferingen av moderbladen som stannar upp kring o:et. O:et tronar ensamt i sin ring omgivet av dubbla mellanslag och på båda sidor flankerat av hopskrivningen mellan blad och mor. Moderbladen omger detta ”o” som liksom grafiskt beskriver den tematiska paus, detta kärllös för tystnad som texten hela tiden närmar sig.

Vilken är då textens förhoppning, vad kan dessa apostroferade moderblad åstadkomma? Hur förvandla dessa eviga tomrum (blad, ringar, kransar, spetsar, rör, strupe, källa, kamferskåp osv. osv.) till något som kan ge upphov till språk, som kan föda något eget?

När fokus i slutet av den citerade dikten riktas mot bladen (efter det ensamma o:et) löser också de upp sig eller sjunker undan och blottar nya tomrum ”silverkärlen”. Jag vill alltså utöver de uppenbart sexuella konnotationerna lyfta fram en intighetens och tomhetens tematik.

## Döden del två

Efter dikten med moderbladen kommer det in ett starkt stråk av desperation i texten. Varje kärllös tycks lösa upp sig i nya kärllös, döden som just skrevs fram genom begravningscenen har inte tillräcklig kraft att förvandla och transformera – det gamla, stela, manliga, verkar uppstå i alla fall.

I varje blomma bor en annan blomma. Ett svagt doftande sorgesmycke. Obegripligt milt i det mörka guld. I varje blomma kan man ännu urskilja det nedlagda mönstret. Parvingar med hårrörsfina gudskärllös. Barnögon i den tunna väven. Där aftonrodnaden sin rosenmantel sänker. Istappar korsar stjälkarna. De höga klubbiga stjälkarna. Under hjärtats förhud. Allt är meningslöst. Fanfarer klingar i den trötta bröstväven. Sakta klirrande som fingerglas. *Det är en ros så skön dess blad är som fanfaren.*<sup>24</sup>

Den citerade dikten inleder med en variation på temat med att varje kärllös öppnar sig i nya kärllös, att allt diktjaget tar i verkar lösa upp sig i ständiga förskjutningar. Det är förstås en variation på det poststrukturalistiska traumat, uppfattningen om att språket har en oändligt lös relation till föremålen, att det betecknade ständigt flyr det betecknande. Orden gäcker oss med att släppa sina betydelser och ta tag

i nya beroende på kontext. Det som saknas här är just en dialogisk situation som kunde gestadga, vi har ett enda perspektiv på ett språk och en värld som luckrats upp.

Det nedlagda mönstret eller smycket är som ett sorgeemblem över det gamla inrotat manliga språket. Fanfaren som klingar kunde knappast vara mer manlig, genom ordets sammansättning som lekfullt isärtaget innehåller både "fan" och "far", men också genom associationerna till seger och krig. När rosens blad klingar som fanfaren (efter konstaterandet att allt är meningslöst) kan man knappast tala om ett eget uttryck, det är själva språket som hörs, språkmusiken som slår igenom jagets tystnad och tränger ut den.

I den ovan citerade dikten slår relationen till den förra diktsamlingens bildspråk igenom. I Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* fanns en liknande rörelse in mot döden, genom ett druckningsförsök i en källa som samtidigt metonymiskt var det egna hjärtat och den egna spegelbilden.<sup>25</sup> Det är en narcissusvariation som låter jaget älska sin egen språkliga bild. I *Som en gång varit äng* skrevs just ytan in som språk, gränsen mellan jag och bild blev ett slags pergamentliknande vatten, en språkväv som jaget skulle passera på sin väg in i hjärtat. I dikten ovan kan "hjärtats förhud" och "bröstvåven" läsas som minnen från eller referenser till den föregående diktsamlingen.

Diktsamlingen söker sig ner mot en ännu mer radikal död, för att höja intighetens potens, för att verkligen få kontakt med de återfödande krafterna. Jorden verkar inte ha burit frukt, kanske har vetekornet ännu inte fallit. Och språket skrivs nu ännu starkare in som efterlängtat.

På en åker föll höstsolen ner i klara döda färger. Och jorden föll också ner till maskarna. Man förde ut en svan på åkern och plöjde ner henne i den svarta jorden. En svanstrupad honungsfågel. Ett strålhjärta med paradismun. Av svält drog hon allt djupare andetag. Man plöjde ner fjädrarna i åkern. Och sådde sva-

nen med hennes egna fula vita frön. Hon lukade som de döda. Men hon kom upp som de efterlängtade. En strupvila med runda sköna ögon. Över den strålände jordkragen. Den bildade en blomma.<sup>26</sup>

Rörelsen neråt är tydlig, dikten verkar närmast störta. Solen faller och själva jorden strävar ännu djupare till en nivå under sig själv, den faller nu ner "till maskarna". Jorden verkar ha etablerat sig som en representant för de ytor som förekom i *Som en gång varit äng*. I den föregående diktsamlingen blev ängen själv till slut en representant för de krusade ytor, skivor, glasrutor och gränser av olika slag som dikterna ständigt närmade sig. Här verkar "jorden" nu inta platsen som representant för eller beskrivning av just ytan/gränsen.

Återuppståndelse temat är starkt uttryckt i den citerade dikten genom fröna och det närmast extatiska "Men hon kom upp som de efterlängtade". Strupen och därigenom språket betonas genom att dels skrivas in som epitet "svanstrupad" och dels genom att döden var en "strupvila". Betoningen av språket förstärks ytterligare av "paradismunnen". Men inga ljud hörs, inget centrum finns: hon kommer upp som en strålände "jordkrage" och då verkar vi på sätt och vis tematiskt vara tillbaka vid Gå. En vidunderlig poetisk resa slutar där den började. Igen. Det är en upprepningarnas poesi.

Men sedan händer något.

## Dubbla pulsar

Bakom en fuktig källa i en ödlig skog låg den röda rosen. Med torkade hårrörsfina gudskärl. I gravgården under de höga träden. Stammarna var kraftiga som djurländer och övervuxna av späda gröna stjälkar. O du ville en gång gripa den späda stjälken. Och hålla den i din svarta ripshand. Vi skulle falla i den kraftiga mossan. Eller i det stränga ljus som där inne alltid sväller. Nu skär jag i det vackra köttet upp ditt vackra vackra hjärta. Skönheten finns ju när allt kommer omkring endast i betraktarens hjärta.<sup>27</sup>



Dikten inleder med en rekapitulering av källans dödsperspektiv förstärkt av gravgårdens underjordiska närvaro. Viljan att postulera att detta är en beskrivning av ett tillstånd ”bakom” eller ”under” en av dessa många gränser är stark. Vi är *bakom* källan, *efter* förmutningen i ett konditionalis som signalerar en gränsdragnings i tiden. Jaget tilltalar duet i mitten av dikten, frammanar duets begär, frammanar ett tänkt möte, för att därefter ta plats i första person samtidigt med presensmarkören ”nu”. Gränsen/vattenytan lever i det tänkta mötet: rosen ligger ju ”bakom” källan och handen som griper måste ta sig igenom till ”det stränga ljus som där inne alltid sväller” Ordvalet ”sväller” konnoterar hjärtdelen av källan.

Diktens avslutning är rik på dubblingar. Jaget skär alltså upp duets ”vackra vackra hjärta” och det blir igen en variation på spegelbildens genom att skönheten finns i betraktarens hjärta – det blir oklart vem som riktigt skär och dubblingen eller speglingen är uppnådd. (Samtidigt som akten är ett sätt att bekräfta döden ytterligare en gång – att skära i någons hjärta är ju milt sagt ett uttryck för dödande).

Precis samma tematik upprepas i följande dikt.

Den första rosen är den andra rosens skepnad. Fördunklad av en rynkad mandelväv. Och bunden till de ändlösa kanalerna. Som knoppar var de kyliga och blanka. Ty knoppar var de aldrig. Av övergivna fuktade korinter. Identisk ligger rosen likt en rynkad ros. Nu har den dödat färdigt. Ty den ska själv bli dödad för vad den har gjort. Och bindas till den höga salen. Nu bryts den i det vackra köttet upp. Nu skär de silvertråden ut. Ur dunkla vävens hjärta. Den varma krusningen av mandelns olja som rinner ner i rosens bländade kanaler. Där rosens första hjärta alltid alltid faller. En droppe kamferblod i skalets döda hand.<sup>28</sup>

Här har vi den dubbla skepnaden endast svagt främmandegjord av ytans närvaro i form av den rynkade mandelväven. Här har vi vägen mot hjärtat (och döden) och här står vi fort-

farande inför sammansmältningen, den är ännu inte ett faktum.

Hjärtat och ytan/väven knyts ihop, det är ur det vackra köttet, ur vävens hjärta som den andra rosen ska skäras ut. Och när det sker krusar sig mandelns olja, liksom mandelväven rynkade sig i diktens början. I min läsning en allusion på källans, spegelytans krusade vatten, i förlängningen på språkets främmandegöring eller närvaro. Allt detta är helt i enlighet med den förra diktsamlingens bildlogik.

Men här finns något som den förra diktsamlingen inte hade, nämligen en aktör vars handlingar rosen väntar in – här finns dessa gåtfulla ”de”. Det som sker ska ske genom att ge rum åt en symbolisk ordning bortom varje kontroll. I denna mörka paradisiär värld med sin extrema iakttagande presens är diktjagets/svanrosens vilja och aktiva agerande krympt till ett minimum.

När spegelbildens väl har skurits ut ska det första hjärtat falla en droppe kamferblod. Ett kamferblod som mycket påminner om det ”bleck” som blöder i slutet av diktsamlingen.<sup>29</sup> Kanske ett uttryck för att inte heller det första hjärtat kan ha status som original, att också det är en språklig artefakt?

I svitens avslutande dikt kommer förändringen, där öppnar ”Herren” ett ”glashål” i svanens bröst och petar in ett hjärta till.

På det tunga glasbordet ligger den tunga sköna svanen. Med vitpetsar och sårbeströdda strimor. Under himmelsranden i Herrens milda sken. Herren öppnar ett glashål på svanens bröst. Där kryper hjärtat in eller där *petar han in det*. Med undersköna obeväpnade fingrar. Hon är en enkel svan. Men dunklare än de späda svanarna. Hon är ett Herrvatten. Där hon med honom bestrålar jordens mun. Och där Herren korsar det röda hjärtat med ett annat hjärta. *Herren förlåter svanen ty hon vet inte vad hon gör.*<sup>30</sup>

Den citerade dikten inleder med ”glasbordet” som blir ännu en variation på skivorna, eller ytorna, på genomsläpplighet och spegling, på

språket. Vitspetsarna bär inom sig minnet av begravningsdikten ur svitens första del, vi är på sätt och vis tillbaka i kistan, medan de sårbeströdda strimmorna påminner om hur svanen plöjdes ner i jorden. Man kan säga att den citerade dikten samlar upp sina dödsögonblick genom associativa nyckelord.

I den fjärde versraden kommer liksom försvunnet hela diktsamlingens dramatiska vändpunkt. Herren petar in hjärtat, eller också kryper det bara in. Hur som helst har vår protagonist nu dubbla pulsar. En organisk och en artificiell. Det röda hjärtat korsas genom glashålet med ett ”annat hjärta” och efter detta kommer diktsamlingen att börja löpa amok med hopslagningar av artificiellt och organiskt. Det blir ett tvåstämmigt tal som utmanar det mesta i poesiväg. Den karnevaliserade resan slutar i en hybridtillvaro där det artefaktiskt-språkliga alltid är närvarande i det kroppsligt-organiska. Det är ett försök till ännu en uppståndelse. Men går det att tala från denna plats?

## Kropp och artefakt

Följande tredelade svit ”Silvermyntet finner ändå ingen” är extrem i sin fixering vid det kluvna. Det är en diktsvit som driver språket långt förbi metaforernas omfamningar av det betecknade mot ett desperat gungfly där silvret i myntet, det genuina, fastslagbara värdet, aldrig står att finna bakom präglingen eller präglingsarna. Det finns inget aristoteliskt solsystem bortom språket som skulle fungera som garant för våra metaforer lär vi oss av Derrida, allt är metaforiskt och allt är en del av det saussureska systemet.<sup>31</sup>

Just relationen mellan metafor och mynt har tagits upp av många för att beskriva metaforens lösa eller bedrägliga relation till sitt värde, till det betecknade. Derrida citerar i essän ”Vit mytologi” både Anatole France, Nietzsche och Marx. Men också det talade vardagliga språket gör en hel del kopplingar

mellan pengarnas instabila värde och språket. Uttryck som ”meningens devalvering” eller ”inflation av begrepp” är lika vanliga som på kornet. Också drömmen om myntets hemlighetsfulla ”andra sida” ger en vink om penningens och betydelsens ständiga konnotations-mässiga hopskrivningar. Att Jäderlund kallar sin diktsvit ”Silvermyntet finner ändå ingen” leder spårsäkert in läsaren mot en plats för just språk och förlust.

Hjärtbenet delas och ger av sin märm  
Till den andra märgen  
Glasbröstat delas och ger av sitt bröst  
Till det andra bröstet  
Vaxmunnen delas och ger av sitt vax  
Till den andra munnen<sup>32</sup>

Till sin rytm och uppbyggnad påminner den citerade dikten mycket om de nyckeldikter ur den förra diktsamlingen som tematiserar lekandet. I lekdikterna från *Som en gång varit äng* överförs det som ”är” till det som ”leker att det är” med en hårt rytmiskt bunden konsekvens. Jag utgick i min läsning av dem från att det handlade om en tematisering av vad som händer när man skriver och att ordet ”ympning” som avslutade en av dikterna ur sin parentes viskade om den artefaktiska blomning som blir resultatet av ett liv som inte levs utan skrivs.

Bladet är fuktigt och leker att bladet är fuktigt  
Ängen är blank och leker att ängen är blank  
Bröstat är sött och leker att bröstet är sött

(Ympning)<sup>33</sup>

Men det är förstas också en beskrivning av hur språket fungerar. Ett språkspel i rörelse utan fästen, en påtvingad lek med verkligheten som har språket som resultat.

En jämförande läsning av lekdikten ur *Som en gång varit äng* och den citerade hjärtbensdikten visar snabbt att klyvningen, dubblingen i *Snart går jag i sommaren ut* är betydligt längre driven. Vi har från första stund att

göra med en siamesisk kropp eller en hybrid. Hjärtbenet, glasbröset och vaxmunnen är alla sammanfogningar mellan kropp och artefakt. Den klyvning som sker verkar också kunna förtlöpa i det oändliga.

Den andra stora skillnaden mellan dikterna ligger gömd i de passiva verben. Delningens rörelse kommer utifrån. Hjärtbenet väntar stilla på att delas och ger därefter ifrån sig av sin märm. Det är som om läsaren var ställd inför en kedjereaktion åstadkommen av Herrens agerande genom glashålet, genom det nya hjärtat. I varje fiber fortplantar sig nu det artefaktiska likt fallande dominobrickor.

Nästa dikt är en förtvivlad kommentar till skeendet som med skärpa placerar språket i smärtcentrum.

Heter det inte juvelen  
Och jag har sett den juvelen  
Den har suttit i själva ovalen  
Heter det inte ett spänne för bröstet  
När spännet ska fästas vid bröstet  
Att spännet vill inte ha dig  
Att bröstet är inte som du  
När bröstet ska skiljas från bröstet  
Heter det inte ovalen<sup>34</sup>

Dikten inleder med en vacklande osäkerhet inför språket. "Heter det inte", undrar texten och drar in läsaren i orten för sin tekniskt drivna, briljanta språkupplösning. Orden byter plats men i centrum står ovalen, en representation för de tomma kärnen. Ordet "själva" understryker ovalens centrala plats. Därefter kommer den fjärde versradens omformulering av det andra (artificiella) hjärtat: "Heter det inte ett spänne för bröstet". Spännet blir ett sinnrikt ord för att just sitta fast, knipa om, hålla ihop eller pressa samman två isärglidande ting. Samtidigt är det också ett ord för att spänna, trycka, plåga. Ett flickord dessutom som konnoterar uppfostran och kontroll. "Att spännet vill inte ha dig", fortsätter dikten och går in i en schizofrent upplöst diktrad: "Att bröstet är inte som du". Jaget förlorar sig dubbelt först

genom att skrivas ihop med bröstet och sedan genom att inte vara "som" detta bröst, för att till sist inte kunna skiljas från sig själv, dvs. i någon mån tvingas vara identisk med den man inte är. Därefter landar vi pågät som så ofta tidigare – i tomrummet, i den tomma plats som inte alls behöver "heta" just "ovalen".

Efter den ovan citerade dikten förskjuter diktsamlingen sitt tema en aning och går över till att med olika subtila stilmedel skyla eller dölja tomheten, vilket naturligtvis är ett retoriskt sätt att förstärka den. Frasen "Du har kanske inget hjärta" (oval/ handske/ blad osv.) förekommer också rikligt. Det är en ödlig klang som dominerar, en upplösningens och tomhetens verklighet. Inga ord kan representera något verkligt och ingenting verkligt kan därför riktigt ta form.

Går du på maskraden  
Vänd då ansiktet utåt  
Du har kanske ingen mask  
En tistel kan dölja masken  
Går du på maskraden  
Kyss då Ovalen Spännet  
Du har kanske ingen handske  
En järnklo kan dölja handen<sup>35</sup>

Den citerade dikten inleder varje versrad med förtrolig säkerhet men låter sina satser eller frågor liksom rinna ut. Det skapar en glappande, osäker ambivalens mellan de få återkommande varierade orden och satsernas lösa relation till varandra. De både tar vid och tar inte vid med en inre konsekvens som förvirras av en yttre obegriplighet.

Maskraden är ett ord eller begrepp som raljerar över språket, över ordens vilja att föreställa, representera, haka sig fast vid tingen utan att någonsin bli ett med dem. En maskerad är just en stor fest för det dolda, för det som skyls. Ett av karnevalens klassiska uttryck också.

Ansiktet görs hastigt till en av maskerna ("Vänd då ansiktet utåt / Du har kanske ingen

mask”) vilket underbygger diktsamlingens tendens att skriva in huvudet som frånvaro. Tisteln på nästa rad är ju den klassiska konstens dödssymbol – precis som maskerad. I sista hand är det döden och tiden som skyls, bakom jungfrumasken finns den skrumpnade modern, bakom den rika köpmannen ett skellett.

”Kyss då Ovalen Spännet” uppmanar dikten och fortsätter därigenom i den ritualiserade maskerad-karnevalens anda. Att kyssa kungen (ofta narren) på handen är igen ett standardmoment i karnevalens dramaturgi. Och det är just uttryckligen på handen kungen/narren ska kyssas. Man uppvaktar centrum. Därefter svänger dikten diaboliskt och ifrågasätter också sitt tomrum: ”Du har kanske ingen handske”. Järnklon i slutet blir ännu en representation för blandningen mellan organiskt och artificiellt men här i rollen som skylare av en mer grundläggande brist. Ovalen Spännet var ju det som skulle kyssas, själva bristen, tomrummet, kittet mellan det organiska och det artefaktiska. Handsken är något som träs på detta tomrum, järnklon något som skyler det.

Vi har alltså att göra med en karnevaliserad maskeradscen som plågsamt höviskt och med njutningsfull konsekvens uppvaktar sitt tomrum, sin gräns.

## Det förlorade tomrummet

Den andra svitens mellersta del, alltså del II av sviten ”Silvermyntet finner ändå ingen”, varvar en förföriskt sjungbar poesi med krasst ironiska prosanära fragment. Nästan omkvädesaktiga delar flyter förbi i en poesi som domineras av resignation och besvikelse.

En mandelsten kom till den jungfruns rum  
Och stannade där inunder

Såg du den mandelstenen  
Såg du det skrovliga skinnet på stenen  
Det var vid den fästningsvallen

Att bröstet röjer upp andra bröst  
Inom henne hjälper henne inte<sup>36</sup>

Slutstrofens klarspråk kontrasterar skarpt mot de två tidigare strofernas nästan ritualiserade tonfall. Dikten inleder med att rikta sin blick mot mandelstensens skrovliga krusade skinn eller yta, något som konnotationsmässigt leker med alla andra rynkade ytor eller språkvävar i den här samlingen (och i den förra), men går sedan över till att konstatera att de ”andra bröstet” inte ”hjälper henne”. Grundproblemet verkar orubbligt – all kamp resulterar i att svårigheterna fortplantar sig. Det organsikt kroppsliga är alltid redan infiltrerat, konstruerat av språket. Och språket går inte att isolera eller få syn på. Just blicken blir i den citerade dikten central, dels genom de upprepade ”Såg du” men också för att mandelstenen (utöver sina sexuella konnotationer) leker med ögat (jfr. det mandelformade ögat, ögonsten). Skinnet kan här bildligt läsas som ögats yta, en hinna som omärkligt silar vår världsbild, en bild för språkets ständigt osebära närvaro. Variationerna på resignationstemat är många och språket stadigt i fokus:

Aldrig var jag ond på den jag dödar  
Död i halsen redan två kan dödas  
Silvermyntet finner ändå ingen  
Darrar bröstet blöder blecket redan<sup>37</sup>

Här flyter dödstatematiken upp till ytan och placeras säkert i halsen, i platsen för språk eller språkbrist. Silvermyntet blir ett led i det samma, myntets värde som ett resultat av präglingen, språket. Dikten avslutas med en versrad som visar att det organiska hjärtat blöder av bleck, att det alltid från början är språkberoende, att det inte finns ett ”rent” hjärta.

En annan sak som händer i den här delen av samlingen är att ordet ”inte” börjar förekomma på ett nästan lite maniskt sätt.

Inte finns en fläck som inte ser dig  
Hylsan inte glöden inte redan  
Jagar genom randen i ditt hjärta  
Bröstet mognar strålar redan moget

Kommer inte bleka döden öde  
Huvud har han huvud som i klippmun  
Lera har han lera som i mandel  
Inte kommer inte inte redan<sup>38</sup>

Dikten kretsar kring sina ”inten”, ringar in dem och klagar, men vad är det egentligen som hela tiden verkar utebli? ”Inte finns en fläck som inte ser dig” inleder dikten och återkommer därigenom till hela samlingens smärtpunkt, nämligen att det inte finns en plats bortom språket, en egen frizon som inte färdigt är fylld (av manligt språk, dominerande tradition, det vetbara). Därefter fortsätter dikten med att visa att allt är berett, att bröstet ”redan” mognar, att vi i någon mån befinner oss ”vid randen” av hjärtat – ”jagar” bär sökandet i sig. Tiden eller otåligheten flyttar in i texten men ingenting händer. Dödens (eller det tomma språkets) befruktande vidröring dröjer.

Följande strof låter sina två metapoetiska versrader (den första och sista) ringa in en förvriden nästan stagneliansk personifikation av döden. Negationerna bränner sig fast i varandra, svårhanterliga och betydelsemättade. Om man försöker sig på att reda ut dem kan axeln ”kommer – redan” vara behjälplig. Tiden alltså i någon mening. Dikten väntar, allt är berett och så sjunger den plågat när den landar i ”redan”. Låter man den sista versradens dubbla negation ta ut sig själv kan man läsa ”Inte kommer – – redan”. Låter man ”Intet fortsätta som subjekt får man en rad som annonserar att ”inte” kommer, för att därefter famla efter det tomma, negationerna blir ett slags surrogat för nu-punkten, för själva händelsen, och så landar vi alltså i ”redan”. Kanske kan man, om man pressar det lite, tänka sig att intet alltid redan har kommit, att det tomma språket, döden, bor i livet från början. Att den förhöjda nu-punkt, det ultimata presens som

dikten famlar efter är ett missförstånd för gudar. En versrad att meditera över med andra ord.

## Språkets makt

Den sista delen av diktsamlingen, del III av sviten ”Silvermyntet finner ändå ingen” utgörs av endast fyra dikter. Denna epilogdel kan läsas som en pendang till den allra första svitens prologaktiga inledning. Om vi i början av diktsamlingen befann oss i en bävande väntan på döden har vi i epilogen att göra med en trotsig utmarsch. Tonfallet är nu triumfatoriskt, ställvis aggressivt, men framförallt expressivt i bjärt kontrasterat mot hela den tidigare diktsamlingen. Här är det plötsligt jaget som har agerat, jaget som triumfatoriskt har lockat in duet i bröstet, jaget som speglar sig. Men vi ska ta det från början. Lyssna till tonen i den här korta dikten som inleder del III:

Såsom masken vandrar genom blommans  
huvud  
Så sörjer inte jag  
Jag vandrar ensam och väntar på  
Att ditt bröst också ska komma<sup>39</sup>

Det trotsiga i anslaget går inte att missa. Här har vi ett jag som tar avstånd från likmaskens tillgång till centrum, från döden som utväg. Att just huvudet får representera centrum knyter fint an till den allra första svitens begravningdikter där blommornas kragaktiga kronblad och det frånvarande huvudet skrevs ihop.<sup>40</sup> Nu har vi ett suveränt jag som inväntar duets ”bröst” med en visshet som inte saknar kusliga undertoner. Borta är de plågsamma hybriderna. Det här jaget väntar med en säkerhet som bara den som har tiden på sin sida kan känna. Läsaren blinkar till. Vad har hänt? Är vi äntligen i paradiset? Eller är det duet som har ordet?

Diktsamlingens sista dikt visar vem som talar.

Av ont begär ditt bröst är fullt  
Ditt onda bröst när jag har lockat in dig  
Segla ska jag bort med dig i vinden  
Som endast jag kan svepa dig försvinner  
När du öppnar ditt spänne i bröstet  
Spegla mig ska jag i ditt spänne  
Som hjärtat svärmar du kring mig<sup>41</sup>

Genial är den här dikten i sin förmåga att placera det ondskefullt förföriska i centrum, inne i hjärtat. Diktens jag triumferar diaboliskt och rösten strömmar ur det uteblivna tomrummets plats. Jaget har förvandlats till spelplan när döden eller språket för ordet. Dikten beskriver utplåningen ur ”det andra” perspektivet. Den klassiska frihets- och dödsbilden ”segla ska jag bort med dig i vinden” förvandlas till utplåningsbilden ”spegla mig ska jag i ditt spänne”. Dödsmatiken förstärks av fjärde versradens ”försvinner”.

Om man återvänder till narcissusmotivets bildvärld kan man tänka sig att det är spegelbilden som talar ur källan (som ju genom-

gående skrivs ihop med bröstet). Djupt inne i drunksningsdöden sitter spegeljaget och lockar, en främmande skärva i det mest egna men vid närmare eftertanke en spegling, en dubbling. Hjärtat svärmar kring sin dubbelgestalt, som ett myggstim, som en överdrivet romantisk älskare, som tanken kring sina förutsättningar, som det stumma osjälvständiga subjektet kring sitt språkspel. Det är ett slags total reflexivitet som gränsar till det schizofrena talet. Det är som om själva diktsamlingen talade till författarpositionen.

Det enda som vittnar om jagets medverkan, om hela diktsamlingens dödslängtan, är raden ”När du öppnar ditt spänne i bröstet”. En mycket vacker rad, en nästan ornamentaktig omskrivning av att dö, men samtidigt en rad som med precision låter döden bli entydigt med att bandet mellan det artefaktiska och det organiska upplöses. När hjärtat inte mer hålls ihop av spännet, när de plågsamt oförenliga elementen skiljs åt – då är vi på andra sidan nu-punkten. Men ännu är vi förstås inte där, bara närmare än kanske någonsin tidigare.

Noter

- 1 Begreppet *écriture féminine* – den kvinnliga skriften – introducerades av Hélène Cixous i hennes feministiska manifest ”Medusas skrat” år 1975. Texten finns publicerad på svenska i Johanna Esseveld & Lisbeth Larsson (red.), *Kvinnopolitiska nyckeltexter*, Lund: Studentlitteratur, 1996.
- 2 Se Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus: 10 kvinnliga poeter*, Stockholm: Bonniers, 2002; Åsa Beckman, ”Öva er i att lämna ert kön: om manliga kritikers sätt att läsa ny kvinnlig lyrik”, *Dagens Nyheter* 24.11.1988; samt Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker*, Stockholm: Norstedts förlag, 1993.
- 3 Anders Olsson, *Skilnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2006, s. 360.
- 4 Ibid.
- 5 Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, övers. Lars Fyhr, Gräbo: Bokförlaget Anthropos, 1986, s. 31.
- 6 Ibid., s. 313.
- 7 Ibid., s. 49.
- 8 Julia Kristeva, ”Revolution in Poetic Language”, övers. Margaret Waller, i Toril Moi (red.), *The Kristeva Reader*, Oxford: Blackwell Publishers, 1986, s. 93.
- 9 Jfr Julia Kristeva, ”Dissidenten – en ny sorts intellektuell”, övers. Ann Runnqvist-Vinde, i Ebba Witt-Brattström (red.), *Stabat mater och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur och Kultur, 1990, s. 67. Samt ”Lingvistikens etik” i samma volym, s. 108.
- 10 Julia Kristeva, ”Women’s time”, i Keohane & Rosaldo & Gelpi (red.), *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, University of Chicago Press, 1982, s. 37.
- 11 Kristeva, ”Revolution in Poetic Language”, 1986, s. 95.
- 12 För referensen till Carl Fredrik Hill se Staffan Bergsten, *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb, 1997, s. 159. I sin bok erbjuder Bergsten en mycket uppslagsrik genomgång av diktsamlingens intertexter.
- 13 Ann Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, Stockholm: Bonniers, 1990, s. 10.
- 14 Jfr ibid., s. 19: ”I döda oåtkomliga / ringar. Rosen ser i sitt inre de ringarna”, eller s. 23: ”I varje blomma bor en annan blomma. Ett svagt / doftande sorgesmycke”. En annan återkommande hopskrivning är blomman och kragen (eller blomman och ögat), t.ex. på s. 24: ”Över den strålande jordkragen. Den / bildade en blomma”.
- 15 Witt-Brattström, *Stabat mater*, s. 256f.
- 16 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 9.
- 17 Ibid., s. 13.
- 18 Ibid., s. 14.
- 19 Ibid.
- 20 Detta har Kate Larsson också fint lyft fram i sin essä ”Den dunkla trädgården doftar av den egna sötman”, i Madeleine Grive & Claes Wahlin (red.), *Att skriva sin tid: Nedslag i 80- och 90-talet*, Stockholm: Norstedts, 1993.
- 21 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 21.
- 22 Ibid., s. 22.
- 23 Jfr ibid., s. 24 och 31.
- 24 Ibid., s. 23.
- 25 Se Tatjana Brandt, ”Vägen till underkammaren”, i *Kritiker*, 2008:9, s. 45–54.
- 26 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 24.
- 27 Ibid., s. 29.
- 28 Ibid, s. 30.
- 29 Jfr ibid., s. 58: ”Aldrig var jag ond på den jag dödar / Död i halsen redan två kan dödas / Silvermyntet finner ändå ingen / Darrar bröstet blöder blecket redan”.
- 30 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 32.
- 31 Jacques Derrida, ”White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy”, övers. Alan Bass, i *Margins of Philosophy*, Chicago: The University of Chicago Press, 1982, s. 219f.
- 32 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 38.
- 33 Ann Jäderlund, *Som en gång varit äng*, Stockholm: Bonniers, 1988, s. 20.
- 34 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 39.
- 35 Ibid., s. 41.
- 36 Ibid., s. 59.
- 37 Ibid., s. 58.

- 38 Ibid., s. 62.  
39 Ibid., s. 71.  
40 Som Sara Danius påpekat i sin recension av diktsamlingen är första raden ett Bellmancitat. Se Sara Danius, "I Jäderlunds trädgård", i *Dagens Nyheter*, 9.3.1990.  
41 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 74.

## Summary

### *The Body with a Double Pulse:*

#### *Carnival and Emptiness in Ann Jäderlund's Snart går jag i sommaren ut*

This article offers a reading of Ann Jäderlund's poetry volume *Snart går jag i sommaren ut* (1990). Jäderlund's poetry is characterised by a fierce attack on all stable linguistic meaning, continuously undermining all budding metaphors and allegories. Instead, Jäderlund's language floats forth in an ongoing, dynamic weave of words and images, to which, at first glance, it seems impossible to attribute any clear sense. The aim of this article is to shed new light on the logic of Jäderlund's book by focusing on its metapoetic concerns. The article follows two main threads. Firstly, inspired by Mikhail Bakhtin's theory of the carnival, it argues that much of Jäderlund's imagery – for instance, of death, rebirth, masks, plants, and ridiculous transformations of things high and holy – may be read in terms of what Bakhtin refers to as the "carnivalistic" forces of literature. These images may thus be regarded as components of a general strategy intended to undermine the traditional use of language and concepts. Secondly, drawing on Julia Kristeva's concept of the "chora", this article analyses Jäderlund's frequent use of words signifying empty spaces and hollow objects. Here, it is argued that these words indicate the empty semiotic dimension which both builds upon and withdraws from fixed linguistic meanings. The article argues that Jäderlund's book constitutes a subtle but furious attack on language itself, a desperate attempt to undo what is ready-made and inauthentic in linguistic expressions, ultimately representing the hopeless dream of a freer, more feminine mode of speech.

Keywords: Jäderlund, Bakhtin, Kristeva, carnival, chora, metapoetic.



**Tatjana Brandt**

tatjana.brandt@helsinki.fi

# På andra sidan språket

Revolt, tomrum och död i Agneta Enckells tre första diktsamlingar

## **On the Other Side of Language Revolution, Pause and Death in Agneta Enckell's early poetry**

This article is an analysis of the first three volumes of poetry published by the Finland-Swedish poet Agneta Enckell, *Förvandlingar mot morgonen* (1983), *rum; berättelser* (1987), and *Falla (Eurydike)* (1991). It is an attempt to show that Enckell is guided by a vision of the emancipatory possibilities of poetry similar to that of Julia Kristeva. Like Kristeva, Enckell believes that our traditional patriarchal language has a tendency to repress female experiences and desires, and that poetry has a unique potential to bring such experiences to expression by way of a new and liberated poetic language. However, this expectation will prove hard to fulfil. In reading Enckell's early books in chronological order I am trying to lay bare a development such that the hope of a new language gradually fades and gives way to a poetry circling around the pauses and voids of language - and ultimately around death. In this I pay special attention to Enckell's consistent use of spacings and caesuras in the text as signs of the privations of language that poetry hopes to articulate.

### **Key words:**

Agneta Enckell – Julia Kristeva – patriarchal language – void – metapoetry

Det poetiska 80- och 90-talet har satt sin speciella prägel på samtidslitteraturen. I sin bok *Jag själv ett hus av ljus* skriver den svenska kritikern Åsa Beckman att svensk poesi under 80-talet för första gången dominerades av kvinnliga poeter. Mellan åren 1978 och 1985 debuterade både Katarina Frostenson, Birgitta Lillpers och Ann Jäderlund – de skulle alla bli betydelsefulla och få stort inflytande över kommande författare. Beckman menar att det är frågan om en generation poeter som intresserade sig för specifik kvinnliga erfarenheter och som delade en ambivalent upplevelse av att vara utestängda från ett »kontrollerande språk» (Beckman 2002: 11). På samma linje är Ebba Witt-Brattström. I sin bok *Ur könets mörker* från 1993 analyserar hon svenska 80- och 90-tals författare med utgångspunkt i Julia Kristevas tanke att kvinnors konst vittnar om en vilja att göra upp med allt som offrats i det sociala kontraktets namn, och i artikeln »Fula flickor, masochism och motstånd» skriver hon att det kvinnliga subjektet under den här tiden präglas av ett »lyssnande inåt» och av en »motståndshållning i förhållande till den (manligt) kontrollerande blicken» (Grive et al. 1993: 299).

I den finlandssvenska litteraturen ser man liknande tendens hos två poeter som debuterade på 80-talet och som båda kom att bli tongivande, nämligen Agneta Enckell och Eva-Stina

Byggmästar. Med sin sensuella och språkligt drivna poesi lyckades de här två författarna skriva in sig i en större tradition än den finlandssvenska under en period när den finlandssvenska poesin och diskussionen om den ofta var förvånansvärt lokalt definierad. Kopplingarna till det tidiga 90-talets feministiska och språkteoretiska utgångspunkter är tydliga särskilt i Enckells tidiga poesi. Enckell har studerat litteraturvetenskap och filosofi vid Helsingfors universitet, hon har läst sina samtida teoretiker och poeter och hon har också i samtal många gånger vittnat om hur viktiga särskilt Julia Kristevas tankar varit för henne. Men det är en sak att säga att samtidens bevekelsegrunder är synliga i ett verk och en annan att låta verket exemplifiera tidsandan. Min målsättning i den här artikeln är att ställa poesin i centrum, att skapa ett textanalytiskt hantverk som gör det möjligt att lyssna till vad texterna vet om sin samtid snarare än tvärtom.

En av svårigheterna med att skriva om Agneta Enckell är att det nästan helt saknas tidigare forskning. De två första diktsamlingarna har inte genererat mer än en handfull dagstidningsrecensioner. Den tredje samlingen *Falla (Eurydike)* är det bara Åsa Beckman som ägnat en hel essä åt. Syftet med min artikel är att lyfta fram ett viktigt författarskap och jag hoppas kunna visa att det finns intressanta frågor i anslutning till den här poesin som bara ligger och väntar på diskussion. Jag kommer att koncentrera mig på Enckells tre första diktsamlingar, *Förvandlingar mot morgonen* (1983), *rum;berättelser* (1987) och *Falla (Eurydike)* (1991). Diktsamlingarna ligger tematiskt nära varandra trots att de utvecklas dramatiskt och jag tror att en läsning som följer utvecklingen kan fördjupa förståelsen av de enskilda verken. Min tes är att Agneta Enckell med stora förhoppningar ger sig ut på en poetisk odysse efter språk för kvinnliga, undanträngda, hittills oformulerbara erfarenheter i Kristevas anda, men att det nya revolutionerade språk som texterna hoppas på uteblir. I stället

får vi ett diktjag som med allt större desperation försöker förmå pauserna att tala.

### Kristevas vision om ett språk för de kvinnliga erfarenheterna

Jag kommer i min artikel att låta Kristevas teori om den kvinnliga poesins predikament och möjligheter tjäna som bakgrund för mina läsningar av Enckell.

För Kristeva, som utvecklat sitt tänkande i samma intellektuella miljö som Barthes och Derrida, är språket den scen som våra svåraste och viktigaste existentiella kamper ska föras på. Kristeva har kanske mer än någon annan reflekterat över de erfarenheter som faller utanför den symboliska ordningen och som för en tillvaro strax utanför språkets räckvidd. Här ser hon också poesins revolutionära uppgift: att lyssna till och artikulera de urerfarenheter av begär, sinnlighet, rytm och klang som trängts ut ur språket och på detta sätt destabilisera och förskjuta den rådande symboliska ordningen.

Lite krasst kan man säga att Kristeva delar in betydelseprocessen i två skikt: *det symboliska* och *det semiotiska*. Det symboliska syftar på den struktur och grammatik som organiserar våra språkliga symbolers betydelser och referenser. Det semiotiska, däremot, syftar på våra kroppsliga begärs och drifters sätt att manifesteras sig. Medan det typiskt symboliska språket består av påståenden, omdömen och logiska resonemang så kommer det semiotiska elementet till uttryck i det som är rytm och musik i talet. Det är en växelverkan mellan dessa två aspekter som gör allt meningsfullt språkbruk möjligt:

Sammanfattningsvis kan man säga [...] att de två [...] tendenserna står för två modaliteter i vad som för mig utgör en och samma betydelseprocess. Den första kallar jag »det semiotiska» och den andra »det symboliska». Dessa två modaliteter är oskiljbara i betydelseprocessen vilken bygger upp språket, och dialektiken mellan de två avgör diskurstyp/genre (berättelse, metaspråk, teori, poesi etc.) Det så kallade »naturliga språket» tillåter med andra ord olika slags uppdelningar mellan det se-

miotiska och det symboliska. Däremot finns det icke-verbala teckensystem som uteslutande byggs upp utifrån det semiotiska (musik till exempel). [...] Eftersom subjektet alltid är både semiotiskt och symboliskt, kan inget teckensystem som det producerar bli »enbart» semiotiskt eller »enbart» symboliskt, utan präglas av en skuld till bägge. (Kristeva 1990: 116)

Enligt Kristeva – som stöder sig på Lacans teori om spegelstadiet – går spänningen mellan det symboliska och det semiotiska rakt igenom det mänskliga subjektet. I vår tidiga relation till moderskroppen då jaget, modern och världen ännu inte skiljts åt organiseras tillvaron av kroppsliga begär och av förspråkliga strukturer som sinnlighet, rytm, klang, gestik och ljus, menar hon. Jaget uppstår som medvetet subjekt då det träder in i den symboliska ordningen vilket samtidigt innebär att dess semiotiska begärszon trängs undan. Det vuxna subjektet oscillerar således alltid mellan det språkligt symboliska och det kroppsligt semiotiska. Det semiotiska, menar Kristeva, blir något som subjektet alltid bär med sig som den s.k. »choran» – en behållare av förspråkligt semiotiskt begär som på en och samma gång konstituerar och destabiliserar subjektet: »Den semiotiska *choran* är både platsen för subjektets tillblivelse och för dess negering, där dess enhet ger vika inför den process av laddningar och stockningar som skapar den» (Kristeva 1990: 120).

Kristeva ser i poesin en emancipatorisk och revolutionär möjlighet att destabilisera den symboliska ordningen och artikulera undanträngda semiotiska erfarenheter. Eftersom den semiotiska begärszonen ligger och lockar vid identitetens gränser är den också hemsk och jagupplösande – »abjektal», för att använda Kristevas ord. I författarens fördomsfria lyssnande till det som är rytm och klang och kroppslighet kryper språket nära de minnen som likt skuggor finns från tiden före språket. Här, i minnena av den tidiga begärsaddade relationen till en moderskropp som barnet inte helt kan skilja från sig själv, finns en zon i vilken

språkets ingrodda mönster kan ruckas på. Enligt Kristeva har det poetiska språket en revolutionerande kraft, en förmåga att förlösa oss ur inrotade betydelsemönster, en förmåga att erövra ny kunskap genom att flytta »språkets stängsel» mot det okända (Kristeva 1990: 110). Det avgörande i den poetiska verksamheten sker i kampen med språket. Att bara förlora sig i kroppslig regression och upplösning är inte meningsfullt, det väsentliga sker i en plågad dialektik med den symboliska ordningen.

I sitt tänkande kring poesins natur tillskriver Kristeva det kvinnliga perspektivet en särskild betydelse. För att förstå vad som avses med detta är det avgörande att se att skillnaden mellan manligt och kvinnligt för henne i första hand handlar om hur vi som barn tillägnar oss den symboliska ordningen: »Freud [...] ansåg fruktan för kastrationen vara den väsentliga händelse som strukturerar det manliga eller kvinnliga psyket. [...] [J]ag föreslår att man lokaliserar denna fundamentala händelse [...] i *tilläggnelsen* av den symboliska funktionen som den mänskliga varelsen underkastas redan före oedipuskomplexet» (Kristeva 1990: 86). Att gå in i den symboliska ordningen, menar hon, innebär att lösgöra sig från symbiosen med moderskroppen och acceptera faderns lag, varvid minnet av moderskroppen lever kvar som ett semiotiskt element i identitetens gränsmarker. Det som här skiljer kvinnan från mannen är att för kvinnan kommer bortträngningen av moderskroppen alltid också att vara en bortträngning av det egna, av den egna kroppen, vilket innebär att hon inte, som en man, kan föreställa sig den symboliska ordningens dolda semiotiska undersida som något främmande kvinnligt som väsentligen skulle skilja sig från det egna. Detta för också med sig att det finns specifikt kvinnliga erfarenheter, som graviditet och förlossningar, som tenderat att trängas ut ur den patriarkala symboliska ordningen och som den kvinnliga poesin har kvalificerade möjligheter att utforska. Trots att kvinnan enligt Kristeva således har

en särskilt intim relation till det semiotiska så är det dock fullt möjligt för en biologisk man att fungera »kvinnligt» och skriva »kvinnlig» poesi – och vice versa. I själva verket koncentrerar sig Kristeva i sina analyser till övervägande del på manliga författare som Mallarmé, Genet, Céline, Beckett, Artaud och Joyce. Till de kvinnliga författare hon behandlar hör Woolf, Tsvetajeva, Duras, Plath och Colette.

Det är framför allt Kristevas vision om den kvinnliga poesins revolutionära möjligheter som är väsentlig för min egen analys av Agneta Enckells poesi. I Kristevas konkreta analyser av olika författarskap tenderar infallsvinkeln att vara psykoanalytisk, vilket innebär att hon i första hand är ute efter att spåra det skrivande subjektets kamp med att formulera sig i spänningsfältet mellan det symboliska språket och omstörande abjektala semiotiska erfarenheter. Vidare tenderar hennes intresse i hög grad att gälla författarnas biografier, så att hennes textanalyser alltid samsas med analyser av biografiska fakta, brev, litterära programförklaringar, etc. I min egen analys kommer fokus uteslutande att vara på Enckells poesi, på hennes texter. Min målsättning är inte heller att låta Kristevas psykoanalytiska teori bli förklaringen till vad som sker i Enckells poesi utan jag vill försöka visa hur Enckells dikter kämpar med en språk- och verklighetssyn som kommer Kristevas väldigt nära, jag vill försöka visa hur den här poesin tar tag i ett emancipatoriskt projekt och kämpar med dess möjligheter och omöjligheter.

Som jag hoppas kunna visa i det följande tar Agneta Enckells tidiga poesi avstamp i en vision om poesins uppgift som är snarlik Kristevas. Också Enckell utgår från en diagnos av det gängse språkets patriarkala väsen som ett ljus som lämnar delar av verkligheten i mörker och utestänger kvinnliga erfarenheter och uttryck.

Också Agneta Enckell sätter sina förhoppningar till att poesin ska kunna föda ett nytt mer frigjort språk. Denna förhoppning kommer dock, som vi ska se, att vara svår att infria och Enckells poesi kommer i allt högre grad att vrida sig kring negativa markeringar av tomrummet, pausen och i sista hand döden.

### **Uppvaknanden**

»En dikt blir till/ och dör/ innan någonting hade hunnit/ hända» inleder Agneta Enckell sin kritikerrosade debutdiktsamling *Förvandlingar mot morgonen* från 1983 (Enckell 1983: 9). Genast i nästa strof skrivs dikten ihop med ett barn som dör på förlossningsavdelningen. Det är »temperaturbalanseringslampan» som orsakar barnets död och just ljuset kommer att bli en av grundsymbolerna i Enckells tidiga poesi för allt det skoningslösa som söndrar jagets förhoppningar om uttryck och utlevelse. Diktens tillblivelse och undergång knyts samman med kroppens alstrande förmåga och med döden. Här i debutsamlingen inleds en kamp för det egna uttrycket som skall tematiseras i alla Enckells samlingar hittills. I *Förvandlingar mot morgonen* har vi ännu att göra med ett jag som med ord beskriver hur språket sviker, hur ljuset sveper med sig drömmens förhoppningar. Det är alltså ett jag som ganska centrallyriskt besjunger svårigheten i att sjunga. Diktsamlingen är med sina sju sviter och 110 sidor en tummelplats för de senare samlingarnas tematiska smärtpunkter. Här finns dödstatematiken i en mildare, mer försönlig form, här finns drömmen om det fullständigt egna uttrycket och här finns en patriarkal och språkförstörande yttervärld representerad av det krassa morgonljuset och klocktiden.

Följande dikt ur mitten av samlingen spelar upp grundkonstellationen:

Ännu när allt är mörkt och drömmarna  
 bär ekon av tidlösa resor  
 genom kroppens varma rum och hjärnans  
 sensuella terror bara dröjer i stumma  
 explosioner

ja, ännu när drömmarna bär värma av sin egen  
 omedvetna puls  
 andas jag in resignationen med rummets kallrökiga  
 funktionalitet och från bakgårdens  
 hudlösa brunn sänder soptömmarna blinda sprickor i nattens  
 dova mjuka död och  
 pulsen stannar mot dagens överröstande tystnad

Egentligen visste jag  
 att ingen drömfilosof kärlekspoet, inga brinnande tänder  
 inga saxofonsvullna läppar  
 andades i mitt sökande öra inatt, men ändå  
 trevade frusna händer efter beröring – insikten redan  
 elektrifierad i fingertopparna

då blundade jag  
 dina ögon; dina händer  
 värmdes jag mot mitt sköte och jag skrev med din  
 blyga tunga dikter i min skrattande  
 navel. Ja,  
 och  
 i din frånvaro läste jag ramsor där orden  
 och tonen ackompanjerades med avståndet  
 som tema – genom gryningens blodlösa kylighet

(grannens radio mässar outhärdligt  
 nyheter från FNB)  
 och oundvikligt  
 vidgas sprickorna mellan oss  
 som dagen formar sin självmedvetna gestalt genom tidens  
 oavbrutna digitalsekunder och  
 mina ögon bleknar  
 (Enckell 1983: 56f)

Helt i enlighet med diktsamlingens titel, *Förvandlingar mot morgonen*, är det morgonen som avslutar diktens utveckling. Stadens krassa ljus, vakenheten och den mekanistiska tidens obönhörliga rationalitet är på kollisionkurs med mörkret, drömmen, naturen, myten och kroppens cykliska tidsförståelse. Stadens »överröstande tystnad» väller in över den inre verklighetens sköra språk.

Den citerade dikten beger sig spårsäkert in i kroppen. I detta inre rum är hjärnans »terror» förmildrad av sensualitet och det omedvetnas puls utstrålar värme. Att vända sig från yttervärlden, att blunda och tränga undan dagens obönhörliga närvaro framställs som den enda utvägen. I förlängningen av viljan ut ur »gryningens blodlösa kylighet» förvandlas till och med



ingen genomörk final – tvärtom är den romantisk och centrallyrisk på ett sätt som de se-

nare samlingarnas splittrade jag inte skulle kunna drömma om:

[...]  
 och  
 sakta ryggen mot – lämnar jag  
                   går mina vägar  
 möter stjärnor i hud – hav hisnar  
   himlar  
 med en måne i min hand  
 att  
 kanske vi möts  
                   – här är  
                                   jag  
 (Enckell 1983: 109)

*Förvandlingar mot morgonen* artikulerar en vision om poesins predikament som i flera avseenden liknar Kristevas: det gängse tillbudsstående språket ses som patriarkaliskt och uteslutande och poesin ger sig ut på jakt efter ett uttryck för det egna och kvinnliga som trängts undan. Samtidigt finns här en klar skillnad. Medan Kristeva menar att den symboliska ordningen är djupt konstitutiv för jagets identitet – och det semiotiska enbart är tillgängligt i dess sprickor – så hoppas Enckells debutsamling ännu på möjligheten att ta sin tillflykt till jagets inre drömsfär. I motsats till de senare samlingarna besjunger jaget i *Förvandlingar mot morgonen* sin trängda position med hjälp av metaforer och allegorier. Trots att dagen och stadsverklighetens krassa radiospråk genom hela diktsamlingen hotar jagets förmåga till uttryck kan hon ändå utbrista »– här är jag» med trotsig säkerhet. Känslan av att språket är i maskopi med yttervärlden, att det egna uttrycket är hotat, har ännu inte trängt in i själva subjektet, ännu finns ett jag som med hjälp av språket håller ställningarna.

### **Pipa och tomrummet**

Fyra år efter debuten ger Agneta Enckell ut *rum; berättelser*, en diktsamling som lämnar de

enskilda dikterna (i egenskap av autonoma enheter) bakom sig för att i stället ge plats för ett flöde av text. Trots att samlingen är splittrad och mångbottnad, ställvis kaotisk, cirklar den ändå tätt kring sina tematiska grundkonstellationer. Det är framförallt språket som fokuseras. Till sin uppbyggnad består *rum; berättelser* av en inledande dikt och två längre diktsviter.

I debutsamlingen förvaltade sömnen och drömmen det kreativa språkets möjlighet medan stadsdimensionens »överröstande tystnad» och pladdriga reklamspråk utgjorde det primära hotet. I *rum; berättelser* har problematiken komplicerats. Duet och yttervärlden fusioneras och *hela* språket upplevs som inherent manliggörande och främmande, vilket gör *varje* uttryck potentiellt inautentiskt och krossar hoppet om en »drömdimension» där jaget språkligt skulle kunna manifesteras sig.

Den hårda tematiska fokuseringen på språket leder också till en problematisering av diktsamlingens konkreta språk. Pauseringen, kommatecknet, tystnaden mellan två ord börjar lekfullt kommentera samlingens centrala tematik. Sprickorna som jaget letar efter gäckar läsaren med att uppenbara sig i den konkreta texten. I brottet mellan två ord finns den tomma plats, det oformulerade språkrum som protesten och

det egna uttrycket kanske kan ta spjörn mot. Semikolonet i diktsamlingens titel är symptomatiskt, det är just där dikten går in mellan rummet som inte längre är eget och de kliché-artade berättelserna som inte heller medger någon plats. Det finns inget helt eget rum och det finns inga helt autentiska berättelser men det finns semikolon, det finns brott och sprickor i språket.

Diktsamlingen inleds med en längre poetikartad dikt som med en slängig desperation frågar sig

jag omfamnar  
tomrummet å  
fyller det med oriktat  
hat: man tog det  
ifrån mig

(Enckell 1987: 12)

Första radens omfamning blir nästan ett försök att skapa en plats eller »chora» om man vill ta till Kristevas term för tomrummet. Pausen före ordet tomrum är en av många i den här diktsamlingen som kan läsas som tecken snarare än som en rytmmarkör. Det dubbla mellanslaget illustrerar eller kommenterar ordet tomrum. Diktens spänning tar säte just där. Jaget slits mellan protesten och bristen. Det oriktade hatet konstituerar henne men hur ska konflikten kunna uttryckas och levas, var finna ett rum som inte redan är upptaget? Diktens två sista rader »hat: man tog det/ ifrån mig» låter passivmarkören »man» spela ut

rum; ett annat  
:drömmen jag vaknade  
ur å glömde”

(Enckell 1987: 21)

Tematiken liknar den i *Förvandlingar mot morgonen*; någonting väsentligt inre, det andra rummet, har gått förlorat i och med dagens

om kvinnan måste förgås för att få tillträde till språket, om hon måste vara rädd för sina tankar för att de är oformulerade: »den/ s t u m m a kvinnan oemotsagd, ja – ofrånsklig?» (Enckell 1987: 5). Därefter följer den radiobrusaktiga intro-sviten »I blinda kvinnans kafé». Här flyter språket kaotiskt fram och tillbaka, jaget har ingen egen röst och språkrummet fylls med citat och främmande pladder. Ordet »jag» förekommer endast en gång i diktsamlingens första svit och då i en dikt som mycket tydligt formulerar den tematiska jakten på tomrummet:

sin manliga klang medan kolonet utöver sin grammatikaliska funktion också skapar en glipa mellan hatet och bristen på eget rum.

Den första sviten domineras med ett par undantag av ett språkligt virrvarr, av en tillvaro med ett ytterst undanträngt subjekt. Det är först i den andra/sista och betydligt längre sviten »mellan jag å jag» som diktjaget på allvar tar upp kampen med det pladdrande språket. Underrubriken pekar igen tydligt ut just mellanrummet som centralt. Diktsviten inleds med en liten men programmatisk dikt:

inbrytande och vakentillståndet. Det enda som finns kvar är glömskan och pausen, de dubbla mellanslagen mellan »ur» och »å



glömde». Också första radens semikolon spjärnar med säker konsekvens i platsen mellan det första rummet och det andra. Även om debutsamlingens ganska centralyriska gestaltning av ett inre rum måste överges (för att också det är språkligt och dominerat av yttervärldens manliga diskurs) finns en förhoppning om ett annat rum, en plats som går

älska mej älska  
inte bara mej en karta pilar  
åt o-lika håll  
: här en punkt

där främlingen han  
kommer skrattande genom nätterna för att överbevisa  
mörkret  
att han är starkare han  
omfattar mej –

»rummet andas ut han»  
[...]

(Enckell 1987: 23)

Älska inte bara mig, säger jaget, och beskriver sig som en karta pilar åt olika håll, för att därefter ta sats i cesuren och skriva »: här en punkt». De första versraderna blir en bön om att duet ska låta kolonet och pausen bli utgångspunkt för kärleken. Tomrummet, det oformulerbara, måste vara en central del av kärleken. Pilarna åt olika håll knyter an till det oriktade hatet som förekom i den tidigare citerade dikten »omfamna tomrummet» men också på andra ställen i den här sviten formulerar jaget explicit sig själv som en brist på centrum. »jag är upplöst mitt/jag är upplöst mitt» heter det med tydliga blankslag före »mitt» (Enckell 1987: 29). Mot bakgrund av den här subjektupplösningen blir postuleringen »: här en punkt» ännu mer dramatisk. Nästa strof beskriver mannens hånfulla vilja att överbevisa mörkret. Mörkret och natten har ju ända sedan debutsamlingen fått vara

att finna kanske just i semikolonet, i sprickan, eller i glömskan.

Jaget tar alltså sin tillflykt till ordens gömslen medan duet flyttar allt längre in i pratet och yttervärldens brus. Följande postmoderna kärleksdikt visar vilka centrifugala krafter som rider relationerna.

det egna kvinnliga uttryckets sfär i motsats till det krassa dagsljuset. Främlingen (en nidversion av duet) vill visa att han »omfattar mej –», en stark bild för hur den dominerande diskursen inte går att undkomma.

Då gränsen mot sömnen/drömmen överskrids i debutsamlingen markerades detta genom att jaget antog en »mytologisk» pseudonym, »Marija». När diktjaget i *rum; berättelser* väljer vägen ut ur det manliga språket uppstår »Pipa».

Men vart leder då fallet ut ur yttervärldens dominans? Vad händer med jaget bortom språket? Pipas cykliska försök att undfly det manliga språket leder till att hon liksom metaforen bakom namnet låter ana blir en pipa som språket visslar i. Då berättelserna upphör att angå, då språket blir en lös mantel faller hon upprepade gånger mot »orten för tystnadens babbel bla- /bla-bla å där tystnadens

oljud tystnar: ord blir här lek» (Enckell 1987: 43). Sinnligt flyter hennes röst omkring i ett brus av ständigt skvalande manligt språk och slagdängor. Medan försöken till språkligt oberoende blir allt mer desperata gör sig yttervärldens förkrossande

ord för ord tar jag mig ur dig  
bara vakna

se, saknas; i skarven mellan dröm å insikt, avslöjad  
otänkt

[...]  
ord för ord tar jag mej ur dej för att  
ta dej nyfiken till mej fråga  
kan det hända igen –

som det som återstår  
mot att vakna: klart, främmande eller det som  
redan lämnades ogjort i framtiden

kan man älska –

(Enckell 1987: 44)

Jaget/Pipa är uttryckligen på väg ut ur duets dominans genom orden. Andra radens »bara vakna» klingar trotsigt mot blankraden, just morgonen och vakentillståndet har ju utgjort det primära hotet mot dikten. Men dikten fortsätter genom att segervisst postulera att något definitivt saknas. Om man »bara vaknar» till duets manliga sfär kommer man att se att något har blivit borta, i det otänkta, på semikolonets plats. Verbformen »saknas» kan också läsas som »jag saknas» vilket ytterligare preciserar dilemmat. »Bara vakna» postulerar jaget alltså för att därefter vända sig tillbaka mot de dubbla blankraderna och med viss triumf utropa »se, saknas; i skarven».

Målet i dikten är trots allt ett nytt möte med duet i större nyfikenhet där pausen mellan mittersta strofens »mej» och »fråga» skapar en hoppfull spänning. Det är till mejet och pausen jaget vill föra duet. Inte bara till jaget utan till »mej», vilket återknyter till tematiken i den ti-

dominans allt mer gällande. Citat och nonsens val-sar med klichéer på engelska, ändå finns det hela tiden också en ton av hopp som kommer debut-samlingen ganska nära i uttryck:

digare citerade dikten »älska inte bara mej [...] : här en punkt».

*Rum; berättelser* kan läsas som den trevande inledningen på en väldig process: sönderfallets. Redan i *Förvandlingar mot morgonen* förekom ett fall, det är Marija som speglar sig i en brunn och faller inåt mot sig själv, in i sin spegelbild – och så börjar resan, den inre resan, jakten på möjligheternas gräns: horisonten. Men medan Marijas resa mot horisonten ännu är en ganska förtröstansfull centrallyrisk odyssey är Pipas fall mot de inre tomrummen betydligt mer komplicerat. Rörelsen är dock densamma. Både Pipa och Marija ställs inför en yttre fixering och väljer en inre rörelse. Också språket följer rörelsen. Det språk som följde och utgjorde Marijas resa var suggestivt och drömligt men definitivt symbolskapande i traditionell bemärkelse. Pipas fall karakteriseras med Enckells omistliga idiom så här:

men svaja, falla  
 som: utgångspunkt  
 [...] (Enckell 1987: 30)

Genom att rum; berättelser överger debutsamlingens hopp om att det skulle ges en inre frizon för jaget hitom det gängse språkets patriarkala meningsmönster djupnar också likheten med Kristevas vision om poesins uppgift. Eftersom det inte längre råder något tvivel om att språket tränger djupt in i jaget så är det också klart att den poetiska frigörelsen inte kan ta formen av ett centrallyriskt uttryck, utan att den i någon bemärkelse måste konfronteras med det som lurar i jagets sprickor och hålrum. I rum; berättelser prövar jaget olika strategier för att ta sig ut ur yttervärldens och språkets färdigformulerade erfarenheter men de mer autentiska kvinnliga erfarenheterna drar sig hela tiden längre in i tystnaden vilket märks i texten i form av pauser och skilletecken. Den som läser rum; berättelser konfronteras med en text som allt mer verkar tiga just där kommunikationen blir som viktigast. Frågan om identitetens väsen, om vad som konstituerar jaget bortom det manliga språket, ställs dock inte riktigt på allvar ännu. Det finns hela tiden också någonting euforiskt i tonfallet, Pipa cirklar mot andra sidan berättelserna och hoppas bli oberoende av dem. Jakten på tomrummen är ännu färgad av en ovilja att se vad som egentligen står på spel om man beger sig utanför rummen och berättelserna. Det är först i *Falla* (Eurydike) som diktjaget prövar vad det verkligen vill säga att transcendera varje språk – och göra döden till sitt tillstånd.

### Mot döden

Agneta Enckells tidiga produktion når ett slags kulmen med diktsamlingen *Falla* (Eurydike). Det är också *Falla* (Eurydike) som Åsa Beckman ägnar ett kapitel åt i sin bok *Jag själv ett hus av ljus*. Beckman poängterar hur viktigt det är att analysera vilka »erfarenheter, föreställningar och idéer» som poesin gestaltar, att inte låta det formellt innovativa bli

ett hinder för analys och diskussion (Beckman 2002: 10). I sin läsning av *Falla* (Eurydike) blir Beckman därför nästan programmatiskt mycket konkret. Hon läser fram en berättelse om en ung och lite vulgär mor, Eurydike, som lämnar sitt barn för att hänge sig åt ett destruktivt liv som i slutändan blir hennes undergång. Vid sidan om Eurydike ser Beckman ett mer »rekorderligt diktjag» som både lockas och repelleras av Eurydikes självdestruktiva utlevelse (Beckman 2002: 39). Trots att man kan argumentera för den berättelse som Beckman tecknar blir relationen mellan den innovativa formen och »erfarenheterna» lite suddig. Det riskerar att bli en ganska klassisk berättelse om driftsutlevelse och överjagsangst som använder de enckellska dikterna som illustrationsmaterial. Min målsättning är att försöka visa hur form och innehåll oupplösligt är samma sak, hur kampen med språket måste föras i själva språket.

*Falla* är en intrikat text som gäckar läsaren med flera samtidiga och drastiskt konfliktfulla skikt. Samlingen börjar med en två sidor lång prosalyrisk dikt med titeln »poetik» som i kristevaliknande termer skisserar upp en utopisk förväntan på poesins förmåga. I poetikdikten presenteras diktsamlingens skeende i miniatyr men till skillnad från samlingen i stort utmynnar den här dikten i den mest fantastiska apokalyptiska vision och övertro på den egna förmågan och det poetiska språkets kraft.

Väl inne i själva diktsamlingen utspelar sig en berättelse, samlingen har en »plot». I relation till diktsamlingen som helhet fyller intrigen en allegorisk funktion, här gestaltas det manliga språket som en mördare medan den kvinnliga positionen blir offrets eller horans. Klichéerna kompliceras efterhand i takt med att jaget börjar göra anspråk på utrymmet, på att erövra berättelsen. *Fallas* tredje plan är ironiskt och metakommenterande, här ifrågasätts hela diktsamlingens projekt. Ifrå-

gasättandet kommer till uttryck i sviten »avfall» som karnevaliserar diktsamlingens utopier. Skrattet kommer in och skapar utrymme för att tvivla på själva fundamenten i diktsamlingens förhoppningar. Avslutningsvis har vi finalen som utgör ett slags nupunkt i förhållande till den övriga texten. Här får läsaren erfara hur jaget kämpar med och kastas mot de premisser som ställts upp, det är en svit av insikt och besvikelse.

om fotografiet, eller om – flykten, ur fotografiet, bortom  
fallande, regnets rörelse (men) i rummet, flykten, i rummet,  
drömmen om att veta, säkert, äta, fånga  
in, fly: fotografiet, ut ur rummet, fallande –  
[...]  
(Enckell 1991: 5)

Flykten och fallet ställs i centrum men det är inte en flykt in i drömmen eller natten eller andra skyddade zoner utan en flykt som tar rummet som utgångspunkt, ett sätt att starta där man är. Rörelsen ut ur den manliga kamerablicken, ut ur fotografiets fångade ögonblick är målet. Det apostroferade alternativet (flykten och fallet) flankeras av skiljetecken som kolon eller tankstreck. Tätt bredvid diktens

[...]  
stannar för ett plötsligt ljus –  
  
sommom hon kunde välja  
  
varje möjlighet blir verklig: spotlight-belyst  
  
tillståndet är tystnad  
  
processen tom på mening  
  
[...]  
  
slump som mening  
  
tystnaden som musik, rytm  
  
upprepningen, det helt inte-effektiva, onödiga, meditation, mångfaldens  
pladder, poesi, som revolt å protest  
  
(Enckell 1991: 5f)

*Fallas* dynamik och rytm uppstår i de djupa spänningarna mellan nivåerna. Liksom i *rum; berättelser* är tomrummet centrum för jagets begär.

Diktsamlingen inleds alltså med en längre poetikdikt som trots sitt triumfatoriska och otyglade tonfall exakt fixerar samlingens grundskeende. Det är likt Enckell att inleda programmatiskt:

förhoppningar finns också här en helt grafisk paus.

Poetikdikten fortsätter med att skriva fram en kvinna eller mor som »tänker, ner sig i dy», tar på sig solglasögon, lämnar sitt sovande barn och går ut. Väl ute stannar hon för ett »plötsligt ljus» (Enckell 1991: 5). Då öppnar sig verkligheten i ett otal möjligheter. »Mångfaldens pladder» och »slumpen» tränger sig in i tystnaden.

Av mötet med duet/ mannen återstår här inte mycket mer än konfrontationen med det plötsliga ljuset. Med tanke på att protagonisten just begett sig ut på stan blir konfrontationen nästan kollisionsartad, som strålkastarna på en bil. Intrycket förstärks av ordet »spotlight-belyst» några rader senare samt det nära döden-aktiga i att »varje möjlighet blir verklig», narrationen går i kras.

»Tillståndet är tystnad» postulerar Enckell mellan luftiga blankrader. Först när tystnaden, det tomma rummet åstadkommit kan slumpen och impulserna strömma in i befriande rika variationer. Protesten eller nejdet är drivande här liksom i *rum, berättelser*. I och med en konfrontation med det manliga ljuset uppstår alltså tystnaden där det nya språket förväntas börja pulsera fram, det är en tillspetsad utveckling.

I *Falla (Eurydike)* driver Enckell den kvinnliga sömn-drömdimensionen ett steg längre, här

i gryningstimman, sömnlöst ekar klacksteg, tassande undertoner i avhuggna tankars labyrint –

mördaren rör sig flämtande i kulvertarna till ett hypermodernt höghuskomplex,

(å solens första strålar är ännu barmhärtiga)

[...]

(Enckell 1991: 21)

Också det kvinnliga språkets universum är sig delvis likt. Även här liksom i debutsamlingen är kroppen skeendenas scen. Metaforiken placerar de inre rörelserna i kroppen och yttervärldens fixering gestaltas som en aggression just mot kroppen, här i form av ett mord. I likhet med *rum; berättelser* lever jaget en ganska undanskymd tillvaro under berättelsernas yta, exempelsituationerna tar plats medan jaget lyssnar. Men någonting har ändå hänt med den kvinnliga sfären. Offrets agenda är inte mera lik diktjagets i *Förvandlingar mot morgonen* eller *rum; berättelser*. Jaget i *Falla* förundrar sig över

räcker det inte med att beklaga den bortglömda drömmen, den riktiga autentiska kvinnan gör döden till sitt tillstånd. Först där, på den verkligt andra sidan, finns det efterlängtrade tomrummet där det nya språket kan blomstra. Poesins triumfatoriska uppgift blir att skapa tomrum, tystnad, plats för detta nya oundvikliga uttryck.

Extraherar man den berättelse eller plot som finns inbakad i *Falla* ser man att dess metaforiska landskap mycket liknar debutsamlingens. Vi har igen att göra med en manlig förödande stadsverklighet, här representerad av »mördaren». Denne mördare gör entré i gryningen tillsammans med det förintande ljuset. Med honom kommer det krassa moderna digitaliserade språket, all rörelse avbryts. Mördaren är inte unik, han är »en av dom andra – » (Enckell 1991: 21). Dikterna uppmärksammar vaksamt ljuset så fort mördaren träder fram.

och beundrar offrets vilja till sitt öde, protesten flyttar in i undergången. Det är en märklig spänningsfylld relation mellan jaget och offret. Poetiksvitens utlovade problematik får blomstra ut, här är det inte mer frågan om en kvinna som kämpar för att bevara den inre drömdimensionens sanningar i förhållande till en stel och fixerande yttervärld. Här får offret ta på sig rollen som den som egentligen bär ansvaret för (själv)mordet. Med en pendang till poetikdikten är det offret som tar av sig solglasögonen och går över gatan.

[...]  
 det var blått vårskymningsljus, hon tog av sej solglasögonen  
 :hennes ögon blänkte till (skimmer!), så gick hon över gatan, [...]  
 (Enckell 1991: 25)

Offret axlar alltså poetikens utlovade kvinnoroll, hon går det manliga förintande ljuset till mötes. Samtidigt beskrivs hon som hora, hon »bjuder ut sig» (Enckell 1991: 26). Förintelse blir kvinnans mål, nästan perversion. »jag gjorde exakt det du sa åt mej att jag skulle göra, ord

för/ ord» säger mördaren och indikerar att det är någonting tvetydigt med initiativet till mordet (Enckell 1991: 24).

Döden blir en medveten kvinnlig agenda, mördaren har inget annat val än att uppfylla sin bestämelse:

[...]  
 å köttångorna tränger sig genom ventilgångarna, i ett låst  
 rum (vem låste?) frågar mördaren inte om möjliga utvägar [...]  
 (Enckell 1991: 21)

Vilken är då denna berättelses relation till samlingen i stort, vilken funktion fyller den? Vilken är diktjagets och diktduets relation till den?

Att det handlar om språket är tämligen klart, det postulerar redan poetikdikten med

sin apokalyptiska vision om tystnaden som musik och mångfaldens pladder. Men också inne i texten är markörerna klara, lekfullt låter texten ordet och mordet valsa med varandra.

[...]  
 hålen i huden nej hålen  
 i orden i orden  
 hålen i jorden eller jord som hud  
 (målen i morden)  
 hursomhelst av jord är du kommen, men i begynnelsen var ändå  
 Ordet  
 misstaget var mordet, för hud är len  
 [...]  
 (Enckell 1991: 19)

Enckells text kretsar lekfullt kring sina centrala temata. Ordet är hotfullt och sammanblandas med mordet (eller mördaren) medan tomrummet, hålet, apostroferas som en utväg. Sinnrik är kopplingen mellan hålen, de inre ofta kroppsligt gestaltade tomrummen, och döden som här valsar runt i form av det implicerade »jord skall du åter varda».

Mordet och ordet vävs alltså ihop, vilket rimmar väl med poetiksvitens förhoppning om det nya språk som skall uppstå efter konfronta-

tionen med ljuset och döden. Mördaren blir på symbolplanet språkets fanbärare, men också på ett kusligt sätt hela samlingens berättarröst. Han »skriver dikter som ingen förstår, det han/ skriver är verkligt – », heter det (Enckell 1991: 23). Det är språket som skall mörda offret och offret bjuder ut sig, nästan framtvingar händelsen.

Jaget bidar sin tid under händelsernas yta, först då offret är mördat träder hon fram och besvärjer händelsen, försöker framtvinga en to-

tal identifikation och därigenom ersätta offret, ta hennes plats i tomheten. En intressant glidning uppstår här, det är inte bara offrets identi-

tet som tom möjlighet jaget vill ha utan även mördarens identitet som berättare. Jaget vill erövra diktsamlingen:

[...]  
offret dör,  
befriat från ansvar –  
offret som hora: bjuder ut sig –

är jag död nu?

har speglingen lyckats? är jag  
hon? har jag förintat henne genom  
att spegla min själ i hennes – är jag  
hon, ens en stund, död?

(Enckell 1991: 26f)

Efter en närkamp med offrets klichéer, där jaget försökt tvinga fram en identifikation och fått hennes solglasögon inleds en vild och dynamisk diktserie som äntligen skall leda ut i det nya språket. »dina ord slår mig i sten, i flaska/ – men ord har hål» postulerar jaget (Enckell 1991: 36). Dynamiskt, vilt och förhoppnings-

fullt vågar jaget språnget mot döden. En sorg över att duet inte ryms med i den nya världen anas: »vår berättelse, hördu? fastnad på ett fotografi, oframkallat – » (Enckell 1991: 37). Sviten summerar till sist sina väsentliga koder och löser upp sig i tystnad, äntligen är då tomheten uppnådd.

– lämna mig bort ur dessa ord...

– infångad av ett plötsligt ljus...

mina ords kropp är hål ord  
har hål min kropp –  
(Enckell 1991: 38)

Bara det väsentliga är alltså kvar, viljan ut ur duets ord, det plötsliga förintande ljuset. Utsagan »mina ords kropp är hål ord» är paradigmatisks och understryker ännu en gång hur det egna språket är tomrummet, hur hålen ska hysa, vara kropp åt, jagets egna ord. Pauseringen efter »hål» är konsekvent. Sista versraden skriver ihop ordet och kroppen, internaliserar språket, igen.

Det är med en viss oro i sitt intresse som läsaren vänder sida. Hur göra döden till sitt tillstånd?

I den följande bara två sidor långa, prosalyriska delen av *Falla*, »avfall», knyter samlingen an till en dimension som legat latent ända sedan poetiken, nämligen tvivlets och skrattets. Poetikviten inledde med ett citat av Kathy Acker:

”I detta ögonblick tänkte sig Don Quijote,  
tack vare sin ständiga vana att föreställa  
sig varje möjlighet som verklig, en så  
felaktig verklighet man kan föreställa sig.”  
(Enckell 1991: 5)

Diktsamlingen går in i ett karnevaliserat modus och skrattar åt samlingens hela projekt, åt fallet, det egna språket, dikten som barn – allt. Karnevalen (som ju är dödens klassiska symbol) för in läsaren i en sublim begravnings- och paradispardi. Jagets kamp blir i ljuset av den här sviten rena donquijoteriet.

[...]

Denna historia handlar inte om mitt barn.

Den handlar om – ja – om något som inte – (som inte?), eller om skit och vatten. –

[...]

(Enckell 1991: 41)

Det är alltså tomrummet, döden, det »som inte», som lekfullt ställs i centrum samt skit och vatten. Poetikdiktens fragmentariska berättelse om en mor som överger sitt barn och »tänker ner sig i dy» får här konturer och konkretion. Barnet som ju enda sedan debutsamlingens första dikt ofta skrivits ihop med dikten får nu lekfullt ersättas av »något som inte →». Den historia som texten nu lägger upp för läsaren med sitt mest älskvärda och silkeslena språk går i korthet ut på följande: En kvinna åker spårvagn med en potta full av avfall som hon placerar under skylten för barnvagnar. Hon känns inte vid sin potta och lämnar den i spårvagnen då hon stiger av. På en hög kulle ser hon »bortom horisontlinjerna: bad-/anläggningar för innefolket» (Enckell 1991: 41). Hon ser att livet är tryggt och glatt om man badar med (sport- och kultur-) stjärnor. Efter en stund kommer dock en rund liten kvinna och ber vår protagonist följa med: »Att överge en potta: det går inte» (Enckell 1991: 42). De vandrar tillsammans över en bro där ljuset bryter i brunt och kommer till en grupp små rena kvinnor som lugnt doppar penslar i pottan och målar vår huvudperson med sitt avfall: »denna/ tunga, luktfria bruna, jordlika essens, detta avfall» (Enckell 1991: 42).

Det är en sinnlig begravningsparodi som vi har att göra med. Här tar diktsamlingen verkligen tag i det implicerade »Jord skall du åter varda» som så

Språket fogar sig mildt och blir prosalyriskt och mödolöst som aldrig tidigare i produktionen. Titeln »avfall» anger tonen. Dels genom att konkret syfta på skit, dels genom att lekfullt spela med döden (jfr falla ifrån – dö, falla av – tyna bort).

I avfallssvitens början kommer en liten central passage:

smidigt utelämnades i dikten om ordet och mordet. Då jaget äntligen vågar språnget mot döden löser det krampande språket upp sig, konflikterna glider undan och jaget vandrar in i denna lugna paradiska tillvaro, denna badanläggning bortom horisonterna. Samtidigt som avfallssviten parodierar paradiset är det också en parodi på jagets/samlingens/produktionens förhoppningar om det stora bortom. Drömmen om den underbara skaparhandlingen som skall komma genom döden, de runda, rena kvinnornas ordlösa mödolösa urkvinnliga skapande i det urkvinnliga bruna (!) ljuset vänder också taggarna mot diktsamlingen. Trots det är den här begravningsritualen klart en markering av att diktjaget beger sig bortom gränsen. Liksom i debutsamlingen där staden rodnade då Marija tumlade iväg bortom horisonterna finns också här en skam över projektets omöjlighet. Är döden verkligen så här underbar? Är den manliga dags- och stadsverkligheten faktiskt så här lätt förflyktigad? Är det så här lätt att strunta i duet, barnet, dikten och det verkliga?

Karnevalens insignium är enligt Michail Bachtin att allt högt degraderas, allt stereotyp och förstenat blir kroppsligt, föränderligt och nerbrutet av skratt. Det är ner i jorden/graven och ner i kroppens nedre regioner, genom smuts och skit och tarmar, som det höga förs för att där genomgå en karnevaliserad pånyttfödelse. Skrattet finner sparsäkert våra mest stel-



benta föreställningar, skratet både prövar dem och återuppräftar dem. Romanen är enligt Bachtin den mest karnevaliserade av alla genrer p.g.a. att prosans lekfulla presens ger plats åt improvisation och kontrollbrist. »Nedsättandet gräver en kroppens grav för en ny födelse. Härigenom har det inte bara en förintande negativ innebörd, utan på samma gång en positiv, pånyttfödande; det är med andra ord *ambivalent*, det samtidigt förnekar och bekräftar» (Bachtin 1986: 31).

det som inte tänker, Eurydike hon  
som är hon är  
[...]  
(Enckell 1991: 53)

Debutsamlingens Marija steg fram som det inre rummets jag, Pipa i *rum; berättelser* uppstod som sömn- och drömvärldens nästan ospråkliga vindflöjel och nu konfronteras läsaren med Eurydike, dödsrikets hemlighetsfulla brud. Kontakten till föregångaren *rum; berättelser* markeras tydligt: »(drömmen jag vaknade/ ur å glömde: Eurydike!)» travestierar det i *rum; berättelser* förekommande »rum; ett annat/:drömmen jag vaknade/ ur å glömde» (Enckell 1991: 53, 1987: 21). Det inre rummets plats förvaltas nu av en död kvinna.

hör hör inte hör  
tunga hör tunga  
  
hör tunga  
andas tungt i  
dimma andas löv  
prassel, sakta  
[...]  
(Enckell 1991: 54)

Mellan »hör» och »hör inte» bubblar inget nytt språk, mellanrummet förblir en pausering, ett tomrum. Hur jaget/Eurydike än kränger och vränger växer tomrummets tomhet utan att ge plats för det totalt egna autentiska språket. Hela

Då avfallssviten i *Falla* plötsligt låter språket bölja mjukt och prosalyriskt är det en skenbar foglighet vi har att göra med. På ett djupare plan är det här en karnevaliserad svit som kämpar för att gå till botten med samlingens förhoppning om den stora pånyttfödelsen. Läsaren förs in i magen, den kroppsliga graven och språket föds lika mödolöst som skiten. Döden möjliggör allt och jagets långa kamp för sitt eget språk framstår som rena donquijoteriet. Hela texten skrattar och ur detta karnevaliserade dödsskratt föds Eurydike.

Pausen mellan *rum; berättelser* »vaknade ur / å glömde» fylls upp av Eurydikes bortglömda drömröst. Jakten på tomrum, på det »som inte» har tvingat ner jaget i underjorden för att där söka det rent autentiska, egna. Eurydike skall inkarnera de tre första samlingarnas förhoppningar om tomrummets möjligheter.

Språket löser upp sig, nyckelfraser virvlar bland nonsens. Jaget/Eurydike kämpar som besatt för att höra det nya språket, för att höra tystnaden sjunga:

tystnadens icke-tystnad  
tyst men inte...

samlingens förhoppningar koncentreras i den här intensiva finalen, allt är berett på poetiksvitens löften om »mångfaldens pladder» och »tystnaden som musik, rytm» men istället händer någonting annat:

hör hur härligt sången skallar  
genom Hades öde hallar det är  
Orfeus –

he's coming to take me away, ha-ha  
[...]  
(Enckell 1991: 56)

På bombastisk halvvers som gömmer Suomis sång<sup>1</sup> (ett patriotiskt stycke för manskör) mellan raderna dundrar den erbarmliga mannen genom tomrummen. Och Eurydike har inget eget språk att sätta emot (bara en hjälplös kliché på engelska). Hon vill inte bli innesluten i sången. Men vilka är hennes alternativ?

[...]  
dej, orden nej: det som rör sej  
[...]

(Enckell 1991: 64)

Citatet ovan fungerar som ett utsökt (nästan grafiskt) koncentrat av hela den tidiga produktionens grundkonstellation; duet och språket å ena sidan kontra protesten och rörelsen å den andra. Tomrummet och kolonet runt nej<sup>2</sup> i mitten är allt jaget förmår säga om sig själv. Den stora besvikelsen är att jaget inte förmår bli tomrummet, uppfylla det.

där, på andra sidan  
berättelserna, rastlöst det obehärskade  
leendet

kvinnans skrik  
i sömns smältande speglar

också fallet sviker

(Enckell 1991: 65)

Finalen i *Falla* är mörk – det fanns inget nytt bubblande språk. Mellan döden och Suomis sång för manskör var utrymmet förvånansvärt litet. Den sista dikten verkar slutgiltigt förlora

In i det sista söker jaget finna en röst för poetiksvitens postulerade »poesi, som revolt å protest» men resultatet blir som i *rum; berättelser* endast dubbelpausen mellan »ord» och »nej» (Enckell 1991: 6).

Det visar sig att endast döden bubblar i sprickorna. Den skapande människans problematik ställs på sin spets, i jakten på det fullständigt egna uttrycket, den fullständiga subjekts handlingen oberoende av allt möter jaget till sist endast ett oberoende intet. Leendet eller det obehärskade skrattet åtföljer som så ofta insikten:

tilltron till Kristevas idé om poesins möjligheter att rucka på den symboliska ordningen genom att ge språk åt själens semiotiska grundskikt. I stället för den upp till ytan en annan

verksam intertext, nämligen diktsviten »O spång av mellanord», farfar Rabbe Enckells lovsång till mellanorden, de små oansenliga

upprepningarna, de tillspillogivna, tillfälliga bindeorden: lovsången till allt det lilla som förlorar sig i något större.

[...]

För mig är villebrådet fritt när det jagas  
i dödsskräck av ett hetsande koppel.  
För mig är mördaren fri när han väntar  
med själen på helspänn dörrklockans ringning.  
den helt alldagliga ringningen av ett bud bakom dörren  
med varorna  
från specerihandlarn bakom hörnet –  
och ändå en helt ovanlig ringning, en som obarmhärtigt  
skjuter riglar för tillvaron, uppenbarar  
att nu är nästa steg ett ”följ med” – polisbilens  
sakta spinnande från gatan ljuder som i en dröm –  
Detta är en frihet du inte kan undkomma!  
En frihet till ett större, ett ofattbarare.  
En som kanske slutligen utlöser  
det ljuvligaste en människa kan nå: leendet intet längre  
förmår avstyra –

[...]

(Enckell 1946: 65)

Förhoppningarna om att gå upp i något större, om tvångets frihet, om det oundvikligas befrielse – ända fram till de sista sidorna i diktsamlingen har det funnits en tematisk likhet. Offret/Eurydike har frambesvärjt sin undergång för att genom utplåning födas på nytt in i ett friare, egenare uttryck. En mer autentisk tillvaro också. Det är som om avslutningen i *Falla* skulle nagelfara alla förhoppningar om poetisk utlevelse bara för att inse att de är fåfänga. Kristevas vision bygger ju på en dynamisk växelverkan, en oscillering mellan det semiotiska och det symboliska men hos Enckell möter endast ångest och död den som vill lösa upp sig själv till förmån för ett nytt språk. På andra sidan berättelserna finns ingen extatisk njutning, leendet som hos Rabbe Enckell blir njutningens skrämmande förlösning blir hos Agneta Enckell en spricka som får själen eller ansiktet att rämna.

## Bibliografi

- Bachtin, Michail 1986. *Rabelais och skattets historia*. Övers. Lars Fyhr. Gräbo.
- Beckman, Åsa 2002. *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*. Stockholm.
- Enckell, Agneta 1983. *Förvandlingar mot morgonen*. Helsingfors.
- Enckell, Agneta 1987. *rum; berättelser*. Helsingfors.
- Enckell, Agneta 1991. *Falla (Eurydike)*. Helsingfors.
- Enckell, Rabbe 1946. *Andedräkt av koppar*. Helsingfors.
- Jäderlund, Ann 1990. *Snart går jag i sommaren ut*. Stockholm.
- Kristeva, Julia 1990. *Stabat mater*. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström. Stockholm.
- Witt-Brattström, Ebba 1993. *Ur könets mörker*. Litteraturanalyser av Ebba Witt-Brattström. Stockholm.
- Witt-Brattström, Ebba 1993. Fula flickor, masochism och motstånd. Samtidens kvinnliga stämmor. I Madeleine Grive och Claes Wahlin (red.): *Att skriva sin tid*. Stockholm: 298–317.

## Noter

- 1 »[...] Hör hur härligt sången skallar,  
    mellan Wäinös runo hallar.  
    Det är Suomis sång.  
    Det är Suomis sång [...]»  
Ord Emil von Quanten, musik Fredrik Pacius, manskör.

*Tatjana Brandt*

## **Fantasifoster och fula fiskar En analys av tomrummet och det osägbara i Agneta Enckells diktsamling *åter***

Den sanna sången föds i annat bröst,  
en fläkt kring intet, gudens andning, vinden.  
R. M. Rilke<sup>1</sup>

Agneta Enckells poesi verkar ofta lösa upp sig över sidorna. Blankraderna och de fler-dubbla tomma mellanslagen skapar en känsla för rytm som mer påminner om det som arkitekter brukar tala om när de betraktar en byggnad än musikens och pulsens rytm. När man beskriver en byggnad kan man analysera hur höjd och djup, fönster och vägg, soliditet och lätthet kommunicerar. Men hur ska man formulera sig kring en poesi som likt Enckells ofta är snuddande nära att använda pausen som utsaga och talet som inramning? Vad är del och vad är helhet när rösten och tomrummet verkar längta efter att få byta plats?

1980-talspoesin är både älskad och omstridd. I Sverige debuterade Ann Jäderlund, Katarina Frostenson, Birgitta Lillers med flera och på finlandssvenskt håll bland andra Agneta Enckell och Eva-Stina Byggmästar. På många sätt förde den här generationen poeter med sig en helt ny typ av både oerhört sinnlig och samtidigt intellektuellt driven poesi.<sup>2</sup> Som en följd av kvinnorörelsen under 1970-talet, skriver Julia Kristeva i sin artikel "Women's Time", kan man se ett sökande efter den kvinnliga sexualiteten och språkets omedvetna skikt i 1980-talspoesin. Den här generationens feministerna är enligt Kristeva uppmärksamma på de begränsningar som det sociala kontraktet innebär för kvinnor. En kvinna, menar Kristeva, har en annan relation till det sociala kontraktet, till makt, språk och mening, men också till den lineära tiden. En relation som döljs och trängs undan för att den har en destabiliserande och omstörtande potential. (Kristeva 1981.) Kristevas tanke kom att bli utgångspunkt för en häftig debatt om det kvinnliga och det obegripliga som rasade i framförallt *Dagens Nyheter* efter att Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* kom ut 1988.

Det har inte skrivits mycket om Agneta Enckells författarskap. Vad vi har är ett par artiklar (Beckman 2002, 27–42; Brandt 2012) och några korta allmänna genomgångar av hennes tidiga poesi (Zilliacus 2000, 284; Varpio 1999, 116; Møller Jensen 1997, 509–510). Om Enckells diktsamling *åter* – som är tema för denna artikel – finns det strängt taget bara en utförligare text, nämligen Peter Mickwitz lyhörda essä "Carassius carassius!" från 1995 som jag återkommer till längre fram i min artikel.

Efter tre diktsamlingar som på ett otyglat och drastiskt sätt tematiserar poesins och den egna röstens svårigheter i ett universum av färdigformulerade klichéer och patriarkalt språk blir Enckells fjärde diktsamling *åter* (1994) något av en vändpunkt i författarskapet. Det vildvuxna och talspråkligt slängiga som dominerade den tidiga produktionen har i *åter* gett plats för en avskalad, lyssnande koncentration. Det är som om jakten på tomrummet ersatts av ett frågande efter något annat, något som dock ständigt undflyr alla benämningar. Också de tidigare samlingarnas feministiska förhoppningar intar här en underordnad plats. I *åter* glider den påträngande yttervärlden ljudlöst åt sidan, i stället får läsaren bevittna hur diktjaget gör upp med sig själv, kämpar med sin högst personliga relation till språket, identitetens strukturer och döden.

Till sin uppbyggnad består *åter* av fyra numererade sviter, en kort inledande prologdikt samt en avslutande dikt placerad på bokens bakpärm. Även om texten arbetar med minimala förskjutningar och variationer finns det en klar utveckling genom samlingen. Den första sviten präglas av en fixerad väntan, dikterna verkar ha frusit fast och all rörelse avstannat. Jaget är fullständigt frånvarande och de tomma ytorna mellan orden breder ut sig på uttryckets bekostnad. Konkreta skeenden saknas, i stället får läsaren möta skugglika gester, knappt handlingar utan snarare ansatser till rörelse, som verkar stelnade eller fastfrusna i en glasruta. Dessa gåtfulla ansatser till händelser eller igenkännbara föremål blir märkligt exponerade och hjälplösa på en gång. De tangerar medvetandet som om de var skymtar av den egna spegelbilden som man inte vågar se på eller miner som finns i det egna ansiktet men som man aldrig har sett. I diktsamlingens andra svit har någonting hänt. Här uppträder *två* ansikten som närmar sig glaset (från olika håll) både för att spegla sig och för att se igenom spegelytan. Men varje gång ansiktena närmar sig rutan ryggas de tillbaka för en upptäckt: den stela speglade ytan eller rutan har fått ristningar och skråmor. Ansiktena både lockas och repelleras av att glaset blivit synligt genom sina defekter och denna plågade svängning ger den andra sviten sin vacklande rörelse. I den tredje sviten sker en konfrontation. Här böjer sig det ena ansiktet äntligen ända ner över ytan, ja det tränger faktiskt under (vatten)ytan, under spegelbilden, och möter där den lilla bruna rudans fiskblick. Det här mötet injicerar en närmast epifanisk energi i språket, en energi som präglar hela den fjärde och sista sviten.

Jag strävar efter att i min artikel synliggöra diktsamlingens utveckling genom läsningar av de enskilda dikterna. Enckells metapoetiska utgångspunkter, hennes kamp med bilden och spegelytan, leder rakt in i ett gungfly av brännande frågor om identitetens relation till språket och jagets relation till den andre som knappast kan besvaras men som ändå kan vara värda att ställa och formulera. En viktig aspekt av min läsning är att analysera hur Enckell laddar pausen, mellanslaget, med sin poesis mest akuta förhoppningar. Härvid handlar det inte om en analys av samlingens metrik eller rytm (jfr Lilja 2006; Larsson 1999; Kainulainen 2011) eftersom pausen hos Enckell snarare

fungerar som ett slags negativt tecken – ett tecken för det som undflyr och betingar alla tecken – än som en rytmmarkör. För att komma åt och klargöra samlingens poetisk-existentiella förhoppningar och dynamik har jag funnit Julia Kristevas tänkande kring abjektet särskilt belysande.

### Kristeva och det abjektala

Jag ska inleda min analys med att kort teckna Kristevas tanke om subjektets relation till språket med särskild tyngdpunkt på det abjektala eftersom det är en teori som kommer att fungera som bakgrund för mina analyser. För Kristeva är språket den scen som våra svåraste och viktigaste existentiella kamper ska föras på. Men den språksyn som strukturalismen lämnat efter sig gör tillvaron till en vandring över spröda isar. Kristevas författarskap kretsar kring och tematiserar de erfarenheter som faller utanför den symboliska ordningen, utanför språkets räckvidd. Lite krasst kan man säga att Kristeva delar in betydelseprocessen i två skikt: *det symboliska* och *det semiotiska*. Med det symboliska avser hon den struktur och grammatik som organiserar våra språkliga symbolers betydelser och referenser. Det semiotiska, däremot, syftar på våra kroppsliga begär och drifters sätt att manifesteras sig. Medan det typiskt symboliska språket består av påståenden, omdömen och logiska resonemang kommer det semiotiska elementet till uttryck i det som är rytm och musik i talet. Det är en växelverkan mellan dessa två aspekter som gör allt meningsfullt språkbruk möjligt:

Sammanfattningsvis kan man säga [--] att de två [--] tendenserna står för *två modaliteter* i vad som för mig utgör en och samma betydelseprocess. Den första kallar jag ”det semiotiska” och den andra ”det symboliska”. Dessa två modaliteter är oskiljbara i betydelseprocessen vilken bygger upp språket, och dialektiken mellan de två avgör diskurstyp/genre (berättelse, metaspråk, teori, poesi etc.) Det så kallade ”naturliga språket” tillåter med andra ord olika slags uppdelningar mellan det semiotiska och det symboliska. Däremot finns det icke-verbala teckensystem som uteslutande byggs upp utifrån det semiotiska (musik till exempel). [--] Eftersom subjektet alltid är både semiotiskt och symboliskt, kan inget teckensystem som det producerar bli ”enbart” semiotiskt eller ”enbart” symboliskt, utan präglas av en skuld till bägge. (Kristeva 1990, 116.)

Enligt Kristeva – som stöder sig på Lacans teori om spegelstadiet – går spänningen mellan det symboliska och det semiotiska rakt igenom det mänskliga subjektet (Jfr Witt-Brattström 1990, 16). I vår tidiga relation till moderskroppen då jaget, modern och världen ännu inte skiljts åt organiseras tillvaron av kroppsliga begär och av förspråkliga strukturer som sinnlighet, rytm, klang, gestik och ljus, menar hon. Jaget uppstår som medvetet subjekt först då det går in i språket, in i den symboliska ordningen, och den moderliga zonen blir undanträngd och främmande. Det vuxna subjektet oscillerar ständigt mellan det språkligt symboliska och det kroppsligt semiotiska.





besvärjas och tillåtas bli detta huvudformade och hopkrupna, denna mærg. Detta hopkrupna som gror i magen konnoterar naturligtvis havandeskapet. Enckell har ända sedan debutdiktsamling *Förvandlingar mot morgonen* (1983) ofta vävt ihop dikten och barnet. I debutsamlingen var det morgonljuset som söndrade dikten-barnet på förlösningsavdelningen. (Enckell 1983, 9.) Också i den citerade dikten går något sönder. Diktens fjärde versrad låter frasen ”söndag söndrad” slå ner som ett konstaterande, främmande också genom sina citationstecken. Friden är bruten men dikten är inte död, den fortsätter och något fosteraktigt bidar sin tid, något som ligger hopkrupet i sand. Därefter kommer diktens kanske mest centrala rad ”:stannad, stanna!”. Kolonet framför ”stannad” får ordet att syfta tillbaka på dikten, summera upp allt det dikten sagt, själva dikten är ”stannad”. Men därefter följer utropet ”stanna!” Diktraden blir paradoxalt nog en uppmaning och ett sätt att peka ut ett faktum på en gång. Det är just vid det som har stannat, vid den ”kroppade” stenen som vi bör dröja. Det är där vi ska gå in, det är just det stannade som vi ska uppmärksamma.

Sjunde versraden inleder med den lite kryptiska Björlingallusionen ”synden tog din nagel” – hos Björling heter det ju ”syndens blåa nagel” vilket gör att Enckells följdfråga ”vilken färg ur –” får läsaren att ännu mer sakna det blåa.<sup>3</sup> Man kan läsa frågan som ett rop på egen röst, egen ton, egen färg, ett sätt att undra med vilken färg man kommer ut ur citatet, ut ur språket, medan ordet ”since” krasst söndrar förhoppningarna och meddelar faktum: ”synden” har i någon mening redan tagit ”din nagel”. De följande radernas inåtvända oro fortsätter resonemanget genom sin omisskännligt metapoetiska ansats: ”(fråga eller utrops) / (fråga eller utrops)”. Dikten vacklar mellan ett sökande, frågande förhållningssätt och ett mer expressivt modus för att i nästa andetag svara sig själv ”ropa, gå since – / blås ute / blås ute”. Det är en rekommendation som i all sin gåtfullhet sätter stor tyngd på pausen och tystnaden. Det gäller att ropa och gå rakt in i pausen, eftersom man (du, jag, vi) saknar ”nagel”. Nageln är ju i någon mening kroppens eget verktyg, något att rista eller kanske skriva med. Utropet ”blås ute” konnoterar utandningens tysta uttryck, försöket att tala utan språk men också uttrycket ”blåsa ut” i bemärkelsen släcka eld finns med som en skugga eller viskning. Tystnaden som uttryck, den utblåsta, släckta, stannade, dikten som mål.

Trots den ovan citerade diktens tumlande i språket präglas första delen av åter av en spänd väntan. Läsaren får följa ett oerhört undanträngt diktjag in i en textvärld som verkar kretsa kring brist och frånvaro. Hela diktsamlingens prologdikt anger tonen:

kroppar böjda i glas som ljuset bryter  
sönder det är ljusets begär när kroppar  
böjs,

(en ton som brister)

(Enckell 1994, 5.)

Här har vi den ”kroppade stenen” i en lite annan form, nämligen kroppen i glaset och ljuset som går igenom. Ljuset har genom Enckells alla diktsamlingar haft en destruktiv, antipoetisk (manlig) funktion. I *Falla (Eurydike)* (1991) frammanade jaget en konfrontation med ljuset för att genom det förintande mötet komma närmare döden och pånyttfödelsen. Också här väntar texten in bristningen, sprickan, söndringen, men glastillvarons stela födslovända verkar inte ge med sig. Den enda öppning som den här dikten har är den lilla luckan mellan ”sönder” och ”det”.

Riktningen eller rörelsen i diktsamlingen är ett försök till närmande, ett möte eller en konfrontation med spegelbilden. Det är mot det andra ansiktet som jaget vill färdas, och denna främling, duet, knyts konsekvent samman med tomrummet, med sprickan i glaset. Bara en söndrig bild verkar kunna vara sann. ”[N]är brister som glas händer du” lyder en dikt i sin helhet med tillägget ”gående, mellan” längst ner på sidan (Enckell 1994, 11). Det är alltså först då glaset rämnar som ”du händer”, men vad innebär det? Ett par sidor senare travesterar samlingen: ”när brister när händer” (Enckell 1994, 15). Frågan berör nu exklusivt pauseringen. På båda sidorna om pausen väntar texten in en förändring. Det är som om båda frågorna vände sig inåt mot den cesur som binder ihop dem och frågade efter när detta tomrum ska ”ske”, när det ska visa sig. Det är en längtansfull besvärjelse som utmanar läsaren genom sitt frånvarande subjekt. Men vad vill jaget med tomrummet, vad hoppas dikterna på?

där en som väntar är till  
 glas mellan två  
 hjärtslag som brister  
 ut

(Enckell 1994, 16.)

Här fokuseras konstellationen ännu tydligare. Den som väntar bosätter sig i själva glaset, försöker tränga in sig i tomrummet mellan spegelbilderna. Det går en nästan grafisk linje genom texten när jaget försöker placera sig mitt emellan sig själv och sin utsaga eller sig själv och sin bild. Spegelglaset blir en fast punkt för en delad identitet. Hjärtslagen slår ut på båda sidor om denna tomma plats. Att hjärtslagen ”brister / ut” alluderar fint dels på det efterlängtrade bristandet, det som skapar tomrum, dels på att de uttrycker sig, ”utbrister”, genom sina slag, sin puls. Än en gång ett sätt att låta den tysta dikten tala.

Enligt Julia Kristeva erövrar barnet språket samtidigt som hon eller han känner igen sin egen bild i spegeln. Det sker i den så kallade ”tetiska fasen”, processen som leder fram till de första satserna eller utsagorna. Representationen för ”jag”, det vill säga spegelbilden, fogas över på ordet och blir det betecknade i den saussureska ekvationen. Utsagan ”jag” består alltså av identiteten/självförståelsen/”spegelbilden” (det betecknade) + själva tecknet (det betecknande) men den som talar, det levande föränderliga



tomrummet så att ”ingenting” blir ”vänta in genting”. Vad är detta som samtidigt är ingenting men ändå ett genting? En upprepning, tomrummets återkomst? Någonting som kommer tillbaka, som ett eko? Tystnadens röst? Dikten fortsätter leka med tinget. Tinget ska både brista ut (uttrycka sig och gå sönder) eller också ska tomheten brista fram ur tinget, men prepositionerna tvinnar sig så att ”urtinget” dessutom uppstår. Så kommer det närmast omkvädesaktiga väntandet i mitten av dikten som igen riktar sin energi mot pausen, bristen, skarven, kommatecknet. Vänta in pausen, verkar dikten säga för att skugga sin utsaga med att det man väntar in också är en täthet som växer fram ur ”tet, het”, igen med kommatecknet som centrum. Det söndriga ordet, kommatecknet, sprickan förvandlas till en täthet. Tomrummet som förvaltare av det tätaste, mest centrala som finns.<sup>4</sup>

Den första sviten i *åter* kan alltså sägas närma sig tomrummet väntande, frågande, men när tomrummet väl hägrar verkar dikten rådvill. All rörelse avstannar och väntandet fortsätter. I svitens sista dikt däremot sker äntligen ett brott, något händer som radikalt förändrar konstellationerna:

då händer det ohörda ör-  
hänget spränger genom  
glaset

(Enckell 1994, 20.)

Dikten leker med nyckelfraserna ”när brister som glas händer du” samt ”när brister när händer”. Nu händer alltså ”det ohörda” vilket blir en sinnrik lek med det *oerhörda* samtidigt som tystnaden, det stumma, det som aldrig hörts, fokuseras. Paradoxen i att Intet händer. Att just örhänget spränger glaset knyter lekfullt an till Enckells tidigare produktion som letat efter tystnadens sprickor i det talspråkliga bruset och slagdängorna – ett örhänge kan ju vara en synonym för en schlager eller melodi. Man kan alltså läsa in en lätt allusion på tematiken i *rum; berättelser*, men framförallt är örhänget förstås ett smycke, en artefakt som signalerar kvinnlighet, någonting som kan föras med ett gnisslande ljud mot glas. Örhänget är något som likt nageln kan rista och repa, synliggöra det transparenta. I samma stund glasrutan får repor slutar den att vara tom och transparent, något som bara döljer eller släpper igenom, den blir påtaglig och synlig på ett helt nytt sätt.

### Kyssa ett kommatecken

Det visar sig snabbt i nästa svit att örhänget inte söndrat eller förintat glaset, utan skråmat det. Glaset blir plötsligt synligt och grundscenen blir två ansikten som försöker spegla sig i varandra men som i stället får syn på glasytan och vänder sig bort i skräck.



Vi ser framför oss två ansikten som reflekteras i varandra. Mellan sig har de en vattenyta som både avslöjar tången under sig och speglar molnen. Att ytan krusas lätt, att det finns en oro syns i det uppbrutna språket i den vänstra spalten, r:en rinner ut över bilden som var de brutna av oroliga kårar. Vågrörelsen är både visuellt målände, nästan naturlyrisk, men samtidigt också en signal om spegelytans språklighet. Konsonanternas bokstavlighet tränger ut ur betydelsen, löser upp språket. Mellan tecknet och bilden skiner glipen igenom. Dikten avslutas ”sjun / kande, genom det skråmande, an-” och fortsätter med obekymrad tvetydighet på nästa sida (Enckell 1994, 25):

(siktet: gå in i, ett komma  
rista  
och bli duet där  
obehärskat,

(Enckell 1994, 26.)

Målet med ansiktet, det som jaget ”siktat på”, blir här explicit att tränga in under det, att sjunka in i dess sprickor. Att bli duet, hela eller foga ihop identitetens delar som skiljs åt av glaset/ytan. Vidare konkretiseras kopplingen mellan texten och språket: den krusande rörelse som i den föregående dikten luckrade upp språket/ytan har här hårdnat till ett komma. Kommatecknet blir spegelbildens lockrop (ett tecken att komma), det är spegelansiktet som nu skapar rörelsen, ansiktet är aktivt ”skråmande”. Målet blir att gå rakt igenom denna lockelse, att rista i den, och ”bli duet där/ obehärskat”. Men vad innebär det? Vad händer om man tvingar den språkupplösande poesin att fusionera fundamenten för identiteten och språket? Om man vägrar godta Kristevas tanke att referensen finns på grund av jagets frånvaro i språket. Blir den enda möjligheten då att regrediera in i en obehärskad förspråklig (men eventuellt helare) identitet? Dikterna kretsar upprepade gånger mjukt kring sin frestelse:

[--] stegen  
in  
i spegelns yttre  
bild, ”det som är  
och lockar där”  
ett tecken att komma  
ett kommatecken i rörelse[--]

(Enckell 1994, 31.)

Kysen är den primära rörelse som får ansiktena att närma sig varandra, att söndra ytan. Man kunde kanske kalla det kärlek, men samtidigt är kärleken här helt instrumentell i den bemärkelsen att den älskande inte söker det konkreta duet utan tomrummets



Rudan som allitterationsmässigt leker både med ljuden ”du” och ”ur” samt engelskans ”rude” svarar genom att skratta, ytan söndras ytterligare. Skrattet skrämar bilden, skapar egna sprickor – duet svarar! Eller så är det snarare ”gentinget” som ”händer”? (Enckell 1994, 19, 15.) Konfrontationen med rudan får jaget att reagera på följande sida: ”aa-a, / (obehärskat,)”, vilket också kan läsas som ett andetag (Enckell 1994, 38). Ur kontakten med rudans skrattande blick springer andetaget fram. Men vad betyder det?

Peter Mickwitz har i antologin *Rudan, vanten och gangstern* (1995) skrivit en essä om Enckells ruda-dikt. Mickwitz utgår från en nästan naturlyrisk bild av någon (ett ansikte) som böjer sig ner över ett klart vatten (för att till exempel dricka) och där får syn på en lustig fisk i dyn (rudan). Diktens inledande fras ”djupt känt i spegel / bilden som en stilla färd” läser han som ett slags främmande centrallyriskt manifest som förstörs, krossas av att ansiktet möter rudan i dyn. Rudan blir för Mickwitz ett emblem för dikten bortom ett högmodernistiskt uttryck, ett emblem för språkets materialitet:

Rudan är det omöjliga att andas utan att andas, att skriva språk utan språk (det vill säga utan det vi vanligtvis läser som språk), att vara utan att vara; ansiktet som både är och är sönder. På så sätt blir rudan både en okonventionell bild och ett ljudande r som starkt bidrar till att forma språkets dygighet till trots allt dikt, dikt bortom en högmodernistisk estetik och stämning. (Mickwitz 1995, 92.)

Det ligger väldigt mycket i Mickwitz uppslagsrika tolkning, men samtidigt blir analysen av just rudan som allegori för språket märkligt vag. Jag prövar andra plausibla läsningar, väger och vrider, men så fort jag försöker formulera mig om själva rudan verkar de analytiska ansatserna bli märkligt utbytbara. Hur ska man förstå detta märkliga urting, denna ruda i dyn som både lockar och förskräcker? Läser man allegoriskt går det att säga nästan vad som helst om fisken: Kanske är den fallisk? Eller också är den ”materien”? Eventuellt är den döden? Eller snarare den Andre? Språket självt? Eller tvärtom språklösheten? Plausibla tolkningsmodeller men samtidigt likgiltiga. De tillför ingenting, de blir intellektuellt snygg dekor, ”intressanta hypoteser”, men inte verksamma, förståelseöppnande vägar.

Det är Julia Kristevas bok *Fasans makter* som hjälper mig att läsa svårigheten som en möjlig öppning. Den som närmar sig språkets och identitetens gränser, menar Kristeva, kommer att förlora sin relation till den Andre eller objektet i samma ögonblick som det egna subjektet börjar lösas upp. Gränserna mellan undermedvetet och medvetet blir också suddiga, och det uppluckrade subjektet kommer att lämnas ensamt med endast en relation till en ursprunglig fasa, en tom ogripbar skräck som gapar mot en ur platsen där den totala subjektupplösningen bor. Det är en skräck som också är lockande eftersom subjektupplösningen kan sägas vara en väg tillbaka in i moderskroppen, tillbaka in i att inte vara ett eget avskilt jag. Den här ångesten för det oformulerbara, för erfarenheter



eller minnen från tiden före språket kan inte bli ett objekt, de liknar objektet bara genom att stå i opposition till jaget. Kristeva kallar de här erfarenheterna abjektala för att de blir en motpol till jaget utan att kunna vara ett objekt. ”All abjektion är egentligen ett erkännande av den grundläggande bristen i varje vara, mening, språk, begär”, skriver hon (Kristeva 1990, 201).

Problemet med dessa starka abjektala erfarenheter är att de inte går att formulera i ”ren” form, därför skapar både människor och kulturer olika ritualer för att få in dem i språket, symbolisera dem, skapa tecken för dem. Religionerna skapar reningsriter när tabu, identitetsupplösningen, döden, kommer för nära. De enskilda människorna skapar fobiska objekt, projektionsytor för sitt obehag. Alltid när vi känner oss djupt äcklade menar Kristeva att det är en påminnelse om att vi har en relation till saker utanför vårt språk, saker som har potential att lösa upp oss som subjekt och som vi därför vänder oss ifrån med skräck trots att det som väckte insikten/obehaget kan verka oförargligt som skinnet på vår kakao, eller en oformlig gegga på en ren yta. Abjektionen har därför också en positiv sida, dödsnärviken och ångesten kastar oss tillbaka in i den symboliska ordningen och oss själva. För många, menar Kristeva, kommer den abjektala erfarenheten mycket nära den sublimes och därmed ett slags primär religiös erfarenhet. (Kristeva 1990, 208.)

Om vi återvänder till Enckells ruda med sin dyiga uppenbarelse och sin närhet till allt det som ligger utanför språket framstår den som just precis ett försök att skapa ett fobiskt objekt, ett tecken för det utomspråkliga. ”Det fobiska objektet är [--] en hallucination av ingenting: en metafor som är en anafor för ingenting” (Kristeva 1982, 42, övers. T. B.).<sup>5</sup>

Rudan läst som fobiskt objekt blir helt enkelt bara ett sätt att markera en plats, att rista ett tecken för allt det vi aldrig någonsin kommer att kunna säga. Diktsviten med rudadikten som är samlingens tredje är bara sju dikter lång och avslutas med en passage som lyder: ”[--] och genom skogen / ljuder / gong-gongens djupa / klang, från början” (Enckell 1994, 42). Hela diktsamlingen verkar dra andan och sista delen inleds.

### **Fågelmannen**

Sista delen av *åter* kretsar upprepat kring den insikt, den nya konstellation som mötet med rudan gett upphov till. Det är som om diktjaget försökte inrätta sig i sitt nya, främmandegjorda universum. Mötet med det som lurade bakom rutan var inte enbart skrämmande utan också storslaget. Kristevas insikt om att det abjektala kommer nära det sublimes ligger här nära till hands. Plötsligt öppnas dikternas vyer, havet och landskapet blir synligt, Gud nämns och ”tiden” flyttar in i det tomma ögat. Den fjärde sviten blir i stor utsträckning en resa genom en sublimerad form av de tidigare erfarenheterna. Det blir en omtagning men nu en ters högre och med stråkarna med.

medan allt händer, att färdas som  
att vänta, intensivt, ögonblick  
möts,

och en hand som lyfts upp, för att slå kinden, väntar,  
i vinddraget, då vänder vinden och det är allt som  
händer, ögon möts,

vindar vänder, jag ropar, på Gud, lyssnar  
och jag vill aldrig i livet ha något svar: det är själva lyssnandet.  
vet han det? det är duet där  
det är fågelmannen

återvändandet, smärtan, det upprepade hjärtat

(Enckell 1994, 46.)

Dikten uppsöker sina nyckelfraser från den första sviten. "[M]edan allt händer" anspelar på de första dikternas fråga "när brister när händer", och nu liksom då är det tomrummet som placeras in på skeendets plats. När "Intet" händer kan man erfara tiden och vinden som vänder, en blick – men tomrummet fortsätter att vara bortom språket. Blankraderna mellan stroforna, tystnaden, det att Gud inte svarar, blir viktigt. Däremot har *jaget* i och med mötet med rudan tagit sig hitom språket. Vi har för första gången i diktsamlingen att göra med ett agerande och talande subjekt. Ett jag som uttrycker sig och beskriver de tidigare dikternas erfarenheter från en helt ny plats. Det landskap som omger jaget är inte mer en sammanslagning eller kollaps av inre och yttre, vi har inte mer att göra med ett subjekt som förlorar sin identitet och därför också relationen till medvetet och omedvetet, till den symboliska ordningen. Det subjekt som nu möter oss skapar metaforer och pekar på en av tillvarons mest symboliska strukturer, nämligen religionen. Jaget ropar på Gud men vill inte ha svar. Det är tillgången eller relationen till sin bortomspråkliga erfarenhet som jaget begär. Duet får nu ta fågelmannens gestalt. Här förefaller C. G. Jungs föreläsningar om Friedrich Nietzsche, där han analyserar fågelmannen som en skapare av kaos och obestämdhet, vara en intertext:

Prof. Jung: Den som kan lära människor flyga är flygaren, fågelmannen, och han kommer därigenom att förskjuta alla hållpunkter. Det kommer inte mer att finnas några definitiva gränser. Vad innebär detta?

Mrs. Fierz: Det innebär bara kaos.

Prof. Jung: Just det, otydlighet. Ingen vet vad som hör till en själv och vad som hör till ens grannar. Det kommer att vara en total förvirring. Fågelmannen kommer att producera kaos. (Jung 1988, 1469, övers. T. B.)<sup>6</sup>

Rudan, fågelmannen, duet, tiden och Gud verkar alla ringa in den tomrumserfarenhet som skapandet och livet står i relation till. Under loppet av ett par dikter kunde jaget, säga "jag" och släppa in landskapet i bildspråket. Därefter vänder sig texten på nytt mot smärtcentrum:

i kärlek. där det blåser, alltid, och att vila, där.  
öppet, tömd, ett öga. vinden i ett öga. är du.  
vilande. (ilar) i kärlek, till

(Enckell 1994, 53.)

Samlingen har alltså kommit fram till den programmatiska inledningsdiktens slutsats: "ropa, gå since – / blås ute / blås ute" (Enckell 1994, 9). Det är lyssnandet in mot duets tomma speglade öga efter rörelsen, vinden, det som "händer", som ställs i centrum. Ett kort ögonblick kunde jaget i eufori betrakta sin relation till tomrummet men i den ovan citerade dikten är vi på väg mot tomhet och upplösning igen. När jaget tränger sig allra tätast på duet, när duet blir en representant för intet, en behållare för tomrum bara, då öppnar sig jaget mot sin egen upplösning och förlorar därmed förmågan att säga "jag" men erfar tomrummets rörelse. Att förvandlas till en verbform inom parentes "(ilar)" omgiven av tomma mellanslag är kanske det pris man får betala för sitt umgänge med en antites som berövats hela det personligas register? Kanske, frågar jag mig, är problemet inte jagets frånvaro i (skrift)språket, eller språkets patriarkala symboliska struktur, utan snarare en radikal reducering av duet. Om vi tillåter den andre att bli ren antites kommer vi själva att förvandlas till en position, en lingvistisk princip, ett mönster i satsen. Jag tror det ligger mycket i Martin Bubers insisterande på att jaget uppstår i mötet med den andre, att vår erfarenhet av duet föregår vår erfarenhet av jaget (Jfr Buber, 1994). För Enckell liksom för Kristeva går mötet med den andra via en odysse in i språkets och subjektets mest okända regioner och det finns en risk för att duet i detta inre universum reduceras till en statist i ett symboliskt galleri.<sup>7</sup>

Men den här diktsamlingen har inte samlat sig för att säga något nytt om jaget och duet, den sista sviten i *åter* är som hela diktsamlingens titel antyder en upprepning, en återvändo till smärtpunkterna men med en större närvaro. Søren Kierkegaard skriver i sitt klassiska verk *Upprepningen* att det är just upprepningen som ger tillvaron dess mening och struktur. Bara det nya kan tråka ut en, skriver han, det nya och intressanta är en svältkost men upprepningen är tillvarons sanna natur.

Men den som inte förstår att livet är en upprepning och att detta är livets skönhet, dömer sig själv och förtjänar sitt öde: att svälta ihjäl; ty hoppet är en lockande frukt som inte mättar, erinringen är en torftig svältkost, som inte mättar, men upprepningen är det dagliga bröd som ger mättnad och välsignelse. (Kierkegaard 1995, 6.)

Agneta Enckell har låtit ”gong-gongens djupa klang” ljuda från början, det är det ”upprepade hjärtat” som sjunger (Enckell 1994, 42, 46). Den sista dikten är placerad på diktsamlingens bakpärm, vilket ger den något av en innehållsförklarande ton, en summering av det kretsande, av de närmanden och ryggingar som *åter* består av:

ibland förvånas glad, men det som ingen  
 motorljud och hjärta över vattnen, fåglars  
 skri, är en tystnad –  
 ansiktet sprids ut av en  
 ny vind, över sommaren som en  
 det är bilden där du inte vistas,  
 det är bilden du stiger in i och  
 stiger in i,

(Enckell 1994, 62.)

Här finns tystnaden hastigt fångad som ett snapshot (och själva ordet omringat av tomrum) och här finns bilden, det utspridda ansiktet, som det gäller att upprepat stiga in i. Dessutom finns kommatecknet som elegant och förföriskt avslutar samlingen.

## Noter

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke, ur andra sonetten i *Sonetterna till Orfeus* i Martin Tegens tolkning. Det tyska originalet från 1923 lyder så här: ”In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch / Ein Hauch um nichts. Ein Wahn im Gott. Ein Wind.”

<sup>2</sup> Om det svenska poetiska 1980-talet och den kvinnliga poesin i synnerhet har det skrivits en del initierade verk. Bland annat kan nämnas Witt-Brattström 1993, Grive & Wahlin 1993, Ekman & Mickwitz 1995, Bergsten 1997, Malmberg 2000 och Beckman 2002.

<sup>3</sup> Jfr Gunnar Björlings diktsamling *Att syndens blåa nagel* från 1936.

<sup>4</sup> Här skriver Enckell in sig i den romantisk-modernistiska tradition som ser en möjlighet till förhöjd närvaro i beröringen med intet. Jfr Olsson 2000.

<sup>5</sup> I den engelska utgåvan lyder frasen så här: ”The phobic object is [--] the hallucination of nothing: a metaphor that is the anaphora of nothing.”

<sup>6</sup> ”Prof. Jung: The one who can teach men to fly is the flier, the bird-man, and he will thereby shift all landmarks. So there will no longer be any definite borderlines. What does that mean? Mrs. Fierz: It means just chaos. Prof. Jung: Yes, indistinctness. Nobody knows what belongs to himself and what belongs to his neighbors; it will be a complete mixup. The bird-man will produce chaos.”

<sup>7</sup> För en diskussion om hur Buber och Kristeva förhåller sig till intertextualitetsproblematiken se Olsson & Vincent 1984.

## Källor

- BECKMAN, ÅSA 2002: *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- BERGSTEN, STAFFAN 1997: *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*. FIB:s lyrikklubb.
- BJÖRLING, GUNNAR 1936: *Att syndens blåa nagel*. Helsingfors: Akademiska bokhandeln (distr.).
- BRANDT, TATJANA 2012: På andra sidan språket. Revolt och tomrum i Agneta Enckells tre första diktsamlingar. *Edda* 3/2012, 215–234.
- BUBER, MARTIN 1994/1922: *Jag och du*. Originallets titel: *Ich und Du*. Övers. Margit och Curt Norell. Ludvika: Dualis.
- GRIVE, MADELENE & WAHLIN, CLAES (RED.) 1993: *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*. Stockholm: Nordstedts.
- EKMAN, MICHEL & MICKWITZ, PETER (RED.) 1995: *Rudan, vanten och gangstern. Essäer om samtida finlandssvensk litteratur*. Helsingfors: Söderströms.
- ENCKELL, AGNETA 1983: *Förvandlingar mot morgonen*. Helsingfors: Söderströms.
- ENCKELL, AGNETA 1987: *rum; bärättelser*. Helsingfors: Söderströms.
- ENCKELL, AGNETA 1994: *åter*. Helsingfors: Söderströms.
- JUNG, CARL GUSTAF 1988: *Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934–1939*. Princeton: Princeton University Press.
- KAINULAINEN, SIRU 2011: *Kun sanat eivät riitä. Rythmi, modernismi ja Eila Kivikkähon runous*. Annales Universitatis Turkuensis. Turku: Turun yliopisto.
- KIERKEGAARD, SÖREN 1995/1843: *Upprepningen. Ett försök i experimentell psykologi av Constantin Constantius*. Originallets titel: *Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius*. Övers. Stefan Borg. Reboda: Nimrod.
- KRISTEVA, JULIA 1982/1980: *Powers of Horror*. Originallets titel: *Pouvoirs de l'horreur*. Övers. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, JULIA 1990/1980: *Stabat Mater och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström*. Red. Ebba Witt-Brattström. Övers. Ann Runnqvist-Vinde. Stockholm: Natur och kultur.
- KRISTEVA, JULIA 1981: Women's time. Övers. Alice Jardine och Harry Blake. *Signs* 7:1, 13–35.
- LARSSON, JÖRGEN 1999: *Poesi som rörelse i tiden. Om vers som källa till kognitiv rytmisk respons. Exemplet Elmer Diktonius*. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 10.
- LILJA, EVA 2006: *Svensk metrik*. Stockholm: Nordstedt.
- MALMBERG, LENA 2000: *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*. Lund:

Ellerströms förlag.

MICKWITZ, PETER 1995: Carassius carassius!, *Rudan vanten och gangstern. Essäer om samtida finlandssvensk litteratur*. Red. Michel Ekman och Peter Mickwitz. Helsingfors: Söderströms, 82–94.

MØLLER JENSEN, ELISABETH (RED.) 1997: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 4. På jorden*. Högnäs: Bokförlaget Bra böcker. <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/att-h%C3%A5lla-saknaden-fr%C3%A5n-livet#article>. (8.10.2013.)

OLSSON, ANDERS & VINCENT, MONA 1984: Intertextualitet – möten mellan texter. *Meddelanden från institutionen för slaviska och baltiska språk 24*. Stockholm: Stockholms universitet, 3–37.

OLSSON, ANDERS 2000: *Läsningar av intet*. Stockholm: Anders Bonniers Förlag.

RILKE, REINER MARIA 2009/1923: *Sonetterna till Orfeus*. Originalalets titel: *Die Sonette an Orpheus*. Övers. Martin Tegen. Stockholm: Themis.

VARPIO, YRJÖ & HUHTALA, LIISI & ROJOLA, LEA & LASSILA, PERTTI (RED.) 1999: *Suomen kirjallisuushistoria 1–3*. Suomen kirjallisuuden seuran toimituksia 724. Helsingfors: SKS.

WITT-BRATTSTRÖM, EBBA 1993: *Ur könets mörker. Litteraturanalyser av Ebba Witt-Brattström*. Stockholm: Nordstedts.

WITT-BRATTSTRÖM, EBBA 1990: Inledning. *Stabat Mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*. Red. Ebba Witt-Brattström. Stockholm: Natur och kultur, 9–29.

ZILLIACUS, CLAS (UTG.) 2000: *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

## RÖSTEN I HÅLAN

### En analys av relationen mellan jag och röst i Ann Jäderlunds tidiga poesi

Det är svårt att idag närma sig Ann Jäderlunds författarskap utan att förhålla sig till den debatt som rasade i *Dagens Nyheter* efter att hennes andra diktsamling *Som en gång varit äng* (1988) kommit ut. Många av Sveriges då tongivande kritiker deltog i en debatt som med stigande intensitet kom att handla om kvinnligt respektive manligt i språket och i verkligheten. Flera av de frågor som var brännande i denna diskussion har senare blivit självklara delar av 1980- och 90-talspoesins kontext i referensverk och litteraturhistoriska översikter. Även i forskningen om Jäderlunds lyrik har frågor om kön, språk och makt fått stort utrymme.

Marianne Hörnström hävdar i essän "Flyktlinjer" att Jäderlund letar sig mot barnets språk för att undkomma lagen, normen och den manliga diskursen.<sup>1</sup> Lite på samma linje är Staffan Bergsten som analyserar den klassiska svenska lyrikskattens transformationer och förvandlingar i Jäderlunds poesi. Hans utgångspunkt är Claudine Herrmanns begrepp "språktjuv" som avser en kvinnlig diktare som stjälar och använder tidigare litterära vokabulär för egna feministiska syften. "Jäderlund kan på detta sätt sägas ha stulit den svenska romantikens blomsterspråk."<sup>2</sup>

Åsa Beckman skriver i översiktsartikeln om Ann Jäderlund i *Nordisk kvinnolitteraturhisto-*

*ria* att de kvinnliga poeterna på 1980-talet försökte blockera en alltför intellektuell läsning för att i stället komma närmare språkets sinnliga sida. Beckman menar att dessa poeter på ett lekfullt sätt koncentrerade sig på "glappet mellan språk och värld".<sup>3</sup> I sin bok *Jag själv ett hus av ljus* (2002) talar Beckman vidare om Jäderlund som en skildrare av olika "komplicerade kärleksrelationer" och menar att "de kvinnliga jagen" pendlar mellan att inta offerpositioner och vara "stolta subjekt".<sup>4</sup> Språkproblematiken spelas alltså också ut på ett personligt relationsplan. Ebba Witt-Brattström har i sin bok *Ur könets mörker* (1993) låtit sig inspireras av Julia Kristevas teorier och undersökt hur "det sociala kontraktet rubbas" i verk av bland andra Ann Jäderlund.<sup>5</sup> För Witt-Brattström liksom för Beckman handlar Jäderlunds tidiga poesi främst om en komplicerad kärleksrelation som vrids ur led av en patriarkal maktordnings våld. Samma strukturella patriarkala förtryck menar de kommer till uttryck också i hur Jäderlund blivit läst av sina samtida (manliga) kritiker. Witt-Brattström går så långt att hon läser hela den tredje diktsamlingen *Snart går jag i sommaren ut* (1990) som en uppgörelse med den nämnda debatten.<sup>6</sup>

Jag vill i denna artikel börja från början. Jag kommer att gå till debutboken, *Vimpel-*

staden (1985), som inte blivit lika hårt analyserad genom debattens raster, och genom närläsningar undersöka diktjagets relation till språket och sig själv som talande subjekt i texten. Vidare kommer jag att undersöka jagets kamp för sitt eget uttryck och vad den kampen gör med diktduet, med tilltalet, med diktens dialogiska anslag. För att få grepp om min problematik kommer jag att använda mig av Kristevas språkteoretiska resonemang, i synnerhet hennes resonemang om den så kallade "tetiska fasen", det vill säga hennes teori om hur relationen mellan subjektet och "tecknet för jag" (jaget i språket) ser ut. Jag letar efter svar på varför Jäderlunds dikter ofta tycks kretsa kring ett äckel inför själva språket och varför ångest och intighetstematik blir så dominerande när diktjaget talar om sig själv. Min hypotes är att poesin talar till sig själv och plågas av en splittring mellan jag och uttryck. Tidigare forskning har enligt mig i förvånande hög grad betonat det suveräna, aggressiva och behärskande i Jäderlunds poesi, medan det ångestfulla, självupplösande och äcklade har skjutits i bakgrunden eller lästs som ett utslag av aggression mot en manlig ordning. Genom att undersöka splittringen mellan symbolisk ordning och fritt uttryckt begär och fokusera på vad en dylik språkklyfta gör med dikternas subjekt, med det talande jaget, försöker jag ge en mer sammansatt bild av dikternas meta-poetiska grundvillkor än den som går ut på att vi har ett kvinnligt jag som med hjälp av ett lekfullt och sinnligt språk drar ut i strid mot en förstelnad och förtryckande maktordning.

## RÖSTEN I HÅLAN

Den första dikten i Ann Jäderlunds debutsamling har alltid gjort ett djupt intryck på mig. Kanske har det att göra med att den är som ett ackord, de enskilda tonerna sluter sig kring varandra, bildar en pakt kring en klang som ska föra långt och varieras i de kommande dikterna, i de kommande böckerna likaså. Det

är mycket som finns i den dikt som bär samma namn som debutboken.

### *Vimpelstaden*

Jag ser mina händer komma  
De har lossnat  
ur stycket

Jag är ingen där, jag är ingen  
där i staden  
Som jag singlar  
genom nattens hål<sup>7</sup>

Första versradens händer kan läsas som de skri-vande händerna. Man ser då hur texten, själva dikten, kommer, hur skriften lossnat ur jaget och samtidigt genom händerna fått något av eget liv, egen vilja, över sig. Det obehagliga med händerna här är att de är en del av jaget som lever och verkar, "som kommer", av sig själva. Händerna agerar på eget bevåg. Vi får en bild av ett kluvet jag som inte kan finna sig tillrätta med att vara den som talar utan som ångestfullt misstänker att det djupast egna är det som blev sagt.

I sin filmessä *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) menar Slavoj Žižek att händer som agerar av sig själva och inte lyder jagets vilja utgör ett slags skräckinjagande "partiella objekt" som härbärgerar "levande död" eller "dött liv". Han analyserar fenomenet genom två filmexempel. Det första är slutscenen i Stanley Kubricks *Dr Strangelove* (1963) där den diaboliska Dr Strangeloves okontrollerbara hand börjar strypa sin ägare. Hans andra exempel är en scen ur David Finchers *Fight Club* (1999) där en karaktär plötsligt blir slagen på käften av sina egna händer. De partiella objekten hemsöker oss och ger oss ångest, menar Žižek, eftersom de är omöjliga att förintä och fungerar som behållare för en utagerande, aktiv död, som vi också dras till. Žižek tolkar dem som ett uttryck för Freuds dödsdrift:



Death drive is the dimension of what in the Steven King-like horror fiction is called the dimension of the undead, of living dead, of something which remains alive even after it is dead. And it is, in a way, immortal. It is deadness itself. It goes on, insists. You cannot destroy it. The more you cut it, the more it insists, it goes on. This dimension, of a kind of diabolical undeadness is what partial objects are about.<sup>8</sup>

Freud har själv i sina analyser av ”det kusliga” (*das Unheimliche*) använt de fritt agerande händerna som exempel: ”Avskruvade lemmar, ett avhugget huvud, en hand som frigjorts från armen [...], fötter som dansar för sig själva [...] har någonting oerhört kusligt över sig, särskilt om de som i det sista exemplet tillåts utföra en självständig sysselsättning.”<sup>9</sup> Ett annat exempel på dylika ångestobjekt är enligt Žižek rösten utan kropp, eller en främmande röst i kroppen. Som exempel tar han en scen ur David Lynch *Mulholland Drive* där en sångerska faller ner (avsvimnad eller död) men hennes röst fortsätter fylla salongen.

Händerna och rösten: vad är det för slags ångest som kommer till uttryck när det djupast egna, ens handlingar och uttryck, främmandegörs och blir självsvåldiga och okontrollerbara? I sina filmanalyser ringar Žižek in ett fenomen som också tycks finnas i Ann Jäderlunds poesi.

Innan vi går tillbaka till den citerade dikten vill jag också kort presentera Kristevas syn på vårt problem. För Kristeva är språket spelplan för våra mest akuta existentiella och psykologiska kamper. Språket bygger upp vår identitet och ger ramar för vår relation till världen och de andra. Innan vi blir språkliga varelser strukturerar vi tillvaron med hjälp av mer musikaliska, rytmiska eller, som Kristeva skulle uttrycka det, ”semiotiska” mönster. Vi är ännu inte ett helt eget jag utan existerar i symbios med vår mor. Spädbarnet tar hjälp av återkommande fenomen som dygnsrytmen, hungern,

begären och pulsens rytm för att organisera sina intryck. Kristeva stöder sig på Lacan och menar att ingången i språket sker i det så kallade spegelstadiet (vanligtvis strax före halvårsåldern), det är en process som inleds med att barnet känner igen sin egen bild i spegeln. Spegelbilden blir då ett tecken, den representerar jaget på samma sätt som ordet ”jag”, och öppningen mot allt språk är gjord. ”Varje utsaga kräver identifikation, det vill säga att subjektet avskiljer sig från och genom sin bild, från och genom sina objekt.”<sup>10</sup> Efter ingången i språket kommer subjektet ständigt att oscillera mellan det som är semiotiskt, rytmiskt och för-språkligt och det som är symboliskt, språkligt och faderligt konnoterat.

Den övergångsfas som gör språket möjligt genom en klyvning av subjektet kallar Kristeva ”den tetiska fasen”:

Jag kommer att kalla detta snitt [i betydelseprocessen] som både i ord och i satsar skapar referensens uppställande för den tetiska fasen. Varje utsaga kräver identifikation, det vill säga att subjektet avskiljer sig från och genom sin bild, från och genom sina objekt. [...] Man kan säga att den tetiska fasen i betydelseprocessen är utsägelsemöjligheternas djupstruktur [...].<sup>11</sup>

Jaget känner igen sig själv i språket men *är* aldrig i språket, varken i den konkreta satsen på papperet eller i sina uttalade ord. Det levande subjektet är alltid delvis också en främling inför språket, hon står alltid med ena foten i det semiotiskt ospråkliga. Förutsättningen för språket är att subjektet låter ett tecken representera sig i satsen. ”Den tetiska fasen markerar en tröskel mellan två heterogena områden: det semiotiska och det symboliska.”<sup>12</sup> Genom jaget löper en spricka och det språkliga jaget, tecknet, hemsöks av sin frånvarande del. Men att gå för långt mot den frånvarande delen, in i det semiotiska innebär jagupplösning och undergång.

Låt oss återvända till diktanalysen. Blankraden är den citerade diktens centrum, den plats kring vilken rösten irrar. Det är som om det tetiska snittet skulle löpa genom dikten och stumt påminna jaget om det offer som språket kräver, den delning som är talets förutsättning. Andra strofen öppnar med en rad som fokuserar just det hemlösa tomrummet: ”Jag är ingen där, jag är ingen”. Det är en desperat gest mot tomrummet, mot platsen mellan det som är jag och det som är ”händerna” som ”kommer”, men också ett konstaterande, en programmatisk utgångspunkt: jag är ingen där. Och så fortsätter dikten genom att trola bort tempot, händerna som mardrömslikt hållit på och kommit förlorar sig också i detta tomma, detta inget som finns ”i staden” och hela staden singlar i slow motion genom det hål som diktsamlingen igenom ska representera munnen. Långsamheten i ”singla” och stumheten i munnens hål sväljer den anstormande dikten och öppnar samlingen. Läsaren börjar sin färd inne i jagets mun.<sup>13</sup>

I sin avhandling *Från Orfeus till Eurydike* (2000) analyserar Lena Malmberg jagets position hos Jäderlund. Hon skriver att Jäderlund i alla sina diktsamlingar bygger upp slutna världar där diktjaget styr och ställer. *Vimpelstaden* ser hon som mindre tydlig i det här avseendet men hon menar ändå att tendensen finns där. Malmberg anser att de många halvцитat och intertexter som hörs genom Jäderlunds dikter gör diktjaget till textens ”suveräna härskare” som använder traditionen för egna syften.<sup>14</sup> Det blir synligt redan i den ovan citerade dikten, som hon med stöd i en intervju av Jäderlund läser som en invertering av språket. Jäderlunds diktjag blir så här förstätt ett ”mot-jag”, skriver Malmberg, ett jag som genom att förneka sig själv tar avstånd från den modernistiska drömmen om en autentisk röst, men som samtidigt tar ansvar för sin skapelse, prövar olika strategier, och själv ”besätter [...] alla rollerna”.<sup>15</sup> För mig blir det

svårt att förstå de existentiella konsekvenserna av en dylik skaparposition. Att ”allt tillåts existera likvärdigt och icke-hierarkiskt” låter sig sägas,<sup>16</sup> men i samma stund som innebörden prövas måste den antingen sönderfalla i det meningslösa eller det mycket ångestfulla. Jag ser inte den behärskning och glada lek som Malmberg vill läsa fram. Också Marianne Hörnström betonar starkt lekfullheten, det fria i att orden och betydelserna är lite slumpmässiga: ”Drömmen om att inte lägga under sig tingen, inte binda dem, i stället låta *tingen* vilja mig något, läsa mig, åtrå mig.”<sup>17</sup> Men måste inte föreställningen om att leken är så lustfylld och teatern så regisserad ändå bygga på en idé om poesi som en ofarlig sandlåda, en plats som inte på allvar kan förändra och därmed också rasera ett jag?

Ett par sidor senare i samlingen kommer följande dikt som kretsar kring tematiken med jaget och utsagan:

#### *Avklang*

Och jag frågar mig: ”Är jag då här”  
 Och hör min röst  
 passera, mycket högt  
 genom skallens håla.  
 Och leker med en hand  
 Och leker med en mun  
 i munnens skåra  
 [...]
 Och rösten, hur kommer rösten  
 in  
 i hålan<sup>18</sup>

Som så ofta med Jäderlunds dikter kan en bokstavlig läsart fungera öppnande. Genom att bortse från det metaforiska allmängodset och i stället föreställa sig metaforens konkreta bildplan som sakled kan nya betydelser utvinnas. Konkretionen i frågan ”Är jag då här” påminner läsaren om den smärtsamma sprickan mellan röst och jag, jaget frågar sig

om hon fortfarande är inne i munnen, i hålet, hålan. Men hur kan jag då i så fall höra min egen röst, blir följdfrågan. Vi ser en variation på grundkonflikten: mellan röst och jag löper en ravin, jaget hör sitt eget uttryck i stället för att uttrycka sig med sin röst. Det är som om dikten i samma stund som den blir till utmanar jaget, hotar ta över subjektspositionen. Resultatet blir ett radikalt ifrågasättande av relationen mellan röst och jag. Jaget hör rösten "passera genom skallens håla" (på väg ut ur jaget, ut ur kroppen) medan hon "leker med en hand / Och leker med en mun", medan hon skapar text, skriver, talar. De sista versraderna griper med viss desperation efter rösten igen. Den dialogiska ansatsen, själva kommunikationsviljan är starkt nedsatt. Att tala handlar mindre om att nå närhet och kontakt med ett du och mer om en längtan efter att fusionera rösten och jaget, att hindra rösten från att bli det Žižek skulle kalla ett "partiellt objekt". Det är som om dikterna längtade efter ett tal som gick raka vägen in i det egna hjärtat, som aldrig lämnade kroppen.

Möjligen är det en likartad längtan som föranleder följande klarsynt självreflekterande dikt:

#### *Paragraf*

Så räcker det då helt för mig  
Att ha ett tecken?

Och föra det över staden  
Och föra det över munnen

Och höra det  
Ja, höra det?

Man kunde tänka sig det som  
redskap utan gester<sup>19</sup>

"Paragraf" kretsar kring frågan om det är tillräckligt att ha ett emblem, ett tecken. Kan man ha sitt uttryck, sin dikt, på samma sätt

som man har ett ting eller ett föremål? Ordet som ikon. Talet som artefakt. Detta förtingligande av språket leder rakt in i smärtpunkten, nämligen frånvaron av dialog. Bara genom att glömma ordets riktning, dess väg mot ett konkret du, kan det bli ett självförsörjande föremål, ett ändamål i sig. Diktjaget frågar sig om det räcker att föra tecknet över munnen, över staden, om det räcker att höra det och så kommer osäkerheten: "Ja, höra det?" Kan den egna utsagan någonsin höras av en själv som en utsaga? Kan man vara både mottagare och avsändare i en dialog? Och är det meningsfullt? Jäderlund tematiserar här dialogens söndervittring och ensamhetens problem, vilket inte betyder att den konkreta fysiska diktsamlingen saknar förmåga att kommunicera med fysiska läsare. Det är adressaten som löser upp sig, sönderfaller, i poesin. I *Vimpelstaden* nämns inte ordet "du" en enda gång.

Jäderlund inleder *Vimpelstaden* med ett citat av Wittgenstein:

Om man emellertid säger: "Hur skall jag veta vad han menar, jag ser ju bara hans tecken", säger jag: "Hur kan *han* veta vad han menar, han har ju bara sina tecken."<sup>20</sup>

Citatet varierar den sena Wittgensteins grundtanke att våra språkspels mening inte beror på talarnas subjektiva upplevelser av vad de menar. Min förmåga att förstå vad den andra menar är alltså inte mer mystisk än hans eller hennes förståelse av sitt eget tal eftersom min förståelse inte förutsätter någon tillgång till dolda tankar eller upplevelser. För Jäderlund blir det som i Wittgenstein-citatet är en retorisk fråga ett brännande problem: om mitt språk och mitt tal har karaktären av tecken och redskap bortom vår subjektiva upplevelse – uppstår inte då den plågsamma paradoxen att allt jag kan uttrycka meningsfullt fjärrmat sig från det talande, upplevande jaget?

I *Vimpelstaden* finns många dikter som med

antingen skräck eller triumf betraktar rösten som främmandegjord och beskriver hur den väller upp ur den egna strupen. Ofta liknas den vid spyor, men klumpar och annat material (röra, slam, bråte) som befinner sig på gränsen mellan att höra till kroppen och vara främmande förekommer rikligt. Ordvändningen ”stöta upp” används många gånger. Så också i inledningen till följande dikt:

*Blindton*

Så stöts det upp igen och skrapar  
kanten:  
– Här vill jag inte återse  
mitt eget läte

Vad är det som talar  
och talar  
i sin egen fråga?  
[...] <sup>21</sup>

I dikten ser vi hur det egna lätet stöts upp och skrapar mot strupens kant. Och så kommer versraden som frågar vad det är som talar i sin egen fråga. Det är åter ett sätt att gripa efter det främmande i den egna rösten.

När vi närmar oss vår identitets upplösning menar Kristeva att relationen till starka andra (objekt) förloras och att vi i stället kommer att skapa oss en relation till ett objekt. Objektet är alltså inte en annan människa eller ett konkret objekt utan något som liknar objektet genom att vara en motpol till jaget men som är ordlöst, bortom språket. För Kristeva är rädslan för det som är objektalt något som skyddar oss. Rädslan är språkets, kulturens och identitetens väktare som varnar oss när vi närmar oss vår psykiska strukturs gränser. Äcklet är en kraft som hindrar oss från att gå för nära gränsen mot ett tillstånd av sammansmältning med moderskroppen, med allt det rytmiskt förspråkliga som för oss till tillståndet innan vi var ett eget från modern avskilt subjekt. Kristeva

menar att vi både äcklas och dras till gränsen för språket, till den ursprungliga spegelscen som fick oss att känna igen vår bild, låta vår bild bli ett tecken för oss, representera oss i språket. Vi tränger bort det moderliga, och allt som hör ihop med det förspråkliga jaget, och kan därför gå in i språket. ”Den mer eller mindre vackra bild i vilken jag speglar mig eller känner igen mig vilar på en abjektion som får bilden att krackelera när bortträngningen, den ständige övervakaren, ger efter”.<sup>22</sup> Men vad händer med tilltalet, relationen till ett (dikt)du om subjektet vacklar på gränsen till språket och talar till sin egen bild? Vad händer med jaget om det tilltalar sin egen bild som både en annan och ett tecken för sig själv?

*Parti*

Han betonar nu tecknets hjärta  
Han försöker, han försöker  
betona nu

Ett hjärta:  
Detta med två  
staplar, två stängler  
två, tre streck

Det är ”h”  
hå hå hå

Ett underbart hjärta!<sup>23</sup>

I ”Parti” vänder sig jaget återigen mot språket men nu i sällskap med någon annan, en ”han”. Titeln leker med en sammanblandning av det idiomatiska ett gott parti (någon lämplig att gifta sig med) och spelets vokabulär, ett parti språkspel. Tecknet, ordet, utsagan kan inte ha ett hjärta klagat dikten; utsagan är en artefakt. Diktens man, denne skugglike ”han”, försöker på långt avstånd ”betona”, alltså både förtydliga, lägga tyngdpunkten vid och samtidigt uttala, det vill säga göra till sin, domesticera,

dikten. Vill han spela eller gifta sig, skuggar rubriken frågande. Mannen försöker och försöker och precis vid försöket byter dikten strof och kastar ut honom i blankraden. En text är en splittrad historia, efter kolonet får läsaren hela listan över splittringen. Textens hjärta är ett korthus av staplar, stänglar och streck – ett ”h” – och mannens försök blir ett tvetydigt, både hjälplöst och hånfullt, skratt. Dikten förvandlas i hans mun till ett ihåligt ”hå hå hå”. Utan dialogisk riktning i orden, utan vilja till kommunikation, kan en utsaga förvandlas till nästan vad som helst, bokstaven ”h” innehåller i sig ingen fast mening. Dikten flyr den manliga röstens betoning genom att försvinna in i språket lika säkert som Ovidius Daphne försvinner in i naturen. Avslutningen vittnar om både befrielsen och ödeläggelsen i det lika delar ironiska som jublande ”Ett underbart hjärta!” Dikten som plågsamt ingenting och samtidigt mirakel.

Det finns genomgående i *Vimpelstaden* en vilja att hindra tilltalet (mötet i språket) genom att låta utsagan vända tillbaka in i jaget, som om utsagan var en bit av den egna kroppen som rivits loss. Följande korta dikt exemplifierar det här tydligt:

#### CODA

Tecknet mot tungryggen.  
Det ligger inne  
i bröstkorgen. Jag ska  
aldrig lossa det<sup>24</sup>

Texten och kroppen längtar efter sammansmältning medan duets, den andras plats blir trängd. Men inte heller den tiggande kroppen verkar kunna bli en hemvist för ett helt jag.

Dikten ”Metaforerna” knyter an till dikten med hjärtat som ett ”h” genom att ta sig an det andra hjärtat, det som inte är av text utan av kött och förvandlar också det till ett tecken, en metafor.

#### *Metaforerna*

Ett hjärta. En skiva  
av kött man skurit

Jag sårar muskeln  
med fingrarna. Ingenting  
har jag där<sup>25</sup>

Det här är en nyckeldikt i Jäderlunds produktion, det är första gången hjärtat och skivan (eller hjärtat och rutan) skrivs ihop. Det kommer att bli en återkommande bild, jaget som böjer sig ner över hjärtat-skivan och letar efter sin spegelbild, sig själv. Det som är sakled och det som är bildled ramlar igenom varandra så att man inte kan veta vad som syftar på vad, om hjärtat är ursprungligare än bilden. Det våldsamma i det skrivade hjärtat för över läsaren till blankraden som konkret skär av dikten likt denna skiva av ingenting som tematiseras. Passivmarkören ”man” ekar svagt av ett obestämt patriarkalt våld. Därefter sårar jaget på hjärtats muskel och konstaterar med en allusion på samlingens första dikt: ”Ingenting / har jag där”. Den erotiska konnotationen hjälper till med att förvandla tomrummet till njutningsfullt centrum, könets och jagets tomma mitt. Visst finns det en svag triumf i utropet? Vi är tillbaka i det ingenting som redan den inledande diktens ”jag är ingen där” postulerade.

Jäderlund återkommer i sin debutsamling ständigt till en gest som pekar ut ett tomrum och låter det bli en plats för jaget bortom orden. Jaget och uttrycket kan inte bli samtidiga. Orden, dikten, språket syftar inte på mig, på jaget, på det omedvetna. Det är ett annat sätt att närma sig Kristevas plågsamma insikt att tecknet för ”jag” bara bristfälligt representerar jaget, att språket ständigt sviker oss, att det undermedvetna aldrig låter sig skrivas. Kristeva formulerar det så här:

Det finns inga referenspunkter för det omedvetna: jag talar ännu inte i det. Inget nu, inget före, inget efter. Inte heller något sant eller osant. Det omedvetna förskjuter, det förtätar, det fördelar. Det förblir vad som är bortträngt i talet: i tecknet, i meningen, i kommunikationen, i den symboliska ordningen såsom lagstiftande, faderlig och inskränkande.<sup>26</sup>

Det omedvetna är alltså det som är borta, det som gör sig påmint i språket genom att det saknas. Är det själva sprickan, själva upplevelsen av klyvnad som spökar i oss, visar sig, när vi plötsligt upplever våra händer som främmande? Jag ska driva mitt resonemang lite längre genom att göra ett par nedslag i Jäderlunds följande två diktsamlingar *Som en gång varit äng* från 1988 och *Snart går jag i sommaren ut* från 1990.

## LEVANDE DÖD

Följande dikt ur *Som en gång varit äng* varierar träffsäkert tematiken med det kluvna jaget:

Siamesiska delar

Var inte sorglig som pergament

Det är bara ögat som öppnar sig

Din överarm söta smärta

När muskeln sluter sig

Nu biter du

Det är ödligt

Varför krusar du mitt hår

Och muskeln öppnar sig

Skär du en skåra i varje droppe<sup>27</sup>

Dikten ingår i en svit som heter "Källa" och visst är det en säregen Narcissusskildring vi får. Källans speglade vatten ger dikternas metaforisk konkretion samtidigt som ytan genast i det första ackordet skrivs ihop med texten "Var inte sorglig som pergament". De siamesiska delarna,

jaget och bilden, är sammanlänkade av dikten, pergamentets sorgliga yta skrivs ihop med källans speglade och krusade vatten. Jaget tilltalar sin dikt med hänfull desperation. Och dikten framstår som den döda, sorgliga, främmande delen av jaget. Pergamentet som textens underlag, material, hud och artefaktiska substans.

"Det är bara ögat som öppnar sig" heter det därefter, en versrad som fokuserar betraktandet, känslan av att sugas in i blicken. Formuleringen "bara ögat" indikerar också att allt det övriga, munnen till exempel, hålls stängt. Muskeln som "sluter sig" kan läsas som en blinkning men metaforiken kompliceras av att ytan/skivan så konsekvent skrivs ihop med det egna hjärtat i *Som en gång varit äng*. Man kan därför tänka sig att texten leker fram en pulserande rörelse som på en gång är hjärtats slag och ögats blinkning.<sup>28</sup> Vägen mot bilden är samtidigt en väg in mot det mest egna, källans främmande öga är det egna uttrycket, döden i vattnet blir en längtan efter pånyttfödelse i det djupast egna. Versraden "Din överarm söta smärta" har en omiskännligt jäderlundsk klang, raden sitter lite löst i dikten. Men ofta hos Jäderlund är händerna och armarna sammanflätade med skrivakten. Jag menar att raden kan läsas som en variation på "händerna" från *Vimpelstaden*, den skrivande rörelsen. Metaforiskt kan vi tänka oss en scen där jagets skrivakt målas upp som ett försök att sträcka ner armen i spegelbildens yta. Jaget fiskar efter bildens botten, skriver.

"Varför krusar du mitt hår" frågar dikten i nästa versrad och läsaren ser kårarna som löper över ytan. Krusningen är ett svar på armens rörelse, bilden förändras av beröringen, ögat blinkar. Krusa yta är det idiomatiska uttrycket, krusa hår är en metafor. Jäderlund skriver ihop dem i säker konkretion. Flera forskare har diskuterat möjligheten att den krusade ytan skulle vara en Schwittersreferens trots att Jäderlund själv försäkrat att hennes Schwittersläsning är ytterst begränsad.<sup>29</sup> Vare sig ordet "krusa" är en

influens eller inte så vill jag här fästa uppmärksamhet på det metapoetiska. Skrivrörelsen drar som kårar över ytan och förändrar bilden. Är det jaget eller bilden som ställer frågan "Varför krusar du mitt hår?" Narcissusidentifikationen är intensiv i sin framställning av självförälskad fåfänga mitt i desperationen.

I den sista strofen öppnar sig muskeln, här har vi ögat igen, och jaget frågar "Skär du en skåra i varje droppe". Kanske är det ett sätt att fråga efter tårarnas skriftliga motsvarighet? Skåran i tåren som en bild för skriften? Som en bild för källan som armen vidrört, som en bild för ögonlocket som slutit sig runt ögat. Tematiken kretsar kring sina grundkonstellationer.

Riktningen eller rörelsen i diktjagets strävan är förvånansvärt konsekvent i både *Som en gång varit äng* och *Snart går jag i sommaren ut*. Jaget längtar efter att ta sig in under, ner i eller bakom en yta för att närma sig döden och därmed föreningen med sitt uttryck. I *Som en gång varit äng* är det källan och till slut själva ängen som lockar med sin undervaro. I uppföljaren, ofta kallad systerboken, *Snart går jag i sommaren ut* blir begravnings- och uppståndelse temat tydligt. Här är det jorden som är ytan. Diktsamlingen inleder med ett barn i en kista och cirklar sedan genomgående kring detta att ta sig under jorden. Men jorden/döden verkar ständigt förskjutas. Till sist försöker dikterna tvinga själva jorden att falla bortom sig själv i en allt mer desperat jakt på pånyttfödelse:

På en åker föll höstsolen ner i klara döda färger.  
Och jorden föll också ner till maskarna. Man förde  
ut en svan på åkern och plöjde ner henne i den  
svarta jorden. En svartstrupad honungsfågel. Ett  
strålhjärta med paradismun. Av svält drog hon allt  
djupare andetag. Man plöjde ner fjädrarna i  
åkern. Och sådde svanen med hennes egna fula  
vita frön. Hon luktade som de döda. Men hon kom  
upp som de efterlängtrade. En strupvila med runda  
sköna ögon. Över den strålände jordkragen. Den  
bildade en blomma.<sup>30</sup>

Rörelsen neråt är tydlig: solen faller och själva jorden strävar ännu djupare till en nivå under sig själv, den faller nu ner "till maskarna". I *Som en gång varit äng* blev ängen själv en representant för de krusade ytor, skivor, glasrutor och gränser av olika slag som dikterna ständigt närmade sig. Här verkar "jorden" inta platsen som representant för eller beskrivning av just ytan/gränsen. Och precis som med källan där druckningsdöden ständigt hotade är döds- och återuppståndelse temat framträdande i den citerade dikten, liksom i hela den svit som omger den. Fröna och sådden bär inom sig förhoppningen om att vetekornet ska gro och ännu tydligare pekar dikten ut uppståndelsen i det närmast extatiska "Men hon kom upp som de efterlängtrade". Strupen och därigenom språket betonas dels genom epitetet "svanstrupad", dels genom att döden uttryckligen beskrivs som en "strupvila". Som kronan på verket tronar "paradis-munnen". Men inga ljud hörs, inget centrum finns och diktens "hon" kommer upp som en strålände "jordkrage". Hela denna våldsamma ansträngning för oss ändå inte längre än att vi känner igen debutdiktsamlingens "håla", den tomma, stumma platsen för en dikt som "kommer" av egen kraft. I stället för pånyttfödelse häftar döden vid uttrycket.

## TILLTALETS PROBLEM

Žižek menar att det enda man kan göra för att undkomma ångesten med en röst som blivit främmande för en själv är att förenas med den, sammansmälta. Han analyserar i den tidigare nämnda filmessäen Alberto Cavalcantis film *Dead of Night* från 1945. Den handlar om en buktalare som i desperation och avundsjuka kväver sin docka (sin skapade röst) för att bli av med den, men som kollapsar i samma stund som dockan "dör". När buktalaren vaknar verkar ångesten vara borta men hans egen röst har ersatts av den mördade dockans gälla infantila stämma. Žižeks analys av filmscenen visar att mannen genom dockans "död" lyckats bli ett

med sig själv, med sitt uttryck. Ångesten flyttar över från mannen till betraktaren. Men varför är den nu ångestfrie mannen med den infantila dock-rösten så fruktansvärd för åskådaren?

För Kristeva är all tanke på en sammansmältning mellan tecken och subjekt utesluten. Det är i stället den oscillerande rörelsen som är den balanserade människans mål. Genom att närma sig den semiotiska sfären kan man vinna mark för språket, komma i kontakt med undanträngda erfarenheter, men en fullkomlig sammansmältning är omöjlig. Poesin (och läsandet och psykoanalytiska samtal) handlar enligt Kristeva om att erövra erfarenheter och begär som skugglikt finns i medvetandets gränsmarker, i minnena av vårt förspråkliga sätt att strukturera tillvaron. På det sättet kan språket växa mot våra ospråkliga erfarenheter.<sup>31</sup> Trots att Kristeva i sina lingvistiska studier är starkt influerad av Michail Bachtin, blir det dialogiska aldrig en huvudtanke hos henne. Det skrivande subjektet är alltid på väg mot sig själv eller in i det förspråkliga. Ebba Witt-Brattström analyserar i sin inledning till samlingsvolymen *Stabat mater* Kristevas begrepp för subjektet, *sjuet en procès*, och betonar hur inspirerat det är av Bachtin.<sup>32</sup> Ändå kan man se att relationen till andra människor befinner sig på samma nivå som relationen till den egna kroppen, till drifterna, till det undermedvetna. Kelly Oliver tolkar Kristeva, i introduktionen till *The Portable Kristeva*, så här:

Insofar as meaning is constituted in relationships – relationships with others, relationships with signification, relationships with our own bodies and desires – it is fluid. And the subject for whom there is meaning is also fluid and relational.<sup>33</sup>

Kristeva verkar inte vara ute efter en lika radikal dialogicitet som Bachtin. Hennes subjekt är ständigt rörligt och dialogiskt i relation till sin egen kropp eller sitt språk, men utsagens

riktning (mot ett adresserat objekt) är viktigare än närvaron av ett verksamt främmande du. För Bachtin garanterar adressaten genom sin konkreta närvaro i satsen en hermeneutik som ger utsagan dess mening. Kristevas jag verkar däremot aldrig riktigt kunna slå ner sina bo-pålar. Jaget är alltid redan kluvet i och med språket, och tilltalet oscillerar därför mellan att rikta sig utåt mot andra människor och kastas tillbaka mot det som är kropp, ljud, rytm och äckel.

Det finns på den här punkten en affinitet mellan Kristevas subjektssuppfattning och Jäderlunds poesi. Följande dikt från *Snart går jag i sommaren ut* konkretiserar än en gång smärtan i att slitas mellan skapad röst och jag, mellan bild och kropp:

Bakom rutan lyser rosen röd  
Lyser rutan rosen i sitt gap  
Lermun kommer genom svalget öppen  
Tårar inte men vill ha den tåren

Inte lyser rosen sig i mörker  
Spännat gräver armen genom brunnen  
Armen inte men vill ha den armen  
Sig i mörker såg jag rosens gap<sup>34</sup>

Dikten gestaltar båda perspektiven samtidigt: utsagan/bilden och jaget talar till varandra unisont. Tänker man sig in i en spegelsituation ser man hur rosen och gapet sammansmälter i rutans spegelåtergivning och botten i det egna gapet, svalgets djup ser ut som en ros. Rosen lockar inne i den egna munnen som ett emblem för dikten. Men i samma stund som dikten vill ut, föds, blir den hemsk, uppkastad, abjektal. Lermunnen är den skapade munnen, den artefaktiska munnen, som syns i eller genom den levande munnen. Det är diktens mun som kommer genom svalget, främmandegjord och äcklig (som en av dessa uppstötningar ur *Vimpelstaden*).

Även om dikten är drabbande och dynamisk med sitt häftiga bildspråk är det tystnaden som



frapperar läsaren. Lermunnen ”kommer” och rosen ”lyser” men rösten, ljuden, verkar ha fallit ur. Spännet som ”gräver armen genom brunnen” blir en våldsamt bild av att rista i det egna svalget, skriva. Men dikten skapar också en spöklik känsla av att det är pennan (spännet) som styr, som ”gräver”, och inte handen. Armen får än en gång representera debut-samlingens ”händer”, den skrivande rörelsen, det egna som vi förlorat kontrollen över och som därför blivit hemskt. ”Inte lyser rosen sig i mörker” säger texten nästan bevakande, och tvinnar syftningarna kring frånvaron av subjekt. Vem lyser, vem är rosen, vem tänder initiativet? Dikten verkar transartat fixera sig vid detta ”sig” som om det var ett pronomen för det som finns mellan jaget och utsagan. Begäret verkar vara det mest stabila, i god psykoanalytisk anda, detta ”vill”. Dikten avslutas med raden ”sig i mörker såg jag rosens gap”. Det är en rad som svävar bortom vår förståelse eftersom den söndrar de möjliga syftningarna. Samtidigt kan man kanske pressa tolkningen ytterligare och tänka sig att ”sig:et” med sitt vaga genitiv drar en ring runt detta gap som föder en ros som har ett gap som föder en ros ... Språket förskjuts men samtidigt finns här en drömsk och plågsamt splittrad förhopp-

ning om en preposition för det som enar, för ett tredje som kan lysa upp detta timglas där jaget och dikten är varsin behållare och ”sig:et” är den smala halsen.

## AVSLUTNING

Jag har i min artikel gått tillbaka till den debatt om kvinnligt och manligt i språket som präglat receptionen av Ann Jäderlunds poesi, men i stället för att betona poesins landvinningar genom en positiv skildring av kvinnliga erfarenheter har jag uppmärksammat det ångestfulla och äcklade i dikterna. Med hjälp av Kristevas resonemang om en spricka mellan jaget och tecknet för jaget (jaget i språket) har jag analyserat relationen mellan jag och röst eller jag och utsaga i Jäderlunds tidiga dikter. Denna metapoetiska studie har tvingat mig att reflektera över vad som händer med det dialogiska tilltalet om jaget inte kan förlika sig med att den egna rösten lämnar kroppen. Jäderlunds tidiga dikter tematiserar ofta en röst som talar av egen kraft ur ett förflutet jag, ett jag som inte mer finns där. I samma stund som dikten har blivit till utmanar den jaget och blir skrämmande, okontrollerbar och främmande. Resultatet blir en poesi med ett tvåstämmigt tal, ett komplicerat narcissusmotiv med tillhörande ödligt eko.

1. Marianne Hörnström, *Flyktlinjer. Aningar kring språket och kvinnan*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994, s. 152.
2. Staffan Bergsten, *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb, 1997, s. 133.
3. Åsa Beckman, ”Den herrelösa dikten”, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria på nätet*. <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-herrelösa-dikten> (läst: 8.1.2014).
4. Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2002, s. 72.
5. Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker. Litteraturanalyser*, Stockholm: Nordstedts, 1993, s. 174.
6. *Ibid.*, s. 187.
7. Ann Jäderlund, *Vimpelstaden*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1985, s. 9.
8. Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema. Part One*, regisserad av Sophie Fiennes, 2006.
9. Sigmund Freud, ”Det kusliga”, övers. Ingrid Wikén-Bonde, Clarence Crafoord & Lars Sjögren, i Clarence Crafoord (red.), *Samlade skrifter XI. Konst och litteratur*, Stockholm: Natur & Kultur, 2007, s. 344.
10. Julia Kristeva, ”Det semiotiska och det symboliska”, övers. Ann Runnqvist-Vinde,

- i Ebba Witt-Brattstöm (red.), *Stabat mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s. 123.
11. Ibid., s. 123.
  12. Ibid., s. 127.
  13. I en utförlig recension av Jäderlunds diktsamling *Rundkyrka och sjukhuslängor vid vattnet / Himlen är förgylld av solens sista strålar* från 1992 tar Daniel Birnbaum fasta på att Jäderlund i sin diktning ständigt återkommer till munnen. ”Läpparna, munhålan, gommen, svalget – är på en gång poetiska, erogena och kritiska zoner”, skriver han (Daniel Birnbaum, ”Jäderlunds mun”, i *Bonniers litterära magasin* 1992:6, s. 49). Men den röst som skulle kunna fylla munnen saknas, menar Birnbaum. Munnen är tom och texterna präglas av en omättbar hunger. Birnbaum tänker sig att en möjlig förklaring till hungern kunde stå att finna i Freuds analys av melankolin som ett ständigt försök att äta det saknade. Olle Nilsson följer upp tankegången i en ambitiös magisteruppsats och menar att hungern och den tomma munnen snarare ska förstås som ett uttryck för en poetik. Han argumenterar för att det i Jäderlunds diktning finns en revolutionär ovilja att referera till tidigare texter på ett betydelseskapande sätt. Nilsson skriver att det handlar om en konsekvent nedbrytning av diktars sätt att fungera poetiskt/ intertextuellt i Riffaterres bemärkelse. Se Olle Nilsson, *Motspråkets estetik. Ann Jäderlunds poetologiska befrielsestrategi*, magisteruppsats, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet, 2007 .
  14. Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, diss. Lund: ellerströms, 2000, s. 85.
  15. Ibid., s. 86.
  16. Ibid., s. 95.
  17. Hörnström 1994, s. 145.
  18. Jäderlund 1985, s. 15.
  19. Ibid., s. 21.
  20. Ibid., s. 5. Citatet finns i Ludwig Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar*, Stockholm: Thales, 2012, § 504.
  21. Ibid., s. 32.
  22. Julia Kristeva, ”Varken subjekt eller objekt”, övers. Ann Runnqvist-Vinde, i Ebba Witt-Brattstöm (red.), *Stabat mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s. 211.
  23. Jäderlund 1985, s. 33.
  24. Ibid., s. 47.
  25. Ibid., s. 65.
  26. Kristeva 1990, s. 90.
  27. Ann Jäderlund, *Som en gång varit äng*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1988, s. 40.
  28. För en närmare genomgång av de aktuella diktsamlingarna se mina artiklar ”Vägen till underkammaren. En läsning av Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng*”, i *Kritiker* 2008:6, s. 45–54, samt ”Kroppen med de dubbla pulsarna. Karneval och tomrum i Ann Jäderlunds diktsamling *Snart går jag i sommaren ut*”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2011:1, s. 25–40.
  29. Se Bergsten 1997, s. 133; Anders Olsson, *Skillnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2006, s. 373. ”Was kräuselst Du Dein Hä-ärchen” heter det hos dadaisten.
  30. Ann Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1990, s. 24.
  31. Jfr Kristeva 1990, s. 150.
  32. Ebba Witt-Brattström, ”Inledning”, i Ebba Witt-Brattstöm (red.), *Stabat mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s. 15.
  33. Kelly Oliver, *The Portable Kristeva*, New York: Columbia University Press, 1997, s. xviii.
  34. Jäderlund 1990, s. 57.

## SUMMARY

*The Voice in the Cavity. An Analysis of the Relation Between the "I" and the Voice in Ann Jäderlund's Early Poetry*

This article focuses on Ann Jäderlund's early poetry, with particular emphasis upon her first poetry book, *Vimpelstaden (Streamer City)*, from 1985. Its aim is to investigate the poetical subject's relation to language and to itself as the speaking subject within the text. The critical reception of Jäderlund was shaped by the fierce debate which followed the publication of her second book, *Som en gång varit äng (Which Was Once a Field)*, in 1988. In the wake of this debate, Jäderlund has generally been presented as both a rebellious and playful poet who, against the background of the dominating masculine tradition of literature, attempts to find a new language for repressed female experiences. This article aims to complicate the standard picture of Jäderlund by highlighting the self-reflexive and anxiety-ridden aspects of her poetry. Through close and careful readings of Jäderlund's poems, the article explores the split between the "I" and the voice which runs through the texts. It analyses the feelings of disgust, horror and alienation that the "I" expresses in relation to language in general, and to the particular experience of hearing itself speak. My analysis utilizes Julia Kristeva's theories of language, placing particular emphasis on her account of the so called "thetic phase", in which the relation between the "I" and its linguistic representation as "I" (the subject in language) is established, as well as her theory of the abject. This split between the "I" and its linguistic voice or expression is also manifest in the uncanniness surrounding the depiction of hands writing. To shed light on this phenomenon, I discuss Sigmund Freud's and Slavoj Žižek's accounts of how severed limbs – hands, for example – function as paradigmatic expressions of the uncanny.

*Keywords:* Ann Jäderlund, Julia Kristeva, Vimpelstaden, subject, I, voice, abject, uncanny, emptiness, death





---