

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 127 2006

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2007 och för recensioner 1 september 2007.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil.

I *Samlaren* 127/2006 publiceras de bidrag av Hanif Sabzevari (Uppsala universitet) och Lisa Schmidt (Södertörns högskola) som belönats med Svenska Litteratursällskapets pris för bästa magisteruppsats i litteraturvetenskap läsåret 2004–05.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

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

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 91-87666-24-3

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2006

KR'PTA

Samtidspoesin och Derrida. Spår och ärrbildningar hos Johannes Heldén, Ingrid Storholmen och Anna Hallberg

AV LISA SCHMIDT

Vad är egentligen *språkmaterialism*? Är det överhuvudtaget en användbar genrebeteckning? Språket som materia. Poesin som material. I tvåtusentalets Sverige har beteckningen cirkulerat kring flera av de dagsaktuella poeterna, av vilka Anna Hallberg, Joar Tiberg och Lars Mikael Raattamaa varit de som kanske tydligast positionerat sig som företrädare för genren. Den har tagit ett kraftigt avsteg från det centrallyriska för att istället låta *språket* utgöra både utgångspunkten och undersökningsområdet för det lyriska projektet. Den språkmaterialistiska poesin upplevs ibland som abstrakt, fragmenterad och världsfrånvärd. Läsakten är inte sällan tungrodd, snårig och svår. Det lyriska närmar sig det filosofiska då diktsamlingarna, likt nittonhundratalets språkfilosofier, arbetar sig *in* i språket *med hjälp av* språket för att sönderdela det till en elementarstruktur som kan utgöra en ny startpunkt för uppbyggnad. Språkmaterialism förefaller dock vara en tämligen snäv benämning för lyriska projekt av detta slag. I stället vill jag löst använda cirkulerande termer som *språkligt fokuserad poesi* eller varför inte bara *språkpoesi* eftersom genren framstår vara betydligt bredare än vad som ryms i ordet språkmaterialism. Här finns poeter som via lek, felskrivningar, visualitet och mångreferensialitet syftar till att ifrågasätta vad *språk* och *text* egentligen är, och som ofta påvisar hur språkliga tecken och strukturer skapar oss som individer. Som både undersöker det språkliga arvet och samtidigt försöker frigöra sig från dess associationsladdade tvångströja. En lyrik som är medveten om att språket ständigt förskjuts och hänvisar till andra rum i andra tider, men som trots insikten tycks försöka underminera denna språkliga lag i sin strävan efter ett *eget språk*.

Ympningar, förskjutningar, uppbrott och kryptor, är ord som på ett träffande vis kunde beskriva denna poesi. Orden är hämtade från filosofen Jacques Derridas (1930–2004) livslånga projekt att dekonstruera filosofin, vilket ledde fram till teori-bildningen *dekonstruktion* som blivit en populär metod inom den postmoderna litteraturkritiken och litteraturvetenskapen. Enkelt uttryckt kan man säga att dekon-

struktionen handlar om att söka det heterogena och de interna konflikter som, enligt Derrida, all text är bärare av. Utgångspunkten var för Derrida en strävan att nå bortom synen på språket, och kanske framförallt det filosofiska språket, som metafysiskt. Det talade ordet har, inom västerländsk intellektuell tradition, ställts mot skriften på så sätt att rösten ansetts haft förmågan att definiera sanning och kunskap genom en omedelbar närvaro till idén, varat eller till Gud. Derrida har fokuserat *texten*, dess sprickor och dess självmotsägelser, som alltid uttrycker det som är frånvarande och utanför skriften själv, för att radera den enhetsfokuserade synen på språk och sanning. Derridas begrepp *datum*, *krypta*, *sår* (eller *spår* och *skårer*) samt *aska* har tillsammans med de dekonstruktiva förskjutningarna visat sig väl applicerbara på den språkinriktade dagslyriken som bryter ned språkliga och grammatiska strukturer samt föreställningar om vad poesi kan vara. Jag avser här att utifrån språkligt medveten poesi påvisa olika filosofiska projekt inom dagslyriken, då det synes mig som om den samtida poesin tagit sig för att kommentera den språkinriktade filosofiska debatten. Att tala om poesin inom de poetiska ramarna.

Tre poeter kommer här att beröras. Johannes Heldén som i *Burner*¹ (2003) låter det fragmenterade, självkommenterande och cirkulärt uppbyggda språket sammas med inbjudande och suggestiva teman. På ett närmast vardagligt sätt illustrerar dikterna Derridas komplicerade teorinät kring språkliga strukturer. Ingrid Storholmen som i sin andra diktsamling *Skamtalen Graceland*² (2005) framförallt visuellt utmanar språkliga föreställningar. Anna Hallberg som i diktsamlingen *På era platser*³ (2004) trädde fram som en av de mer teoribaserade poeterna i Sverige och som redan med debuten *Friktion* (2001) röjde plats på den svenska författarscenen. Hallberg nominerades nyligen till Nordiska rådets litteraturpris och när hon tilldelades *Aftonbladets* litteraturpris lät juruns motivering så här:

Här finns det vackra och sentimentala, men också vad man kunde kalla ett ”brutalt språk”; orden och meningarna som är under uppbyggnad men inte är stela i färdig konstruktion. Hennes poesi är i rörelse, med lek och resonemang som redigeras om och byter stilsort i öppen opposition mot flera av poesins hierarkier.

I hennes förra diktsamling, *Friktion*, fick vi möta ett rakt och konsekvent diktande som drevs mot en nollpunkt. Till hennes skapande utveckling hör att hon nu har utökat sin poesi med uppbrott och upptåg och en välkommen friskhet som för tankarna till den svenska sextiotalslyriken.⁴

Hallberg själv har påpekat att kritikernas faiblesse för att stuva in samtids poesin hon själv är del av i termer som sextiotalsnostalgi och nykonkretism missar de väsentliga skillnaderna: ”Den stora skillnaden mellan sextiotals poesin och poesin i dag, är att då kom de innovativa krafterna i huvudsak utifrån. Bildkonsten och ljudkonsten

erbjöd litteraturen att vara med och leka, och det gjorde den också – ett tag, sedan gick den hem till de inkörda rutinerna igen. Idag är situationen annorlunda. Förfrågningarna kommer numera från litteraturen själv, och olika poeter hittar olika lekkamrater. Dagens poesi handlar mer om intern vidareutveckling, självförtroende, nyfikenhet och intresse än om brott mot traditionen och aggressiv polemik.”⁵

Anna Hallbergs kritiska inlägg rörande metaforens vara eller icke-vara kom att plötsligt dela upp den svenska samtidslyriken i två huvudläger: det mer traditionella diktandet som söker en identifikatorisk kontaktpunkt mellan författare-text-läsare genom en poesi som knyter an till vad vi i traditionell mening skulle kalla *verklig-heten* och som ofta är symbolladdad med den lyriska metaforen som ett vanligt förekommande verktyg. I det andra lägret finner vi de poeter som på ett intellektuellt och ofta teoretiskt vis arbetar med språket, som utmanar dess grammatiska funktioner tematiskt och formmässigt, en inriktning som kommit att kallas *språkmaterialism*.

I kritikernas mottagandet av Hallbergs lyrik har en förvirring blottats. Faktum är att man snarare försökt definiera *hur* vi ska hantera den språkmaterialistiska genren, än att diskutera hållbarheten i dessa specifika verk. Kritikerna har varit oeniga om huruvida Hallbergs poesi är ”experiment i ytlighet”⁶ och ”vulgärt provocerande”⁷ eller om den är ett lyckat försök att bryta ned en språklig hierarkisk struktur knuten till tradition och litterärt arv: ”Det riktigt spännande med hennes projekt är viljan att utmana, klippa ner och göra om, de oförutsägbara ögonblicken av poetisk förtätning i den diskursiva svadan, den parodiska stilvilja som drabbar allt, inklusive den egna språkmaterialismen.”⁸ Somliga har ställt sig vid sidan om den hetsiga debatten. Aris Fioretos bidrog med en fyndig hälsning till en av bokens dikter: ”Med livet är det som med muffins: visst behövs formen, men det är knappast den vi hungrar efter.”⁹

Även Johannes Heldéns diktsamling *Burner* beskrevs som en språkligt självmedveten text, men stilen omnämndes som *industriell* och *maskinell*. Man tog fasta på den miljö i vilken handlingen utspelar sig, ett spår område där tåg och graffiti blir centrala element. Att *Burner* var Heldéns debut tycks också satt spår i läsningarna när man förminskat insatsen till ”en ovanligt lovande övning”.¹⁰ Åsa Beckman drev detta så långt som till att påstå att dikterna saknar betydelse: ”Diktens språk måste bli betydelsebärande – även om det är på ett hittills okänt sätt, även om det bara är på ett ljudligt eller rytmiskt eller med förnuftet helt obeskrivbart vis. Dit kommer inte Heldén.”¹¹ Författaren och journalisten Malte Persson var den ende som bemödade sig med att ta reda på vad titeln *Burner* i själva verket betyder: ”’Burner’ kallar man inom graffitin en särskilt slående målning, en vinnare. Men ursprungligen användes ordet bara om målningar över en hel tågsvagn, från fönstren och ner.”¹²

Han är även den ende, bortsett från *Svenska Dagbladets* Johan Lundberg, som läser in diktsamlingens tre skisser föreställande tåg som en beskrivning över diktsamlingens delar som just *burners*, vilket även knyter samman bokens form med tematiken: Graffiti som ”en extrem form av konkret poesi”.¹³

Från Mallarmé till Jäderlund – en uppbruten historik

Ett snabbt ögnande genom dagens uppbrutna poesi ger lätt intrycket av stilfulla efterbildningar av det tidiga nittonhundratalets litterära rörelser: Dadaismen, Futurismen och Konkretismen. Den samtida europeiska och amerikanska poesin består ofta av brottstycken, fragment, former och lek med mening. Den utmanar begreppet lyrik samtidigt som den utmanar sin läsare.

Det poetiska nittonhundratalet kan sägas ha präglats av en strävan bortom det linjära berättandet. Redan i slutet av 1800-talet hade symbolismens idéer om friare språkliga former, där bland annat den obundna versformens inträde blev viktig, ersatt realismen. En av symbolismens viktigare företrädare var Mallarmé som frigjorde sin poesi från bojor vad beträffar motiv och logik. Hans dikter företräder ett förtäta och musikaliskt språkbruk som använder eliminering och destruktion som metod. Orden placeras i fria formationer så att också papprets vita yta blir viktig. I *Ett tärningskast* experimenterar Mallarmé även med olika typsnitt och storlekar.¹⁴ Men det var sekelskiftet som blev den oregelbundna formens genombrott. Modernismens många förgreningar började experimentera med typsnitt, form, mening och återanvändning. Dada- och futuristpoeterna *re-cyklade* reklam- och tidningsvärldens sätt att arrangera sidan och de återanvände ibland innehållet i publicerat pressmaterial.¹⁵ På denna punkt skiljer sig de nyare rörelserna från symbolisterna. Mallarmé såväl som Baudelaire, Rimbaud och Verlaine m.fl. drog en tydlig gräns mellan vardagligt språk brukat av massmedia och det litterära språket. Poesin växte genom att kontrastera mot omgivningen. Vad som däremot bildar en brygga mellan 1800- och 1900-tal är synen på litteraturen som materiell. Dikten är inte längre bara språk, den är även form. Framställningen får härigenom en framskjutande roll.

Redan i slutet av 1800-talet användes den för avantgardet tidstypiska typografin i reklam och för andra kommersiella ändamål. Att das och futurismens bruk av denna redan etablerade formgivning ansågs nydanande var just för att den överförts till litteraturens område. Framställningen av texten på detta explosiva sätt (varierande typsnitt i olika storlekar, citat hämtat ur massmedia, blandning av nonsens och allvar etc) framhävde dikten som material, vilket kraftigt utvecklade den tidigare transparenta sidan, dvs en syn på litteraturen som genomskinlig förmedlare, som dominerat den litterära sidans utformning under århundraden. Via jämna och

enhetliga textblock genereras en föreställning om texten som direkt. Boken utgör inget hinder utan ordet upptas utan motstånd likt en nattvard. I stället kom nu manipulation och motstånd att manifesteras sig på sidorna. Ett ord kunde bestå av flera olika typer, enstaka bokstäver eller ord kunde kursiveras, eller bildfragment blandas med texten. Texten kunde sättas uppochner, bakochfram eller kunde orden täcka varandra så att de omöjligt gick att urskilja. Med alla tänkbara medel utmanades föreställningar om litteratur. Kontexten fokuserades genom att man inte lät poesin stå utanför den samtida massmediala produktionen av tecken. Man kan säga att litteraturen blev delaktig i sin samtida omgivning på ett för tiden helt nytt sätt.

Hittills hade man inte ifrågasatt språket som system, dadapoeten Tristan Tzaras arbeten från 1900-talets början kom däremot att utgöra ett motstånd mot systematik och bildade ett ställningstagande gentemot upplysningstidens ideal. Genom sin praktiska användning av språket (där ljud och rytm kunde vara primära) omkullkastade Tzara föreställningen om språket som bärare av total mening. Dadapoeternas slumpmetoder och bruk av nonsens kom att stå i polemik mot samtida litterära ideal. Ordandet av sidan gav ett explosionsartat intryck och som explosiv framstod även den energi med vilken dadaister och futurister hittade nya sätt att producera sina verk. Små tidskrifter, affischer, flygblad och andra alternativa fora poppade upp som maskrosor ur asfalt. Böcker och etablerade tidskrifter hade inte längre ensamrätt på förmedlandet av litteratur, vilket kom att gynna gränsöverskridanden. Poeter började arbeta med form och konstnärer laborerade plötsligt med ord. Ett exempel på den senare varianten är Kurt Schwitters. Hans abstrakta bildkonstverk under tio-talet utvecklades snart till att innehålla även textfragment och det dröjde inte länge förrän rena språkexperiment framträdde. Hans ambition var att upphäva konstnärliga gränsdragningar till förmån för allkonstverket, i hans eget fall bestående av diverse tekniker: collage, cut up, re-cyklat skräp i ny kontext, språk, foto etc. Schwitters ville dock gå steget vidare från dadarörelsen och bildade därför Merz som en brytning med synen på verket som nonsensskapelse. Han eftersträvade ett mer direkt förhållande mellan intuition och utförande varför linjeformade material som snören eller blyertsstreck rätt och slätt fick symbolisera linjer, bomull översättas till mjukhet osv. De olika delarna i Schwitters verk liknas alltså inte vid slumpen av ett tärningskastats resultat, vilket enligt honom själv är det drag som påtagligt skiljer Merz från dada.

Många av Schwitters arbeten är språkliga laborationer som leker med onomatopöetiska ljudeffekter eller synliggör språket via palindrom eller omkastningar av alfabetiska uppställningar. För läsare av idag framstår dock de radikala greppen vara ofarliga eftersom titlarna ofta förklarar budskapet eller diktens form. Exempel på detta är bland annat en närmast matematiskt uppställd dikt bestående av till synes

slumpartat valda bokstäver inordnade i en kvadrat. Denna skapelse har fått namnet *Satt bilddikt*.¹⁶ Är vi obekanta med formen, bjuder titeln in läsaren till förståelse på ett sätt som gör att vi inte *utsätts* för en satt bilddikt utan att vi får ett exempel på vad en satt bilddikt kan vara. Till viss del får man nog se detta förklarande förhållningssätt som ett villkor för att de modernistiska rörelserna inte skulle bli isolerade företeelser utan förmåga att möta tidens läsare. Man bör minnas att bara det faktum att dessa författare använde reklamvärldens typsnitt var ett radikalt steg för tiden.

En central föregångare finner vi även i Gertrude Stein som laborerade med upprepning. Stein själv skulle dock hävdat att hon inte brukade upprepning som metod eftersom hon ansåg upprepning som sådan inte vara möjlig.¹⁷ Varje återberättande eller omtagning äger en inneboende förskjutning som omöjliggör varje försök till upprepning och det är den ständiga förskjutningen som bildar rörelse och meningsbärande bilder. En meningsbärande bild var för Stein förknippad med exakt-het. Därför begränsade hon sitt vokabulär på ett närmast matematiskt vis så att valet av ord skulle mynna ut i en och inte flera bilder. För att en text ska kunna ses som en helhet liknande ett kubistiskt konstverk blev avvecklingen av kommatering hos Stein oundviklig. Men hennes slopande av kommatering bör skiljas från dadaisternas och futuristernas experiment, vars avsikt var att göra annorlunda, bryta normer och chockera. Stein hade en tydlig idé om varje förnyande grepp.

Om man fattade saken som helhet, blev man bara irriterad av kommatecknet. Om man tänker en sak som en helhet, och kommatecknet fortsätter att sticka ut, går det dig på nerverna; eftersom det när allt kommer omkring förstör helhetens verklighet.¹⁸

Avsaknad av kommatering förstärker även effekten av rörelse och fart, något som Stein pekade ut som nittonhundratalets kännetecken till skillnad från artonhundratalets händelsefokus. Händelsen är inte längre det dominanta eller intressanta hos texten. Hennes syn på rörelsen och den ständiga förskjutningen innebär att författare endast kan tala i en samtida tidskod. Att skriva samtida texter är och förblir ett måste, samtidigt som en förskjutning av receptionsförmågan hos läsarna också förblir ett faktum. Samtida läsare kommer alltid att i hög grad stöta bort sin samtida litteratur, ända tills en ny och mer provocerande samtidspoesi inträder för att ta den förnas plats. Föreställningen om författarens position som *före* sin tid är däremot vanligt förekommande, vilket alltså skulle bero på samtidens oförmåga att förlika sig med sin litterära samtidighet. Om Stein har rätt beträffande samtidighetens ofrånkomliga lagar elimineras mina inledande antydningar om tvåtusentalets lyrik som stilfulla efterbildande collage av en experimenterande dåtid. Ju tätare man cirkulerar kring båda tidernas poetiska verk desto tydligare framträder också skillnaderna.

Kombinerar vi tanken om den ständigt pågående rörelsen med tanken om likhe-

ten mellan språk och matematik får vi ett förhållande som delar sig i två riktningar: En som strävar mot matematikens förmåga till precision och en annan som rör sig bort från samma läras lagar om upprepningens sanning. I matematikens värld kommer två plus två alltid att bli fyra, utgången av en exakt formel som Stein alltså ville överföra till litteraturen i fråga om precision vad gäller ordval. Men hon ville samtidigt bort från just detta, genom att hävda att i språket kan två plus två aldrig bli fyra i och med förskjutningens omöjliggörande av upprepning. På detta sätt osäkrar Stein föreställningen om matematiken och grammatiken som fast lag respektive tryggt regelsystem. Effekten av uteslutandet av kommatecken och semikolon blir att de hierarkiska strukturer som annars inordnar det skrivna språket i logocentriska mönster försvinner. Kommatecken är ett hjälpmedel för författaren att styra orden, vilket ord som skall syfta tillbaka på vilket. Försvinner de börjar texten leva sitt eget liv. Syftningarna sker i flera riktningar samtidigt.

Att rörelse skulle bli nittonhundratalets kännetecken kan man så här i efterhand skriva under på. Den urbana och teknologiska utvecklingen satte sina spår även i litteraturen. Följer man *dadas* och *futurismens* sökande efter icke-linjäritet färdas man genom 50-talets konkretistväg¹⁹ som införde nya material och tillvägagångssätt, samt 60-talets totala expansion av begreppet visuell poesi²⁰, mot ett teoretiskt och teknologiskt medvetet sjuttioal med hologramdikter och verktyg som kopieringsapparater eller annan maskinell och elektronisk utrustning. 70-talet förde även med sig den amerikanska L=A=N=G=U=A=G=E-poesin, som arbetade med visuell och språkorienterad poesi inom ett brett spektrum.²¹ Trots flera inre motsättningar inom denna rörelse förenades de enskilda language-poeterna genom sitt motstånd mot de förhärskande institutioner som var ledande inom den amerikanska lyriken. Man kunde även enas om ett antal gemensamma mål: "[A]tt bryta mot det poetiska 'jagets' automatik och dess naturaliserade röst; att ställa textualiteten och dess formella grepp i förgrunden; att använda eller alludera på marxistisk eller poststrukturalistisk teori för att öppna samtiden mot kritik och förändring."²² De tre poeter som här skall diskuteras relaterar alla till language-rörelsen. I Storholmens fall rör det sig om en ren översättning från engelskan av uppställningen av ordet *language*:

*Setningen hopper over
for å henge sammen med seg selv* =

$(S=P=R=\dot{A}=K)^{23}$

Idag har kanske ambitionen att uppnå en icke-linjär text förlorat viss del av sin radikalitet. Det finns bland annat ett flertal exempel på webbaserad animerad poesi i och med hemdatorns och internets inträde.²⁴ Vem som helst kan idag göra enklare

textanimationer och strävan efter icke-linjäritet kan därmed anses ha nått sin kulmen. I Berlin anordnas årligen en festival för videopoesi, något som ytterligare vidgar lyrikens förutsättningar.²⁵

Kombinationen av ett allt mer teoretiskt medvetet 70-tal med stora namn som Derrida och Kristeva samt utmanandet av den traditionella diktformen nådde en punkt då i princip inget längre var chockerande. Detta kom att resultera i ett mer minimalistisk 80-tal. Likt en manet drog poesin ihop sig efter ett långt utvidgat simtag. Vi möter här en poesi som på ett subtilt sätt vidareutvecklar vad de tidiga laboratorerna med nödvändighet gjort med dunder och brak: Uppbrytandet av språklig syntax. Åttioalets viktiga svenska poeter blev framförallt Katarina Frostenson och Ann Jäderlund. Både Jäderlund och Frostenson kombinerar en teoretiskt medveten tematik med ett nytt sätt att behandla språket formmässigt. Man arbetar med intertext och drar sig inte för att citera filosofer som Wittgenstein inom diktsamlingens ramar. Den teoretiska medvetenheten blir öppen och vi kan se en rörelse mot en slags akademisering av poesin. Man använder språket för att tala om och problematisera det samma. Att dra en rät linje som jag nu gjort från symbolism, dadaism, futurism, konkretism till minimalism vore dock att göra nittonhundralets poetiska historia alltför enkel. I Jäderlunds fall kan man, för att ta ett exempel, lika gärna dra en linje bakåt mot Gunnar Ekelöf, Gunnar Björling och Edith Södergran. Samtidigt kan man se att t.ex Ekelöf stundtals arbetade på ett sätt som var nära besläktat med författares som nämnts ovan, inte minst Gertrude Steins. I dikten ”sonatform denaturerad prosa” som arbetar med språket både i tematik och form, slopas kommate- ringen allteftersom och vi utsätts för ett språkflöde som accelererar på ett så kraftigt sätt att läsaren tvingas öka takten och följa diktens tempo:

krossa bokstävlarna mellan tänderna gäs pa vokaler, elden brinner i helvete kråkas
och spotta nu eller aldrig jag och svindel du eller aldrig svindel nu eller aldrig.

vi börjar om

krossa bokstävlarna makadam och tänderna gäspar vokaler, svetten rinner i helvete
jag dör i mina vindlingar kråkas nu eller aldrig svindel jag och du. jag och han hon
det. vi börjar om. jag och han hon det. vi börjar om. [...] ²⁶

Men tätast släktskap finner man kanske ändå mellan Jäderlund och Björling som båda skriver en på samma gång allvarlig och lekfull poesi där den uppbrutna syntaxen blir närmast ett löfte. Tongivande är även den musikaliska och rytmiska språkbehandlingen. Under medeltiden var musik kopplat till poesi på ett naturligt sätt, poetiska uppläsningar ackompanjerades vanligtvis av en luta. Hos Jäderlund kan språket sägas ackompanjera sig självt. I debuten *Vimpelstaden* lånar samlingen även formen från ett partitur med ord som: Upptakt, ledton, för klarinett, blindton,

hymn, omkväde o.s.v.²⁷ Jäderlund har aktualiserat förhållandet mellan poesi och musik och att ordna diktsamlingen som ett partitur har vidareutvecklats exempelvis i den samtida poeten Hanna Hallgrens diktsamling *Burqa*.²⁸ Hos Hallgren har dock själva språkbehandlingen anammat en akademisk snarare än musikalisk hållning.

Kännetecknande för Jäderlunds poesi är sättet att arbeta med tautologier och upprepning.²⁹ Och även om man kan ge Stein rätt i att upprepning som sådan egentligen inte är möjlig, bör man nog fokusera upprepningens betydande roll för rytm och ton när man närmar sig en poet som Jäderlund. Härmed bildar upprepningen rörelse på sitt sätt, genom att suggerera fram rytm som ju i sig innefattar tid. Genom återtagningen av frasen: ”Så dunkar det / Så dunkar det” i dikten ”Efter katastrofen” i *Vimpelstaden* frammanas ett tidsförlopp.³⁰ Den exakta omtagningen blir av vikt för att skapa det mellanrum som manifesteras med upprepningen. Men man finner även förskjutningen i Jäderlunds upprepningar. *Vimpelstaden* är kanske den diktsamling där den språkliga tematiken är som mest framträdande. Dikten ”Omkväde” som återkommer i två versioner i *Vimpelstaden* är ett illustrerande exempel på hur skrivprocessen tar plats på arken i både tematik och form:

Hur skulle då en röst kunna
fastna
Allt är ju glättat här
i sin vinda:
Den stackars kattens klor
över fältens svärta
Och svärtan själv, liksom
det i vi alla

Det är en styckare, han hackar
stycket ur stället³¹

Så här lyder omtagningen tretton sidor längre fram:

Hur skulle då en takt
kunna falla
Allt är ju fastnat här
i sitt näste:
De stackars fälten
av svart under kattens tassar
Och katten själv, liksom
det i vi alla

Det är en kopplare, han kopplar
stycket till stället³²

Uppställningen är identisk, men innehållsmässigt har en förskjutning som vänder bilderna skett; i den första dikten är det som om kattens klor svärtas eller smutsas av fältet, något som i den andra dikten vänts till att katten sårar fältens svarta yta. Den lämnar revor, svärtan slits upp, och det framstår som oklart vem som äger språket, vems röst som talar och vems tal denna röst sjunger. Man får känslan av att språket måste brytas ned för att åter kunna byggas: ”Ta sönder det, ta sönder / 8 eller tre, hela / BCD-följden”.³³

Poeten står i ett komplext förhållande till språket. Den egna rösten måste förhålla sig till ett regelsystem av tecken och konventioner. Här har jag särskilt velat utpeka några viktiga föregångare till den språkligt orienterade poesi som tillhör vår egen samtid. Det bör dock förtydligas att denna historieskrivning är långt ifrån absolut. Jag har överhuvud taget inte nämnt språkliga innovatörer inom prosan som givetvis varit minst lika viktiga, exempelvis 1700-tals författaren Laurence Sterne som infogade skisser mellan textraderna och lämnade flera kapitel blanka i *The life and opinions of Tristram Shandy gentleman*.³⁴ När det gäller visuell poesi kan historien göras hur lång som helst. Vi skulle kunna inkludera de flera tusen år gamla egyptiska hieroglyfer som ristats på sten, väggar och sarkofager eller åtminstone renessansens och barockens bild- och figurdikter. När det gäller minimalism och fragmenterat språk bör egentligen Sapphos dikter från 600-talet f.Kr räknas som en viktig inspirationskälla om någon.³⁵ Att den fragmenterade stilen inte varit inskriven av Sappho själv är av underordnad vikt. Det är i dess nuvarande utformning vi mött dessa texter som slitit sig lös från sitt ursprung varvid de fått eget liv. Föränderligheten är inskriven i diktens materialitet.

Burner

Graffiti har alltid funnits. I tusentals år gamla grottor göms väggmålningar under-tecknade med en infärgad hand och på äldre arkitektur kan vi fortfarande idag läsa inristade meddelanden. Graffiti har blivit ett sätt att tala i rummet bortom tiden. Behovet av beständighet, att kunna lämna spår bortom den egna existensens ramar är inte häpnadsväckande. För frågan är vad som kommer att bestå från vår samtid, avancerad elektronisk grafik eller en *tagg* med Auto-K bilfärg inuti tunnelbanans tarmsystem.

Johannes Heldéns *Burner* rör sig bildligt i en graffitivärld. Här framträder det hot som röstens avdöende klang innebär. Att språket är flyktigt. Men här skild-

ras även möjligheten att lämna över språket till något som komma skall, likt Sapphos dikter som mött tiden och blivit fragment. En eroderande verkan som krypterar. Luckorna, håligheter, kan liknas vid det laddade slutna rum Derrida talar om i form av *chiffes* och *krypta*. I *Burner* artikuleras att boken består av tre fragment, och fragmentet i sig kräver ju att det är utskuret ur något större, att det är plockat ur sin helhet. Heldén är öppen med sin form, faktum är att diktsamlingen förefaller *vara* denna form. Temat är formen och som för att tydliggöra detta förklarar bokens sista rad dess handling. På denna punkt lämnas inget att vidare fundera kring, ”*det handlar om att springa*”.³⁶ Ska man se till vad som faktiskt händer kan man snart konstatera att detta avslutande konstaterande är riktigt. I det mittersta fragmentet/den mittersta sviten genomförs ett inbrott i en bensinmack följt av ett larm och en flykt. Men som jag ser det blir flykten framförallt språklig. Vi rör oss i en terminologi som ständigt har språket som sitt centrum. Jag ska återkomma till denna inbrottsscen längre fram, för att nu ge en mer överskådlig genomgång av Heldéns metalitterärt laddade bok.

en läsning

första delen för många och
smällde igen dörren efter sig vad då sa

det är vad det är

(...) ett litet, ilsket lokomotiv
fönstersmygen och stirrade uti
trädgården

(...) båda tittade ut genom fönstret³⁷

Heldén rör sig både på en öppen och en av handling dold metanivå. Diktsamlingen är vad den är. Språket är vad det är. Vi närmar oss en syn på språket som blir ett närmast bildligt betraktande. En *tagg* är inte kommunikation i den mening att vi utvin- ner en semantisk innebörd. Ändå är den uppbyggd av samma språkliga tecken. Och det är tecknen som talar, på samma sätt som dikt talar trots läsarens okunskap om omständigheterna kring dess uppkomst. Tecknen är vad de är, varken mer eller min- dre. Detta är dock bara ”en läsning”, föregående sida avslutas med ordet ”inte”.³⁸ Just så fungerar *Burner*, öppen för *en* eller *flera* läsarter. Vi kan välja att se den tema- tiska berättelsen om ett gäng som rör sig i ett spår område och som uttrycker sig på beständiga material, som efterlämnar rester i form av färg, form och ord, ett gäng som gör ett inbrott i en mack för att stjäla sprayfärg. Vi kan välja att följa en tågresa. Men vi kan lika gärna välja att se en språklig byggnad med ett skälvande labyrintiskt tunnelsystem som hotas av ett annalkande jordskalv. Ett språk vars största hot inte ligger i tidens vittrande, utan i våld på dess materialitet:

den, är, vid spåren österut – åt nkpg.
Intill kyrkogården tydliga borttagnings-
försök, otydlig, text³⁹

Allt är fragmenterat, antingen av naturliga eller samhälleliga lagar. Från ovanstående dikt kan vi utvinna hur någon försökt tvätta bort språket. Men vi kan även läsa det som en raderad gravskrift, raderad av tid eller av våld. Det finns en frustration för- bunden med det faktum att poesin vill kryptera sig. På samma sätt kan man känna sig utesluten vid närmandet till en grav. Vad säger egentligen gravstenens fakta, vil- ken del av informationen utgör en begriplig berättelse? Datumet, född —, död—? Vi utesluts ur den andres semantik. Poesins släktskap med graven är en viktig punkt även i Derridas essä *Schibboleth*⁴⁰, en titel vars ursprung fungerar som ett lösenord och som hos Derrida betecknar det språkliga snitt som öppnar eller stänger porten till poesins *chiffer* eller gåta. Han använder begreppet *datum* som en tropisk beskriv- ning av ett skriftligt bevarat ögonblick. Förbundet med datumet är chiffret, det som måste förbli oklart för den andre/läsaren. Derrida menar att datumet älskar att slöja sig. ”Det bör uttradera sig för att bli läsligt, göra sig oläsligt i själva sin läslighet”.⁴¹ Datering innefattar förutom nedtecknandet av en specifikt unik tid även cirkula- ritet, det unika nuet och samtidigt det kalendariska återkommandet. ”Som om att skriva *vid* (à) ett datum inte endast innebar att skriva en viss dag, vid en viss stund, vid ett visst datum, utan också att skriva *till* (à) ett datum, att vända sig till detta som till den andre, till ett förflutet i lika hög grad som till ett kommande datum.”⁴² Datumets poetik sammanfaller med mötets hemlighet i formeln ”den andre-jag”.⁴³ På samma sätt som en bild bara kan existera i symbios med betraktarens här och nu,

den återföds gång på gång i blickens nu-närvaro, bildar dikten en plats som har *mötet* som sin förutsättning. Men ett möte skulle inte innebära total uttömning. En gravsten får oss att minnas en person, men den berättar trots allt inte allt om den döde. För en betraktare som saknar kännedom om den avlidne blir stenen reducerad till namn och datum. På samma sätt kan läsaren aldrig uttömma dikten, den rymmer hemligheter, den chifferar sig till och med för författaren själv. Ett datum förenar nämligen många skilda händelser, samtidiga, förflutna eller kommande. Läsaren möter texten med *sina* datum, varvid texten aldrig riktigt förblir densamma. Dikten riktar sig mot ett framtida möte varvid dess hemlighet, dess enskildhet, måste förbli chifferad. Samtidigt måste datumet frigöra sig från sin enskildhet för att överhuvudtaget bli läsligt, det måste ”frigöra sig från vad den likväl förblir – ett datum”.⁴⁴ Det måste lösgöra sig från vad det är, det måste *de-markera* sig.

Tecknen står där som envisa märken och när texten möter den andre sker något. Läsaren måste skilja ut delar, denne skär ut bitar som går att gripa. Vi gömmer det vi inte förstår, fyller ut med begriplig substans. Hos Heldén blir mötet med läsaren våldsamt. Jaget bevittnar hur den egna skriften avskalats, tvättas bort, och hur det enda som kvarstår är ”otydlig, text”, ensam och skild från sin upphovsman.

Burner består av sina egna utkast, fragment eller idéer som fått förbli orörda. Samlingen inleds med dikten:

(cdskivan) är längst bak
i boken

*sista uppslaget mörk: grön*⁴⁵

Formen får alltså redan inledningsvis en central roll. Beskrivningen av själva layouten, utformningen av helheten får inleda diktsamlingen. Placeringen av ”cdskivan” inom parentes förstärker kopplingen till en cirkulär form som även knyter början till slutet. Likt upplägget på en cd-skiva kan vi i *Burner* följa olika *spår*. Vi tvingas välja väg genom texten. Antingen kan vi läsa sidorna uppifrån och ned, från vänster till höger, och därigenom utsättas för en aningen svåråtkomlig uppbruten text. Efter ett antal sidor börjar nämligen en kursiv berättelse läggas fram i tvåradningar som löper på sidornas nedre del. Som läsare lockas man lätt att läsa denna prosaartade bi-text i ett svep, vilket innebär att man måste hoppa över dikterna som är placerade på sidornas övre halvor, för att sedan återvända och läsa dessa separat. Hur man än bär sig åt för att komma genom texten tvingas läsaren göra val, något som tycks vara en medveten avsikt hos författaren:

[...]

*ett sådant språk-åk kan inte sk-rivas**tre delar* som kan flöda in

i varann tågresa, graffitin, inbrottet, det

”som jag kallar för våldsamhet...

...i frånvaron av alla vanliga tecken
 tack vare såna grabbar
 som tragedierna finns”

försvinner ut över sjön som
 syns knappt i *diset*

*deltitelförslag*⁴⁶

Tematiken är det egna upplägget och hur läsaren kan bemöta textens tre fragment som ”kan flöda in” i varandra. Boken talar dessutom öppet om språket i problematiserande termer. Valen står inskrivna i texten. Det är upp till läsaren att ta emot verket, genom en från vänster till högerläsning eller en på egen hand komponerad stickspårsläsning. Hand i hand med detta metalitterära förhållningsätt går dikternas narrativa spår. Vi rör oss i en spårömrådenas geografi med underliggande tunnelsystem. Vi får vägbeskrivningar av dubbel karaktär, dels faktiskt geografiska som ”[...] en *rondell* / efter en större bro eller två vägar genom / industrier; område beroende på vilket *håll* / man kommer från [...]”⁴⁷, dels råd om vägar att ta sig in i det språkliga systemet. Bilden av underjordiska gångar, kanske uttjänta tågtunnlar, under ett system av järnvägsspår, utgör en spännande beröringspunkt mellan Johannes Heldéns *Burner* och Jacques Derridas *Schibboleth*. Ordet *spår* för associationerna till skriftens spår eller till dess fragmenterade lämningar. I de mörka gångarna döljer sig undangömda tecken, graffiti, som uppträder närmast som ett språkets undermedvetna. Man kan tänka sig det överjordiska, spår och tåg, som språkets eller diktens öppna narrativitet som i sig rymmer punkter som bildar luckor ner i svarta hål. Hål

som bär på tecken dolda av mörker, hål som skulle kunna kallas *datum*. Ett datum är enligt Derrida alltid på samma gång mindre och mer än vad det är. Datumet är en vålnad som måste förintas för att finnas: det ”måste låta sig läsas i askan, i sitt varas icke-vara, denna rest utan rest som man kallar aska”.⁴⁸ Både datumets och språkets villkor ligger i dess återkomst, men de återkommer som något annat. Datumet för med sig en ständig förskjutning. Orden uppstår för att återuppstå, eller som Wittgenstein hävdar: ”[E]tt unikt tecken är inget tecken”.⁴⁹ Upprepningen är alltså enligt detta synsätt förutsättningen för språket. Återkomsten är oundviklig för kommunikation. För poeten innebär detta till viss del en förlust, i förordet till *Schibboleth* skriver Hans Ruin: ”Vad insikten säger är: hur du än önskar, kan du aldrig få språket att tala helt i din egen sak, för språket tillhör alltid också de andra. När du stiger in i språket för att låta din röst ta gestalt är språket alltid redan där [...]”.⁵⁰

I den underlöpande parallellberättelsen i *Burner* söker man, för att nå en enad känsla, ett arkiv som slutligen återfinns i grotta bestående av papper och böcker. Där finner man de tre fragmenten (samma fragment som är diktsamlingen); ”en lägesbeskrivning av graffitimålningar i en sömning småstad, ett inbrott på en mack, en tågresa”.⁵¹ Men det tycks finnas ett behov av en samhörighet bortom det som kan förmedlas via ytskiktet. En punkt som enar och öppnar vägen mot den andre. Men vad man finner är alltså fragment. Det *chiffrerade* låter sig inte uttömmas, det öppnar ständigt nya underjordiska gångar, nya *krypteringar*. På ett plan tycks det närmast som om språket flyr eller chiffrerar sig även för jaget självt. Jag beskrev tidigare hur den egna skriften fragmenterats, hur någon sökt tvätta bort texten, hur texten främliggjorts för sin upphovsman. Denna känsla av språklig förlust kan knytas till det våldsamma sökande som senare uppträder. Inbrottet på bensinmacken kan ses som en del av detta språkliga sökande. Det är ett till synes omotiverat brott som begås. Det tycks finnas en drift som utgår från behovet av medel för det egna uttrycket, det man ämnar stjäla är framförallt sprayfärg. I grund och botten är språket alltså ständigt där, som en drift, ett behov, en rättighet eller en flykt.

Den mittersta sviten som sysselsätter sig med inbrottet inleds med ett svingande järnrör. I nästa dikt görs ett försök att bokstavligen bryta upp språket ur marken, ”möda upp enstång ur amrken som att rota upp / fri sikt över spåren [...]”.⁵² Vi följer alltså ett jag som i ena stunden har nycklarna till det egna språket, som ensam är förtrogen med dess *schibboleth*, och som i nästa stund tycks försöka återerövra samma språkliga uttryck. Dikten lämnar sin upphovsman, språket slöjar sig i detta fall genom naturlig vittring eller genom omgivningens/läsarens våld. Jaget försöker bända tillbaka orden som dock slits sönder och kastar om sina bokstäver så att den tidigare syntaxen bryts upp (marken förvandlas till ”amrken” etc). I den tidigare citerade dikten läser vi ”ett sådant språk-åk kan inte sk-rivas”, där ordet *rivas* synliggörs

som en del av ordet *skrivs*. Heldén tycks även påvisa hur hans val av spår- och tågtematik på ett medvetet sätt infångas av den egentliga metabaserade handlingen, i ordet *språk* gömmer sig *åk*. Detta kan framstå som en betydelslös lek, men i själva verket visar denna utskurna rad hur allt på ett cirkulärt sätt är knutet till vartannat. Skrapar vi lite på ytan så framträder något annat. I *Burner* har vi fått bevittna försök att tvätta bort språket, kvar blir en lämning, ett annat nytt. Språket rymmer alltid andra meningar än de vi tror oss se. Under de spår vi färdas på finns ett system av tunnlar förlagda i mörker. Denna underbyggnad kan inte *rivas*, för då faller hela bygget. Underbyggnaderna kan liknas vid Derridas *datum* som alltid förblir hemliga och rörliga.

I *Burner* synliggörs alltså hur ett och samma ord alltid rymmer andra ord som i sin tur refererar framåt eller bakåt längs textens tidsaxel. Detta ständigt något annat, den konstanta rörelsen, är ju vad dekonstruktionsteorin i själva verket synliggör. Metafysikens föreställningar om närvaro sätts i gungning när Derrida introducerar motsatsernas spel och länkarna av skillnader. Upprepning, som är nödvändigt för att språket överhuvudtaget skall kunna användas som ett system, är alltid upprepning som *det andra*. Men om allt ständigt är något annat betyder ju detta att inget är ursprungligt och fast. Varje ord igångsätter sitt eget spel i tid och rum. För att föra ned diskussionen på en vardaglig nivå kan man säga att språket är begagnat, men det äger inte något rent ursprung. Det enda författaren kan göra är att upprepa och på så vis skapa en text som redan när den lämnas till tryckeriet blir något annat, och som i alla tider kommer att möta läsaren (den andre) som i sin tur möter texten på sitt unika sätt. Vi har nu färdats i en spiral tillbaka till *mötets hemlighet* och *datumets poetik* som förklarades genom formeln *den andre-jag*.

Derrida talar om att *omskära* språket. Att skära eller öppna det för att få det att tala individualitet, en individualitet som i datumets poetik alltså även måste rikta sig bortom individen i ett askans möte. Datumet förbränns (till aska) när det öppnar sig som möjlighet för läsaren, det bär en rest av ett vara (likt gravstenens inskription) men det förblir aska, ett 'har varit', ett enskilt. *Såret* blir den öppna punkt som delar och avdelar, som förbinder och frammanar ett möte samtidigt som det bär sin hemlighet i form av ett förbränt datum. Derrida menar att omskärelsen är inskriven i den poetiska akten och såret blir således en erfarenhet för läsaren.⁵³

Det omskurna ordet är från början skrivet, på samma gång inskuret i och utskuret ur kroppen, en kropp som kan vara språkets och som i alla händelser alltid förbinder kroppen med språket: ett ord som är rispat, snittat och sårat för att vara vad det är, ett uppskuret ord, uppskuret och därför skrivet, cesurerat alltsedan ursprunget, alltsedan dikten".⁵⁴

Låt oss återvända till *Burner* för att vidare se hur Heldén skrapar fram etymologiska kontaktytor samt hur han synliggör den ständiga närvaron av *det andra*. Denna dikt följer på den där bokstäverna brutits ur marken:

område med
 över axeln
 åkte över t-bron och, lyssnade
 $s=p=r=\text{åk}^{55}$

Likamedtecknen låter antyda att ordet *åk* inte skulle finnas utan *språk*, på samma sätt som *språk* om man vänder på figuren inte klarar sig utan uppmaningen *åk*. Genom att sära på fonemen visas inte bara hur avgörande varje bokstav är, skrapar vi lätt på ringen över *å* framträder kopplingen till ljudet, vi får det knastrande ordet *språk*. Ett sprakande är något oartikulerat, som ett skenornas mummel, och detta är vad jaget hör på sin resa över bron. På så vis länkas språket till ljudet som i sin tur återkopplas till tåg och spår. Detta är något som Heldén själv artikulerar längre fram när han skriver ”en *ljuds* dikt”.⁵⁶ Men ljudet har en central roll även bortom den tydligt uttalade kopplingen mellan ljud och språk. Det genomsyrar diktsamlingen på ett sätt som fångar upp de olika beståndsdelarna: ”sänkning: sex halvtoner ny / looplängd sju, förtitre, 60 hz. Då”.⁵⁷ Looplängden syftar delvis på tågets hjul (diktsamlingen innehåller en skiss på tåg där den cirkulära formen blir tydlig), samtidigt som ordet *loop* får oss att minnas cirkeln, cd-skivan och dess ljud. En kanhända långsökt koppling kan även göras till den musiker som nämns i ett par dikter, Francisco *Lopez*, och på ett ännu mer subtilt vis finns länken till sångaren Jocke Berg som citeras vid ett antal tillfällen. Centralt är dock hur Heldén lyckas *loopa* diktsamlingen. Inledande fick vi veta att cd-skivan kommer att hamna längst bak i boken, något som på sitt sätt genomförs. Den tredje sviten består av numrerade spår:

1. Det är nån jävel längst fram som sinkar
2. tystnaden rör vid dig (...) *de rör sig sakta utåt*
från rymdskeppet
3. redovisningen var en läsning med obehandlade ljud, regn
4. också genomskärningar
5. *strategier*: en skivtrilogi
 ”jag visste inte [att] man kunde gå så långt”
 ”ny!”
- [...]
6. ett vildsint bryt med dikten⁵⁸

Längre fram spolas vi bakåt till tidigare nummer som då framträder som ett snabbspolat baklängesljud: ”6. ’fkestpxztkraokrzkxztfrp / fsjkaptpgstzxrkrptopskfs’”.⁵⁹ Heldén kommenterar frekvent vad som sker i boken, mot slutet skriver han: ”7. Där nere löper inbrottet och arkivet.”⁶⁰ *Där nere* syftar då på flera parallella läsnivåer samtidigt. Rent formellt har vi ju sett hur den kursiva bihandlingen som befattar sig med arkivet löper *där nere*, längst ner på sidan. Men vi kan även infoga denna rad i en meta-metafor som syftar på de språkliga underjordiska kryptorna, där arkivet får symbolisera det oåtkomliga språkliga rummet och där inbrottet blir en bildlig beskrivning av de ständiga försöken att ta sig in i detta arkiv.

Rädslan för kaos

Den oåtkomliga platsen, diktens privata eller datumet, liknas av Derrida vid en *krypta* som till viss del bör förbli sluten, då det är i dess mest ointagliga form som dess själva mening ligger. Han menar vidare att i samma stund man *uttömmer* eller *avmystifierar* kryptan upphör dikten att vara dikt.

Kryptan består, diktens *schibboleth* förblir hemligt, passagen osäker, och dikten avslöjar inte någon hemlighet annat än för att bekräfta att där fanns en hemlighet, dold, för alltid undandragen varje hermeneutisk uttömning. Som en hemlighet utan hermetism kvarstår den, och datumet, främmande för varje tolkningsmässig totalisering. Ett upptryckande med rötterna av den hermeneutiska principen. Så snart det finns datum och *schibboleth* finns det inte en mening, inte längre någon enda ursprunglig mening.⁶¹

Vi har lärt oss att skriftlig språk består av uttydbara tecken. Mötet med uppbruten poesi kan därför upplevas som en attack av dyslexi. Förstår vi inte det vi ser stöter vi slutligen texten ifrån oss. Jag inser att även min egen analys går i en riktning av tvångsmässig förståelse. Jag låter element, temata och ord som kan förstås framträda. I skuggan hamnar det slutna, det kryptiska. Ibland tycks dock denna kryptering vara en medveten lek från Heldéns sida, en lek som går ut på att rubba den slöa läsarrollen, ”jag skrev allt och körde det genom languagefiltret”.⁶² Här antyds att en klarare text funnits innan man plockat fram ”languagefiltret”. På ett plan ligger *Burner* nära delar av language-rörelsen, som ville förvandla uppdelningen mellan författare (den som skriver), kritiker (den som mottager och kritiserar) och teoretiker (den som analyserar) till ett slags textuell gryta där alla var involverade i samtliga olika delar. Det vill säga att den tidigare tydliga avgränsningen mellan skapare och mottagare (aktiv/passiv) bröts upp. På ett annat plan leker Heldén med language-rörelsens anspråk, den burdusa formuleringen ”körde det genom” antyder ett genomskådande av language-poeternas svåråtkomlighet som just något som haft som avsikt att vara svårt.

Det som kan upplevas som svårt i Heldéns lyrik ligger nära det som varit *svårt* det senaste århundradet, egen komponerad syntax i en icke-linjär text. Vi kämpar fortfarande med behovet av att skapa mening i kaos. Det obegripliga får ge vika för det begripliga. Att stjäla fonem eller bokstäver från ordets grundform, eller att lägga till ovälkomna bokstäver till ett ord som förvandlar det till ett *nästanord*, var ett av language-rörelsens experiment. Genom att bryta ned och återskapa grammatik och syntax öppnas nya organiseringsalternativ inte bara språkligt utan även samhällligt. På så vis blir texten politisk utan att för den sakens skull använda sig av en socialpolitisk tematik. Den uppbrutna texten rör om i våra mest grundläggande föreställningar om meningsbildning och raserar givna system. Låt oss titta på en dikt från den svenska poeten Joar Tibergs diktprojekt *O-pa:rve:rs:::n*:

hom blinkar
 hur går det till
 jag plockar fram röret
 medan hom håller i den
 sl:r
 här saknas ingenting⁶³

Den avslutande raden tycks påstå att dikten är komplett, trots att raden innan visar upp den vokallösa bokstavskombinationen "sl:r" och som läsare frestas man att lägga till det "ä" som tycks ha fallit bort. Men, "här saknas ingenting"! Vadå? Det saknas ju, det ser vi ju! Men vad tjänar det till att göra invändningar, dikten har landat i sitt bestämda, nej. Vi måste acceptera dess oförståeliga element på samma sätt som vi får nöja oss med diktens ambivalenta persongalleri. Är det *hon* eller *dom* som blinkar? Är detta en person eller flera, eller är det kanske ett namn? Det värsta för läsaren tycks vara ovetskapen, att inte kunna definiera diktens subjekt, element och ord. Att tvingas låta dikten behålla sin autonomi.

Skamtalen Graceland

"Ingen litteratur er for brei (over røven)" löd en av raderna i ett poem av Ingrid Storholmen presenterat i den norska tidskriften *Luj*.⁶⁴ Ambitionen att trots detta vara för bred över røven är en träffande beskrivning av språket i Storholmens nya diktsamling *Skamtalen Graceland*. Detta är en antitext som försöker frigöra sig från kraven på litteräritet och uppträder istället medvetet som ett skamtal som tänjer gränserna för det accepterade och är för mycket. Här blandas form (dialogdikt, fragmenterad dikt, prosadikt samt klassiskt uppställda dikter i rader under varandra), typsnitt och tonläge på ett sätt som skapar en splittrad enhet. Vi utsätts för en dikt som blir ett

mottal till en patriarkal litterär tradition dominerad av mannens tal, samtidigt som den utgör en kritik över denna uppdelning i manlig och kvinnlig text. Bitvis är Storholmens kritik över ett genusbestämt (eller kanske snarare könsbestämt) språk skarp och fyndigt uttalad: ”Bak setningen kan ingen se puppene mine.”⁶⁵ Hennes uppgörrelse med språket framträder som ett feministiskt projekt, som frustrationen över att konstnärskapet och språket ställs bakom den kvinnliga författarens kropp eller snarare ses som införlivat i samma kropp. Föreställningar som omöjliggör det fria skapande subjektet. I *Skamtalen Graceland* leker Storholmen med föreställningen om att könet genomsyrar språket, genom ett visuellt och tematiskt bombardemang av den kvinnliga reproduktionensymbolen, ägget. Detta drivs så långt att texten snart sprätter runt likt en höna, kacklandes och äggsläppandes.

Den inledande sviten ”Eggekvinnen” är, liksom den avslutande, skriven i en grafiskt avskalad dialogform utan talstreck eller annan markering som visar vem som säger vad. Ur ordmassan framträder två gestalter, en skulptris och hennes skulptur/dotter vid namn Grace (notera kopplingen till engelskans *grace*/behagfullhet). Men även en tredje gestalt tycks närvarande, Graces original, den reella flickan och dottern/systemen. Genom att ställa skaparen/skulptrisen och verket/skulpturen mot varandra i en konfronterande dialog, framträder disparata viljor och en mycket motsägelsefull och komplex modersgestalt. För det första tycks modern ägna mer tid åt skulpturen Grace än åt den faktiska dottern. Hon prioriterar sitt konstnärskap framför sitt moderskap. Här finns även luckan efter en bortgången far som frånsagt sig faderskapet vilket också leder till en konfrontation med modern: ”Kanskje du ikke er min mor heller / bare Graces?”⁶⁶ Modern försöker minnas: ”1970-årene... kunsten, mennene... / en slask eller noe, er det han? / Jeg ville at han skulle være din far”.⁶⁷ Modern har uppenbarligen ingen aning om vem som är fadern, vad hon minns är kunsten. Den snabbt utkastade anklagelsen, att modern i själva verket bara skulle vara mor till Grace (skulpturen), säger något om skulptrisens prioritetsordning. Hon ägnar sig åt sin egen utveckling. Även om vi skulle tillskriva skulpturen Grace en dotterroll kan vi snart skönja ett komplext förhållande. Att skapa blir ett sätt att hindra den egna döden, förutsatt att inte verket börjar tala i egen sak, vilket skulle innebära skaparens förintelse eller åtminstone en kontrollförlust. Hur visar sig då detta i texten? Det mest tydliga tecknet är kanske Graces fråga, som finns redan på första sidan i sviten: ”Skal du skulptere hodet mitt, mor?”⁶⁸ Vi vet att det är Grace som ställer frågan, men vilken Grace? Rör det sig om det reella dottern som betraktar moderns avbildning, en barntorso som än så länge saknar huvud, eller är det skulpturen själv som ber om ett huvud? Dubbelheten kvarstår i detta fall. Ett huvud tillverkas dock, i metall och utan mun. Ett huvud som alltså förhindrats eget tal:

Du prøver å drepe meg, mor
Hodet mitt er så

tungt

jeg er så

tung (gråt)

Necessary panics⁶⁹

Grace får ett huvud hon inte kan göra bruk av, hon blir ett prydnadsföremål som kan beskådas som ett vackert och oproblematiskt konstverk. Denna objektifiering framträder i raden: ”*visjonært, sa alle / va sa Grace?*”⁷⁰ Men det är inte av illvilja modern/skulptrisen skapar ett stympat verk, hon säger sig brista i respekt för allt som är dött (sin egen död inberäknad) varvid ”[s]kulpturene må ha liv”.⁷¹ Ett motsägelsefullt uttalande kan tyckas. Det feministiska budskapet genomsyras av en avancerad språkdiskurs. Modern är å ena sidan en stark kvinnogestalt som ägnar sitt liv åt skapande. Men å andra sidan är detta en människa med ett kontrollbehov som stympar den egna skapelsen. De frågor kvinnor kämpar för, syskonskap snarare än broderskap vilket innebär en syn på människan som fri med en egen vilja och en rätt att följa denna vilja, blir nu konstverkets kamp. Skulptrisen/modern står i samma maktförhållande till sin skulptur/dotter som mannen gjort gentemot kvinnan (likväl som författaren gentemot texten). Ytterligare en aspekt framträder om vi läser skulpturen Grace som skulptrisens alter ego, det vill säga en avbild av dottern som liknar henne själv som ung. Det tunga huvudet utan mun skulle i en sådan läsning kunna förtälja om skulptrisens tystade konstnärskap i en mansdominerad kultursfär. Vi kan även skönja en problematik besläktad med den erfarenhet Derrida beskriver som den manlige judens, där den judiska erfarenheten, det vill säga mottagandet av en judisk gemenskap, symboliskt samlats i omskärelsens oförglömliga snitt. I *Skamtalen Graceland* tycks erfarenheten i stället samlad i den obefintliga munnen, på sitt sätt ett påtvingat ärr. Denna kroppsliga inskrivning pekar inte på erfarenheten av att träda in i en gemenskap, snarare visar den hur kvinnan uteslutits ur den *manliga* språkliga föreningen:

När man förbjuder tillträdet till ett språk, så förbjuder man ingen sak, ingen gest, ingen handling. Man förbjuder tillträdet till talet, det är allt, till ett visst tal. Men detta är just det fundamentala förbudet, det absoluta förbudet, förbudet mot framställningen och talet.⁷²

För att synliggöra den moderna lyrikens metalitterära språknärvaro vill jag nu citera ett utsnitt som låter antyda en derridansk språkfilosofisk tanke.

Det er en feil

*Millioner av år med evolusjon i løpet av noen få uker
– embryoen fra slim til reptil til*

Eggekvinnen

*under den hvite duken i Pietápositur,
skulpturen som aldri blir
– den uferdige kurven, kan ikke bli ferdigstilt⁷³*

Uppdelningar i aktivt (manligt) skapande och passiv (kvinnlig) reproduktion omkullkastas här. Notera hur användningen av vokabulären ”embryo”, ”slim” och ”reptil” inte leder till en födande akt utan till en skulpterande. Eggekvinnen skulpterar sitt barn, Grace, en flicka som alltså genom den biologiska metaforiken själv har ”ägg” och härav kommer att bli en egen skapande instans. Storholmen visar att kroppen kan laddas med olika *sanningar* beroende på hur vi väljer att använda språket. Synen på kvinnan som passiv föderska kan lika gärna vändas till aktiv skaperska. I detta fall får hon närmast gudomliga förutsättningar. Hon skapar en ”evolusjon i løpet av noen få uker”. Och vad Eggekvinnen skapar är en *Eggekvinne*, sig själv alltså? Men vi får också veta att skapelsen inte är fast, den blir aldrig färdig. Dess förutsättning tycks vara ständig utveckling. Om vi läser Eggekvinnen som en *författare* och skulpturen (Eggekvinnen) som *texten* skulle Eggekvinnen inte skapa sig själv (även om den skapande rollen kan ses som självförverkligande), utan ett annat eget, *texten*. Genom att könsbestämma *texten* som flicka synliggörs den process som vi återfinner hos Derrida. Författaren kan inte bestämma språket till en betydelse, språket kommer alltid att äga mångreferensialitet, det vill säga ett oförutsägbart spel av mening. *Texten* i egenskap av flicka och sedermera ”Eggekvinne” innebär att den kommer att göra anspråk på att vara en egen skapande instans. *Texten* kommer inte bara att födas utan även själv att föda. Härmed uppstår ett komplext mor/dotter alternativt författare/text förhållande. En skilsmässa blir förr eller senare nödvändig, dottern måste få göra egna val, *texten* kommer att möta omvärlden. Det blir omöjligt för modern att kontrollera dotterns/skulpturens/textens umgänge, denna kommer att stå inför läsare som tolkar *textens kryptor* disparat från författarens ursprungliga avsikter. Derridas tankar om *textuella kryptor* och *datum* ges här en vardaglig illustration. *Texten/Språket* blir mänskligt med allt vad detta innebär. I *Skamtalen Graceland* uttrycks denna poetik i skarp parallellbetydelse:

Eggekvinnen?

No need for panic
 Doktoren skrev:
 ”Det er mer menneske
 i Grace enn man tror”
 Det samme mener jeg
 om skulpturen.
 Og husk hva Maggie Thatcher
 sa om moderne kunst:
 ”You must look
 and look and look again!”

Jernkvinnen?⁷⁴

Grace går utöver sin materialitet och blir mänsklig. Det första uttalandet (doktors) tycks åsyfta en beskrivning av den reella flickan Grace/systemen. Det andra, skulptri-sens, blir en parallell som inbegriper skulpturen Grace.

Visuellt språk

Sviten ”Setninger”, som på svenska betyder meningar men även satser eller teser, kontrasterar mot föregående svit. Den består av lösryckta, ofta oavslutade meningar som ibland abstraheras till att bli endast en kommentar om sig själva och sina rum, d.v.s sidorna. Genom att placera orden ”kast øynene” i sidans övre vänstra hörn kombinerat med ”Se, se så vakkert” centrerat på sidan några blankrader ned skapas just den rörelse som beskrivs.⁷⁵ Ögonen kastas upp till vänster där uppmaningen att göra just detta står. På samma sätt tycks den andra meningen uppmana oss att se texten som bild, att se hur vacker dess oregelbundna uppställning på sidan är. Faktiskt tycks dessa meningar uppmana oss att möta språket skulpturellt. Även meningen ”Jeg skrev deg”, placerad i övre högra hörnet, kombinerad med ”Mister deg” som faller isär från den första meningen genom sin något mer centrerade position aningen längre ned, blir självkommenterande.⁷⁶ Här tycks en insikt om det ambivalenta förhållandet författare/text som vi tidigare uppehållit oss vid, göra sig gällande. Det faktum att texten blir något *annat* och är dömd att ständigt förskjutas till något annat, skilt från sin skapare.

När vi når fram till diktsamlingens centrala del, ”Skamtalen”, rinner språket över varje tänkbar gräns. Det är också nu som det mest specifika med *Skamtalen Gra-*

celand uppenbarar sig. Oavsett hur vi möter innehållet i texten, drabbas vi först av formen. De visuella dragen tycks vara viktigare än den underliggande tematiken. Möjligen används denna visualitet för att locka oss till en språklig lek som röjer innehållet via den skulpturella betraktningssmetoden. Sidorna framträder som typografiska collage där bokstävernas storlek och typsnitt blandas vilt, till och med ett och samma ord kan innehålla skilda grafiska stilar. Storholmen har uppenbarligen funnit dadaismens och futurismens typografiska lekar användbara än idag. Hon skapar ett slags ”nu-dada”, collagen monteras direkt i datorn med hjälp av färdiga mallar. Men på vilket sätt känns hennes metod aktuell idag? Framförallt skiljer sig Storholmens text från föregångarnas på så vis att den leker ”snurrig” samtidigt som den tycks eliminera varje spår av nonsens. Denna text vill både tala och tänja litterära gränser och uppträder på så vis som ett *skamligt* tal.

I första sviten skrevs ordet *Eggekvinnen* ut, i de följande är i stället äggformen genomgående närvarande. Det tydligaste exemplet på detta är inledningen till den sista delen:

Iført hvit hette, Grace, liggende, setningen

Spiller cello, hvit kule i vannet:

e
g g
g g
e⁷⁷

Texten blir en skulptur. Vi kan både läsa och se ägget. Denna typ av låsta form (en dikt om en gran ser ut som en gran) har vi sett många exempel på i historien. Men Storholmen drar visualiteten ytterligare ett steg till en mer lekfull nivå:

Skriften i vannet

Språket er ikke i stand til ... dette
skrives uten at det vises

mOr

OrM⁷⁸

Ordens innehåll flyter upp till ytan och *visas*. Rom är små ägg, en mor har ägg och ormen lägger ägg. Dessa tre olika äggassociationer läggs fram genom att samma tre bokstäver kastas om. Som en extra visuell funktion har ”O” skrivits med stor bokstav så att formen av ytterligare några ägg framträder. Att språket i detta fall visas är tydligt, men dikten säger också att språket inte kan skrivas utan att det framträ-

der som bild. Detta uttalande skulle då innefatta även vanlig prosatext eller fakt-text. Men på vilket vis skulle tematik kunna återfinnas i formen hos en text som inte leker med framställningen på liknande sätt som Storholmen gör? Själv tänker jag främst på den kanoniserade litteraturhistorieskrivningen som rent visuellt marginaliserat kvinnors skrivande. Historieskrivarens föreställningar har drivit dem ut i marginalerna och den löpande texten har kretsat kring män.

Storholmen introducerar språkets värpande akt i de båda ovanstående dikterna, för att sedan låta läsaren själv upptäcka de bilder som leker i texten: ”*vann* (bObler) *ut av munnen*”⁷⁹, eller ”*Spille valthorn i vann boOoblelyd annerledes vann / Valg: b Ø l ge / fOsterlyd fiskelyd plop*”⁸⁰. Befinner vi oss i ett fostervatten där talet och språket bubblar sig fram för att flyta upp till ytan likt luftbubblor eller ägg? Det onomatopöetiska ”ploppet” blir en ljudeffekt av bilderna samtidigt som det tvingar läsaren att forma munnen till en oval äggform vid uttalandet av ordet. Läsaren dras på detta vis in i textens visuella sfär. När vi på nästa sida får bevittna hur kvinnan slänger iväg ett jordklot mot mannen är vi helt införstådda med Storholmens bildmässiga metod:

Jorden triller mot Mannen (Deg) det var Kvinnen (Meg) som kastet

o

o

o

o⁸¹

Vi läser inte ”o” som en bokstav i detta fall utan vi vet att vi ska betrakta detta som en bild (ett klot/ägg), varvid en rörelse uppstår. Klotets ökade storlek bildar ett visuellt perspektiv som får oss att uppleva det beskrivna kastet. När vi så på bokens sista sida läser ”*så tungt, hOdet*”⁸², framträder det förstorade o:et som dels ett ägg, dels ett jordklot samt givetvis som Graces tunga huvud i metall. Låt oss anta att skulpturen Grace i själva verket är en språklig skulptur belagd med detta ägg/jordklotliknande tunga huvud. Vad skulle det innebära ur en språkfilosofisk synvinkel? Det skapade/skapelsen, jorden, förenas med den skapande fortplantningen, i detta fallet ägget. En förening som innebär att det som är, texten, ska bli något annat. Samtidigt är ägget ansiktslöst. Graces egna uttrycksmöjligheter tycks inkaplade i den munlösa släta formen. Hon måste spräcka sig (kläckas) och omfödas för att kunna nå utanför sig själv. Denna bild ligger nära den språkliga födelse vi återfinner hos den franska analytikern och filosofen Julia Kristeva. Hon ser barnets språkliga erövringar, som möjliggörs endast genom ett särskiljande från symbiosen med modern, som en förutsättning för att kunna existera som egen individ. Detta innebär ett abjektalt frånskjutande som splittrar kroppen moder-barn i två separata kroppar.⁸³ Samma förhållande ser vi i detta fall mellan verk och skaparinna. Verket måste spränga den kropp skulptrisen format för att möjliggöra en existensform där verket kan uttrycka sin egen vilja, skild från moderns/skulptrisens/författarens.

I flera avseenden framträder Storholmens diktsamling som ett skolboksexempel på språklig visualitet. Hon bjuder läsaren in i tematiken via tydliga markörer:

y
ø eye e
y⁸⁴

Ordet ”eye” formas till ett öga. Norskans *øye* bildar själva ögats form och engelskans *eye* utgör iris och pupill. Det egna språket framträder som en ram kring det allmänna och ett språkligt släktskap påvisas. *Øye* framträder genom en bågformad läs-rörelse samtidigt som det ligger insprängt i (den allmänna) blicken när vi läser ordet från vänster och horisontellt till höger. Genom uteslutandet av ”iris” som utgörs av bokstaven ”e” bildas åter *øye*. Vid skådandet av det allmänna träder alltså detta enskilda språk fram. Ordbilder som ”h n”⁸⁵ och ”dr tycks på liknande vis ha som avsikt att illustrera ordet självt.

a e y
l s s
s
e
r”⁸⁶

En mer diskret koppling mellan tematiskt och visuellt innehåll bjuds i sviten ”Skamtalen” som innehåller ett *selvskadetal* som genom överstrukna ord låter påvisa textuella ärrbildningar:

Snakkesykdommen: vise fram sårene i munnen

Jeg snakker meg i stykker, risser inn, så steller jeg for ordene mine. Syr skriften sammen uten bedøvelse. Holder fram arkene med arrene, du får ikke la være å se. Skamskaden. ~~Skamtalen~~ Utlevert. Krenket, krenker seg selv ved å snakke

Et foreldet ønske omgjort til skam. ~~Skam:~~

Den nye og den gamle skammen knyttes sammen, skuffer deg, skammer meg

Jeg tar for mye plass, må krympe meg, nå tar du for mye plass sier blikket ditt som skrumper meg, under deg blir jeg liten. Trekker meg tilbake i kroppen min, tar inn det som stikker ut, blir egg.

Aldri, aldri klekke meg. ~~Knuse meg~~⁸⁷

Texten håller fram sina ärrade ark med *skamtal* ihopsydda till oraderbara ärr. Talet ligger gömt under textens hud som antyder en dragkamp mellan författare och text. Här finns även en riktning ut, mot den andre (läsaren?) som tycks oförstående men med makten att med en blick förinta texten.

Vi lå sammen men du husker det ikke
 Jeg ber om deg hele tiden slik at kroppen min skal få lov å finnes
 Flyttet samtalen inn, men du gjennomskuet meg, og jeg sprakk, spydde skambefengte ord ut over
 bordet, klærne og håret.⁸⁸

Språket brister, för att sedan åter dra sig samman, skyddat i sitt äggskal, ”blir egg. / Aldri, aldri klekke meg”. Rörelsen är bakåtgående, inåtgående, ett återvändande till *kryptan*. Med derridanska tankegångar framträder själva *kryptan* som en ärrbildning i sig. Ordet ”jag” samlar konflikten att det egna ska rymmas inom det allmänna (språket där ”jag” samtidigt kan beteckna alla andra). Derrida drar denna konflikt så långt som att mena att varje människa som har ett språk befinner sig i exil i detta språk:

Man talar ju bara ett språk – och det är dissymetriskt den andres, i den andres förvar, eftersom det alltid återgår till *den andre*. Kommet från den andre, bevarat hos den andre, återgången till den andre.⁸⁹

Att låna ett språk innebär att använda dess begreppsvärld. Att arbeta som filosof i det franska språket medförde för Derrida nödvändigheten av att använda en filosofisk historia, om än polemiskt, som är fransk och inte fransk-mahgrebinsk. På likande vis kan kvinnan sägas ha påtvingats mannens språk. Den kanoniserade tanketraditionen så väl som litteraturhistorien fyller språket till bristningsgränsen med *mannens* offentliga språk. *Selvskadetalets* ärr blottar att ett underliggande krypterat språk ständigt finns där. Men åter tycks problematiken dubbel. Ärrbildningarna är *skam*, de är munhålans sår som visas. En tidigare svald skam, eller ett slutet språk/tal visas nu i form av hopsyddas skårer, närvarande i språket och samtidigt gömda. Här visas kvinnans bortträngande av det egna talet, en förutsättning för att tillåtas agera inom *mannens* tal (om än för att via detta normerade tal bryta ned synen på det som norm och skapa en ny grund). Men ärren arbetar även rent visuellt, med en skam som påtvingar ett erkännande av texten som material, ett material med dolda fält.

Skamtalen Graceland bildar en kakafoni av divergerande grafiska uttryck. Den spretande dialogen avlöses av minimalistiska *setningar* som i sin tur övergår till ett svulstigt skamtal som tar till alla medel för att fånga läsarens uppmärksamhet:

**Du kan neppe kaste meg ut her jeg ligger foran føttene dine
 og ber deg kaste meg ut
 gjør jeg deg maktesløs?**⁹⁰

Texten vill synas och höras med en röst som höjs visuellt och som kräver uppmärksamhet, ”stille, stille i salen”.⁹¹ *Skamtalet* övergår så till att bli ett *selvskadetal*

och mot slutet presenteras ”Mutasjoner” med undertiteln ”(Performance)”.⁹² Denna sista del påminner om den inledande dramaformen, dock med den avgörande skillnaden att denna del måste betraktas visuellt på grund av sina textformationer (ägggen, ögat, m.fl.). Här uppträder ordet ”kast” som formas till ett kast och associationskedjor som ”kastet opp Lollipop”, dyker upp som en envis lek. ”Husker” (minns), träder fram som fragmenterade minnen, som inte låter sig ordnas. Ihålliga bulliga knappt skönjbara bokstäver ställer frågan *vad ser du nu?* Syns gör skammen som bildar ett sugande svart texthål på följande sida. Somliga tecken framträder snabbare än andra och redan den osedvanliga utformningen av boken, med en ringbindning i överkanten, bryter med traditionell läsordning då den måste läsas uppifrån och ned i stället för från vänster till höger. *Skamtalen Graceland* försöker inte dölja att detta är en bok utan gör oss snarare uppmärksamma på dess egen materialitet.

På era platser

Anna Hallbergs *På era platser* utgör en samlingsplats för ett otal stilar. Ändå vill jag inledningsvis rikta uppmärksamheten mot den sista klassiskt uppställda sviten då den framträder som ett slags *läsarens* alternativt *skrivaktens poetik*. Den fyrtioåtta sidor långa sviten består av en samlad kursiv dikt på varje sida som tillsammans utgör en längre prosatext. Innehållet är sakligt och tycks sakna poetiska troper. Men sakteligheten framträder slutligen som en allegori över närmandet till modern lyrik.

fäll ner arket

*kliv fram på scenen
ett golv ligger här*⁹³

Sviten igenom rör vi oss över ett golv, men entrén går via *arket*. Den första raden antyder alltså att vi egentligen talar om text trots att dikterna detaljerat beskriver golvet material, kvalité och färg. Introduktionen är snabb, vi kliver på scenen och så är vi där, på golvet som på grund av sin nakenhet kommer att uppta hela vår uppmärksamhet. Vilket förhållande *jaget* har till arket förblir oklart, om det är *författaren* eller *läsaren* eller möjligen bägge rollerna parallellt. Rösten inleder betraktelsen direkt, *jaget* närmar sig golvet, ett främmande objekt, och klarlägger uppenbara fakta. Det är ett ”*skrovligt kanske dammig / mjukhårt*” golv.⁹⁴ Känner man med tårna, händerna eller knäna upptäcker man att det är ett *platt, skrovligt*, eller kanske snarare *smuligt* golv, en ojämnhet löst liggande på den plana ytan. Ytan är smutsig, en särskild slags golvsmutt som kan kännas igen från andra golv. Igenkänningen leder till en mer

tydlig definition av just detta golv, det måste vara av *linoleum*, ett material som saktligt beskrivs: ”*skyddande fukt mögel / mänskligt slitage / en utsträckt yta*”.⁹⁵ Vi träder golvet allt närmre, genom att bit för bit tyda dess delar och egenskaper. Snart radas även ett antal praktiska användningsområden upp. Man kan beträda det barfota. Man kunde gymnastisera. Det tidigare främmande golvet blir successivt en arena för *jaget* och samtidigt en *läsningens* eller *skrivaktens poetik* där närmandet på samma gång kan symbolisera upptagandet och nedtecknande av en poetisk text. Orienteringsrundan över golvet påminner om bekantandet med en text, när beståndsdelarna identifierats kan den egna tolkningen ta vid. I en skrivprocess leder undersökningen av språket till en sammanblandning av det egna och det allmänna, det *personliga* uttryckt via det gemensamma språket.

*här ju inte kanske
ledningar i
marken elektriska
kablar med ström
gör att det blir varmt, ”rums-
tempererat”
skulle kunna vara
naken här men*⁹⁶

Det tvekande avslutet utvecklar sig till ett vagt hot: tänk om fötterna blir svarta trots att golvet ser ljust ut. Möjligheten av att det jag kan se och definiera i själva verket rymmer *kryptor* jag inte ser. Smuts från döda celler eller nedbrutna rester från ett främmande vara. Hallberg beskriver golvfärgen som ”*molngråaktigt som disk- / vatten eller / gamla lakan*” eller ”*avgasfärgad vitsnö*”.⁹⁷ Ett stadsdamm eller aska under fotsulorna. *Askan* är, om vi ser till Derridas användning av ordet en rest av *det enskilda*. En bild för det som en gång varit och som finns kvar i form av kryptiska spår, omöjliga att blottlägga helt men laddade med betydelse som förändras i varje nytt möte. Ibland blir *askan* otydbar, den finns då där som en påminnelse om det vi inte förstår, det oläsliga:

Ett datum förtärs, blir till aska, sätts i brand eller förbränns: på stunden, i själva stunden, i varje stund. Det är den absoluta kryptans hot: icke-återkomsten, oläsligheten, minnesförlusten utan rest, men icke-återkomsten *såsom* återkomst, i själva återkomsten.⁹⁸

Hos Hallberg skapar närvaron av den *andre* en skevhet som gör golvet obestämbar och oläsligt. Den *andre* kan även läsas som *författaren*, en tolkning som tydligare går hand i hand med Derridas syn på textuella *krypterade* spår. Smutsen/*askan* finns då

där som en rest av författarens avsikter. Den säger läsaren att här finns en hemlighet som aldrig kan framträda eller återgå till sitt ursprungliga tydliga *vara*. Den kan tolkas men aldrig tömmas. Väljer vi att se dikterna som en poetik ägnad skrivprocessen träder ytterligare en möjlighet fram. Författaren kan inte röra sig på golvet och själv förbli orörd, golvet/språket *möter* poeten. Ett inte helt positivt laddat möte då fötterna smutsas med rester från andra människor. Denna bild rymmer den språkliga problematik vi tidigare uppehållit oss vid. Språket tillhör alltid också de *andra*. Den egna litteraturen är ett modifierat eko av den tidigare. Vi kommer aldrig att kunna frigöra oss från dessa historiska *spår*.

Diktsvitens *jag* övertalar snart sig själv att det diskvattenfärgade golvet trots allt har sin poäng (det kunde ha varit illgrönt). Detta accepterande inleder dock en ny fråga: ”*vad ska man ha / golv till egentligen / man kan förstås / stå på det gå omkring / blir man inte / lite rastlös?*”⁹⁹ Golvet talar inte, det bara ligger där utan lukt. Trots det mjuknar även denna invändning och *jaget* börjar uppskatta sitt vankande fram och tillbaka samtidigt som ett försvarstal förbereds: Det är visserligen ett standardgolv, men även dessa fabricerade golv är ju planerade in i minsta detalj! *Jaget* vänder sig till ett *du*, förklarar för denna tänkta utomstående att man inte bara kan klampa rätt på ett golv. Man måste betrakta golvet från många olika perspektiv, ”*ser det ut på / samma sätt nu som när / du såg det i / början?*”¹⁰⁰ Man sägs kunna schemalägga vistelsen, avsätta en månads tid, arbeta systematiskt från vänster, föra anteckningar och göra tabeller. En lätt ironi framträder ur ambitionen att avkoda varje beståndsdel (att tömma texten), ”*man / måste förstås / utveckla principer / som man håller / fast vid mätningar / undersökning / finns flera tänkbara / system det är / viktigt att man väljer / bestämmer sig / och är konsekvent och / försöker vara / så objektiv som möjligt*”.¹⁰¹ Vad vi med dessa metoder i slutändan kan utvinna är golvets färg, dess material och dess användningsområden. Vad blir texten om vi ska möta den helt objektivt? Personligen anser jag att den blir ett skal. Vi måste möta texten, men inte nödvändigtvis med konsekvens eller objektivitet. Detta ställer krav på texten som språket inte alltid kan leva upp till, nämligen att det alltid är möjligt att utvinna *en* mening. I Hallbergs författarskap blir detta extra tydligt. Om läsaren inte vågar närma sig det textuella golvdammet, om denne inte törs sila *askan* genom sina fingrar, reduceras Hallbergs dikter till att bli torftiga beskrivningar över rumsliga ting som exempelvis detta golv. Trots detta anser jag att det vore fel att reducera dessa dikter till en ironiskt menad sats. Ambitionen att mäta golvet metodiskt (objektivt) kan ses som ett tydliggörande av att varje vidare försök att ladda objektet med betydelse resulterar i ett rent gissningsspel. Överförd till en textuell tolkning resulterar metoden i en syn på objektet (golvet/texten) som faktiskt är objektiv, med Heldéns ord: det är vad det är. Detta synsätt bannlyser varje metafor koncentrerat tolkningsförsök. Metaforerna

rör sig bort från tingen i sina försök att definiera dem (jag inser att jag biter mig själv i svansen genom denna högst motsägelsefulla analys som redan i sitt tidigaste stadium metaforiskt översatt *golvet* med *texten*). Kanske är Hallbergs fokus på tydliga ting bara ett sätt att i Wittgensteins efterföljd skriva endast det som det faktiskt går att tala om, och därmed förtiga allt annat. Wittgenstein reducerade det nämnbara till det vi kan se, det vill säga de omgivande tingen.¹⁰²

- 2.0233I Antingen har ett ting egenskaper som intet annat har, och då kan man utan vidare särskilja det från de andra genom en beskrivning och hänvisa på det; eller också finns det flera ting som har samtliga egenskaper gemensamma, och då är det överhuvud omöjligt att peka på ett av dem.
Om ingenting utskiljer tinget, så kan jag icke utskilja det, ty i annat fall skulle ju någonting utskilja det.¹⁰³

Hur kan vi då se golvsviten som en poetik överförbar på Hallbergs egen diktning? Till att börja med handlar det om en tidsmässig aspekt, att ta sig tid att kretsa kring, eller snarare i texten, för som slutraderna säger, ”*det är trots allt här / man befinner / sig*”.¹⁰⁴ Vi måste förflytta oss in i texten, vi bör cirkulera kring den, läsa den från olika håll, bekanta oss med den. I *På era platser* upptar golvsviten nästan halva boken, detta trots att vi bara rör oss kring detta enda golv som vi inte med nödvändighet språkligt kommer att förmå vidga betydelsemässigt utöver vår första åsyn av det. Det är fortfarande ett linoleumgolv, lite dammigt och smutsvitt. Men att arbeta metodiskt och att hökligt cirkulera kring ett ting, kan lika väl beskriva tillkomsten av en poetisk text. Här synliggörs en stark metodisk koppling till Gertrude Stein, som kunde låta dikten framträda efter att tyst ha betraktat ett ting under loppet av flera timmar: ”I did express what something was, a little by talking and listening to that thing, but a great deal by looking at that thing”.¹⁰⁵ Samma filosofi återfinns vi hos Storholmen: ”Og husk hva Maggie Thatcher / sa om moderne kunst: ’You must look / and look and look again!’”¹⁰⁶

Ting, fragment och spår – en objektiv ordning?

Att finna semantisk innebörd utöver dikternas *objektiva* innehåll kan ibland vara svårt. Detta betyder dock inte att vi har att göra med *nonsens*:

Man tar runda saker och flyttar dem. Man lägger gafflar och knivar och fraser i lådor. Man formulerar sig och tror att det ska hjälpa mot något. En säng. Ett bord. Enkla saker. Hammare, vas. Maskingevär. Vi klistrar upp

affischer och klistermärken, "Summer Tour '95 Bru"
cigarettpaket McDonald's-muggar glasspapper en
glasögonskalm i mörkgrön plast.

alla intentioner kan inte översättas¹⁰⁷

Vi har ett språk. Att skriva är att möblera om i detta språk. Samma möbler, samma rum, bara lite olika lösningar. Hallberg kan skriva om ett golv, en stol eller vilket annat helt okomplicerat ting som helst och genom sin saklighet förvandla detta till något fullständigt ogripbart. Hennes dikter synliggör på så vis hur språket alltid är dömt att rymma ett visst mått av missförstånd, "alla intentioner kan inte översättas". Vi kan inte i exakthet överföra våra tankar via språket. Kanske är det denna insikt som inlett språkmaterialisternas projekt att avskriva språkliga sanningsanspråk.

Titeln *På era platser* är en startposition inför ett språkligt lopp med ovisst utgång. I sviten "röda dagar" tycks vi befinna oss minuterna före startskottet, "dra upp konturerna / stödlinjer punkter veva igång armar leder / cirkulation och tempo".¹⁰⁸ Uppvärmningen är fysisk och språklig: "gummisulor mot skitigt dansgolv in i dig tyngden / basen språket tiden tung i visarens yttersta droppe".¹⁰⁹ Hallbergs uppvärmning tycks förbereda en maratondans på ett golv som tjänat som underlag för otaliga danssteg. Men nu skall något nytt ta plats:

människa namn
en ny grammatik¹¹⁰

Behovet av en ny ordning strilar fram genom texten. Här finns rader som sticker ut som förklarande spår mitt i det tillsynes kaotiska gestikulerandet. Jag ser "orden halvtomma lösa i skinnet det / fyller sig ändå", "så många ord som ingen människa begriper", "krigsmetaforer", "en ny grammatik" samt "hjärnans språk är en slinga av ljus" tränga ut som tydligt problematiserande meningar.¹¹¹ Skalar man Hallbergs dikter på detta vis finner man ofta liknande språkliga problemställningar. Svårigheten att finna fyllda meningar påminner om Derridas *datum* som iscensätter tanken om flera parallella betydelser. Just detta träder tydligt fram i "röda dagar":

marianergraven. challengerdjupet. 11 034 meter.
upptäcktes av det brittiska sjömättningsfartyget challenger 1951,
samma år som eyvind johnson i sitt s.k. vårtal uppmanade
sverige att gå med i nato, det var samma år som marita ulvskog,
leif pagrotsky och jesús alcalá föddes, samma år som sinclair
lewis, andré gide, arnold schönberg och ludwig wittgenstein
dog.

vi vet så lite om vad som egentligen händer

diskant och bas på olika platser¹¹²

Här är *datumet* ett årtal, 1951. Genom att rada upp olika livsöden och händelser som alla utspelades detta år visar Hallberg just det som Derridas *datumbegrepp* i själva verket är ute efter att illustrera. Hallbergs urval innefattar namn som pekar framåt i tiden, Ulvskog, Pagrotsky och Alcalá. Men här finns även namn som pekar bakåt: Lewis, Gide, Schönberg och Wittgenstein. I dessa fall utgör årtalet den punkt då verk och författare symboliskt åtskiljs. Wittgensteins textproduktion kommer att peka framåt mot alla som anammat eller vidareutvecklat denna, däribland Hallberg själv. Att renodla året 1951 tycks omöjligt då vi inte enbart kan ta i beaktande vad som *har* hänt utan vad som kommer att hända. *Datumet*, här i dubbel betydelse (det faktiska datumet samt det textuella begreppet), pekar mot flera parallella *möten* samtidigt. Vi kan därför aldrig tömma texten eftersom ”vi vet så lite om vad som egentligen händer”. Texttolkning framträder som lika slumpartat som om vi skulle klippa isär varje ord i en text, lägga dem i en påse och skaka om. Varje gång påsen skakas framträder en ny kontext. Detta är just vad Hallberg också gör med dikten/sviten ”plastpåsarerna vid lekparken”.¹¹³

Den ursprungliga dikten består av fragment, ibland överlappande så att man med möda urskiljer bokstäverna som sammanblandats. Har röster från parkbänkens besökare landat här i form av samtalsminnen? Försöker vi urskilja en historia ur myllret av berättelser glider dikten oss snart ur händerna. Orden framträder på en ljusgrå kvadrat med en svart skåra i nederkanten, som ett snitt i en påse eller ett ark. Ordens svarta hål. Skåran framträder som en illustration av Derridas tankar kring omskurda ord, ett snitt som är symbolen för det *krypterade datumet*. Vänder vi bladet upprepas dikten efter att bokstäverna kastats om, varvid somliga helt har flugit bort. Titeln har nu blivit ”plast påsarerna vid lekparke” och orden har *krypterat* sig än mer. Delar känns igen men mycket förblir oigenkännligt. Kan man tyda rader som ”...da b r t l tråde”?¹¹⁴ Den tredje förskjutningen nämns ”plast lek”. Texten tycks ha samlat sig lite, orden har grupperat sig vertikalt på det grå fältets högra sida. Innehållet är dock återigen på ett nytt sätt otydligt. Vi kan urskilja fler fullständiga ord, men att förstå hur de agerar i förhållande till varandra är desto svårare. När så den fjärde och femte versionen uppträder glider dikten oss helt ur händerna. Här har Hallberg verkligen skakat ordpåsen, vilket i den senare dikten resulterat i att påsens innehåll skakats ut och att påsen tömts. Det enda som återstår för läsaren är arkets snitt som låter antyda att något dväljs i dess inre.

Redan *På era platsers* första svit ”*kuratorerna*” utgörs av spretiga uppfångade rös-

ter. Det divergerade närmar sig dock snart en tillsynes inbillad enhetlighet. Från flera röster skapas *en* röst som rymmer flertalet, likt författarens röst som också den rymmer ekon. Vi kan läsa raderna frikopplade och samtidigt med lite vilja läsa dem samman:

Hur man gör i den här situationen.
Långsammare.
Sommarsjöarna utan bryggor.
Det finns så många sätt att döda människor på.
Till exempel: så här.
Bryt dig ut ur huset bara.
Lilla snigel på en stig.
Som en sprucken anusring.¹¹⁵

Miljö och tematik bidrar via en sammanläsning till en dramatisk scen, ett mord i lantlig sommarmiljö där den lilla ovetande snigeln trampas ihjäl under mördarens flykt. Tolkningen framstår som plump när vi subtilt rört oss mot att läsa det åtskilda samman. Några dikter tidigare var det uppenbart att det här rörde sig om skilda röstspår:

Bekräftelse på sitt arbete är A och O.
Ursäkta, men nu tror jag att du sitter på min plats.
Oj, så tokigt!
Tror du man kommer ihåg att dra i det där snöret?
Man är ju inte mer än människa.
Det gamla vanliga.
Ööö-Öo Ööö-O!
Sååå ja. Såååå ja.¹¹⁶

Dikterna spelar oss ett spratt. Återigen synliggörs läsarens ambitioner att samla spridda fragment för att ordna till en helhet. Vi vill ju gärna hermeneutiskt se delarna spegla helheten och vice versa. Men Hallberg synliggör hur snäv en alltför enhetsfokuserad läsart kan te sig. Oavsett Hallbergs avsikter, är det på detta vis hennes text *möter* mig eller kanske snarare, det är så jag går hennes text till mötes. Ett av de många röstspåren intresserar sig för metalitterära frågor, vi finner rader som: ”Har du en rygg så är du en bok”, ”Tingen förhåller sig också till varandra. / Mina gummistövlar. Krokodilerna” eller ”Jag förstår faktiskt inte vad du pratar om.”¹¹⁷ Att säga att var och en som har en rygg skulle vara en bok kan i första stund te sig som en enkel ordlek. Men bara det faktum att boken är ett ting, fast och oföränderligt, medan människan är föränderlig både till kropp och själ, utgör i själva verket en ut-

manande kontrast. Om jag är en bok på grund av att jag har en ryggrad som håller mig uppe, är antingen jag själv ett ting, förutbestämt och möjligt att tolka endast på ett sätt, eller så är boken, tinget, föränderlig och möjlig att lära känna på flera olika vis. Något sker i mötet mellan två ting. När vi placerar ord i skilda konstellationer, som Hallberg gör i dikten ”platspåsarna vid lekparken”, framträder olika möjliga tolkningar. Ändå sker spelet mellan samma ord. Lyriken placerar oss i en situation där vi måste välja vägar in i texten. Liknande val möter oss var gång vi ställs inför språket och lägger en massiv grund för missförstånd.

Hallbergs språktankar rymmer flera olikartade riktningar, däribland en melankoli förbunden med skrivakten. Att skriva är att försöka fånga tanken, att ge den en form. Upplevelsen eller tanken som kan vara spretig och oändlig måste underkasta sig det språkliga regelsystemet, varvid tanken sluts och sätter punkt. Sviten ”före spädning” arbetar med denna tematik. Den melankoliska tonen blir här inte sällan humoristisk:

går på. begravningsplatser.
avtryckens minnen.
avslutade.
– i formar –
(som muffins)¹¹⁸

Flera av de samtida språkorienterade poeterna använder ord och tematik som direkt knyter dem till Derridas tankenät. Ibland syns det mig som om dessa poeter haft som avsikt att *illustrera* Derridas språkfilosofiska termer. Inte nog med att de *genomför* hans tankegångar om förskjutningar och ympningar i språket, de *artikulerar* samma tankar som ett språkfilosofiskt tema. Ovanstående citat har begravningsplatsen och *spåren* som kan länkas till tankarna om *krypteringar* och *aska*. Men dikten äger en spontan tydlighet som Derrida ofta inte skänker sina teorier. *Datumen*, ”avtryckens minnen” formas och sluts likt en muffins i sin form. Men för Derrida är språket inte slutet, det innehåller förbrända *spår*, men kan som vi sett aldrig fångas inom bokens pärmar eftersom språket är beroende av *den andre*, varvid det är dömt att försättas i ett förskjutningarnas spel som sträcker sig bortom tid och rum. Ser vi Hallbergs utgångspunkt som *författarens* snarare än *textens* (som är Derridas undersökningsobjekt) framträder *upplevelsen* av de språkliga förskjutningar Derrida talar om. *Kryptorna* blir författarens oförmåga att fånga tanken. Texten blir ett slutet objekt som aldrig motsvarar intentionen trots att den rymmer spår av denna, oläsliga både för författaren som trampar runt i texten likt en krympling samt för läsaren som tvingas *möta* texten som dock vägrar att helt öppna sig. I ovanstående dikt liknas texten vid en begravningsplats som rymmer inskriptioner i form av textuellt av-

slutade minnen. Texten som gravplats rymmer kistan/gravkammaren likt en krypta, men även *spåren* och *datumen*. Avlutade och förfrämligade likt *aska*.

När Hallberg, likt de övriga författarna, kommit till den punkt då det är dags att sända en hälsning till language-poesin synliggörs hennes materialistiska utgångspunkt som en melankolisk nödvändighet:

sanning = mage + ögon
 sanning – mage = ögon
 s – m – ö = *smörgås*¹¹⁹

Uppställningen framträder som absurdistisk. Summan av s – m – ö, eller kanske sanning – mage – ögon, är en smörgås. Språket som sanningssägare resulterar i ett alldeles vardagligt ting, mer än så tycks det inte förmå säga. Kan vi inte förmå säga vad vi tänker, kan vi kanske lyckas skriva vad vi ser omkring oss, tingen. Är detta det enda möjliga sättet att skriva utan att behöva kompromissa med intentionen? Att förvandla språket till en streckkod där summan av intentionen och resultatet går jämnt upp. Är detta vad en uppställning som L=A=N=G=U=A=G=E innebär överfört i praktiken? Två sidor som motsvarar varandra, avskilda via ett likamedtecken som är språkets tecken. En wittgensteinsk språksyn alltså: Det ideala språket innehåller endast logiska satser (frasen ”bordet står på golvet” är en direkt beskrivning av bilden ”bordet står på golvet”), vilket resulterar i ett tautologiskt förhållande mellan tingen och dess språkliga beskrivning. Man kan placera ett likamedstecken mellan språk och värld. Wittgenstein illustrerar sina tankegångar med hjälp av formler som inte är alldeles olika den ovan citerade dikten. Han gör tabeller över falskt och sant som mynnar ut i hans lära om tingen. På så vis kan Hallbergs uppställning läsas som en hälsning till Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*. Möjligen blir idén att låta tanke och uttryck begränsas till att behandla enkom *ting* ett sätt att hindra spelet av förskjutningar, men den blir även ett sätt att slipa udden av språkets spänningsfält och därmed av dess kraft. Är det då detta Hallberg avser med sin poesi? Jag tror inte det. Hallbergs diktning synliggör språkets begränsningar och därmed även individens begränsningar. Begränsningar vi tvingas acceptera samtidigt som vi ständigt måste försöka överskrida dem.

Hallberg synliggör svårigheten att nödgas uttrycka oss med ett språk som tillhör alla, det egna måste uttryckas via det gemensamma. Sviten ”före spädning” uppvisar tydligt denna problematik som antyds redan i titeln: att späda det egna språket.

[...]

när tungan istället blir himmel så faller flingor som liknar
snö

flingor partiklar kristallina korn, de liknar
snö eller trillande
 för-
 texter *third*
hairdresser, violins...

menminustvåhundrafyrtiofem grader och mattan
 är vit
 när glaset vänds

kråkspår i snön under spegeltaket
 nerrasade tecken *..lins*
 från himlen

då snön försvunnit är språket kvar

– *räven raskar över isen...*

kråkor och korpar flyger
 en rymd som sträcker sig längre ut
 i långa långsamma simtag

kallt
 att sorgen stelnar
 [...] ¹²⁰

Det egna språket faller likt snö som snart ska smälta bort. Det kommer att blandas upp med andra tecken, som de spår kråkorna och räven lämnat efter sig. Repliken ”– räven raskar över isen...” från den kända barnvisan, tydliggör hur vi alltid sjunger de andras sånger när vi sjunger vår egen.

Att skriva nollpunkten – Wittgenstein och Derrida, motpoler i den samtida poesin

Wittgenstein har varit viktigt som en motpol för det sena nittonhundratalets språkfilosofier. Hos Anna Hallberg finns pendlingen mellan en tidig (wittgensteinsk) och

en sen (derridansk) syn på språket. Kärnan i Wittgensteins språkfilosofi så som den framträder i *Tractatus logico-philosophicus*¹²¹ kan sammanfattas på följande vis: ”Vad som alls låter sig sägas, kan sägas klart; och vad man icke kan tala om, därom måste man tiga.”¹²² Allt som är bortom det logiska blir mystiskt nonsens. Han menar alltså inte att språket, behandlande enkom logiska satser, är fullständigt och bortom det finns intet. Istället erkänner han det icke-logiska men menar att detta bör förtigas. Det metafysiska visar sig, det kan inte sägas. En etisk utsaga som ’det är fel att döda’ går att bestrida genom hävdande av att det i somliga fall vore rätt att döda. Satsen är alltså inte logisk, den kan inte tillskrivas ett sanningsvärde, sant eller falskt. Språket ska alltså för att bli meningsfullt, åtminstone i teorin, gå att sönderdela till elementarsatser som är sanna eller falska. Mångreferensialitet skulle strida mot den grammatiska logiken som låter minsta möjliga beståndsdel i världen motsvaras av minsta möjliga beståndsdel i språket. Till följd av detta menar han att filosofin, likt varje strävan efter att säga det osägbara, egentligen arbetar med skenproblem och att den därför är en lära som sysselsätter sig med ett högre slags nonsens, varför den inte heller bör finnas (det var också Wittgensteins tidiga ambition att sätta punkt för filosofin med hjälp av *Tractatus logico-philosophicus* som han ansåg slutgiltigt löst problemen.¹²³ Språk och värld kan samlas i en cirkel som innesluter tanke, språk/bild och verklighet. Tanken sammanfaller med bilden som är en avbild av verkligheten och som uttrycks via språket som alltså blir en avbild av både tanke och verklighet, eftersom dessa två sammanfaller med varandra. På samma vis som världen är logiskt konstruerad är tanken logisk. Det metafysiska faller utanför cirkeln och därmed utanför tanken, så att endast det som är logiskt låter sig tänkas.

”Mitt språks gränser betyder min världs gränser”, skriver Wittgenstein i *Tractatus*.¹²⁴ Vad som rymts i språket framställs som tautologier av vad det föreställer:

6.I Logikens satser är tautologier.

6.II Logikens satser säger alltså ingenting. (De är de analytiska satserna.)¹²⁵

Men om det logiska språket inte säger någonting och detta språk är min världs gränser, vad är då min värld som likställs med mitt liv? En tautologi över den världsliga ordningen? Talande är att Wittgenstein placerade både etiken och estetiken utanför sitt språks gränser. Litteratur skulle alltså inte ens rymmas inom begreppet språk om man ska läsa Wittgenstein bokstavligen. Litteraturen strävar ofta efter att artikulera det utsägliga, en meningslös sysselsättning alltså. Får vi endast uttrycka logiska naturvetenskapliga sanningar skulle till och med vanliga samtal formera närmast autistiska framställningar. Sönderdelar vi språket till elementarsatser får vi möjligen en ren sanning, liknande atomläran, men kan vi längre förstå varandra i ett sådant symbolbefriat språkbruk? Wittgenstein insåg själv att meningen med världen ligger

utanför dess egen cirkel, ändå menade han att vi inte språkligt skulle försöka tänja gränsen.

Ser vi till den språkligt fokuserade poesin kan en wittgensteinsk teori antingen döma satserna till nonsensfacket, då den uppbrutna formen synes vara långt från det vi skulle kalla logisk, eller skulle den rent av kunna läsas som nedbruten till någon form av elementarsatsnivå, som alltså skulle bestå av logiska enheter, om än i ett till synes krypterat tillstånd. I poesin finns ett slags strävan efter en nollpunkt, ett slags rensning från det historiska brus som stör ett renare tillstånd hos språket. Här finner vi faktiskt en anknytning till Wittgensteins, som det kan tyckas litteraturfientliga, språkvetenskap. Skulle vi använda språket på det vis Wittgenstein föreställde sig, skulle en minimalistisk och tämligen abstrakt språkvärld uppstå i form av elementarsatser och sakförhållanden, ting och deras placering i rummet, inte alldeles olik det språk och den stil vi möter hos Hallberg. Vi landar i just den otydlighet som var utgångspunkten för Wittgensteins projekt. Men Wittgenstein menade att om en beståndsdel är falsk, måste helheten bli falsk. Hos Hallberg har vi istället sett hur olika bilder och tolkningar uppstår när vi möter fragmenterad text. Hallberg hävdar i sin attack mot metaforen att metonymen, som låter delen spegla helheten, till stor del kommit att ersätta metaforen i samtidslyriken. I stället för metaforens transcendentalt vertikala andliga riktning, genererar metonymen via en jordnära bokstavlighet, en specificering och därmed en betydligt vidare sfär av associationer mot något större.¹²⁶ Hon formulerar sig: ”Paradoxalt nog kan bokstavligheten rymma en vidare potential än metaforen, då den inte är lika tydligt enkelriktad mot en förutbestämd mening.”¹²⁷ Här visar sig alltså Wittgensteins och Hallbergs meningar gå isär. Wittgenstein vill inte gå bort från det metafysiska för att nå flera meningar, utan just för att uppnå den entydighet som Hallberg menar återfinns hos, den av både Wittgenstein och Hallberg missaktade, metaforen.

Även om vi i den språkmaterialistiska poesin finner kontaktpunkter med den wittgensteinska filosofin, så tycks den moderna poesin vara mer närbesläktad med den derridanska språkfilosofin, som starkt kontrasterar mot den wittgensteinska. Trots detta kan gränsdragningen mellan en syn på språket som förmedlare av entydiga logiska fakta och en syn på språket som bärare av mångreferentialitet, inom poesin ofta töjas så att gränsen framstår som diffus. Låt oss återvända till Gertrude Stein som för att se hur hennes språkfilosofi på en och samma gång var besläktad och kontrasterande mot den wittgensteinska. Bägge önskade låta delarna spegla helheten och att varje bild skulle vara precis. Samtidigt insåg Stein hur man genom att försätta ord i ett spel av förskjutning kunde uppnå mening tack vare själva förskjutningen. Här gränsar hennes texter till en mer derridansk syn på språket. Likt Wittgenstein använder Stein upprepning, men där den förre skulle ha strävat efter en vis-

serligen meningslös men riktig översättning mellan tanke, ting och språk, tautologisk i sin exakthet, skulle den senare ha brukat upprepningar som, trots sin tillsynes tautologiska struktur, aldrig blev identiska och alltså aldrig i egentlig mening tautologiska. Steins illusoriska upprepningar blir aldrig meningslösa (så som Wittgenstein menade att de med nödvändighet måste bli), då meningen träder fram i förskjutningen. Här framträder den viktiga skiljelinjen mellan Stein och Wittgenstein, medan den senare menar att det enda vi kan bruka är meningslösa tautologier, skulle Stein ha hävdad att tautologin som sådan aldrig existerat.

De samtida språkpoeterna tycks skala ned språket mot en kärnfullhet som ofta uppträder som bärare av intet. Delvis kan denna ambition sägas appellera till den wittgensteinska metoden att röra sig nedåt i de grammatiska leden tills bara rena elementarsatser återstår, fria från varje associationsspel. Samtidigt vet vi att i en läsakt är associationer oundvikliga, varvid en derridansk språksyn framstår som mer gynnsam. Även hos Derrida återfinner vi tanken om att litteraturen rör sig mot en nollpunkt, kanske en meningstömd plats som bildar en ny plattform för just mening; att skriva platsen som är inget, där ett nytt något kan formas:

The conciousness of having something to say as the conciousness of nothing: this is not the poorest, but the most oppressed of conciousnesses. It is the conciousness of nothing, upon which all conciousness of something enriches itself, takes on meaning and shape. And upon whose basis all speech can be brought forth.¹²⁸

Möjligen sammanfaller detta att skriva inget med det att skriva allt. Heldén skrev, ”det är vad det är”, vilket rymmer både det anspråkslösa inget och samtidigt det oavslutade allt.¹²⁹ Tänker man sig texten som visuell bild blir språket på en gång tydligt och diffust. För Wittgenstein var bilden en avbild, den utgör en länk mellan verklighet och språk och redogör i detalj för ett specifikt föremål, hos Derrida kan bilden ses som toppen av ett isberg, ständigt bärare av ett oformligt underjordiskt skrov. Bilden av ärret blir en metafor för krypteringens poetik som beskriver hur varje språkligt tecken är försatt i ett spel av förskjutningar och meningar vilket gör det outtömligt. Ärret kan alltså i samma stund symbolisera allt och inget eftersom det krypterade möter läsaren i form av aska, ett har varit. Den krypterade texten kan rymma ett stort spel av tolkningar samtidigt som den förblir en krypta som utesluter snarare än bjuder in den andre. Derrida beskriver detta genom ordet *dela*, som både rymmer betydelsen att dela med någon och det särskiljande *avdela*. Om ordet är bilden, snarare än en benämning av bilden och i sin tur av verkligheten, skapas associationsspel snarare än logiska fakta. Detta rubbar hierarkiska strukturer och sanningsanspråk inom texten på så vis att varje element ständigt rymmer mer. Och om varje element rymmer mer försätts läsaren i en osäker situation, han/hon måste

acceptera det faktum att just de bilder som är bärare av allt sluter sig och attackerar läsaren som spår av intet. Enligt Derrida blir också texten en individuell akt, läsaren måste möta texten för att ett något skall formos.

Den samtida poesin formerar ofta ett språk som liksom äter sig själv inifrån, som krypterar det som ändå måste vara bärare av kryptor. På så vis utgör den en filosofisk kommentar, den illustrerar tanken om språkets nödvändiga förhållanden. Den skapar en extrem som tydliggör mönster hos varje typ av språkligt utövande. Låt mig åter exemplifiera med hjälp av Sapfo, vars texter brutits ned och fragmenterats på ett sätt som gjort att vi upplever texten som krypterad (den hade alltså varit bärare av hemliga rum även om den inte skadats av tidens tand). Men i den samtida poesin har krypteringen blivit inskriven. På så vis skapas en spiralformad rörelse som ständigt snuddar vid parallella diskurser. Johannes Heldéns diktsamling kan till exempel sägas (medvetet eller omedvetet) lägga sig som ett lager språk på den derridanska dekonstruktiva diskursen, den rymmer mängder av spår som öppnar dels för det gemensamma projektet och samtidigt för det egna. Diskursen är diktens tema och dess form. Samtidigt är den underkastad de lagar den tematiserar. Men den språkmaterialistiska poesin försöker inte bara skapa en förståelse för att det vi ser alltid är något annat och alltid är mer. Den visuella språkhanteringen närmar sig en kontemplativ perceptionsart där enkelheten i meningen "det är vad det är" rymms, möjligheten att betrakta dikten som ren yta, som färg och form utan meningsbärande innehåll.

Rörelsen i den samtida poesin tycks gå inåt, mot sig själv. Samtidigt motarbetar den tanken om att nå en kärna. Kärnan tycks i så fall vara ett skal utan inre substans, en bärare av intet och allt, ett urladdat språkhål som kan utgöra platsen för ett nytt språkligt bygge.

NOTER

- 1 Heldén, Johannes, *Burner* (Bonnier/Stockholm 2003).
- 2 Storholmen, Ingrid, *Skamtalen Graceland* (Aschehoug/Oslo 2005). (Utdrag ur *Skamtalen Graceland* finns även presenterade på www.nypoesi.net, samt i *Lyrkvännen* 2004:6.)
- 3 Hallberg, Anna, *På era platser* (Bonniers/Stockholm 2004).
- 4 "Anna Hallberg får Aftonbladets litteraturpris", *Aftonbladet* 041116 (skribentens namn saknas).
- 5 Hallberg, "Metaforen – bättre förr om åren", *DN* 031206.
- 6 Ekholm, Christer, "KRTK", *OEI* 2001:7–8, s. 103.
- 7 Bengtsson, Petter, "Svår är bara förnamnet", *Arbetarbladet* 041001.
- 8 Cullhed, Anders, "Golvlyrik. Anna Hallberg återinför upptåg och uppbrott i den svenska poesin", *DN* 041001.

- 9 Fioretos, Aris, "Litteratur: Den prickade raden", *Expressen* 041005.
- 10 Beckman, Åsa, "Ett tåg kommer lastat. Johannes Heldéns dikter växlar friskt mellan olika språkspår", *DN* 030308.
- 11 Ibid.
- 12 Persson, Malte, "litteratur. Tågtag på poesibangården", *Expressen* 030307.
- 13 Ibid.
- 14 Mallarmé, Stéphane, *En fauns eftermiddag; & Ett tärningskast* (FIB:s Lyrikklubb/Stockholm 1972), svensk tolkning och introduktion av Harry Järv. Orig. titel: *L'après-midi d'un faune; Un coup de dés*.
- 15 Dikter kunde ordnas som figurdikter där ordets bildmässiga funktion blev tydlig, andra hade collageform med en sammanblandning av bild- och textfragment. Sidans hierarkiska struktur kom då helt att upplösas.
- 16 Schwitters, Kurt, *Evigheten varar längst*, urval & svensk översättning av Peter Handberg (AWE/Gebbers/Stockholm 1991) s. 58.
- 17 Stein, Gertrude, "Hur skrivande skrivs", *OEI* 2003:14, s. 83, svensk översättning: Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson.
- 18 Ibid., s. 80.
- 19 I Sverige representeras den litterära konkretismen bland annat av Åke Hodell och Bengt Emil Johnson som båda monterade ned språket för att sedermera bygga upp det i ny skepnad. Hodell arbetade mycket med ordens ljudliga aspekter och konkretismen kännetecknas just av ett utbyte mellan konstarterna. Textbitar återfinns i gallerierna samtidigt som bild och ljud letar sig in i textens värld.
- 20 För djupare inblick i 60-talets poetiska uttryck se Jesper Olssons avhandling *Alfabetets användning Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal* (OEI Editör 2005).
- 21 Languageörelsens visuella namn, L=A=N=G=U=A=G=E, är namnet på den amerikanska tidskrift som kom att bli det huvudsakliga forat för poeter inom genren.
- 22 Perelman, Bob, "Language-skrivande och Litteraturhistoria", *OEI* 2001:6, s. 4.
- 23 Storholmen, *Skamtalen Graceland*, s. 109.
- 24 se www.arras.net.
- 25 se www.lyrikline.org.
- 26 Ekelöf, Gunnar, *Dikter Sent på jorden Dedikation* (Bonniers/Stockholm 1949), s. 26f.
- 27 Jäderlund, Ann, *Vimpelstaden* (Bonniers/Stockholm 1985).
- 28 Hallgren, Hanna, *Burqa* (Bonniers/Stockholm 2003).
- 29 "Det där de kallar / blått eller blått", *Vimpelstaden* s. 71.
- 30 Jäderlund, s. 70.
- 31 Ibid., s. 18.
- 32 Ibid., s. 31.
- 33 Ibid., s. 36.
- 34 Sterne, Laurence, *The life and opinions of Tristram Shandy gentleman* (Wordsworth Classics/Hertfordshire 1996).
- 35 Sapfo, *Dikter och fragment* (FIB:s Lyrikklubb/Stockholm 1999), svensk översättning av Vasilis Papageorgiou och Magnus William-Olsson.

- 36 Heldén, s. 47.
- 37 Ibid., s. 46.
- 38 Ibid., s. 45.
- 39 Ibid., s. 17.
- 40 Derrida, Jacques, *Schibboleth* (Symposion/Stockholm 1990), svensk översättning av Aris Fioretos och Hans Ruin. Ursprungligen ett föredrag under *International Paul Celan Symposium* vid Washington University, Seattle, i oktober 1984.
- 41 Ibid., s. 50.
- 42 Ibid. s. 40.
- 43 Ibid., s. 45.
- 44 Ibid., s. 50.
- 45 Heldén, s. 6.
- 46 Ibid., s. 41.
- 47 Ibid., s. 13.
- 48 Derrida, *Schibboleth*, s. 86.
- 49 Ibid., s. 17 (ur förordet av Hans Ruin).
- 50 Ibid.
- 51 Heldén, s. 19.
- 52 Ibid., s. 24.
- 53 Som en bild för denna poetik använder Derrida den judiska omskärelsen, en företeelse som äger rum en gång för individen. Att omskära är att göra ett oåterkalleligt kroppsligt snitt som skiljer juden från icke-juden, ett snitt som upprättar ett förbund. Omskärelsen blir således ett datum som sker en gång och samtidigt cirkulärt återkommer. I judendomen är återkomsten rituell, ett visst antal dagar efter födseln, alltid samma och alltid unik. I Paul Celans författarskap finner Derrida en ”omskärelesens tropik”, som förvandlar varje diktare till jude, omskuren eller kallad att omskära ett språk. (Derrida, *Schibboleth*, s. 107)
- 54 Ibid., s. 116.
- 55 Heldén, s. 25.
- 56 Ibid., s. 44.
- 57 Ibid., s. 19.
- 58 Ibid., s. 40.
- 59 Ibid., s. 42.
- 60 Ibid.
- 61 Derrida, *Schibboleth*, s. 65.
- 62 Heldén, s. 44.
- 63 www.nypoesi.net/dikt/joar-tiberg, s. 2.
- 64 Storholmen, ”Huspostill” *Luj – nordenfjeldske litteraturtidsskrift* 2003:1–2, s. 61.
- 65 Storholmen, *Skamtalen Graceland*, s. 102.
- 66 Ibid., s. 9.
- 67 Ibid., s. 10.
- 68 Ibid., s. 6.

- 69 Ibid., s. 14f.
- 70 Ibid., s. 13.
- 71 Ibid., s. 8.
- 72 Derrida, *Den andres enspråkighet eller den ursprungliga protesen* (Daidalos/Göteborg 1999), s. 47. Svensk översättning av Lars Fyhr. Orig. titel: *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine* (Éditions Galilée/Paris).
- 73 Storholmen, *Skamtalen Graceland*, s. 8f.
- 74 Ibid., s. 15.
- 75 Ibid., s. 48.
- 76 Ibid., s. 51.
- 77 Ibid., s. 99.
- 78 Ibid., s. 100.
- 79 Ibid., s. 102.
- 80 Ibid., s. 105.
- 81 Ibid., s. 106.
- 82 Ibid., s. III.
- 83 Kristeva, Julia, *Stabat Mater och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström* (Natur och Kultur/Stockholm 1990), svensk översättning av Ann Runnquist-Vinde.
- 84 Storholmen, *Skamtalen Graceland*, s. 104.
- 85 Ibid. s. 102.
- 86 Ibid., s. 80.
- 87 Ibid., s. 86.
- 88 Ibid., s. 87.
- 89 Derrida, *Den andres enspråkighet eller den ursprungliga protesen*, s. 56.
- 90 Storholmen, *Skamtalen Graceland*, s. 58.
- 91 Ibid., s. 57.
- 92 Ibid., s. 99.
- 93 Hallberg, *På era platser*, s. 49.
- 94 Ibid., s. 50.
- 95 Ibid., s. 52.
- 96 Ibid., s. 56.
- 97 Ibid., s. 60 resp. s. 61.
- 98 Derrida, *Schibboleth*, s. 93.
- 99 Hallberg, *På era platser*, s. 64.
- 100 Ibid., 8of.
- 101 Ibid., s. 89f.
- 102 Det faktum att Hallberg kallat dikterna i sin första diktsamling *Friktion* (Bonniers, 2001) för streckkoder, låter antyda att Hallberg faktiskt arbetat medvetet utifrån den wittgensteinska modellen. En streckkod förbinder linjerna med ett ting. Man skulle kunna sätta ett likamedstecken mellan koden och tinget (på samma vis som bokstäverna i språket *är* varandra och alltså *är* språket, som uppställningen L=A=N=G=U=A=G=E låter antyda).

- 103 Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, (Thales/Stockholm, 1997), s. 42. Svensk översättning av Anders Wedberg. Originalets titel: *Logisch-philosophische Abhandlung*.
- 104 Hallberg, *På era platser* s. 97.
- 105 Haag, ”Att lyssna, att tala, att se – om Gertrude Steins estetik”, *OEI* 2003:14, s. 87.
- 106 Storholmen, *Skamtalen Graceland*, s. 15.
- 107 Hallberg, *På era platser*, s. 40.
- 108 Ibid., s. 30.
- 109 Ibid.
- 110 Ibid., s. 31.
- 111 Ibid., citat 1: s. 30, citat 2–4: s. 31, citat 5: s. 32.
- 112 Ibid., s. 32.
- 113 Ibid., s. 25–29.
- 114 Ibid., s. 26.
- 115 Ibid., s. 14.
- 116 Ibid., s. 9.
- 117 Ibid., citat 1–2: s. 7, citat 3: s. 15.
- 118 Ibid., s. 18.
- 119 Ibid., s. 19.
- 120 Ibid., s. 21f.
- 121 Jag har enbart tagit hänsyn till Wittgensteins tidiga filosofi så som den uttrycks i *Tractatus logico-philosophicus*, tankar som han själv senare kom att ta avstånd ifrån varvid man ofta gör uppdelningen den *tidiga* och den *senare* Wittgenstein för att precisera vilken del av hans filosofi man åsyftar.
- 122 Wittgenstein, s. 37.
- 123 Ibid., s. 38.
- 124 Ibid., s. 101.
- 125 Ibid., s. 105.
- 126 Anders Cullhed tolkar i sin recension av *På era platser*, i *DN* 041001, Hallbergs golvsvit som motbild till metaforernas och ”poesins envisa himlaflykter”. Han menar att det här bokstavligen rör sig om ett ”back to basics”.
- 127 Hallberg, ”Metaforen – bättre förr om åren”, *DN* 031206.
- 128 Derrida, *Writing and difference*, (Routledge/London, 2004), s. 8. Engelsk översättning av Alan Bass. Originalets titel: *L'écriture et la différence* (Éditions du Seuil 1967)
- 129 Heldén, s. 46.

ABSTRACT

Lisa Schmidt, *KR'PTA. Samtidspoesin och Derrida. Spår och ärrbildningar hos Johannes Heldén, Ingrid Storholmen och Anna Hallberg.* (CR'PT. *Contemporary Poetry and Derrida: Traces and Scarring in the Poetry of Johannes Heldén, Ingrid Storholmen and Anna Hallberg.*)

Through the analyses of three contemporary Nordic poets whose work challenges the boundaries of literature and even the laws of grammar, I draw attention to the term linguistic materialism. I also sketch an historical line between the predecessors of the experimentation with the poetic language in the past, starting with Mallarmé, and the experiments of today. In conclusion, I discuss language poetry from a wider philosophical point of view, in relation to Derrida and Wittgenstein.

Burner, the debut of Swedish poet Johannes Heldén, combines an abstract intellectual and theory-based form with graffiti as the main topic, which results in a questioning of the structures of language and text. The poems will here be connected to Derrida's terms crypt, ashes, date and wound (in my analyses, wound is also transformed into scars and marks or tracks). The main feature of the Norwegian author Ingrid Storholmen's *Skamtalen* *Grace-land* is the visuality of language that appears through different fonts and formations as well as through marked words visualizing a scarred text. Anna Hallberg has been a leading figure for the genre of language poetry in Sweden. In connection to the analysis of her latest poetry collection, *På era platser*, some ideas of the early Wittgenstein are applied. It seems as if the language-focused poets of today want to contribute to the philosophical language debate from within the topic of the same debate, that is, from the inside of poetry itself.