

Språkets begränsningar och det outsägligas figurationer

Virtuella figurer i Gunnar D Hanssons Tapeshavet

PAUL ENEQUIST

<https://orcid.org/0009-0005-2831-7506>

paul-enequist@outlook.com

Samlaren. Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur

Årgång 147, 2026

ISSN 2002-3871 (Online), ISSN 0348-6133 (Print)

DOI: <https://doi.org/10.63348/sam.147.61609>

© Paul Enequist, 2026

Denna artikel publiceras med öppen tillgång under villkoren i Creative Commons Erkännandelicensen ([CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)), som tillåter användning, spridning och reproduktion i vilket medium som helst, förutsatt att originalverket är korrekt citerat.

Språkets begränsningar och det outsägligas figurationer

Virtuella figurer i Gunnar D Hanssons Tapeshavet

AV PAUL ENEQUIST

Inledning

Språkliga kriser kommer i många former. Hur de tar sig uttryck och uppfattas skiftar med litterära epoker. Romantiken, symbolismen, modernismen, konkretismen – alla präglas de av särskilda uppfattningar om språkets tillkortakommanden. Den litteratur som svarar mot dessa kriser bär spår av de strategier den utvecklar för att parera dessa problem. Bernt Olsson, vars studie *Vid språkets gränser* (1995) i en svensk litteraturvetenskaplig kontext är den mest genomgripande på området, beskriver det exempelvis som modernismens centrala insikt att ”språket måste dö för att dikten skall kunna födas” och att ”de nya orden – skall hjälpa oss att se verkligheten”.¹ Språkets tillkortakommanden ger upphov till en strävan efter ett ”bättre” språk, en ”bättre” dikt. Poetikern Jan Olov Ullén har träffande beskrivit saken såhär: ”poesin är alltid bara ett närmande, en approximation. Verkligheten undflyr våra formuleringar, som dessutom ständigt hotas av fastlåsnings – ’kristallisering’, hypostas ... allt detta som gör oss vane-seende och alienerade.”² För att begreppsliggöra denna tematik kan man betrakta de moment eller figurationer i en text som behandlar det outsägliga. Alltså att identifiera när dikten själv markerar att något inte låter sig uttryckas.

Syftet med den här artikeln är att undersöka det outsägligas tematik i ett samtida diktverk, nämligen Gunnar D Hanssons (i fortsättningen GDH) diktsamling *Tapeshavet* (2017). Tonvikten kommer alltså läggas vid hur denna tematik aktiveras i denna specifika diktsamling. Det kan tyckas märkligt att fokusera på det outsägliga eller negativa i en diktsamling som är så pass språkligt ”tydlig” som *Tapeshavet* – diktsamlingen gör bruk av ett syntaktiskt förtätat språk och låter betecknandet träda i bakgrunden för diktens ämne, en konkret ”yttre” verklighet. Den som har läst diktsamlingen vet emellertid att den inte säger allt den menar, att den har ett metapoetiskt lager som dikterna navigerar efter, som på olika sätt verkar handla om att genom språk närma sig en för texten yttre objektvärld. Jag vill föreslå att vi kan förstå denna metapoetiska tendens som att *Tapeshavet* sällar sig till den poetiska tradition som brottas med språkets tillkortakommanden.

Tapeshavet är en diktsamling som arbetar med dessa problem kring språkets möjligheter – främst i relation till att ge språklig dräkt åt det singulära och heterogena. Lösningen är däremot inte modernismens ”nya ord”. Diktsamlingens särskilda sätt att arbeta med mediets förment bristande legitimitet ska i denna artikel sökas i hur den figurerar det outsägliga. Jag vill i denna artikel isolera en retorisk figur som verkställer denna form av negation, vilken jag i det följande kommer att benämna den ”virtuella figuren”. Hur denna figur verkställs och fungerar kommer i sin tur ge vissa uppslag vad gäller den språksyn som präglar diktsamlingen och vad som därmed vore ett ”bättre” språk.

Den virtuella figuren

Begreppet den *virtuella figuren* används i denna artikel som verktyg för att försöka ringa in en retorisk lösning på diktens ”problem”. Det är en modifikation av hur Allen Grossman utvecklar begreppet den *virtuella dikten* i ett antal essäer, framförallt två om poeten Hart Crane, som något delvis skilt från den enskilda, faktiska dikten.³ Begreppet den *virtuella* har en lång historia. Inom modern humaniora förknippas det främst med Gilles Deleuze, Henri Bergson och Marcel Proust.⁴ Oavsett sammanhang utmärks det emellertid av vissa grundläggande egenskaper. I boken *Difference and Repetition* (2014 [1968]) beskriver Deleuze begreppet så här:

The virtual is opposed not to the real but to the actual. *The virtual is fully real in so far as it is virtual.* Exactly what Proust said of states of resonance must be said of the virtual: ‘Real without being actual, ideal without being abstract.’⁵

Det virtuella är reellt och skiljer sig därmed från det möjliga eftersom möjligheten betecknar något som inte existerar fram till den punkt då det börjar göra det, och alltså utgör en negation av det reella. Det virtuella existerar här och nu men inte i konkret form. Det är inte något aktualiserat, konkret.⁶ Det virtuella existerar på ett ”ideellt” plan, men är inte någon platonsk form – det konkreta efterliknar inte det virtuella och är inte heller ett uttryck för det.⁷ Snarare är det virtuella *förändringstendensen* hos varje objekt, dess ”inre topologi”, utan att för den sakens skull vara detsamma som objektets ”framtid”.⁸ Denna förändringstendens talar Deleuze om som ”blivande” eller ”problem”. Claire Colebrook har sammanfattat det deleuziska problembegreppet koncist: ”problem är livets sätt att svara på eller ifrågasätta vad det inte är självt.”⁹ Detta ”problem” är vad som träder fram i diktens virtuella figur. Den refererar där till vad den inte kan vara men samtidigt försöker approximera.

För Grossman har det virtuella en mer romantisk anstrykning än för Deleuze. Den virtuella dikten är poesins premiss och ett ideal poesin strävar mot. Vad idealet be-

står i är inte det intressanta, även om Grossman nämner autenticitet och kollektivitet, utan att varje dikt som tematiserar något outsägligt behåller sig med en virtuell aspekt. Grossman exemplifierar med Wordsworths "Solitary Reaper", där dikten berättar om upplevelsen av en *annan* sång, den sång som en skörderska sjunger för sig själv, men hans andra exempel ("Caedmon's Hymn" från 600-talet och Hart Cranes poesi från 1900-talet) gör tydligt att det inte handlar om en egenskap knuten till en särskild historisk epok. Grossman beskriver det som att den faktiska dikten "alluderar" på en virtuell dikt, till vilken den faktiska dikten bara erbjuder "the trace of access".¹⁰ Och vidare: "the poem is like a translation, because translations are always bad translations" – men det är alltså fråga om en "översättning" utan källtext.¹¹ Tanken om dikten som något i grunden "översatt" eller ekfrastiskt i förhållande till ett ideal spårar litteraturvetaren Virginia Jackson till själva begreppet lyrik: "lyric was from its inception a term used to describe a music that could no longer be heard."¹² Den virtuella dikten är i denna förståelse den faktiska diktens premiss och strävan, vad den med Ulléns ord "närmar sig" men aldrig når. Den är diktens "problem", vars lösning inte är möjlig att föreställa sig i positiv skepnad.

Eftersom det ideala språket är ouppnåeligt i Grossmans mening så är synliggörandet av den faktiska diktens "tillkortakommanden", dess brist, ett sätt att negativt prefigurera det ideala. Saken illustreras av skillnaden mellan Hart Crane och de med honom samtida modernisterna. Den modernistiska stilen ämnar bryta sig loss från kristalliseringen och otillräckligheten hos genren för att närma sig ett mer naturligt språk, men eftersom detta är omöjligt att uppnå blir det närmast en vilseledande chimär om en ny direkthet. Istället för att experimentera väljer Crane att tematisera sina formbetingelser.

Jag vill modifiera Grossmans begreppsanvändning en aning – Grossman använder alltså begreppet *virtuell dikt* både för att beskriva den ideala dikten och den faktiska dikt som enligt honom skriver in något av det virtuella i sig. För att göra begreppet tydligare kommer jag istället använda detta begrepp för att referera till den första av dessa båda, och *virtuella figurer* för att tala om de figurativa elementen i en text som uppmärksammar läsaren på en förbindelse till den ideala Poesin. I praktiken identifierar även Grossman hur vissa element förbinder en faktisk dikt med en föreställning om den ideala, men han gör ingen begreppslig distinktion, vilket skapar oklarhet. Med begreppet *figur* avser jag de retoriska egenskaperna hos en text som ämnar till vissa effekter hos läsaren.

Att undersöka huruvida GDH delar Grossmans syn på poesin som ett "löfte" om förening är inte syftet med denna artikel. Syftet är istället att klarlägga hur *Täpeshavet* tematiserar det outsägliga, diktens problem, med hjälp av retoriska figurer där en allusion på en virtuell dikt upprättas.

*Att närma sig tingen – omedelbarhet eller negativitet
(tidigare forskning om GDH)*

Det finns inte mycket tidigare forskning att tillgå vid en läsning av *Tapeshavet*. Strängt taget finns bara en artikel som specifikt handlar om denna diktsamling, nämligen Thomas Götselius "Skalberg, tidsskalor", men ett stort antal essäer finns om GDHs författarskap i stort, de flesta samlade i tidskriften OEI:s nummer *GDH/fortsätta med andra medel* (nr 100–101). Men eftersom majoriteten av essäerna behandlar flera av GDHs diktsamlingar – och inte sällan vill göra en läsning av hela poeten GDH, vilket antagligen är en följd av släktskapet mellan böckerna från åtminstone *Olunn* (1989) – så kan vissa av dessa artiklar ändå vara behjälpliga som dialogpartners.

En lejonpart av essäerna och artiklarna försöker på ett eller annat sätt ringa in hur GDH i diktsamling efter diktsamling försöker uppnå en "saklighet" eller upprätta "kontaktytor" med tingen.¹³ Dikterna kretsar kring att "få ett heterogent insamlat material att gravitera kring en utvald punkt" som Filip Lindberg skriver i sin essä.¹⁴ Jag delar uppfattningen att dessa frågor är centrala för diktsamlingen (och författarskapet), men jag vill i denna artikel framföra en annan syn på hur dessa frågor bearbetas i GDHs verk.

Jesper Olsson skriver i sin artikel om GDH: "Den sakdiktare som ska träda fram lockas åtminstone aningen mer av fysiken än metafysiken, ser hellre till det immanenta och de horisontella övergångarna, uppskoven och förbindelserna i en mångfasetterad, materiell värld."¹⁵ Både Lindberg och Olsson beskriver förtjänstfullt hur GDHs diktande svarar mot vissa problem. Jesper Olsson skriver att GDH tampas med "mimologiska utmaningar" (såvitt jag kan förstå i den bredare meningen som *relationen mellan betecknande och betecknat*), och Lindberg skriver:

En särskild sak med Hanssons poesi är hur den, genom att inom olika former tänka kring ett insamlat men olikartat material, exempelvis kopplat till en plats eller en levande organism, tillåter dikten att i grunden omformulera snarare än överkomma de problem som den ställs inför [...]¹⁶

Lindberg menar att GDH uppnår "en ny form av omedelbarhet".¹⁷ I likhet med Lindberg kommer denna artikel ägna sig åt det centripetala, samlande, hos GDH, snarare än en typ av läsning som betonar spridningen och nätverket (och det collageaktiga).¹⁸ Denna artikel utgår i grund och botten från samma problematik – skriftens och/eller närvarons relation till det konkret verkliga. Men istället för en central omedelbarhet menar jag att GDHs "lösning" är en central negativitet. Språkets begränsningar och det "lokala i sig" är viktigare än närmandet till tingen.

Flera av dessa essäer nämner Thomas Götselius mycket rika essä "Dekreativ dikt". GDHs författarskap utgör där förvisso endast ett exempel på en mycket vidare diskus-

sion om poesins kriser. Dessutom behandlar den inte *Tapeshavet*, då detta verk ännu inte var publicerat. Ändå är essän kanske den som ligger närmast denna artikels föresatser, och argumentationen har bäring även på denna senare diktsamling. Götselius beskriver hur poesin ständigt söker ”yttre sanningsgaranter” – instanser utanför poesin själv som legitimerar dess anspråk på sanning och ”rätten att tala på ett annat sätt”.¹⁹ Grundtanken är att poesin har ett slags självförståelse som går ut på att den är en disciplin som till skillnad från andra *skapar* och inte bara avbildar. Samtidigt behöver den hämta denna kraft, denna förmåga att distribuera värde, från en annan kulturell dominant. Gud var denna dominant innan Kant satte subjektet i centrum, då romantikens skapande fantasi tog dess plats. En förskjutning från den teologiska diskursens primat till den filosofiska. Nästa avgörande skifte kom med den lingvistiska vändningen då språket självt sattes som den centralt sanningskonstituerande principen. När Götselius skriver sin essä 1998 menar han att även något hos denna instans förtagits. Det nya som uppstår är en ”dekreativ” poesi som är en självreflexiv och kritisk poetik, GDH utgör ett av två exempel på denna tendens. Där en central princip fanns finns ingenting, menar Götselius. Tanken att GDHs poesi kämpar med poesins legitimering och förmenta kraft delar jag med Götselius, däremot menar jag att den senares läsning gör GDH till mer av en ironiker och mindre av en metafysiker än han är, vilket jag kommer att argumentera för under artikelns gång. Framförallt lägger Götselius i denna essä allt för stor vikt vid individen eller rättare sagt hur författaren ska avlägsna sig själv. Om den ”lingvistiska vändningen” redan hade ersatt det romantiska diktargeniet med språkets idealitet, som Götselius argumenterar för, så vill jag mena att det är mot den kronologiskt senare poesiregimen som GDH avlägsnar sig.

I min läsning av dikten ”(Österöd)” har jag lutat mig mot en annan av Götselius artiklar, nämligen ”Skalberg, tidsskalor” där han gör en samvetsgrann läsning av denna dikt. Men där dennes slutsats är att ”ett arkadiskt rum” blir ”ersatt av ett arkaiskt rum, en plats förvandlad till en *site*” så vill jag mena att det arkadiska lever vidare som ett fiktivt förflutet.²⁰ Vidare menar jag att istället för att ersätta platsen med alternativa begrepp så håller GDH fast vid platsen men uppmärksammar läsaren på det bristfälliga och konstruerade hos ett begrepp som täcker över det ickeidentiska eller partikulära.

Diktens referentialitet

Tapeshavets språkbruk är allt som oftast av ett traditionellt slag och dikterna liknar inte sällan radbruten prosa. Få är de experimentella former som bryter upp de syntaktiska relationerna – här finns subjekt och predikat och dikterna är ofta konventionellt hypotaktiska. Om modernismen präglats av ett motstånd mot representation och beskrivning görs språket här ofta transparent till förmån för representationen av diktens äm-

nen. I likhet med GDHs tidigare ”lyriska monografier” graviterar hela diktsamlingen kring ett centralt, påtagligt snävt motiv av högst konkret slag.²¹ Här handlar det om området Härnäs i Bohuslän och det svunna Tapeshavet som en gång utbrett sig där, under en period av värmeökning för 8000 år sedan. I *Tapeshavet* finner det partikulära och sakliga sin främsta artikulering i det *lokala området*. Trots det verkar detta ämne – det som representationen framställer – vara undflyende och inte helt och hållet få plats inom diktens ramar. Texten *pekar*, men inte på Härnäs i någon direkt eller enkel mening. Därigenom verkställs ett referentiellt underskott, en brist, på den plats där dikts ämne förväntas finnas.

Den inledande dikten ”(Kökkenmödding)” uppvisar många av diktsamlingens särdrag. Med sitt metapoetiska anslag tycks den även uppmana till en viss läsart av den övriga diktsamlingen:

De enskilda fynden är av begränsad betydelse för
denna dikts ämne. Liksom för skolutflykter i trakten.
Det viktiga är den samlade mängden av fynd
från ett och samma ställe. Av sådant som tjänat ut,
benkrokar som brutits av, hasselnötter som knäckts,
flintavslag, ja, allt möjligt som en gång var mänskligt möjligt.
Alltså tillfälliga glimtar och milda effekter av sådant som en gång
varit helare än delarna och just nu denna dikts ämne.
Delar av ett system, men vilket? Ett återvändande i mer
skadad form än de rimmade ordåterkomsterna i villanellan²²

Versraderna består av fem till sex versfötter, ibland sju om man räknar med de starka bitrycken och i de flesta raderna finns en cesur någonstans mot mitten. Jamber verkar vara den dominerande versfoten, de betonade vokalerna oftast mjuka. Men de prosaiska dragen tycks vara starkare: semantiken bestämmer raderna snarare än rytm och klang. Mer iögonfallande än det vi kan kalla poetiska figurer är här det dikten talar om. Det allra första som inträffar är att dikten tycks försöka förklara sig själv och sitt ärende: det viktiga är den ”samlade mängden fynd”, inte de enskilda fynden som sådana. Ändå ägnas flera rader åt att räkna upp just enskildheterna. På rad 7 och 8 visar det sig ändå att det är delarna som ”just nu” är denna dikts ämne, men betydelsen av detta förnekas likafullt. Det verkar som att dikten bara registrerar eller förmedlar ”milda effekter” av det vidare system som egentligen är det centrala. Uppenbarligen ägnar sig dikten mer åt att benämna just dessa enskildheter än att säga något i positiva termer om helheten. De uppradade substantiven – ”fynd”, ”benkrokar”, ”flintavslag” osv. – förekommer emellertid i obestämd form, vilket får dem att framstå som exempel snarare än något i egen rätt, något som även gäller det upprepade, ospecifika ”sådant som”.

På så vis tycks diktens själva realisering likna en kökkenmödding själv, det vill säga en samling avlagringar och spår av något försvunnet. Även återvändandet i ”mer skadad form än i villanellan” signalerar att dikten har ett metapoetiskt ärende. När dikten sedan frågar sig vad detta system kan vara blir det uppenbart att det som postuleras som betydelsefullt samtidigt är omöjligt för dikten att utsäga. Vart återvänder spåren, de empiriskt observerbara resterna av det okända systemet? Är det i landskapet eller i den föreliggande dikten som dessa ting träder fram igen? Eftersom diktens ämne likställts med fynden tycks det syfta på båda delarna. Att återkomsterna är i mer ”skadad form” än i villanellan låter oss ana att något skulle ha gått förlorat i den poetiska genren – även om villanellan är ett gammalt versmått och rim anses vara ett allt för utdaterat retoriskt grepp för att användas i dagens poesi så är framträdelseformen nu inte bättre eller helare.

Diktens brist på traditionella poetiska effekter tillsammans med den grammatiska konventionaliteten drar alltså uppmärksamheten mot utsagornas referentiella led. Detta skiljer den från den avantgardistiska poesi som har dominerat efterkrigstiden och som har präglats av ”disjunktion” i olika former, ett begrepp med vilket jag syftar på en ickereferentiell, antigrammatisk poesi som har lyft fram orden snarare än satserna och som har velat framhäva deras polysemi.²³ Om denna poesi har ägnat sig åt att hindra läsarens sömlösa sammansättning av meningar till överordnade meningsstrukturer och blockerat läsarens vilja att se ”genom orden” direkt på det betecknades sfär, så bryter GDH mot dessa avantgardistiska konventioner. Det som då framträder är i första hand just sådana enskildheter som samtidigt avfärdas. Vad är det som en gång varit helare än delarna? Och varför kan det inte uttryckas?

I andra strofen av samma dikt förstärks det metapoetiska ärendet: ”Det enskilda fyndet är av begränsad betydelse för denna dikts ämne. Det gäller genren-i-sig”. Parallellismen mellan kökkenmödding och dikt förstärks alltså. Diktens tvetydiga relation till det ”betydelsefulla” likaså. Kants ”tinget-i-sig”, som det här alluderas på, är ett begrepp för att analytiskt isolera tinget som det är bortom den mänskliga perceptionen. Att tala om ”genren-i-sig” blir därmed lurigt. En genre kan knappast vara något ting bortom mänskliga konventioner. I modern estetik anses dessutom inte genre vara något självständigt, abstraherbart från den samlade mängden verk som den betecknar. En teoretiker som Adorno menar att genren är just summan av de verk som utgör en tradition. Adorno tar spjärn emot två olika synsätt på genrens roll, den ena är en traditionell syn på genren som en abstrakt mall som konstverken ska inordnas under och dessutom sträva efter att följa. Denna uppfattning har redan på Adornos tid vittrat sönder till förmån för nominalismen som menar att generella kategorier såsom ”genre” inte är reella och att varje verk därmed måste förstås i sin särskildhet.²⁴ Adorno avfärdar också denna estetik. Genren uppstår i dialektiken mellan det särskilda i det enskilda

verket och det allmänna som ligger i formens objektiva tvång. Form är sedimenterat innehåll, och genre är en aspekt av formen.²⁵ Med det senare menas den grund av konventioner som ett verk behöver uttrycka sig genom. Varje autentiskt verk bryter mot sin genre och bekräftar därigenom samtidigt dess existens – det är i de ständiga utbrytningarna som genren blir till.²⁶ Genrebegreppet är i själva verket centralt för Adornos syn på litteraturens utopiska potential: litteraturen kan bli kritisk först när den ger upp alla anspråk på omedelbarhet och förhåller sig till sin egen förmedling, det vill säga sin egen avgränsade tradition och sitt material. Det är alltså genom förhållandet mellan partikulärt verk och genrens allmänna tradition som konsten kan få en skärva av utopisk potential. Först därigenom kan något ickeidentiskt framställas, något som undflyr människans begreppsliggörande av naturen.

Förstått på detta sätt blir ”genren-i-sig” något i stil med dialektiken mellan subjekt och objekt. Indicierna är inte tillräckliga för att med bestämdhet hävda att detta är vad GDH här talar om, men det finns anledning att tro att det gäller något som överskrider den enskilda, föreliggande dikten. Det betydelsefulla tycks återigen undfly diktens inramning.

Mats Jansson har i sin ekokritiska läsning av ovan citerade dikt skrivit att dikten är en ”materiell ekokritik av en annan ’text’”, det vill säga landskapet som ”text”.²⁷ Med hänvisning till Timothy Morton beskriver Jansson det ekokritiska skrivandet som insisterande ”på att vi är ’inbäddade’ i naturen”.²⁸ Ljus ska kastas över det enskilda tinget och dess insnärjning i ett nätverk av andra ting. Utan att invända mot etiken i en sådan livsåskådning, ej heller mot att detta skulle spela en roll i GDHs poesi, vill jag här föreslå att det är litteraturen som står i fokus snarare än landskapet eller ekologin. Sakligheten finns där men det som diktsamlingen ägnar sig åt är att sträcka sig mot något som den inte förmår uttrycka i positiva termer. Genom att underkänna betydelsen av enskildheterna, framhålla dem som exempel på det ”system” som dikten inte förmår tala om, laddas dikten med en negativitet. Att tala om att ”centrum och gräns förlorar sin relevans” och att ”allt ingår i allt, ett allomfattande nätverk av relationer, omöjlig att ställa sig utanför” i förhållande till GDHs poesi missar detta.²⁹ Jag vill mena att gränserna är viktiga för GDH, de möjliggör skapandet av det Quirin kallar ”växelbruk” (en slags kraftalstring som uppstår i just överträdandet av genregränsen, men samtidigt i denna rörelse bekräftar gränsen) och det jag vill kalla diktens virtuella sida.³⁰ Denna poesi uppmärksammar diktens begränsningar och omöjligheten i viljan att överskrida dessa.

Det outsägliga eller negativa som något gestaltat eller tematiserat är ett vanligt motiv i poesin ända sedan romantiken. Tankarna om vad som är outsägligt och orsakerna till detta skiljer sig åt mellan poeter men framförallt mellan olika strömningar. Man kan med Bernt Olsson tala om en (eller flera) språksyn(er) hos en poet eller strömning.

Romantikens språksyn präglades av en metafysisk kris; modernismens av ett positivistisk paradigm där värden och mening var svårt att underbygga över huvud taget; efterkrigstidens av att språket var korrumperat av att ha nyttjats i massmordens tjänst.³¹

I centralverket *Modern Poetry and the Idea of Language* (1974) gör Gerald L. Bruns en uppdelning mellan *orfisk* och *hermetisk* poesi – den förra bygger på en tilltro till förbindelsen mellan ord och ting, den senare på ett diktande som isolerar dikten från världen och avbryter referentialiteten.³² Som jag ser det är ordens relation till tingen emellertid bara en av flera möjliga axlar som korsas i en given språksyn. Hur man ser på existensen av ting och värden, kort och gott ontologi, torde vara en annan; synen på subjektet och dess relation till språket ytterligare en. När George Oppen säger att "The poem replaces the thing, the poem destroys its meaning –" är det långt ifrån tillfredsställande att kategorisera Oppen som varken en orfisk eller hermetisk poet.³³ För Oppen är ordet synbarligen förbundet med tinget men förbindelsen är negativ, eliminerande. Ett annat belysande exempel ger författaren Ben Lerner i boken *The fate of difficulty* där han träffande skriver om Language-poesins språksyn i relation till samtida prosapoesi. Enligt Lerner var Language-poesin "a machine that ran on difficulty", det fanns en politisk-teoretisk grund som denna poesi stod på som gick ut på att avprogrammera ett borgerligt medvetande som genomsyrade läsningens förgivettaganden och begär.³⁴ Denna avprogrammering skulle komma till stånd genom diktens taktiska underminering av läsarens begär efter integrering och efter en högre ordning av mening bortom orden på pappret, mot det betecknades sfär, för att framhålla hur dessa föreställningar var producerade av en hegemonisk politisk ordning.³⁵ Istället var dikterna kraftigt "antigrammatiska" och antiexpressiva. Olika språksyn ger olika former av figurationer av det outsägliga.

För Götselius har poesin nått en punkt (essän är skriven 1998) då de tidigare "legitimerande instanserna" inte längre lyckas stilla poesins strävan efter en transcendental princip. Den "dekreativa" poesin svarar med en självreflexiv, kritisk hållning, exemplifierad av GDH, som enligt Götselius skriver en "ut-och-invänd centrallyrik".³⁶ Uppenbart är att GDH inte sällar sig till den ovan beskrivna syntaktiska minimalismen, men jag vill mena att den essäistiska tendensen – alltså dominansen av ett yttre ämne eller motiv – är mer än en parodisk inympning på den gamla kreativa diskursen, som Götselius beskriver.

I och med den i någon mån naturaliserade representationsakten i "(Kökkenmöding)" kan ett referentiellt underskott göras verksamt. Underskottet innebär att ett slags skuldrelation konstrueras mellan den litterära texten och ett förebådat eller prefigurerat ursprungligt sammanhang, utan att detta sammanhang behöver realiseras. Dikten har därmed hittat ett alternativt sätt att gestalta det outsägliga, ett sätt som bygger på ett prosaiskt språk.

Det som är outsägligt når oss här bara i skadade former och negativa skepnader, som besvikelser och misslyckanden. *Tapeshavets* sentiment är samtidigt inte skeptikerns, för den uppvisar en övertygelse om att vi *de facto* kan komma i kontakt med verklighetens heterogenitet. Det unika finns alltså tillgängligt för vår perception. Svårigheten är att göra det möjligt att tala om det utan att i samma ögonblick homogenisera det.

Utifrån ovanstående tolkning skulle det som ”en gång varit helare än delarna” kunna vara poesin, ”genren-i-sig”, eller rättare sagt att den poesi vi nu har ger sken av att en gång ha varit mer fulländad, mer naturlig och utan meningsbortfall. Varje enskild dikt blir från en sådan horisont en förfelad iscensättning av en ideal, omöjlig Poesi. Genom att framträda som ett skadat exempel kan dikten hänvisa till ett imaginärt ursprungstillstånd, som en översättning kan aktivera en föreställning om en mer fulländad källtext. Exemplet dras med ett underskott eller står i skuld till en mer eller mindre utopisk källa. En form av enhet uppstår mellan dikt och landskap, men inte på det orfiska sättet – snarare än att både ord och ting kan framstå som oförmedlade tycks båda framstå som lika genomförmedlade.

Via misslyckandet – diktens språksyn

Dikten ”(Ingrid Nyström)” går i försiktig närkamp med frågan om ordens relation till tingen eller poesins möjlighet till sakligt återgivande. De mediala funderingarna om genren-i-sig visar sig handla om geologiska processer såväl som diktartaditionen. Diktsamlingens saklighetspoetik är det som sätter tonen i den inledande strofen:

Om de hårda pipformiga balaniderna,
om de krossade stenmusslorna, om den bort-
smältande landisens skalförande leror,
om det nedsilat upplösta gruset i sänkorna,

om de mjukt välvda terrasserade höjningarna,
om de krasande kalkskalens törst vid de kala
bergshöjderna, deras tunnhhet, deras oavbrutenhet,
de kvarvarandes bevarade icke-platonska former.³⁷

Den inledande strofen ställer tingen i förgrunden. De pipformiga balaniderna ligger långt bortom det vardagliga språkets palett och tycks alltför tekniskt specifikt för att tolkas på något annat sätt än helt och hållet bokstavligt. Tingen träder fram i egen rätt, utan att något tolkningsraster kastats ut. Avsaknaden av överordnat sammanhang gör att balaniderna och stenmusslorna erhåller en tyngd i sig själva – meningen med att de benämns är kanske helt enkelt att de finns. Men hur ska man förstå det anaforiska ”om”? De släpper in ett visst avstånd, en grumlighet – för hade inte tingen trätt

fram ännu klarare ifall detta "om" strukits? Beroende på hur man lägger betoningarna i sin läsning framträder detta "om" på två olika sätt. Om man i första versen låter betoningen falla först på "*hårda*", och låter detta mönster leda läsningen, så kommer de flesta raderna inledas med två obetonade stavelser – ett slags fjärlislätt trippande över "om de". Då ligger det nära tillhands att tolka det som en utsaga om implikation: "om pipformiga balanider så Y", fast konsekvensen utelämnats. Om man däremot väljer att betona "om" framträder plötsligt en jambisk pentameter, vilket signalerar en traditionsbundenhet som tycks tala med hur dikten uttryckligen behandlar diktartaditionen. Diktens följande två strofer handlar om hur poeten Ingrid Nyström på fyrtiotalet skrivit oefterhärmligt om snäckskalens stränder, under "fyrtiotalismens orfiska återtag". Vad GDH här syftar på är den tendens Ingemar Algulin skrivit om, bort från den tidigare nämnda orfiska tron på relationen mellan dikt och ting.³⁸

Med en sådan betoning skulle jag tro att man är mer benägen att läsa det som att det *handlar om* pipformiga balanider, stenmusslor osv, som ett slags innehållsförteckning. En sådan förståelse gör balaniderna mer rigida, men skjuter in en kil mellan balanider och själva benämningen. Här kan konturerna skönjas av en viss språksyn hos GDH. Dikten *handlar om* balanider för att den inte kan *vara* balanider – språket viras liksom utanpå verklighetens ting. Inte så att det saknas kontaktytor mellan språk och ting, onekligen finns något av balaniderna här i dikten i kraft av orden, men avståndets faktum markeras tydligt. Det är som att dikten på ett milt sätt påtalar en översättningsproblematik mellan balanider och språk, att tingen inte kan återges på ett fullständigt sätt i diktform. Något som i sin tur ytterligare markerar tingens konkreta existens *bortom* språket, för vore tingen bara språk skulle inte något översättningsproblem föreligga. Med andra ord blir språkets bristfällighet såsom medium en bekräftelse på verklighetens heterogenitet, en heterogenitet som tar tydligt avstånd från idealism – vilket markeras i det "kvarvarandes icke-platonska former". På ett paradoxalt sätt blir brist och frånvaro här till en form av närvaro – tingens självständighet och motstånd mot att fångas i begrepp får dem samtidigt att framträda i sin frånvaro. Språket sluter sig som en näve om något som visar sig undfly detta gripande och först i denna flykt framträder negativt.

Om man godtar detta resonemang är det här inte fråga om att "skriva sig fram till 'platsen'" eller tinget, som Lindberg beskriver det.³⁹ Apropå en annan av GDHs diktsamlingar skriver Lindberg att dikterna försöker "generera nya kontaktytor med det icke-mänskliga djurets existensform" och att detta sker "tvärs igenom diskursiva lager". Måhända har diktarens teknik förändrats en hel del mellan dessa diktsamlingar, men Lindbergs tankegång är viktig eftersom den trots allt kretsar kring denna "problematik" att med nya poetiska medel försöka "framställa något radikalt annat".⁴⁰ Jag vill här påvisa hur dikterna iscensätter ett sökande efter sådana kontaktytor men inte faktiskt

upprättar dem, utan istället framhåller de ”diskursiva lagren” som omöjliga att tränga igenom – men att den omöjliga kontakten samtidigt negativt framhäver en existensform hos det språket inte kan gestalta.

Denna alternativa strategi att figurera tinget (negativt) kan förstås som parerande en viss språklig risk att dölja det ”radikalt andra” genom språkliga kategorier. *Identitetslogik* är Adornos begrepp för att beskriva relationen mellan subjekt och objekt. Genom tänkandet påtvingar människan identitet på sin omgivning, det vill säga den heterogenitet som verkligheten faktiskt innefattar täcks över, döljs under begreppen. Tillvarons mångfald osynliggörs i denna process – skillnad ersätts av likhet. Denna tendens, vilken är tänkandet självt, kallar Adorno för *subsumtion* – det är det ”våld” med vilket det spretigt partikulära pressas in i begrepp, vilket gör det bekant och mindre skrämmande.⁴¹ Det är ett uttryck för upplysningens ”naturbehärskning”, individens tänkande är alltså historiskt och socialt bestämt.⁴² Går det då alls att komma i kontakt med det heterogena? För Adorno är identitetslogiken näst intill hermetiskt tillslutande, men det finns trots allt somliga privilegierade moment som lösgör sig från den. Det som undgår identitetstänkandet är det *ickeidentiska*. Det är den term han använder för annanhet när den framträder för oss i sin annanhet, det vill säga utan att inträngas under något begrepp. Annanheten är en flyktighet, en rest hos det som det subsumerande våldet inte lyckas fånga och neutralisera. Detta kan emellertid inte komma till oss oförmedlat, utan endast glimta till som ett spår ”efter det ickeidentiska i det som den universella identitetens förtrollning lagt under sig”.⁴³ Det ickeidentiska kan aldrig framträda positivt, alltså som konkret föreställning, men det kan ibland avläsas som ett chiffer.

När GDH signalerar motivets, tingets, flyktighet så understryker han annanheten hos detsamma. Med andra ord verkar GDH tillskriva begreppen lite mindre makt än Adorno – man kan försöka pressa in det heterogena i begrepp bäst man vill – det lyckas ändå inte.

Jesper Olsson menar att GDH hittar sitt ”sätt att hantera” problemen med ”mimologiska utmaningar” och den ”antropocentriska produktion av värld som tycks återfalla i byggandet av skyddande binariteter” i allegorin.⁴⁴ Genom att i dikten försöka närma sig det främmande tinget och samtidigt låta denna process – såvitt jag förstår det – handla om skrivandet och språket, så uppnås den eftersträlvade riktighetsskrivningen. Det ligger något i den tolkningen – här gestaltas verkligen ett ”både och”, som Olsson talar om, men hur detta äger rum utvecklas inte. Det både handlar om motivet (fisk, balanid eller plats) och om framställningen av motivet, men snarare än att GDH närmar sig något ”fiskblivande” så tror jag att detta ska förstås som att dikten liksom släpper ut fisken ut språknätet och låter den försvinna i det språket inte kan begreppsliggöra.

I dikten "(Glasört, jordrök)" presenteras ambitionen till saklighet i form av ett poetiskt bantningsprogram: "Det kanske ändå kan bli något av detta om jag håller mig till den lokala växtligheten, undviker oro och fetare poetiska ingredienser".⁴⁵ De i varierande grad mättade poesi-fetterna verkar i första hand ha att göra med "identitetsältande", det vill säga poetisk jag-framställning. Detta vore en typ av syntetisering, eller identitetstänkande, för att tala med Adorno. De enskilda fynden skulle då underordnas den framåtlutade arkeologens siluett, något som GDH uppenbarligen är mån om att undvika.⁴⁶ Men att realisera denna bantningskur verkar inte vara helt lätt. Den stöter på någon form av motstånd. De förutsättningar ett sådant program fordrar tycks ha gått förlorade:

Den oskrivna dikten "Glasört, jordrök"
med motiv från Härnäset vill sig inte.
Den måste röra sig lika otvunget i terrängen
som Erik Axel Karlfeldts "Kornknarr, sänghalm"
[...]
Det kommer aldrig mer
att spraka i sänghalmsbingarna som hos Karlfeldt.
Det var tider för lyriken! Det behövdes ingen ironi
för att ta dikt på allvar och pretentionerna var helt okej
[...]
Vi blåser av! Den stilla punkt som är av nöden vill inte
infinna sig. Den asociala appellen som skulle ha kunnat
angå uteblir.⁴⁷

Dikten vill sig inte, ändå har dikten vi läser samma titel som den tilltänkta, oskrivna. Kanske är den föreliggande dikten ett slags eko av den dikt som aldrig blev skriven, eller så är det samma dikt fast i två olika skeden. Först i orealiserad form, som något imaginärt, och sedan i den faktiska skepnad dikten har i realiserat tillstånd. Den oskrivna dikten hade behövt vara lika otvungen som Karlfeldts för att bli till. Diktartaditionens tidigare möjlighetsbetingelser tycks ha gått förlorade. Men vad är det som har gått förlorat? Vad är det för "stilla punkt" som omtalas, vilken är den "asociala appellen"? Dikten avslutas med ett citat ur en botanisk beskrivning från 1800-talet av både glasört och jordrök. På samma sätt som citerat från "(Kökkenmödding)" är det inte införlivat i själva dikten, utan står lite vid sidan om i mindre teckenstorlek, som om det utgjorde ett alternativ eller komplement till dikten. Kanske är den "stilla punkt" som gått förlorad för dikten just glasörten och jordröken, motiv som inte kan återges i dikt på ett tillfredsställande sätt. Negativiteten framträder här som den dikt som inte kunde bli skriven, den imaginära dikten som hade kunnat återge verklighetens enskildheter på ett träffande sätt.

Godtar man den typ av läsning som jag här föreslagit för dessa dikter så kan man göra vissa antaganden om den språksyn som dominerar diktsamlingen. För det första finns här en språkskepsis, en misstro mot att dikten kan nå sitt mål. I de senaste två dikterna har detta mål varit det särskilda tinget, medan det i den inledande dikten snarare var ett system. Misstron uttrycks emellertid inte i någon avantgardistisk eller grammatiskt disjunktiv form. För det andra så har något gått förlorat i diktargenren – det är inte längre möjligt att dikta som Karlfeldt eller Nyström, vilket implicerar att diktens otillräcklighet är historiskt betingad. För det tredje kan det noteras att dikterna framstår som självmedvetna, förfelade försök. De talar uttryckligen om sina egna tillkortakommanden men fortsätter trots det att försöka nå fram till sitt mål. Själva misslyckandet säger något om kvaliteten på det dikten vill beskriva eller förstå – att det är verkligt bortom våra begrepp och att det inte låter sig subsumeras under dessa. Det finns även en frustration eller besvikelse i dikterna som indikerar att det *borde* gå att skriva en annan typ av dikter.

En strävan efter ett nytt, annorlunda, mer sant eller naturligt språk förknippas främst med modernismens avantgardistiska strömningar och skolor i deras efterföljd så som objektivismen och Language-poesin. Med ett sådant ”bättre språk” menar jag alltså inte en bestämd typ av språk, utan de skiftande föreställningar om något annat som är språkkrisernas negativ. Det kan vara att, som Oppen, inte vilja eliminera det betecknade eller att tänka på ett alternativt sätt eller att återupprätta poesins legitimitet, som Götselius beskriver. Språkets konventioner ansågs under modernismen reproducera ett borgerligt medvetande i somliga fall och i andra snarare brutaliteten hos teknologisk utveckling i krigets tjänst.⁴⁸ Som tidigare nämnts går det emellertid att finna en sådan strävan långt tidigare, åtminstone sedan romantiken.

Givetvis är ett sådant löfte omöjligt att realisera, och inte heller Grossman menar att ett sådant tillstånd någonsin behöver ha funnits, snarare är det fråga om en kollektiv föreställning. Den poetiska genren är den objektiva struktur försöken att motsvara det löftet antar. Den poetiska genrens legitimering kommer, enligt Grossman, av å ena sidan avsaknaden av ett sådant språk och å den andra av våra försök att göra det omöjliga. Realiserandet av löftet skulle med andra ord upphäva själva genren.

GDH försöker inte uppfinna ett nytt språk så som objektivisterna, snarare verkar han i *Tapeshavet* försöka hitta sätt att använda det språk vi redan besitter – ibland ett traditionellt poetiskt språk och ibland ett mer vardagligt prosaiskt – för att framställa en negativitet i texten som i sin tur säger något om det som är omöjligt att återge. Det ”identitetsältande” som ska kringgå i ”(Glasört, jordrök)” är inte endast det skrivande subjektets, utan den abstrakta, utslätande identitet allting får förmedlat i språk.

Två former av riktighetsbeskrivning – det outsägligas figurationer

Det finns i GDHs verk en känsla av förpliktelse gentemot det icke-mänskliga omkring oss, mot materiens historiska skiftningar och försvinnanden. En arkeologisk och ”djupekologisk” diskurs löper alldeles uppenbart genom diktsamlingen, något Mats Jansson har tagit fasta på i sin essä ”Allt hänger samman. Om djup ekologi hos Gunnar D Hansson”. Jansson, som stödjer sig på Timothy Morton, skriver om hur det nya ekologiska tänkandet (”djupekologi” eller ”ekologi utan natur”) ställer krav på en förståelse av ekologin som något processuellt och relationsbetingat – naturen finns inte som fast och avgränsad enhet.⁴⁹

I en annan essä om GDH, ”Återbrukets poetik. Om Gunnar D Hanssons ’lyrik’” (2009), skriver Jansson att de många citaten från den breda floran av litterära källor, den fragmentariska dimensionen av dikterna, är ett ”postmodernt samlande av föreliggande fragment. I antiromantisk anda sker inte skapandet ex nihilo utan via ett redan givet material,” vilket ”omkullkastar idén om diktverket som en integrerad helhet”.⁵⁰ GDHs text saknar kort och gott ett strukturellt centrum, och detta är en poetisk manifestation av postmodern filosofi. Men är verkligen GDH så antiromantisk som Jansson vill ha det? Snarare än på de ”föreliggande fragmenten” ligger fokus på spåren av det försvunna, och nog tycks diktsamlingen utgöra en helhet, även om den griper efter något som försvinner när det översätts i text. Den inledande dikten ”(Kökkenmödding)” vore något helt annat om den inte kunde läsas som en metapoetisk programförklaring för hela diktsamlingen.

I dikten ”(Österöd)” fortsätter frågan om saklighet att utvecklas och två former av riktighetsbeskrivande ställs mot varandra. Här blir frågan hur ord får saker att framträda eller inte framträda.

Skalbärgen räknas med rätta ibland et af de största Bohus-Läns under [...]

(Carl von Linné, *Wästgöta-Resa, På Rikens Högloflige Ständers Befallning Förreättad 1746*)

Det gick bra en hel vecka. Riktighetsbeskrivare
inte poet, som danskan sa. Sedan återfall, som för
de flesta. Riktigheten ville sig inte, för mycket
självbekräftande pedagogik, de flesta surfade vidare.
[...]

(Han) [Gud] hade för länge sedan gjort
vad han skulle, hela skapelseveckan var avklarad.
En silverfågel lyfte utan namn men hade
ett bo i närheten, skyddat för västlig vind.

Bokstav för bokstav gick världen framåt.
Ingen behövde egentligen se uppåt

men det blev ändå så, också här ute,
särskilt om vintrarna under krisåren.

[...]

Havet var ett oslagbart medium
och gungade av all fortplantning i trakten,
de laftade stengrunderna var skeppssättningar
på väg mot bättre avsättningsområden.

[...]

Snart är alla fyndrika sandbankar utlagda på nätet.
För vidare grävning i Palmyra hänvisas av säkerhetsskäl
till lokala sajter [...]

[...]

Det var så det tillfälliga paradiset blev till,
en övergående historia utan syndafall. Allt
nådde inte fram och fick vänta på ljummare
sommarrindar i tvåhundrausen söndagar.⁵¹

Dikten inleds med en uttryckt ambition att vara en "riktighetsbeskrivare, inte poet", som "danskan" Inger Christensen. Poesi och riktighet blir motpoler. Ambitionen förfelas omgående enligt dikten, till följd av "pedagogik" som verkar likna identitetsältandet från föregående dikt. Det självcentrerade utgör en fara för möjligheterna att beskriva det lokala. Det inledande citatet av Linné, från en katalogiseringsresa i Bohuslän, aktiverar samtidigt även en förbindelse mellan riktighetsbeskrivningen och denne gestalt, med sin ganska annorlunda metod för riktighetsbeskrivning.⁵² Linné är givetvis i någon mån en arkivens, samlandets och namngivandets galjonsfigur men han har också blivit inbegreppet av en västerländskt kodad kolonial insamlings- och katalogiseringsiver, av en hejdlös vilja att artbestämma och begreppsliggöra allt det som framstår som främmande för den egna kulturen och därmed en lite udda figur i poesisammanhang. GDH framhåller här två olika sätt att i text beskriva världens ting.

Vad skiljer Linnés katalogiseringsmani och Christensens *Alfabet* åt? Väldigt mycket måhända, bland annat att Linné tampas med att göra kategorierna avgränsade och tättomslutande medan Christensen snarare låter saker smälta ihop i ett slags snöbollseffekt utslungad från en inre förundran över allt det som "finns". Men de skiljer sig kanske framförallt åt i ordens relation till det betecknade. Linné intresserar sig för hur vi kan hitta benämningar som via språket konsoliderar vissa skillnader i naturen. Hos Christensen går språket istället *före* det iakttagna – orden tycks frambesvärja tingen. Givetvis spelar ordens referenser till verkliga aprikoser och så vidare en viktig roll, men tingen har en intim förbindelse till orden. Med Bruns kan man säga att *Alfabet* är en orfisk diktsamling, där ting och tecken hör ihop. Det är inte alldeles lätt att avgöra, eftersom frambesvärjandet av tingen samtidigt tycks vara villkorat av den modernis-

tiskt hermetiska tradition som producerat en förväntan om att dikten är sin egen isolerade värld. Läsaren vet att Christensens anaforiska ”finns” inte handlar om att peka på ett specifikt ting i världen; istället ska ordet frambesvärja tinget inom den textuella sfären. I vilket fall är *Alfabets* språkvärld en av ”första graden” istället för det mimetiskt återgivnas ”andra grad”.

Ur en modernistisk-teoretisk synvinkel kan Linnés katalogisering ses som ett kontrollerande och nivellerande av det benämnda, medan Christensen, på sitt eget särskilda sätt, arbetar i den modernistiska traditionen där avnaturalisering av språkets mimetiska funktion är standard. Den avantgardistiska poesin bar på en ansats att avkläda språket dess förmenta naturlighet, att avslöja dess fantasmagoriska kvalité varigenom det döljer sin samhälleligt producerade form. Michael Davidson beskriver i *Ghostlier Demarcations* betydelsen av att göra språket till en verklighet av första graden så här: ”diskursen om litterär materialitet uppfanns och utvecklades av forskare som förstod att moderniteten endast var synlig genom främmandegöring” och som ”såg att kommodifieringen av språket kunde dämpas” genom att avbryta referensen.⁵³

GDH utmärker sig däremot inte för att göra språket till en första gradens upplevelse. Som påvisats ovan talas det istället ofta *om* naturen, och språket tycks sträcka sig efter en verklighet den inte kan nå. Där Christensen använder formmässiga tekniker för att efterbilda naturens mönster (diktradernas organisering efter Fibonacci-serien i *Alfabet* för att ta ett konkret exempel), så ägnar sig GDH istället åt etymologi och lokalhistoria, inte sällan inpressat i en traditionell poetisk form med fyrradiga strofer, ibland pentameter, ofta jämnt, trokeiskt fallande.⁵⁴ Hur ska man då förstå GDHs dokumenterande mot bakgrund av den modernistiska etiken och vidare den vördnad inför Christensen som diktsamlingen så påtagligt genomfars av? Om GDH på detta ganska avgörande sätt skiljer sig från Christensen betyder det att han hamnar i knät på Linné? Båda samlar och bygger arkiv av tillsynes disparata fynd, och de tycks i detta dela en mimetisk ambition. Den avgörande skillnaden är att GDH envist påvisar de egna dikternas tillkortakommanden som ”riktighetsbeskrivning”. Dikten påtalar redan i första strofen att den inte förmår göra vad Christensen gör. I likhet med Karlfeldt blir hon till symbol för ett förlorat tillstånd hos ”genren-i-sig”. Dikten vänder sig nostalgiskt om mot ett förflutet då poesin var mer potent.

Låt oss gå vidare i vår läsning av dikten. En silverfågel saknar namn men är ändå skyddad. Det namnlösa drar tankarna till ett mer oförmedlat tillstånd, som Hölderlin, vid språkkrisens genombrott, diktar i ”Da ich ein Knabe war” om barnets närhet till gudarna och naturen som förbundet med en namnlöshet. Det kontrastiva ”men” tycks ge en knäpp på näsan åt den som tänker att vi måste kunna tala om naturen för att skydda den. Man kan också notera att ”silverfågeln” ju trots allt är ett namn. Återigen synliggör dikten sina egna begränsningar – diktens ambition är att beskriva verklighe-

ten (riktighetsbeskrivning) och den vill göra det utan namnets identitetsskapande, två strävanden som inte går ihop. Detta kan läsas som att GDH vill framhäva den faktiska diktens tillkortakommanden för att återge en skymt av den negativitet som kan tänkas bortom diktens begränsningar. Dikten ger oss inte det omöjliga språket – ett språk där vi kan tala om det namnlösa utan att ge det namn – men den visar att det går att längta efter ett sådant språk.

I strofen därefter verkar världens skapelse följa ordningen i *Alfabet*, snarare är guds skapelseordning eftersom den sker ”bokstav för bokstav”. Men det viktiga är den orfiska föreningen mellan ord och ting – värld och bokstav går hand i hand. Dikten öppnar här för att läsas som frambesvärjande verklighet à la *Alfabet* men stänger illa kvickt den dörren med sitt ”här ute”, vilket skulle kunna vara här i dikten om inte för talet om krisår som tydligt refererar till omständigheter vid Härnäset, bortom dikten.

Som Thomas Götselius gör reda för i sin artikel ”Skalberg, tidsskalor” är det en mångfald tidsplan som korsar varandra i denna dikt. Det talas om krisåren på 1930-talet, om Christensens tid, om Österödkvinnans samtid för 9000 år sedan och även om en odefinierad tid för hela skapelsen. Gemensamt för dem är att de alla hör till det förgångna – och att de i dikten representerar tidiga, mer oförmedlade stadium. Ett nostalgiskt skimmer omger silverfåglarna, diktkonstens möjligheter och det ”oslagbara medium” som havet vid något tillfälle utgjorde. Det tycks som om det som har gått förlorat är en mer direkt tillvaro, då språket inte täckte över det unika hos det enskilda fyndet, och en form av ”riktighetsbeskrivning” som inte längre är möjlig.

Nutidsplanet präglas istället av att alla fyndrika skalbankar finns till allmän beskådan på internet, samtidigt som det verkliga Palmyra försvinner bakom ”lokala sajter”. Den faktiska fyndplatsen är inte tillgänglig, men den förmedlade versionen finns där emot. Palmyra har kommodifierats, dess värde har destillerats från det lokala till en blekare universell form, en flik bland andra i en sökmotor ägd av ett eller annat storföretag. Saknaden efter en förlorad direkthet klingar av romantiska föreställningar om ett tillstånd som föregick naturens avbesjälning.⁵⁵ Med Schiller kan man betrakta *Tapes-havet* som en sentimental diktsamling, som ”känner för naturen på samma sätt som invaliden känner för hälsa”.⁵⁶

Men ”tidighet” och ursprung är koncept med tungt bagage och undviker alls inte språkets tendenser till att övertäcka det partikulära med ”identitet”. Snarare osar de i bästa fall av ett slags tragisk inställning till diktkonsten och i värsta fall av fascistoida renhets- och enhetsdrömmar. Vad som här står på spel blir tydligt i Adornos kritik av Heidegger – en opposition som har bäring för hur GDH behandlar frågan. Heideggers sökande efter en oförmedlad ”heliga tidiga tiden” ger Adorno allergiska reaktioner.⁵⁷ För Adorno är det enda sättet att verkligen uppfatta det enskilda att se det i sin historiska förmedling.⁵⁸ Det ickeidentiska måste gripas genom det som tanken självt

inte lyckas omfatta, det som påtagligt överskrider dess begrepp, och det varande måste läsas som en "text om dess tillblivelse".⁵⁹ Genom att förbli oreflekterat faller detta tänkande offer för maktens kategoriseringar. Det är i ljuset av detta som det går att förstå GDHs olika relativiseringar av det gudomliga och direkta. Sista strofen i samma dikt talar om paradiset som något tillfälligt, en "övergående historia utan syndafall". Det framstår som en artefakt skapad för att svara mot mänskliga behov, men misskrediteras inte fullständigt ändå – paradiset figurerar flitigt diktsamlingen igenom. Denna framställning av paradiset kan läsas enligt samma mönster som både det namnlösa och den misslyckade riktighetsbeskrivningen – som tekniker för att visa hur längtan kan överskrida textens möjlighetsbetingelser. Det negativa så som det framträder i *Tapes havet* visar sig genom förfelade exempel på något som inte kan realiseras och påkallar just därigenom uppmärksamhet mot det för dikten outsägliga. Det är sentimental diktning som inte tror på ett faktiskt ursprungstillstånd men använder sig av denna trop för att frisätta föreställningsförmågan. Genom dessa virtuella figurer pekar de faktiska dikterna mot en virtuell dikt där dessa ambitioner hade kunnat förverkligas. Den enskilda, aktualiserade dikten utgör för Grossman ett *exempel* på en imaginär Poesi. Genom virtuella tekniker, tekniker för att föreställa sig bättre tekniker, speglar dikten på ett sprucket sätt det imaginära, leder tankarna i riktning mot dess möjliga helhet.

Ett kortare exempel från diktsamlingen där den virtuella figuren frammanas i komprimerad form får illustrera saken. I det korta prosastycke som berättar om draken som motiv i "all tidig indoeuropeisk" dikt finns något som liknar en arketypisk virtuell figur och som illustrerar de grundläggande dragen hos dessa figurer. Draken ruvar på det stulna guldets som "representerar mänskligt givande och som är all handels förutsättning". Det stulna guldets är alltså bristen i mitten av det sociala samspelet, gemenskapen och solidariteten. Och "den som dödar draken upphäver det kaos som råder i det mänskliga umgänget", det vill säga när guldets återbördas till människorna kommer samvaron bli harmonisk igen.⁶⁰ Drakmotivet blir ett försök att tala om ett begär efter något som inte låter sig föreställas i faktiska, ickevirtuella former. Guldets i berättelserna kan inte enkelt översättas i en ickesymbolisk form, utan får agera ställföreträdande för hoppets imaginära mål, dess skadade exempel.

Det virtuella hämtar näring ur föreställningen om ett mer autentiskt ursprung. Jag vill påstå att det är förhållandevis svårt att föreställa sig den drakfria världen, där harmoni och fullkomlig solidaritet råder. Det är emellertid inte alls lika svårt att föreställa sig en värld där mäktiga krafter (draken) *en gång har berövat* oss ett centralt smörjmedel (guldets, pengarna) i det sociala livet. Om man är av uppfattningen att det existerar en brist i den sociala samvaron blir draken en analogi för det som givit upphov till bristen och således en litterär teknik för att föreställa sig återställandet av den mänskliga ordningen – istället för att framställa det utopiska tillståndet direkt används en ne-

gation som i sin tur alluderar på sin negation. Den virtuella laddningen uppstår i och med vetenskapen om bristens fiktiva ursprung (och därmed även det fiktiva hos det harmoniska tillstånd som föregick bristen).

Det väsentliga är hur själva hoppets kapacitet här visar sig överskrida den faktiska framträdelsens villkor, det vill säga språkets möjligheter att begreppsliggöra en mer fulländad samvaro.

Skylden och det deiktiska – ”här-kvaliteten”

Trots ambitionen att få det unika att framträda verkar det lokala, manifesterat mest kärnfullt i Härnäset, även bära på en symbolisk innebörd. Det tycks utgöra en förtätad förbindelsepunkt av *allt* sådant som är lokalt och unikt. Med andra ord träder det *särskilda* i någon mån fram som *generellt* i diktsamlingen, som ett exempel på språkets generella möjligheter att återge något lokalt i text. Härnäset betecknar en perifer plats, en bygd med lokalfärg utsatt för modernisering och globalisering. Den högresta hotfulla skuggan av den internationella oljeindustrin materialiseras i form av Preemraffs oljeraffinaderi som byggts i närheten (på andra sidan Brofjorden).⁶¹ Den slukande tendensen hos det större (kapitalistiska) systemet återkommer också på språkets nivå: ”Och att förvandlas i det främmande, i det fientliga. / till ett överskott, osynligt, här, där, näs.”⁶² Det främmande och fientliga verkar här syfta på språket, sanktionerat av en centralt organiserad makt och med en tendens att objektivera och universalisera ting, platser och sociala relationer. Inom en sådan ekonomi rör sig allting mot utbytbarhet. Skillnaderna mellan här och där vittrar sönder på grund av att språket inte är knutet till en utsäglesituation – deiktiska ord som ett utskrivet ”här”, ”jag” och ”du” i en text låser sig inte till en given plats. Denna öppning för opersonlig utbytbarhet tycks spilla över på Härnäset som då blir ett deiktiskt namn på ett lokalt område som skiftar betydelse beroende på vem som uttalar det. I tidigare nämnda intervju säger GDH på ett ställe att det lokala är ”väldigt fattigt i sig [...] Det är dött territorium. Det är först när man på något vis vänder ryggen till det lokala som det gör sig påmint”, med andra ord gäller det egentligen inte att sakligt återge lokalfärger, utan det är själva separationen som är det intressanta.⁶³ Det lokala gör sig påmint efter separationen, då det redan är frånvarande. Det intressanta för GDH verkar alltså vara den inverkan något har, något vars konkreta ursprung har försvunnit ur bild.

Man kan tänka sig att lösningen på denna *förvandling i det främmande* vore att helt enkelt inte representera det lokala i språk, men en sådan strategi verkar tillbakavisas i dikten ”(Arkiv)”:

för själva ortnamnet hade
 det ändå inte hjälpt, det förlorar sig ner i det muntligas
 gravkammare, i det icke läsbara möjligen: "Härnäs(et)",
 fritt för spekulation, ledungsverksamhet och skeppsredor⁶⁴

Det som inte hade hjälpt ortnamnet verkar vara både arkivering och omskrivning i diktform. Men den fallgrop dessa lagringsmetoder inte hade hjälpt emot är "det muntligas gravkammare", alltså det vanliga talets lösa grepp. Det icke läsbara öppnar sig mot entropin och glömskan. Det muntligas gravkammare lämnar det lokala blottat, utan en kärna av motstånd, fritt för spekulation. Spekulationen förbinds i sin tur med "ledungsverksamhet" och "skeppsredor", en fornnordisk respektive en medeltida militär term för sjöburna krigståg och militäradministrativa indelningar av landområden.⁶⁵ Med andra ord öppnar *spekulationen* upp för en från ovan påförd militarisering.

Här finns alltså en vaksamhet inför ordens förmåga att framställa saker som bekanta, att göra läsningen av området till en konsumtionssyssla, ungefär som en guidebok som förment redogör för allt man behöver veta om resmålet ("ön börjar likna informationsbroschyrerna").⁶⁶ Samtidigt är tystnaden eller det muntligas flyktighet inte en lösning på detta predikament. Språkets begreppsliggörande förfalskar och täcker över med sin identitetslogik, men även i tystnaden lurar ett hav av identitet och glömska.

Detta är en förklaring till varför diktsamlingen på en gång verkar så fast besluten att synliggöra det specifikt lokala och samtidigt ständigt tycks bryta detta löfte och kana iväg mot det lokala generellt. Som i det senast citerade stycket där Härnäsets bestämda form i singularis sätts inom parentes – "Härnäs(et)" – och det specifika liksom börjar vackla på gränsen till att bli ett Härnäs vilket som helst, förvandlat i språkets generaliserande abstraktioner.

I dikten "(Återbesök – 26 augusti)" skriver GDH: "Vi bestämde oss för att här var här [...] trots det omöjliga i våra försök att upprätta ett bestämt avstånd [...] mellan de digitala och de på himlen förevarande molnen".⁶⁷ Diktens invånare försöker avgränsa det lokala, stänga det mot det globalas digitalisering – det vill säga en process där ett lokalt värde förbyts i ett generaliserat bytesvärde. Det lokala och "här-kvalitén" är både hela diktsamlingens ankare och samtidigt något undflyende, försvinnande. GDH utvecklar temat i en intervju med Johannes Fridholm och Minus Miele: "I välformulerade skyltar finns ett slags saklighet. Eftersom skyltarna ofta handlar om sådant man inte känner till så finns platser i meningarna som öppnar åt det okända, det ovissa, det man inte visste förut, gåtan. På samma sätt förhåller jag mig till sanningen i min poesi. Ett seendets och förnimmandets vidgning utifrån en förkrossande saklighet."⁶⁸ Här uttrycks en tro på kommunikationens möjligheter att förmedla det okända och gåtfulla. Men kort därpå betonar GDH en sak som skiljer skyltens saklighet från diktens: "Skyltar kan förklara saker om var man står. Just där. Det är skyltens uppgift. En skylt som

går utöver den ambitionen skulle inte jag vilja kalla för en skylt. Skylten kan ju öppna perspektiv, men den får inte överge sin plats.”⁶⁹ Dikten däremot är inte bunden till en plats, utan är generell precis som sitt material, språket. Så när dikten säger ”här” eller ”nu” blir de deiktiska termerna till flytande beteckningar med utbytbar innehåll.

Det är någonting som avlägsnar sig när näset ska förmedlas. Samtidigt låter *Tapes-havet* läsaren stifta en närmare bekantskap med Härnäset – man vet onekligen mer om Härnäset när man läst diktsamlingarna än innan. Så vad är det egentligen som försvinner? Jag vill föreslå att det gäller själva ”här-kvalitén” hos platsen, det vill säga det irreducibelt unika, som i språkets generella och icke-deiktiska form kommodifieras.

Härnäset blir paradoxalt nog en symbol för den annanhet som inte rymts i språk, just för att det handlar om en faktisk plats och inte om tecken för något annat. Härnäset pekar ut språkets negativitet, om man så vill. GDH nöjer sig emellertid inte med en negativ hållning, med den bristens estetik som präglat mycket av den poesi som navigerat samma problematik. Istället för att avhålla sig från det omöjliga försöker *Tapes-havet* gång på gång trotsa dessa gränser, och lika många gånger misslyckas den. Själva misslyckandet blir då ett sätt att förespegla det ideala projektets fullbordan i en virtuell figur. Varje framhållet tillkortakommande gör sig till ett skadat exempel för det som omöjliga kan framträda. I sitt aktualiserade tillstånd bär dessa medvetna misslyckanden på en påtaglig skuld till ett virtuellt, mer fullkomnat sammanhang. I det här fallet är den virtuella figuren Härnäsets själva här-kvalité, som inte aktualiseras i texten men ändå gör sig närvarande såsom frånvaro, vilket blir påtagligt i besvikelsen över misslyckandet. Således blir Härnäset en symbol för en utopisk text, ett språk som inte täcker över det partikulära.

Det negativa föreståndet av det paradisiska

Flertalet artiklar och essäer om GDHs författarskap tar upp hur diktsamlingen blandar element från essäformen med mer traditionellt poetiska grepp. Traditionella fyrradiga strofer är en av de dominerande strukturerna, samtidigt som åtskilligt påminner om essäns undersökande modus, med partier som uppenbarligen kretsar kring andra verk eller citerar från dem. Visst framstår denna blandning som något delvis nytt – men precis som Mia Quirin skriver i sin essä om GDHs poetik är det inte fråga om att försöka utradera skillnaderna mellan de två genrerna.⁷⁰ Tvärtom är det skillnaderna som ger upphov till en kraftutväxling, för dessa får diktformen att framstå som preliminär, som att det finns ett ämne eller innehåll som inte kommer till sin rätt i någon förefintlig form.

Det verkar som att GDH tvärtom kapitulerar inför materialets traditionsbundenhet. Formen i *Tapes-havet* är snarare betydelsefull genom vad den inte gör än vad den

gör. När Grossman skriver om det virtuella i Hart Cranes poesi beskriver han hur Crane, samtida med högmodernismen, istället för att experimentera med formen, väljer att tematisera sina formbetingelser. Crane använder traditionella former som understryker strukturens irrelevans för meningen hos dikten, vilket ”riktar uppmärksamheten mot diktens svårhet, dess status som exempel, snarare än redogörelser”.⁷¹ Crane vägrar göra formen betydelsefull, låta den anta skepnaden av sitt ämne, eftersom den alltid skulle falla till föga inför det han vill frammana, vilket är begäret efter förenig. Det finns ingen ”metrisk ordning hos begäret i alla dess skepnader, samtidigt finns det ingen annan framträdelseform än den metriska inramningen”, som Grossman skriver, och hänvisad åt materialets otillräcklighet är det bästa alternativet att visa hur provisorisk denna form är och således göra en gest mot en imaginär mer utopisk form.⁷² Som jag ser det gör GDH samma sak. Inga experimentella tekniker ska dölja språkets begränsningar. Den uppenbart inadekvata formen blir istället ett uppskjutande av diktens realisering; dikten är med andra ord ännu inte helt närvarande.⁷³

För Grossman präglas de experimentella stilarna av autenticitetsanspråk. Den nya avantgardistiska stilen ämnar bryta sig loss från genrens kristallisering i konventionella former som reproducerar ett borgerligt samhälles normer. Men eftersom den inte kan uppnå sitt omöjliga ideal blir det närmast en vilseledande chimär om en ny direkthet. Genom att betona medieringen görs åtkomsten begränsad – det medierade är aldrig rent och ursprungligt. Det visar sig som ett förfelat exempel på vad det skulle kunna vara om det kom till direkt, adekvat uttryck. GDH är inte storvulen på det här visionära sättet, men det finns ändå en uppenbar affinitet med Cranes instrumentalisering av formen, med hur det poetologiska bökandet mot formens begränsningar blir diktens ämne, istället för dess autenticitetsgaranti. Med Bernt Olsson kan man säga att GDH inte ens försöker skapa överensstämmelse mellan tema och realisering. När formen framträder som instrumentell prefigurerar den samtidigt en annan, mer ursprunglig form, som hade varit mer potent.

I dikten (*Koelbjergkvinden*) parafraseras Osip Mandelstams beskrivning av ett citat i en dikt som cikadan som börjar ”spela när rätta värmen kommer och uttrycker oftast inte / vad den tänkte i sitt föregående mer nerkylda liv.”⁷⁴ Citat färgas in i sina nya habitat, men fortsätter påminna, som spår, om sina respektive ursprungstexter. När GDH citerar Christensen får citaten nya innebörder men samtidigt fungerar de även som spår från urkunden – inte sällan kommer ett bra citat en att undra över om det vore ännu kraftfullare i sin originalkontext, vars skugga tycks spela som en närvarande frånvaro bortom den förhandenvarande texten. Därigenom kan detta spår bli till en virtuell figur, en gest i riktning mot ett ursprung där sammanhanget potentiellt var helare, mer fullkomnat i något avseende. Samma effekt ger en hos GDH vanligt förekommande figur att återge dikter i prosaform, vilket tydligast kännetecknas av

att snedstreck skrivs ut istället för radbrytningar. Det finns även prosastycken där den återgivna dikten inte har ett annat ”ursprung”, utan framträder med snedstreck i original. Effekten blir att dikten framträder som just ett skadat exempel, som en blekare, av-naturaliserad kopia, men samtidigt inte döljer det faktum att ett original inte står att finna. Föreställningen om en mer oförmedlad och direkt tidighet fortsätter verka även när det faktiska originalsammanhanget subtraheras bort ur ekvationen.

GDHs kapitulation inför formens bestämmningar är alltså inte fullständig. Ett sätt att åskådliggöra vad detta innebär är att beskriva gränsbökandet som innehållande en ekfrastisk impuls, om man tillåter sig en vid förståelse av vad en ekfras kan vara.⁷⁵ Traditionellt sett betecknar ekfrasen en retorisk figur då ett konstverk beskrivs i text, men i utvidgad mening handlar det om återgivning av ett givet teckensystem inom ett annat medium. Ekfrasen sträcker sig utöver det som värmediet kan omfatta, eftersom ingen form kan omfatta en annan utan meningsförlust och blir därmed en gest som direkt medger sin egen omöjlighet att lyckas. Skillnaden gentemot vilken representation som helst är att ekfrasen alltid håller möjligheten öppen att det beskrivna skulle kunna komma till uttryck på ett mer fulländat sätt inom sitt rätta medium. *Tapeshavet* ger anledning att betrakta andra system och strukturer än konst, exempelvis hav, skalgrus och sten, som medium. Den ekfrastiska impulsen överförs på dessa naturens medium och beskrivningen av dem kan framhålla sitt eget misslyckande samtidigt med en föraning om att saken hade kunnat framställas mer träffande i deras egna medier.

Lite längre fram i samma dikt finns ett prosastycke där blicken bokstavligen öppnas mitt inuti mediet: ”pratar, vässar, pratar, simmar över till den andra ön, ord för att komma över, öppnar ögonen under vattnet, just när tänderna sammanbiter något”.⁷⁶ På ett annat ställe i *Tapeshavet* står det att många människor är halvöar – en parafrasering av raden ”No man is an island” av John Donne.⁷⁷ Med andra ord är ingen människa helt isolerad men ändå halvisolerad, som ett näs, varje människa är ett Härnäs, skulle man kunna säga. Stycket tycks fokusera språket som medierande instans mellan oss människor, det som gör att vi kan ta oss över till varandra. Stycket fortsätter:

kommer till en stig, början av en annan värld, går fritt, där borta är det så stilla i gläntan, inte sova där, det är en skog, sväljer ner [...] skall inte benämnas, ännu ett språk i mörker, men måste tala, någon som säger sig vara kvar är redan borta, någon som redan är borta säger sig vara kvar, skalgrusgraven⁷⁸

Simmaren tycks alltså komma fram till ön eller åtminstone början av en annan värld, den andra personens främmande värld. Men denna tro på språkets möjlighet att sätta personer och öar i förbindelse med varandra hinner sippra ner mellan fingrarna och försvinna mot slutet av stycket. Skepsisen tar över allt mer och skriftens något paradoxala sätt att mediera närvaro ställs i förgrunden – en nedskriven försäkran om att vara

närvarande, i stil med frasen ”jag är kvar här”, tycks ju understryka motsatsen. Ingen är ju inuti texten, tvärtom verkar den ersätta närvaron eftersom den liksom agerar ombud för den person som faktiskt inte kan vara närvarande. Skälgrusgraven verkar vara texten, det medium där närvaron går för att dö.

Varför det snabba skiftet från den framgångsrika simturen till språkets lögnaktiga karaktär? Den andra världen, med gläntan och skogen, öppnar sig mellan den stund då ögonen öppnas under vattnet, då tänderna sammanbiter om något och av nedsväljandets ögonblick. Även om den korta stunden av tillförsikt präglas av något onåbart – gläntan är ju *där borta*. Den andra världen finns när mediet är synliggjort men innan det aktualiseras. Ett kort ögonblick finns språket i munnen, som att ha något på tungan, på gränsen mellan det personliga inre och det objektiva yttre tillståndet. När väl detta fångade sväljs ner hamnar vi i ”ännu ett språk i mörker”. Den språkliga risken tycks vara både det homogeniserande, identitetsskapande, och det alltför privata inre. Detta språk kan alltså aldrig aktualiseras, utan måste sväljas ner utan att någonsin lämnat munnen. Det måste förbli oartikulerat för att kunna finnas till imaginärt eller virtuellt. Den framgångsrika simturen är alltså avhängig misslyckandet, tillkortakommandet och besvikelsen.

Aktualiseringen eller artikuleringen utvecklas vidare. Återigen återges radbrytningarna med snedstreck, som från en annan, mer ursprunglig version av dikten:

(Oändlig artikulation / utan några minsta delar / som inte är formade / på liknande sätt som helheten; liv. / Materiens fria och tillfälliga spel / utan given plan; natur. / Projektioner av modeller / som måste vara ändliga / och ha en ändlig artikulation; dikt. / Simulering, samtidighet, lycka; / hade det rört sig om icke-förändring / skulle inte så många paradiser / ha upprättats)⁷⁹

Den oändliga artikulationen är den utan skarvar, utan begränsningar. Semikolonet, vars vanliga funktion är att skapa en konjunktiv relation mellan olika satser, tycks här upprätta en ekvivalens mellan de fyra första verserna och det ”liv” som avslutar meningen, som om liv är en slags artikulation av materiens potential.

Mot livets oändliga artikulation ställs sedan projektionerna, den mänskliga perceptionen och diktens ändlighet. Det är lite förvånande då att de efterföljande orden inte landar i besvikelse utan tvärtom i ”samtidighet, lycka”, eftersom modellerna verkar skära sig mot den oändlighet som inleder stycket. Jag skulle vilja framlägga idén att dikten här ger sin egen grossmanska förståelse av det virtuella, men med paradiset som parallell. Schismen mellan språk och ting är det som ger upphov till paradisen, tycks dikten säga. Paradisen är simuleringar vi upprättar, kanske för att trösta oss inför artikulationens ändlighet och materiens ogripbara skiftningar. I detta framträder både träffsäkerheten och otillräckligheten i Götselius läsning av GDH som ”dekrativ” –

det är mycket riktigt en form av parodiering av den ”kreativa diskursen”, men den är inte endast kritisk. Otillräckligheten i simuleringen och diktens skapelseakter försätter att generera paradis.

Lycksalighetens ö och närheten till källan

Mest betydelsefull bland de virtuella figurerna i *Tapeshavet* är antagligen härstamningens trop. Det har ovan påvisats hur det deiktiska hos Härnäset inte låter sig överföras på dikt, men Härnäset är inte bara en plats, utan pekar även mot något som har gått förlorat, med förbindelser till författarens egna ursprung.

För Grossman är den virtuella dikten intimt förbunden med tanken på autenticitet. Det handlar om subjektets möjligheter att göra sig förstått av andra genom språk, ja fundamentalt sett om att komma i kontakt med andra över huvud taget. Den virtuella dikten tar alltid ”autenticitet som sitt ämne, snarare än som sin sanktionering”, med andra ord utnyttjar den inte tekniker för att hävda sin egen autenticitet, utan bearbetar möjligheten till autenticitet över huvud taget.⁸⁰ Autenticitet definieras vidare som ”närheten till källan”, en källa som hårbärgerar en ”ursprungets kraft”. Det ska med en gång sägas att det för Grossman inte gäller ett faktiskt ursprung, ingen reell tidpunkt i historien som har gått förlorat, utan en arketypisk föreställning, återkommande i det kollektiva medvetandet, om en gemenskap och ett språk som vore mer direkt, mer orfiskt, för att tala med Bruns.

I dikten ”(Strandförsjutningar)” finns ett stycke som visar hur *Tapeshavet* laboreerar med löftet om ett ursprung. Platsens transformation från lokal särart till moderniseringsens universalisering och begreppsliggörande, och slutligen till ett virtuellt paradis, är ämnet:

(Nästan ingen som nyss levt sitt liv här kommer undan stenhuggeriet. Stigma, tvångsminnen. Livet i berget, slit och bolagssvek, strejker, hur betong och asfalt ersatte graniten, ödeläggelsen av liv [...] sår i berget och i bygden [...] oläkbart övergivet, ett avstånd att återupprätta [...] kanske en välsignelse [...] att det som skedde också inneslöt ett hopp om ett nytt och ett för alla värdigt samhälle, mest radikalt längst ut på näset, en trygghet i föreningsmöten, i protokoll [...] i de starka orden som inte sökte perfektion [...] sorgset, orubbat på denna plats som inte längre var en plats, men ett möjligt paradis.)⁸¹

Styckets inledning är konkret och specifikt – läsaren vet vid det här laget att stenhuggeriet har varit en viktig lokalnäring i denna del av Bohuslän. Ganska snabbt glider stycket emellertid över i något mer allmänt – de obestämda pluralformerna hos ”bolagssvek” och ”strejker” kastar försiktigt loss förankringen i den enskilda platsen och riktar sig mot något mer allmänt. När vi väl hamnat i välsignelsen tycks ”det som

skedde” snarast syfta på en bredare rörelse av modernisering och vad den medförde av homogenisering och centralisering av landet. Hoppet om det värdiga samhället, strejkerna, betongen och föreningsmötena leder osökt tankarna till transformationen till ett Sverige som välfärdsstat. Den modernistiska tanken om framsteg och utveckling, om att tidens gång kommer föra världen mot något bättre, som i Sverige är så intimt förbunden med socialdemokratin, är här blott minnet av ett hopp som aldrig realiserades. Det är värt att lägga märke till den för *Tapeshavet* symptomatiska pendlingen mellan sammandragning och expansion, mellan referenser till det lokalt *särskilda* och det lokalt *allmänna*. I större delen av stycket skulle ”bygden” kunna representera alla olika bygder som mer eller mindre slukades i och med den nationella centraliseringen. Stenhuggeriet, graniten och ”längst ut på näset” är de enda indikationerna på att detta handlar om just Härnäset. Det handlar alltså om det särskilda eller perifera som strukturell position. Som GDH säger i en intervju med Fridholm och Miele: ”det lokala är dött territorium”, det som intresserar är ”en individualism som inte är jag-narcissistiskt självbekräftande, utan en platsidentitet. Det unika.”⁸² Precis som med ”här-kvaliteten” tycks GDH försöka säga något om språkets begränsningar. Stycket strävar efter att uttrycka det partikulära predikament, men gestaltar samtidigt hur språket, på grund av sin generella karaktär, villar bort just det särskilda. Men istället för att försöka kringgå problemet visar han på det genom att vandra rakt in i det. Han håller sig till det hopp som finns inneslutet i ”det starka orden som inte sökte perfektion”.

Men det är mer som pågår i detta stycke: en kronologi upprättas från diktberättandets tillbakablickande position, och den historia som tecknas är mindre saklig än värderande. Bolagssvek, ödeläggelse och det oläkbare provas mot ett hopp om möjlig välsignelse – den omvandling i det förflutna som omtalas har av allt att döma inte infriat sina löften, ändå finns där fortfarande ”kanske en välsignelse”. Hoppet verkar kunna återupprättas retroaktivt i det förflutna där det en gång kan ha funnits, ett hopp som den senare vetenskapen om det faktiska utfallet gjort minst sagt svårt att hålla fast vid. Med en sådan tolkning bär historieskrivningen själv på en potential att ingjuta hopp i det förflutna och i förlängningen nuet. Så vilken punkt leder historieskrivningen fram till, av vilket slag är det möjliga paradiset som i slutraden ersätter platsen? Det finns två möjliga förståelser av det: antingen är det ironiskt menat och syftar på modernitetens (och socialdemokratin) föreställda paradiset, med andra ord en projektion från samhällskroppens mer centrala delar som inte innefattar ortsbefolkningen eller också iscensätts ytterligare en värdemässig omdaning. Ovan diskuterades ett tidigare stycke i samma dikt där paradiset är resultatet av artikulationens ändlighet, av diktens och modellernas oförmåga att omfatta materiens skiftningar. Mellan versraden om denna ändlighet och den om upprättandet av paradiset står raden där ordet *simulering* sidoordnas med *samtidighet* och *lycka* – vilket gör att artikulationens tillkortakommanden verkar

sippra genom simuleringens lycka och ledas ut till de konstruerade fördämningarna som är upprättandet av paradiset. På samma sätt kan elegin över platsens försvinnande här bli till ett möjligt paradiset.

Precis som för Crane är GDHs paradiset synnerligen sekulärt. Det *möjliga* paradiset är ett slags potential att upprätta en konvergenspunkt för ett kollektivt begär. Grossman kallar detta ett uttryck för ett "nostos-motiv" (som återfinns bland annat i *Odysseen*), återvändandet blir en litterär teknik för "återupprättandet av fundamentala relationer".⁸³ Nostos-motivet återkommer i två olika skepnader; den ena är återvändandet till ett ihågkommet hem (*Odysseen*), det andra (och mer intressanta) är återvändandet till ett "oihågkommet" ursprung. Det som står på spel i det senare fallet är vad Grossman kallar "Columbusupptäckten av en gräns för det diskursiva, vilket också är en gräns för erfarenheten".⁸⁴ En sådan upptäckt av gränsen för det diskursiva är villkorad av poetens förmågor, den är "bara möjlig [...]" om den resande förutsätter att det faktiskt finns något där [...] där kulturen i övrigt bara antar världens ände" och vidare om det poetiska arbetets mål inte är realiseringen av den enskilda dikten, utan en undersökning av "relationen mellan de tillgängliga medlen för närvaro" och de mänskliga begären efter gemenskapens lycka.⁸⁵ Diktens förmåga att undersöka denna gräns är detsamma som dess möjlighet att behäfta sig med det virtuella. Genom att upprätta en relation mellan detta "imaginära ämne" (det oihågkomna förflutna) och strukturen (diktens realiserade form) skapas en förväntan om ett möjligt överskridande av formen. Genom att synliggöra begärets omöjliga kamp mot verklighetens begränsningar, vilket illustreras av hur verkets tema skaver mot formen.

Men varför söker sig dikten, behäftad med det virtuella, till ett paradiset i det förflutna istället för framtiden – en minst lika vanlig riktning för utopiska impulser? Grossman ger vissa mer eller mindre dunkla förklaringar i fallet Crane, vilka jag här ska försöka ge relief åt, för att sedan fokusera hur *Tapeshavet* artikulerar tidslighetens relation till den obrutna socialiteten.

Crane använder det förflutna "i huvudsak som instrument ... för nuets röst", det vill säga framhäver ett motstånd som i sin tur skapar en diskrepans mellan framträdelseform och ett förmodat *bakom* – ett imaginärt innehåll.⁸⁶ I det förflutna ingjuts det trängande hos nuet och den kulturella fantasin om ett mer direkt ursprung ges legitimitet. Den bakåtblickande utopiska projektionen placerar samtidens kollektiva begär efter gemenskap i det imaginära ursprunget, samtidigt som kraften hos denna källa kan kanaliseras från det förflutna in i det nuvarande.

Tapeshavet arbetar med att kratsa fram spåren efter något utopiskt i det redan nuvarande. Gång på gång prövar den om inte allt material vi behöver för den efterlängtnade omvandlingen redan finns här mitt ibland oss. Kanske kunde man formulera det som att materialet *är* det utopiska här, eller rättare sagt möjligheten att se skillnaderna

och skiftningarna i materialet. Det centrala är att upptäcka ickeidentiteten hos varje Härnäs, varje särskild och perifer punkt. Om varje person är en halvö, så är överskridandet av det medierande havet inte möjligt utan en osynliggörande "identifieringsprocess". Det utopiska är en *jämlikhet utan utjämning*. Lycksalighetens ö antar formen av ett virtuellt paradiset, ett simmande i riktning mot en öbildning vid horisonten, och inte de konkreta formerna av en annan person, eftersom redan en sådan konkretisering skulle begreppsliggöra det ickeidentiska på ett reducerande vis. Det särskilda låter sig inte komma till genuint uttryck i det objektiva materialet (medieringen), alltså blir försöken att ge en uttömmande redogörelse eller "självdeklaration" futila. Som det heter i "(Generationsdikt)": "En tendens till självutkorande helighet... / och vi trodde oss äntligen / kunna uppenbara oss själva i bästsäljare om vårt ursprung".⁸⁷

Kanske är det paradisiska alltså begäret efter en fullkomlig förståelse av det främmande, ett begär vars begränsade realiseringsmöjligheter upprättar paradiset, övertygelser om att allt någon gång måste ha varit enklare. *Tapeshavet* verkar alltså kretsas kring ett *Nostos*-motiv, men glidningen mot det symboliska, alluderingen på allmängiltighet, förskjuter motivet från det *ihågkomna* ursprunget till det *icke-ihågkomna*. Den följer det kollektiva begärets negation, besvikelsen, i riktning mot en källa, en källa som saknar all form av konkret förlaga, men som icke desto mindre existerar i nuet som en spårlik närvaro, en ofullständig översättning från ett källspråk. Som det heter i dikten på sida 65: "Alltings totala verkan sammansmälter med den totala orsaken".

Samma dikt, som inleds med meningen "Leibniz på Härnäset", diskuterar explicit föreställningen om paradiset i relation till en översättningsproblematik:⁸⁸

*Helt behöver vi inte misströsta, inte än.
Och om det skulle finnas ett liv
också efter detta [...]
nej, inte Paradiset, det femstjärniga,
[...]
men en mild Skärseld, en spaliknande inrättning
för tolkning av ööversättliga texter
som nästan låter sig överföras
till ett otillräckligt målspråk*⁸⁹

Först och främst kan det noteras att en traditionsbunden föreställning om paradiset förkastas: där finns "alltför många / självmordsbombare", martyrer som dödat i namn av religion. Ändå behålls den traditionella terminologin som utgångspunkt. Som jag hoppas har blivit tydligt vid det här laget är det ett symptomatiskt drag hos GDH som här återkommer i komprimerad form – återanvändandet av traditionstyngt eller uttömt material för att ingjuta nya betydelser. Tendensen ger eko av Adornos dialektik,

och än mer påtagligt Jamesons uppmaning att söka det utopiska i dess negativa figurer.⁹⁰ Det femstjärniga paradiset är en direkt spegling av det samhälle varur den drömmen springer, där lyx är så långt den kapitalistiskt stöpta fantasin sträcker sig. Istället för denna positiva bild av ett utopiskt tillstånd vill GDH här investera hoppet i en virtuell källtext, som bara nästan låter sig anas i det ööversättliga.

Den dikt som citatet ovan är hämtat ifrån rymmer en hel liten kosmologi. Förutom funderingarna om livet efter detta så bekänner den sig till en Leibniziansk ontologi, inom vilken varje komplex struktur består av samma enkla substanser. Hos Leibniz utgör varje system en "monad", en fönsterlös entitet vars gränser så att säga är slutna mot omvärlden, men där de samtidigt speglar varandra i det att de har sitt gemensamma ursprung hos gud. I *Tapeshavet* är istället den "totala orsaken" – upprinnelsen – den gemensamma grunden i materien: "Allt är förbundet och allt är levande speglar, ett slags samstämmighet i den fysiska tillhörigheten. Det är så vi är släkt".⁹¹ Det är egentligen en total omkastning av Leibniz monadologi, där alla monader är konstitutivt isolerade på grund av sin immateriella substans. Samtidigt behålls något av Leibniz solipsism genom kommunikationens bristfällighet och Härnäsets ickeidentitet. Överföringen begränsas av reducerande generaliseringar men ändå återstår en möjlighet till kommunikation i form av paralleller och speglingar. Texten är det materiella ursprunget, men givetvis även relationen till språket. Vi kommer i kontakt med det i olika ändar, men det finns trots allt en referentiell grund som binder oss samman, som bordet i mitten kring vilket ett sällskap sitter. Om varje människa är ett icke-kommunicerbart Härnäset, fullkomligt unikt, är samtidigt den deiktiska *här-kvaliteten* samma "här som överallt annars".⁹²

Trots att *Tapeshavet* i min tolkning kretsar kring en central brist, så är dess modus affirmativt – bristen och besvikelsen är baksidan av en förhoppning om att allt hade kunnat vara annorlunda. Med andra ord visar bristen på förhoppningens positiva existens och den kollektiva längtans potential att sträcka sig bortom det varande. Genom att använda sig av den arketypiska tanken om ett helare ursprung, men samtidigt negera varje form av faktiskt sådant, frammanar GDH den faktiska men abstrakta existensen hos ett virtuellt ursprung.

Slutdiskussion

Jag har i den här artikeln argumenterat för det produktiva i att söka efter hur det utsägliga figureras i *Tapeshavet*. Det är en läsart som skiljer sig från det fokus på ett postmodernt samlande av fragment som mycket av den tidigare forskningen analyserat. Istället identifieras en central brist i diktsamlingen som kommer sig av språkets sviktande förmåga att ge uttryck för det partikulära. I *Tapeshavet* – som i så mycket annan

poesi – finns drömmen om ett bättre språk, ett som skulle kunna återge ”här-kvaliteten”, en variant på det ickeidentiska, samtidigt som dikterna visar hur detta ideal är omöjligt.

Närläsningen av ett antal dikter har visat att figurationerna av det outsägliga följer ett visst mönster. Det faktiska eller aktualiserade framhålls som skadade exempel på ett ideal som bara kan framträda negativt. Till skillnad från många av de senaste hundra årens poetiska strömningar arbetar *Tapeshavet* inte med att försöka höja språket ur sin borgerliga konventionalitet, istället använder den förlegade poetiska former, som metrisk vers, varvat med en essäistisk prosastil för att framhålla hur formen skaver. Dikterna betonar formens oundvikliga otillräcklighet när det kommer till att uttrycka sakernas unika identiteter. Den essäistiska stilen tjänar även den till att framhäva ett ”tillkortakommande”. Genom att skriva om ett ”yttre” eller faktiskt ämne kan ett referentiellt underskott framhävas – det dikten skriver *om* kan inte framträda i diktform. De ”virtuella figurerna” säger alltså något om vilken språksyn som dominerar diktsamlingen. I *Tapeshavet* finns, förutom språkskepsis, ett hopp om att det prosaiskt tydliga språket ska kunna prefigurera det paradisiska negativt. Diktsamlingen visar hur hindret ligger i språket, men även att språket inte är det enda relevanta villkoret för alternativa sätt till samvaro och umgänge med objekten. Möjligheten att tänka sig bättre former av språk, en ideal dikt som kan dela det ickeidentiska utan att homogenisera det, återstår.

NOTER

- 1 Bernt Olsson, *Vid språkets gränser*, Lund 1995, s. 226.
- 2 Jan Olov Ullén ”’Det skrivna är partitur’ Göran Sonnevi och musiken”, *Essäer*, Stockholm 2022, s. 20.
- 3 Allen Grossman ”Hart Crane and Poetry: A Consideration of Crane’s Intense Poetics with Reference to ’The Return’” i *ELH* vol. 48, No. 4, Baltimore 1981 och ”On Communicative Difficulty in General and ‘Difficult’ Poetry in Particular: The Example of Hart Crane’s ’The Broken Tower’”, *True-Love: Essays on Poetry and Valuing*, Chicago 2009.
- 4 Se exempelvis Rob Shields *The Virtual*, London 2003, kapitel 2.
- 5 Gilles Deleuze *Difference and Repetition*, övers. Paul Patton, London 2014, s. 208. Kursivering i original.
- 6 Rob Shields *The Virtual*, London 2003, s. 15–25.
- 7 Deleuze, s. 125.
- 8 Levi R Bryant ”Virtual Proper Being”, första stycket i *The Democracy of Objects*. <https://quod.lib.umich.edu/o/ohp/9750134.0001.001/1:7.3/--democracy-of-objects?rgn=div2;view=fulltext>. Läst 25/3 2026.

- 9 Claire Colebrook *Gilles Deleuze*, New York 2003, s. 22.
- 10 Allen Grossman 1981, s. 864.
- 11 Allen Grossman, "My Caedmon: Thinking about poetic vocation" i *The Long Schoolroom: Lessons in the Bitter Logic of the Poetic Principle*, Michigan 1997, s. 13.
- 12 Virginia Jackson "Lyric" i *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, fjärde utgåvan, red. Roland Greene m.fl., Princeton 2012, s. 826.
- 13 Se Lindbergs artikel och även Beata Agrells "Poesi i sak, proletärlitteratur och trädskramningen av allt...", i *GDH / fortsätta med andra medel*, OEI nr 100–101, Stockholm 2023, s. 235–250.
- 14 Filip Lindberg "Sekvenser om makrill, lyrik, is och arkiv" i *GDH / fortsätta med andra medel*, OEI nr 100–101, Stockholm 2023, s. 185.
- 15 Jesper Olsson, "'Vad är det som simmande rör sig under vattnet?': ett drag i Gunnar D Hanssons poesi" i *GDH / fortsätta med andra medel*, OEI nr 100–101, Stockholm 2023, s. 174.
- 16 Lindberg 2023, s. 192.
- 17 Ibid.
- 18 Se exempelvis Mats Jansson "Allt hänger samman. Om djup ekologi hos Gunnar D Hansson", *GDH / fortsätta med andra medel*, OEI nr 100–101, Stockholm 2023, s. 213–222.
- 19 Thomas Götselius "Dekreativ dikt" i *GDH / fortsätta med andra medel*, OEI nr 100–101, Stockholm 2023, s. 225. Ursprungligen publicerad i *Lyrikvännen* nr 1–2, Malmö 1998.
- 20 Thomas Götselius "Skalberg, tidsskalor. Kommentar till en dikt i GDH:s *Tapeshavet*", *GDH / fortsätta med andra medel*, OEI nr 100–101, Stockholm 2023, s. 97.
- 21 Se Gunnar D Hanssons tidigare böcker: *Olunn*, Stockholm 1989, *Lunnebok*, Stockholm 1991 och *Idegransöarna*, Stockholm 1994.
- 22 Gunnar D Hansson *Tapeshavet*, Stockholm 2017, s. 11.
- 23 Se exempelvis Marjorie Perloffs *Poetics of Indeterminacy*, New Jersey 1980.
- 24 Theodor W. Adorno *Estetisk teori*, översättning av Sven-Olov Wallenstein, Göteborg 2019a, s. 283ff.
- 25 Adorno 2019a, s. 15.
- 26 Adorno 2019a, s. 286.
- 27 Jansson 2023, s. 217.
- 28 Ibid., s. 216.
- 29 Ibid., s. 219.
- 30 Mia Quirin "Gunnar D Hansson och poetiken", *GDH / fortsätta med andra medel*, OEI nr 100–101, Stockholm 2023, s. 387.
- 31 För en översiktlig historisk genomgång av språkkrisernas olika former se: Olsson 1995, se även Anders Olssons *Läsningar av Intet*, Stockholm 2000. För en mer djuplodande undersökning av den specifikt modernistiska språkkrisen se: Charles Altieri, *Wallace Stevens and the Demands of Modernity*, Cornell 2013.
- 32 Gerald L. Bruns *Modern Poetry and the Idea of Language*, New Haven 1975, s. 1–7.
- 33 Citerat i Peter Nicholls *George Oppen and the Fate of Modernism*, New York 2007, s. 56.

- 34 Ben Lerner "After difficulty" i *The fate of difficulty in the Poetry of Our Time*, red. Charles Altieri & Nicholas D. Nace, Illinois 2018, s. 145.
- 35 Ibid.
- 36 Götselius 2023b, s. 232.
- 37 Hansson, 2017, s. 22.
- 38 Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten*, Kristianstad 1977.
- 39 Lindberg 2023, s. 189.
- 40 Ibid.
- 41 Adorno 2019a, s. 14 och 435.
- 42 När Adorno talar om upplysningen ser han inte detta som en avslutad epok, utan som den vi fortfarande genomlever.
- 43 Adorno 2019a, s. 70.
- 44 Jesper Olsson, 2023, s. 178.
- 45 Hansson 2017, s. 15.
- 46 Se exempelvis Götselius "Skalberg, tidsskalor" i tidigare nämnda nummer av *OEI*, s. 85–98.
- 47 Hansson 2017, s. 15.
- 48 Se Oren Izenberg *Being numerous*, New Jersey 2011. Särskilt introduktionskapitlet.
- 49 Mats Jansson "Återbrukets poetik. Om Gunnar D Hanssons 'lyrik'", *Tillrop och svar*. red. Bergenmar, Jansson, Lundström Gondouin & Malm, Stockholm 2009, s. 67–79.
- 50 Ibid., s. 72.
- 51 Hansson 2017, s. 17–21.
- 52 Ibid.
- 53 Michael Davidson *Ghostlier Demarcations: modern poetry and the material world*, Los Angeles 1997, s. xiii.
- 54 Se exempelvis Sofia Robergs avhandling *Att besvärja världen: ekopoetisk studie i Inger Christensens Alfabet*, Lund 2021.
- 55 Olsson 1995, s. 51–53.
- 56 Friedrich Schiller *Naive and sentimental poetry*, övers. till engelska av Julius A. Elias, New York 1966, s. 105.
- 57 Theodor W. Adorno, *Negativ dialektik*, översättning av Sven-Olov Wallenstein, Göteborg 2019c, s. 77.
- 58 Ibid., s. 47.
- 59 Ibid., s. 59.
- 60 Hansson 2017, s. 62.
- 61 Götselius 2023a, s. 92.
- 62 Hansson 2017, s. 25.
- 63 Johannes Fridholm & Minus Miele, "Stenkretsskyltarna", *GDH / fortsätta med andra medel*, *OEI* nr 100–101, Stockholm 2023, s. 41.
- 64 Hansson 2017, s. 13.
- 65 Från Wikipedia: "Skeppsreda (norska *skipreide*) var en administrativ indelning som användes i Bohuslän ca 1200–1658 och i Norge. Indelningen infördes av den norske kungen

Sverre Sigurdsson. En skeppsreda indelades i 40 lider och i varje lid fanns fyra gårdar. Varje skeppsreda ansvarade för att utrusta ett skepp med 40 krigare eller roddare, en per lid.”
Läst 25/3 2026.

66 Hansson 2017, s. 141.

67 Ibid., s. 34.

68 Fridholm & Miele 2023, s. 43.

69 Ibid.

70 Quirin 2023, s. 387.

71 Grossman 1981, s. 849.

72 Ibid., s. 850.

73 Ibid.

74 Hansson 2017, s. 37.

75 Se exempelvis Michael W. Clunes *Writing against Time*, Stanford 2013. I synnerhet introduktionskapitlet och kapitel 1.

76 Ibid., s. 25.

77 Ibid., s. 30.

78 Ibid., s. 25.

79 Ibid., s. 27.

80 Grossman 1981, s. 858. Kursivering i original.

81 Hansson 2017, s. 28.

82 Fridholm & Miele 2023, s. 41.

83 Grossman 1981, s. 874.

84 Ibid., s. 873

85 Ibid.

86 Ibid., s. 875.

87 Hansson 2017, s. 44.

88 Ibid., s. 65–65.

89 Ibid., s. 66. Kursivering i original.

90 Se exempelvis Fredric Jameson, ”Utopia as Method, or the Uses of the Future”, i *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*, red. Michael D. Gordin, Helen Tilley & Gyan Prakash, London 2011, sidorna 21–44.

91 Hansson 2017, s. 66.

92 Ibid.

ABSTRACT

Paul Enequist

The Limits of Language and Figurations of the Unsayable: Virtual Figures in Gunnar D Hansson's *Tapeshavet*

This article examines the poetics of inexpressibility in Gunnar D Hansson's *Tapeshavet* (2017). Despite its seemingly transparent, prosaic language and commitment to local specificity, the collection persistently thematizes language's inability to render the singular and heterogeneous. Unlike modernist traditions that seek a "new" authentic language, Hansson embraces failure and inadequacy as poetic strategies. The article introduces the concept of the "virtual figure" (modified from Allen Grossman) to analyze how *Tapeshavet* gestures toward an ideal, unattainable poetry—a "better" language that could articulate a place's unique "here-quality" without subsuming it under generalizing concepts.

Through close readings, the article shows how Hansson's poems repeatedly foreground their own shortcomings: they speak about what they cannot express directly, frame themselves as damaged examples of unrealized ideals, and evoke a lost poetic origin. Drawing on Adorno's critique of identity logic, the article argues that these negative figurations—missed ambitions, failed renderings of the singular, nostalgic allusions to poets like Inger Christensen—paradoxically affirm the existence of a real, though virtual, object of desire. This is a secular paradise of unmediated presence and collective understanding, thinkable only through its absence.

The article concludes that *Tapeshavet's* distinctive solution to the contemporary version of the crisis of reference lies in its use of deliberately inadequate forms (traditional meter, essayistic prose, citational fragments). Rather than overcoming language's limits, the collection makes them productive. The persistent disappointments become the very means by which hope for a non-identical, non-homogenizing language is kept alive. The virtual poem—the ideal that cannot be actualized—is negatively prefigured in every failed attempt to write it.

Keywords: The Virtual, Gunnar D Hansson, *Tapeshavet*, The Unsayable, The Heterogenous as Ineffable