

## RÖSTEN I HÅLAN

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

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

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

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

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

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

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

## RÖSTEN I HÅLAN

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

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

### *Vimpelstaden*

Jag ser mina händer komma  
De har lossnat  
ur stycket

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Avklang*

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

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

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

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

#### *Paragraf*

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

Och föra det över staden  
Och föra det över munnen

Och höra det  
Ja, höra det?

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

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

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

Jäderlund inleder *Vimpelstaden* med ett citat av Wittgenstein:

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

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

I *Vimpelstaden* finns många dikter som med

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

*Blindton*

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

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

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

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

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

*Parti*

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

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

Det är ”h”  
hå hå hå

Ett underbart hjärta!<sup>23</sup>

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

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

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

#### CODA

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

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

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

#### *Metaforerna*

Ett hjärta. En skiva  
av kött man skurit

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

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

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

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

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

## LEVANDE DÖD

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

Siamesiska delar

Var inte sorglig som pergament

Det är bara ögat som öppnar sig

Din överarm söta smärta

När muskeln sluter sig

Nu biter du

Det är ödsligt

Varför krusar du mitt hår

Och muskeln öppnar sig

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

### TILLTALETS PROBLEM

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ning om en preposition för det som enar, för ett tredje som kan lysa upp detta timglas där jaget och dikten är varsin behållare och ”sig:et” är den smala halsen.

## AVSLUTNING

Jag har i min artikel gått tillbaka till den debatt om kvinnligt och manligt i språket som präglat receptionen av Ann Jäderlunds poesi, men i stället för att betona poesins landvinningar genom en positiv skildring av kvinnliga erfarenheter har jag uppmärksammat det ångestfulla och äcklade i dikterna. Med hjälp av Kristevas resonemang om en spricka mellan jaget och tecknet för jaget (jaget i språket) har jag analyserat relationen mellan jag och röst eller jag och utsaga i Jäderlunds tidiga dikter. Denna metapoetiska studie har tvingat mig att reflektera över vad som händer med det dialogiska tilltalet om jaget inte kan förlika sig med att den egna rösten lämnar kroppen. Jäderlunds tidiga dikter tematiserar ofta en röst som talar av egen kraft ur ett förflutet jag, ett jag som inte mer finns där. I samma stund som dikten har blivit till utmanar den jaget och blir skrämmande, okontrollerbar och främmande. Resultatet blir en poesi med ett tvästämmigt tal, ett komplicerat narcissusmotiv med tillhörande ödsligt eko.

1. Marianne Hörnström, *Flyktlinjer. Aningar kring språket och kvinnan*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994, s. 152.
2. Staffan Bergsten, *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb, 1997, s. 133.
3. Åsa Beckman, ”Den herrelösa dikten”, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria på nätet*. <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-herrelösa-dikten> (läst: 8.1.2014).
4. Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2002, s. 72.
5. Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker. Litteraturanalyser*, Stockholm: Nordstedts, 1993, s. 174.
6. *Ibid.*, s. 187.
7. Ann Jäderlund, *Vimpelstaden*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1985, s. 9.
8. Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema. Part One*, regisserad av Sophie Fiennes, 2006.
9. Sigmund Freud, ”Det kusliga”, övers. Ingrid Wikén-Bonde, Clarence Crafoord & Lars Sjögren, i Clarence Crafoord (red.), *Samlade skrifter XI. Konst och litteratur*, Stockholm: Natur & Kultur, 2007, s. 344.
10. Julia Kristeva, ”Det semiotiska och det symboliska”, övers. Ann Runnqvist-Vinde,

- i Ebba Witt-Brattstöm (red.), *Stabat mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s. 123.
11. Ibid., s. 123.
  12. Ibid., s. 127.
  13. I en utförlig recension av Jäderlunds diktsamling *Rundkyrka och sjukhuslängor vid vattnet / Himlen är förgylld av solens sista strålar* från 1992 tar Daniel Birnbaum fasta på att Jäderlund i sin diktning ständigt återkommer till munnen. ”Läpparna, munhålan, gommen, svalget – är på en gång poetiska, erogena och kritiska zoner”, skriver han (Daniel Birnbaum, ”Jäderlunds mun”, i *Bonniers litterära magasin* 1992:6, s. 49). Men den röst som skulle kunna fylla munnen saknas, menar Birnbaum. Munnen är tom och texterna präglas av en omättbar hunger. Birnbaum tänker sig att en möjlig förklaring till hungern kunde stå att finna i Freuds analys av melankolin som ett ständigt försök att äta det saknade. Olle Nilsson följer upp tankegången i en ambitiös magisteruppsats och menar att hungern och den tomma munnen snarare ska förstås som ett uttryck för en poetik. Han argumenterar för att det i Jäderlunds diktning finns en revolutionär ovilja att referera till tidigare texter på ett betydelseskapande sätt. Nilsson skriver att det handlar om en konsekvent nedbrytning av diktens sätt att fungera poetiskt/ intertextuellt i Riffaterres bemärkelse. Se Olle Nilsson, *Motspråkets estetik. Ann Jäderlunds poetologiska befrielsestrategi*, magisteruppsats, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet, 2007 .
  14. Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, diss. Lund: ellerströms, 2000, s. 85.
  15. Ibid., s. 86.
  16. Ibid., s. 95.
  17. Hörnström 1994, s. 145.
  18. Jäderlund 1985, s. 15.
  19. Ibid., s. 21.
  20. Ibid., s. 5. Citatet finns i Ludwig Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar*, Stockholm: Thales, 2012, § 504.
  21. Ibid., s. 32.
  22. Julia Kristeva, ”Varken subjekt eller objekt”, övers. Ann Runnqvist-Vinde, i Ebba Witt-Brattstöm (red.), *Stabat mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s. 211.
  23. Jäderlund 1985, s. 33.
  24. Ibid., s. 47.
  25. Ibid., s. 65.
  26. Kristeva 1990, s. 90.
  27. Ann Jäderlund, *Som en gång varit äng*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1988, s. 40.
  28. För en närmare genomgång av de aktuella diktsamlingarna se mina artiklar ”Vägen till underkammaren. En läsning av Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng*”, i *Kritiker* 2008:6, s. 45–54, samt ”Kroppen med de dubbla pulsarna. Karneval och tomrum i Ann Jäderlunds diktsamling *Snart går jag i sommaren ut*”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2011:1, s. 25–40.
  29. Se Bergsten 1997, s. 133; Anders Olsson, *Skillnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2006, s. 373. ”Was kräuselt Du Dein Hä-ärchen” heter det hos dadaisten.
  30. Ann Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1990, s. 24.
  31. Jfr Kristeva 1990, s. 150.
  32. Ebba Witt-Brattström, ”Inledning”, i Ebba Witt-Brattstöm (red.), *Stabat mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s. 15.
  33. Kelly Oliver, *The Portable Kristeva*, New York: Columbia University Press, 1997, s. xviii.
  34. Jäderlund 1990, s. 57.

## SUMMARY

*The Voice in the Cavity. An Analysis of the Relation Between the "I" and the Voice in Ann Jäderlund's Early Poetry*

This article focuses on Ann Jäderlund's early poetry, with particular emphasis upon her first poetry book, *Vimpelstaden* (*Streamer City*), from 1985. Its aim is to investigate the poetical subject's relation to language and to itself as the speaking subject within the text. The critical reception of Jäderlund was shaped by the fierce debate which followed the publication of her second book, *Som en gång varit äng* (*Which Was Once a Field*), in 1988. In the wake of this debate, Jäderlund has generally been presented as both a rebellious and playful poet who, against the background of the dominating masculine tradition of literature, attempts to find a new language for repressed female experiences. This article aims to complicate the standard picture of Jäderlund by highlighting the self-reflexive and anxiety-ridden aspects of her poetry. Through close and careful readings of Jäderlund's poems, the article explores the split between the "I" and the voice which runs through the texts. It analyses the feelings of disgust, horror and alienation that the "I" expresses in relation to language in general, and to the particular experience of hearing itself speak. My analysis utilizes Julia Kristeva's theories of language, placing particular emphasis on her account of the so called "thetic phase", in which the relation between the "I" and its linguistic representation as "I" (the subject in language) is established, as well as her theory of the abject. This split between the "I" and its linguistic voice or expression is also manifest in the uncanniness surrounding the depiction of hands writing. To shed light on this phenomenon, I discuss Sigmund Freud's and Slavoj Žižek's accounts of how severed limbs – hands, for example – function as paradigmatic expressions of the uncanny.

*Keywords:* Ann Jäderlund, Julia Kristeva, Vimpelstaden, subject, I, voice, abject, uncanny, emptiness, death

