

GÖTEBORGS UNIVERSITET
Litteraturvetenskapliga institutionen
Magisteruppsats

Skitiga lilla uppsats

En undersökning av fittljuset och tonårskiten i
Ann Jäderlunds *I en cylinder i vattnet av vattengråt*

HT 2008
Författare: Sofia Gräsberg
Handledare: Eva Lilja

Innehåll

Inledning.....	2
Vad ska undersökas och hur ska det göras?.....	3
Andras läsningar av Jäderlund.....	4
Tonårsskiten/fittljuset: en introduktion.....	9
Det bortskurna och det potentiella.....	13
Det smutsiga.....	17
Abjektion.....	19
Smuts och fiktion.....	21
Smutsen i <i>I en cylinder i vattnet av vattengråt</i>	22
Det sublima.....	26
Det postmodernt sublima och <i>I en cylinder i vattnet av vattengråt</i>	28
”...grovt blemljus”, ”manchesterljus hud”.....	31
Ordet ’själ’ i dikterna.....	36
Sammanfattning.....	40
Referenser	

INLEDNING

Även om man ser språket som ett handlande och läsandet som ett görande så består utmaningen i att relatera detta handlande och görande till omvärlden, till den egna utgångspunkten. Det handlar om dynamiken mellan det man vill göra och det man kan göra. Om att försöka hantera rörelsen mellan att göra och att bottna. Det handlar om Ann Jäderlunds dikter. Arbetet med den här uppsatsen har ofta inneburit både ett stort mått av irrande och svamlande och jag har provat många olika läsningar. I ett inledande skede var en parallell läsning av *I en cylinder i vattnet av vattengråt* och Johan Jönsons *Monomtrl* viktig, jag tror att det var något med balansen, men det kan likaväl handla om ett slumpartat infall så gott som något. Jag ville ställa mig längst ut av det jag visste och fortsätta därifrån – på samma gång som jag mot slutet tyckte att arbetet med uppsatsen tagit mig nästan ända fram till den punkt varifrån jag hade velat börja.

Frågor rörande vetenskaplig legitimitet kontra meningsfullhet och relevans har under arbetets gång aldrig upphört att vara aktuella, och de har ofta kolliderat med min önskan att läsa dikterna utan att begränsa dem. Misslyckandet har aldrig varit direkt främmande men en bra bit in i arbetet kom en lika oväntad som välkommen hjälp i form av två nya publikationer, en bok och en tidskrift: jag slängde det mesta av det jag skrivit dittills över bord och började om. Boken heter *Nonfiction* och är skriven av Anders Johansson och tidskriften är den Bergenbaserade *Au petit garage*, redaktionen var generös nog att låta mig läsa numret innan det trycktes, eftersom det innehåller flera texter som är relevanta för uppsatsen. En essä om Jäderlunds författarskap, två texter skrivna i ett slags direkt samtal med dikterna i hennes senaste bok *I en cylinder i vattnet av vattengråt*, samt nio nyskrivna dikter av Jäderlund till Emily Dickinson och den norska poeten Tone Hødnebo. Uppsatsens titel alluderar på den bok, *Skitne lille hjerte*, där Tone Hødnebo återdiktar just Emily Dickinson, men titeln är också en blinkning till min egen, lätt infekterade hållning då jag under veckor, ja månader, suckande refererade till detta arbete som ”den där sketna uppsatsen” ... Titeln syftar förstås också till delar av dess innehåll: ’det smutsiga’ i *I en cylinder i vattnet av vattengråt* (hädanefter även kallad *I en cylinder*).

En dikt i boken tycks stå ut lite från de andra, den lyser med ett annat sken och blev tongivande i alla mina omläsningar.

*instängd i din egen själ
som en hyacint i en plast-
påse*

Ett begrepp jag inte riktigt kan skaka av mig när det gäller Jäderlunds dikter är 'det sublimes', men det är också ett begrepp jag ryggar inför. Kan man säga att dikterna rör sig i spänningsfältet mellan det smutsiga och det sublimes? Vad betyder i så fall det?

VAD SKA UNDERSÖKAS OCH HUR SKA DET GÖRAS?

Utifrån en mindre personlig horisont vill jag formulera syftet som en undersökning av dikterna i *I en cylinder i vattnet av vattengråt* utifrån två begrepp som aktualiseras i och med läsningen av boken, 'det smutsiga' och 'det sublimes'. Två frågor jag ställer mig är: 1) På vilket sätt är dessa två begrepp aktuella här och 2) hur användbara är dessa begrepp som verktyg när man vill tala om dessa dikter?

Min arbetsmetod är underordnad min ambition att så lite som möjligt begränsa dikternas möjligheter. Som jag redan nämnt är forskningsmetod kopplat till litteraturläsning överhuvudtaget något jag aktivt förhåller mig till och brottas med under arbetets gång, vilket gör metoden processbetonad. Själva rörelsen i undersökningen är alltså viktig och jag har inget intresse av att gjuta resultaten i stela former. Till grund för detta ligger ett ideal om en reflekterande hållning, inte bara mot dikterna utan även mot mig själv i rollen som uppsatsskrivare och mot kontexten jag skriver i. Arbetssättet vilar ofta på olika sätt att använda intertexter och på en text- och idéanalys. När jag samlar material till dessa letar jag mer eller mindre medvetet överallt och hela tiden, av den anledningen består inte underlaget endast av akademiska verk, utan lika ofta av fotografier, dikter, romaner och texter från tidskrifter. Jag försöker att inte rangordna olika kunskaper på grunder som egentligen är ointressanta för den här uppsatsen.

Min inställning är helt enkelt att försöka använda den metod syftet kräver, därför rör jag mig också över ett fält av olika tillämpningar: jag försöker gå i de riktningar som jag uppfattar att dikterna pekar, även om detta innebär att jag ibland strövar bort en bit från själva dikterna. Detta är en tillåtande teknik som också gör mig uppmärksam både på dikterna som sådana såväl som på perspektivet, både dikternas och mitt eget. Just genom att på olika sätt variera avståndet löper uppsatsen förhoppningsvis mindre risk för både närsynthet och total bortvillning, och formen lutar starkt åt essäistik.

Jag jobbar med Gilles Deleuze tankar, oftast genom Anders Johanssons läsningar av densamme. I Johanssons *Nonfiction* nämns inte Ann Jäderlunds poesi överhuvudtaget, det som istället är viktigt här är just hans sätt att använda Deleuze, syftet med *Nonfiction* och genomförandet i stort. Här är några rader som fungerat sporrande på uppsatsen:

Litteraturen står i centrum för det mesta, men i gengäld kretsar det mest om det i litteraturen som inte låter sig analyseras, om att sluta skriva, att slarva, att inte tolka, med mera. I det avseendet kan detta se ut som en litteraturvetares flykt från litteraturen. Jag föredrar att vända på saken: det här är ett personligt försök att ställa litteraturen på samma plan som det viktigaste i tillvaron. Att ta dess heteronomi på allvar. Att göra den så relevant och angelägen som möjligt.¹

ANDRAS LÄSNINGAR AV JÄDERLUND

Staffan Bergstens sätt att läsa Jäderlund i *Klang och åter*² har ofta karaktär av att vilja avkoda poesin, att genom tolkning söka svaren på de hemligheter han finner i den svenska ”kvinnolyriken”, här specifikt Jäderlund, Frostenson och Lillpers. Denna inställning vänder jag mig mot. Intressant är ändå att han läser Jäderlunds dikter som en antihierarkisk poesi: ”Det är en ordning där ingen härskar över den andre och där de sociala konventionerna tömts på mening /.../ Att styra och att befinna sig i över- eller underordnad position är grundläggande syntaktiska begrepp vilka ofta förlorar sin mening inom hennes texter.”³ Han föredrar därför en tematisk analys framför en grammatisk analys av hennes texter och finner som hennes styrka en förmåga att ”[i]ntegrera stoff, tankeinhåll och språklig form i en poetisk enhet” och vidare att: ”Hon vill något vida mer med sin diktning än att lyckliggöra vårt estetiska sinne. Hon vill förändra våra värdeskalor och hela vår syn på den rådande samhällsordningen.”⁴ Bergsten tittar även närmare på motiv och intertexter i Jäderlunds poesi och härleder dessa till äldre litteratur och bildkonst. Han fokuserar också på hennes poesi som musikalisk genom att den snarare arbetar med klanger än meningsbetydelser.

Jonas J. Magnusson ställer sig i en omfattande recension av *Kalender röd* frågande till Bergstens antihierarkiska läsning:

Kanske finns en utopi om en osentimental medkänsla eller tingens jämlika ordning, en värld utan över- och underordning hos Jäderlund, men att tillskriva hennes texter en urskillningslös nivellering i mystikens tecken riskerar snart att göra dem totalitära. Ty var finns utrymme för respekt i en gränslös allexistens?⁵

Han menar även att Jäderlunds poesi förlorar i kraft när den utsätts för förklaringsförsök av den typ Bergsten praktiserar. Däremot tycker han att Bergsten är något på spåret när denne lyfter fram Claudine Herrmanns begrepp ”voleuse de langue”, ”språktjuv”, en kvinnlig poet som stjälar människans vokabulär för eget syfte, men han saknar en djupare analys av vad detta

¹ Anders Johansson, *Nonfiction*, Göteborg 2008, s. 9.

² Staffan Bergsten, *Klang och åter tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, FIB:s Lyrikklubbs bibliotek nr 268, Kristiansand 1997.

³ Bergsten, s. 184.

⁴ Bergsten, s. 188.

⁵ Jonas (J) Magnusson, ”Kalender röd Levande av is” [rec.] *Ord&Bild* # 4-5 2000, s. 164-169.

innebär. Självt följer Magnusson den Wittgensteinska tråden i Jäderlunds poesi, han påpekar bland annat att det för Wittgenstein inte fanns någon materiell skillnad mellan 'vanligt' och 'litterärt' språk, samt att ordet 'jag' inte har någon central plats i grammatiken utan är ett ord som alla andra. Den wittgensteinska poesin är inte ett uttryck för att flytta ut sina känslor utanför sig själv, istället är denna sorts poesi en kritik av just ett sådant skrivsätt. Här fungerar det poetiska snarare som en förhöjd form av samhälls- och kulturkritik och som en metod för att främmandegöra inte så mycket vad som ses (som han menar är fallet i den moderna poesin), utan det som faktiskt känns och görs.⁶ Magnusson fortsätter sedan med en översättning av Marjorie Perloff:

Kanske är det poetiskt 'unika' i vår postromantiska tid mindre en fråga om det individuella uttryckets autenticitet än om en uppmärksamhet mot det gemensamma språkförråd som poeten använder när han eller hon om-skapar och omdefinierar världen sådan han eller hon funnit den.⁷

Detta ser jag som en intressant och gångbar läsaringång även till dikterna i *I en cylinder*. Det 'individuella uttryckets autenticitet' är också i denna uppsats av mindre intresse, men jag vill i min läsning av *I en cylinder* använda mig av frågor som inte bara rör hur Jäderlunds använder sig av det gemensamma ordförrådet, utan även hur dikterna förhåller sig till minnet som sådant. Minnet som verklighet och överklighet kanske, som en värld inuti världen, ett liv inuti livet. Men den poäng Magnusson gör i att se Jäderlunds arbeten som ett främmandegörande av det som känns och görs tycker jag håller även i läsningen av *I en cylinder*. Gäller gör även sättet att se hennes poesi som om-skapande och omdefinierande av den värld som omger den. Magnusson citerar Jäderlund själv från en intervju från 1996 i *GP*: "Sanningen är ett slags volym, där allting korresponderar, åt olika håll, samtidigt. Verkligheten har så många dimensioner."⁸ Intervjun har några år på nacken, men i min läsning är denna hållning fortfarande synlig i dikterna.

I Åsa Beckmans *Jag själv ett hus av ljus* heter kapitlet om Jäderlund "Där flickmunnen vilade stilla" och har undertiteln "Ann Jäderlunds högmodiga jungfru". Beckman läser följande dikt i *Snart går jag i sommaren ut* som en slags grundtext för hela författarskapet.⁹

⁶ Magnusson, s. 167.

⁷ Ibid.

⁸ Jäderlund enligt Magnusson, s. 168.

⁹ Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Uddevalla 2002, s. 76.

Dottern går före fadern ut ur skogen. Luften är tung och doftar av de röda marmorbladen. Eller av strålparadisfåglar och enkla tusenskönor. Fadern är blind och djupt förtrollad. Ur ögonen lyser det förtrollade skimret. Han har en ljus och senig nästan framstickande arm med fågelsekret. Fadern är havande eller han gråter. När dottern leder honom under de skarpa rosegrenarna. Där fula sorgmantlar sitter med utslagna och undergivna vingar. Dottern är också blind men hon trevar. På bröstaxlarna lyser starka sår. Pickade av en azurkorp. Eller av andra fåglar med långa strimmiga stjärtar.¹⁰

(Jäderlund, *Snart går jag i sommaren* ut, s. 21)

Beckman läser här in ett tema om skam och motstånd. ”Hos diktjaget finns en triumfatorisk medvetenhet om att hon genom att göra det [leda fadern ut ur skogen] utmanar och trotsar en gräns. I relationen mellan dem finns ett incestuöst drag. Det är ett av samhällets starkaste tabun. Det tabut utmanar dottern. Hon vet att hon gör det. Det gör henne ytterst stolt.”¹¹ Enligt Beckman består Jäderlunds geniala motståndstaktik mot en tvingande fadersordning i att dekonstruera ’deras’ språk och ur delarna skapa en ny ordning, eller oordning. ”Och, till sist, att locka dem med just det språket. Det är ett inverterat uppror.”¹² Kapitlets undertitel ”Jäderlunds högmodiga jungfru” alluderar på lagöverträdarskans suveränitet och att hon därigenom är ”skandalös” och fri.¹³ Beckman utgår här främst från *Snart går jag i sommaren ut* och *Som en gång varit äng* men ser hur de senare böckernas diktjag förändras. Trots förändringen handlar det om att ”betvinga någon som hon upplever har makt över henne”¹⁴ om det så är en fader, en ordning eller en läsare. Jag menar att även Beckmans läsning bär karaktär av ’förklaring’, där dikterna får träda i tjänst som upprorsdikter och som gränsöverträdare. Detta är en läsningmodell som visst kan vara intressant att ta del av, men som jag menar tenderar att slå över i övertolkning när den lägger alltför stort fokus på dikternas jungfru som lagöverträdarska.

Trots mina invändningar tycker jag att det är intressant att iakttä hur man i Bergstens antihierarkiska läsning och Beckmans motståndstolkning kan identifiera dragen av en sorts Antigone-problematik, där en inre lag möter den yttre, där en värdeskala ställs mot en annan. I Hegels läsning av dramat kom denna problematik att handla om en gräns mellan ordning och kaos som kan sägas gå rakt igenom varje människa och samhälle, en gräns som måste finnas

¹⁰ Beckman, s. 76.

¹¹ Ibid, s. 77-78.

¹² Ibid, s. 78.

¹³ Ibid, s. 83.

¹⁴ Ibid, s. 84.

men också ständigt utmanas: Att upphäva gränsen är att släppa in kaos, att inte göra det är att leva under förtryck och människan måste ständigt undersöka den gränsen.¹⁵

Lena Malmbergs *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*¹⁶ är den hittills enda avhandling som tar upp Jäderlunds lyrik. Malmberg behandlar här Jäderlunds dikter tillsammans med ett antal andra författare i relation till den orfiska myten och problematiserandet av denna. Också Malmberg läser Jäderlund anti-hierarkiskt¹⁷ och ser här ett problematiserande av objekts- och subjektspositioner och ”en berättelse som låter Eurydike ta över och ställa sig stark bredvid Orfeus”¹⁸ men samtidigt en skildring av sorgen över hur svårt steget från periferi till centrum är för den objektifierade (Eurydike). Malmberg intresserar sig även för Jäderlunds användande av intertexter, den sönderbrutna grammatiken och uppbyggnaden av symboler.

I Anders Olssons *Skillnadens konst – sex kapitel om moderna fragment*¹⁹ finns ett längre parti med rubriken ”Det svaga guldets. (Ann Jäderlund)”. Här läser han i vid bemärkelse Jäderlund genom intertexter och han använder även både brev och intervjuer med Jäderlund själv. Ett centralt begrepp i detta sammanhang är manierismen, här att förstå som ett sätt att visa ”hur hennes avantgardism har en djupare klangbotten i tidigare typer av systematisk konstfullhet inom poesin” och hur dessa tekniker förvandlar ”det främmande till en egen ’underkammare’ av smyckat tal, fullt av upprepningar och omkastningar /.../ Detta konstfulla skrivsätt ger fragmentet en form som ersätter den ’naturliga’ frasen.”²⁰ Han betonar att begreppet manierism här inte ska förstås som det ibland kan göras, som nedsättande, ’sökt’ eller ’tillgjord’. Också Djamilia Fatheddine tar fasta på fragmentet i sin läsning av Jäderlunds *Blomman och människobenet*²¹ där hon utgår från Ihab Hassans idé om det fragmentariska som ett postmodernt karaktärsdrag som skapar obestämbarhet. Hon applicerar denna idé på språk, motiv och berättandet som sådant i boken. Hennes iakttagelse av det flytande tillståndet i denna poesi är intressant och hennes slutsats är att den genom användandet av dessa tekniker framträder en fragmentarisk nedmonterad värld. Just flytandet som process och som en händelse i rörelse är intressant, så länge det förstås som ett skeende och inte som ett avbildande. Här finns utrymme att lyfta fram Johansson igen: ”Att skriva innebär inte att bygga ett verk, än mindre ett författarskap: att skriva innebär först och främst att, på

¹⁵ Referat från seminarium om *Antigone* med Eva-Lena Dahl, Nordiska folkhögskolan i Kungälv 2007.11.14.

¹⁶ Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i svensk samtida lyrik*, Lund 2000.

¹⁷ *Ibid*, s. 95.

¹⁸ *Ibid*, s. 140.

¹⁹ Anders Olsson, *Skillnadens konst – sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm 2006.

²⁰ *Ibid*, s. 362.

²¹ Djamilia Fatheddine, ”Allting vill flyta – En undersökning av det fragmentariska i Ann Jäderlunds *Blomman och människobenet*” D-uppsats, Göteborgs Universitet 2007.

Rimbauds vis, uppenbara det flytande, accelererande, blivande i allt det till synes statiska och välkända.”²²

Malin Rydell undersöker i sin D-uppsats ”Innehållets isolering”²³ hur kopplingen mellan form och innehåll ser ut i Ann Jäderlunds *Rundkyrka och sjukhuslängor vid vattnet Himlen är förgylld av solens sista strålar* (1992). Hon använder bland annat Michail Bachtins essä ”Innehållets, materialets och formens problem i det litterära konstverket”. Tanken att det hos Jäderlund finns ett starkt samband mellan estetik och etik är bärande, samt att *Rundkyrka* också är en bok som belyser det egna materialets, alltså språkets, förutsättningar.

De aktuella texterna i *Au petit garage* #B är av en annan karaktär än samtliga ovanstående. Både Johan Jönson och Agneta Enckell är själva poeter. Deras texter om *I en cylinder* i *Au petit garage* utgår från deras läsning och redovisar, så att säga i realtid, hur dessa läsare banar sig fram genom dikterna. ”Poessä” kunde vara en lämplig genrebeteckning, om den fanns. Deras texter lägger sig tätt intill *I en cylinder*, de både samtalar med dikterna och bearbetar det lästa, hållningen är tydlig redan i rubrikerna på deras texter, Johan Jönson kallar sin text rätt och slätt för ”I en cylinder i vattnet av vatten gråt. Av Ann Jäderlund”. Särskilt Enckells text har en processliknande, skissartad form, fylld av frågetecken och osäkerhet. Jönsons text är mer något av en sorts ’omgörande’, tonen är mer kritisk och även mer bestämd. Det går till och med att lägga hans text bredvid *I en cylinder* och följa dikterna stycke för stycke. Ibland tycks han bli irriterad: ”Varför har jag så svårt för lyrismer? Därför att de ger sken av räddning, balans, transcendens. Omfördelning var istället ordet, multipolär dialektik”²⁴ Enckell förhåller sig alltså på ett annat, mer ödmjukt sätt: ”räcker inte till. så känner jag det. jag räcker inte till för det här...”²⁵ De ställer båda frågor till dikten, frågor som också är upprepningar eller produkter av deras läsningar såsom de uppfattar dikterna. Två av deras frågor kan läsas som närbesläktade, Enckells: ”om man som läsare anar ett svar: vems svar är det?”²⁶ och Jönsons: ”Hur möjliggörs denna poesi? Vad är det som gör att den ser ut och låter som den gör?”²⁷ Frågorna är öppna, men fokuserar ändå på perspektivet och bevekelsegrunden för det egna språket.

²²Johansson, s. 27.

²³Malin Rydell, ”Innehållets isolering – En studie av Ann Jäderlunds *Rundkyrka och sjukhuslängor vid vattnet himlen är förgylld av solens sista strålar*,” D-uppsats, Göteborgs Universitet 2004.

²⁴Johan Jönsson, ”I en cylinder i vattnet av vattengråt av Ann Jäderlund”, *Au petit garage* #B, 2008 s. 72.

²⁵Agneta Enckell, ”Reflektioner över en läsning: I en cylinder i vattnet av vattengråt. En början”, *Au petit garage* #B, s. 37.

²⁶Enckell, s 38, jag läser frågan som Enckells lika mycket den finns inbäddad i dikterna hon skriver om.

²⁷Jönson 2008, s. 72. Jag läser denna fråga som hans ord lika mycket som en öppen omformulering av dikten på s. 59 i *I en cylinder*.

Khashayar Naderevandhis ”Poesin och det okända: läsningar av Ann Jäderlund” är en essä av mer traditionellt snitt och den skiljer sig från Jönson och Enckell också för att den försöker ta ett samlat grepp om Jäderlunds hela diktutgivning, och fokuserar inte bara på hennes senaste diktsamling.

Den teori som berör begreppen ’det smutsiga’ och ’det sublimala’ har jag placerat i början av respektive avsnitt (s. 16 och s. 26).

TONÅRSSKITEN/FITTLJUSET: EN INTRODUKTION

Låt mig börja med att beskriva den aktuella diktboken, så att dess fysiska form framträder konkret innan vi dyker ner i dess innehåll. *I en cylinder i vattnet av vattengråt* är Ann Jäderlunds nionde diktsamling. Den mäter 12x18 centimeter i storlek och är limmad. Bokens omslag utgörs av ett melerat kartongpapper i gulbeige med titeln tryckt på framsidan i svarta bokstäver, ungefär 14 punkter stora, författarnamnet står i något mindre typsnitt strax därunder. Det finns ingen text på bokens baksida och varken författarfoto eller text på omslagets flikar. I boken finns 72 dikter fördelade på 92 sidor. Samtliga dikterna står i kursiv, och majoriteten av orden står i spärrad stil.

På bokens försättsblad står åren 1967-78 utsatta i parentes under titeln. Detta annonserar något nytt i Jäderlunds skrivande. Än en gång, får man nästan tillägga, eftersom åtminstone varannan av hennes böcker innehåller något nytt och oväntat i förhållande till de tidigare. De utsatta årtalen sammanfaller med författarens egna ungdomsår. Bokens titel och titeldikt talar inifrån en osynlig volym inuti en annan volym, ett rum av rörlighet i ett annat rum av rörlighet, inkapslad men verksam:

*I en cylinder
i vattnet
av
vattengråt
så tillverkar jag
mina
tårar så
blir jag
färdig
så
gör såret van –
såret
ont*

Årtalen på titelsidan kan fungera som en läsanvisning. På så sätt är den här boken mer narrativ än Jäderlunds tidigare eftersom det är möjligt att läsa delar av *I en cylinder* som ett återinträdande i gränslandet mellan flicka och kvinna: om den obestämda tid då världen inuti hårdast konfronteras med/konfronterar världen utanför. ”Dikt: en öppen dörr in till hågkomsten”, har Jacques Roubaud skrivit någonstans. Jag kommer att tänka på dessa ord nu, som en sorts beskrivning av vad som här händer. Kortfattat kan man säga att boken handlar om en tonårsflicka och om minnen som lagras i varandra i ett nu som pågår. Det är dock inte alls frågan om ett berättande i traditionell mening, bättre är i så fall att citera ur en dikt av Sara Hallström: ”Berättar en berättelse för att hitta hål, inte för att fylla luckor”.²⁸ Jag vill efter detta citat inflika att det är viktigt för mig som uppsatsskrivare försöka bibehålla diktens kraft att öppna för varje läsares egen associativitet. Tillåta mig att pröva att också jobba *med* otydligheten, inte som något som alltid ska övervinnas, utan som en styrka som här är kopplad till var och ens personliga erfarenhetsfält.

Malte Persson läser dikterna som att poeten ”på långa omvägar tar sig tillbaka till en oironisk början av hjärta-smärta-*smash the system*, men att (tack vare omvägarna) äntligen kunna förmedla dess starka känsla utan klichéernas barlast.”²⁹ Som ett slags tonårspoesi utan tonårspoesiens slitna estetik. Amelie Björck är i sin recension av boken inne på samma spår: ”Med sina bleka pärmar liknar Ann Jäderlunds åttonde diktsamling en liten debutbok tryckt till självkostnadspris. /.../ Det stora är att hon lyckas skriva sitt ’jag’ utan att svika sin jagupplösande poetik.”³⁰ Denna poetik syns också i dikternas form där den helt genomgående kursiveringen, radbrytningen, hur de många orden och ibland hela dikterna i spärrad stil gemensamt arbetar på ett sätt som ibland gränsar till att lösa upp dikterna till ett bokstavsdamm över sidorna. Men lika mycket är dessa spärrade ord glest droppande bokstäver i vänsterjustering över sidorna. När diktjaget i titeldikten ovan ’tillverkar sina tårar’ innebär det att gå in ett flickrum som är en del av diktjagets samlade volym och där ”tidsdimensionerna glider genom varandra, likt stråk av vatten i vatten... [och där dikterna] talar från en punkt av erfarenhet” som Aris Fioretos uttrycker det i sin recension.³¹ Eller kanske är de ”en hjärna inredd som ett tonårsrum”.³²

²⁸ Sara Hallström, ”Dikter”, *Pequod* #42-43, 2008, s. 68.

²⁹ Malte Persson, ”I Jäderlund” [rec.], *Vagant* #2 2007, s. 32.

³⁰ Amelie Björck, ”Något darrande nytt” [rec.], *Göteborgs Posten* 2006.03.10.

³¹ Aris Fioretos, ”Händelser vid vatten” [rec.], *Dagens Nyheter* 2006.03.10.

³² Hallström, s. 70.

Det är intressant att i anslutning till detta ta upp Deleuzes idé om virtualitet, ”en möjlighetskategori som inte saknar *realitet*, bara *aktualitet*”.³³ Genom Johansson läser jag Deleuze i en passage om Rimbaud, Kant, tiden, jaget och självet: ”Jag är skild från mig själv genom tidens form, och likväl är jag en enda”³⁴ Jag läser:

S e n e r i
d i n f ö r s t a
a v g r u n d d å
v a r h a n d e n
d ä r n u
ä r d e n
h ä r
(s. 9)

Dikterna i *I en cylinder* opererar alltså med många ytor samtidigt, liksom minnet är ’här’ och ’där’ på samma gång och liksom språket består av en viss uppsättning ord som kan användas i vitt skilda sammanhang, arbetar dikterna ofta i skikt och stråk. ’Ljus’ till exempel, ’hand’, ’själ’, ’vatten’ och ’seende/öga/pupill’, liksom olika sorters hörande återkommer. Anders Olsson tar upp bildkonstens collage i anslutning till Jäderlunds skrivande, där han skriver att ”[c]ollagets tid är heterogen, här samsas många tider i en rumslig museal ordning.”³⁵

Även utan de utsatta årtalen skulle sjuttioalet vara närvarande i bokens språk i form av brunmurriga paneler, ordet ’Vietnam’, manchestertyg, papiljotter och volanger, eller mer uttalat som här: ”*S ä n g - / b l o m m o r k u d d - / d o f t / v i t a / 7 0 - t a l s p i s t i l l e r / . . . /*” (s. 26). Flickan är sexuell och både ljus och smutsig. Hon återkommer tydligast i bokens början i ord som ”*flickstjärt*”(s. 8), ”*fittljus*” (s. 12), ”*Lucia - / vodkan*”(s. 21), ”*Rotkyss med tungan*”(s. 10 och 22), och fraser som ”*k v i n n o - / p e r m a n e n t / s o m o m k u k e n / s a t t i n n e i*” (s. 22), ”*d e m ö r k a f l i c k s t r å l a r n a*” (29), ”*A t t b l a n d a / s i t t a n s i k t e m e d / s i n / s e x u a l i t e t*” (s. 46) och hennes blick finns i beskrivningar som ”*L u x u ö s a m e r i k a n s k / l ä d e r s p e r m a*” (s. 58). Hon återfinns även i associationer i fraser som ”*m a n c h e s t e r l j u s h u d*” (s. 78) och ”*N y l o n ö p p e n m j u k v o l a n g*” (s. 76). Aase Berg noterar i sin recension av boken att ”sexualiteten, som visserligen också tidigare har varit stark men som sällan talat vulgärt klarspråk, avfyras nu mot läsaren i en skur av könsord. Det är som om

³³ Johansson, s. 9.

³⁴ Ibid, s. 33.

³⁵ *Skilnadens konst*, s. 375, Olsson hänvisar här till Lena Malmberg som är den som först uppmärksammat denna ordning.

de tidlöst vackra och sensuellt oroande kärleksdikerna från de tidigare diktsamlingarna /.../ har trashats till”.³⁶

Tonåren är en tid då frågor om det egna varandet och blivandet alltid är akuta, tonåringens identitet är på samma gång extremt öppen som obotligt inåtvänd. Den plats som årtalen och dikterna tillsammans pekar på har karaktär av att vara ett existentiellt ingenmansland och är förbundet med en utsatthet och ett mer eller mindre underliggande hot ”/.../ *flickan måste bort/somen/häg-ring/cigaretthårding/fittljus*” (s. 12). Dikten på motsatta sidan av samma uppslag lyder ”*Vem ska du/vara/tålmoden alla/som inte/finns/sära dig/och/flyt/bort*” På bokens nästa uppslag avslutas en dikt med orden ”*du/tycker inte/om att jag lever*”. Diktjaget är helt tydligt någon som diktduet inte tål (s. 28) och ska ”*dödas av henne med/den stora Karpatersolen*” (s. 32). Lite längre fram i boken, på sidan 44 lyder en dikt: ”*Flickan måste dödas/och sys/igen som man/slår en skål/in i/en hus-/vägg*”. Flickans varande är utan tvekan kringskuret, att hon ”aldrig fick sjunga för det var falskt” (s. 28)³⁷. Det förekommer också tidigt i boken en ”*Vithat-/krage*” (s. 6) som senare dyker upp som en ”*vit krage*” (s. 32) och mot slutet som ”*Könskragen*”. (s. 88) Som redan framgått är det hotfulla i flera av dikterna benämnt som ett (eller flera olika) annat ’hon’: ”*Slog hon ner mig i magen/hyacintmörker-/rosa/finlila som den tunna koftan/.../i mjuka bröstet av kärlek/och omsorg i kålvattnet/klang kling*” (s. 35) Raderna kan tala om ett våld som fötts ur en omsorg. ”[O]m vår tid har kvar ett enda tabu, en sista helig föreställning – är det just bilden av den goda modern”³⁸ skriver Jonas Brun i en essä om fotografen Sally Manns bilder på sina barn, ofta figurerande och poserande som nakna, smutsiga och hemlighetsfulla. Brun kopplar ihop de starka reaktionerna på dessa bilder med Mare Kandre’s mörka berättelser om flickor och deras mödrar.³⁹ Något av temat med ett våld som går i arv på mödernets finns även i *I en cylinder*: ”*Swakara mor-/mor/blev de/flådda/inne i magen*” – Swakaran är lammet som dödas i moderlivet för att göras till persianpäls. Dikten avslutas i en sorts cirkelkomposition (cylinderkomposition?) med orden ”*solen i/sprit-/ångor/sedd in-/ifrån/nästan brun*” (s. 47). Perspektivet är

³⁶Aase Berg, ”Dikten rasar” [rec.], *Expressen* 2006.03.10.

³⁷Denna dikt påminner om den definition av ordet ’ledton’ som följer första dikten i Jäderlunds debutbok *Vimpelstaden*: ”Ledton / Ton som strävar efter att fortsätta en halvton / uppåt eller nedåt för att upplösa en inne- / boende spänning.” Påföljande dikt bär just titeln ’Ledton’. (*Ann Jäderlund dikter 1984-2000*, s. 13-15.)

³⁸Jonas Brun, ”Bilder av modern”, *Pequod* #41 2007, s. 9.

³⁹Mare Kandre, *Bübins unge*, Kista 1987, *Aliide, Aliide*, Stockholm 1991 och *Bestiarium*, Stockholm 1999.

då inifrån, liksom lammet är 'inne i magen', solen ser brun ut genom spritångorna vilka "för tanken till aborterade foster inlagda i sprit".⁴⁰

Det bortskurna och det potentiella

Det finns många smutsiga, sexuella och mer eller mindre farliga och våldsamma flickor och kvinnor i samtida svensk litteratur. Som exempel kan man peka på karaktärer hos Mare Kandre, Christine Falkenland, Sara Stridsberg, Helena Eriksson, Sofia Rapp Johanson och kanske även hos Aase Berg och Mirja Unge. Flickan i *I en cylinder* är inte i första hand själv våldsam utan tycks oftare utsatt för ett slags våld som har att göra med just hennes sexualitet. Men det handlar inte heller om någon entydig offerposition, eller för den delen förövarposition, och jag vill betona att jag håller med Aase Berg när hon skriver att "ett av Jäderlunds starkaste särdrag är att kortsluta ordningsreglerna för aktivitet och passivitet, makt och maktlöshet, aggression och omtanke."⁴¹ Passivitet och aktivitet är inte motställda, särskilt inte när det kommer till aggressivitet. Dessa tankar korresponderar delvis med Beckmans och Bergstens Jäderlundläsningar.

I litteraturen hör ofta smutsens hotfulla gränslöshet samman med ett subversivt vainsinne, det som Sandra Gilbert och Susan Gubar i sin monumentala *The Madwoman in the Attic* utforskade på 70-talet, kanske särskilt framgångsrikt med romankaraktärerna Jane Eyre och Bertha som exempel.⁴² Vid den yttersta spetsen finner man författare som Kathy Acker och Sarah Kane men framförallt Valerie Solanas, som också är huvudperson i Sara Stridsbergs roman *Drömfakulteten*, såväl som i Kanes pjäs *Cleansed*. Flickan *I en cylinder i vattnet av vattengråt* kan inte utan vidare stoppas i detta fack, men på något sätt hör *Drömfakultetens* "fittsjälar" samman med *I en cylinders* "fittljus". Ett slags skuggigt släktskap, kanske till Kandres flickor, eller andra unga människor med god mörkersyn ekar i rader som dessa:

*...de mörka flickstrålarna
nere i håret i kragen i
ögonen som röda ljus-
sår
nakenfittsår i den lilla
vitan flärpen i den lilla
vitkantade murriga flärpen*

⁴⁰ Björck.

⁴¹ Berg.

⁴² Gilbert, Sandra och Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic. The woman writer and the nineteen-century literary imagination*, New Haven, 1979.

*att du blev rädd när jag
inte hörde hörde när
jag bara såg.”*

(S. 29. Endast andra halvan av dikten är citerad.)

På detta område vill gärna det bildliga talet klumpa ihop sig med det mer bokstavliga, vilket skapar ett svårhanterligt trassel. Pratar man till exempel om 'smutsiga flickor' så blir det genast 'dåliga flickor'. Det blir snabbt ett abstrakt, svårhanterligt och känsloladdat resonemang, medan det för flickorna själva å andra sidan ofta handlar om en reell erfarenhet som inte alls är abstrakt men väl så svår att tala om ändå. Det är i alla fall lätt att konstatera att om man istället talar om en 'smutsig pojke' är ordet 'smutsig' inte lika dubbeltydigt. Orden skitig, självdestruktiv och sexuell står som en hårt sammansvetsad trekant bland samtidslitteraturens flickor.

Här kan det passa att lyfta fram den misstro mot det 'naturliga talet' som Anders Olsson pekar på som ständigt närvarande hos Jäderlund, och som så tydligt slås an i debutboken *Vimpelstaden*. Boken inleds med följande Wittgensteincitat: "Om man emellertid säger: 'Hur skall jag veta vad han menar, jag ser ju bara hans tecken', så svarar jag: 'Hur kan *han* veta vad han menar, han har ju bara sina tecken.'"⁴³ I Jäderlunds andra bok, *som en gång varit äng*, ser Olsson hur en teknik av upprepningar och variationer resulterar i en tydlig markering av avståndet mellan tecken och betecknat.⁴⁴ Detta är en viktig nyckel för Jäderlundläsaren: det finns ingen betydelsekärna, det finns ett glapp. I *I en cylinder* kan man dessutom hävda att tecknet 'tonårsflicka' i allra högsta grad är en alltför liten dräkt för den betecknade människan bakom. Vad Jäderlund gör upp med, skriver Olsson, är språkets avbildande funktion överhuvudtaget.⁴⁵ Den sene Wittgenstein betonar språket som handling. Det är intressant att bredvid denna hållning ställa det Anders Johansson lyfter fram som viktigt hos Deleuze:

Litteratur, inskräper Gilles Deleuze gång på gång, bygger inte alls på mimesis; metaforen är inte litteraturens essens utan snarare dess värsta fiende; litteratur är inte kommunikation, inte något att tolka, utan något att använda; litteraturen imiterar inte livet, utan är snarare ett blivande som går upp i livet. Kort sagt tillskriver han litteraturen en möjlighet att inte bara *skildra och handla om*; en möjlighet att *göra* istället för att *likna och betyda*.⁴⁶

⁴³ Olsson 2006, s. 360 ff.

⁴⁴ Ibid, s. 368.

⁴⁵ Ibid, s. 364 (i hans not 18).

⁴⁶ Johansson, s. 13.

Jag menar att detta är något som också dikterna uppmanar till, genom att inte använda språket avbildande utan snarare som handling.

Väljer man istället att titta tematiskt på ord som 'kön' i kombination med 'smuts' förgrenar sig orden snabbt vidare till 'kropp', 'kött', 'mörker', 'äckel' och kanske framför allt 'förbjuden' för att där någonstans ansluta med en tradition som idag finns representerad av bland andra Nikanor Teratologen. I *Nonfiction* läser Johansson Teratologens bok *Äldreomsorgen i övre Kågedalen* tillsammans med Adorno, Deleuze och Busk: "När Adorno talar om 'det skadade livet' är det inte en metafor – det konkreta missförhållandet ger fysiska och psykiska sår i förmågan att leva, det vill säga att bli till, sticka ut känselspröten. Ärret däremot är förlusten av detta sårbara vittnesbörd om våldet och impulsen till något annat än våld."⁴⁷ Att hålla såret öppet är att bevara "en möjlighet att *bli något annat* än de dystra omständigheterna medger".⁴⁸ När Hanna Hallgren i sin recension av *I en cylinder* beskriver Jäderlunds språk som ett 'snittspråk' är hon delvis inne på samma spår. Hon talar då om detta snittspråk både som resultatet av samhällets korrigerande av hennes kropp och flickkvinnans egna justerande av sin kropp, men detta snittspråk handlar även om det som *kunde ha blivit* men skars bort. "Jäderlund lägger örat mot den öppna snittytan, där blodet ännu pulserar det andra livets drömmar. Vad blev det inte av mig? Hur många möjliga och omöjliga kroppar är fästade vid hudens insida, som små änglabarn. Svulster. Jäderlunds språk är detta snittspråk. Det andras andra sida. Gestaltandet av det potentiella."⁴⁹ Och visst finns rörelsen här, i dikter som denna:

*I bröstet
vecklade de ut
sig och
levde utan-
för skars
de
av*

(s. 94)

Det som en gång var möjligt men inte blev kan också ses som det förkastade, som skräp. Det man klipper av kastar man bort. Det är 'det omöjliga' men hur motsägelsefullt det än kan låta så kan detta omöjliga lämna spår efter sig. "*S å r e t ä r s å / t ä t t i / springan / att det blev märken / i själva / febern / du / t y c k e r i n t e / o m a t t / j a g / l e v e r*" (s. 15).

⁴⁷ Johansson, s. 56.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Hallgren, Hanna, "Med örat mot snittytan" [rec.], *Aftonbladet* 2006.03.10.

Anders Johansson talar i detta sammanhang inte bara om avskurna skeenden utan också om andra, ännu verksamma möjligheter. Hur bevarandet av det 'pyriga' i en utsatt situation kan vändas till en sorts styrka, som när Sofia Rapp Johanssons bok *Silverfisken* avslutas med dikten "Jag drömmer att jag är långt borta och att jag är frisk / pappa klär av mig pyjamasen / jag blir en silverfisk".⁵⁰ Anders Johansson ser här både ett reducerande, hur pappans våld gör jaget till en maktlös silverfisk, men också det motsatta, hur jaget blir en silverfisk för att överleva. Ingen vill väl egentligen låta sig definieras av onda handlingar? "Är inte sista radens blivande i någon bemärkelse ett sätt att besegra pappan, att fly, göra sig oberörbar? Vanmakten rymmer en styrka, för att tala med Busk och Adorno, både i pyrets och silverfiskens fall."⁵¹ Flickan i *I en cylinder* låter sig inte placeras i denna skara eftersom offerperspektivet aldrig är entydigt uppenbart, utan som Berg skriver 'kortslutet'.⁵² Också Khashayar Nederevandhi skriver i sin essä "Poesin och det okända: läsningar av Ann Jäderlund" om det Jäderlundska perspektivet i plural: "De [dikterna] är högst medvetna om att det finns motstridiga perspektiv och de försöker inte låtsas att det är någon slags upptäckt."⁵³ Detta hindrar dock inte att det i vissa dikter finns ett slags flyktlinje som påminner om den logik Johansson beskriver, lyssna till exempel på den här dikten:

*I cylindern i
vattenbilden
som
klar-
bubblor i sitt svinn
nu är
jag
det ljusaste
som
finns*

(s. 82)

⁵⁰ Johansson, s. 57 där han citerar ur *Silverfisken* s. 153.

⁵¹ Johansson, s. 57.

⁵² Berg.

⁵³ Nederevandhi, Khashayar, "Poesin och det okända: läsningar av Ann Jäderlund", *Au petit garage* #B, s. 103.

DET SMUTSIGA

Filosofen och kantianen Olli Lagerspetz har relativt nyligen utkommit med en utförlig bok i ämnet, *Smuts. En bok om världen, vårt hem* (2006). Här tar han grundligt itu med inte bara det han identifierar som ett ämne som är 'inne' inom konst- och kulturvärlden, utan framförallt med smutsen som en fråga som "ändå från början varit med om att kristallisera fram den västerländska filosofins idéer om ontologi"⁵⁴. En urgammal fråga om skillnaden mellan varat och varandet, en fråga som också inkluderar spörsmål om form och essens. Ändå är smutsighet som begrepp något som faller mellan filosofiska stolar. "Beskrivningar av smutsighet handlar ju till exempel i högsta grad om någonting fysiskt. Smutsigheten är ju dock inget fysikaliskt begrepp trots att fysiken är vetenskapen om det fysiska."⁵⁵ Ett av hans ärenden består i en grundlig kritik av det han identifierar som reduktionism, att behandla ett ämne som att det egentligen handlar om något annat, eller en del av något annat. Lagerspetz kritiserar den ofta högt uppskrivade abstraktionsnivån hos dessa företrädare.⁵⁶

De viktigaste försöken idag att inlemma smutsen i en filosofisk teori går ut på en eller annan form av reduktionism. Enligt en ansats som i denna bok betecknats som den antropologiska reduktionismen måste människans tendens att tillskriva föremålen egenskaperna smutsighet och renhet förklaras som projektioner av hennes egna idéer och tillstånd. Smutsen och bekämpandet av smutsen uppfattas i första hand som symboliska. Men den antropologiska reduktionismen fungerar inte, eftersom en verklig omsorg om renhet måste hållas isär från rituella praktiker. Renheten kan bara bli en symbol mot bakgrunden av en verklig, till skillnad från rituell, skillnad mellan rent och smutsigt.⁵⁷

Det Lagerspetz syftar på när han refererar till "de viktigaste försöken" står Émile Durkheim, Sigmund Freud, Georges Bataille, Mary Douglas och Julia Kristeva för. Antropologen Douglas bok *Renhet och fara* (1966) bygger vidare på delar av den tidiga sociologen Durkheims forskning, och är en klassiker på området. Douglas grundläggande definition av smuts går ut på att det utgörs av materia på fel ställe. Därför är exempelvis ett hårstrå i maten enligt hennes definition att betrakta som smuts. I grund och botten handlar hennes resonemang om ordning och brytande mot ordning.

Om vi skulle avlägsna det patogena och det hygieniska från våra föreställningar om smuts, så skulle vi få kvar den gamla definitionen av smuts såsom olämplig materia. Detta är ett mycket tankeväckande synsätt. Det förutsätter två villkor: en uppsättning ordnade förhållanden samt en kränkande av den ordningen. Smuts blir då aldrig en unik, isolerad företeelse. Där smuts finns, där finns också en ordning. /.../ Kort sagt, vårt beteende

⁵⁴ Lagerspetz, Olli, *Smuts. En bok om världen, vårt hem*, Stockholm & Stehag 2006, s. 20.

⁵⁵ Lagerspetz, s. 19.

⁵⁶ *Ibid*, s. 27.

⁵⁷ *Ibid*, s. 251.

rörande orenande utgör en reaktion som fördömer varje föremål eller föreställning med benägenhet att förvilla eller emotsäga våra invanda klassificeringar.⁵⁸

Mary Douglas använder smutsen som ett verktyg med vilket man kan tala om problemet med samhällets behov av gränsdragningar och människors benägenhet att fördöma det som inte passar in i det regelsystem de tycker ska gälla. Precis som Lagerspetz påpekar bygger resonemanget på en uppfattning om att ett samhälles föreställningar om smuts i det lilla går att hänföra till dess konventioner och regelsystem i också det stora. Som antropolog hämtar hon sina exempel från vad som för henne (och hennes läsares) är mer eller mindre främmande kulturer och använder sedan dessa för att få syn på den egna kulturens föreställningar om ordning. Den utomstående perspektiv på kultur formuleras därmed i termer av förbud, regler och begränsningar. Orenheten i Douglas bemärkelse uppstår i själva brottet mot ordningen, inget av elementen är i sig själva orena. Lagerspetz påpekar att "Douglas verkar inte helt medveten om att hon opererar med två skilda begrepp för orenhet. 'Det orena' får helt allmänt stå för element som inte kan ingå om ett givet, ordnat mönster skall upprätthållas. Hon skiljer inte mellan smutsigt, orent och besudlat, liksom inte heller mellan rituell renhet och renlighet. /.../ Smutsen förutsätter alltså för Douglas en ordning, men den är inte själv en del av ordningen. Tvärtom. Den består av sådana element som *vägrar finna sig i ordningen.*"⁵⁹

Det är lätt att se dragningskraften i Douglas retorik och att hennes resonemang passar in på personliga erfarenheter (eller för den delen självbilder) människor kan ha av att gå mot olika gränsdragningar och normer. Frågor om orenande är ju även förknippade med starka känslor rörande äckel, integritet och utanförskap. Exempelvis citeras Douglas i Tiina Rosenbergs *Queerfeministisk agenda*⁶⁰, där heterosexualiteten får stå för 'det rena' medan det queera får stå för 'det smutsiga', det subversiva och utmanande. Paradoxen här består i att ett av queerteorins viktigaste ärenden är att vrida till och allvarligt ifrågasätta föreställningar om essens och kön, men att Rosenberg i detta fall gör det genom att använda en retorik som Lagerspetz visar i grund och botten bygger på en essentiell föreställning om verkligheten. Samtidigt som det är viktigt att vara medveten om att det här även kan handla om att återta makten att beskriva sig själv, och ibland är det bästa sättet att göra detta genom att använda den andres termer och på så sätt synliggöra dem som sådana.

Lagerspetz sammanfattar sin kritik: "Min invändning mot Douglas är dock att olämpligheten inte kan vara en förklaring på att vissa föremål har kommit att klassas som smutsiga. Begreppet smutsighet anger snarare ett sätt på vilket ett föremål eller ämne kan vara

⁵⁸ Mary Douglas, *Renhet och fara*, Falun 2004 [orig. 1966], s. 55-56.

⁵⁹ Lagerspetz, s 88.

⁶⁰ Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm 2002.

'olämpligt''⁶¹. Han noterar hur betoningen på vad som ses som orent hos Douglas skiftar från relativ (kulturellt sett) till absolut, från *oordning* till *det främmande* [Lagerspetzs kursiv].⁶² Hennes läsning vid tesen att vår uppfattning om omvärlden, i sig en neutral verklighet, bara är en återspeglning av samhällsordningen. Man kan till och med säga att smutsighet är något som *påtvingas* en ursprungligen neutral verklighet, och är mer besläktat med ordet 'förbjudet' än med 'skadat' eller 'blött'.⁶³ Lagerspetz menar istället att smuts inte är 'oordning' i första hand, utan måste ses som *sui generis*, en egenskap för sig.⁶⁴ Orenheten befinner sig inte utanför det symboliska systemet, den går att tala om, den går att kategorisera och därmed är den en del av detta system. Däremot existerar den inte utanför mötet, aldrig utanför relationen mellan två föremål eller ämnen. Den kan därför inte sägas ha en egen idé, i platonsk mening, ingen essens. Lagerspetz menar att 'smutsigheten' och 'våra sätt att leva med smutsigheten' inte kan behandlas separat utan alltid måste ses tillsammans.⁶⁵

Abjektion

Som verktyg sedda är både Batailles och Kristevas tankar rörande smuts och rationalisering möjliga att använda i min läsning av *I en cylinder*. En av anledningarna är att hos både dessa två tänkare gränsar det smutsiga/det heterogena/det abjekta till ett annat begrepp som är centralt för denna uppsats, nämligen 'det sublima'. Bataille, som jag här läser genom Lagerspetz, bygger alltså vidare på Durkheims idé om gränshänvisningens ambivalens, och dennes uppdelning av den mänskliga existensen i två kategorier: 'det homogena' och 'det heterogena'. Bataille tänker sig att dessa två existentiella termer utgår från de två mänskliga impulserna 'tillägnet' och 'avförandet'. Enkelt förklarar på detta sätt: förstår man något så drar man in det i det homogena sfär, medan det heterogena får karaktären av det vi avgränsar vårt tänkande mot, det som måste avlägnas. Vi kan alltså inte säga något om det heterogena, bara om vårt *förhållande till* det heterogena, om de processer där det 'bestäms' som sådant. Om människans "begränsnings- och avföringsprocesser som producerar ett visst slag av avfall, samt återigen avfallets fränstötande och tilldragande verkan på människan. Man kan synliggöra och pröva processerna dels genom att undersöka gränstytorna, dels experimentellt genom *transgressioner* [Lagerspetzs kursiv]: tillfälliga, karnevalistiska eller sadistiska

⁶¹ Lagerspetz, s. 93.

⁶² Ibid, s. 94.

⁶³ Ibid, 157.

⁶⁴ Ibid, s 107.

⁶⁵ Lagerspetz, "Smutsens teori och praktik", *Res Publica* #57 2003, s. 8.

gränsöverskridanden.”⁶⁶ Upplevelsen av det heterogena är en icke-kunskap och tar sig både religiösa och erotiska uttryck, eller framstår som fasa.⁶⁷

Kristeva bygger i en psykoanalytisk kontext vidare på tanken om det heterogena, här med termen ’det abjekta’ eller ’abjektion’. Dessa tankar kan aktualiseras i *I en cylinder* framförallt med den hotfulla kvinnogestalten som vill skada eller till och med döda diktjaget. Den inledande meningen i kapitlet ”Varken subjekt eller objekt” lyder: ”Abjektionen är en av varats våldsamma och dunkla revolter mot någonting som hotar det och som tycks komma från ett omåttligt yttre eller inre, utslängt vid sidan av det möjliga, det uthärdliga, det tänkbara.”⁶⁸ Precis som Bataille och Douglas baserar alltså Kristeva sitt resonemang på en definition av smutsen som gränfenomen. Abjektionen har att göra med hot mot både jagets identitet och den egna kroppens integritet, den är själva motsatsen till ”jag”. Abjektionen är ett slags försvarsreaktion. ”Det är alltså inte frånvaron av renlighet och hälsa som frambringar abjektet, utan det som rubbar en identitet, ett system, en ordning. Det som inte respekterar gränser, platser, regler. Det som befinner sig mittemellan, det tvetydiga, det sammansatta. /.../ [den] är omoralisk, dunkel, suspekt och tar omvägar: en skräck som förställer sig, ett hat som ler, en passion som flamlar upp först när kroppen avtänts...”⁶⁹ Därför kan ”*A t t b l a n d a / sitt ansikte med / sin / sexualitet / . . / d ä r d e n / v i t a / kroppen / ska t i p p a s*” (s. 46) läsas som att jaget genom sitt utmanande av det möjligas eller det uthärdligas gränser i dikterna behandlas som abjekt. Men även diktjaget själv brottas med frågan om den egna integriteten. Johan Jönson skriver om/omskriver *I en cylinder* med orden: ”Att vägra internalisera odjuret. Att subjektifiera sig antitetisk. Som om det fanns något rent att slå vakt om. Är det ett genomgående förfall som skrivs fram?”⁷⁰ Det är svårt och i mina ögon onödigt att avgöra halterna av kommentar och omskrivning/upprepning i dessa ord, men tydligt är att han hos Jäderlund och/eller sig själv ser tendensen att koppla smutsighet till identitet i den tanketradition som här representeras av Durkheim/Bataille/Douglas/Kristeva. Jäderlunddikten som de nyss citerade orden av Jönson utgår ifrån lyder ”*F ö r l å t e r / j a g d i g / g å r d u / i n / i s j ä l e n*”. (s. 57) I Jönsons läsning blir alltså duet ’odjuret’ och själen ’det rena’.

Det handlar ju med dessa dikter, åtminstone i min läsning, inte så mycket om att försöka ’förstå’ hur världen ’är’ som att vara i den, ’läsa den’, ja kanske till och med ’göra’ den. Att läsa *I en cylinder* är, som jag redan varit inne på, mer att vara i en process än att motta

⁶⁶ Lagerspetz 2006, s. 122-123.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Julia Kristeva, *Stabat Mater*, red. Ebba Witt-Brattström, Stockholm 1995, s. 197.

⁶⁹ Kristeva, s. 200-201.

⁷⁰ Jönson 2008, s 72

resultatet av den. Kanske är det därför den här uppsatsen antar en så trevande hållning gentemot dikterna. Språket används inte för att berätta en avklarnad historia eller som ett försök att greppa en helhet; språket är ett pågående nu. Jag hörde en gång en författare påstå att man inte kan skriva om en kärlekshistoria som ännu lever och pågår: inte förrän den är död kan man skriva om den. Lite samma sak är det med *I en cylinder*. Det finns ingenting som är dött och avbildat och presenterat som en färdigförpackad historia, det finns ingen obruten linje. Det är därför inte frågan om en essentialistisk syn på verkligheten eller ej, i alla fall aldrig enbart, alltid med en 'twist'. Frågan tycks i detta sammanhang bli till en återvändsgränd. Allt jag kan göra är att gå runt och peka på möjligheter.

Vad som är lättare att tala om i anslutning till dikterna är relationerna mellan olika händelser. Tidsskikt i ett mångdubbelt inuti utan egentlig gräns, eller med en som gräns som expanderar och i samma rörelse plågsamt exploderar i ett inuti som lever, händer, pågår. På sätt och vis handlar det då mer om 'immanens' för att återknyta till Deleuze. När han i sin sista text "Immanens: Ett liv" skriver att "[s]ingulariteterna eller händelserna kommunicerar sinsemellan på ett helt annat vis än individer gör"⁷¹ så tycks det ha relevans för hur det är möjligt att läsa dikterna i denna bok, och även i den förra, *Blomman och människobenet*, vari man i bokens första dikt kan läsa " /.../ Smärtan finns bara i mitt inre. I allt som kan kombineras. Lägga till / eller dras ifrån. Allt som kan röras. S e s . / A t t a n d a s i d e t y t t r e s i n r e . /.../"⁷²

Smuts och fiktion

Att det finns föreställningar om smutsigt och rent går inte att ifrågasätta. Smutsen uppstår i en relation mellan ett värdeobjekt och ett sekundärojekt, där det senare smutsar ner det tidigare, men smuts handlar även om föremålets teleologi, det vill säga syfte.⁷³ En använd kaffekopp är inte smutsig om man väntar på påtår, men om man inte gör det ställer man den i diskhon och inte i köksskåpet. *I en cylinder* är en diktbok och ska den beskrivas som smutsig på ett materiellt plan så skulle det helt enkelt handla om att bestämma bokens faktiska kondition utifrån dess syfte, om kaffebläckarna, blyertsanteckningarna och fettfläckarna spelar någon roll jämfört med att dessa inte fanns när den inhandlades. Dessa blyertsanteckningar kan både ses som nedsmutsande (om det var en lånebok från biblioteket) eller som en del av bokens ändamål (att läsas och användas i en uppsats).

⁷¹ Gilles Deleuze, "Immanens: ett liv", *Glänta* 2001:3, s. 77.

⁷² Ann Jäderlund, *Blomman och människobenet*, Stockholm 2003, s. 7.

⁷³ Lagerspetz, 2006, s. 38.

Lagerspetz har alltså visat att frågor om smuts och orenande till slut faller tillbaka på frågor om ontologi. Väl där blir jag en smula förskräckt, men som jag visat finns det i diktboken ett underlag till att diskutera frågor om varande, blivande och det som kunde blivit i en ung flickas liv. Man kan även tillägga att just själva tonårstiden för de flesta innebär ett slags koncentrat av sådana frågor. Denna korta del av uppsatsen bygger på en kanske långsökt koppling mellan smuts och fiktion, men den är just som sådan alltför kittlande för att helt utelämnas. Detta stycke utgörs alltså av en utstickande tanketag som skjuter ut från uppsatsens egentliga ämne och intresseområde. Jag noterar bara att det kan finnas ett samband mellan smuts och fiktion som någon gång kan vara värt att titta närmare på. Precis som smuts så faller även frågor rörande fiktioner och fantasier slutligen tillbaka på ontologiska frågor, det vill säga frågor om hur verkligheten är beskaffad. Verkligheten, fiktionen och fantasin hänger ihop, frågan är bara hur förhållandet dem emellan ser ut. "Verkligheten har" som Jäderlund själv uttryckt det "så många dimensioner"⁷⁴. Fiktionen, precis som smutsen, både uppstår ur verkligheter och om/skapar verkligheter. Ett sätt att närma sig ämnet är förstås att titta på hur de litterära verkligheterna hänger ihop med de icke-litterära.⁷⁵ Frågor som dessa kräver att man behandlar dem i ett sammanhang, just så som Lagerspetz förespråkar smutsteoretikerna. Om man erkänner båda dessa begrepp som 'sui generis' går det egentligen inte att tala om dem utan konkreta situationer och exempel, man måste alltså möta dem i en specifik verklighet.

Smutsen i *I en cylinder i vattnet av vattengråt*

Bättre är med andra ord att på ett konkret sätt ta sig an det som kan läsas som en rörelse runt smutsigt och rent i själva dikterna. Jag vill göra detta utan att hamna i en romantiserat punkig position där normbrott entydigt kopplas till smutsighet genom en symbolisk läsning. Hur ser sammanhanget ut där dikternas 'smuts' uppstår: hur går det att använda begreppet 'det smutsiga' tillsammans med dikterna i *I en cylinder*?

På skönlitteraturens område är det lätt att konstatera att fiktionen om den unga kvinnan fram till för några årtionden sedan varit ganska entydig i sitt budskap. I den svenska uppfostringslitteraturen för flickor⁷⁶ är de två starkaste kännetecknen på en 'smutsig' eller 'dålig' flicka att hon är fåfäng och att hon ger efter för en förförare. En 'ren' och 'god' flicka

⁷⁴ Jäderlund enligt Paal Bjelke Andersen och Mariann Enge i intervjun "Att försöka närma mig det vanliga också", www.nypoesi.net, 2004.

⁷⁵ En ingång till frågan finns i Johansson, s. 50 ff.

⁷⁶ Gunlög Kolbe, *Om konsten att konstruera en Kvinna. Retoriska strategier i 1800-talets rådgivare och i Marie Sophie Schwartz' romaner*. Diss., Göteborgs universitet, 2001.

är raka motsatsen: prydligt och anspråkslöst klädd, redig, och låter sig framför allt inte övertalas till sex, eller utsätter sig för situationer där hon utnyttjas sexuellt: tänk Jane Eyre, tänk Kulla-Gulla. Dessa föreställningar om vad som skiljer 'bra' från 'dåliga' flickor är högst gällande än i dag. (Synlig bland annat i den numera hårt kritiserade rättegångslogiken där en våldtagen kvinna får skylla sig själv om hon är berusad och/eller 'utmanande klädd'.)

Även om det är en symbolisk beskrivning av smutsighet så är det långt ifrån abstrakt att påstå att en sexuell flicka ofta är en smutsig flicka i omgivningens ögon. Jag kommer nu att titta lite närmare på vad det är som gör att diktjaget beskrivs eller uppfattas som smutsig i några konkreta diktsituationer. Jag ska också utforska hur väl smutsighetsbegreppet fungerar när jag ska tala om dessa dikter. Kanske handlar det här, som Khashayar Nederehvandi skriver i sin essä, inte i första hand om att bara ifrågasätta rådande normer "utan snarare att ställa sig frågan om vad normer(na) innebär. Men dessa frågor uppstår inte i dikterna utan *ur* dikterna, någon annanstans."⁷⁷ Kanske hos läsaren, som i det här fallet är jag. Här en dikt jag uppfattar som både plågsam och skitig:

*Svart ur-
gröpning tömning
i Flärd-
bäcken P a p p a
P a smutsig
och nästan död
den f ö r s t a
a v –
g r u n d e n
som
i sagan*

(s. 24)

Smutsen är här både konkret och abstrakt, den hänger samman med kroppstömningar som skit och sperma, men kan också vara abstrakt och hänga samman med 'Flärdbäcken' och 'urgröpning' och en upplevelse av förlust. Formen är fragmentarisk och det är egentligen oklart vem som är 'nästan död'. Språket stammar och liknar den egna avgrunden med den 'i sagan', vilket fikcionaliserar hela dikten, samtidigt som avgrunden blir abstrakt. Diktens perspektiv är på samma gång ett återkommande till och en flykt ifrån: närvaron är extrem och plågsam, flykten sker genom de sista orden, men samtidigt finns det en distans varifrån

⁷⁷ Nederehvandi, s 103.

alltihopa är skrivet, kanske den enda punkt varifrån dikten är möjlig. Genast vidare till denna dikt:

*Rot
kyss
med tungan
med lårbens-
pipan
stjärt-
gungan
rotkyss
i varje
snår”*

(s. 70)

Detta är en av tre dikter i boken som inte innehåller ett enda spärrat ord. Är orden 'rotkyss', 'lårbenspipan' och 'stjärtgungan' transgressioner i Batailles mening, alltså ett undersökande av gränssytan mellan det kända och det okända, äckliga? Jag vet inte. En sexuell upplevelse som går djupt in i det kroppsliga är det i alla fall, ett möte som knappast för tanken till ett lättsamt och romantiskt vänslande i snårerna, utan snarare till en stark sexualitet som i det närmaste är en upplevelse på liv och död. Ordet 'rot' är både förbundet till underjorden och med ett slags härkomst: urkyss, dödskyss. 'Lårbenspipan' och 'stjärtgungan' är från en kropp som är avskalat från både kött och hud, en kyss 'in på bara benet', men också en kusligt anatomisk omfamning som står i kontrast till ordet 'tunga'.

En sexualitet kopplad till existentiell känsla finns även i följande dikt: "*L u x u ö s a m e r i k a n s k / l ä d e r s p e r m a e l l e r / e n h a n d s k e p l a s t / a n s i k t e / g e n o m e n / h a n d s k e a t t f å v a r a / s å n ä r a / e n a n n a n / m ä n n i s k a s / k ö n*" (s. 58) Här finns egentligen ingen smuts, sperman är inte smutsig i den här situationen och "att få vara så nära en annan människas kön" framstår här mer som en ynnest än något smutsigt eller skamligt. Nästa dikt är däremot både smärtsam och undrande. Jag citerar den i sin helhet:

*Var jag ond var jag det
ena var det andra lika
ont var huvudet hopsnört
som en syrén
eller som en kabel som
kryper genom rotsystemet*

*i en håla var jag död
var det ett minne långt
inifrån ändå in cyangrova
pinne
var jag brun var jag färgad
för dig var jag lik var jag
det vita ont kyla
ut andas is ont kyla nere
vid kanten som skum nere
vid brådvita kanten*

(s. 72)

Hela dikten är ställd som en fråga där orden 'ond', 'död', 'minne', 'brun', 'färgad', 'lik', och det 'vita', 'ont', 'kyla' utgör spänningsfältet mellan jaget och duet. Frågan kan vila på en annan: 'varför hatar du mig?' Denna dikt är inte i sig en sexuell situation. Frasen 'var jag det ena var jag det andra' är både en beskrivning av en osäkerhet rörande jaget, en med Douglas ord hotfull svårighet att kategorisera henne, men det är också en sorts utsaga som liknar ett 'vad jag än gör är det fel': orden förändras men känslan bakom består. Jaget liknar sig vid en blomma med ihopsnört huvud, en kabel som kryper under jorden. Ordet 'system' finns, ordet 'kanten' finns och denna kant är 'brådvit'.

Som redan nämnts så beskrivs ett flertal olika rörelser i dessa dikter. Redan citerade "I bröstet / vecklade de ut / sig och / levde utan- / för skars / de / av" (s. 94) kan läsas som en dikt där ett värnande om hur den värld som växer inuti stympas av den som väntar utanför, lika mycket som en utsaga i ett sammanhang som rör 'det andras andra sida' som det potentiella jag redan skrivit om i denna uppsats (på s. 12 ff). Den dubbla rörelsen möjliggörs i så fall också av att det går att både läsa den sexuella flickan som smutsig i omgivningens ögon och att hon behandlas våldsamt därefter, men också som att hon inifrån upplever att hon 'smutsas ned' av det sexuella, att det i sig utgör våldet (se till exempel "Svart ur- / gröpning tömning"-dikten, citerad ovan på s. 23-24). Det finns ingenting som motsäger att en människa kan rymma båda dessa upplevelser, och ännu fler. Anders Olsson läser hos Jäderlund 'en misstänksamhet mot det autentiska talet', Naderehvandi läser en medvetenhet om att motstridiga perspektiv finns. Jönson påstår varken det ena eller det andra men i hans omskrivningar/läsningar av dikterna finns ett jag som jobbar med en självbild i brutal konfrontation med omvärlden.

Lagerspetz tar under rubriken "Smuts-boomen och de konstnärliga krigen" som exempel på samtidens fascination för smuts i konst upp fotografiet "Piss Christ" av Andres Serrano,

samma konstnär som orsakade rabalder i samband med sin utställning *History of sex* i Lund och Alingsås 2007-2008. När Lagerspetz beskriver fotografiet som bilden av hur ”ett ensamt, belyst krucifix hägrar genom ett röd-gul-brunt skimmer”⁷⁸ för det tankarna till färgskalan i några av den aktuella diktverkens dikter: *Fitt-solen är i taket och/går med sina strålar av/guldrosa brun emalj och/smuts i sina våder en/nylonstrimma kall frans/.../* (s. 74). Även i denna dikt tycks färgerna dubbeltydigt skimrande ”*Guldtinning som / senapsljus / gul / målning / sol kyla / sol sol*” (s. 84). Det finns förstås andra färger i bokens dikter, men ofta nog tycks de komma från en färgskala som är lika urvattnat vacker som dovt påminnande om mer kroppsliga ämnen: ”*.../brunt lock / rosa / brunt / lila rött/eller /brunturkost/av-/stucke t/mörkt rött*” (s. 56).

DET SUBLIMA

Lite som med ’det smutsiga’ handlar ’det sublima’ om ett diskursivt begrepp, en situationsbunden begivenhet utan fast form. Men där smutsen blev smuts i mötet mellan två föremål eller ämnen, hör det sublima hemma bortom människans mått, bortom gränsen för hennes förmågor och förståelse. Begreppet i sig har en fascinerande historik som jag ska försöka sammanfatta på ett översiktligt sätt, till min hjälp har jag Jan Stolpes översättning av *Peri Hypsos* och Anders Olssons tillhörande essä.⁷⁹

Traktaten *Peri Hypsos* (’Om höghet/ storhet/ det sublima’) nedtecknades under senantiken, författaren kallas Longinos men det råder oklarheter om textens ursprung. En av de saker som är intressanta med *Peri Hypsos* är att denna, till skillnad från exempelvis Aristoteles poetik och andra antika dokument, saknar historiska kommentarer från den tid de nedtecknades och drygt 1 300 år fram. Märkligt nog tycks alltså dessa texter, eller fragment av texter stått utanför hela den västeuropeiska idétraditionen fram till 1554 då Francesco Robortello gav ut den första utgåvan av traktaten. Som kritiskt begrepp är alltså ’det sublima’ en ganska modern företeelse och brukar återföras till Boileaus översättning till franska som utkom 1674. När *Peri Hypsos* väl började läsas och kommenteras blev ’det sublima’ genast ett begrepp vars innebörd ständigt omvandlades.⁸⁰ Med Edmund Burkes uppsats ”*Essay on the sublime and beautiful*” 1756 skiljdes ’det sublima’ från ’det sköna’, och debatten runt begreppet kom

⁷⁸ Lagerspetz, 2006, s. 29.

⁷⁹ Longinos, *Om litterär storhet*, översättning av Jan Stolpe, publicerad tillsammans med essän ”Det sublimas förvandlingar” av Anders Olsson, Göteborg 1997.

⁸⁰ För en närmare studie om hur 1700-talets tänkare i England resonerade runt begreppet, se Karl Axelssons *The Sublime. Precursors and British Eighteenth-Century Conceptions*, 2007.

istället mer att handla om som Olsson formulerar det: ”den mörka sidan av det sublimes ska återkomma som en refräng i den estetiska debatten fram till våra dagar: en tvetydig, svårfångad känsla av skräckblandad lust och häpnad bortom det sköna i egentlig mening. /.../ Det ljussublima ersätts alltmer av en hotande avgrund och en intensiv upplevelse av begränsning och tillkortakommanden.”⁸¹ Hos både Burke och Kant är fantasin central i tolkningen av det sublimes, som här inte handlar om en kvalitet hos ett föremål, utan finns eller blir till i jagets egen aktivitet.

Det sublimes är också en paradox, ”Kant talar om hur lust och olust, attraktion och bortstötning, växlar plats. Ibland talar han också hur förnimmelsen av det sublimes i sig själv ändrar karaktär och blir ambivalent, ’en negativ lust’.”⁸² Hos romantikerna blev ’det sublimes’ alltmer entydigt med ’det skräcksublimes’ och inom den gotiska litteraturtraditionen som exempelvis Mattias Fyhr skrivit om ligger fokus på Burkes betoning av fasa (eng. ”terror”) som en styrande princip i sammanhanget.⁸³ Miljöerna utgörs gärna av gamla mörka slott, ruiner, dramatiska landskap och labyrinter. Här kan vi dra oss till minnes Malte Perssons beskrivning av den rörelse i Jäderlunds författarskap som jag skrev om i inledningen, då han noterade hur poeten ”på långa omvägar tar sig tillbaka till en oironisk början”, i sig en beskrivning av en labyrintisk manöver. Också romantikens sublimes är avhängigt jagets medvetande, och framförallt dennes fantasi. Hos Novalis handlar det sublimes om att framställa det som inte kan framställas.⁸⁴ När det sublimes möter moderniteten ser Olsson hur ”skräcken inför det osägbara successivt tränger undan apoteosen till det gudomliga eller absoluta som det sublimes grundform.”⁸⁵ Men han ser också hur den ljussublima traditionen till viss del upprätthålls av svenska modernister som Vilhelm Ekelund och Gunnar Björling.⁸⁶ Just Gunnar Björling dyker också upp i Enckells text om Jäderlund i *Au petit garage*: ”minnas påminnas. att det är detta som poesi är. när man läser Ann Jäderlunds dikt. som ingenting annat. (bara hos två andra upplever jag det lika obönhörligt, omedelbart: Paul Celan och Gunnar Björling.)”⁸⁷

Med Jean-Francois Lyotard⁸⁸ utvecklas ’det sublimes’ ytterligare som filosofiskt begrepp och ”tolkas som negationen av varje regelsystem”, Lyotard använder mycket av Kants

⁸¹ Olsson, 1997, s 104 f.

⁸² Ibid, s. 110.

⁸³ Mattias Fyhr, *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Lund 2003.

⁸⁴ Olsson, 1997, s. 111-112.

⁸⁵ Ibid, s. 113.

⁸⁶ Ibid, s. 118.

⁸⁷ Enckell, s. 37.

⁸⁸ Jean-Francois Lyotard, ”The Sublime and the Avant-Garde” i *The inhuman*, Cambridge 1988.

resonemang men Olsson ser också hur ”det sublima blir ett verktyg i upprorets tjänst.”⁸⁹ Han noterar hur det sublima hos Lyotard har karaktären av händelse, en händelse som hör samman med fiktionens och gestaltningens förmåga att hålla hotet om död och tystnad på avstånd och att det sublima läst på Lyotards sätt mer handlar om representationens kris och ”hur konsten framställer sig själv”.⁹⁰ Olsson menar också att denna utveckling och återaktualisering av det sublima som begrepp har ”skett till priset av en påtaglig utarmning. Risker är att den negativa formen av det sublima hos Lyotard förvandlas till en dyrkan av den estetiska händelsen som sådan, tömd på alla budskap.”⁹¹

Det postmodernt sublima och *I en cylinder i vattnet av vattengråt*

En helt annan och för den här uppsatsen mycket mer användbar ingång till det postmodernt sublima ger Andrew Slade. Hans läsning av Lyotard utgår från ett perspektiv där frågan huruvida ett konstverk bör ha ett budskap eller inte är mindre relevant. I boken *Lyotard, Beckett, Duras, and the postmodern sublime* fokuserar han på människan som överlevare (”survivor”) och hennes konst som sprungen ur detta faktum. Redan på bokens första sida slår Slade fast att ”The sublime bears witness to terror as terror we have survived.” Hos Slade är ’det sublima’ något som uppstår när en konstnär försöker finna ett sätt att hantera en plågsam händelse, till synes omöjlig att gestalta på ett traditionellt sätt. ”The question of the art and literature is also a question of finding a mode of presentation for the unrepresentable of thought”⁹² och vidare att ”[t]he sublime sentiment and its textual [...] figurations provide us with a way of bearing witness in that the figuration is not simply a repetition of the differend, but a critical experiment in presentation that carries the pain of failure with it in its search for a presentation.”⁹³ Ett processbetonat skapande där resultatet inte är något ’färdigt’ utan bär i sig något rörligt, och som varken vill eller kan visa upp exakt det fruktansvärda som händer utan istället fokuserar på det som händer i konstverket. En position där författaren brottas med både smärtan av det genomlevda, ansvaret av att vara vittnet och den klivenhet som följer med att vara den som överlevde. Slade betonar alltså att en viktig del av utmaningen består i att söka en form där erfarenheten kan presenteras på ett sätt som bevarar dess fasa och smärta

⁸⁹ Olsson, 1997, s. 116.

⁹⁰ Ibid, s. 117.

⁹¹ Ibid, s. 119.

⁹² Andrew Slade, *Lyotard, Beckett, Duras and the postmodern sublime*, New York 2007, s. 3.

⁹³ Ibid, s. 4.

utan att vare sig reducera eller reproducera den.⁹⁴ Hur konstnären eller poeten förhåller sig till minnet av starkt präglade händelser framstår som en viktig del i det postmodernt sublima.

Självt behandlar Slade texter av Samuel Beckett och Margurite Duras, två överlevare med starka upplevelser av krigets kaos, hot och förluster. Slade konstaterar att det skandalösa med litteraturen efter Auschwitz och Hiroshima inte är beskrivningarna av dessa som modeller av ondska, utan att det fortfarande finns lust och glädje i världen.⁹⁵ Det är också detta som är skillnaden mellan Burkes sublimitet och den postmoderna motsvarigheten; där den tidigare beskrev det sublima som en känsla av lust sprungen ur skräck, handlar det hos den senare snarare om svårigheten att tillåta sig själv att leva igen, att hantera och konfrontera lusten och glädjen i ljuset av det förskräckliga som hänt. Att leva vidare utan att förtränga det plågsamma minnet, att låta både glädje och erfarenheten av det fruktansvärda finnas.⁹⁶ ”Det sublima är en idé som hör samman med självbevarelsen”⁹⁷ påpekade Burke. Det sublima är alltså ett begrepp möjligt att använda i en diskussion om ’jaget’ kopplat till varande och blivande?

Jäderlund är inte en författare som skriver om krigens brott. Anledningen till varför Lyotards tankar om det postmodernt sublima och Slades praktiserande av dessa är relevanta för *I en cylinder* finns just i kopplingen mellan det sublima och människan som överlevare. Det aktiva sättet att förhålla sig till minnet av upplevelser då den egna existensen stod och vägde på en spets.

*Vad kan man göra mer
när de gjort det de gjorde
det jag
gjorde vad kan benen göra
armarna hörseln mörkret
frågar inte sig själv
svarar
inte svarar ljudlöst som
en annan människas blod*
(s. 73)

Dikternas position är som tidigare nämnts på samma gång ett ’nu’ och ett ’då’. En överlevare är någon som borde varit död men som lever, och kan ge vittnesmål om hur döden passerade

⁹⁴ Slade, s. 14 (min översättning).

⁹⁵ Ibid, s. 15.

⁹⁶ Ibid, s. 13.

⁹⁷ Ibid, s. 85.

dem. ”Ingen egen röst. Huvudet interfolierat i en annan kropp. Fittan återigen som ett sår, kanske som bataillesår, liksom ögonen. Seendet ändå bibehållet. Eller det paralyserade vittnets.”⁹⁸ Så skriver/härmar/reproducerar Jönson en av dikterna i boken.⁹⁹ Det finns i dessa dikter både en brutalitet och en stark livskänsla, det är därför högst rimligt att tala om ett överlevarperspektiv i anslutning till *I en cylinder*.

*nedsliten kall själ
jag är i den låga jorden
i Humlegården där jag ska
dödas av henne med
den stora Karpatersolen
som en vit krage som
grädde som upp-
piskat leverskum*

(s. 32)

”Judgement of the sublime is not determinative, but reflective”¹⁰⁰ betonar Slade. Att bedöma sublimitet innebär reflektion, inte att med säkerhet fastslå det ena eller det andra. Ljuset i dikten ovan är en del av hotet eftersom hon som ska döda jaget bär på en ’Karpatersol’ och jaget väntar ’i den låga jorden’ som på sin bödel. Den vita kragen är både ’hatkragen’, ’könskragen’ och den oskyldigas vita krage (men också domarens och prästens) – den är (blir under läsandets gång) allt detta.¹⁰¹ Orden är på samma gång tomma som fulla av betydelser, ordet ’som’ bidrar ytterligare till denna effekt eftersom de två avslutande liknelserna både urholkar och fyller kragen med betydelser. Särskilt den sista ”som upp – /piskat leverskum” utgör en rejäl glidning i bilden.¹⁰²

Det postmodernt sublimala måste i Lyotards mening också, som titeln på hans text ju anger, vara avant-garde. Den överlevande måste av nödvändighet finna nya former för konsten, våldet får inte bara reproduceras i en tom upprepning. Variation kan då vara ett nyckelord: så är till exempel vattnet i bokens titel både tårar och upplösande, vattnet är renande, livgivande, genomskinligt. Dödande och glittrande. Vatten reflekterar ljus och en stor vattenyta kan bära ljud över långa sträckor men befinner man sig istället under vattnet förvränger det ljudet.

⁹⁸ Jönson, 2008, s. 72.

⁹⁹ I min läsning är detta ett omgörande av dikten på uppslaget 28-29, *I en cylinder*.

¹⁰⁰ Slade, s. 22.

¹⁰¹ Ordet ’krage’ dyker upp på s. 6, 32 och 88 i *I en cylinder*. Jag tar även upp detta ovan, se s. 11.

¹⁰² Se även Olsson 2006, s. 371 not 34, för ytterligare ingångar till Jäderlunds allegoriska teknik.

Vatten är utan fast form. Vatten har både yta och djup, man kan flyta på det och sjunka i det, det kan skölja bort och det kan förvanska döda kroppar.

Om vi återkallar den redan behandlade dikten som börjar med orden ”*s v a r t u r - / g r ö p n i n g t ö m n i n g...*” så skrev jag tidigare att distanseringen kan vara nödvändig för att dikten ska kunna skrivas. Dikten befinner sig på samma gång i ett ’nu’ som i ett ’efteråt’, ett för alltid delat, mångskiktat men ändå exakt ’nu’ där sorgen finns inuti eller kanske bredvid glädjen, leken, fantasin och upptäckandet som det är att skapa något.

”...grovt blemljus”, ”manchesterljus hud”

Det postmodernt sublimala finns närvarande i diktsamlingen men det finns även viss grund för att diskutera några av dikterna utifrån det Olsson kallar ”en mer klassiskt ljussublim tradition”,¹⁰³ den han ser Ekelöf och Björling utveckla. Lotta Lotass pjäs *Dalén* handlar om fyrens uppfinnare, den sedermera blinda ingenjör Dalén.¹⁰⁴ I pjäsen påstår en nyfiken karaktär iklädd vita kläder och gammaldags vit skinnhjälm att om man slår ihop alla skrivna texter, så är ordet ’ljus’ i olika ordkombinationer det vanligast förekommande substantivet. Rent konkret i *I en cylinder* förekommer ordet ’ljus’ i flera olika varianter: ”*Flick- /ljus ljus /luft*” (s. 7), ”*fittljus*” (s. 12), ”*hand- /kapselljus*” (s. 14), ”*ljus- /trådarnä*” (s. 40), ”*Grovt blemljus*” (s. 41), ”*manchesterljus hud*” (s. 78), ”*senapsljus*” (s. 84), ”*svagt ljus innerkopplat/glas*” (s. 89).

Hur ordet ’ljus’ här är sammansatt med andra ord i ofta oväntade kombinationer utgör en varningsklocka för den som vill läsa dikterna som skrivna i en tradition av klassisk sublimitet: någon ’ren’ ljussublimitet kan det inte vara frågan om här. Orden är inte endast genomskinligt skimrande, det finns i sammansättningarna något som hindrar ljuset att lysa obehindrat rakt igenom, hindrar dem från att blända.

Nästan lika osäkert som pjäskaraktärens uttalande om ljus som det mest frekventa ordet i skrift blir det därför att peka på inslag av det man kan beteckna som ’ljussublimitet’ i *I en cylinder*. En tydlig definition saknas ju, men Olsson talar om det klassiskt ljussublimala som en form av litterär storhet ”som överskrider människans mått. Det är en stil, som inte syftar till att informera eller med logiska argument övertyga åhöraren, inte heller förnöja henne. Utan ännu starkare: att hänföra henne till oemotståndlighet.”¹⁰⁵ I *Peri hypsos* betonas även vikten

¹⁰³ Olsson, 1997, s. 118.

¹⁰⁴ Uppsättningen jag såg spelades på Pusterviksteatern i Göteborg 2008.03.11, manuset till *Dalén* av Lotta Lotass finns utgivet på Marginal förlag (Stockholm) 2008.

¹⁰⁵ Olsson, 1997, s. 99.

av ett rikt användande och totalt behärskande av litterära tekniker för att resultatet ska bli sublimt. Vi når nu, eller återvänder nu, till dikten som omtalades i uppsatsens inledning.

*instängd i din egen själ
som en hyacint i en plast-
påse*

(s. 27)

På ett sätt vill jag ju kalla dikten 'klassiskt sublim': jag hänförs... nästan. Men hur överskrider dikten människans mått; är det ordet själ som gör att jag dras till en sådan läsning? Är det hyacinten? För vad står det egentligen? Att ingenting; inte jaget, inte hyacinten finns utanför sig själv? Eller är det den där vardagliga plastpåsen, dess hindrande hölje runt blommans doft, form och färg som ger den där dubbla känslan av andnöd och vidd? Kanske kan denna dikt i så fall korrespondera med följande: "Hur kan / andningen / vara ett / svar / som inte / finns / hur kan svaret / vara / som inte / finns / utanför / frågan"¹⁰⁶ och även med den tidigare citerade inledningsdikten i *Blomman och människobenet*: ".../ Ingenting motsvarar någonting annat än vad det är. Blått motsvarar blått. Även när det görs om. Rodnar eller separerar. /.../"¹⁰⁷ Johan Jönson frågar misstänksamt varför "instängd i din egen själ / som en hyacint i en plast – / påse" överhuvudtaget används. "Är det för att skriva sig bort från det? Är de nästan oanvändbara begreppen och liknelserna imperativa, de också? Men i såna fall i vilken diskursivitet? Är det en liten citatkonstellation av könsperformativitet, autenticitetsfantasmer?"¹⁰⁸ Ordet 'själ' som 'nästan oanvändbart' är intressant i sammanhanget, jag föreställer mig då att ordet 'själ' är en sorts vit fläck i språket, en blind punkt. "Går du / in / i själen / går du in / som du / är" (s. 64) Är detta också ett uttryck för en 'autenticitetsfantasm'? Från ett helt annat håll skriver Enckell: "man kan inte skriva som någon annan man kan bara skriva som sig själv..."¹⁰⁹ Eller är kanske duet i ovastående dikt någon annan, inte alls att förstå som ett allmänt påstående? Jönson skriver om/bredvid/utanför denna dikt: "Hon släpper kanske in någon nu. Hon kanske låter det ske. Men vad ska egentligen 'själen' betyda?" Och lite senare: "Igen: hjärtat, själen. Är det begrepp som ska skydda från omgivningen?"¹¹⁰ Frågan är om "själen" ska betyda något alls?

¹⁰⁶ *I en cylinder...* s. 18. Denna dikt kan sägas peka tillbaka på en av de tidigare ".../ Vad är det som talar / och talar / i sin egen fråga? /.../" (ur *Vimpelstaden*, i *Ann Jäderlund 1984-2000*, Stockholm 2002, s. 34).

¹⁰⁷ Jäderlund, *Blomman och människobenet*, s. 7.

¹⁰⁸ Jönson, 2008, s. 71.

¹⁰⁹ Enckell, s. 37.

¹¹⁰ *Ibid*, s. 72.

Ett tomrum att använda som just sådant, ett glapp som inte går att överbygga. Och då syftar jag inte så mycket på själva ordet, som händelsen, tomheten.

Huruvida ovanstående dikt kunde kallas klassiskt sublim är alltså tveksamt, omdömet kunde egentligen bara baseras på diktens eventuella förmåga till hänförelse. Jönson hänfördes inte. Jag tror att min egen nästan-hänförelse bottenar i en *vilja* att hänföras. En sorts förväntan, en önskning sprungen ur min läsning av Jäderlunds tidigare diktsamlingar. Att läsa Jäderlund kan vara att vänta på denna hänförelse, men det är en felriktad önskan här. Hur är det med följande dikt, är den ett exempel på klassisk sublimitet/'ljussublimitet'?

*Sol blod
i den
tunna väggen
i
de tunna ögonen
som
vatten
sol blod*

(s. 23)

Som det redan framkommit i uppsatsen så blandas i dikterna ord från olika poler i språket, från motsatta semantiska fält. Det smutsiga är här inte entydigt 'fult' och det ljusa är inte entydigt 'skönt', sådana indelningar är helt oanvändbara utanför sitt sammanhang, tomma. "Det är alltid bara just som det är" fortsätter den nyligen citerade dikten från sidan sju i *Blomman och människobenet*. Allt är just som det är, samtidigt som allt beror på kontexten och mötet, på nuet (i nuet i nuet). Dikten är på samma gång extremt inåtvänd som extremt lyssnande och utåtvänd. Läsaren förnimmer omvärlden från ett inutiperspektiv som hela tiden förändras, rinner undan, löses upp, expanderar, och ändå bär språket på en otvetydig ton av integritet, av egen *stil* för att återigen tala med Johanssons ord.¹¹¹ Begreppet 'ljussublim' framstår då som missriktat, som irrelevant att tala om här. Jäderlund kanske är en poet som kretsar runt 'det sublima', kanske främst som stilistiskt grepp, men i just denna diktbok kommer det sublima mer i formen av ett tomrum. Som redan nämnt så väntar jag som Jäderlundläsare på det sublima eftersom det på olika sätt är närvarande i tidigare diktböcker, men här uteblir det alltså. Dikterna vill inte förföra. Takten från tidigare finns inte här, inte heller den sensuella stoltheten eller den tidlösa skönheten. Istället är dikterna upphackade,

¹¹¹ Johansson, s. 71 ff.

använder könsord och har tydliga vardagsreferenser och tidsmarkörer, ja de kan till och med vara ganska fula.

Det klaraste ljuset i denna bok, det som inte är hindrat av en tunn, skyddande hinna av smuts är ett hårt ljus som är lika delar vackert som hotfullt. Det är inte sublimt. Ljus kan ju också vara vasst och bländande, en lucka i seendet. Ljus kan vara frätande och skarpt. Det vita kan vara en hal och glatt yta, en skräckbild av blind vithet i moderspupillen. ”*Också mamman / med de / vita pupillerna / cigaretten / i brun / snö*” (s. 49)

Slade skriver att ”[t]he aesthetics of the sublime, in a rudimentary sense, exposes the fundamental and irresolvable difference between knowing and feeling”¹¹² Denna skillnad, mellan att veta och att känna är också något man som litteraturläsare i kombination med litteraturvetare är väl medveten om, något jag redan i inledningen cirkulerade lite runt, och som sedan återkom i det prövande resonemanget om smuts och fiktion. Skillnaden mellan att känna och veta går som sagt även att koppla till olika sorters kunskap, till den hierarki som finns mellan dem. Att veta är bättre än att känna? Att skriva ner kunskap på papper är bättre än att bära kunskap i kroppen? Allt beror på, eller borde bero på, vilket sammanhang vi talar om. Men skillnaden mellan att veta och känna, hur förhåller sig det till glappet mellan tecken och betecknad? ”*Var jag det / ena var jag det andra*”. Eller är det kanske frågan om samma språkliga ingenmansland som en poetisk zon där dikten tar avstamp från ett mellanrum? Hur nu det går till. Naderehvandi kallar det för det obegripliga/det omöjliga, och vill att detta inte ska ses som en avgrund utan som en grund.¹¹³ En annan sorts grund än den ”veta” lägger.

Färgskalan i den nyligen citerade dikten ”*sol blod...*” är på samma gång starkt blodröd som ljusstark, där blodet skulle kunna höra till ’smutspolen’ eftersom det hör till kroppen, och där solen i så fall skulle höra till ’det sublimas pol’. Vattnet gör att de både blandas samman i en rosagul förnimmelse. Sammanblandningen kan också ske i själva anblicken. Sol/blod kan vara hudens solgenomlysta vägg; ett öra, en kind, eller som i ett av fotografi på ett foster från Lennart Nilssons *Ett barn blir till*, första gången utkommen 1965, jag nämner årtalet eftersom boken var relativt nyutkommen under det tidsspänn som finns angivet på titelbladet till *I en cylinder*.¹¹⁴ Samtidigt som de blandas så står också diktens ord kvar som separata på pappret: ’blod’ och ’sol’. En liknande rörelse av sammanblandning finns i följande dikt:

¹¹² Slade, s. 21.

¹¹³ Naderehvandi, s. 106.

¹¹⁴ Lennart Nilsson, *Ett barn blir till*, Stockholm 1965.

*Grovt blemljus
och
grovliknande
vita hjärtan
vad jag hör vad
jag vill
veta i hörseln
som
smör*

(s. 41)

Hur ser ett grovt blemljus ut? Är det gulvitt som varet i en finne, är det ett tonårsljus? Det är ett ljus som bara finns i skriften, det skapas där. Visst kan man hävda att orden 'grovt' och 'blem-' här hör till smutspolen och ljuset till det klassiskt sublimala, 'grovlikande vita hjärtan' är också det en integration av de kategorier vi vanligtvis använder uppställda mot varandra i språket, liv – död, till exempel. Ett hjärta ska ju vara rött och bultande, inte vitt och grovliknande. Lyssnandet är centralt i dikten och det är något som händer lika mycket som det redan hänt, som kanske har format dikten. Smöret dyker upp på andra ställen i boken och fyller ibland samma funktion som en sol. Att höra ljuset som något man vill veta, är det vad som händer? Men sublim? Nej, snarare är dikten på ett aktivt sätt INTE sublim, det är mer som att den arbetar med, och samtidigt mot, 'det sublimala'.

Agneta Enckell skriver i inledningen av sin text i *Au petit garage*: "räcker inte till. så känner jag det. jag räcker inte till för det här... /.../ minnas påminnas. att det är detta som poesi är. när man läser Ann Jäderlunds dikt. som ingenting annat."¹¹⁵ Att ställas inför något som är *för mycket*. Att vara i virvlarna runt något *oerhört*. Att kastas ner i minnesbrunnen, blinka mot de i ständigt motljus flimrande bilderna. Enckells rader kan korrespondera med det Kristeva skriver om det sublimala i förhållande till det abjekta. Hon tycks inte göra någon åtskillnad mellan 'att sublimeras' och 'det sublimala', något man kan ifrågasätta. Hennes uppfattning om vad det sublimala innebär ligger någonstans mellan den romantiska och den postmoderna. Kristeva skriver:

Genom symptomet invaderar det abjekta mig, jag blir abjektet. I sublimeringen kan jag få tag på det. Det abjekta är kantat med det sublimala. De delar inte ögonblick i processen utan det är samma subjekt och samma diskurs som får dem båda att existera. När den stjärnbestrodda himlen, det vida havet eller kyrkfönstrens violetta strålar trollbinder mig är det en samling meningar, färger, ord, smekningar, lätta vidröranden, dofter, suckar, rytmer som dyker upp, lindar in mig, lyfter mig och sveper igenom mig – bortom det jag ser, hör

¹¹⁵ Enckell, s. 33.

eller tänker. Det sublima 'objektet' upplöses i hänförelsen av ett bottenlöst minne. Det är minnet som från anhalt till anhalt, från erinring till erinring, från kärlek till kärlek, för vidare detta objekt till överväldigandets ljuspunkt i vilken jag förlorar mig för att kunna vara. [...] Då glömmar jag utgångspunkten och finner mig förd in i en annan värld, annorlunda än den i vilken 'jag' befinner mig: njutning och förlust. Det sublima, inte hitom, utan alltid genom och med förnimmelsen och orden, är *ett mer* som fyller oss, som överstiger oss och som får oss att vara både *här*, utslängda, och *där*, annorlunda och strålande. Avstånd, omöjlig avslutning, förfelad helhet, glädje: fascination.¹¹⁶

Trots att "det abjekta är kantat med det sublima" är det snarare en rusig lyckokänsla än ett förskräckt värnande om att skydda identiteten från det abjekta som beskrivs här, och för Kristeva tycks gälla att det inte går att tala om det sublima utan att samtidigt försöka skapa det. Njutningen är visserligen kopplad till förlusten genom minnet, men detta sublima är ett "mer", mer än allt man kan säga. Den stjärnbeströdda himlen, havet, kyrkans fönster är romantiska bilder av det sublima, och att "i överväldigandets ljuspunkt förlora sig för att kunna vara" närmar sig något som kan kallas en mystisk utsaga om det sublima. 'Det möjliga' ligger här snarare i det förflutna än i framtiden, i minnet som av/genom det sublima vidgas i det oändliga. En 'omöjlig avslutning' och 'förfelad helhet' antyder något som är i en ständig process, och att vara utslängd både där (i minnet) och här (i tänkandets stund) antyder ett jag utan annat centrum än den fysiska kroppen: "*då / var handen / där nu / är den / här*". (s. 9)

Ordet 'själ' i dikterna

Ordet 'själ' förekommer i 9 av bokens 79 dikter. Som tidigare nämnts är dikten "*i n s t ä n g d i d i n e g e n s j ä l / s o m e n h y a c i n t i e n p l a s t - / p å s e*" viktig för min läsning. Här används 'själ' som om det vore en begränsning, som en gräns: själ – själv. Ordet 'själ' är ett komplicerat begrepp när man talar om ontologi i förhållande till jaget. För var i människan sitter själen? Är själen att betrakta som ett begrepp som ligger närmare 'härkomst' eller som något under ständig förvandling, en sorts samlad kunskap? Hur placerar man in begreppet 'själ' mot begreppet 'människlighet', ett begrepp som är kanske lika svårt att definiera? Är ett ord som inte går att definiera oanvändbart, och om inte – borde det vara det?

D.H Lawrence målar en bild av den poetiska texten på följande vis: "människorna förfärdigar ständigt skyddande parasoll, på vars undersida de ristar ett firmament och skriver in sina överenskommelser, sina åsikter; men poeten och konstnären gör en reva i firmamentet, de sliter till och med upp firmamentet för att låta lite av blåsten och friheten hos kaos tränga in och som ett plötsligt ljus rama in en vision som rinner upp framför revan..."¹¹⁷ Att använda

¹¹⁶ Kristeva, s. 208-209.

¹¹⁷ Gilles Deleuze & Felix Guattari, "Från kaos till hjärna" *Ailolos* #24+*Glänta* #4 2003- #1 2004, s. 195.

dessa ord som ett sätt att beskriva Jäderlunds poesi tycks gångbart och inkluderande. Jag citerar ytterligare ett stycke ur ”Från kaos till hjärna” av Deleuze och Guattari: ”Konsten är inte kaos, utan en komposition av kaos som ger en vision eller en sinnesförnimmelse, till den grad att ett kaosmos blir till, som Joyce säger, ett komponerat kaos – som varken är förutsett eller förutskapat.”¹¹⁸ Detta kan vara ett sätt att försöka hantera det som sker i läsningen av dessa dikter, som till sin karaktär kan tyckas vara på samma gång intuitiva som ytterst formgivna, det som är vilt och stramt på samma gång. Det handlar igen om det *överflöd* som finns i Jäderlunds dikter, dessa texter som man som läsare kliver in i och sedan utan ledstång vandrar runt i.

Deleuze och Guattari skriver om hjärnan i förhållandet till detta komponeringsarbete, den uppslitna revan, och menar att det är hjärnan som är själva skärningspunkten för dessa olika lager: konsten, filosofin och vetenskapen. Det är där det sker, de skriver att ”det är hjärnan som är subjekt och inte människan”¹¹⁹ och sedan vidare att:

Det är därför vi här kallar hjärnsjektet själ eller kraft, eftersom själen bevarar genom att uppfånga det som materien sprider ut, eller utstrålar, frambär, reflekterar, reflekterar och omvandlar /.../ själen (eller snarare kraften) som Leibniz säger, gör ingenting eller handlar inte, utan är endast närvarande, den bevarar; uppsamlandet är inte en handling utan en ren passivitet, en kontemplation som bevarar det föregående i det följande.¹²⁰

Det går kanske inte att överföra denna beskrivning direkt till alla de diktillfällen där ordet ’själ’ dyker upp. Ändå tycks detta sätt att tala om en själ som ett tillstånd av uppsamlade, av närvaro, av bevarande av det föregående i det följande ha något att göra med den jäderlundiska poetiken. Själens som en skärningspunkt. ”Språket som känselorgan”, skrev Jonas J Magnusson i sin recension: ”En oskuldsfull atmosfär bryts upp prismatiskt, en närvarokänsla skiktas upp och sätts på glid genom att rad läggs till rad tills dikten hänger på sidan som ett slags mobil, en självande ordanoning där delarna sitter fast vid varandra men är fortfarande rörliga. Dikten blir rolldikt, en pronomenell fiktion.”¹²¹ Detta må syfta på tidigare diktsamlingar, men orden går att använda här också. Denna uppsamlade närvaro, passiviteten som bevarar, förutsätter kanske en tomhet, ett hål? En sorts tid-rum-tom-dimension uppstår. Mot slutet av boken (s. 92-93) finns dessa två dikter uppställda på samma uppslag:

¹¹⁸Deleuze & Guattari, s. 196.

¹¹⁹Ibid, 199.

¹²⁰Ibid, s 200.

¹²¹ Magnusson, s. 169.

*Vidga ögonen till
ett hål i den
tom –
ma
luften*

*Vem pratar
du med
själen jag
försöker
prata med
min själ*

I den ena dikten ska ett hål uppstå i tomma luften. I den andra försöker någon tala med sin själ. Är detta att betrakta som två liknande rörelser? Jönson har en annan läsning, han reproducerar den högra dikten på följande vis: ”Hon försöker prata med sin spärrade själ. Som ett motto, från någon annan, som ska sammanfatta boken.”¹²² Tidigare nämnes ”*Går du / in / i själen / går du in / som du / är*” (s. 64), där Jönson frågade sig vad ’själen’ egentligen ska betyda, om det var ”begrepp som ska skydda från omgivningen?”¹²³ Men skydda hur? Genom sin tomhet? Eller genom att fly inåt?

Frasen ”*Vidga ögonen / till ett / hål*” inleder även en dikt tidigare i boken, på sidan 25, då den fortsätter: ”*i fittan / till en orange / pärla pärla / som / smälter*”. Agneta Enckell citerar den dikten och skriver sedan: ”... är vad det säger sig vara – men också något mer? mera än sitt kön? kanske det är det som är mera? att utsäga, att peka på det... och diktens sätt att handskas med könet... vad könet gör med dikten?... sexualitet/dikt. deras rörelse i förhållande till varandra... ’*Att blanda / sitt ansikte med / sin / sexualitet*’?”¹²⁴ ’Själen’ i *I en cylinder* betecknar också något som är lite för trångt, begränsat. Själen hör då snarare till ett begrepp som rör själva livsutrymmet, som i hyacinten i plastpåsen. I en dikt finns ordet ’själ’ i uttalad koppling till sexualiteten, liksom dikten på s. 25 kopplades till sexualiteten i Enckells tankekedja precis nyss.

*Sexuellt fanns blusen i
nylon i depåer volang
med en mans hud med
en mans tumme i själva
 huden volang släta vita
ljud papiljotter depåer
vitrosa tunga ljud vem du
är vill du inte veta som
bräck i den trånga*

¹²²Jönson, 2008, s. 73.

¹²³Ibid.

¹²⁴Enckell, s. 39.

själen
jag kan inte andas det
hörs inte det hörs som
en volym

(s 30)

Här finns mitt i den sexuella situationen, mitt bland volangerna ett slätt, vitt ljud som sen blir vitrosa och tungt. Själen är trång igen och ”vem du är vill du inte veta” är ett bräck, en bristning i själen. Jönson skriver om/omskriver denna dikt så här: ”Rytmen. Det är som ett flöde, som flämtas fram. Hon liknar det vid att inte kunna andas. Vid att en skadad kropp är ’den trånga själen’. Läsaren spottar instinktivt ut vissa ord. Då blir där tomt. Spår av tömt.”¹²⁵ Detta ’spår av tömt’ är en träffande omskrivning, men vilka ord är det som läsaren spottar ut? Är det ’själen’? Tidigare har han ju kallat ordet själ är ’nästan oanvändbart’. Bygger resonemanget på idén att läsaren spottar ut vissa ord som om de vore abjekta eller på andra sätt inte går att förstå?

Själen är både utanför och innanför: själen som ett inuti i ett utanför? Agneta Enckell citerar denna dikt: ”*Själen/som är /ute ur/huvudet/och livnär/sig/så djupt*”(s. 39) och skriver sedan: ”var är jag? i verkligheten? dikten går ut och in i själen... 4. (dikt alstrar verklighet?)... var finns verkligheten?...”¹²⁶ och tar oss tillbaka in i frågan om förhållandet mellan verklighet, minne, fiktion och det möjliga. ”Dikt: en öppen dörr till hågkomst” glimrar än en gång till i min hjärna.

Flick-
ljus ljus
luft nej
barn är
det /hon
jag

(s. 7)

¹²⁵Enckell, s. 72.

¹²⁶Ibid, s. 39.

SAMMANFATTNING

Nu följer en sammanfattning istället för en avslutande diskussion. Det är en konsekvens av min metod: en avslutande diskussion skulle vara som att hålla cement över hela uppsatsen, och min metod syftar ju till att hålla både texterna jag läser och den jag skriver i rörelse.

Inledningsvis undrade jag om begreppen 'smuts' och 'det sublima' var verktyg som gick att använda i en uppsats om dikterna i Ann Jäderlunds *I en cylinder i vattnet av vattengråt*. Andra läsare har till exempel tolkat Jäderlund utifrån en feministisk horisont, som Åsa Beckman, eller som Staffan Bergsten sett ett antihierarkiskt tema. Jonas J Magnusson står för en annan linje och lyfter fram både den wittgeinsteinska hållningen i poesin och kritiserade istället tendensen att applicera alltför förklarande läsningar på Ann Jäderlunds dikter.

Den här uppsatsen har använt Anders Johanssons Deleuzeläsningar i *Nonfiction*, samt haft stor användning av texter ur tidskriften *Au petit garage*, framförallt de av Agneta Enckell och Johan Jönson. Jag har även gått igenom valda delar av både smutsforskningen och utvecklingen av begreppet 'det sublima' fram till Andrew Slades läsning av Lyotard.

I "Tonårsskiten/fittljuset: en översikt" påbörjade jag en läsning som byggde på hur minnet av tonårstiden fortsätter vara verksamt i ett slags "nu" som hela tiden pågår. De utsatta årtalen i bokens titel, samt de många tidsmarkörerna gjorde det möjligt att läsa boken delvis narrativt. Vardagsmurr, könsord, strumpor och papiljotter blandas med ord som 'fittljus' och 'mörka flickstrålar', såväl som upplevelser av utsatthet och makt, intimitet och våld.

Under nästa rubrik, "Det bortskurna och det potentiella", placerades boken in i en kontext av samtida svensk litteratur. Det var lätt att konstatera att det är mer symbolladdat att tala om smutsiga flickor än att tala om smutsiga pojkar, ett tecken på detta är hur lätt det är att identifiera en rad kvinnliga samtida författare som skriver utifrån denna tematik. Även om *I en cylinder i vattnet av vattengråt* lika lite som någon annan diktsamling utan vidare kan stoppas in i ett fack, kan till exempel 'fittsjälarna' i Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* höra samman med *I en cylinders* "fittljus". Jäderlunds dikter ger uttryck för en djupt bottnad medvetenhet om skillnaden mellan "tecken" och "betecknat" och dikterna verkar från denna spricka, ett glapp som inte kan överbyggas. Precis som Anders Olsson poängterat gör hon upp med språkets avbildande funktion överhuvudtaget, något jag kopplade samman med Gilles Deleuzes hållning där "litteratur är inte kommunikation, inte något att tolka, utan något att använda."

Med hjälp olika recensionsläsningar inleddes en utforskning av det Hanna Hallgren kallar för Jäderlunds "snittspråk", ett språk som vittnar om ett reducerande både utifrån och inifrån, ett bortskärande. Men detta snittspråk handlar även om det möjliga, tanken på vad som kunde

varit, och om att genom att bevara det som finns 'inuti', det som är livskraftigt och "pyrigt" hitta vägar till överlevnad och nya möjligheter att utvecklas.

Hur är det då med begreppen 'det smutsiga' och 'det sublima'? De är båda vida begrepp med trubbig udd, nötta och mångtydiga. Som verktyg sedda har de varit användbara, som kartor överraskande. Olli Lagerspetz vill benämna 'det smutsiga' som 'sui generis', en egenskap för sig, och han vänder sig mot tidigare forskares försök att tala om smuts genom att tala om något annat, eftersom ordningen då snarare blir symbolisk och därmed även reduktionistisk. En av dessa forskare som han menar gjort just detta misstag är antropologen Mary Douglas. Hennes definition av smuts är att det är frågan om "materia på fel ställe", och hon använder smutsen som ett sätt att utforska var olika gränser går och vad som händer om man överträder dem. Julia Kristevas begrepp 'abjektion' härstammar ur denna forskningstradition, och var delvis användbart i läsningen av de aktuella dikterna.

'Det smutsiga' ledde sedan vidare till en kort resonemang om ontologi, smuts och fiktion. I stycket benämnt "Smuts och fiktion" luftades tanken att om frågor om smuts alltid faller tillbaka på ontologiska frågor, så kan en ranglig brygga slås över till fiktionens sumpmarker och vidder. Kopplingen mellan smuts och fiktion bestod i att de båda kan definieras som frågor 'sui generis'. Smuts och fiktioner kan alltså båda vara verktyg då man vill ställa frågor om verkligheten.

Eftersom både frågor rörande smutsighet och fiktion gör sig bäst i konkreta sammanhang gick jag sedan vidare till att titta närmare på hur smutsen blir smuts i dikterna i just *I en cylinder*. Jag fann att detta begrepp aktualiserades på både ett konkret och, om man så ville, till viss del även på ett symboliskt plan. Frågor om smuts och orenande är som nyligen påpekat kopplade till starka känslor av äckel, skuld och skam, men även till lekfullhet och njutning, och allt detta finns i dikterna.

Jag säger inte att dikterna "handlar om" smuts och smutsighet: mitt mål var ju istället att utforska hur begreppet fungerade som verktyg, och i så fall på vilka grunder och jag fann tillräckligt med underlag i dikterna för att föra en sådan diskussion.

Det smutsiga är dock den ena 'polen', det måste ju finnas två kraftpoler för att spänning ska uppstå: Även 'det sublima' är ett känsloladdat begrepp som ofta baserar sig på subjektiva upplevelser. Den postmoderna tolkningen av det sublima gav ett mer relevant underlag till att diskutera dikterna än det mer klassiskt sublima. Det uppstod ett samtal mellan Slade och Jäderlund där dikterna tycktes tala utifrån en position av att vara ett vittne. Slade stödde sig på Lyotard och talar om Samuel Beckett och Marguerite Duras och konsten ur överlevarens perspektiv. Också i dikterna i *I en cylinder* finns ett överlevarperspektiv. Slade underströk

också att en bedömning av det sublima alltid måste vara reflekterande, rörlig. Avant-garde är ett annat viktigt karaktärsdrag hos den postmodernt sublima litteraturen, också hos Jäderlund. Jag undersökte även om det fanns något av en mer klassisk 'ljussublimitet' i dikterna men fann att det inte kunde bli frågan om någon ren och klassisk sådan. 'Det sublima' blev mer en sorts frånvaro än den rusiga känslan av hänförelse. Men det var en konstruktiv frånvaro, en sorts aktiv passivitet skulle man vilja säga, om det inte låter alltför abstrakt.

Med Felix Guattari och Gilles Deleuzes tankar om själen beskrevs en del av dikterna som ett tillstånd av uppsamlade passiv närvaro som bevarar det föregående i det följande, något som även tagits upp som en av bokens grundförutsättningar, manifesterat i dess titel. I några dikter används ordet 'själ' som något trångt och för litet. Jag är delvis böjd att hålla med Jönson när han kallade ordet själ för "nästan oanvändbart", men jag tycker också att det finns belägg för att ordet 'själ' används som en sorts skärningspunkt. Men jag ser inte varför inte 'själen' både kan vara en tomhet i språket, ett uppsamlade hål som vidgas i tomma luften, och en skärningspunkt: En egen dimension. Kanske uppstår denna tid-rum-tom-dimension när man använder "språket som känselorgan".

REFERENSER:

- Axelsson, Karl *The Sublime. Precursors and British Eighteenth-Century Conceptions*, Uppsala, 2007
- Beckman, Åsa *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Stockholm 2002
- Berg, Aase "Dikten rasar" [rec. av *I en cylinder i vattnet av vattengråt*] *Expressen* 2006.03.10
- Bergsten, Staffan *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*. FIB:s Lyrikklubbs bibliotek nr 268, Kristiansand, 1997
- Björck, Amelie "Något darrande nytt" [rec. av *I en cylinder i vattnet av vattengråt*], *Göteborgs Posten* 2006.03.10
- Brun, Jonas "Bilder av modern", *Pequod* #41, 2007
- Dickinson, Emily *Final harvest*, Toronto, 1961 [orig.1890]
- Deleuze, Gilles "Immanens: ett liv...", *Glänta* #3 2001
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix "Från kaos till hjärna", *Aiolos* #24/*Glänta* #4 2003- #1 2004
- Douglas, Mary *Renhet och fara*, Nora, 2004 [orig.1966]
- Enckell, Agneta "Reflektioner. Över en läsning: I en cylinder i vattnet av vattengråt. En början." *Au petit garage* #B, 2008
- Fatheddine, Djamila "Allting vill flyta – En undersökning av det fragmentariska i Ann Jäderlunds *Blomman och människobenet*" Magisteruppsats, Göteborg, 2007. Stencil.
- Fioretos, Aris "Händelser vad vatten" [rec. av *I en cylinder i vattnet av vattengråt*] *Dagens nyheter* 2006.03.10
- Fyhr, Mattias *De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Lund, 2003
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, 1979
- Hallström, Sara "Dikter" *Pequod* #42-43, 2008
- Hallgren, Hanna "Med örat mot snittytan", [rec. av *I en cylinder i vattnet av vattengråt*], *Aftonbladet*, 2006.03.10
- Hødnebo, Tone *Et lykkelig øyeblikk*, Oslo, 2005

- Johansson, Anders *Nonfiction*, Göteborg, 2008
- Jäderlund, Ann *Vimpelstaden*, Stockholm, 1985
- Som en gång varit äng* Stockholm, 1988
- Snart går jag i sommaren ut* Stockholm, 1990
- Rundkyrka och sjukhuslängor vid vattnet Himlen är förgylld av solens sista strålar* Stockholm, 1992
- mörker mörka mörkt kristaller* Stockholm, 1994
- Kalender röd Levande av is* Stockholm, 2000
- Ann Jäderlund dikter 1984-2000* (pocketutgåva) Stockholm, 2002
- I en cylinder i vattnet av vattengråt* Stockholm, 2006
- ”Att försöka närma mig det vanliga också” Intervju av Paal Bjelke Andersen och Mariann Enge, nypoesi.net/old/intervjuer/jaederlund-utskrift.html 2004.12.02. (Mitt besök: 2008.01.22.)
- Jönson, Johan *Collobert Orbital*, Stockholm, 2006
- Monomtrl*, Stockholm, 2005
- ”I en cylinder i vattnet av vattengråt av Ann Jäderlund”, *Au petit garage* #B, 2008
- Kandre, Mare *Bübins unge*, Kista, 1987
- Aliide, Aliide*, Stockholm, 1991
- Bestiarium*, Stockholm, 1999
- Kolbe, Gunlög, *Om konsten att konstruera en Kvinna. Retoriska strategier i 1800-talets rådgivare och i Marie Sophie Schwartz’ romaner.* Göteborg, 2001. Diss.
- Kristeva, Julia *Stabat Mater*, i urval av Ebba Witt-Brattström, Stockholm, 1990
- Fasans makt. En essä om abjektionen*, Göteborg, 1992
- Lagerspetz, Olli *Smuts. En bok om världen, vårt hem*, Stockholm & Stehag, 2006
- ”Smutsens teori och praktik” *Res Publica* #57, 2003
- Longinos *Peri Hypsos. Om litterär storhet*, Göteborg, 1997

- Lotass, Lotta *Dalén*, Stockholm, 2008
- Lyotard, Jean-Francois "The Sublime and the Avant-Garde", *The inhuman*, Cambridge, 1988
- Magnusson, Jonas J. "Kalender röd Levande av is" [rec.], *Ord&Bild* #4-5 2000
- Malmberg, Lena *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i svensk samtida lyrik*, Lund, 2000
- Naderehvandi, Khashayar "Poesin och det okända: Läsningar av Ann Jäderlund", *Au petit garage* #B, 2008
- Nilsson, Lennart *Ett barn blir till*, Stockholm, 1965
- Ohlsson, Jesper "Jäderlund genomför ett poetiskt minnesarbete", *Svenska Dagbladet* 2006.03.10
- Olsson, Anders "Det sublimas förvandlingar" Efterord till Longinos, *Peri Hypsos. Om litterär storhet*, Göteborg, 1997
- Skillnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm, 2006
- Persson, Malte "I Jäderlund", *Vagant* #2 2007
- Rosenberg, Tiina *Queerfeministisk agenda*, Stockholm, 2002
- Rydell, Malin "Innehållets isolering. En studie av Ann Jäderlunds *Rundkyrka och sjukhuslängor vid vattnet himlen är förgylld av solens sista strålar*", magisteruppsats, Göteborgs Universitet, 2004. Stencil.
- Slade, Andrew *Lyotard, Beckett, Duras and the postmodern sublime*, New York, 2007
- Sjöholm, Cecilia *The Antigone Complex. Ethics and the Invention of Feminine Desire*, Stanford, 2004
- Stridsberg, Sara *Drömfakulteten*, Stockholm, 2005