

KURRAGÖMMASYNTAXEN

Det poetiska språkets grammatik i dikter av Ann Jäderlund

INLEDNING

I en recension av Ann Jäderlunds (f. 1955) andra diktsamling, *Som en gång varit äng* (1988), skrev Tommy Olofsson, under rubriken "Lyrisk kurragömmalek", att poeten "perverterar de etablerade motiven" och att dikterna "betyder så lite som möjligt".¹ Åsa Beckman svarade med en artikel om mäns oförmåga att förstå kvinnlig erfarenhet och därmed inleddes den så kallade "Jäderlunddebatten".² *Hur* en dikt betyder utgör en annan nivå än tolkningen av *vad* den betyder. Här måste man skilja mellan dikten som litterär konvention och dikten som del i en sociokulturell ontologi. Jäderlunds bruk av grammatiska normbrott innebär att dikterna vänder sig mot språket som medium och försvarar dess rent förmedlande funktion. Detta grepp kan förklara Olofssons kommentarer ovan och Staffan Bergstens påpekande om att Jäderlund ofta betraktas som en "svår poet".³ Det grammatiska normbrottet innebär inte ett minimum av betydelse, utan att betydelsens betingelser ändrats. Med hänvisning till Olofssons artikelrubrik vill jag här hävda att när man leker kurragömma är det inte den gömda i sig som är huvudsaken utan själva *sökandet* efter denna.

Artikeln syftar till att analysera syntax och grammatik i "svåra" dikter av Jäderlund utifrån motiv och subjett, genom vilka särskilda syntak-

tiska kategorier framträder med ordens funktion och position i versraderna. Avsikten med detta är att illustrera *hur* Jäderlunds dikter betyder. Analysmaterialet består av två dikter från samlingen *Kalender röd Levande av is* (2000), Jäderlunds sjätte i ordningen.⁴ Valet av detta verk motiveras av att undersökningen är en påbyggnad till studier som tidigare, med mer eller mindre språklig inriktning, fokuserat på detta material: Bergstens "Ann Jäderlunds transformationspoetik" och Mikael van Reis' "Ann Jäderlunds satslära". Före huvuddelen görs en kort genomgång av Bergstens samt van Reis' analyser, som följs av en teoretisk diskussion om det poetiska språkets principer. Efter huvuddelen, i ett avslutande avsnitt, kopplas analysen kortfattat till feministisk forskning för att visa hur diktens inre förhållanden skapar betydelse i den ideologiska miljön och att samhälleliga konflikter aktiveras i diktens estetiska struktur.

"ORDEN BARA RADAS UPP..."

Bergsten skriver att Jäderlunds dikter inte kan "reduceras till ett bestämt ämne eller motiv" och uppmanar vidare att "man gör klokt i att glömma både struktur och dramatisk handling".⁵ Istället fokuserar Bergsten på ett antal "nyckelord" som genom kontinuerlig förskjutning utgör "transformationsprocesser" som,

enligt honom, är centrala i Jäderlunds diktning.⁶ Nyckelorden väljs på en kvantitativ grund efter antalet förekomster i diktsamlingen totalt: "Ljus 50. Ögon 46. Röd 44. Hud 34. Mun 15. Hjärta 12. Rosa 11. Vit och Brun båda 10. Grå, Gul och Blå vardera 8. Kyss och Suga vardera 6. Tunga och Kärlek vardera 5."⁷ Bergsten bortser i stort sett från ord som inte är "nyckelord", som prepositioner och pronomen. Till skillnad från Bergsten vill jag hävda att Jäderlunds dikter utgår från ett semantiskt centrum och att ordens hierarkiska funktioner bör förstås kvalitativt snarare än kvantitativt.

I huvudsak koncentreras van Reis' analys på vad han kallar "det lyriska" och "det poetiska".⁸ Med det förra avses harmonier och med det senare dissonanser. Denna spänning visas i hemistiken där cesuren blir "en stockning" som länkar den första vershalvan till den andra i ett bromsande av "lyrismen".⁹ Intressant här är att cesuren i sig blir ett betydelsebärande element. I *Kalender* uppmärksammar van Reis kroppens rumsliga karaktär, innebärande en konflikt mellan subjektets medvetande och kropp.¹⁰ Vidare benämns den "prosaiska satsen/frasen" som poesins "nya enhet", där rytmen inte eftersträvar en idealiserad meter utan är resultatet av talspråklig uttalsform.¹¹ Trots intressanta iakttagelser begränsas "satsläran" till generella anmärkningar som inte behandlar dikternas semantik. Det är också problematiskt att påvisa den "prosaiska satsen" som enhet i Jäderlunds dikter, då syntaxen där ofta är anakolutisk. Fonologiskt realiserar ju korrekta fraser annorlunda än inkorrekta.

Bergsten skriver: "Orden bara radas upp efter varandra, ofta utan att det framgår vilka som *eventuellt* hör ihop."¹² Jag vill visa *hur* orden hör ihop och illustrera att frågan inte, som Bergsten hävdar, "saknar svar".

KONSTIG KONST

Praktiskt språk definieras av Viktor Sjklovskij som "ekonomiskt, enkelt" och "korrekt", där

dessa egenskaper tjänar ett språkexternt syfte. Poetiskt språk kallar han "konstruerat", "bromsat" och "förvrängt", där språkets egenskaper i sig är huvudsakligt.¹³ Språket som förmedlande medium har i dessa fall olika inriktning som innebär en skillnad i förnimmelsen av det.¹⁴ I referens till denna dikotomi formulerar Roman Jakobson litteraturstudiets fokus som *litteraritet*, språkets poetiska funktion.¹⁵ Sjklovskij hävdar att automatiseringen av språket genom upprepningar innebär att perceptionen av objekt; ting, företeelser eller språket självt, gradvis försvinner ur medvetandet. Konstens uppgift är att "göra en sten *stenig*" och återställa förnimmelsen av det automatiserade.¹⁶ Detta sker genom det Sjklovskij kallar *ostranenie*, en neologism som är en kombination av de ryska orden *strannyi*, "främmande", och *ostranenie*, "att skjuta åt sidan".¹⁷ Bengt A. Lundbergs översättning, "främmandegöring", är vedertagen på svenska.¹⁸ Främmandegöring innebär en omvärdering av semantiska och prosodiska valörer som "skjuts åt sidan" från sina vanliga associationer. I ett annat sammanhang har jag beskrivit begreppet på följande sätt: "För att parafrasera Sjklovskij på en metanivå: främmandegöringen är det som gör 'konst *konstig*'".¹⁹

I ljuset av skillnaden mellan praktiskt och poetiskt språk kan Noam Chomskys definition av syntaxen som "studiet av de principer och processer genom vilka satserna i enskilda språk konstrueras" att tillämpas.²⁰ Det poetiska språket är ett *eget språk* skapat av särskilda "principer och processer". Praktiskt språkbruk förenklas genom fonologiska reduktioner, språkljud assimileras och uttalas inte fullständigt.²¹ Prosodiskt finns alltså en skillnad mellan det praktiska språkets ekonomiska och det poetiska språkets artificiella form. Grammatiska former automatiseras i sig oberoende av yttrandets semantik, vilket innebär att det finns "nonsensfraser" som är korrekta. Chomskys exempel, "Colourless green ideas sleep furiously", uttalas med "normal satsintonation" medan en ogramma-

tisk invertering av ordföljden, "Furiously sleep ideas green colorless", resulterar i ett osammanhängande uttal "med fallande intonation på varje ord".²² Dessa yttranden är meningslösa på grund av att de saknar en konkret utomspråklig referent. Som poetiskt språkbruk är dock Chomskys exempel möjliga: yttrandet består av två oxymoron, som innebär en konflikt mellan semantiska värden; "färglösa/gröna" och "sover/rasande". Satsen består av ett subjektled: "Färglösa gröna idéer", och ett predikatled: "sover rasande". Subjektledets oxymoron är adjektiva attribut till subjektets huvudord, "idéer". Predikatledets oxymoron består av verbet "sover" och adverbialiet "rasande". Politiska riktningar betecknas av färger, rött och blått för vänster och höger och "färglösa" kan betyda oberoende av ideologisk riktning. "Gröna" kan syfta på miljöfrågor. "Färglösa gröna idéer" skulle då kunna förstås som miljöfrågor oberoende av politisk vänster- eller högerriktning. Att dessa "idéer" "sover" kan tolkas som att de är inaktiva i den politiska debatten och deras "rasande" sömn angelägenheten att *vakna*, bli aktiva, och nå den politiska agendans yta. I denna tolkning reproduceras samhällseliga konflikter i yttrandets konstnärliga struktur. I det icke-grammatiska exemplet, "Rasande sover idéer gröna färglösa", finner man oxymoronparen på varsin sida av subjektets huvudord och samma tolkning är möjlig. Skillnaden mellan dem består i den prosodiska realiseringen, där det ogrammatiska exemplet är en främmandegöring av syntax och ordföljd: i det första fallet är prosodin normal och främmandegöringen består i oxymoronens semantiska aspekt; i det andra fallet främmandegörs även ljud- och rytmaspekten vilket innebär att normbrötter fungerar som konstgrepp. Praktiskt språkbruk innebär en direkt förmedling av mening medan poetiskt sådant innebär ett sökande efter mening.

Begreppet *sujett* är problematiskt och erhåller ofta olika betydelser i olika tillämpningar. Initialt är det viktigt att påpeka att dess typologi

skiftar i olika genrer. Sjklovskijs uppdelning av *fabel*, händelsernas nivå, och *sujett*, berättandets nivå, avser främst den episka formen och i viss mån den dramatiska.²³ Sujett likställs ofta med *intrig*, men denna är snarare del i fabeln. Jurij Lotman skriver om den *lyriska* sujetten, vilken dock i citatet benämns som "poetisk" i motsats till "prosans" episka sujett:

Poetiska sujetter utmärker sig genom att vara avsevärt mer generaliserande än prosans. Den poetiska sujetten gör anspråk på att vara inte berättelsen om en händelse vilken som helst, en i raden av många, utan berättelsen om Händelsen, den väsentliga och unika händelsen, om den lyriska världens väsen. I denna mening står poesin närmare myten än romanen.²⁴

En lyrisk sujett innebär gestaltningen av ett tillstånd, en situation eller ett skeende som koncentreras kring ett semantiskt centrum och från vilket en rörelse utgår. Denna *rörelse* kan utgöras av en främmandegörande förskjutning av semantiska värden. I en episk sujett är greppen underordnade fabeln, det huvudsakliga händelseförloppet. Den lyriska sujettens förlopp aktiverar istället flera dimensioner av det semantiska centrat och betecknar det system av grepp i samband med diktens centrala rörelse. Lotman lyfter även fram lyrikens "system av pronomina" vars relationer "bildar en universell modell för mänskliga relationer".²⁵ Prosodisk parallellism, rim och rytm, är tillsammans med "rimmande situationer", semantisk parallellism, del av sujetten.²⁶

SUJETT OCH SYNTAX

"Breda ljusa" är den första dikten i *Kalender*.²⁷

1 Breda ljusa utspruckna fötter

2 Och på valvet ovsansidan

3 Hudens tunna eld och ljus

4 Svagt orange och pärlgrå sidan

5 Skimmertunn som smutsen ljus

- 6 Nästan som med lukten sidan
 7 Ovansidan ensam ljus
 8 Död och ensam mungrå sidan
 9 Nästan som i kärlek under

Frånvaron av predikat resulterar i diktens statiska karaktär och motivet "fötter", diktens semantiska centrum, är temporalt fruset medan subjektets förnimmelse av det rör sig. Här kan van Reis kommentar om kroppen som "rum" aktiveras. Ordet "utspruckna" främmandegör fötternas förhållande till kroppen och betonar ett främmandeskap inför den, vilket förstärks ytterligare av att "fötter" är i obestämd plural, innebärande en diffus relation mellan subjekt och objekt: är det subjektets egna fötter, någon annans eller subjektets plus någon annans tillsammans? Ordet "utspruckna" betecknar ett fullbordat tillstånd som samtidigt alludeerar på ett dynamiskt skeende, ett ursprungligt "utsprickande". I dikten tjänar det dock som ett främmandegörande epitet. Diktens rörelse utgår från det semantiska centrat, "fötter", som i första raden utgör en helhet som gradvis delas upp i "ovansidan", "sidan" och "under[sidan]". Rad 2, 3 och halva rad 4 fokuserar på "ovansidan"; halva 4, rad 5 och 6 på "sidan". I rad 7 återvänder subjektet till "ovansidan" och i rad 8 till "sidan" innan subjektets panorering fullbordas i rad 9 med anländandet till "under[sidan]". Raderna är symmetriskt fördelade på de olika delarna. Rörelsen märks också i ordens form: "ovansidan" består av prepositionellt prefix och substantiv; i "sidan" försvinner prefixet; i "under" är endast prefixet kvar som en abbrevierad, elliptisk form. Denna prepositionella rörelse innefattar ett färgkodskifte från ljusare färg, "eld", "ljus" och "svagt orange", till mörkare sådan, "pärlgrå" och "mungrå". Färgerna fungerar här som övergång från en positiv till en negativ värdering av de olika delarna. Färgkodskiftet framgår av att orden *ekar* i raderna, upprepas i identisk, rytmisk position: rad 3; "Hudens *tunna* eld och *ljus*" och rad 5; "Skimmertunn som

smutsen *ljus*". Ett annat exempel är rad 7 och 8 där ordet "ensam" placeras i två kontexter som kan förstås positivt respektive negativt: "ensam ljus" och "Död och *ensam*". Det första konnoterar exklusivitet och det andra övergivenhet.

Dikten innehåller tre liknelser med en särskild subjettfunktion. I femte raden lyder det: "Skimmertunn som smutsen", vilket syftar på den "pärlgrå sidan" och underminerar adjektivet "ljus". Sjätte radens "Nästan som med lukten sidan", tjänar som liknelse till liknelsen, en *dubbel simili*, där icke-anatomiska delar av foten refereras: smuts och lukt som tillfogas genom aktivitet. Bruket av liknelser börjar då subjektets panorering når "sidan" och medan "ovansidan" beskrivs med dess egna attribut så beskrivs "sidan" med liknelser som refererar till tillfogade element, "smutsen" och "lukten". Den prepositionella rörelsen består alltså, tillsammans med färgkodskiftet, även av en rörelse från konkret till abstrakt: liknelsen som grepp blir här signifikativ i sig genom dess abstraherande av subjektets förnimmelse. Den tredje liknelsen förekommer i samband med diktens kulminering och medan den tidigare dubbelsimilin refererade regressivt så refererar similin i rad 9 progressivt: "Nästan som i kärlek under". Slutraden upprättar med liknelsen en parallell mellan "i kärlek" och "under[sidan]", vilket innebär att en symbolisk dimension av dikten aktiveras, där diktens semantiska centrum förskjuts och blir multivalent. Med "smutsen" och "lukten" associeras objektet till praktisk aktivitet och beteckningen "i kärlek" betonar med prepositionen substantivet som innehållande en sådan, förlagd till fotens undersida. I den symboliska dimensionen fungerar fotens delar som aspekter av kärlek via kontrasten mellan ovan- och undersida. Den förra avser en positiv, idealiserad del och den senare en negativ, praktisk del. Relationen mellan dem framträder i rad 2: "på valvet ovansidan". Den ljusa färgkoden, "eld och ljus" samt "svagt orange" kan kopplas till *eld* som symbol för kärlek

och passion. Genom denna premis kan den mörka färgkoden, varianterna av grå, att förstås i förhållande till aska och utbrunnen eld. I en motivstudie av *aska* påpekar Sjklovskij: "Aska är avfallet som blir kvar efter elden. Det är ett tecken för förödmjukelse."²⁸

Diktens semantiska centrum, motivet "fötter", är ett *huvudord* som bestämmer övriga kategorier genom förhållandet till dem. *Attributord* är beskrivningar till andra ord och huvudordet föregås av tre sådana. Dessa bestäms i sin tur morfologiskt av huvudordet, vilket framgår av pluralkongruensen. Attributordet "utspruckna" är även ett *annekteringsord*, vilket innebär att det länkar huvudordet till en större enhet, i detta fall kroppen. I dikten förekommer två typer av *vertikal fogning*, innebärande sättet som versraderna länkas till varandra. Fogen kan vara explicit, innehålla "fogeord", eller implicit, där initialordet fyller en direkt funktion i förhållande till föregående rad. Den inledande konjunktionen i rad 2 är exempel på en explicit

fog. En implicit fog finns i början av rad 3 där substantivet i genitiv alluderar på den andra radens sista ord. *Detaljeringsord* avser ord som utgör fokuserade aspekter av huvudordet där detta i viss mån förekommer inkognito: "[fot] valvet" och "under[sidan av foten]". Fokuseringen är också grammatisk: medan huvudordet är i obestämd plural så är detaljeringsorden i bestämd singular. Till skillnad från dess länkande funktion i rad 2 fungerar konjunktionen som *versbrytning* i rad 4. Versbrytningen innebär att subjektets panorering rör sig från "ovansidan" till "sidan" i raden. *Parallellord* är semantiska supplement till övriga kategorier, vilka de antingen underminerar eller förstärker, till exempel med liknelser. Den sista kategorin är *repetitionsord* och dessa avser ljudupprepningar som är av vikt för diktens struktur. Dessa behandlas dock i nästa avdelning. En syntaktisk uppställning av "Breda ljusa" i enlighet med de kategorier som behandlats ser ut som följer. Kursiv visar annekteringsord:

1 Breda ljusa utspruckna fötter	1 [Adj Adj Adj] à Attribut . [Subs]à Huvudord
2 Och på valvet ovansidan	2 [Konj]à Vertikal fog . [Prep Subs Subs]à Detalj .
3 Hudens tunna eld och ljus	3 [Subs]à Detalj . [Adj Subs Konj Subs]à Attribut .
4 Svagt orange och pärlgrå sidan	4 [Adv Adj]à Attribut . [Konj]à Versbryt . [Adj]à Attribut . [Subs]à Detalj .
5 Skimmertunn som smutsen ljus	5 [Adj]à Attribut . [Konj Subs]à Parallell . [Adj]à Attribut .
6 Nästan som med lukten sidan	6 [Adv]à Vertikal fog . [Konj Prep Subs]à Parallell . [Subs]à Detalj .
7 Ovansidan ensam ljus	7 [Subs]à Detalj . [Adj Adj]à Attribut .
8 Död och ensam mungrå sidan	8 [Adj Konj Adj Adj]à Attribut . [Subs]à Detalj .
9 Nästan som i kärlek under	9 [Adv Konj Prep Subs]à Parallell . [Prep]à Detalj .

I raderna 1 till 6 finns vertikal fogning, men denna upphör i rad 7, där panoreringen är en återgång i den redan etablerade logiken. Initialorden i rad 9 påminner om sjätte radens fog, men betonar istället relationen mellan parallellorden "i kärlek" och detaljeringsordet "under", där diktens symboliska dimension aktiveras. I Bergstens nyckelord ingår inte prepositioner, men i analysen här av sujetten

framträder deras stora betydelse för dikten. Här följer nästa, obetitlade dikt:

- 1 Ditt hjärta i mitt öga hud
- 2 Mun öga i ögat öga
- 3 Hjärta bultande öga hud
- 4 Din mun över mitt hjärta öga
- 6 Flytande röda hjärta hud²⁹

Diktens semantiska centrum är motivet "hjärta" och sujetten realiseras genom systemet av possessiva pronomen: "Ditt-mitt" och "Din-mitt". Dikten består av pronominella skiften i förnimmelsen av hjärtslag, representerade av en subjekt- och en objektposition. Rad 1, 2, 3 handlar om diktjagets förnimmelse av diktens du. I rad 4, 5 sker skiftet och diktjaget förnimmer att förnimmas. Precis som van Reis påpekar är vissa av Jäderlunds dikter rena "förnimmelseakter".³⁰ Objektpositionen, diktens du, gestaltas konkret och jaget abstrakt, vilket man finner i raderna 1 till 3. Kursiveringen avser det abstrakta: "Ditt hjärta i mitt öga hud / Mun öga i ögat öga / Hjärta bultande öga hud". Det abstrakta i subjektpositionen skapas genom att ordet "öga" används som övertextension för sinnesförnimmelser generellt: "öga hud" betecknar känslens i en slags elliptisk kenning. Om det stått "hudens öga" så hade genitivformen etablerat en hierarki mellan orden. Ordets grundform innebär en fragmentering av kroppen och den morfologiska inkongruensen är en semantisk underminering. Rad 2 inleds med "Mun öga", som betecknar smaksinnet. Den bestämda formen "ögat" avser ordet i lexikalisk mening, den anatomiska "ögat". Här betyder "ögat" kroppsdelen och "öga" sinnesfunktionen: A uttrycks genom A1 och A2. Diktens rörelse framträder i

de parallella raderna 3 och 5, där den förra avser objektpositionen och den senare subjektpositionen: "bultande" är en konkret standardbeskrivning av hjärtrytmen medan "flytande" är en främmandegöring.

Huvudordet i dikten är "hjärta", diktens semantiska centrum. Första raden inleds med pronomen, ett *attributord* till huvudordet som etablerar subjekt- och objektpositionen. Pronomen fungerar här även som *annekteringsord*, kopplande huvudordet till större enheter. Sedan följer *detaljeringsord*, "i mitt öga", beskrivande relationen mellan jag och du. Detaljeringsordet "öga" undermineras och kompletteras av *parallellordet* "hud", i en perifräs för känsel förnimmelse. Rad 2 inleds med parallellord, "Mun", och följs av detaljeringsord, "öga". Parallelliseringen "i ögat öga" är detaljeringsord som fungerar som en nyckel, avslöjande övertextensionen av den obestämda formen. I raderna 4, 5 är huvudordet placerat bredvid detaljeringsorden utan parallellord, som en slags stabilisering av jagets förnimmelser. I dikten avser "bultande" en egenskap och inte ett skeende, vilket framgår av participformen. "Flytande" är en parallell till "bultande" och de två beteckningarna innebär de olika förnimmelserna av hjärtrytmen. Den syntaktiska uppställningen ser ut som följer. Kursiv visar annekteringsord:

1 Ditt hjärta i mitt öga hud	1 [Pro]à Attri. [Subs]à Huvud. [Prep Pro Subs]à Detalj. [Subs]à Para.
2 Mun öga i ögat öga	2 [Subs]à Para. [Subs]à Detalj. [Prep Subs Subs]à Detalj.
3 Hjärta bultande öga hud	3 [Subs]à Huvud. [Adj]à Attri. [Subs]à Detalj. [Subs]à Para.
5 Din mun över mitt hjärta öga	4 [Pro]à Attri. [Subs]à Detalj. [Prep Pro]à Attri. [Subs]à Huvud. [Subs]à Detalj
6 Flytande röda hjärta hud	5 [Adj Adj]à Attri. [Subs]à Huvud. [Subs]à Detalj

Sujettschemat "ditt hjärta-mitt hjärta" är vanligt i kärleksdikter och Jäderlund främmandegör konventionen genom att subtrahera känslaspekten och istället fokusera på en ren

förnimmelseakt. Pronomen, som är centrala i denna dikt, ingår heller inte bland Bergstens nyckelord.

PROSODI OCH SUJETT

Ljudstrukturen beskrivs med metriken termer och *O* betyder betonad och *o* obetonad stavelse. Parentesen avser radens stavelsekvantitet

och den sista bokstaven *repetitionsord*, finalordens ljudkorrelationer. Diktens ljudbild är del av sujetten. ”Breda ljusa” kan ställas upp på följande sätt:

1 Breda ljusa utspruckna fötter	1 Oo Oo OOo Oo (9)	- a
2 Och på valvet ovansidan	2 O o Oo OoOo (8)	- B
3 Hudens tunna eld och ljus	3 Oo Oo O o O (7)	- C
4 Svagt orange och pärlgrå sidan	4 O oO o Oo Oo (8)	- B
5 Skimmertunn som smutsen ljus	5 OoO o Oo O (7)	- C
6 Nästan som med lukten sidan	6 Oo O o Oo Oo (8)	- B
7 Ovansidan ensam ljus	7 OoOo Oo O (7)	- C
8 Död och ensam mungrå sidan	8 O o Oo Oo Oo (8)	- B
9 Nästan som i kärlek under	9 Oo O o Oo Oo (8)	- a

Grundschemat är en trokeisk tetrameter, där versraderna består av fyra versfötter som är trokéer (Oo). I rad 3, 5, 7 faller den obetonade slutstavelsen bort, en så kallad katalex. Det finns fyra betonade stavelser i varje rad med undantag för den första där det finns fem. Ordet i fråga är ”utspruckna”, vilket här läses som en antibackier (OOo). Egentligen består ordet av betonad-bibetonad-obetonad stavelse, OoO. Den penultima, halvbetonade stavelsen är i regel mer betonad än obetonad och eftersom transkriptionens syfte är att visa diktens

binära rytm så behandlas den här som betonad. Stavelsen kursiveras för att markera detta. Symmetrin syns i det metrisk mönstret och i växlingen mellan trokéer och katalexer: den första raden har nio stavelser och den sista åtta och i rad 2 till 8 växlar kvantiteten mellan åtta och sju. Här finns en korrelation med de syntaktiska kategorierna då raderna som avslutas med troké är detaljeringsord och de katalektiska avsluten attributord. En transkription av den andra dikten ser ut som följer:

1 Ditt hjärta i mitt öga hud	1 o Oo O o Oo O (8)	- AB
2 Mun öga i ögat öga	2 O Oo o Oo Oo (8)	- AA
3 Hjärta bultande öga hud	3 Oo Ooo Oo O (8)	- AB
4 Din mun över mitt hjärta öga	4 o O Oo o Oo Oo (9)	- CA
5 Flytande röda hjärta hud	5 Ooo Oo Oo O (8)	- CB

Varje rad har fyra betonade och fyra obetonade stavelser, med undantag för rad 4 där fem obetonade finns. Den första raden består av fyra jambler (oO) och har stigande rytm. Rad 2 består av antibackier, amfiback (oOo) och troké. I rad 3 blir rytmen fallande: troké, daktyl (Ooo),

troké, katalex. Rad 4 inleds med en jamb men följs av en daktyl och två trokéer. Den fallande rytmen fortsätter i sista versraden, bestående av daktyl, troké, troké, katalex. Rörelsen mellan objekt- och subjektpositionen har en pendang i det rytmiska mönstret. Objekt-positionen

betecknas stigande, "Ditt **hjärta**" och "Din **mun**", och övergången till subjektspositionen sker med betonade prepositioner. Rytmen skiftar med positionen från stigande till fallande. I rad 1 blir den initiala jamben taktmarkör när "hjärta" slutar med obetonad stavelse och prepositionen blir del av radens andra jamb. I rad 4 är objektspositionens jamb i sig fullständig och i övergången till subjektspositionen blir rytmen fallande. De antagonistiska rytmerna visar en konflikt mellan positionerna: i rad 1 inordnas subjektrytmen i objektrytmen och i rad 4 bryts den senares stigande rytm av den förras fallande. Subjektet går från att vara rytmiskt underkastad objektspositionen till att "övertinna" den.

I svenska skiljer sig tonhöjden mellan betonade och obetonade stavelser och de förra uttalas högre än de senare. I "Breda ljusa" finner man ordet "ljus", som i rad 3 är ett substantiv och i rad 5 ett adjektiv; det finns en tonematisk skillnad mellan dem. Båda är katalexer i sina rader och substantivet "ljus" uttalas med lägre och adjektivet "ljus" med högre ton i stavelsekärnan [u]. Homografen "ljus" är ett *repetitionsord* som avslutar rad 3, 5 och 7, en gång som substantiv och två gånger som adjektiv. Det betydelskiljande tonemet innebär ett skifte i ljudfiguren och det handlar inte om homonymrim. Samma sak gäller för "sidan" som förekommer finalt i rad 2, 4, 6 och 8. I rad 2 förekommer ordet i kombination; "ovansidan", och i de övriga ensamt. Den fonologiska miljön gör att vokalen [i] i "ovansidan" är kortare och lägre än [i] i "sidan", som är längre och högre. I "Breda ljusa" utgör rad 1 och 9 ett assonansrim med orden "fötter" och "under" och den fonetiska parallellen kan vara en förklaring till det senare ordets elliptiska form. De homografiska upprepningarna som i transkriptionen betecknas med B och *B* är "ovansidan" och "sidan", där kursiveringen avser den kvalitativa skillnaden i vokalen [i]. Orden sammanfaller med trokeisk versfot och är detaljeringsord. Upprepningarna som betecknas med C samt *C* är substantivet

"ljus" och adjektivet "ljus", båda attributord. Den högre ton som utmärker [i] i "sidan" är en fonologisk skiljemarkör som markerar separationen från föregående ord och den lägre tonen i "ovansidan" avser föreningen med prefixet. Kvaliteten mellan a-radernas assonans rör sig från lägre ton i rad 2, B, och 3, C, till högre ton i rad 4 till 8 med intermittent växling mellan *B* och *C*. Subjektets panorering speglas i ljudmönstret: "ovansidan" till "sidan", B till *B* och från substantivet "ljus", positiv färgkod, till adjektivet "ljus", negativ, C till *C*. Assonansens fullbordan signalerar subjektets fullbordade panorering.

I den andra dikten fungerar repetitionsorden annorlunda. De finala orden utgörs av "hud" (1, 3, 5) samt "öga" (2, 4). Här har även det näst sista ordet en funktion och radsluten består av kombinationer av orden "hud" (B), "öga" (A) och "hjärta" (C). I rad 2 är de finala orden "ögat öga" och den bestämda formen betecknas av kursiverat *A*. Rad 1 och 3 har samma avslut, AB, "öga hud", och i rad 4 och 5 är huvudordet "hjärta" näst sista ord, "hjärta öga", CA, och "hjärta hud", CB. Ordet "öga" som är del i abstraherandet av subjektets förnimmelse förekommer i alla rader utom den femte. En prosodisk parallell till detta finns dock i ordet "röda": "öga" blir "röda" där det diffusa detaljeringsordet paronomastiskt blir ett konkret attributord som kan signalera en stabilisering av subjektspositionen.

AVSLUTNING

Uppdelningen medvetande-kropp i *Kalender* genomsyras av ett främmandskap inför kroppen och dess förnimmelser. Detta främmandskap kan förstås i enlighet med det Ebba Witt-Brattström skriver om Jäderlunds tidiga dikter:

[D]en [...] erotiska positionen är en melankolisk förvissning om att kärleksdrömmen om sammansmältning [...] med den älskade innebär utplåning, subjektets död. [...] Könskrigets låsta

positioner begränsar sexualiteten till att främst gälla mannens jakt efter tillfredsställelse.³¹

Kvinnokroppen är ett objekt för manlig lust, vilket leder till att det kvinnliga subjektets kropp och sexualitet blir alienerad för henne själv. I Michail Bachtins definition av "den andre" kan främmandskapet inför och fragmenteringen av den egna kroppen bestå i det kvinnliga subjektets möte med *sin egen andra*, det vill säga det manliga subjektets objektifiering av henne själv.³² I analysen av dikten "Breda ljusa" ovan kan den idealiserade ovsidan förstås som det Witt-Brattström kallar "kärleksdrömmen" och undersidan raseringen av denna genom praktisk erfarenhet. Sjklovskijs motivanalys av aska som tecken för förödmjukelse blir här även aktuell. I Lena Malmbergs avhandling behandlas den kvinnliga positionens förskjutning, från diktobjekt till diktsubjekt, i förhållande till Orfeusmyten. Detta innebär att Eurydike som var

objekt, i Jäderlunds fall blir subjekt och uttrycker erfarenheten av att objektifieras, konflikten med *hennes egen andra*.³³ Analysens andra diktexempel, med dess pronomenschema, kan förstås med Lotmans kommentar om att pronomen i lyrik bildar en "modell för mänskliga relationer". Även om diktens "du" och "jag" inte är explicit manligt och kvinnligt kan de förstås i ljuset av Malmbergs Eurydike och spegla konfrontationen med *hennes egen andra*, det vill säga mannen Orfeus' bild av henne själv.

Ett förestetiskt material förvrängs av *litterariteten* och relationen dikt-samhälle förmedlas främst via ideologisk miljö. I "Jäderlunddebatten" värderar Olofsson dikterna med ett annat konstnärligt ideal som fond och Beckman ser dem främst som en förmedling av kvinnlig erfarenhet. Även om de egentligen talar om olika saker så reducerar båda Jäderlunds innovation av det poetiska språket.

1. Tommy Olofsson, "Lyrisk kurragömmalek", i *Svenska Dagbladet*, 1988-09-16.
2. Åsa Beckman, "Öva er i att lämna ert kön! Om manliga kritikers sätt att läsa ny kvinnlig lyrik", i *Dagens Nyheter*, 1988-11-24.
3. Staffan Bergsten, "Ann Jäderlunds transformationspoetik", i *Med rätt att ändra dikten. Om Ann Jäderlunds och Stig Larssons poesi*, Poesifestivalen i Nässjö, Kulturenheten, Landstinget i Jönköpings län, 2001, s. 9.
4. Ann Jäderlund, *Dikter 1984–2000*, Stockholm: Bonnier, 2002.
5. Bergsten, s. 10f.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, s. 15.
8. Mikael van Reis, "Ann Jäderlunds satslära", i *Med rätt att ändra dikten. Om Ann Jäderlunds och Stig Larssons poesi*, Jönköping: Kulturenheten, Landstinget i Jönköpings län, 2001, s. 27.
9. *Ibid.*, s. 29f.
10. *Ibid.*, s. 32.
11. *Ibid.*, s. 26f.
12. Bergsten, s. 10f. [min kuriv].
13. Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, övers. Benjamin Sher, London & Champaign: Dalkey Archive Press, 1991, s. 13.
14. *Ibid.*, s. 4f.
15. Citerad: Boris Eichenbaum, "The Theory of the 'Formal Method'", övers. Lee T. Lemon & Marion J. Reiss, i *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, red. Lee T. Lemon & Marion J. Reiss, 2:a uppl., Lincoln: University of Nebraska Press, 2012 [1965], s. 107.
16. Shklovsky, 4f. Min kursiv.
17. Viktor Shklovsky, *Bowstring: On the Dissimilarity of the Similar*, övers. Shushan Avagyan, London, Champaign & Dublin: Dalkey Archive Press, 2011, s. 283. Se även Benjamin Sher, "Translator's Introduction", i Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, övers. Benjamin Sher, London & Champaign: Dalkey Archive Press, 1991, s. xviii–xix.
18. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, "Från formalism till strukturalism", i *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, red. Kurt Aspelin

- & Bengt A. Lundberg, Stockholm: Pan/Nordstedts, 1971, s. 10.
19. Jim Blomqvist, "Det var en gång i framtiden. Kronotoper och främmandegöring i *The Time Machine* och *The War of the Worlds* av H. G. Wells", magisteruppsats, Institutionen för kultur och kommunikation, Linköpings universitet, 2014, s. 12.
 20. Noam Chomsky, *Syntaktiska strukturer*, övers. Anders Löfqvist & Eva Wigforss, Lund: Gleerups, 1973, s. 17.
 21. Shklovsky, 1991, s. 4f.
 22. Chomsky, s. 21f.
 23. Shklovsky, 1991, s. 170.
 24. Jurij Lotman, *Den poetiska texten*, övers. Eva Adolfsson m.fl., red. Lars Kleberg & Bengt A. Lundberg, Stockholm: Pan/Nordstedt, 1974, s. 137.
 25. *Ibid.*, s. 112.
 26. *Ibid.*, s. 140.
 27. Jäderlund, s. 377.
 28. Shklovsky, 2011, s. 169.
 29. Jäderlund, s. 444.
 30. van Reis, s. 33.
 31. Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker*, Stockholm: Nordstedt, 1993, s. 184f.
 32. Michail Bachtin, *Författaren och hjälten*, övers. Kajsa Öberg Lindsten, Gråbo: Anthropos, 2000, s. 50ff.
 33. Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Lund: Ellerströms, 2000, s. 11.

SUMMARY

Hide-and-Seek Syntax: The Grammar of Poetic Language in Ann Jäderlund's Poetry

In the initial stage of the so-called "Jäderlund debate" of the late 1980s, literary critic Tommy Olofsson essentially characterized Ann Jäderlund's poetry as meaningless. In response, Åsa Beckman claimed that Olofsson's inability to understand Jäderlund's poetry was due to his utter lack of insight into female experience. This difference of opinion proves the necessity of distinguishing between the poem as part of a literary convention and the poem as part of a sociocultural ontology: *how* a poem makes meaning is different from an interpretation of *what* it means.

The purpose of this article is to analyze syntax and grammar in Jäderlund's poetry. Jäderlund has been referred to as a "difficult" poet; in part, due to her unconventional, and often ungrammatical, use of language. Examined in terms of motifs and plot, the poems exhibit special syntactical categories with regard to the function and position of words within individual verse lines. The aim of this article is to show the central active constituents in an interpretation of poetic language. The objects of analysis are two poems from Jäderlund's sixth collection, *Kalender röd Levande av is* (*Calendar Red Alive with Ice*, 2000). This work was chosen in order to expand upon two previous analyses of this material: Staffan Bergsten's, "Ann Jäderlund's Transformation Poetics", and Mikael van Reis's, "Ann Jäderlund's Syntax".

The main analysis is preceded by a short discussion of key elements in Bergsten's and van Reis's texts, and a theoretical discussion of the principles of poetic language. The conclusion of the article connects my analysis to feminist research in order to show how the inner structure of the poem creates meaning within an ideological environment, and to show that social conflicts are activated in the aesthetic structure of the poems.

Keywords: Ann Jäderlund (b. 1955); *Kalender röd Levande av is* (2000); poetic language; literariness [*litteraturnost*]; lyrical plot [*siuzhete*].