

# KROPPEN MED DE DUBBLA PULSARNA

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

av Tatjana Brandt

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

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

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

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

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

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

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

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

## Karnevalen hos Bachtin och Kristeva

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Begravning

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Några sidor senare knyts barnet ihop med den svan som ska komma att dominera följande del av sviten. Här är det ännu bara den ömmande halsen som nämns, men just halsen (röret) blir den uppståndna svanens viktigaste epitet eller kroppsdela:

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

Men kom upp igen som vattenklara droppar  
På den ömma halsen

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

Här ser vi igen betoningen av håret, hårlockarna, som omringar (det närmast frånvarande) huvudet och så har vi en upprepning av begravningstemat, ”Sänktes ner i den djupa kistan”, men därefter kommer uppståndelseskildringen. Här går vi in i sommaren. Jaget kommer upp igen och ”över huvudet” hör vi nu ”de djupa stötarna” som igen mycket erotiskerat genom en briljant dubbelanvändning av ordet ”stöt” konnoterar det förlorade kläppspråket som ett slags samlagsminne. Det som är kvar är kärlet, men stråken är borta. Också andra strofen är viktig genom att halsen här

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

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

## "Sommaren är underlig"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Döden del två

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Men sedan händer något.

## Dubbla pulsar

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

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

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

Precis samma tematik upprepas i följande dikt.

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

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

farande inför sammansmältningen, den är ännu inte ett faktum.

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

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

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

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

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

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

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

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

## Kropp och artefakt

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

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

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

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

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

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

(Ympning)<sup>33</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Det förlorade tomrummet

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

En mandelsten kom till den jungfruns rum  
Och stannade där inunder

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Språkets makt

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

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

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

Diktsamlingens sista dikt visar vem som talar.

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

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

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

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

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

## Noter

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

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

## Summary

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

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

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

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