

MIRA MAGNTORN

HILLS ANDRA SPRÅK

Representationens omförhandlingar
i Carl Fredrik Hills dikter



TFL 2026:1–2. BLÅ HUMANIORA

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v56i1-2.57225>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2026 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Dikter och författarskap på några språk är den grandiosa titeln på Carl Fredrik Hills stora diktmanuskript.¹ Det är en titel som tycks anspela på ett helt livsverk, men dikterna verkar till största delen ha tillkommit under ett intensivt arbete under åren 1885 och 1886.² Dikterna skrevs efter att Hill återvänt till sitt barndomshem i Lund, under samma period som han skapade sin allra mest nydanande bildkonst – de tusentals teckningar i vilka han upprättar sin säregna, och idag så välkända, bildvärld. Precis som i de rikt befolkade teckningarna, kliver vi i dikterna in i ett eget universum i vilket djur, människor och mytologiska väsen samsas i ett hela tiden skiftande landskap beläget mellan fantastik och verklighet. Såväl teckningarna som diktmanuskriptet räknas till Hills sjukdomskonst – de tillkom under de tre decennier då han vårdades som mentalsjuk i sitt föräldrahem efter ett psykiskt sammanbrott 1878. Hills tid som konstnär i offentligheten var över – han hade dessförinnan kämpat för en karriär som landskapsmålare i Paris – men hans egentliga genombrott skulle komma postumt med de originella teckningarna. Teckningarna förblev under hans livstid undangömda men skänktes till Malmö Museums samlingar av familjen år 1931.³ Samma år återfanns det stora manuskriptet *Dikter och författarskap på några språk* i Hills systers kvarlåtenskap, insvept i en linneduk. Hill hade då varit död i tjugo år. Dikterna blev, till skillnad från teckningarna, kvar i familjens privata ägo och kom senare att förvaras på Lunds universitets handskriftsavdelning. Först 2008 publicerades manuskriptet i sin helhet av bokförlaget Atlantis. Men dessförinnan hade flera tongivande 1900-talspoeter uppsökt och inspirerats av manuskriptet, däribland Ann Jäderlund, Bengt Emil Johnson och Lars Norén.

Hills författarskap har ofta citerats i forskningen om hans bildkonst, främst som källa till information om hans liv, men som konstverk i egen rätt har det förblivit påfallande obeforskat. Precis som bildkonsten har det dock uppmärksammats för sina proto-modernistiska kvaliteter.⁴ I manuskriptet tematiseras konstnären-poetens kamp för sitt fria skapande i en värld av motarbetande krafter. Denna kamp skrivs fram med ett språk som spänner från ett relativt traditionalistiskt modus till ett djärvt experimenterande. Språkets hävdvunna gränser överskrids, både syntaktiskt och lexikalliskt. Ett språk som tycks höra hemma i 1900-talets experimentella konkreta eller språkmaterialistiska poesi uppstår och tar i många partier helt över manuskriptet.

Manuskriptets titel, *Dikter och författarskap på några språk*, kan användas som ett slags nyckel till verket.⁵ Faktum är att Hills manuskript är skrivet på flera andra språk än svenska, han använder ord på tyska, franska, danska och mitt i manuskriptet kommer svårtydda partier med rubriker som "Ethiopiska", "Phenikiska" och "Sanskrit". Men det går också att läsa titeln inte som anspelande på denna vilda blandning av språk och alfabet utan i stället som pekande mot två skilda sätt att *använda* ett och samma språk. Det nyskapande språkliga modus som bitvis övertar manuset kan då förstås som ett språk inuti språket, som diktens *andra språk*. Samtliga av de få texter som finns att tillgå om Hills poesi noterar detta andra språks inträde i manuskriptet och alla härleder det på olika sätt till sjukdomen. Hills nyskapande språkliga modus förstås här som en effekt av, eller ett sätt att hantera, författarens psykiska kontrollförluster. Läsningen av språkets drastiska skiftningar tenderar, i den smala litteratur som finns, främst att landa i ett slags särskiljande mellan ett friskt och ett psykotiskt språk.

Dikter och författarskap på några språk inbjuder på många sätt till en självbiografisk läsning, i vilken sjukdomen kan fungera som nyckel för tolkning. Hill skriver ofta om sig själv i tredje person och den instängda tillvaron i Lund blir ibland fonden för dikternas drama. Den egna sjukdomen, "wahnsinnet", tematiseras på åtskilliga sätt. Ändå tror jag att tendensen att i första hand analysera dikternas nyskapande språk som psykotiskt riskerar att läsaren går miste om många av dess mest intressanta aspekter. Jag försöker i denna artikel förstå

de radikala språkliga skiftena i *Dikter och författarskap* bortom uppdelningen i friskt och sjukt. Om det andra språket som träder in i manuskriptet inte förstås som en effekt av sjukdom och kontrollförlust, hur kan vi då förstå vad som konstituerar dess annanhet? Mot bakgrund av Rancières särskiljande mellan en representativ och en estetisk regim läser jag Hills andra språk som konstituerat av ett brott med en särskild form av representativt språkligt modus. Jag vill visa hur denna estetiska omförhandling i Hills dikter också medför ett etiskt brott.

Kontrollförlust eller mimetisk omförhandling

Två av de texter som behandlar Hills poesi som sitt huvudtema återfinns i tidskriften *Aiolos* Hill-nummer från 2010. Lars Håkan Svensson placerar på ett förtjänstfullt sätt in författarskapet i Hills biografi, snarare än att analysera dikterna. I de partier där dikterna tolkas förstås deras innehåll genomgående i relation till Hills liv och insjuknande. Mot slutet av texten framhåller Svensson att den stora innovationen i *Dikter och författarskap* är en form av nonsensrimmande.⁶ Han ser ett hemligt eller personligt språk uppstå i språket, vilket tänjer på språkets normala resurser. Läsningen blir dock återigen biografisk, och utmynnar i en undersökning av hur det nyskapande "nonsensspråket" tycks kommentera Hills belägenhet – alltså beskriva sjukdomens vardag i föräldrahemmet. Numrets andra text i ämnet är skriven av Jan Anward och uppehåller sig inte i samma utsträckning vid biografien utan gör en närläsning av poesin. Denna läsning härleder diktens formella aspekter till schizofrenins rösthallucinationer och använder sig av vittnesmål från patienter med diagnosen för att framställa ett schema kring diktens metod att hantera dessa rösthallucinationer. Precis som Svensson noterar Anward hur de genomgående rimmade partierna utgör ett eget språkligt modus i manuskriptet. Han menar att det är omöjligt att inte se en förbindelse mellan de ekande raderna i de rimmade avsnitten hos Hill och "det härmande hånet i den psykotiska upplevelsen".⁷ För Anward är de ekande språkliga förvandlingarna ett sätt för Hill att genom dikten ta kontroll över och därmed avvärja och besegra härmandet i den psykotiska upplevelsen. Även Bengt Emil Johnson uppehåller sig vid

de rimmande partierna i sin text "Landskap i olika dimensioner" i *Nutida Musik*, publicerad 1971, nästan 40 år före *Aiolos* Hill-nummer. För Johnson är Hills språkliga förvandlingar inte ett sätt att söka återta kontrollen utan effekten av en kontrollförlust. Johnson skriver att förvandlingarna i Hills värld – "då han tappar förmågan att behärska och kontrollera den" – kan avläsas direkt i hans språk.⁸ Den semantiska nedbrytningen som sker i de rimmande partierna läser Johnson som ett språk som till följd av sjukdomens kontrollförlust faller sönder. Han ser i Hills dikter hur en medvetenhet om den egna belägenheten på ett egenartat sätt sammanfaller med en oförmåga att behärska den.

Jag menar att detta sammanfallande inte måste förstås som egenartat utan kan förstås som effekten av det dubbla, såväl etiska som estetiska brott, som tar plats i Hills manuskript. Detta dubbla brott kan förstås som utgörande en protomodernistisk kärna i dikterna. Såväl Hills bildkonst som hans poesi har många gånger beskrivits som just protomodernistisk – alltså som tangerande flera av modernismens stiluttryck flera decennier innan denna estetik blir kanonisk. Under den omfattande produktion av bild och text från mer än 30 år som räknas till Hills sjukdomskonst upprättar Hill förbindelser med många av de "ismer" som skulle uppstå långt senare. I sin recension av Atlantis utgivning av *Dikter och författarskap* från 2008 ser Carl-Johan Malmberg Hills dikt som hemmahörande i det kommande seklets dadaistiska eller konkreta poesi, i Gunnar Ekelöfs bok *Strountes* snarare än "i ett borgerligt Lundahem på 1880-talet".⁹ Michael van Reis kallar poesin för ett "kalas för framtida konkretister" i sin recension i Göteborgs Posten.¹⁰ Men att Hills konstnärskap kan betraktas som protomodernistiskt förutsätter att modernismen betecknar mer än en konsthistorisk epok.

Rancières estetiska regim

Jacques Rancière har med sina begrepp om den representativa regimen kontra den estetiska regimen formulerat den modernistiska konstens kärna som ett utvecklande av ett nytt slags betraktande. Eller, som Rancière uttrycker det, i den estetiska regimen skapar konsten inte bara ett objekt utan ett *sensorium*, ett nytt strukture-

rande av det förnimbara.¹¹ För Ranci re definierar inte distinktionen mellan den representativa och den estetiska regimen två epoker, så att konsten efter ett visst årtal med nödvändighet måste skapas på ett nytt sätt. Distinktionen definierar istället två sätt att fungera, två modus av perception och förståelse. Som Ranci re uttrycker det kommer aldrig ögonblicket då ”f rgblock jagar bort nakna kvinnor och stridsh star”. Men, menar Ranci re, med Kandinskys måleri eller Mallarm s poesi har representerbarhetens begränsningar l sts upp.¹² Jag menar att begreppet om den estetiska regimen belyser de mime-tiska omförhandlingar som st r på spel i Hills bildkonst såväl som i hans diktning.

Den klassiska regimen, konstens representativa regim, styrs med Ranci res ord av överensstämmelsen mellan en form av intellektuellt bem ktigande och en form av sinnlig tillägnelse. Idealet om korrespondensen mellan konstens regler och sinnlighetens lagar definierar konsten som ett ”formens arbete”, ett arbete genom vilket konsten påtvingar materien sin lag. På samma gång anses konstens regler såsom de definieras av materiens underkastelse under formen motsvara den sensoriska naturens lagar. Den upplevda njutningen som konstverket frambringar kan således tas som en verifikation av ”regelns tillämplighet”. Det som grundar konstens moderna estetiska regim  r för Ranci re brottet med tanken om överensstämmelse mellan konstens regler och sinnlighetens lagar. Den estetiska regimen förlust av en stabil relation mellan det sinnliga och det begripliga  r, skriver Ranci re, inte förlusten av förmågan att relatera det sinnliga till det begripliga men mångfaldigandet av denna f rm gas former.¹³ Det skapar ett konstverk som inte längre har en direkt relation till erfarenhetens objekt. Den klassiska representativa ordningens ideal om överensstämmelse mellan konstens regler och sinnlighetens lagar förskjuts i den estetiska regimen till ett slags motsatt krav – att i konstverket skapa en specifik form av sinnesupplevelse frikopplad från de normala formerna av sinnesupplevelse. Med Ranci res ord: ”idén om ett sinnligt element som slits från det sinnliga” – ett aktivt t njande på gränserna för den mimesis som konstituerade reglerna i den representativa ordningen.¹⁴

Inträdet i den estetiska regimen implicerar ytterligare ett brott. Om njutningen i upplevelsen av konstverket blir en intäkt för att konstn -

rens regler korresponderar mot sinnlighetens lagar måste denna njutning upplevas av någon som är kapabel att verifiera korrespondensen. Det kräver betraktare som fungerar som ett slags smakdomare, med såväl en förfinad sinnlighet som en kännedom om konstens lagar. Brottet med den representativa ordningen blir alltså även ett brott med smakdomaren. Därför menar Rancière att den representativa ordningens dubbla hierarki, budet om form över materia och distinktionen mellan grov sensibilitet och förfinad sensibilitet, upphävs inom den estetiska regimen.¹⁵ Rancière pekar här ut en korrespondens mellan estetik och etik. De dubbla nivåer på vilka Hills drama utspelar sig i *Dikter och författarskap* synliggör, som vi kommer att se, denna korrespondens. Det finns ett etiskt drama i kampen mot de krafter som på olika sätt ställer sig i vägen för den fria konsten. En av dessa krafter är ”tyckarna”, däribland smakdomaren i form av ”le Salon” i Paris. Jag kommer i min läsning att argumentera för att denna kamp är intimt förbunden med det estetiska drama som består i det andra språkets uppror.

Konstnärens kamp

I Hills diktmanuskript utspelar sig dramat på olika textuella nivåer. Konflikten som gestaltas är dock återkommande: den motarbetade konstnärens kamp för sin frihet. Denna kamp introduceras i den dramaturgiska båge som löper genom de tre första dikterna. Den inspirerade konstnären drabbas av motarbetande krafter men övervin- ner dem och återerövrar sitt skapande. Inledningsdikterna får här stå i relief mot det experimentella språkliga modus som tar plats längre fram i manuskriptet. Dessa tre första dikter kan förstås som utgående från tematiken – diktandets konstnärliga frigörelse – vilket organi- seras till ett narrativt drama som meddelas läsaren på en metaforisk representativ nivå. Vi börjar från början och går till den första strofen i manuskriptets inledande dikt:

Diktens ära, från de höga
Rika vida stolta salar
Se till mig med vänställt öga
Neder uti gröna dalar,

Hill inleder sin dikt med att tillbe en personifikation av abstraktionen "Diktens ära". De strofer som följer är fyllda av ljus och tillförsikt, vi befinner oss i "sommarns ljusa dagar" och "stolthet sväller" i poetens sinne. Men redan i manuskriptets andra dikt är den grönskande lunden förvandlad och den skog som nu uppträder i dess ställe är mardrömslik. Den är högljudd och fylld av det personifierade Hånets "usla stämma" som kommer ur "hvarje ruska" av träd och buskar. I den andra strofen förvandlas Hånets till det personifierade Hatet vars agg mot konstnären "vittra lekar" hotar att ta sig in i och "fläcka sångarn munden":

Hatets usla smäden skräflas,
Skriar åsne-lik i lunden,
Med sin egen låghet täflar
För att fläcka sångarn munden,

Längre fram i dikten tar Hatet formen av Hydran. Det månghövdade monstrets figur möjliggör den omöjliga bilden av en enda röst som kommer från flera platser, som omringar poeten men som också blir en enda kropp som han går i fysisk närkamp med. Poeten går vinnande ur striden men Hydrans skrik verkar ha fått honom att stänga ute omgivningen. Han lyssnar inte till fågelsången utan bara till den egna, som ändå är bättre än någon näktergals:

Känslans konung är den fången
Som i blomster-nejder går,
Lyssnar ej till fogel-sången,
Stark och varm i lunden står.

Bättre sång än nektergalens
Bjuder Han ur riklig famn.
Kronan också ej ur alens,
Utur lagerns egen hamn

Konstnärens frigörelse pågår i dessa dikter i en narrativ tid och ett narrativt rum. Poetens kamp gestaltas med hjälp av "Diktens ära" som personifierar inspirationen och "Hydran" kan förstås som en

personifikation av alla motarbetande och dömande krafter. Kampen tar formen av ett successivt förlopp ur vilken poeten går vinnande som ”känslans konung”. Han stänger ute omvärldens hån och lyssnar bara till den sång han själv skapar. Poetens fria skapande hotas dock att dömas och stängas in genom hela manuskriptet. Men Hills drama kommer att förflyttas till andra språkliga nivåer.

Landskapets upplösning

Betydligt längre in i versmanuskriptet, på sidan 183, tematiserar Hill den konstnärliga inspirationen i en dikt som synliggör skiftningarna i hans språkvärld på ett intressant sätt. Också i denna dikt står konstnären i kontakt med inspirationens källa, men nu är källan inte längre de högre lyriska instanserna utan naturens ideala frihet i den vilda stormen. Precis som i de inledande dikterna gömmer det ideala landskapet sin motsats inom sig. Ett annat slags inre landskap visar sig finnas gömt inuti fantasilandskapet. På samma gång visar sig ett annat slags språk inuti språket. På några rader i diktens andra strof förvandlas språket synkront med landskapet. Så här lyder diktens första rader:

Bryt våg öfver vilda klippan och haf, rasa vild du dynande hutande bölja,
Rusa storm öfver fragande skummande vågor och var lycklig när
 böljorne kusterne skölja,
Häng svart och tungt du åskdigra moln, bläcksvart ljunga ned dina
 blixtrande viggande strålar,
Djupt under svafvelröd skykant ystra rusa frustande de dystra djupens
 lössläppta fålar.

Så du refven lekte på botten hundra alnar nere i dyn när bränningen
vågar,
Fräsande for den öfver de hvita kammarne hitare mer än fisken i vroken
 der lågar.
Stötte hajen mot hä'llen och hela den röst-afunds-talande fiskfossen
 blödde som hajen
Hvalen vill gå ut ur vik och strål-fall trenne den visar i gölen som fyren
 famlar i svajen.

Så var det stormande lust och böljande kust och rytande haf och skymmande våg
När Hill såg motivet till allt som redan och sedan tjusat och skall tjusa
frihetens håg,

Vi börjar i den första strofens stormande kustlandskap. Stormen skrivs fram som själsvidgande vild. Landskapet är både överväldigande och rasande hotfullt men ingjuter också lycka. I den tredje strofen omskrivs den stormande kusten som "motivet". Detta motiv är en exemplarisk bild för "allt som redan och sedan tjusat och skall tjusa frihetens håg", en natur med uppgiften att förlösa frihetens svindel hos sin betraktare. I diktens andra strof förlorar motivet sin form och byter skepnad. Ett landskap präglad av en annan tvetydighet träder nu fram. Och det är en tvetydighet som, vilket vi kommer att se, också träder in på en språklig nivå. "Så du refven lekte på botten" inleds den första raden. Till skillnad från den första strofens apostroferingar som riktas mot havet, stormen och molnet verkar detta "du" inte gå att koppla till något substantiv. Detta löst hängande "du" är kanske det första tecknet på att landskapet håller på att förlora sin form som exemplariskt motiv. Det skapar en bild som inte går att se framför sig med samma lätthet som den första strofens bilder. På nästa rad beskrivs vågens vita kammar som "hvitare mer än fisken i vroken der lågar". Detta sista bildled upplöses i en syntaktiskt märklig sats som skapar en bild vilken är betydligt svårare att se framför sig än de tidigare, även om orden går att dechiffrera in i ett meningssammanhang: "vroken" som en böjning av vråka och "låga" som en verbform av ljusets låga.

I strofens sista två rader förändras landskapet i sin essens. Den förut mäktiga oceanen förvandlas nu till en trång göl. "Stötte hajen mot hä'llen och hela den röst-afunds-talande fiskfossen blödde som hajen" lyder strofens tredje rad. Hajen som stöter in i klipphällen återfinns både i början och slutet av bilden i en märklig rundgång. Att hajen blöder förstår vi först när den dyker upp igen som bildled i liknelsen. I diktens första strof är fiskarna en del av frihetens motiv, beskrivna som djupens "lössläppta fålar". När de nu återkommer i dikten är de instängda snarare än lössläppta, de stöter i klipphällen och blöder. Sammanslagningen av fisk och "foss", en föråldrad

synonym till våldsamhet och hetsighet, skapar en märklig neologism. En mångtydighet träder här in på ordets nivå. Fiskfossen är dessutom "röst-afunds talande". Röst-talet och avunds-talet är genom manuskriptet sammankopplat med det skrivande nuet, där detta tal bryter in och stör poeten. På sidan 102 står det "Sen återkommande till konsten, några rader tala / Jag störs ifrån gatan av det ystra röst-talsgrinets / Förvridna spe mot allt det ideala." I denna dikt kommer det från den "fula, hämnde-fula skaran" som skapat "oräknliga bojor" åt konstnären för att "hindra de ädla poesier". Detta "förvridna spe" kommer nu inifrån det drömda, tidigare idealt otyglade, landskapet som nu verkar ta formen av den instängdhet i vilken konstnären sitter fast i oräknliga bojor.

Låt oss titta närmare på hur landskapets förvandling samspelar med språkets förvandling i den andra strofen. På samma gång som havet krymper ihop verkar också diktens själva versrader bli trängre. I den första strofens melodiska rader slösar dikten med adjektiv, som "fradgande, skummande" vågor och "blixtrande, viggande" strålar. De på varandra följande daktylerna tillsammans med bristen på cesurer ger dikten en sjungande framåtrörelse. Den fallande melodin samverkar sömlöst med den målande beskrivningen av stormen i diktens första strof. Som vågor rör sig versraderna framåt utan pauseringar och vecklar ut bilden av stormen. Också i den andra strofen är den fallande melodin dominerande. Sluttrimmen enligt ett parrimmat mönster är fortsatt genomgående. Men istället för att melodin vecklar ut bilderna verkar det snarare som om melodin och sluttrimmen löser upp bildernas innehåll.

I den andra strofens sista rad – "Hvalen vill gå ut ur vik och strål-fall trenne den visar i gölen som fyren famlar i svajen" – kan man föreställa sig hur olika på varandra följande bilder har trängts ihop inom ramen för den enskilda versraden vilket har fått dem att kollidera. Bilden och syntaxen sönderfaller i det hopkrympta havet. Den harmoniska balansen mellan melodin och innehållet är splittrad och kvar är ett chiffer och ett pussel av nu högst gåtfulla fragment av bilder som läsaren måste söka sätta samman och som då genererar lager av suggestiva betydelser. Från och med denna rad avkräver dikten läsaren avgöranden som inte har något svar. Varifrån kommer strålfallet? Är det valen som kastar dessa strålar i vattnet eller är det

fyren? Och hur ser det ut när fyren famlar i ”svajen” – det substantiv som Hill skapat av verbet ”svaja”?

Uttrycket står inte längre i direkt eller metaforisk relation till det betecknade tinget. Genom skapandet av ny syntax och nya ord upplöser dikten det representativa språket och samtidigt uppfinner den ett nytt språk i språket. I denna syntaktiska skapelse ger valen, strålfallet, gölen och fyrens famlande i svajen varandra nya betydelser och glider ihop, men på ett sätt som inte går att översätta inom det egna språket så att bildernas inbördes relation till varandra klarnar och fastställer vad som är liknelse och sakled. Här finns ett moment för mycket, eller kanske för lite, för vardagsspråket.

Den andra strofens sista rad framstår som ett chiffer i vilken melodins dominans har skapat gåtfulla fragment av bilder. Men detta chiffer går inte att lösa som ett pussel vars bitar kan återfinna sina riktiga platser. I enlighet med pusslets logik skulle vi kunna tänka oss en rad förnuftsmässigt logiska bilder som krockats mot varandra och gått sönder. Med samma logik skulle vi också kunna föreställa oss att vi kan samla ihop skärvorna och återskapa dessa intakta bilder. Men en sådan rekonstruktion missförstår hur den estetiska regimens språk omformar språkets funktion i grunden. För att tala med Rancière kan vi förstå det som att dikten har mångfaldigat relationen mellan det sinnliga och det begripliga. De förståndsmässiga parafraserna förhåller sig till den empiriska verklighetens koordinater. Dikten har nu upprättat ett eget sensorium som vilar på andra koordinater. Dessa rader skapar en sinnesupplevelse som är frikopplad de vanemässiga formerna av sinnesupplevelse. Språkets sensoriska väv kopplas loss från den förnuftets lag som underordnar sinnesförnimmelserna sina egna kategorier. Genom det andra språket har en ny mångtydighet trätt in i diktens kustlandskap.

Experimentplatsens förskjutning

I frågan om möjligheten att rekonstruera dikten till successivt korrekta former når vi fram till kärnan i själva nyskapelsen i Hills andra språk. Det är frågan om uttryckets och den semantiska dimensionens inbördes relation. Jag menar att Hills andra språk med dess ljudliga logiker gör dikten till ett direkt uttryck snarare än en representation

av ett på förhand förstått och sedan återgivet förlopp. Vi har i dikten på sidan 183 fått se ett skifte mot en sådan ljudlig logik. Vi går till en av manuskriptets dikter där denna ljudliga logik är än mer särpräglad för att bättre förstå förhållandet mellan uttryck och semantisk dimension i Hills andra språk. I den långa dikt som inleds på sidan 178 befinner vi oss i ett landskap som skiljer sig drastiskt från dem vi tidigare vistats i:

Eldande salar, skyggande klädar, rullande stenar och block,
Däldande dalar, byggande verldar, rullande renar och skock.

Viftande händer, grönskande skogar, leende fält och by
Skiftande länder, önskande logar, seende fält och sky.

Bedjande slätter, retande nejder, lockande fester och ståt,
Vädjande ätter, letande fejder, skockande gäster och låt,

Dundrande ormar, kältande skurar, vankande mörsar och tankar,
Undrande ormar, vältande burar, bankande börsar och bankar

Viljande lilja, flammande kosa, stående hopp som i villor förgår:
Sklijande vilja, skammande kosa, gråtande rop, om i grillen förstår,

Domaren dömmar, slungande banna, dömande eder af sinnets djup,
Sommaren gömmer, ljungande sanna drömmande seder af minnets stup

I föregående dikt såg vi prov på hur melodin löste upp syntaxen och försköt innehållet mot det abstrakta. I den här dikten sker denna upplösning genomgående, inom varje enskild tvåradig strof. Raderna består nu uteslutande av helrim och melodin leder till en nyskapande språkexercis, såväl på grammatisk som lexikal nivå. Inom strofen svarar den andra raden på den första och detta eko föder diktens ordkombinationer. Ofta återfinns en mer konventionell utsaga som "grönskande skogar" på en av raderna och besvaras med en nyskapande bild som "önskande logar". Genom ljudmönstrets dominans skrivs en märklig värld fram. "Eldande salar" skapar som ett eko i nästa rad "Däldande dalar". Substantivet däld har förvandlats till

ett verb i presens particip och det är som om dalen blir till i realtid; dalens, eller dældens, form förvandlas till ett skeende. Den på samma gång vaga och suggestiva bilden ”Skyggande klädar” framstår som ett eko som föregår andra radens ”byggande verldar”. ”Klädar” är en märklig grammatisk konstruktion som för tankarna både till verbet ”kläda” och substantivet ”kläder”, som sedan paras med en böjning av verbet ”skygga”, någonting man skulle kunna föreställa sig att ett skrämt djur gör, men som här hänger samman med kläderna. Dikten fylls nu av Rancières estetiska regims ”orepresenterbara” bilder som inom Hills andra språk blir möjliga genom satsernas mångfaldigande av relationerna mellan det sinnliga och begripliga.

Vi ser, jämfört med tidigare dikt, en stegring i uttryckets påverkan på den semantiska dimensionen av den här konsekvent helrimmade dikten. För att kunna rimma på varje ordpar uppfinner dikten en hel rad nya grammatiska former. Rimmens logik tycks pröva språkets gränser – och överskrida dem – i varje rad. Om och om igen drar melodins dominans språket mot sin gräns. Det genomgående rimmandet fångar språket i handling, spårar dess upprepningar och härledningar. Det har skett en förskjutning. Experimentets och skapandets plats ligger inte i en tid före den färdiga dikten utan har nu förflyttats och äger rum i själva dikten. I läsandet av dikten tycker vi oss i realtid se hur ”grönskande skogar” skapar ”önskande logar”. Dikten framstår inte som en slutprodukt eller ett resultat av en tidigare process; genom rimmens födande av varandra representeras experimentprocessen som ägande rum i skrivandets nu, inom själva diktens språk, snarare än i sinnet före framställningen av texten.

Upprorets språk

Den kamp för konstnärens fria skapande som är så central i inledningsdikterna återfinns också i den långa dikt som löper över sidorna 178–181. Några strofer längre fram, i diktens nästa del, tar poetens uppror och frihetskamp plats i dikten. Men platsen för dramat har förflyttats. Upproret utspelas nu i diktens språk. Dikten utgör själva utmanandet av de fientliga krafterna och själva frigörelsen, snarare än att representera detta drama. I diktens nästa del lyder den andra till fjärde strofen:

Springande bojor flygen i sär,
Tvingande kojor, tygen vi skär,
Klingande gojor stygen fri kär,
Vingande stojor smygen i här.

Dånande sången, der Wahnet det hvilar, väcker ej mordet och tortyren
gifver,
Rånande fången, ler Mahnet, det ilar, sträcker ej ordet, och vår yren
blifver.
Hånande spången ser banet det smilar, täcker hej vordet, bock snår-myren
klifver,
Vånande gången ger anet der kliar, bräcker ej gordet, dock får styren ifver.

Hill skapat sången som Wahnsinnet gaf
Vill drapat gången om ban' minnet haf.
Gill apat mången, dom van vinnet glaf.
Drill gapat bången, kom gran tinnet laf.

Här är det eko som rimmandet skapar än mer semantiskt upplöst än tidigare i diktmanuskriptet. Stroferna är utvidgade till fyra rader av eko vilket skapar ett slags visklekseffekt. Alla fyra rader är rytmiskt identiska med den första, men innehållet och ekot av den första radens ord förvrängs i nya riktningar i varje ny rad. ”Springande bojor flygen i sär” börjar den andra strofen i en rörelse ut ur fångenskap. Därefter dånar sången ”der Wahnet der hvilar” i den tredje strofens första rad och den fjärde strofen inleds med att ”Hill skapat sången som Wahnsinnet gaf”. Den befriade sången tematiseras igen några rader längre ner på sidan 180, i den sjunde, åttonde och nionde strofen:

Lagarna Hill ej lärt, skall finna orden, eller få dem läsa, sjunga
hög-svenska,
Dagarna vill ej snärt, kall vinna morden, heller går hem fräsa, gunga ög
renska.

Chören skallar opera, jublar, löners högaste sopran?
Hören vallar, stop mera, snubblar tronen, fögaste ro van.
Vi sjunga stältande kamrar och vråka högmodet neder med Wahnsinnets
lust.
Fri gunga bältande hamrar mäka fög-blodet eder, ed ban, minnets frust.

Dikten både talar om sången som "Wahnsinnet gaf" – en sång som diktens Hill skapar trots att han "lagarna ej lärt" – och *utför* denna sång i det laglösa språket i de ekande raderna. I manuskriptets andra dikt såg vi hur poeten övervann "Hatets agg mot vittra lekar". Här ser vi språkets lek äga rum i den semantiskt nedbrutna skriften – dikten tematiserar och utför nu leken synkront.

Hur kan man förstå det sätt på vilket diktens språklek i detta parti allierar sig med vansinnet? Det är ett vansinne som tycks stå i motsättning till lagen och högmodet – vilka ska övervinnas för att sången ska få ljuda fritt. Sammanflätandet av vansinnets tematik och språkets förvandlingar i den här dikten fördjupas om de belyses av vansinnets tematisering i manuskriptet som helhet. Vansinnet som en befriande kraft är nämligen en återkommande bild. Den dyker bland annat upp på sidan 225: "Blif helt galen, halft förstånd är trassel som man ej vill höra / Tanken flykte, när den icke längre duga vill". Lite längre fram, på sidan 228, beskriver Hill vansinnet som sublimt: "Vanvett hur sublimt när helt du döfvar / Freden hvilat der en boja borta var". Längre fram i samma dikt skrivs vansinnet intressant nog samman med de bilder för inspiration och konstnärlig frihet vilka vi känner igen från tidigare analyserade dikter. Vansinnet är likt "Diktens ära", en skyddande instans som kan stiga ner till konstnären från himlen: "Höga wahn sjunk neder från din himmel / Fängsla oron hvilken flyktar bort". Och i en annan uppmaning: "Stolta vanvett lös dina ystra vild fålar". Vanvettet är nu ägare av de ystra vilda fålar som tidigare var en del av det stormande havet vilket beskrevs som "frihetens motiv". Vansinnets kraft ställs i samma dikt på sidan 228 mot intelligensen. "Då mer än jag prisar visdom, snille / Jag prisa skall det starka fria wahn", skriver Hill.

Vanvettets position är i dikten den fria, då bojorna har gett vika. De fientliga krafter som håller poeten fången och förhindrar skapandet beskrivs i sin tur på många sätt. Det är hat, hydra och röst-tal,

men på vissa ställen tar den fientliga kraften formen av konkreta institutioner. Jag är inte intresserad av att utröna Hills intentioner eller hans förståelse av det egna psykiska tillståndet. Däremot är det inom ramen för dikterna möjligt att utläsa en intressant koppling mellan uppgörelsen med de fientliga krafterna, däribland smakdomaren, och inträdet i det andra språket. Som på sidan 39, där den "meneds skara" som kastat bort konstnärens pensel tilltalas: "Jag vet ej skälls-ord nedrigt nog att ge / Och icke öknamn nog för dina yrken" börjar dikten och fortsätter: "'Salonen' i Paris är din produkt / Och nidingshuset, usch, Goupils det vidrigt fräcka". Samtidens tongivande institutioner, den stora årliga utställningen av samtida konst, "le Salon", och de stora konsthandlarna Goupils & Cie skrivs här fram som antagonister som försöker hindra diktens konstnär. Smakdomaren såväl som intelligensen förkastas. I den aktuella dikten på sidan 178–181 heter det att "wahnsinnet river högmodet ner". När "vansinnets sång" på sidan 180 bryter in i manuskriptet verkar den också frammana en språkligt fri position. Den förlösande kraft som titulerats det "starka fria wahn" omsätts nu i den påtagliga laglösheten i satserna och orden. Språkets lagar sönderfaller i diktens eget motståndskraftiga agrammatiska språk. När dikten skapar "wahnsinnets sång" överges språkets tendens att skapa ett homogent system av normer och konstanter. De ekande raderna kan ses som en aktiv upplösning av språkets reglerande, representativa funktioner.

En sådan läsning av den här diktens språkliga variation blir då motsatt den läsning Bengt Emil Johnson gör av de genomrimmade dikternas "förvrängda upprepande av varje rad".¹⁶ Även Johnson ser i dessa dikter en kamp utspela sig på en språklig nivå. Han ser en "egenartad samtidig medvetenhet om den egna belägenheten och oförmåga att behärska den". Johnson menar att det direkt kan avläsas i Hills språk när han "tappar förmågan att behärska och kontrollera" sin värld. Språket, skriver Johnson, faller sönder och "mal vidare i en desperat tomgång, under en förtvivlad kamp för att återupprätta dess makt, dess förmåga att ordna, att behärska världen". Enligt Johnson blir de semantiskt nedbrutna orden som förlorat sina ursprungliga innebörder och blivit till "ting i sig själva" hotfulla företeelser, "liksom andra ting i Hills värld". Han ser i de rimmade sidorna en jakt efter "helhet, överblick och förklaring".¹⁷ I Johnsons

läsning verkar alltså det semantiskt nedbrutna språket desperat försöka återupprätta ett organiserande, representativt språkligt modus.

Gör man sig av med det sjukdomsraster Johnson här anlägger möjliggörs en annan läsning. Om diktens upplösande av språkliga normer inte förstås som en effekt av att poeten tappat kontrollen över sin värld framstår samtidigheten i tematiseringen av vansinnets uppror och upproret i språket inte som "egenartad". Det blir då möjligt att istället läsa samtidigheten som följande en diktens logik. Dikten deklarerar sitt inträde i det avvikande, brottet med de gängse språkliga konventionerna, genom att kalla den egna dikten "sången som Wahnsinnet gaf" och genomför samtidigt detta brott rent språkligt.

Som vi nu har sett sker en upplösning av innehållets och uttryckets ordning i Hills dikter. Med Rancière kan vi förstå diktens explicita övergående i "vansinnets sång" som en manifestation av den estetiska regimen dubbla brott. Förstådd som en upplösande omförhandling av just språkets förmåga att ordna och behärska världen motsätter sig dikten på dubbla sätt sin status som representation. Den är inte en avbild med verkligheten som modell och därmed inte längre aktiv form påtvingad passivt material. Den upphäver den sensoriska erfarenhetens vanliga koordinater, vilka präglas av dessa dualiteter. Diktens nyskapande andra språkliga modus blir tillgängligt inom en erfarenhet som upphäver de invanda kopplingarna mellan semantisk dimension och uttryck men också mellan förstånd och sinnlighet. Smakdomaren har mist sin makt att verifiera representationens giltighet.

I den tredje inledningsdikten bestämmer sig konstnären, som trots sin fångenskap är "känslans konung" för att enbart lyssna till sin egen sång och stänga ute all annan. Genom att lyssna bara till den egna sången kan Skalden återta den "wittra lek" som fienden försökt döva. Kanske ser vi en variation på detta skeende när dikten på sidan 181 slutligen mynnar ut i ett slags inåtvänd frihetssång:

Svärma, drömma, domna, ana, vakna, sjunga, kosor, milda hoppas, hvila
i tro,

Värma, ömma, somna, bana, sakna, gunga, rosor vilda toppas, smila i ro,
Skärma, glömma, komna, fana slakna, slunga tjosor, skilda goppas, ila i
go,

Flärma, dömma, dromna, dana, gakna, lugna fjosor, gilda stoppas, bila i o.

Sammanfattande slutsats

Jag har i denna artikel försökt läsa Carl Fredrik Hills poesi utan sjukdomens raster. Istället har jag pekat ut ett sätt att förstå Hills andra språk som konstituerat av representativa omförhandlingar. Jag har med denna läsning inte velat motsäga att sjukdomens verkningar kan ligga till grund för vissa formella aspekter. Däremot har jag velat se vad som framträder om man befriar texterna från detta förståelse-raster. I mina läsningar har jag undersökt det nyskapande andra språk som bryter sig loss ur det mer traditionalistiskt poetiska språket. Mot bakgrund av Rancières särskiljande mellan en representativ och en estetisk regim har jag förstått det andra språket som konstituerat av ett brott med en särskild form av representativt språkligt modus.

De tre inledningsdikterna har i analysen fått stå i relief mot det experimentella språkliga modus som tar plats längre fram i manuskriptet. Jag har förstått dessa inledande dikter som utgående från tematiken – diktandets konstnärliga frigörelse – vilket sedan har organiserats till ett narrativt drama som meddelas läsaren på en metaforisk representativ nivå. I den dikt jag därefter valt att analysera, på sidan 183, bryter Hills andra språkliga modus oväntat in. Dikten frammanar inspirationens motiv i form av ett vilt stormande hav. Detta exemplariska motiv förlorar sin igenkännbara form synkront med att det andra språket tar över dikten. De sensoriska koordinater som bilden av det stormande kustlandskapet vilade på omvandlas; genom ett syntaktiskt nyskapande producerar dikten en så kallad orepresenterbar bild som genererar lager av suggestiva betydelser. Jag framhäver i denna analys den experimentella syntaxens skapande av ett nytt sensorium, konstens eget, giltigt inom detta enskilda konstverk.

Den ljudliga logikens betydelse för de representativa omvandlingarna i Hills språk utvecklas i min läsning av de genomgående helrimmade passagera i dikten på sidan 178–181. Även den tidigare forskningen har riktat sitt fokus mot de av rimmen dominerade passagera. Till skillnad från denna tidigare forskning har jag inte intresserat mig för hur de ekande raderna kan förstås som en effekt av psykotiskt språk. I stället har jag fokuserat hur rimmandet fångar språket i handling och hur uttrycket här tycks förekomma, och till dels skapa, diktens semantiska dimension.

Därefter påstår jag att en motsvarighet till det skapandets drama som utspelade sig i manuskriptets inledande dikter tar plats i den avslutande delen av dikten på sidan 178–181. Den frihetskamp som representerades som ett narrativt skeende i inledningsdikterna utförs nu direkt i diktens språk. I läsningens avslutande del har jag genom att analysera diktens samtidiga tematiserande och utförande av upproret velat visa hur dess inträde i en estetisk regim kan läsas som ett besegrande av smakdomaren. Om upplösningen av språkets syntaktiska och lexikala regler inte enbart förstås som en okontrollerbar effekt av sjukdomen utan som ett brott med den representativa regimen, kan inträdet i det andra språket också läsas som en uppgörelse med denna regims domare – den estetiska omförhandlingen medför ett etiskt brott. Det drama som tematiseras i de inledande dikterna upphör alltså inte när språkets representativa funktioner sätts ur spel, snarare är det med det andra språkets inbrott som dramat når sin kulmen och upplösning. Genom att sätta språkets inneboende variationsmöjligheter i rörelse skapar Hills andra språk en autonom sensorisk verklighet som lyder under konstverkets självskrivna lagar.

Noter

- 1 Artikeln bygger på min kandidatuppsats ”Hills andra språk – Representationens omförhandlingar i Carl Fredrik Hills diktning”, Stockholms universitet, 2025.
- 2 Sten Åke Nilsson, ”Introduktion”, i *Dikter och författarskap på några språk Vol. 2*, transkription: Lars-Håkan Svensson (Stockholm: Atlantis, 2008), 6.
- 3 Sten Åke Nilsson, ”Introduktion”, 1.
- 4 Se bland andra Carl-Johan Malmberg, ”Förvirrande briljans på pränt”, *Svenska Dagbladet*, 10 juli 2008. <https://www.svd.se/a/5a6d3b68-f7ad-32c7-b535-53321cc928e6/forvirrande-briljans-pa-prant>, Mikael van Reis, ”Carl Fredrik Hill: Nagug”, *Göteborgs-Posten*, 9 januari 2009. <https://www.gp.se/kultur/litteratur/litteraturrecension/carl-fredrik-hill-nagug.84e4532d-cdd5-4639-bc36-37dddbe-ca818>
- 5 Hädanefter kallad *Dikter och författarskap*.
- 6 Lars-Håkan Svensson, ”När örnen låter höra tränads toner’ – Carl Fredrik Hill som författare”, *Aiolos*, vol. 38–39 (2010), 46.
- 7 Jan Anward, ”Om Hills metod”. *Aiolos* vol. 38–39 (2010): 63.
- 8 Bengt Emil Johnson, ”Landskap i olika dimensioner”, *Nutida Musik* vol. 3 (1970/71), 9.
- 9 Malmberg, ”Förvirrande briljans på pränt”.
- 10 van Reis, ”Carl Fredrik Hill: Nagug”.
- 11 Jacques Rancière, *Dissensus: on politics and aesthetics*, Steven Corcoran övers. (London: Continuum, 2010), 173.
- 12 Rancière, *Dissensus*, 210.

- 13 Rancière, *Dissensus*, 210.
- 14 Rancière, *Dissensus*, 173.
- 15 Jacques Rancière, *Texter om politik och estetik*, Christina Kullberg övers. (Lund: Propexus, 2006), 101–102.
- 16 Johnson, ”Landskap i olika dimensioner”, 9.
- 17 Johnson, ”Landskap i olika dimensioner”, 9.