

ELIN KÄCK

TRÄD OCH TRÄ

Materialitet och diffraktion
i Eva Ströms poesi

TFL 2024:3-4. KANON OCH NATION

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v54i3-4.23176>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Eva Ströms två diktsamlingar *Utskuret ur ett större träd* (2013) och *Jag såg ett träd* (2022) sätter, som titlarna antyder, träd i förgrunden. Träd förekommer flitigt på diktsamlingarnas sidor, och så gör även materialet trä i olika former och grader av bearbetning, från bark och näver till bräder och träskulpturer. Därmed utgör dessa verk också en undersökning av det komplexa förhållandet mellan träd och trä, som i sin tur föranleder större frågor om relationen mellan natur, material och människa. Dikternas fokus på materialitet och kroppslighet, från det konstnärliga och skulpturala till det botaniska och medicinska, centrerar frågor om hur dikten och diktandet förhåller sig till den plastiska och figurativa konsten, å ena sidan, och naturen å den andra, i rörelserna mellan natur, material och estetik. I det följande står dikternas rörelser mellan konst, material och natur i fokus i syfte att undersöka hur Ströms diktvärld omförhandlar gränserna mellan dessa. Vidare ses Ströms poetiska grepp här i ljuset av Karen Barads begrepp diffraktion som en diffraktiv poetik, där välkända poetiska stilmedel som juxtaposition och parataktisk likställning ställvis används på oväntade sätt och där dikternas motiv gestaltas på sätt som minner om diffraktionen som läsart.

Diffraktion är ett begrepp som härstammar från fysiken. I SAOL förklaras det som ”böjning av vågrörelse t.ex. ljus vid passage av kant el. springa”. Diffraktion har inspirerat till det som Barad i *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (2007) kallar för den diffraktiva läsningen: ”One important aspect that I discuss is that diffraction does not fix what is the object and what is the subject in advance, and so, unlike methods of reading one text or set of ideas against another where one set serves as a fixed frame of reference, diffraction involves

reading insights through one another in ways that help illuminate differences as they emerge: how different differences get made, what gets excluded, and how those exclusions matter.”¹ Den kritiska metod som Barad här beskriver, där man alltså läser olika fenomen *genom* snarare än emot varandra utan att på förhand bestämma vad som är förgrund och bakgrund, subjekt eller objekt, bär likheter med Ströms poetiska grepp i flera av dikterna i de två diktsamlingarna. Innehållsligt innebär det exempelvis att samtida händelser som pandemin, vulkanutbrott, skogsbränder och Utøya medelst sidoställning framställs *genom* varandra och *genom* fenomen och artefakter som träskulpturer av helgon, träd, konstverk och olika hantverksmetoder, vilket inbjuder läsaren att också läsa dem *genom* varandra. Således framställs insikter genom varandra i det slags diffraktiva relationalitet som Barad beskriver. Detta resulterar i en synnerligen generativ poetisk, kreativ metod. Den för samman till synes disparata fenomen och händelser, som emellertid i en posthumanistisk logik ofta visar sig vara sammanlänkade, och leder läsaren mot en diffraktiv läsart, om än sekventiellt strukturerad i – och därmed i någon mån också underställd – diktens ordning. Formmässigt utmärks den av en collageliknande *parataxis* som utmanar meningsraden som den främsta parataktiska poetiska enheten och istället utnyttjar radbrytningens språkliga kraft. I Ströms två diktsamlingar får denna metod ställvis formmässiga konsekvenser samtidigt som den kontinuerligt understryker det sammanlänkade tillstånd som Barad inflytelserikt benämnt *entanglement*. Det som Barads läsart genererar när den iscensätts som poetisk form är, föreslår jag, ytterst en diffraktiv poetik.

Utskuret ur ett större träd omfattar flera olika diktsviter, däribland ”Mörkt lila syren” och ”Ögon ut ur bleka björken”. Förbindelserna mellan träd och konst – bland annat med dikten ”Bianca/Brancusi” som explicit aviserar den berömde modernistiske skulptören Constantin Brancusi – skapar en intensitet som riktas mot skärningspunkten mellan olika material och materialiteter.² Poesin iscensätter här vikt alltifrån Caravaggios barockmålning *Narcissus* till otaliga växter, från iris till syren, från björk till apelsinträd. Till detta fogas också en ständigt närvarande registrering av katastrof och elände samt en upptagenhet vid religiösa artefakter, processer och ritualer, vilka utgör

en inramning till de olika spörsmål – såväl etiska som klimat- och naturrelaterade – som katastroferna aktualiserar.

Jag såg ett träd omfattar tre diktsviter: ”Under träden”, ”Under vassens måne” och ”Den extatiska”, vilket anspelar på en av Birgittaskulpturerna i Vadstena klosterkyrka, där man skiljer mellan den ”extatiska” och den ”realistiska” eller porträttlika Birgitta.³ Diktsamlingens många träd framträder mot en fond av den globala pandemin, som genomsyrar dikterna med ord som ”munskydd”, ”ambulansen”, ”covid-19” och ”IVA”, liksom ”nanopartikel” och ”smittsamma”.⁴ En samtida händelse som Aleksej Navalnyjs förgiftning och medicinska behandling i Berlin, dit han flögs med ambulansflyg i augusti 2020, återkommer i flera dikter och varvas med diktjagets tidigare upplevelser, såsom resor till Rom, vilket knyter an till den tidigare diktsamlingen. Även här framhålls interaktionen mellan trädet som naturfenomen och mänsklig skapande verksamhet, exempelvis i fokuseringen av Birgittaskulpturen i Vadstena klosterkyrka som figurerar i flera av bokens dikter.

Vi har alltså i de båda diktsamlingarna att göra med poesi som, för att tala med Peter Degerman, sätter miljöfrågorna ”i samband med en diskussion om kunskap och kunskapens gränser, om varat och varats gränser”.⁵ Ström uppvisar här vissa likheter med de poeter som Lynn Keller identifierat såsom skrivande inom ”the self-conscious Anthropocene”,⁶ alltså poeter vars skrivande är en medveten respons på klimatkrisen och posthumanistisk teoribildning. Trots detta menar jag att den vidare blick som den konst- och kulturhistoriska inramningen ger, jämte Ströms fokus på det medicinska, gör det motiverat att benämna hennes poetiska metod som en i vid mening *diffraktiv* snarare än en mer renodlat ekopoetisk sådan, även om sådana perspektiv också inryms i hennes diktning. Detta ligger i linje med Joni Hyvönens läsning av *Jag såg ett träd* i en recension i *Aftonbladet*, där han framhåller att ”Ström är för taktfull för att låta skogen underkastas de politiskt eller ekologiskt definierade perspektiv som annars är vanliga i samtidspoesin”.⁷ Detta kan förstås som att inget perspektiv har något tydligt företräde. Istället, menar Hyvönen, framstår världen i hennes diktning som ”en skog där nyhetsmyllret av samtidshändelser ligger omlott med sagoväsen och drömmotiv” och där ”det som hände för tio år sedan är lika närvarande som det som hände för

tusen år sedan”. Ordet *omlott* kan fungera som ett åskådliggörande av vad jag menar med en överklivningens *parataxis*, som inte alltid låter de likställda meningarna följa diktraden, utan istället låter dem överlappa densamma, vilket jag ska återkomma till. Det omfångsrika spannet som Hyvönen pekar på har även noterats i den tidigare produktionen. Eva-Britta Ståhl diskuterar det i termer av ”polariteter som [...] skapar en sådan spänning” exempelvis ”mellan mjukt och hårt, upplösning och förstening, känsla och förnuft, biologi och teknologi [...]”.⁸ Jag menar dock att denna spännvidd mer fruktbart kan förstås med begreppet diffraktion, som möjliggör en mer öppen läsning av dessa interaktioner än termer som polaritet och spänning.

En diffraktiv metod: *genomläsningar*

För att exemplifiera hur Ströms poetiska metod kan sägas utgöra en diffraktiv poetik kan sekvensen ”Sommar dagboken” i *Utskuret ur ett större träd* återopas. Dikterna i sekvensen är likt dagboksinslägg namngivna efter datum, men de notiser som de innehåller är ofta disparata observationer där det inte är tydligt vad som är förgrund och vad som är bakgrund. Istället antar dikterna en parataktisk form med jämställda, till formen relativt likartade påståenden eller betraktelser. ”*Den sextonde juli*” innehåller bland annat följande inlägg:

Vi hörde kraftiga jamningar från källaren, det var grannens katt
som under den regniga natten hoppat in genom ett fönster

för att klara sig undan vätan. Han fick ett fat rökt kalkon
när han räddats, tidningarna skriver att mödrar stympar

sina döttrars bröst i Kongo och Nigeria för att undvika
våldtäkt från soldaterna. En arktisk maskros på Svalbard

med vita blommor, en dovremaskros i Norge⁹

Vi rör oss över ett tämligen brett fält av händelser och företeelser, från det vardagliga som är förlagt till diktjagets hus till geopolitiska realiteter som nått diktjagets medvetande genom medierna och

botaniska benämningar från naturvetenskapens strikt klassificerande värld. Diktjaget leder oss inte till någon särskild insikt om hur dessa är sammanlänkade eller till någon ledtråd om vilken företeelse som är viktigast, utan läsaren inbjuds istället att läsa dem genom varandra: katten kan således förstås genom stympningen, precis som stympningen kan förstås genom katten, och de båda genom botanikens exemplar och vice versa. Genom *enjambement* går påståenden utöver såväl diktradens som strofens formmässiga gränser, och det kommatecken som skiljer mellan räddandet av katten och stympningen antyder en svagare separation än en punkt, som vore dessa händelser trots allt sammanlänkade. Detta är endast ett exempel av flera, och de händelser som refereras är ofta aktuella sådana, som, sex dagar senare, dådet på Utøya, som omnämns tillsammans med pestsmittade råttor, fosterrörelser och, dagen därpå, en hind och två kid i trädgården. Även om läsaren instinktivt förstår att den allvarliga samtids-händelsen är det centrala (i fallet Utøya skrivs det även i kursiv stil, i motsats till allt annat i inlägget), är det fortfarande fallet att dikten påbjuder att den händelsen läses genom de andra företeelserna precis som dessa läses genom dådet på Utøya.

Även i diktsamlingen *Jag såg ett träd* är denna poetiska metod framträdande, till exempel i dikten ”Vassprinsessan”:

Ännu bär björken löv, och linden, alen
flädern, asken; hasseln formar nötter

och vassen sjunger under unga skyar
sin morgonsång. I respiratorn skruvas

syret upp och mannen från Omsk kämpar
för sitt liv. [...].¹⁰

Som de citerade exemplen ovan visar är det ofta samtida politiska händelser, som Navalnyjs förgiftning år 2020, katastrofer och hem-ska dåd som förekommer jämte medicinska observationer av olika slag, men, som vi ska se i det följande, är även konstens sfär och diverse material vanligt förekommande, liksom den organiserade religionens många artefakter och riter. Den diffraktiva art av *parataxis*

som Ström utforskar påminner om det som Sofia Roberg identifierar som ett centralt poetiskt grepp såväl hos Agnar Lirhus och Rune Markhus som hos Inger Christensen: listan ”som ett sätt att föra samman alla typer av fenomen på samma nivå”.¹¹ Ströms överklivningar i de två dikterna ovan utgör en sorts uppbrutna, icke-hierarkiska, parataktiska listor, som dock genom sina påträngande *enjambement* värjer sig mot listans såväl som den fullständiga meningens rad- och formlogiker, vilka vi känner igen från den parataktiska Whitman-tradition som förvaltades av poeter som Allen Ginsberg. Den likställning som *parataxis* innebär har ofta förknippats med det demokratiska patos som vi känner igen från Whitman, därför att principen för diktandet är just den formmässigt demokratiska sidoställningen, snarare än underordning. Dock har denna poetiska metod gärna utforskats med hjälp av meningen eller satsen som poetisk enhet, och dessutom ofta framställd på ett sådant vis att meningen utgör diktraden, eller åtminstone får inleda en diktrad. Som vi ser i exemplen ovan från Ströms diktning är det istället ofta en sorts överlappning, eller ett *omlottläggande*, för att låna Hyvönens välfunna begrepp, som utgör formprincipen. Det är detta som gör att framställningen på ett mer påtagligt vis bjuder in till en diffraktiv läsning: istället för två separata syntaktiska enheter som är särskiljda av diktraden finner vi här satsradning, semikolon och en skarpare cesur i form av punkt mitt i diktraden, vilket i sin tur förskjuter brottet från diktraden till dess mitt och därmed genererar en omlottliknande överklivning som pekar mot samband och påbjuder att det ena läses genom det andra och vice versa.

Träd och trä, material och materialitet

Ströms två diktsamlingar förenas inte bara av upptagenheten vid träd, utan även av ett fokus på det skulpturala, och i synnerhet träskulpturen. Den tidigare av dem hänvisar alltså till Brancusi, vars särregna metod var just skärandet, som liknar den princip som återopas i titeln *Utskuret ur ett större träd*. Trä är inte Brancusis enda materialval – marmor, brons och andra material förekommer också – men trä är likväl hans signum. I ”Bianca/Brancusi” låter sig vad som förefaller vara just en typisk Brancusi-skulptur – ett huvud – anas:

Hornen och skallarna
skallarna och hornen
skallarna, de släta, släta
Var det hud? Var det ben?¹²

Materialets transformativa potential genererar en kännbar osäkerhet vad gäller statusen på det som betraktas, där konstverket nu tycks utgöra det som det föreställer: hud, ben. Brancusis många huvudskulpturer gjordes i olika material, däribland brons och marmor, men också trä, som exempelvis i skulpturen ”Head” från 1920. Den nästföljande strofen i dikten centrerar explicit materialet trä och förbinder det med bönen med raderna ”en bön / en stilla träbön”, som utgjorde skulpturen själv en stilla bön, en språkhandling i skulptural form, likt dikterna själva. Formmässigt ser vi inte samma typ av diktrad här som i de mest tydliga exemplen på formens diffraktiva poetik, vilka diskuterades ovan. Däremot har vi här, likt i de följande dikter som behandlas i detta avsnitt, ett utforskande av det sammanlänkade och rörelserna mellan natur, material och stundtals mer andliga frågor, där samtliga fungerar som linser genom vilka övriga kan läsas i ett icke-hierarkiskt samspel.

Träskulpturen som artefakt och som förbunden med liturgi står i centrum även i *Jag såg ett träd*. I dikten ”Smittoljuset” figurerar Birgittaskulpturen, vilken också för samman träets materialitet med religionens sfär:

Kommer du till mig ur smittoljuset
Brigid ur trädkronan, ask eller ek
Birgitta ur trädskulpturen, ek eller lind
formad inte ur hård sten
utan av trä, träd som täljes, brinner.¹³

Diktraderna riktar vår blick mot processer där natur omvandlas till material som i sin tur omvandlas till konst, här genom beprövade och traditionstyngda slöjdmeter som täljning och brännande. Träd blir trä, blir skulptur, och det skulpturala är här emfatiskt beskrivet som icke-sten. Bokstaven *d* i ”trädsulpturen”, snarare än det gängse *träskulpturen*, ringar in glidningen mellan träd och trä,

som också fokuseras i frasen ”träd som täljes”, där *trä* hade varit det mer väntade ordvalet. ”[T]rädskulpturen” öppnar även för en osäkerhet avseende vad skulpturen föreställer: är det Birgitta eller är det ett träd? Detta fokus på träskulpturen och dess materialitet följs sedan av en breddning som låter oss ana den planetariska vidd i vilken den är inbegripen och ur vilken den sprungit, och som också understryker det sammanlänkande förhållandet mellan mänskligt och mer-än-mänskligt:

Ådrornas träd, trädens ringar
ringarnas skog, regnens skog
i växande ringar, dendriter¹⁴

I strofen kompliceras gränsdragningen mellan människa och natur, med termer som ”Ådrornas träd” och ”dendriter”, det vill säga trädliknande utskott i nervcellen, vilka understryker analogierna mellan människa och träd.¹⁵ Likaså framstår Birgittaskulpturen som en fokusering av materialitet som samtidigt öppnar upp för materialets transformativa och transporterande potential – en helgonskulptur kan uppsökas, rådfrågas och betraktas på ett sätt som påminner om relikten, som ställföreträdande och behäftad med kraftfulla egenskaper. Birgittaskulpturen återkommer i flera av samlingens dikter. I ”Med en skog i mitt namn” funderar diktjaget, som hör ”träden ropa” på henne, över just denna skulpturs materialitet:

Som en stor nödvändighet undrar jag denna morgon
vilket träslag Birgittaskulpturen i Vadstena klosterkyrka skars i.
Var det lind, ask eller ek?
Hur såg trädet ut, var fälldes det, och vilken årstid?¹⁶

Frågornas brännande karaktär, deras ”nödvändighet”, antyder att de är inbegripna i ett större frågekomplex där svaren har bäring på mer än endast denna specifika skulpturs proveniens. Det finns en ambition att spåra artefakten tillbaka till materialet, och ända tillbaka till trädet självt, situerat som en del av ett ekosystem och påverkat av väder och vind, årstid och själva platsens karaktär. Sådana frågor är vanligt förekommande i relation till vin, där *terroir* ses som

avgörande för vinets karaktär. Skulpturens förskulpturala resa ter sig desto ovanligare att begrunda, varför frågan snarare riktar blicken mot förhållandet mellan träd och människa i omvandlingen av träd från levande organism till materialet trä i olika grader av mänsklig bearbetning.

Dikten ”Brinnande nymf” placerar likaledes träets materialitet i förgrunden och i dialog med religionen, med ord som ”madonna”, ”Jesussår” och ”kalk”.¹⁷ Här är det en kista som skapas av träet:

under det vita bårtäcket som ligger över kistan
av enkla bräder, av planetens solskensbräder
av klorofyllens stamceller, och hårda bräder
tillyxade av trä, av brännbart trä¹⁸

Kistan framstår som bestående såväl av mänskliga som av med naturen förknippade substanser, då den är skapad inte bara av bräder, utan mer specifikt av ”planetens solskensbräder” och vidare av ”klorofyllens stamceller”. Dels aktualiseras här det planetära perspektiv som trädet antyder, dels uttalas det processuella, där träet behandlas av verktyg för att åstadkomma denna nymfkista, här medelst yxa – ett rudimentärt, grovt verktyg – som förlämnar åt kistan en rustik aura. Brännandet av träet framstår som en handling som förenar det hantverksmässiga och rituella eftersom den kan antyda en särpräglad finish likväl som en kremering. Samtidigt kan vi ana att det mänskliga, med stamceller (som finns hos såväl människa som djur och natur) som det mest uppenbara exemplet, här glider in i det som hör naturen till. Klorofyllen och det brännbara framstår här som motsatta impulser, det ena avgörande för fotosyntesen – en livgivande process – och det andra förödande, särskilt som diktsamlingen innan dess berört skogsbränderna i Kalifornien, som i sin tur länkas samman temporalt med pandemin.¹⁹ För kistans del är det emellertid en kontrollerad bränning som avses, men här aktiveras också klimatkrisen genom ordval som signalerar global uppvärmning och skövande av naturen. Således sker ett språng från ”brännbart trä” till skogsbrand. Eld är för övrigt högst närvarande i dikten, som talar om ”solbrändernas solstorm” och fjärilsvingar som brinner, likt nymfen i diktens titel. Det klimatrelaterade temat synliggörs i orden ”allting

är eld nu och allting är flod”, vilka utöver de rent symboliska betydelserna av passion och synd, också antyder en extremvädersituation, genomsyrad av skogsbränder och översvämningar.²⁰

Att absorberas av träd: porositet och kroppslighet

I Ströms diktvärld är träden stundtals en tillflyktsort. I ”En pandemi går över världen” är det på grund av Coronapandemin som människor ”flyr in under barken”.²¹ Trots att det inte explicit nämns i dikten för denna fras tankarna till granbarkborrens skoningslösa framfart – de, liksom den pandemidrabbade människan, söker sig in i trädens trygga bark. Även här ser vi alltså hur poesins möjliggörande av snabb rörlighet och plötsliga språng genererar en stegring från trygg bark som tillflyktsort till granbarkborre, likt det utsagda språng från det brännbara träet till skogsbrand som diskuterades ovan.



Naturen blir i dikten i traditionell mening visserligen något som människan ”träder in i och ut ur på eget bevåg”, för att använda Erik van Ooijens formulering, men samtidigt inte alls något som ”vi betraktar med distans” utan snarare försöker uppgå i.²² Innesluten i trädets bark blir det sammanlänkade tillstånd där gränsdragningen mellan subjekt och objekt inte längre låter sig göras iscensatt. Det står inte klart i dikten huruvida människans dragning till träden har en lika negativ inverkan på trädens hälsa som granbarkborrens svärmning, men några diktrader låter oss ana att den här typen av mer själslig extraktion, där naturen erbjuder människan lugn och trygghet i linje med föreställningar om det gröna och välgörande, trots allt delar några egenskaper med en mer systematisk utvinning:

lycklig över att jag också nu kan rita mina tecken i nävern
och forma den till läsning och skrift.
Som druiderna i den mörkaste månaden
täljer jag mig en vagga av fläder
som kan omsluta det som ska hända det nya året
om det så är ett spädbarn, ett rotskott eller en kommande oro.²³

I diktens björknäver ritas diktjagets tecken som i sin tur blir skrift. Träet kan också täljas, och i sin täljda form, som vagg, hårbärgera våra förväntningar likväl som vår oro. Inskriptionen, formandet medelst täljning, barkens människoliknande egenskaper, i form av dess "släta hud",²⁴ blottlägger en vittomfattande bruksrelation mellan människa och träd och vittnar inte minst om transformationer som rör sig i skärningspunkten mellan natur och kultur: trädet som träd, trädet som trä, ett material som kan användas till allt från skrivande till möbler, här inramat i termer av pånyttfödande och skapelse, med spädbarnet och de inristade tecknen som främsta emblem.

Transformationstematiken underbyggs och utvecklas av inkluderandet av nymfen Dafne, som förvandlades till ett lagerträd. Diktens Dafne "flyr i lagerns klädnad" och blir där "oåtkomlig för varje älskare", hennes kropp och trädets ett, precis som diktjaget nu befinner sig "Innesluten i den vita stammen".²⁵ Det som sammantaget beskrivs hos Ström, med Dafnes och diktjagets respektive längtan efter det beskyddande trädet, är en reträtt, där människans önskan att få omslutas av trädet och däri finna en fristad från världens faror visar på en ovilja att hantera dem. Tillståndet kan dock inte till fullo uppnås; trots att diktjaget talar inifrån ett träd är det en position som inte är hållbar. Om inte annat kommer den alltför sent: att söka upptas av naturen efter det som av Bill McKibben och andra har kallats för naturens slut är lönlöst; att ens finna en natur som inte redan omvandlats av människan är knappast heller möjligt, eftersom, som Steven Vogel påpekar, "whatever landscape human beings encounter turns out to be one that they have already transformed, and so the search for the 'original' wilderness is always pushed back into the past, always deferred".²⁶ Relationen till trädet präglas också i dikten till viss del av en mer utilistisk blick på dess materialitet, vilket framkommer när vaggan och den av inskriptionen präglade näverbiten fokuseras.

Anna-Klara Bojö skriver om Ströms tidiga författarskap att hon där skrev en "kropparnas poesi" som karaktäriserades av "dikter om och förankrade i kroppar".²⁷ De två 2000-talsdiktsamlingarna som här undersöks tar sig an det kroppsliga på ett lite annorlunda vis, eftersom fokus här tycks ligga mer på det sammanlänkade: på kroppar som varande i dialog med olika materialiteter och med varandra och därmed

inte separata, diskreta enheter. Det fokus på ”blod, autenticitet och poesi” som Bojö finner utmärkande för Ströms 1970-talstexter understryker förstås också kroppsvätskor som antyder en icke klart avgränsad kroppslighet som alltid kan gå utöver den egna kroppens gränser. Kopplingen mellan skapande och kropp understryks likaledes i de senare diktsamlingarna, där det fysiska täljandet genererar text och skulptörens fysiskt krävande arbete med trä och marmor kan generera en ny kropp, en mänsklig figur, i ett annat medium.²⁸

Träd som kropp figurerar i dikten ”På skärtorsdagen”, där alen står i centrum, ett träd ”som blöder när det blir sårat”. I dikten framträder ett träd som är ”rött, sargat”. Trädets förmåga att blöda kombineras med en beskrivning av trädens kärll, vilket förstärker det kroppsliga:

musiken flödade längs de stora kärllen
visselpipor och flöjter
kunde skäras av träet,²⁹

Åter ser vi här skärandet av trä som en hantverksmetod, här en som kan generera musikinstrument, samtidigt som skärandet också måste ses i relation till trädets förmåga att blöda och dess kärll, vilket ger en annan dimension till den extraktion som omvandlingen från levande träd till materialet trä innebär. Blodet är hela tiden i förgrunden i beskrivningen av dessa träd, som blöder och vars kärll framstår som mänskliga blodkärll. Det sammanlänkade och för gränsdragningarna mellan människa och natur försvårande fokuseras dock inte bara i trädets kropp, utan också i de organismer och livsformer som det härbärgerar: ”under alarna i kärrskogen / bodde fästingar, visste du”.³⁰ Denna i nymfstadiet knappt synliga parasit som sprider bakterier och virus mellan arter och rör sig från blad och gräs till rådjur och människokropp är en pregnant symbol för människokroppens porositet. Precis som Coronaviruset utgör omnämmandet av fästingen en påminnelse om människans oförmåga att skydda sig från och stänga ute naturen, virus, bakterier och sådant som letar sig in i kroppen – något som även framhålls i dikten ”Anafylaxi” i *Utskuret ur ett större träd*, där någon har trampat på en geting och fått en anafylaktisk chock.³¹ Människokroppen är till syvende och sist porös och sammanlänkad med sin omgivning och därmed långt ifrån den

diskreta enhet som vi länge föreställt oss. Stacy Alaimo benämner detta tillstånd ”trans-corporeality”—the time-space where human corporeality, in all its material fleshiness, is inseparable from ’nature’ or ’environment’”.³² Detta sammanlänkande tillstånd konkretiserades av pandemin, som gjorde oss hypermedvetna om det faktum att våra kroppar är porösa och mottagliga för exempelvis virus, som kan leta sig in i dem. ”Ett erkännande av människans fundamentala beroende av sin omvärld och kroppsliga sårbarhet inför den är en viktig del av den materiella vändningen”, som Jenny Jarlsdotter Wikström formulerar det.³³ Kärrskogen, alens hemvist i dikten, speglar denna porositet. Den utgör också ett gränsland mellan elementen, bestående av både vatten och jord, ömsom absorberande, ömsom mättad. Likaså utgör såväl anafylaxin som pandemin tidsrymder – från ögonblick till år – av vad som kan kallas en förhöjd medvetenhet om den egna kroppens porositet och förbindelser med andra kroppar, varelser och substanser som allergener.

Dendrologiska klockor och laddat väder: katastrofer och ritualer

I dikten ”Faraos dröm” i *Jag såg ett träd* samsas ögonblicksobservationer från pandemin med såväl väderobservationer som historiska fakta om titeln ”Farao”. Att vetenskapen inte entydigt kan säga huruvida munskydd ska användas i kollektivtrafiken skulle kunna innebära att den inte heller vet ”om svart är svart / eller vitt är vitt”. Denna avgrundsdjupa och omvälvande ovisshet ramas i dikten in av oroligt och illavarslande väder, med de ständiga ”åskregnen”:

Regnen kommer oftare nu, vindarna likaså,
olika fartyg av trä strandar allt oftare på allt högre trädtoppar
och de dendrologiska klockorna går i otakt,³⁴

Elementens nyckfulla uppträdande och vetenskapens handfallenhet ter sig som en Shakespeariansk ordning värdig en mörk tragedi. Mycket riktigt förekommer här strandade träfartyg uppe i trädkronorna, ett i förstone surrealistiskt motiv som likväl antyder extremvädrets konsekvenser.³⁵ Just här inflikas så diktens mest centrala observation

som låter oss förstå att ”de dendrologiska klockorna går i otakt”.³⁶ Dendrologi, läran om träd, i sig intimt förbunden med tid, då i regel i benämningen dendrokronologi, vilket innebär daterandet av trä utifrån årsringar, ter sig i dikten som en påminnelse om en pålitlig och långlivad tradition, där vetenskapen genom empirisk observation hjälper oss att förstå vår omvärld, ofta genom att påvisa väldiga tidsrymder. Dikttitelnns Faraos och den samtida pandemin skapar just en enorm tidsrymd, likt dendrokronologin. Att klockorna nu går i otakt antyder dock att någonting har hänt med de system som, präglade av tillförlitlighet och ordning, så länge utgjort självklarheter. Den eskalerande globala uppvärmningen och jordens inträde i en ny geologisk era framstår som en möjlig orsak till denna otakt, då människans framfart har påverkat planeten på ett geologiskt plan. Tidsrymder på miljoner år möts här av en kort tidsperiod med enorm påverkan på allsköns geologiska system.

Diktens beskrivning av vädret – ett ämne som traditionellt har förknippats med småprat – framstår här i stället som laddad. Denna laddning kan förstås med hjälp av Timothy Mortons *hyperobjekt*, som beskrivs som följer: ”They are *viscous*, which means that they ’stick’ to beings that are involved with them. They are *nonlocal*; in other words, any ’local manifestation’ of a hyperobject is not directly the hyperobject. They involve profoundly different temporalities than the human-scale ones we are used to.”³⁷ Väder blir enligt Morton inte längre möjligt att oskyldigt kommentera eller ens registrera, då en regndroppe på huden omedelbart gör oss varse klimatkrisen. Detta följer samma logik som det faktum att frasen ”brännbart trä” i en dikt påminner oss om skogsbränder och fraser som ”under barken” leder tankarna till granbarkborren, som i sin tur leder tankarna till klimatkrisen. Regnet i sig är inte hyperobjektet klimatkrisen, men bakom regndropparna – den lokala manifestationen – döljer sig något oerhört som den enskilda människan har svårt att greppa, ett hyperobjekt som vittnar om en global uppvärmning som innesluter allting och från vilken det inte längre finns någon utanför-position. Regndropparna gör att människan förnimmer klimatkrisen rent kroppsligt, men den lokala manifestationen är bara en bråkdel av detta icke-lokala fenomen.³⁸ Dikternas införande av disparata fenomen, objekt, och material har stundtals denna kraftfulla allusions-

potential som tycks vila på just omöjligheten att hitta ett utanför från vilket det är möjligt att betrakta frågor om klimatet, eftersom vi redan är så inneslutna i det, vilket Morton påpekar genom exemplet strålning, som omgärdar oss.³⁹

”Vår katastrof är inte flodvågorna och bränderna, de är endast dess följdverkningar”, framhåller Roberg.⁴⁰ Klimatkrisen är ständigt pågående, men den kan likväl manifesteras i plötsliga händelser, katastrofer. Just katastrofen är ofta närvarande i *Utskuret ur ett större träd*: jordbävningen i Haiti, vulkanutbrottet på Island och det efterföljande, långdragna askmolnet, extremväder, flodvågor och översvämningar. Likaså återkommer mänsklig ondska, i form av terrorism, övergrepp inom den katolska kyrkan, av sina mödrar mördade barn, överfall, Utøya, Anschluss och Auschwitz. Detta är en etablerad princip hos Ström, som, likt Eva-Britta Ståhl noterar, redan i *Brandenburg* (1993) ”låter [...] sitt skapande medvetande öppnas för det nyhetsflöde, som ger diktaren ett övermått av aktuella grymheter”.⁴¹ Samtidigt som dessa skeenden noteras pågår också en orientering mot såväl det religiöst rituella, med bönen, nunnan och biskopsstaven, det konstnärliga, med Caravaggios målning, och det dendrologiska, med allsköns träd, från Roms pinjeträd och popplar till den svenska björken. Således ser vi här den diffraktiva poetiska metod som påbjuder att fenomen och ting av olika art läses genom varandra.

Lidandet som registreras i samlingens dikter kommenteras av diktjaget i ”Den fjortonde juli”, åtta dagar innan dådet på Utøya, som senare kommer att genomsyra flera dikter. Frågan ”ökar jag lidandet i världen / genom att registrera det, hänga fast vid det?” riktar ljus mot relationen mellan språk och verklighet, estetik och etik, samt människans ovisshet när det gäller vad som egentligen påverkar olika skeenden. Är det möjligt att genom poetisk behandling av ohyggliga illdåd sprida ”ordförmörkelse”? Är det så att diktjaget därigenom ”besmittar” andra?⁴² De med religionsutövande förknippade artefakter som ”oblaten”, ”psalmsången”, och “[e]n biskopsstav” fungerar som en sorts emblem för en tro på en ordning, men samsas i samlingens dikter med tvivel.⁴³ Här tangerar Ströms diktning den besvärjelse som Roberg finner hos trollformeln som diktens släkting.⁴⁴ Diktens potentiella spridande av ”ordförmörkelse” förlänar den en oerhörd, om än här framför allt skrämmande, kraft. Bönen, som också Ståhl

identifierar som en komponent i Ströms diktning, med diktandet ”som en form av *bön*”,⁴⁵ insinueras i de religiösa artefakter som radas upp i Ströms dikt – bön som en besvärjelsens avlägsna släkting, men likväl som en sinnlig språkhandling ämnad att utgöra skydd och påverka sakers utfall.

Diffraktion: genomkorsningar och genomläsningar

”Var börjar en människa? Var tar en människa slut?” frågar sig diktjaget i ”Var börjar en människa?”, en av flera essäliknande prosadikter i *Utskuret ur ett större träd*.⁴⁶ Frågan kunde ha ställts av en posthumanistisk teoretiker. Alaimo och Morton understryker exempelvis båda två hur bekämpningsmedel och radioaktiv strålning upplöser gränsdragningarna mellan människokropp och omgivning. När Ström ställer frågan går hon utanför ramarna för Kellers ”self-conscious Anthropocene” och uppmärksammar oss på en mer andlig dimension av den. Vetenskapens, särskilt fysikens, landvinningar i frågan anförts i dikten, men så också anknytningen till och förundran över döda poeter som Robert Burns: ”Nobelpristagare i fysik har arbetat fram teorier om hur asymmetri mellan materia och antimateria möjliggjort det universum vi nu lever i. Finns en människa i understrykningarna jag av en slump finner i den skotske författaren Eric Linklaters essä-bok *Äventyrets konst?* Om skalden Robert Burns?”⁴⁷ Beträktade tillsammans tycks dessa frågor peka mot den svårighet i gränsdragning mellan det mänskliga och icke-mänskliga eller mer-än-mänskliga som sysselsatt så många teoretiker inom den posthumanistiska teori-bildningen. Genom det här omfångsrika spannet, som alltså rör sig mellan de så kallade hårda vetenskaperna och genom omnämnandet av Burns alluderar på poesins dröm om det poetiska geniet, visar dikten på en fruktbar interaktion mellan äldre humanistiska spörsmål och den samtida posthumanistiska teoribildning som framhåller människans relationella existens och den planetära tidsrymd som gör henne till en parentes. Dessa synsätt må vara omöjliga att jämkä, men dikten tycks likväl hårbärgera denna motsättning och *kräva* att den hanteras. Kanske är det så vi ska betrakta de båda diktsamlingarnas väldiga spann, som inrymmer alltifrån vardagliga artefakter som en necessär (i fokus i ”Var börjar en människa?” och föremål för en egen

dikt – ”Necessär” – i *Jag såg ett träd*) till religiösa ritualer. Tveklöst speglar diktsamlingarna vår tids frågor om människans förhållande till en natur som hon påverkat på en planetär, geologisk nivå, men de inrymmer också ekon från tidigare perioders försök att formulera förhållandet mellan människan och hennes omvärld. Om nu gränsdragningen mellan människokropp och omvärld försvårats, kanske till och med omöjliggjorts, måste likväl dessa konstens prioriterade spörsmål genom historien tas tillvara och inlemmas i en utsaga om vår tid. Det posthumanistiska kan i Ströms diktning placeras i förgrunden tillsammans med det humanistiska, i en sidoställning som öppnar för en rik dialog mellan äldre tiders problemformuleringar och nya teorier som svarar mot samtida, akuta problem. I såväl *Utskuret ur ett större träd* som *Jag såg ett träd* framhålls det sammanlänkande på olika sätt, men oftast sker det med en medvetenhet om historicitet, vare sig det gäller geologisk djup tid eller mer närliggande historia. En särskilt utförlig beskrivning av det sammanlänkande tillståndet återfinns i dikten ”Världen är tyst” och innefattar träd och trädens rötter, som breder ut sig och länkas samman under marken. En sådan förgrening utgör en särskild kraft som förmår inverka även på de religiösa ritualer som människan instiftat för att hantera död, elände och det okända, då ”kyrkogårdsrötter” i dikten ”välter gravstenarna åt sidorna” och ”omfamnar kistorna”. Men det är inte bara de dödas sfär som påverkas av dessa underjordiska rotsystem: ”En underjordisk flod av rötter flätar samman allt levande.”⁴⁸ På så vis länkar Ström samman nu och då, här och där, liv och död, kropp och stoft.

Formmässigt uppvisar samlingarnas dikter stor variation: från de essäliknande prosadikterna till korta, regelbundna dikter och vidare med de överklivningar som jag ser som centrala för den diffraktiva poetiken. Men även de dikter som inte uppvisar det tydliga mönster som finns i ”Sommardagboken” och ”Vassprinsessan” utnyttjar diffraktionen i ett poetisk utforskande av relationen mellan människa och natur, konst och vetenskap, materia och material, och en ständigt medierad samtid av globala och lokala katastrofer. Dikten möjliggör ett sammanförande av dessa element av olika art och blir därmed en frände till den hållbariserande vagga som diktjaget önskar tälja av fläder i ”En pandemi går över världen” och som ska inrymma såväl oklar oro som kroppar och mer konkreta ting. Diktens samman-

förande kraft – oftast visualiserad som ett underställande, inordnande, sekventiellt organiserande modus – blir här visserligen (med undantag för prosadikterna) realiserad i diktradens sekventiella form, men hierarkin är ofta oklar. I en sammanlänkad tillvaro är stora och små frågor ofta intimt förbundna, precis som det mänskliga och det mer-än-mänskliga. I Ströms åkallande av konstens auratyngda verk, skulpturer, helgon, riter, och religiösa artefakter förs dessa frågor samman med de humanistiska spörsmål som de så ofta antas ifrågasätta.

Noter

- 1 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham, NC: Duke University Press, 2017), 30.
- 2 Eva Ström, *Utskuret ur ett större träd* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2013), 73.
- 3 Carl af Ugglas, ”Den ’extatiska’ Birgitta i Vadstena Klosterkyrka”, *Fornvännen* (1943), 65.
- 4 Eva Ström, *Jag såg ett träd* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2022), 8, 17, 23–24.
- 5 Peter Degerman. *Tala för det gröna i lövet. Ekopoesi som estetik och aktivism* (Lund: Ellerströms, 2018), 277.
- 6 Lynn Keller, *Recomposing Ecopoetics. North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2017), 9.
- 7 Joni Hyvönen, ”Njutbart och elegant om nyheter och helgon”, recension av *Jag såg ett träd*, *Aftonbladet*, 2022-01-21. <https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/nWn0KKQ/njutbart-och-elegant-om-nyheter-och-helgon>
- 8 Eva-Britta Ståhl, *Allt är sönderslitet men strävar efter helhet. Eva Ström 1977–2002* (Hedemora: Gidlunds, 2004), 22.
- 9 Ström, *Utskuret*, 108.
- 10 Ström, *Jag såg ett träd*, 29.
- 11 Sofia Roberg, *Besvärja världen. En ekopoetisk studie i Inger Christensens alfabet* (diss.) (Lund: Ellerströms, 2021), 217.
- 12 Ström, *Utskuret*, 73.
- 13 Ström, *Jag såg ett träd*, 61.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid., 9.
- 17 Ibid., 36.
- 18 Ibid.
- 19 Detta sker i dikten ”Ingenstans”, *Jag såg ett träd*, 17.
- 20 Ström, *Jag såg ett träd*, 35.
- 21 Ibid., 10.
- 22 Erik van Ooijen, *Nattens ekologi. Naturen, kulturen och den mörka vändningen* (Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2021), 23.

- 23 Ström, *Jag såg ett träd*, 10.
- 24 Ibid.
- 25 Ibid., 11.
- 26 Steven Vogel, *Thinking like a Mall. Environmental Philosophy after the End of Nature* (Cambridge, MA: MIT Press, 2015), 8. Se även Bill McKibben, *The End of Nature* (London: Viking, 1990).
- 27 Anna-Klara Bojö, "Kropparnas poesi. Om Eva Runefelt, Eva Ström och det sena 1970-talets poesi", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 51 (2021:1–2), 11, <https://doi.org/10.54797/tfl.v51i1-2.1705>
- 28 Ibid., 9.
- 29 Ström, *Jag såg ett träd*, 40.
- 30 Ibid.
- 31 Ström, *Utskuret*, 82.
- 32 Stacy Alaimo, "Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature", i *Material Feminisms*, red. Stacy Alaimo och Susan Hekman, 237–264 (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2008), 238. För en liknande diskussion, se även Astrida Neimanis, *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology* (London: Bloomsbury Academic, 2017), 33.
- 33 Jenny Jarlsdotter Wikström, *Materiella vändningar. Läsningar av Parland, Linspector, Berg och Byggmästar* (diss.) (Umeå: Umeå universitet: 2020), 14.
- 34 Ström, *Jag såg ett träd*, 20.
- 35 Ibid.
- 36 Ibid.
- 37 Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 1.
- 38 Ibid., 48.
- 39 Ibid., 129–130.
- 40 Sofia Roberg, *Unergångspoeterna* (Stockholm: Anekdot och Norstedts förlag, 2024), 37.
- 41 Ståhl, *Allt är sönderslitet*, 197.
- 42 Ström, *Utskuret*, 106.
- 43 Ibid., 13, 12, 48.
- 44 Roberg, *Besvärja världen*, 75.
- 45 Ståhl, *Allt är sönderslitet*, kursiv i originalet, 133.
- 46 Ström, *Utskuret*, 88.
- 47 Ibid.
- 48 Ibid., 9.