

DET SVARTA BLOCKET I VÄRLDEN

Läsningar, samtal, transkript

HANNA NORDENHÖK

DET SVARTA BLOCKET I VÄRLDEN Läsningar, samtal, transkript

Rasmus.

Av Hanna Nordenhök:

Hiatus, 2007

Bländare, 2009

Promenaderna i Dalby Hage, 2011

Jaktscener (Lorcatranskription), 2011

Kritik 06–12, 2013

Det vita huset i Simpang, 2013

Asparna, 2017

Doktorsavhandling ledande till konstnärlig doktorsexamen i ämnet
Litterär gestaltning vid Akademin Valand, Konstnärliga fakulteten,
Göteborgs universitet.

Avhandlingen ingår som nummer 67 i serien ArtMonitor
www.konst.gu.se/artmonitor

Forskningsprojektet som ligger till grund för denna bok
har i delar finansierats av Vetenskapsrådet

© Hanna Nordenhök & Rámus., 2018

Omslag & grafisk form: Martin Högström

Tryck: Livonia Print, Riga 2018

ISBN: 978-91-86703-87-5

www.ramusforlag.se

Till L., som läste mig

INNEHÅLL

8

32

34

56

84

98

100

124

158

172

174

196

232

248

258

266

292

302

312

ETT SVART BLOCK MITT I VÄRLDEN [ÖPPNINGAR]

FÖRSTA BLOCKET [GLORIA GERVITZ]

Extatiska subjekt eller *O Mother, Where Art Thou?*
Resan i det mest ensamma måste delas. Gervitztranskript
Att läsa mellan närheter på avstånd. Epilog

ANDRA BLOCKET [ANJA UTLER]

Plats, väv, oändlighet
Delta. Utlertopografi
Sammanrinna eller *Läsningar av en kommande plats*. Epilog

TREDJE BLOCKET [ANN JÄDERLUND]

Varför är vi inte i paradiset? Världen som kött
Känseln är det viktigaste organet. Ytläsningar
Jag ekar i dina ord. Brev till en *A n n*. Epilog

ATT LÄSA DET ÄNNU OBEFINTLIGA [UTGÅNGAR]

UTSIKTER FRÅN ETT BRINNANDE HUS [IRRGÅNGAR]

NOTER

KÄLLFÖRTECKNING

SUMMARY

TACK

ETT SVART BLOCK MITT I VÄRLDEN

[ÖPPNINGAR]

SKRIVA, LÄSA / ATT GÅ FÖRLORAD
— EN BÖRJAN

Det är från Marguerite Duras jag har bilden av det svarta blocket. Den finns i en liten flammande text om skrivandets, som hon uttrycker det, ”instinkt”. Instinkten är kanske den här: att i utsprånget mot språket samlas till beredskap inför en händelse av *läsning* – inför sträckningen mot en främmande skrift ”som ännu inte kan tydas”, men likväl ”redan finns där i natten”.¹ Jag har behållit den där bilden av ett formlöst någonting i väntan, av en ännu ogenomtränglig massa den skrivande måste springa ut i. Skrivblock, klippblock, koalitionsblock. Ett stycke, en koloss av innebörder i anländande – och en allians, ett förbund. För vad det svarta blocket ger kropp är just det där ögonblicket av relation, det sättande-sig-i-förbindelse, som inställer sig i skrivandets mitt: ett slags mötets fysiska volym. Blocket, så tänker jag mig det, markerar en skrift i färd med att bli till, och anger på samma gång interpretationen av denna skrift, som både är av mig och inte-alls-mig. I skarven mellan eget och annat blir jag, den som skriver, samtidigt någon som läser och blir läst tillbaka, i spelet, som Duras skriver ”mellan det som redan finns där och det som ska komma i dess ställe”.² I den där känslan av ömsesidigt läsande i skrivandet, av att någonting ser tillbaka på mig och skaffar sig en kunskap om mig bortom min egen kunskap, finns en upplevelse av fullständig förlust. Det jag förlorar är kanske mig själv, detta ”jag” som jag tagit för vana att föreställa mig som mig själv. Det är inte betryggande. Det är att ge sig åt ett trädande i beröring som också upplöser mig, ja, som gör detta ”mig” omöjligt –

Man tar sats inför någonting, man sätter sig i rörelse, det blir aldrig som man hade tänkt. Jag trodde att den här boken, som också är en avhandling i litterär gestaltning, skulle handla om kritik. Om den tilldragelse av läsning, det ”svarta block”, som kunde vara litteraturkritikens – och inom vars oenhetliga fält jag framförallt sysslat med dagsrecensionen: detta massmediala format som på många sätt är poesins motsats, men som jag ändå, ibland motvilligt, har älskat. Jag ville spåra min egen ihållande känsla av att mitt kritiska skrivande alltid stått i absolut skuld till poesin, trots att jag i allt mindre utsträckning skriver den. Jag ville tänka kring det jag känt: att arbetet med dikten danar en särskild sorts läsare. Eller, kanske: att det att vara i dikten är att bli en läsare i världen. Att dikten, på sitt eget sätt men i likhet med den kritiska texten, utgör en förmedlad – i bemärkelsen gestaltad – läsning, eftersom den förutsätter en sammanstötning med annanheter: med den sortens främlingar som kommer oss till mötes i form av en värld, en bok, en bild, ett teaterstycke, en annan människa, ett språk på väg att bli till, eller bara av en dunklare sida av mig själv. Jag ville tänka över den kritiska texten längs denna sin egen början i läsningen som skalv, som omstörtande relation: en läsning påminnande om dikten själv. För så har jag uppfattat poesin, som den konstform som exaktare och kanske också mer hänsynslöst än någon annan gör mig synlig för mig själv som någonting i grunden relationellt, otänkbar utanför det större nät av förbindelser och rörlighet som är min förutsättning. Jag har tänkt att vad poesin i sitt sökande efter epifani, förståelse, insikt – ja, i sitt *läsande begär* – oavbrutet gör, är att formulera förståelseskeenden genom gestaltningen av relationer och relationaliteter, av beroenden av, och en mottaglighet inför, det främmande.³ I diktens samtidiga sökande efter förståelse och förbindelse finns en upplevelse både av mobilisering och förlust av det jag trodde att jag var. För hur kan en varelse ingå i relation med en annan utan att låta sitt själv krossas av henne? som författaren och etikern Elisabeth Hjorth frågar i filosofen Emmanuel Lévinas efterföljd.⁴ Det var i den här rörelsen av möte, läsning och förkrosselse jag ville söka vägen in mot kritiken – denna akt av responsivitet inför ”[n]ågot”, som litteraturkritikern Madeleine Gustafsson beskriver den, ”utanför mig själv”.⁵ Ty, fortsätter hon, ”[d]et jag vill säga

kan jag bara hitta
utanför mig själv. Det vill säga,
jag vet ännu inte

vad det är, jag kan bara hitta det
utanför, och här
får jag nu en bok: något att
undersöka, att vända
och vrida på
och tala om. Eller
kanske
ännu hellre: något att tala med. Boken
som mötesplats? Också så
har jag uttryckt det
ibland. Kanske också: något
att tala igenom.”⁶

Man börjar vid en punkt, man hamnar någon annanstans. Men också
avvägen brukar ha sin logik, sin plats i helheten. Den här avhandlin-
gen har blivit en bok som i stor utsträckning handlar om poesi och
skrivandet av poesi. Den handlar också om samtalet mellan skrivande
människor, förstått som ett betydelsemättat moment i en litterär praktik.
I synnerhet handlar den om läsning. Ja, mer än något annat har jag
känt skrivandet – i sina skiftande former av tystnad, skrift, overksam-
het, mani – som en läsande verksamhet, ett läsande görande. Det gäller
särskilt arbetet med poesin. Jag tror att början till den här boken måste
finnas här: i en tanke om läsning som ett kraftfält i paritet med skrivan-
det självt, men också som en ouplöslig del av det.

ÖPPNA, SLUTA / ATT VÄNDA SIG MOT DE(T) ANDRA
— FRÅGESTÄLLNING, SYFTEN, AVGRÄNSNINGAR
(OCH NÅGRA HUVUDSAKLIGA BEGREPP)

”Världen är oläsbar och ordens materia skapar en struktur: dikten”,
skriver poeten Jean Daive i Paul Celans fotspår.⁷

Man skulle kunna säga att den här boken utgår från att poesi är
ett arbete med språket som ”läser” – genom ständiga framskrivanden av
kopplingar, relationaliteter, förbindelser. I en sekvens av texter ställer jag
mig den övergripande frågan: *Hur gestaltar sig poesi som en händelse*

av läsning, och denna läsning som relation? Bokens syfte är att pröva den frågan mot tre diktmaterial och skrivhållningar – Gloria Gervitz (Mexiko), Anja Utler (Tyskland) och Ann Jäderlund (Sverige) – att i läsningar av deras verk, och i samtal med författarna själva, undersöka dess bäring. Avgränsningen av material står i förbindelse med hur Gervitz', Utlers och Jäderlunds poesier i min förståelse, och på sinsemellan olika och specifika sätt, iscensätter sig som just "läshändelser". Det är en avgränsning som knyts till det läsbegrepp jag själv uppfinner och skriver fram i bokens texter, liksom den korresponderar med de poetiker⁸ jag läser fram ur diktmaterialen. I Gervitz processuella och oavslutbara dikt *Migraciones*, som hon skrivit på sedan 1979 och sedan dess gett ut i flertalet utvidgade och reviderade versioner, ser jag hur diktens särpräglade sätt att "läsa jaget" sker genom en *migratorisk poetik* och artikulationen av rörliga subjektiviteter, ständigt flytande mellan erfarenheter, tider, rum och kroppar.⁹ I Utlers poesi urskiljer jag, från och med *müندن – entzüngeln* (2004) till och med hennes senast publicerade poesibok *jana – vermacht* (2009), en *topografisk poetik* som förutsättningen för en "läsning av platsen" som ett korsfält av mänskliga och andra materialiteter och agenser.¹⁰ Slutligen förstår jag hos Jäderlund den *kursiverade* och s p ä r r a d e skrivart som syns i hennes sena diktning – visserligen i samklang med hennes tidigare böcker, men här än mer elaborerad och konturskarp – som ett sätt att genom en *köttets poetik* "läsa vid ytan" hos en värld gestaltad som ett enda kött av sammanhänganden och avbrott.¹¹ Inom ramen för mina analyser av de poetiker jag lyfter fram ur diktmaterialen urskiljer jag också tre övergripande motiv som framträder som avgörande moment i och för läsningen som händelse: *jag*, *plats* och *yta* (mer om dessa nedan). Valet av varje enskild poet handlar således om hur jag i deras respektive poesi och skrivpraktik utläser tyngdpunkter, laddningar och densiteter i förhållande till dessa motiv och poetiker som kan knytas till min övergripande frågeställning.

Men vad den här boken vill uppmärksamma är samtidigt inte bara vad dikten på papperet uttrycker. Som skrivande människa intresserar jag mig också för poesins görande som ständigt placerat i en överspillan mellan dikten och det som finns utanför den, kort sagt för skrivandet av poesi förstått som levd erfarenhet. I den bemärkelsen intresserar mig också de självuppfattningar och de tänkanden omkring det egna arbetet, den *poetologi*¹², som poeter under ett skrivande liv ofta förhandlar fram med sig själva och i samtal med andra som skriver – detta kollektiv av

nödvändiga andra, levande som döda, som författare ofta har surrande i sina huvuden, föreställda eller verkliga skrivkollegor och samtalspartners med vilka den skrivande inte sällan befinner sig i oupphörlig dialog, ett pågående samtalande genom vilket hon inför sig själv skärper sitt eget skrivandes kontur. Dessa självuppfattningar och tänkanden förstär jag som integrerade element i ett poetiskt skrivande, som lemmar framväxta ur diktandets större kropp. De samtal med Gervitz, Utler och Jäderlund som arbetet med den här boken gett upphov till bör ses mot den bakgrunden. Jag uppfattar vart och ett av dem som försök att i dialogisk form utforska de lika levda som drömda, lika faktiskt situerade som fantasmatiskt rörliga ”jag” som dikten och den skrivande människan härbärgerar och skapar. För dessa självreflekterande poetologier, som jag utvinnet ur mina samtal med poeterna, experimenterar jag i avhandlingen också fram en representationsform jag ger epitetet ”poetiskt transkript”, ett konstnärligt forskande format med metodologiska och epistemologiska referenser till etnografi och feministisk filosofi, och samtidigt en litterär texttyp med förgreningar in i poetiska praktiker av olika slag.¹³ Det ”poetiska transkriptet” blir här en gestaltande undersökning liksom ett sätt att frilägga dimensioner av de reflektioner över det egna arbetet poeterna ger uttryck för som kan knytas till frågan om poesi som händelse av läsning och relationalitet (låt min återkomma till detta).

Här tål att tilläggas, särskilt i förhållande till min ingång i dialogerna med poeterna men också till min läsning av deras verk, att min förståelse av det skrivande (och mänskliga) jaget på grundläggande sätt präglas av vad jag för med mig in i forskningen i form av tidigare läsning av litteratur och teori, där poststrukturalistiska och feministiska subjektförståelser har varit avgörande.¹⁴ Samtidigt har min läsning av tänkanden som delvis utmanar men samtidigt vore otänkbara utan poststrukturalistiska subjektdefinitioner blivit centrala för flera av den här bokens texter – såsom Adriana Cavareros subjektfilosofi och feministteoretikern Luce Irigarays skillnadstänkande, där den senare om än samtida med poststrukturalismen intar en egen position.¹⁵ Här har särskilt läsningen av Cavarero och hennes resonemang om det berättningsbara jaget varit upplysande, liksom Irigarays artikulering av en kvinnlig subjektivitet erfaren och artikulerad från objektets och annanhetens plats. Men också en fördjupad läsning av Maurice Merleau-Pontys fenomenologi och kroppssituerade subjektivitet har haft betydelse – en filosofisk hållning som visserligen föregår och har inspirerat poststrukturalistiska

subjektsförståelser, men där relationer mellan språk-kropp och diskurs-materialitet på särskilda sätt fokuseras.¹⁶ I förhållande till avhandlingens syfte att undersöka poesi som händelse av läsning och relationalitet genom närläsningar och dialoger samt till den förståelse av skrivandet som situerad erfarenhet jag knyter till undersökningen, blir givetvis också Roland Barthes emblematiske resonemang om skiljelinjen mellan författaren och den som i texten säger "jag" i essän *The Death of the Author* (1967) omöjlig att tänka bort från denna boks utgångspunkter.¹⁷ "Författarens död" tänker jag här på som en samtidig språngbräda och oppositionspunkt i förhållande till de tre, högst levande, författarsubjekt jag går i dialog med, vilket jag också gör genom min egen skrivande praktik och inifrån ett faktiskt, skrivande jag.

Dialogerna ska tillsammans med mina läsningar av verken ses som olika men sidoställda tillvägagångssätt för att uppnå bokens syfte: att pröva frågan om poesi som händelse av läsning och läsningen som relation på de tre konkreta diktmaterialen och skrivhållningarna. Jag ser på var och en av bokens texter som sätt att experimentera fram och sätta "poetiska läshandlingar" i verket genom olika skrivmodus och -genrer: den litterära essän, det poetiska transkriptet (dialogtexterna) och metodreflektionen (se utförligare beskrivning av texttyperna nedan). Jag försöker genom dessa tre textualiteter närma mig ett forskande-skrivande som både har beröringspunkter med litterära praktiker av olika slag och post/akademiska skrivsätt inom kvalitativ och feministisk forskning, men som samtidigt bara kan existera i gränslandet eller hybridiseringen mellan dem.¹⁸ I laborationen mellan de olika skrivarternas stilnivåer, gestaltungs-grepp och skilda sätt att utforska läspositioner och -dispositioner vill jag inom bokens kompositionella helhet både undersöka och ta "poetiska sätt att läsa" i bruk – och på så vis, i ett parallellt görande och reflekterande, utforska tanken om poesi i termer av läsning och relationalitet.

Men vad är då "läsning"?

Kanske bara ett enkelt ord för en grundläggande rörelse hos skrivandet som handlar om närvaro och uppenbarelse – om en särskild sorts uppmärksamhet riktad mot det "epistemologiskt lödiga livet".¹⁹ Jag begär något när jag skriver, en klarhet, en kännedom, en förståelse, men för att nå den måste jag röra på mig, jag måste vända mig mot något, sträcka mig efter något jag inte har eller är eller föreställde mig

ha och vara. Jag måste bli en läsare av det ännu obekanta, i mig själv och i min värld. Ordet "läsa" har på svenska som på engelska, tyska och spanska – de fyra språk som genom materialavgränsningen råkar finnas representerade i den här boken – den grundläggande innebörden av avkodning, tolkning och förståelse av text. Här finns också betydelsen att "samla ihop", "sammanställa" och "plocka" – i engelskan dessutom av att "visa", "förklara". De etymologiska lagren låter ana handlingar som alla förutsätter ett objekt. Vi tolkar och förstår, visar och sammanställer – *något*. Läsning, alltså: som ett arbete i språket som låter en förståelse äga rum genom rörelsen från ett till ett annat.²⁰ Det handlar alltså om skapande av mening genom relation. Om en samtidig händelse av förståelse och formande, genom riktningen mot ett föreställt annat. Men det handlar också om läsningen – så tror jag att den människa som skriver måste tänka på den levda erfarenhet skrivandet är – som en situation "mitt i världen", där Duras placerar sitt svarta block: denna täta volym av koalition, av allians med det främmande och det kommande, mitt i historiens och sinnevärldarnas virvlar. Det vill säga en läsning som inte går att föreställa sig utanför den tid och den plats i vilken den tar form, liksom utanför den individuella livshorisont som söker den och ställer sig till dess förfogande. All förståelse, som semiotikern och litteraturteoretikern Michael Bachtin uttrycker det, är av aktivt svarande karaktär, samtidigt som varje försök att förstå också måste ses som någonting djupt säreget, oersättligt, unikt.²¹ Läsning, med andra ord, som en i tid och rum oefterhärmlig förståelseakt på eggen mellan inre och yttre, mellan språk och kropp, kropp och värld, eget och annat. Men också: som ett begär efter någonting "att tala med och igenom", för att igen apostrofera Madeleine Gustafsson – det vill säga, som filosofen Martin Heidegger kanske skulle ha sagt, i form av ett *sam-tal*. För Heidegger utgör samtalet som bekant språkets egentliga skeende, och detta samtal är människan: ett "urspråk" liktydigt med poesin. Hur börjar samtalet vi är, frågar sig Heidegger, och svarar: i dikten.²²

Att samtala – *conversare* – betyder att ha ett utbyte med andra, att sällskapa med. Det är handlingen att komma till tals med, leva med, att sam-leva, men kan via ordets etymologi också förstås som "ett sätt att föra sig i världen", ett slags moral. Latinets *com* – med – fogat till *versare* – att umgås med – ett ord besläktat med *vertere* – att vända, bända. Läsning: att bli en hänvänd, en sam-talande? I sin vidarekrift på Heideggers tankefigur men från poetens horisont har Paul Celan

kallat poesin för "ett förtvivlat samtal".²³ Eftersom dikten, som han skriver, alltid "vill till en annan" – och på grund av att denna vilja, denna rörelse, hör samman med en ursprunglig förtvivlan, en brist. Dikten "behöver detta andra", skriver Celan, den behöver "ett gementot" som den uppsöker genom att tala sig fram till det, ett talande som också är ett tal "i en främmande – nej i en annans sak – vem vet, kanske i en helt annans sak".²⁴ Så befinner sig dikten för Celan redan "i mötets hemlighet".²⁵ Ja, frågar han sig, kanske "går dikten [med] ett jag

som glömt sig självt
till detta kusliga och främmande,
och gör sig – men var? men
vid vilken ort? men
med vad? men
som vad? åter fritt?"²⁶

Ett någonting vill till ett annat –

Finns det en grundrörelse den här bokens texter eftersträvar så är det denna sträckning, denna vilja, som Celan tillskriver poesin. Och om poesi föreställd som läsning innebär ett skrivande där språkliga rörelser iscensätts från ett till ett annat drivna av begäret att förstå, så placerar sig skrivandet av poesi, i mitt perspektiv och i hela arbetet med den är boken, också i förhållande till de levda subjekt som utför detta skrivande. På samma sätt indikerar det sin egen skrivsituations oersättlighet, en situation som inbegriper ett skrivande jags förhållande till den plats och den rumslighet som omger skrivandet, till den värld av ytor som detta skrivande samspelar med och aktualiserar – "platser", "ytor" och "jag" genomströmmade av tid, materialitet och diskursivitet. Samtidigt är "jag" på ett mer grundläggande sätt också den instans, den läsposition om man så vill, som den skrivande precis som den icke-skrivande människan behöver för att orientera sig i sin verklighet – och detta jag är i ett visst perspektiv någonting vi oavbrutet får och gör, skapar och omförhandlar, genom samspelet med andra jag, kroppar, platser, objekt. Jag kan med Merleau-Ponty säga att jag genom att röra mig i världen hela tiden kastar ut frågor till den om vem jag är, varifrån jag kommit och vart jag är på väg.²⁷ Jag söker förståelse genom att sätta mig i rörelse och genom att sträcka mig efter världen: jag läser den och låter den läsa mig, och blir på så sätt till för mig själv som "jag". När Gervitz i *Migrations* skriver "Jag är intakt", så är det i förhållande till de ständiga rörel-

serna, de oavbrutna ”migrationerna” i hennes poesi, en utsaga som inte avläser ett jag med fasta gränser utan ett jag som enbart kan framträda som provisorium, ögonblickligt sammanhållet – ”intakt” – i den större virvel av andra jag, kroppar, röster, erfarenheter och tider som gång på gång skapar det på nytt. Det är en subjektskomposition som hos Gervitz visserligen är nära förbunden med den kollektiva migrationserfarenhet som i hennes författarskap på skiktade sätt tematiseras och skrivs fram, en erfarenhet av högst reell utsatthet, underkastelse och flykt – men där min läsning av Gervitz dikt fokuserar de aspekter av migrationens figur som informerar och förstärker diktens sätt att läsa jaget i termer av rörlighet, överskridande, polyfoni och mångskiktadhet. Emellertid är ett *jag* också någonting som inte går att tänka sig utanför en *plats*, det vill säga utanför den spatiala utsträckning vi i våra pågående nu rör oss genom på väg till nästa – vilket leder mig in på Anja Utlers poesi. En plats kan på ett enkelt vis sägas vara ett sammanhängande rum med ett visst antal fysiska volymer, texturer och former – en plats är alltså någonting som omger och som går att beträda: men vad som varseblivs som plats, kan jag med Utlers dikter påstå, får bara mening genom ett mänskligt medvetande, det som för att förbli funktionellt är dömt att hela tiden avgränsa och dela in den oändliga rymd av överlappande platser som utgör världen.²⁸ Vi läser vår värld i jakt på platser. En plats är alltså också en sorts dröm, en hemsökelse, en fantasi om mer eller mindre otvetydiga gränser. Sin oundvikliga grad av fabrikation till trots, är platser likväl någonting vi konkret erfar och präglas av, särskilda platser får särskilda innebörder i våra liv. Vi kan inte växa upp på, bebo, röra oss över, samspela med vilka platser som helst – utan bara just de vi växer upp på, bebor, rör oss över och samspelar med. En plats, utläser jag ur Utler, är på så sätt en ständigt specifik, ständigt fiktiv och ständigt självöverskridande rumslighet, ett löst landskap av oavslutade förlopp, samband, beröringar, korsande läsningar. Läsningar av – *ytor*? Ja, om en yta utgör det yttre genom vilket objekt, omgivning och var- elser först framträder för oss. Ytan hör till den dimension av existensen som berör det sensoriska mötet med världen. Ytan hör till sakerna, till tingen, till erfarenheten som visualitet och kännbarhet.²⁹ Men en yta är inte något i sig själv, för att igen parafrasera Merleau-Ponty, utan alltid en yta *för någon*, dess mening uppstår i och genom relation. Därmed är ytans framträdelse inte oavhängig en levd erfarenhet med en historia av varseblivningar – lägger jag min hand över en husvägg känner jag den

inte enbart som en skrovlig cementyta med flagnad färg, jag varseblir den också mot dess tjockare bakgrund, dess djup, dess ”husmässighet”, ett slags ytans inre som hör samman med alla de tidigare erfarenheter av hus jag gjort under mitt liv.³⁰ En blixtsnabb rörelse från erfarenhet till tolkning äger med andra ord rum. Därmed förlorar ytan också lite av sin omedelbarhet, sin oförmedlade konkretion. Att ålägga sig uppgiften att ”läsa längs ytan”, ett tilltag som man i ett visst perspektiv kan tillskriva Jäderlunds poesi – skulle mot den bakgrunden inte bara vara någonting som i grunden överstiger vår mänskliga disposition och förmåga. Att uppehålla sig ”vid ytan” liknar också ett (förtvivlat?) försök att låta världen framträda i all sin ögonblickliga glans, utan fördröjning.

Poetiska transkript, poetiska läsakter, poetisk skrivmetod...

Så vad betyder då detta ”poetisk”? Om det idag, som Gerald L. Bruns har uttryckt det, i själva verket inte längre finns någonting särskilt som kan kallas för ”poesi”?³¹ Bruns drar den pragmatiska slutsatsen av det konstaterandet att ett studium av samtida poesi enbart kan ske i form av framfarten hos en antropolog genom en främmande omgivning, ”på marknivå, från en lokal praktik eller artefakt till en annan, utan att infoga enskildheten i ett system”.³² I linje med Bruns resonemang går det att tänka på den här boken som just det: ett lokalt utforskande av tre partikulära diktvärldar, sätt att skriva och förstå sitt skrivande. Det är heller inte en bok som i strikt mening sysselsätter sig med att definiera begrepp. Snarare vill den låta sina signalord – ”läsning”, ”skrivande”, ”eget”, ”annat”, ”poetisk”, ”relation”, ”jag” – nå sina betydelser genom de textrum där de sätts i verket, utan att låsa dem som fasta referenter. Man kunde hävda att varje enskild text i bokens kapitelblock vill vara ett öppet förslag på vad poesi och läsning kan vara. Det dialogistiska begär, den drift till ”sam-tal”, som bildar grund för bokens litterärt forskande metoder utgår också från att ett poetiskt språkarbete aldrig kan tillåta sig att vara monologiskt: att det på särskilda vis innebär att lämna det skrivna ifrån sig – att, som poeten Rosemarie Waldrop skriver, i mitten av texten ”[placera ett tomrum] så att den ska gå att tränga in i”.³³ Med andra ord låta en plats stå beredd åt en adressat, en läsare, en annan människa – genom att samtidigt göra texten tillräckligt precis, och tillräckligt rymlig, för att någon annan (annat) ska få (äga) rum än det jag, textens avsändare, tror mig kunna styra över. Det är i det överlämnandet jag hoppas att jag i någon utsträckning har förmått skriva den här

boken. Det handlar om hur olika grader av öppenhet och tillslutning sammanfaller i texten, som poeten Lyn Hejinian skulle ha sagt, där det senare står för en strävan i skrivandet efter en enda sorts läsning, medan det tidigare innebär ett försök att uppnå en ”distinkt oändlighet”.³⁴ På liknande sätt vill den här bokens komposition av texter ta formen av lika delar öppen inbjudan som påstående, på det sätt jag tänker mig att litteratur alltid påstår och frågar något på samma gång. Och därigenom ger plats åt, och alltid behöver, läsarens deltagande, läsarens svar, det som från den skrivandes horisont med nödvändighet representerar någonting oväntat och okontrollerbart. Att skriva, så tänker jag mig det, innebär att blottställa sig inför risken och möjligheten att bli läst tillbaka, det vill säga att träda i relation.

LÄSNINGENS MED OCH TILL
— EPISTEMOLOGISKA OCH LITTERÄRA
UTGÅNGSPUNKTER

Man har alltid med sig någonting in i skrivandet: en förvärvad horisont, en ackumulation av liv, läsning och influenser, en kunskapssyn, ett sätt att förhålla sig till litteratur. Jag hämtar flera impulser till den här boken i en tradition av feministiskt skrivande som befinner sig i ett stilistiskt gränsland mellan skönlitterära och akademiska skrivsätt. Jag inspireras av sjuttioalets genreöverskrivande franska feminism där Hélène Cixous’ begrepp och skrivmetod *écriture féminine* liksom Luce Irigarays besläktade *parler femme* intresserar mig, eftersom de utgör sätt att tänka, skriva och förhålla sig till tänkandets traditioner genom subversiva poetiker grundade på erkännandet av skillnad, och på inskriften av kroppslighet och materialitet i sitt tänkande – skrivanden som inte sällan anlägger en poetisk stilart, en skönlitterärt inspirerad metod.³⁵ Det är också en skrivtradition som ägnat mycket tid åt att begreppsliggöra den partikularitet som varje skrivande och varje vetande förkroppsligar. Jag tar här spjörn mot ett större feministisk fält av kunskapsteoretiska överväganden som utgår från att allt vetande tar sin början i oss själva – att varje kunskapsproduktion är en framskrift av en materiellt, kroppsligt och historiskt situerad horisont, och därför alltid måste ses

som befläckad och partiell.³⁶ Här finns en hållning till forskning och forskningsuttryck som någonting lika emotionellt läckande, lika påverkat av det irrationella och affektiva, som något annat skrivande³⁷ – ja, helt enkelt som ett *litterärt format*, där stilen alltid är ett resultat av gestaltningsprocesser och fiktionsskapanden formade av subjektiva, medvetna eller omedvetna, val. Det innebär i min förståelse dock inte nödvändigtvis ett tvång att redogöra för eller iscensätta ett uttalat, igenkännbart eller avgränsbart ”jag” i texten: snarare söker jag former för att genom språkliga och kompositionella grepp synliggöra textens yttranden såsom alltid redan i sig varande gestaltningar. Det är en hållning till texter och vetande som hämtar stöd bland annat i den feministiska teoretikern Donna Haraways formulering av tanken om fiktionsskapandet som oundviklig aspekt av såväl skönlitterära som vetenskapliga berättelser – om med fiktion, skriver hon, avses en narrativ process där ”fakta” och ”trovärdighet” formuleras som oavslutbara funktioner i ett försök att få någonting nytt att framträda.³⁸ Som det heter hos poeten Susan Howe: dikt är vetande, och allt vetande är en dikt.³⁹

Man tar sats, man har någonting med sig.

Det finns ett spänningsförhållande mellan ett *till* och ett *med* i den läsningens grundposition jag för med mig in i arbetet med den här boken – två prepositioner lika grammatiskt oböjliga som till sin natur riktade, hänvända, relationella. Någonting ”vill till en annan” – en någon eller ett någonting att ”tala med”. Genom att läsa med / till försöker jag i de litterära essäerna om de tre poeternas verk åstadkomma en samtalande (med-talande och till-talande) snarare än befästande läsart. Samma sak gäller för de poetiska transkripten, där samtalen med poeterna, liksom de transkriberingsprocesser och litterära editeringar som följt på dem fram till det slutliga transkriptet, lägger ”läsning vid läsning”: det vill säga på olika sätt och i olika stadier av processen fram till de färdiga texterna söker utforskande gestaltningsmodeller för en aktualisering av ett lyssnande *till* och ett talande *med*. Läspositionen med / till vägleder likaledes metodepilögernas reflekterande efteråt över det redan skedda, där dialog-, transkriberings- och editeringssituationerna blir föremål för en självläsning och självkontextualisering av min egen forskande subjektivitet och situering: de läshandlingar den här boken vill producera, iscensätta och utforska är alla handlingar i tid och rum lokaliserade och oupprepbara – och precis som dikten avhängiga den hand, den kropp, den levda erfarenhet och skrivakt, som verk-

ställer dem. Jag hämtar till denna metodologiska självreflexivitet stoff och infall från den experimentella etnografin, men också från Adriana Cavareros tänkande kring språkets samtalande väsen och dess hänvisning till den mänskliga rösten som unik kroppslighet.⁴⁰ I språkets egenskap av samtal, i dess ursprung i en kommunikation delad genom mänskliga talorgan, finns för Cavarero alltid ett genljud av allas vår egen början i en moderlig kropp, där talet hos vår första andra människa når oss genom hennes kött, nära men på det mjukt inbäddade avstånd som markerar de ännu oföddas liv. Denna tidiga klang och detta minne av språket som en upplevelse av en unik mänsklig vokalitet – vår mors – rör sig för Cavarero som ett underliggande stråk i alla språkliga yttranden. Språket går inte att tänka utanför den grundläggande kroppslighet som utgör människorösten, skriver hon, inte heller utanför den ursprungliga kroppsliga relation genom vilken vi kommer in i vår värld. Och den språkighet som starkast aktualiserar denna bindning och detta ursprung är för Cavarero poesin.

Det med / till som vägleder den här bokens läsningar, samtal och transkript söker dock inte enbart sin epistemologiska grund och legitimitet i feministiska forskningsstrategier och figurer (situerad kunskap, fiktionsskapande, språkets dialogicitet och kroppsliga förankring osv.). I lika stor utsträckning låter sig läspositionen med / till influeras av texter och kunskapsperspektiv skrivna av poeter och skönlitterära författare. Det resulterar inte minst i att texterna i den här boken rör sig på en stilistiskt vid skala för en litterärt gestaltande essäistik.⁴¹ Jag ser dem alla som ”poetiska försök”, i meningen att de prövar skrivformer som uppfinner sig själva i rörelsen: ”litterär[a] förvandling[ar] av tanken under skrivandets gång”.⁴² Skrivandet självt utgör deras kompass, deras undersökande metod.⁴³ De är texter som premierar ett kännande och prövande skrivande – ”kätterska försök”, om man så vill, i filosofen och den kritiska teoretikern Theodor W. Adornos mening.⁴⁴ Deras påståenden längtar inte efter att bevisas, snarare dras de mot det oavslutade och öppna: de uttömmar inte sitt ämne och gör inga anspråk på att vara ”helheten mäktig”, utan söker sina resultat i språkets förflyttningar.⁴⁵ Framförallt vill de alltså vara *läsningar*, med olika gestaltande metoder för att sätta sina respektive läsarter och -akter i verket – och vars kunskapande potential ligger i en vilja att röra sig mot en ”poetisk” snarare än begreppslig ”sanning”.⁴⁶ Jag gör här ingen hierarkiserande skillnad mellan de teoretiska och skönlitterära källor jag tar i bruk: inte i deras funktion

av möjliga upphov till en litterärt forskande skrivproduktivitet. Snarare tänker jag mig texternas försök som oupphörligt placerade i en "ebb och en flod mellan teori och praktik" för att låna en karaktärisering av Cixous essäistik – det vill säga i ett flöde mellan teoretiskt och litterärt språk, liksom mellan den situerade erfarenheten av att vara en kropp och denna kropps inskrift i gestaltningens och den undersökande processens rörelser.⁴⁷ Funktionen hos olika teoretiska begrepp och resonemang söker sig därigenom snarare mot en teorins "poetiska implementering" i texterna, det vill säga mot deras performativa verkan snarare än mot kontextualisering och legitimering trogen den ena eller andra disciplinen.⁴⁸ Jag söker med andra ord former för att använda teori tvärdiskursivt och -generativt, med en uppfinnande mer än verifierande hållning till källorna, en läs- och skrivhållning som hellre uppmärksammar texters metaforer, analogier, suggestioner och stilar än placerar deras argumentation i ett strikt disciplinärt sammanhang.⁴⁹ Genom denna konstnärligt utforskande tillämpning av och utgångspunkt för skrivandet korskopplas perspektiv och undersökningsmetoder ur akademiskt skrivande med poetologiska texter skrivna av poeter liksom ur poesin själv. Det vill säga, med horisonter förvärvade inifrån en konstnärlig praktik, och med kunskapsbegrepp och -metoder erövrade genom poesins praktiska görande – ett görande där "metod" och "material" sällan är enkelt avgränsade kategorier i förhållande till varandra, och där den kunskap som produceras och den performans som kommer till uttryck ofta består i en och samma rörelse, en och samma form.⁵⁰ Jag söker mig med andra ord mot en orientering i skrivandet besläktad med den som poeten Inger Christensen har beskrivit som poesins: detta försök att "hitta i landskapet för att kunna rita kartan, men samtidigt rita kartan, för att hitta genom landskapet".⁵¹ Hos Christensen beskrivs poesin som en förståelseform likställd filosofi och naturvetenskap, men med en särskild förmåga att skapa visionär kunskap genom att den inte på samma sätt som ett, som hon skriver, "logisk-praktiskt" språk kan bortse från delar av verkligheten – det vill säga genom att dikten hela tiden rör sig över gränsen för det fattbara.⁵² Det är en tanke som delas av Lyn Hejinian, men som hos henne också skrivs fram i termer av ett "faustiskt" vetandes subversiva skugga – ett kunskapande där poeten samtidigt är den som söker och gör kunskap genom en särskild öppenhet för ovissheten och det oväntade.⁵³ Poetens värv kan bara vara "ett ovetskapens yrke", som poeten Claude Royet-Journod i sin tur skriver.⁵⁴ "Un

métier d'ignorance" lyder hans epitet i original, en ordsammansättning som kan väcka en viss längtan åtminstone hos mig efter de något nötta svenska orden "ovisshetens" och "ovetskapens" mindre klädsamma varianter: ignorans, oförnuft, oförstånd, idioti, stupiditet, ja, kort och gott – *dumhet*.⁵⁵ Så för att nu vrida fram ett slags imperativ ur Royet-Journouds karaktärisering av poesins ovetskarbete genom att hämta lite ytterligare stuns ur franskans "ignorance", varför inte helt enkelt: *dumhetens uppgift*.⁵⁶ Om en sådan uppgift gick att föreställa sig som en dimension i en litterärt gestaltande forskningspraktik, så skulle den kanske bestå i att stå kvar i ett produktivt oförstånd, i att söka en förståelse utan kunskapsbegärets "faustiska omnipotens" – genom erkännandet av det olika och det oförståeliga. Med ett lån från poeten och filosofen Édouard Glissant, så skulle dumhetens uppgift som skrivande, läsande och forskande hållning i så fall grundas på en respekt för såväl undersökningsmaterialens som den egna textens och skrivmetodens "rätt till opacitet": om det opaka här förstås som ett motstånd mot ett enkelt genomskinliggörande, alltså som ett sätt att möta och låta framträda de ogenomträngligheter som utmanar fattbarheten, och därmed som en respekt för "rätten" hos såväl det representerade materialet och den representerande texten (om en sådan gränsdragning nu är möjlig att göra) till att bli källor till "en ovetbarhet som också är ett tecken för potentialitet".⁵⁷ Det dummas uppgift skulle på det sättet kunna sammanfalla med en konstnärligt undersökande metod delvis oförstående både inför "sitt objekt" och "sig själv", i kontakt med sina blinda fläckar, sin "oseende rygg", för att återigen tala med Merleau-Ponty⁵⁸. Eller som det låter hos Inger Christensen när hon skriver om Dante: ett skrivande i färd med att "göra världen läslig till den punkt där författaren måste sammanfalla med världen i en gemensam oläsbarhet"⁵⁹ –

SVARTA BLOCK
— KONTEXT, KOMPOSITION, MATERIAL

Den här bokens tillkomst-, publicerings- och institutionella sammanhang lokaliseras till forskningsfältet litterär gestaltning, i sin tur en gren inom konstnärlig forskning.⁶⁰ Områden till vilka avhandlingen också relaterar

kan sägas vara experimentell etnografi och post/akademiskt skrivande.⁶¹ Under arbetets gång har jag publicerat essäer, anföranden, kritik och översättningar, varav en del har kommit att integreras i undersökningen.⁶² Här finns alltså en kumulativ struktur, med drag av konstellation. Bokens komposition inspireras delvis av de kvalitativa forskningsmetoder som framhäver kristalliseringen, det vill säga den mångreflekerande representationen, av perspektiv, av tvärdisciplinär och genrekorsande hybridisering av analysformer, som ett sätt att gestalta skiktade och motsägelsefulla verkligheter.⁶³ Implementeringen av redan tryckta texter (som ibland har monterats in relativt oförändrade i kompositionen och ibland bearbetats kraftigt) syftar också till att genom överflyttningen mellan kontexter ge boken ett stråk av läckage, av öppenhet mot andra omgivningar – ”ett anslutande på nytt av lösgjorda delar”, för att här parafrasera litteraturteoretikern Marjorie Perloffs resonemang om collaget som litterär form: ett tillvägagångssätt som också blir en gestaltning av undersökningens kronologi, dess begränsade tidsrymd i den större tiden, med sina hållpunkter och stationer.⁶⁴ De tre block som bildar bokens ryggrad tillägnas var och en aspekter av de tre författarskapen som knyts till bokens syfte och frågeställning, i sin tur vart och ett indelade i tre stilistiskt och metodologiskt olikartade kapitel där frågan om poesi som händelse av läsning och denna läsning som relation uppmärksammas – samtidigt som läshandlingar av olika slag realiserar. Det första av dessa kapitel utgörs i varje block av en litterär essä, där jag försöker få syn på vad som skulle kunna betecknas som läshändelser i diktverken. Påföljande poetiska transkript är i sin tur texter av mer experimentellt gestaltande art, och bygger som tidigare nämnts på samtal mellan mig och författarna, där lager av transkriberings- och editeringsprocesser bearbetar ljudupptagningarna från samtalssituationerna fram till textens slutliga skepnad. Därefter försöker jag i varje blocks avslutande och metodologiskt reflekterande epilog, genom en rekapitulation av transkriptens arbetsprocesser, situera och få syn på mina egna förfaringssätt. Avgränsningen av material förhåller sig som tidigare vidrörts till min förståelse av poeternas diktning och den selektion inom författarskapen jag gör, där de migratoriska, topografiska och köttets poetiker som jag i mina litterära analyser läser fram leder mig till motiven *jag* (Gervitz), *plats* (Utler) och *yta* (Jäderlund), uppfattade som laddade moment i de läshändelser jag uppmärksammar i diktmaterialen. Dessa motiv

syns inte bara i mina läsningar av verken utan följer också med in i de poetiska transkripten och de metodreflekterande epilogerna. Det finns rumsligheter, självförståelser och sinnesförnimmelser som också korresponderar med mitt eget arbete med den här boken och med mitt sätt att närma mig mina material och samtalspartners, och som här blir föremål för reflektion och gestaltning. Epilogernas läsningar av förhållandet mellan material/fältarbete och representationsform, liksom mellan informant och forskarsubjekt, är med andra ord läsningar av den förflutenhet som utgör intervjuernas och de postproduktiva gestaltningsprocessernas oupprepbara situationer, det vill säga av de ”plattor”, ”ytor” och ”jag” de representerar och framföder. Epilogerna ser jag på så vis som spiraler av läsningar, där samtalsituationernas, transkriberings- och editeringsprocessernas gestaltande förståelseprocesser placeras i blickfånget. Här gör sig, vilket tidigare nämdes, en influens från en tradition av etnografiskt experimentellt skrivande gällande, men enbart i den utsträckning den kan belysa den litterärt forskande praktik jag i transkripten sätter i spel.⁶⁵ Jag ser på epilogerna i sin egenskap av efterskrifter, av ”läsningar efteråt”, i viss mån som ett resultat av den nödvändighet av blindhet – den dumhetens uppgift – jag tror i någon utsträckning måste finnas i en forskning som säger sig vara litterärt gestaltande: ett intuitivt kastande sig ut i det arbete som ska utföras som ger utrymme åt ett skrivande utan förbehåll genom ett sökande efter, och en framskrift av, en textualitet där landskap och kartritning, för att återvända till Christensen, inte enkelt kan skiljas åt. Epilogernas begrundan efteråt står med andra ord i proportion med en vilja att i forskningsprocessen bevara och slå vakt om en görandets ovetskap. De är tänkta som metareflexiva ”sjävläsningar” inte i stämningen av eftertankens kranka blekhet eller med anspråk på uttömmande förklaring av det skedda, utan som glimtvisa och alltid redan icke-kongruenta översättningar mellan ett där och ett här, ett då och ett nu – alltså som litterära skapelser i sig.

Bokens kompositoriska linje tänker jag på som en kristalliserande praktik i den mening som tidigare uppmärksammats, där trådar löper fram, tillbaka och samman mellan blocken genom återknytande och korskopplande språkliga bilder, teorianvändning och metodtillämpning. I *EXTATISKA SUBJEKT* eller *OH MOTHER, WHERE ART THOU?*⁶⁶, som inleder det första blocket, gör jag en läsning av Gervitz oavslutade dikt *Migraciones* bland annat genom Luce Irigarays begrepp *retouche*, för att

därigenom närma sig läsande rörelser i Gervitz poesi där samband mellan kvinnors tal, kroppar och erfarenheter glider samman i en flerstämmig, plural subjektivitet.⁶⁷ *Retouche* står här för en andrefierad kvinnlighets återvändande självmekning, oseende och taktill, i motsats till en patriarkalt förnuftsskapande blick. Jag börjar i bilden av Medeas barn när de ropar ut sin dödsskräck som en bild för ett våldsamt arv av flykt. Denna erfarenhet läser jag ihop med den kvinnliga flyktningenealogi som tecknas i Gervitz dikt i form av en "migratorisk skrivart". För att förstå aspekter av diktens sätt att "läsa jaget" söker jag mig in i det spel mellan beröring och återvändo jag utläser ur Irigarays skillnadstänkande och det "repetering-interpreterande" tal från annanhetens plats Irigaray fogar till sin modell för en subversiv feministisk skrift. I RESAN I DET MEST ENSAMMA MÅSTE DELAS. GERVITZTRANSKRIPT⁶⁸ sker därefter i det poetiska transkriptets form en läsning av Gervitz egna beskrivningar av sitt arbete med dikten och hennes syn på förhållandet mellan dikt och liv, tillkomna under de samtal jag hade med henne i hennes hem i USA sommaren 2013. Texten är en litterärt undersökande gestaltning där transkriberat material från den bandade dialogen genomgått en omfattande litterär bearbetning, en omskrivning som samtidigt försöker avlyssna Gervitz' poetologiska utsagor och bli ett tal i hennes tal, en parasitär rolldiktning om man så vill, som också låter tilltalet och den typografiska formen hos *Migraciones* färga transkriptets skepnad. I transkriptet finns citat ur Gervitz' dikt, som jag låter bli inskott och skikt i transkriptets gestaltade helhet. Blocket avslutas med ATT LÄSA MELLAN NÄRHETER PÅ AVSTÅND. EPILOG där jag reflekterar över min egen intervju- transkriberings- och postproduktiva metod, som jag delvis placerar inom den genre inom experimentell antropologi som kallas etnografisk poesi, med stöd i de etnografiska poeterna Melisa Cahnmann-Taylor och Kent Maynard. Cahnmann-Taylor och Maynard spårar genrens bakgrund å ena sidan i etnopoetiken inom socialantropologisk forskning med representanter som Dennis Tedlock, och å den andra i en poesitradition med emblematiske poeter som Adrienne Rich och Yusef Komunyakaa. I arbetet med det poetiska transkriptet hävdar jag, delvis med stöd i etnologen Barbro Klein, att transkriberingsprocessen intar en särställning, en lyssnande skrivprocess jag förstår som ett samtidigt läsande och självläsande gestaltungsarbete där transkriptet inte bara är resultatet av den förment enkla akten att nedteckna, utan genom sin placering i ett spel av tolkningar alltid representerar någon-

ting icke-överensstämmande: en ny, gestaltad, verklighet. Genom Cavareros filosofi om röstens unicitet och det hon kallar det berättningsbara jaget, försöker jag därefter få syn på relationella och vokala aspekter av samtalet med Gervitz. I det andra blockets första text PLATS, VÄV, OÄNDLIGHET⁶⁹ gör jag därefter en ekokritiskt och ekopoetiskt inspirerad läsning av Utlers tre senaste diktböcker *münden – entzüngeln* (2004), *brinnen* (2006) och *jana, vermacht* (2009), där jag urskiljer en ”topografisk” och platsspecifik skrivart som väver samman dialektala, spatiala, typografiska, geologiska, kroppsliga landskapsfragment. En ”läsning av platsen”, hävdar jag, sker hos Utler här i termer av vad den politiska filosofen Jane Bennett ringar in genom sitt begrepp ”vital materialism”, en beskrivning av landskap i termer av assemblage som får liv genom porösa gränser mellan materia och tanke, och där mänskliga och mer-än-mänskliga kroppar möts och smälter samman. Jag försöker här också förstå läsningen av platsen och platserna hos Utler genom konsteoretikern W.T.J. Mitchells beskrivning av hur landskap i konst går från att vara ”substantiv till verb”, med kapacitet till rörelse och agens. Tanken om platsen som ett fält av agenser knyter jag därefter till poeten och kritikern Michael Davidsons läsning av samtida dikt som ”palimtext”, där intertextuella, interdiskursiva och materiella aspekter av det poetiska språket vävs samman till stratifierade diktlandskap. I det påföljande poetiska transkriptet DELTA. UTLERTOPOGRAF⁷⁰ sker sedan en gestaltande läsning av ljudupptagningen från det samtal med Utler jag hade under en elva timmar lång promenad och cykeltur genom trakterna runt den bayerska småstaden Schwandorf invid floden Naab, där Utler växte upp. Precis som i transkriptet som utgår från mötet med Gervitz, söker jag här en litterär representationsform och textualitet där Utlers poetiska idiom och sätt att organisera sin dikt på papperet får influera gestaltningsprocessen, och där platsspecificiteten i hennes poesi bryts mot vår gemensamma rörelse genom det bayerska landskap som på fragmentariska sätt gör sig närvarande i hennes dikt. Texten interfolieras med citat ur Utlers poesi och essäistik, fragment som på olika vis samspelar med transkriptets utsagor. Kapitlets metodologiska epilög, SAMMANRINNA eller LÄSNINGAR AV EN KOMMANDE PLATS. EPILOG, är en fortsättning på Gervitz-blockets epilögtext – epilögernas reflektioner kring min egen etnografisk-poetiska metod gäller i viss utsträckning samtliga av bokens tre transkript – men jag reflekterar här också vidare över Utlersamtalets specificitet bland annat genom att

tänka kring hur fältarbetets avgränsade tid, plats och rörelse genom denna plats blir avgörande för transkriptets skepnad. Att röra sig över en plats är att läsa sin egen rörelse genom platsen, hävdar jag med stöd i socialantropologen Ivan Bradys beskrivning av etnografers sätt att arbeta med platsen och platserna som en erfarenhetens antropologi, en situeringsmetod han menar måste vara ”poetisk”, eftersom, som han skriver, det poesin ytterst gör är att sätta allt ”på plats”. Liknande tankegångar utläser jag ur sociologen Laurel Richardson, som diskuterar möjliga representationsformer för att skriva fram poetiskt forskande självreflexiviteter. Till Brady och Richardson fogar jag sociologen Norman K. Denzins metodbegrepp ”reflexiv intervju”: ett tolkande, samtalande, kollaborativt och gestaltande etnografiskt format där en delad erfarenhet skrivs fram och materialiseras. Jag skriver i epilogen sedan vidare på reflektionen över samtalet som relationell och vokal praktik genom Cavareros filosofi, där jag också använder mig av estetikteoretikern Alice Lagaays Cavareroläsning och resonemang om rösten som en teatral händelse som alltid genljuder av sin egen frånvaro – av en tystnadens potentialitet. I det tredje blockets öppningstext *VARFÖR ÄR VI INTE I PARADISET? VÄRLDEN SOM KÖTT*⁷¹ prövar jag så det *kursiverade* och s p ä r r a d e lyriska idiomet hos den sena Jäderlund som en gestaltning av vad jag vill kalla för en ”läsning vid ytan” av en värld som jag med Merleau-Ponty vill förstå som ett enda utsträckt ”kött”, där köttbegreppet i hans filosofi står för en relationell betingelse i rörelsen mellan det erfarande subjektet och hennes omgivning, men också mellan alla varelser, fenomen och ting. Genom denna tanke ser jag hur Jäderlunds sena diktning genom en ”köttets skrivart” glider över ytorna hos, och samtidigt frambringar, verkligheten på ett ”frågande vis”, återigen med stöd i Merleau-Ponty. Denna förståelse av Jäderlunds sena praktik bryter jag mot filosofen Simone Weils moralfilosofiska läsbegrepp, som jag låter synliggöra en etisk dimension i dikten i form av en ”paradisisk fråga” till existensen. Det tredje blockets andra del utgörs av det poetiska transkriptet *KÄNSELN ÄR DET VIKTIGASTE ORGANET. YTLÄSNINGAR*, skrivet utifrån de samtal jag fört med Jäderlund under de senaste fyra åren vid fysiska möten men också genom viss textkorrespondens – en dialog och korrespondens som började i en utebliven brevväxling. Liksom i de andra tre transkripten har jag här låtit ljudmaterialen från samtalen, liksom fragment ur den skriftliga korrespondensen, genomgå en litterärt gestaltande bearbetning som låter sig fär-

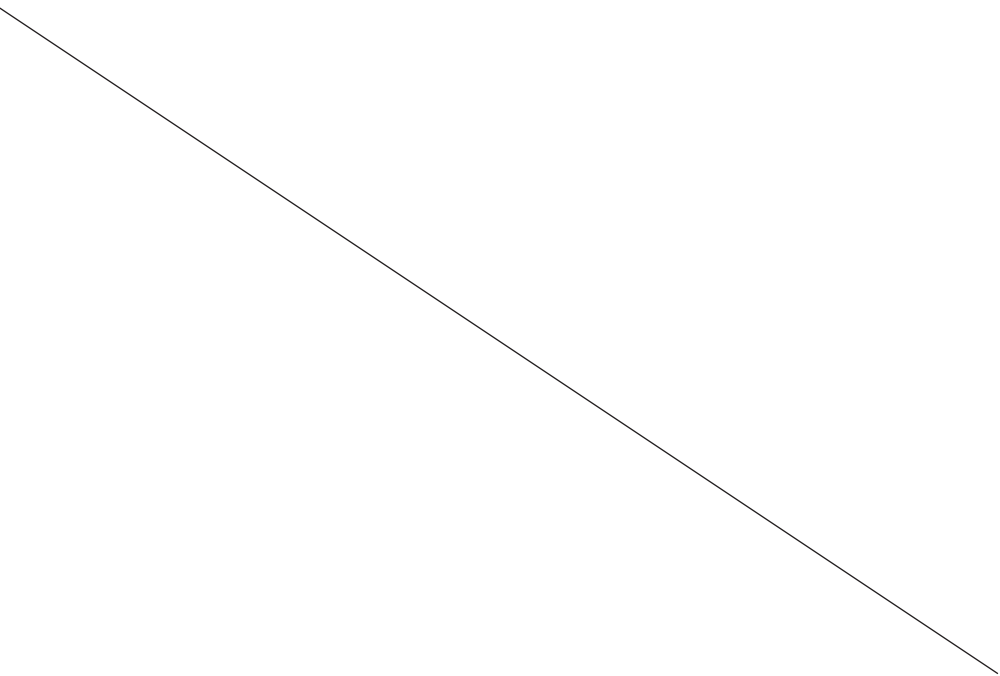
gas av Jäderlunds kursiva dikt. Här interfolieras texten av citat ur *Vimpelstaden*, Jäderlunds debutbok från 1985, som jag låter bryta av och gruppera transkriptens utsagor. Blocket avslutas med den metodologiska rekapituleringen JAG EKAR I DINA ORD. BREV TILL EN A N N. EPILOG, där jag skriver vidare på de föregående kapitlens epiloger och återigen situerar mig i förhållande till mitt material, samt teoretiserar vidare om det poetiska transkriptet som omskrift och översättning, inte bara från tal till skrift, utan också mellan tider, platser och utsiktspunkter. Med stöd i etnografiska perspektiv understryker jag det poetiska transkriptets kollaborativa struktur, och lyfter här också fram den brevväxling som aldrig blev men med vilken samtalet med Jäderlund började. Jag reflekterar över de oskrivna brevens latens som närvaron av ett särskilt tilltal till en annan, en A n n, liksom över brevet som litterärt format bland annat genom sociologen Liz Stanleys perspektiv på epistolärt språk. Genom en läsning av Cavareros resonemang om nymfen Echos röst förstådd som gensvar genom upprepning, fördröjning och skillnad försöker jag här också närma mig min egen litterärt gestaltande transkriberingsmetod, samtidigt som jag reflekterar över transkriptet förstått som ekokammare, ett språkligt spel av resonanser, återskall och efterklanger. I slutordet ATT LÄSA DET ÄNNU OBEFINTLIGA [UTGÅNGAR] reflekterar jag slutligen över bokens sammantagna gestaltningsförlopp och i UTSIKTER FRÅN ETT BRINNANDE HUS [IRRGÅNGAR] återvänder jag till det uteblivna – till den utgångspunkt i kritiken som under det forskande arbetets gång tog en annan vändning än den förväntade. Inskriften i detta arbetes första början har jag kommit att se på min initiala fråga om litteraturkritiken som en skugglik närvaro, på det sätt ett litterärt och undersökande skrivande alltid bär inom sig osynliga lager av incitament och bevekelsegrunder som informerar och vägleder den slutliga texten. Det kan hända att den skuggan också väcker och vidrör någonting annat, mer svårgripbart, en bedrövelse?, en sorg? – kanske över en upplevt tilltagande svårighet att i den samtida offentligheten ägna sig åt just det som den här boken försöker ringa in: läsning som en existentiellt omskakande handling och poetisk praktik.

FÖRSTA BLOCKET

[GLORIA GERVITZ]



Extatiska subjekt eller *O Mother, Where Art Thou?*



Jag kom till Gloria Gervitz över havet, samma hav som hennes poesi så ihärdigt apostroferar och lockar fram. När jag såg ut genom flygplansfönstret den där tidiga junimorgonen hade vi redan korsat Atlanten och den nordamerikanska landmassan över till andra sidan, och Stillahavs-glittret bredde ut sig under mig som en överskådlig kartbild. Havet hade redan övergått i ett annat hav. Gryningssolens blixtrande reflexer över de pyttesmå vågorna därnere fick vattnet att likna en bländande skorpa av rörligt silver. Jag stod inte vid relingen på ett fartyg utkastad från en värld till en annan, som den unga kvinnan som flyr Europas pogromer i Gervitz dikt. Det fanns inget tvång eller uppryckande över min resa, inget sista hopp om överlevnad. Inget våld, ingen flykt. Bara havets oändliga sammanflöde fanns, men betraktat med andra ögon. Från en annan kropp, en annan horisont, villkorad av andra tider, platser, språk, självförståelser. Kanske var det detta som bilden av det avlägset miniatyriska havet därnere påminde mig om när vi närmade oss San Diegos flygplats: avgrunden mellan erfarenheterna. Vad återstod efter de stora skillnaderna i ålder, familjebakgrund och klasstillhörighet, mellan de historiska och privata omständigheter som format våra liv? Skrivan- det återstod, poesin. Kanske också ett slags syskonlikhet i temperament, ett besläktat sätt att skapa intimitet, att begära mötet i sig – en livshunger jag tror i stunder för oss båda haft sina vassa kanter, lätta att skära sig på. Men vad det där glupande sättet möjliggjorde de där som- mardagarna i hennes hem var ett slags intensivt görande-sig-nåbar, en hängivenhet inför samtalet som ett gemensamt arbete med språk, gester och tystnader för att ta reda på någonting, om dikten.

Hur gestaltar sig dikten som händelse av läsning, och denna läsning som relation?

Om mitt jag i en viss mening är min tillvaros början, min orienteringspunkt, så är det en början som hela tiden börjar om. ”Jag” är någonting jag får, och gör, oavlatligt. Jag rör mig i världen, jag kastar ut en fråga till den om vem jag är. Jag läser min mors ansikte för att få det att säga något om min existens. Man skulle, om man vill närma sig frågan om jaget – hur det förstås och framträder, hur det *läses* – i Gloria Gervitz poesi, kunna börja i Medeas barn. När Medea, alla litterära flyktingars urmoder, till sist bestämmer sig för att ta sina egna barns liv, låter Euripides äntligen de båda gossarna, som hittills tigit i dramat, tala. Deras fåtaliga repliker, som utsägs alldeles i dödsögonblicket, kan te sig som ett slags dramatiska utfyllnader, konstlösa, gutturala skrik på hjälp. Men när det ena barnet plötsligt säger: ”Åh, mamma, sluta, vart ska jag ta vägen?” är det som om blodet isas.²

Vart ska jag ta vägen?...

Hur många gånger har inte Medea själv genom pjästexten ropat ut varianter på samma förtvivlat övergivna utsaga?

Vart vänder jag mig med denna plåga... Vart ska jag ta vägen...

Vem ger mig asyl...

Flyktingen Medea, som togs till byte i ett ”barbariskt land” och slutade ensam, bestulen, skändad, statslös – när hon mördar sin avkomma för att hämnas på Jason är det lika mycket en revolt mot sitt eget flyktingöde, en skadegörelse mot det synliga tecknet för sin hemlöshet, förkroppsligat i barnen. De bränner i ögonen på henne, dessa älskade barn som uppbrottet från Kolchis och den ödesdigra kärleken till Jason är resultatet av, av den oresonliga lidelsen och längtan bort som fått henne att bränna alla broar tillbaka och ge sig av: förbi dubbelklipans hot, mot en främmande jord. Det går med andra ord att läsa fram en djupt osäker gräns mellan Medeas egen kropp och hennes öde och barnens – de verkar rentav gemensamt konstituera denna ”spillra från det vackra Argo” med vilken Jason ska krossas.³ Så är de olycksaliga Medeabarnens mor ju också ett slags dubbel främling: hennes exil är samtidigt flyktingens och kvinnans. Hennes uppbrott ur fadershuset kan därför heller inte ses som det raka lämnandet av ett idylliskt ursprung, utan av en plats där hon redan varit en förvisad, en plats där hennes tillvaro redan utgjorts av en marginal. Begäret efter Jason går på så vis att förstå lika mycket som ett begär efter frihet. Vilket också ger hennes

makabra våldshandling en ambivalent inramning. Samtidigt uppror och bestialiskt mord, å ena sidan självstymning och å den andra självförsvar. Så förtvivlat klivet är Medeas hat, denna rasande vägran att inordna sig i sitt öde, en lika vettlös som i ett visst perspektiv begriplig bitterhet som hotar äta henne inifrån.

Vart ska jag ta vägen...

Barnets dödsord ekar kusligt av moderns övergivenhet, hon vars liv villkorar dess existens lika våldsamt som strukturen villkorar hennes. Hennes olevbara utkastadhet är också dessa barns, en symbiotisk, ofrånkomlig arvedel. Medeabarnets berättelse – hos Euripides bara knappt synlig och framskriven – är kanske just denna berättelse om att ärva en migration, med allt vad det betyder av våld och utsatthet. Det är kanske berättelsen om att ärva en olöslig fråga: *Vart-ska-jag-ta-vägen?*

Jag var en dotter, men jag var fri i dikten⁴

Det finns en scen som återkommer i Gervitz oavslutade diktverk *Migrations*, det är bilden av en ung kvinna som står vid ett fartygs reling eller på en främmande kaj:

Kvinnan inramad av sitt eget landskap lutar sig mot relingen. I denna skenbara orörlighet fixerar vågorna hennes dröm. Behovet av att tala, att tänka. Orden bryter fram med kraft. Svindel. Hon skulle aldrig återvända. Pojken sover lugnt vid hennes sida. Värmen skärmar av henne. Männan dricker öl. Kvällen välter. Hennes gestalt vid relingen (glittret i den gråa klänningen) Nu är ljuset kompakt. Jag ser inget.⁵

Läser man scenen biografiskt bär kvinnan tydliga likheter med Gervitz farmor, flickan från Kiev som ”med en blombukett tryckt mot bröstet” med sin man och sina barn flydde judeförföljelse Östeuropa någon gång under 1900-talets första decennier för ett nytt, amerikanskt liv. Men det står snart klart att diktens variationer på den identifikatoriska fantasin över den unga farmodern, förevigad och upprepad i sitt upp-

brott, åkallar ett långt mer oklart subjekt än den biografiska läsningen låter inrymma, ett oroligt, pluralt ”jag-du-hon” som kommer att uppträda i dikten i många och skiftande skepnader.

Det finns en stark nödvändighet inmängd i detta mångförgrenade feminina subjekt i *Migraciones*, en nödvändighet som naturligtvis har att göra med den kollektiva migrationserfarenhet dikten skildrar – Gervitz familj bestod av östeuropeiska judiska migranter på både fädernet och modernet. De gestalter och insprängda berättelser som tar plats i den bitvis episkt anlagda dikten binds samman av ett på en gång kring-spritt och distinkt diktjag som hela tiden tycks splittras upp i, speglas genom, eller förvandlas till, andra jag, du eller hon – gestalter nästan genomgående kvinnliga sådana. Den flyktinggenealogi som *Migraciones* skriver fram är med andra ord en genealogi av döttrar, mödrar och anmödrar, en kvinnlig migrantvärld betingad av en säregen migratorisk skrivart, karaktäriserad av flykt och gränsöverskridanden. Det är en lämnandets och de rastlösa förvandlingarnas poetik som yttrar sig på alla nivåer i verket – tematiskt såväl som hur dikten typografiskt rör sig och fördelas över sidan, samt dess processuella tillkomsthistoria (varav den senare jag ska återkomma till nedan). Den repetitiva scenen med den unga, kvinnliga migranten som avbildas medan hon ser ut över havet gör sig med andra ord till en metaforisk urscen för den långa diktens många vindlande migrationer och vandringar. Som om dikten på så vis skrev fram sin egen födelseort, i form av detta första och konstituerande uppbrott, och genom återkallandet av flyktsceneriet därigenom befäste sin rot i det rörliga, det migratoriska, det flyende och undflyende.

Migraciones första svit ”Shacharit” börjar med ett framvällande, närmast whitmanskt expansivt anslag för att sedan övergå i kortare prosadikter, dock alltså med oroliga, genomsläppliga gränser. Gervitz arbetar överhuvudtaget inte med avgränsade dikter, varje slutstrof tycks tvärtom utgöras av öppningar mot en oändligt pågående skrift liksom dikternas början redan skälver av en rörelse som verkar föregå dem.⁶ Själv kallar Gervitz de partier i boken som kunde betecknas som enskilda dikter för ”fragment”, som för att påminna om deras karaktär av delar i en helhet, utsnitt som likväl står i ständig förbindelse med ett större material. I de sista sviterna ”Blues”, ”Threnos” och ”September” börjar också en allt större uppluckring av den initialt berättande, prosabetonade syntaxen att ta form, och ord och fraser klättrar allt friare över sidorna; zick-zack-mönster, ordslingor, utan vare sig rak marginal

eller utsatta versaler. Greppet ger ett nytt slags klanglighet åt dikten, men förser den också med en allt naknare oro genom den typografiska spridningen av dikten över sidan, en rastlös rörlighet som ger det migratoriska skrivmoduset en starkare accent.

”Dikten växer ständigt mot sitt ursprungs många väderstreck”, skriver Magnus William-Olsson och Ulf Eriksson i efterordet till sin svenska översättning av *Migraciones*, en träffande beskrivning av hur Gervitz dikt konstruerar varje ursprung som en migration i sig, som rörelser in mot rörelser bort.⁷ Den ärvda migrationsberättelsen i författarinnans biografi som bildar diktens fond är alltså bara ytlagret på en större migratorisk poetik, där berättelsen om det fördrivna inte låter sig förstås som ett linjärt, avgränsbart förlopp, utan istället måste ta form av ett irrande, förvandlande språk där den migratoriska rörelsen i sig frambesvärjs som det ursprung dit texten hela tiden måste återvända. Som i den performativt befästade öppningen i den första sviten ”Shacharit”, där flyktingskapets landskap bokstavligen väller fram ur de vingförsedd-
das kroppar, rött som av blod:

I de röda nejlikornas migrationer, där sånger bryter fram ur fåglars långa näbbar
och äpplena ruttnar före katastrofen
Där kvinnorna rör vid sina bröst och tar på könet
i rispudersvetten vid tedags
Klångväxters flöde genom det som ständigt är detsamma
Städer genomkorsade av tanken
Askonsdag. Den gamla barnsköterskan ser på oss genom ett ljusknippe
Skuggbassänger andas, det regnar löss, nästan röda
Hettan öppnar sitt gap
Nedanför sjunker månen i gatan
En svart kvinnas röst, sorgsen, hon sjunger. Och den växer
Rökelse av gladiolus, båtar
Och dina fingrar, som kroppsvarma blötdjur, försvinner in i mig
Vi befinner oss i den skörhet som är höstens bark
I den rektangulära parken
i högsommaren, när de ljusa färgerna är som mest rörande
Efter Shacharit
glömda böner, sträva
Vindar föds, lätt spädda av bönen, alskogar

Och min mormor spelar alltid samma sonat
En flicka äter glass i ett soligt gathörn
En man läser tidningen medan han väntar på bussen
Ljuset bryts sönder
Och kläderna hänger i solen. Mormoderns sonat är outgrundlig
Du sade att det var sommar. Oh musik
Och invasionen av gryningar och grönskans invasion.
Nedanför, lekande barns skrik, nötförsäljare
en fläkt av gula rosor. Och min mormor sade när vi kom ut från bion
dröm flicka, för drömmen om livet är vacker

[...]

I häpnad mynnar orden, saliven, sömnlösheten ut
och längre österut masturberar jag och tänker på dig
Måsarnas skri. Dagningen. Den störttykande vingens skum
Bougainvilleornas färg och tid är till dig. jag fick frömjöl på mina fingrar
Håll om mig. Regnet mognar, liksom din
lukt av syrlig viol och febriga av damm
orden som bara är en lång bön, en
sorts vansinne efter vansinnet
Burarna där man låser in parfymerna, den ändlösa glädjen
vällusten i att födas gång på gång, orörlig extas⁸

Gervitz påbörjade *Migraciones* 1976, därefter har dikten, som är hennes enda verk, inte upphört att förvandlas och byggas ut, men fortfarande inom en och samma helhet. Efter publikationen av *Shajarit* 1979, har boken givits ut i en rad reviderade och expanderade utgåvor – ett arbete med det oavslutade kongenialt med diktens karaktär och tematik.⁹ Gervitz dikt migrerar på många nivåer, dess mättade och lyriska språkväv tycks som uppbyggd av uppbyggd, förvisningar och landstigningar – en böljande textmassa av spår och fragment som hela tiden mångfaldigas och förskjuts. En oupphörligt rörlig poetisk värld, ett migratoriskt språkfält där inget givet centrum, inget fixerbart hjärta, finns, och där identiteter och språk (jiddisch, ryska, spanska, engelska) hela tiden gör sig närvarande som korsande material åt framskrivandet av en lyrisk subjektivitet i oavbruten förvandling.¹⁰

Spelet med det rörliga är alltså både poetiskt ämne och materiell praktik hos Gervitz. Liksom den faktiska boken inte låter sig fullbordas utan ständigt växer ut ur sina egna pärmars skrivs den instans dikten kallar ”jag” fram i och genom sin egen genomsläpplighet. ”Jag” är här alltid redan någonting löst, provisoriskt, på väg, i ständigt utträde ur sig själv. *Migraciones* är av det skälet en starkt extatisk poesi, i ordets mest grundläggande etymologiska betydelse. Det är i laddningen mellan grekiskans *ekstasis*, att vara utanför sig själv, och latinets *existere*, att stå ut, att framträda, som diktens tal blir som mest produktivt.¹¹ I slungandet ur ett läge, i hän-förelsen, i ryckningen ur *stasis* (och därmed genom upplösningen av varje essens) laddas dikten med kraft, och låter sina många migrationer bli till rörliga gränsfigurer där form och innehåll, röst och kropp, skrift och liv, inte går att skilja ut.

Och jag, var befinner jag mig?

Jag är den jag alltid var. Det oväntade i att vara till

Jag kommer till begynnelsens plats där allting börjar

Detta är tiden

Det är uppvaknandets tid

Ur sin död tänder mormor sabbatsljusen och ser på mig

Lördagen sträcks ut till aldrig, till efter, till innan

Min mormor som dog av drömmar vaggas oavlåtligt drömmen som uppfinner
henne

som jag uppfinner. En galen flicka ser på mig inifrån

Jag är intakt.¹²

Det blir här tydligt hur diktens provisoriska jag innanför *Migraciones* rörliga logik ”blir sig självt” just genom sin polyfona karaktär, i vandringsringen mellan många röster och jag. ”Jag” utgör bara en genomströmningsplats, ett förvandlingsinstrument, men också en läsposition i en oöverskådlig värld – ”jag” blir den plats i språket där dikten för ett ögonblick tycks samlas i totaliteten av sina många tider, gestalter och platser, i helheten av sina lämnanden och överskridanden. ”Jag är intakt” – det vill säga tillfälligt sammanhållen i den väv av erfarenheter, språk och livsöden som skapar mig.

Iscensättningen av denna subjektivitet, så starkt betingad av sin rörlighet, spelar en avgörande roll i de minnesakter som skrivs fram i *Migraciones*, dessa ”kalejdoskopiska minnen”, som poeten och litteraturvetaren Gloria Vergara har kallat dem.¹³ Minnet är en märklig sak i Gervitz diktvärld, det flyter fritt mellan kroppar, ting och tider, ägs av ingen eller alla, förvandlas hela tiden till nya speglar av människoöden hårt bundna till varandra genom flykterfarenheten. Inte minst blir det förhållandet tydligt i den akt av inlevelse i farmoderns öde som repeteras genom fartygsscenen, diktjagets nedstigning i den åkallade andras framfantiserade minnesbilder.

En ung kvinna, ensam på kajen
Det är hett. Ljuset är vitt, plågsamt
Så våldsamt är detta ljus att det klär av henne naken
Ljuset är oändligt. Hon måste sluta ögonen
Pojken gör sig fri från hennes hand
Hon är där för första gången och för gott
Ljuset förblir tomt
Jag stiger ned
Genom nedfällda jalousier hörs musik jag aldrig hört förut
Jag stiger ned
Försäljare med obekanta frukter
Jag stiger ned
Ett långsamt, ändlöst nedstigande

Än en gång samma scen. Kvinnan på kajen. Bländad
Pojken springer omkring på piren. Maken går först
Längtan inuti upphör inte. Bortom havet nostalgins andra strand
Jag var orättvis mot min mor och, när allt kommer omkring, vad gjorde jag
själv av mitt liv?
Jag stiger ned¹⁴

Nedstigandet i, eller intagandet av, perspektivet hos detta diktens andra, oklara ”hon” är en återkommande formell figur i *Migraciones*. Spegel-effekterna mellan anmödrarna (som i ett visst biografiskt perspektiv alltså skulle kunna korrespondera med författarinnans farmor, mormor

och mor) som ges kropp i det inlevelsefulla dottertalet virvlar fram och åter genom den långa dikten samtidigt med framskriften av ett multipelt diktsubjekt. Det är också i det avseendet som bilden av den migratoriska arvedelen i dikten får sin dubbelmening. Det migrantskap som gestaltas motsvaras inte bara av det östeuropeiska och judiska, det skrivs också tätt in på bilden av ett implicit kvinnligt flyktingskap, överfört från mödrar till döttrar. Läser man Gervitz egna utsagor om sitt liv och skrivande som ett slags litterära iscensättningar och vidarediktningar på den större dikten, vilket på många sätt låter sig göras, finns det särskilt en avgörande passage kopplad till denna migratoriska modersfigur: de två kontrasterande bilderna av faderns respektive moderns död.¹⁵ Medan fadern strax innan sin död plötsligt börjar tala jiddisch, ett språk han inte har talat sedan barndomen, består det språk som står den döende modern till förfogande enbart av rasande svordomar. Senare beskrivs hur modern då barnet Gloria råkar säga något fult ord brukar tvätta dotterns mun med tvål. Det går att förstå denna kontrastverkan mellan föräldrarnas båda dödar inte bara som slumpartat uppdykande berättelser ur en privat biografi, utan som symptomatisk för Gervitz sätt att formulera sin poetik. För fadern finns trots allt ett ursprungligt idiom att återvända till, en möjlig, om än fantasmagorisk, hemkomst, medan modern förblir en hemlös utan giltigt språk, alternativt med ett språk som enbart består av riktningsslöst ursinne, perversion, rotväliska. Inlevelsen i denna skakande modershemlöshet är på många sätt avgörande, för att inte säga oundviklig, i Gervitz hela projekt. Det är moderns hand dottern håller och som doktorn i dödsögonblicket ber henne att släppa, eftersom det är hennes levande hjärtslag han hör genom den dödas kropp.¹⁶

Man skulle således kunna säga, att det är en Medeadotter som talar till – och avläser – sin undflyende mor i *Migraciones*. Medea båt-flyktingen – om detta moderliga ”hon” också är namnet på en kollektiv erfarenhet förknippad med en genealogi av kvinnliga migranter. Ett delande, om man så vill, av en nedärvd och historiskt villkorad belägenhet, av ett våld som vida överstiger den biografiska familjeberättelsen. Detta dottertal – begärande, symbiotiskt, identifikatoriskt – fylls av lika delar uppror, åtrå och lojalitet. En iscensättning, för att apostrofera filosoferna Gilles Deleuze och Félix Guattaris Kafkaläsning, av ”en underkastelse under en underkastelse”.¹⁷ Men om det hos Kafka handlar om sonens underkastelse under en far i sin tur underkastad en annan regim, som bekant intimt förknippad med minoritetens, Pragjudarnas,

situation, skulle det hos Gervitz röra sig om en ”ännu mindre” sorts litteratur. Till det minoritära läggs flyktingskapet, till flyktingskapet den kvinnliga underordningen – och till den en dotterlig underkastelse under en kringkuren mor.¹⁸ Denna mor utför sitt våld inte genom barnadråp som Medea, utan genom sin egen evaporation, sitt försvinnande, sitt lämnande. Den mångskiktade modersgestalt som gör sig närvarande i *Migraciones* gör det genom sin egen frånvaro, som i bilden av en efterlämnad fläck ”läppstift på handfatet, några hopknycklade kleenex, [ett par] glasögon och kammen av sköldpaddsskal” – likt spåren efter en bortvänd älskarinna, betraktad och åtrådd av den övergivna.

Men det är genom diktens glidningar från detta dotterliga begär efter en evaporerad moderskropp till bilden av ett brännande systerskap, som Gervitz dikt blir som mest politisk:

Någon borde leja dessa kvinnor som gråter åt andra

Dessa som har fostrat barn

Knådat sitt bröd

De som varje dag sopar framför sin dörr

Även om det är för pengar

Gråter de med dig, gråter de för dig

Syster moder låt mig inte vara skild från dig¹⁹

[...]

Ljuset böjer sig förbarmande

Fönstret stängs

Ske din vilja höga Moder

men överge mig inte

[...]

Skriket är tårlöst, utan röst, naket. Det är så nära jag kan komma

Hon vill inte att jag ska minnas henne

Låt mig tala²⁰

Den feministiska kritik som finns inbyggd i Gervitz projekt – i form av hänvändelsen och framvisandet av ett kvinnligt migrantskap – pekar emellertid inte nödvändigtvis mot något enkelt emancipatoriskt ljus, snarare tycks den förtäta ett olösligt mörker. De systerliga moderssymboler som uppträder i dikten karaktäriseras både av gemenskap och fångenskap – å ena sidan liknar de "[b]urar [...] där man stänger in parfymerna" och å den andra tilldelas de en förvandlande livspotential.²¹ Så är också *Migraciones* kvinnovärld en värld som skrivs fram synonymt med ett öde att hela tiden lämna allt bakom sig, att dö på andra sidan havet: ett hav som "blixtrar som en bila" men samtidigt "ber om att bli kysst".²² Detta migrationens vatten blir alltså både ett dödens och ett njutningens vatten, men det är också ritens, det rituella badets, vatten, som i sviten "Blues".²³ Vattnets skepnader i dikten väcker överhuvudtaget en ambivalent bild av ett jags samtidiga upplösning, förflyttning och sensuella förvandling (död – rening – njutning). Och det antar symptomatiskt nog också kvinnokroppslig form – som ett "ostron när det blir smekt". Det är ett gränslöst och absolut vatten, vars början och slut är högst oklara, men samtidigt framstår det som helt liktydigt med diktens subjekt, detta "vatten som splittras", "vatten intill stoftet" som "lid[er] din törst på knä i dig / intill stoftet".²⁴

Man kommer inte sällan att tänka på Marguerite Duras hav vid läsningen av Gervitz, på den särskilda laddning som skrivs fram i hennes verk genom den lilla men spänningsladdade betydelseförskjutningen mellan franskans *mère* (mor) och *mer* (hav).²⁵ Också Gervitz vatten är ett moderhav, ett symbiotiskt fostervatten som både dränker och ger liv. Ibland i skepnad av en ocean som skiljer den gamla världen från den nya, ibland i form av en flod med drag av Lethe, glömskans mytologiska flod, den som också gett namn åt *Migraciones* tredje svit. Vattnet placerar återigen diktens ursprung i det migratorisk rörliga, samtidigt som det aktualiserar flyktingskapets lidande tätt inpå den transformatoriska kraft som hos Gervitz vidhäftas det. Det står för förintelse och skapelse i ett, ömsom "en flod fylld av lik", ömsom ett hav av ord som "svämmar över som tårar".²⁶ Vattnet dödar och föder, det utsätter och beskyddar – det liknar en mor. En undflyende, men också akterseglad och sjunkande mor, en harpunerad val "med lungor av vatten", "förklädd till en gammal kvinna".²⁷ Samtidigt väcker havsbilden i *Migraciones* också den ständiga förbindelsen eller förblandningen mellan många kvinnliga subjekt, mellan mormödrar, mödrar, döttrar:

och jag ville komma till dig
men du var jag

och vattnet var så mörkt²⁸

I "de röda nejlikornas migrationer" flyter det fördrivna genom rörlighetens extatiska vatten, mor och dotter, jag och du, i ett och samma vara, samma språkliga figur. Eller, som i den parasitära fantasin över farmodern, i form av den unga migrantkvinnan som blickar ut över havet likt en Medea vid Argos reling:

Minnen av havet och dess leda, av flickan som var jag. Den grå klänningen som nu ser fånig ut på fotot. Minnen av skeppets smutsiga plankor, av dessa oberörda vågor, kortlivade i sin skönhet²⁹

"Poeten och Juden är inte födda *här* utan *någon annanstans*", skriver Jacques Derrida i sin läsning av den egyptisk-judiske poeten Edmond Jabès från 1967.³⁰ Men om "Poeten" och "Juden" för Derrida i Jabès dikt betecknar två slags mer eller mindre metaforiska eller verkliga marginaler, måste man i relation till Gloria Gervitz poetiska värld lägga det tredje ledet: det "annanstans" som i citatet ovan anges som deras skapelseorter (det vill säga deras definitionsmässiga och diskursiva början) måste också rymma "Kvinnan", den historiskt fabricerade "andra" i förhållande till ett normativt "eget", eller som Luce Irigaray skulle ha sagt, detta motsatsställda och samtidigt undanskymda material för en manlig norms självförståelse.³¹

Det finns ett spel mellan beröring och återvändo i Irigarays skillnadstänkande som på flera sätt låter sig läsas mot Gervitz migratoriska poetik. Irigaray upptas av hävdandet av skillnad som en oppositionell väg ut ur en patriarkal kulturs koloniserande våld, ur dess systematiska sätt att utplåna "det kvinnliga" genom ett självrepresentativt system hos ett manligt narcissistiskt subjekt. Irigaray har ägnat sig mycket åt att läsa fram vad man skulle kunna kalla det kvinnligt olästa ur en västerländsk filosofitradition, såsom hon i det emblematiske verket *Speculum of the Other Woman* (*Speculum de l'autre femme*) från 1974 ur Platons

grottnytt utkristalliserar ett samtidigt beslagtagande och döljande av "det moderliga" som grundstruktur för den västerländska metafysikens manliga blick. Genom att aktualisera bilden av ett spekulum – det medicinska spegelinstrument som används för att undersöka insidan av kroppen, även använt vid gynekologiska undersökningar – som en metafor för hur en vetenskaplig blick på en gång penetrerar och konstruerar kvinnan i tänkandets diskurser, visar hon hur en "spekulativ" ordning reducerar kvinnor till objekt för en patriarkal sanningsproduktion. Spekulumet utgörs av en konkav spegel, möjlig att svänga och böja för att kunna avbilda kroppens insida – ett faktum Irigaray komplicerar genom att använda Platons ord i *Timaios* om att konkava speglar inverterar och distorderar. Speculumets distorderande förmåga får således en motsvarighet i hur den västerländska idétraditionen tilldelat kvinnokroppen distorderande och korrumpierande egenskaper i förhållande till den sanna formens renhet. Men denna kvinnokroppsliga materialitets distorderande egenskaper har ett dubbelt värde för Irigaray, som hennes uttolkare filosofen Rachel Jones skriver.³² Dess negativa kapacitet att deformera utgörs också av en positiv förmåga att förvandla. Denna dubbelhet tar Irigaray i bruk för att skriva fram ett motståndsmodus, en kraft att producera nya former, till möjligheten till subversiv mimesis.³³

Överhuvudtaget lyfts det materiella i könsskillnadsteorin (representerad vid sidan av Irigaray framförallt av Hélène Cixous och litteraturteoretikern och psykoanalytikern Julia Kristeva) fram som varje subjekts konstitutiva förutsättning – där "mater", latinets "moder", understryks som den grundande etymologiska roten till ordet "materialism".³⁴ "Modern-material-naturen måste oupphörligen ge näring åt spekuleringen", skriver Irigaray om blickens plats i den västerländska filosofins manliga historia, "[m]en denna resurs blir också förkastad av reflektionen som avfallsprodukt, det som motstår den: utgränsas som galenskap."³⁵ Att söka eller skapa ett autonomt kvinnligt subjekt låter sig för Irigaray emellertid inte göras i en utopisk framtid bortom traditionen och diskursen, inte heller kan det restaureras genom en återupprättning av ett förlorat ursprung begravt i ett fiktivt pre-patriarkalt förflutet. Det kvinnliga subjektets möjlighet består här snarare i en transformatorisk åkallan, ett *performance*, som inte hänvisar till någon essentiell "kvinnlighet" utan till möjligheten att förvandla vår förståelse av "det sanna" och "det kvinnliga".³⁶ En performativ representation,

således, av en kvinnlig kroppslig verklighet, ”inte som något givet utan som något virtuellt, det vill säga som en process och ett projekt”, för att tala med den feministiska teoretikern Rosi Braidotti.³⁷

Frågan om början – var vi börjar, hur vi kommer in i världen – utgör hjärtat i Irigarays tänkande, skriver Rachel Jones.³⁸ Det är genom återvändandet till en undanträngd men ursprunglig moderlighet/materialitet i det patriarkala tänkandets grund, och till tänkandets konstruktioner av ”kvinnan”, som ”det kvinnliga” kan tala ur sin ohörbarhet, tala fram sin olästa marginal, eller med Irigarays term: *parler femme* (tala kvinna). För Irigaray måste detta kvinnliga tal med nödvändighet utgöras av ett tal från objektets plats, eftersom varje representation av kvinnan oundvikligen står inskriven i språket i form av en objektifiering: för att ett alternativt kvinnligt subjekt ska bli till måste det således skriva fram diskursen på nytt, inifrån, genom ett *parler femme* som alltså sammanfaller med objektets och annanhetens tal. Ett tal, som genom att ”det kvinnliga” egenskap av Annan iscensätts igen, låter diskursens våld både inrymmas och avslöjas i det.³⁹ *Parler femme* prioriterar inte en manligt kodad förnuftsskapande blick utan opererar istället oseende, taktilt, kroppsnära, via sitt eget materiella villkor – ett tal eller en skrift som, skulle man kunna säga, verkar i sin egen marginals olästa mörker. Genom en mimetisk och taktill återvändo, genom att ”repetera-interpretara” – och därmed förfrämliga, parodiera – det sätt varpå ”det kvinnliga” i diskursen definierats som brist, defekt och objekt, iscensätter *parler femme* en överdrift som tänks rubba en vedertagen språklig logik.⁴⁰ Annorlunda uttryckt är det genom att igen och igen vidröra sig själv – objektet för den patriarkala diskursens manliga subjekt – som det kvinnliga kan tala sitt ”utanför”, i form av en egenerotik med förmågan att distordera en fallogocentrisk ordning. Denna återvändande självmekning, denna *retouche*, handlar alltså om repetitionen av en iscensättning av en iscensättning.⁴¹ ”Kvinnan” rör vid bilden av sig själv, hon iklär sig, smeker, ”retuscherar” den, men utan att låta sig konstitueras av den: hon vänder sig till sig själv, hon återvänder till sig själv, i en ”icke-enhetliggörande självberöring” driven av begäret efter det nära snarare än det egna.⁴² Det handlar således om ett slags smekande relationalitet som undflyr centrism och binaritet för att istället gestalta sig som ett ”oupphörligt kastande från den (det) ena till den (det) andra”.⁴³ Och det är, igen, en relationalitet som hela tiden villkoras av sin egen materialitet och kroppslighet – vilket, för att

nu återvända till Gervitz, på många sätt låter sig läsas mot den starkt erotiska njutningsakt genom vilken diktens plurala och genomsläppliga subjektivitet hela tiden skrivs fram:

Under pilträdet nedsänkt i sommaren dröjer sig bara otåligheten kvar
Fogliga moln sänker sig mot tystnaden
Dagen uppgår i den heta luften
Det gröna rämnar inuti det gröna
Under badkarskanten sårar jag på benen
Vattenstrålen faller
Vattnet tränger in i mig
Det är stunden då Zohars ord öppnar sig
Samma frågor som alltid återstår
Jag sjunker djupare och djupare
Ljuset pulserar obundet⁴⁴

Det är när självmekningen sker, och vattenstrålen sårar flickkönets läppar, som Zohar, den kabbalistiska skriften, öppnar sig. Den ymniga onaniscenen som ska återkomma i dikten i fler varianter – fingrars blötdjur som kanar genom en öppen blygd, tvättandet av klitoris – gestaltar en kvinnlig kroppslighet där gränserna för in- och utsida hela tiden förskjuts, och till vilken en extatisk klarhet vidhäftas. Egenskningen manifesterar ett slags vaginalt, gynocentriskt inre-yttre – bara genom den smekande återvändon till kvinnokönets gräns verkar avstånden mellan kroppens dödlighet och tidens våldsamma pågående, mellan njutningens och smärtans oändligheter, kunna mätas med exakthet.

Men könet, denna ”glipa / i [...] köttets spegel”, blir också tecknet för en ensamhet som samtidigt är gemensam.⁴⁵ Självberöringens figur knyts nämligen starkt till det kollektiv av kvinnokroppar och röster som i dikten hela tiden genljuder och bryter in i varandra som bländande ljus och nattsvarta skuggor. Ett landskap av parfymer och tetricanden i verandornas dåsiga skuggor tar gestalt, en topografi av slamrande tallrikar, inläggningar, tvättinrättningar, ”denna ånga / av kvinnligt innamäte, omisskännligt och vidsträckt”.⁴⁶ I ”rispuversvetten vid tedags”, i ”trakter där lukten av kön” och ”parfymerade armhålor” ”mognar och tynger eftermiddagarna”, i den dagdrömska flickans avnjutande av sin

egen kropp – där vävs denna kvinnlighets många rum samman i en gemensam och kroppslig tid.⁴⁷ Det är en affirmativ femininitet som här ger sig tillkänna, och den hämtar sin kraft i den rumsliga detaljen, i ”korgmöblernas dimmiga figurer”, i ”sandträdgårdarnas evighet”.⁴⁸ Diktens uppmärksamhet mot anmödrarnas omsorger om föremålen visar på samma sätt fram dem som sörjande motstånd, som framsmekningar av det flydda, det förlorade och det stundande, de döda och de ännu ofödda, av det smärtsamt levda och det drömlikt orealiserade – och blir därigenom ett ihärdigt kretsande kring, och hänvändelse mot, ett jag/hon/du/vi. Denna åtrående rörelse mot kvinnlighetens topografi är på många sätt en storartad kärleksdiktning. Men också en sorgesång över en kvinnlig gemenskaps sönderslitande villkor och kroppsligt erfarna materialitet.

och vi störtar i samma sluttning
medbrottslingar⁴⁹

[...]

jag talar för dig
jag talar ur dig

smärtan rinner som en vattendroppe⁵⁰

Man skulle kunna kalla denna taktila repetition, denna upprepade, rituella smekning, för ett performativt minnesarbete, där migrantens, judens och kvinnans minoritära positioner smälter samman i en prismatisk vidröringens poetik. ”Det kvinnliga” måste återkalla, intensifiera – med andra ord minnas – sin egen bortdrivning genom det performativa återuppreparandet av sitt utträde ur diskursen. ”Kvinnan” kallar tillbaka och iscensätter sig själv – som objekt, som yttre, som utanför – hon *läser sig själv igen*.

Jag kommer bara till platsen för begynnelsen
Jag återvänder för att kyssa din handled
För att knäfalla

Hängivet kysser jag dina händers ådror
Oh, moder lid med mig
Oh, barmhärtiga moder
Lid med mig
Stöd mig
Besegra mig men ge mig din tröst

Jag stöder mitt flickhuvud
Jag rör vid ditt hjärta
Jag sluter ögonen
Jag är bunden till dig som den dränkte vid stenen knuten kring hans hals
Jag är inte längre rädd
Jag kan inte sjunka djupare än ditt hjärta

Tag med dig ljuset

Natt⁵¹

Den blottade handleden, en av kroppens sköraste platser med sina ytligt synliga blodådror under papperstunn hud, förvandlas i citatet till ett tecken för en förfärande skyddslöshet: med ett enkelt snitt (eller ett nyckfullt bitt från en kyssande mun) kan ett liv ändas. I dikten tillhör denna handled ett du, den är ”din” – på samma sätt som den också skulle kunna vara ”min”, i konsekvens med hur det talande subjektet, liksom det tilltalade duet, i Gervitz dikt hela tiden färdas mellan möjliga varianter och återkastningar av sig själv. Detta ”jag” som kysser ”din” handled är alltså mycket mer än en entydig bild för dotterns hänvändelse mot modern, farmodern eller mormodern. Det ”hon” som apostroferas skiftar gestalt – ända till den punkt då ”hon” tycks rymma varje subjektbestämning som uppträder i dikten: du, jag, de, vi. ”Hon” är helt enkelt tecknet för en åkallan, en frambesvärjelse, en minnesakt: på en gång inrymmande den som minns och denna andra ”hon”, den avlägsna och ändå intimt nära som måste hämtas upp ur glömskans flod.

Men Gervitz ”hon” refererar också till en större kvinnlig kroppslighet som i sig själv gestaltas i form av sina tecken, som hela tiden produceras som yttre, som – *dräkt*. I *Migraciones* vimlar det av plankvecksklänningar, svarta taftklänningar, av rouge och rödmålade

läppar, örhängen av kvarts, sköldpaddsskalkskammar... Det är ett "härmarstrastarnas landskap", där någon oavlatligt betraktar sin egen bild i de högt spända speglarna, där ett jag formuleras "som ständigt plagierar [s]ig själv", och därigenom "äger [sin] måttlöshet".⁵² Självplagieringen formuleras strikt erotiskt, den utgörs av upprepningen av en smekning. "Jag glöder ännu, jag smeker mig själv", skriver Gervitz.⁵³ Och glöden tillhör "[e]n kvinna i sitt mörker / I sitt ensamma / Ljud av ådror".⁵⁴ I hänvändelsen mot detta den kvinnliga njutningens "annorstädes", för att igen tala med Irigaray, är det som om diktens multipla jag tilltalar sina egna fingrar, sina kyssande läppar, sin kropp, och på så vis gör sig främmande inför sig själv: "hon" stiger ut ur sig själv, hon blir objekt. Men det är ett förfrämmande likväl oavbrutet gestaltat i form av sensuell intimitet. Bilden av den autoerotiska beröringen aktualiserar med andra ord hos Gervitz alltid en *relation*, ett relaterande, inte minst till självet som annan – men också till ett större kollektiv av objekt, ett modershav av kvinnogestalter som på olika vis bringas till tal och ges kropp. Den återvändande smekningen innebär därigenom inte bara återkallandet av den moderliga passage som utgör allas vår materiella grund – födelsen ur morskroppen – som Irigaray och många feministiska tänkare skulle säga, och därmed erkännandet av vårt beroende av ett första kvinnligt subjekt. Den blir också ett framvisande av förlusten av en förvanskad förbindelse mellan kvinnors kroppar och ohörda tal, av en förskingring ut i en oläst marginal. Och den kvinnliga marginalen – heterogen, plural men kollektiv – bespråkligas i Gervitz dikt genom att "det kvinnliga" om och omigen migrerar från konstruktionen av sin essens. I den härmande och förvrängande tillbakafärden genom diskursen och den narcissistiska spegeln, för att tala med Irigaray – där det kvinnliga konstrueras som den annnanhet det manligt formulerade egna måste upprätta i sin självbespeglning – sker inte en kolonisering av det andra och det olika, utan en upprättelse av en närhet mellan särkildheter.⁵⁵ Dikten upprepar sin migration från *stasis*, den blir ex-centrisk, utom sig, den rycks hän, den återvänder till lämnandet av sig själv, till sitt eget annanblivande. I detta hänryckningarnas spel blir "jag" den plats i dikten där en närhet mellan eget och främmande får sin tillfälliga förtätning. En förvandlande smekning, möjligen, av det lysande mörkret hos en mörk kontinent.

en dämning blommorna

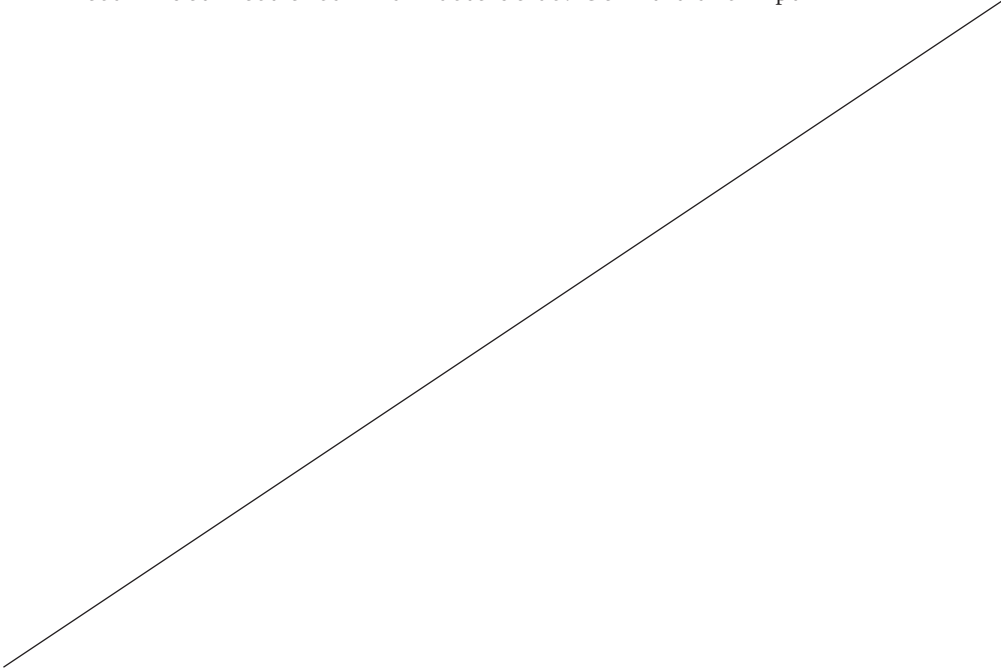
måttlös kroppen

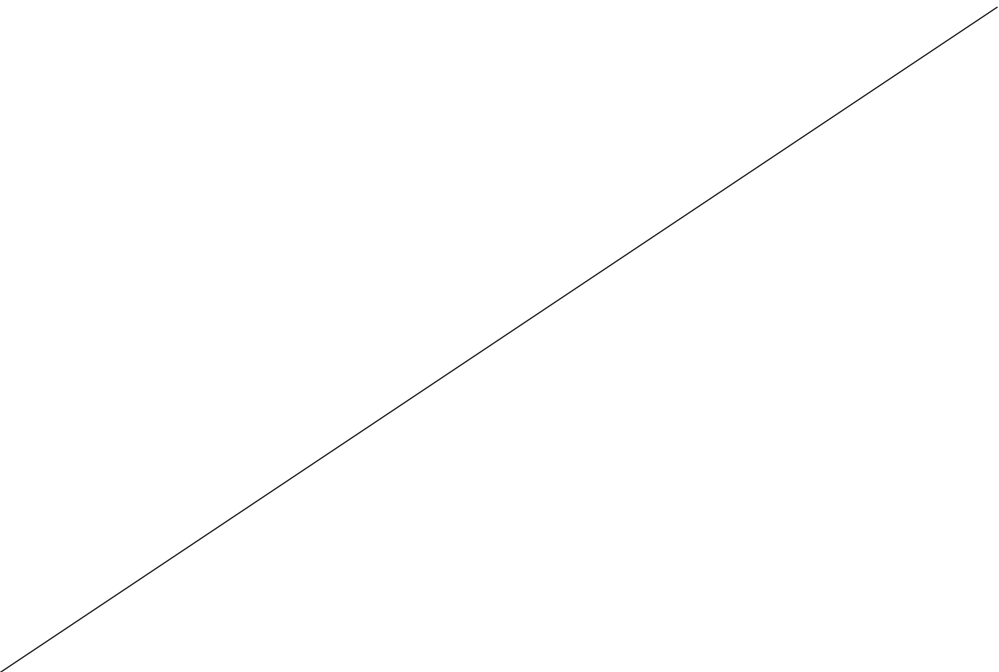
och hon sade

mörka är mina kläder
och du, mörkare än någonsin
översvämmar mig
men jag är den som korsar gränserna⁵⁶

Om dikten hos Gervitz kan sägas gestalta sig som en händelse av läsning, så börjar den i Medeabarnets oavgjorda fråga: *Vart-ska-jag-ta-vägen?* *Migraciones* läser fram ett jag som i sin framträdelse blir närmast helt analogt med den frågan – en rörelse där jaget produceras som ständigt upprepat i sitt uppbrott, i sitt på-väg. Har detta jag en början och ett ursprung så är det just i den rymd av rastlöshet och provisorium som dikten tecknar. En flykt och en förvandling, för att apostrofera Nelly Sachs, där jaget blir till någonting ständigt villkorat av sin egen porositet och mångrostadhet, av sin oavbrutna färd mellan många röster, jag, tider, platser och kroppar.⁵⁷ Det gör jaget hos Gervitz till ett instrument för transformation, men också till en läsande sträckning efter en värld lika skiftande och oavgränsad som detta jag självt. Inom ramen för den migratoriska poetik Gervitz skriver fram sker ett oscillerande spel mellan lämnande, återvändo och beröring – en interpreterande repetition av ett subjekt lika sårigt som njutningsfullt iscensättande sig själv som objekt, som annan, igen.

Resan i det mest ensamma måste delas. Gervitztranskript





[]

[]

[]

[]

[]

ibland önskar jag
att alla dessa versioner av dikten inte fanns
att diktens många avvägar
inte blev så synliga
att allt som inte borde vara där
inte var där
att dikten en enda gång och för alltid
blev som den är, som den borde vara –
men dikten är varande, den fortsätter att bli till
som mitt liv –
 men om dikten är platsen
för en möjlig återvändo
i form av ett efteråt's ständiga möjlighet till förvandling
så förblir livets händelser däremot för gott
sådant vi i efterhand tror oss ha förstått
kan vi inte alltid använda
eftersom varje ny händelse
är ett nytt ögonblick, en ny omständighet, ett sammanhang
med nya regler
det enda vi kan lära oss
är att vi inte vet –
 ja, vi är modiga som lever
när vi nu alla en gång ska dö
 en så oändligt kort stund lever vi –
vilket sorgligt underverk denna oändlighet
som dör med varje människa –
 jag märker att det jag vill prata om är mitt liv
 jag förmodar att jag berättar allt detta för dig

därför att jag redan är gammal
och för att varje åldrande människa
i all sin oerhörda vanlighet
förkroppsligar en försvinnande värld
som den Bashevis Singer skriver om
det vill säga en värld av bortbleknade minnen
en värld på väg mot utplåning –
bara dikten
fortsätter att bli till

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[origen / origin / ursprung]

Jag kommer bara till platsen för begynnelsen

Jag återvänder för att kyssa din handled

”I de röda nejlikornas migrationer” –

För trettiosju år sedan kom den där första frasen till mig mycket

plötsligt, utan förvarning: där började dikten –

Sedan, långt senare, gjorde den sig omöjlig att avsluta

Jag har sagt dig

att mitt barndomshus förvandlades till en restaurang, därefter revs det

Även om huset vid den tidpunkten rymde mycket lite av det som en

gång hade varit mitt hem, påverkade det mig att de förstörde det

Det hade alltså existerat där, och sedan – *chaz chaz!* – upphörde det att

finnas, och försvann för gott, detta synliga tecken för mitt liv

Jag och mina bröder växte upp i det där huset tillsammans med våra

föräldrar, vår chaufför, vår barnflicka som hette Altagrácia och som

rymde med en mycket yngre älskare

Huset slutade i stoft, huset med hela sin ordning, skåpens, ljusens

och rummens ordning, det eviga städandet av detta hus, allt blev till

obetydliga dammkorn –

Jag märker att dikten börjar återvända till sitt ursprung, sin egen början

–

Jag känner mig nuförtiden mycket långt ifrån ”Shacharit”, diktens

första del, men det är dit den återvänder

Från och med slutet av augusti 1976 började jag att skriva en poesi

som helt enkelt var poesi, från och med ”Shacharit”, från och med

dess första mening som alltså kom från ingenstans, tog den långa dikten sin början

Därifrån har jag levt mitt liv i den

Jag var då trettiotvå år

Jag hade ingen aning om allt vad dikten hade att säga mig, allt den skulle uppenbara för mig om mig, framkalla, precis som fotografier ur framkallningsrummens röda mörker, det är mitt mörker –

Allt detta som framträdde över sidan, ord, ljud, rörelser, hjärtslag i form av ord, dessa futtiga drygt tvåhundra sidor, inte mer, som skulle bli den oavslutade boken "Migraciones" –

Strax innan sin död började min far, som var en mycket hård och sluten man, plötsligt att enbart prata på jiddisch och ryska, någonting jag aldrig hade hört honom göra i hela mitt liv

I närheten av döden återvände hans modersmål, ur djupet av honom Som om han hade vandrat genom lager på lager av sitt liv och nu kom tillbaka till sin början

De sista tre fyra dagarna sa han inte ett ord på spanska, det språk han alltså talat under närmare sjuttio år

I sin försjunkenhet brydde han sig inte om att ingen av oss förstod vad han sa, min mor frågade honom gång på gång: *qué dices*, vad säger du?

Han uttalade långa meningar rakt ut i luften

Han återvände, kan man säga, till sitt ursprung

Man kommer kanske bara till platsen för begynnelsen –

Allt detta finns i "Migraciones"

Denna farmor som jag uppfinner i dikten, hon jag inte kände men i vars perspektiv jag placerar mig

Vad kan hon ha känt, denna unga judinna redan med två små barn, då hon 1929 försökte övertala min farfar att stanna i Tyskland

Dit hade de tagit sig för att resa vidare över havet till Amerika för ett nytt och bättre liv än det de levt i pogromernas Ukraina

Vi talar alltså om 1929...

Föreställ dig, hon såg omkring sig de tyska judarnas liv, som för henne då verkade vara ett bra liv

Mer än någonting annat

tänkte hon väl att hon därifrån skulle kunna hälsa på sina släktingar,
sina människor, hon försökte övertyga honom –
Min farfar sa då på sitt karaktäristiska sätt, att om jag nu har köpt dyra
biljetter till Mexiko City, flicka lilla, då ska vi också använda dem –
Om han inte sagt så den gången skulle min släkt naturligtvis slutat där,
och jag själv aldrig existerat
Farfars bror, han som stannade, bad honom vid deras avfärd att ta med
sig en av sina fem döttrar, hon hette Zina
Han ville att hon skulle bli amerikan sa han, vilket hon också blev, det
var en tjänst mellan bröder, han hade inte ekonomiska möjligheter att
själv resa
Varken han själv eller någon annan av dem som stannade, som du
förstår, överlevde
Min fars mor var alltså trettio tre trettiofyra år, nästan som du, då när
hon försökte övertyga sin man om att stanna kvar i Europa, och han
inte hörsammade henne

Jag säger att jag var en dotter, en impulsiv sådan, det måste man vara
för att skriva
Jag antar att jag berättar allt detta för dig därför att jag är sjuttio, för
att jag trots att jag fortfarande känner mig som en liten flicka i en
gammal kvinnas kropp
föreställer mig detta som mitt sista decennium, det får mig att vilja tala
med min sanning
Den sanningen finns i ”Migraciones”, i en poesi som visserligen
springer ur verkliga migrationserfarenheter, men där förflyttningarna
också och kanske framförallt består av de inre, dessa som varje
människa genom ett liv företar sig, resan från en plats till en annan,
och tillbaka –

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[madre / mother / mor]

Du var alltid den vackraste

Ingen annan betydde något

Oh du elaka

There is always something unfinished, right? –

Jag säger mor men jag menar en större mor, som också kan vara min mormor eller farmor eller någon helt annan

Jag talar om en mor som har blivit till inuti mig och som växt bort från den verkliga, ett slags inneboende mor –

Jag har haft tre stora kärlekar i mitt liv: A., dikten, och min mor –

Min mor var en mycket hård människa, precis som min far

De lät mig aldrig bli någonting annat än deras dotter

Inte ens när jag själv blev mor tilläts jag att vara det, utan fråntogs också detta

Och det är vad jag förblivit, också i skrivandet, det blev min plats i världen, jag stannade där fram till deras död

Mina föräldrars föräldrar anlände till Mexiko av misstag
De önskade sig egentligen att få komma till USA, som de såg som en framtidens plats, men man hade vid den tiden tillfälligt stängt gränsen för utlänningar, och de bosatte sig för en tid de betraktade som temporär i Mexiko, i väntan på att få komma till det riktiga Amerika

Som du märker vill jag prata om mitt liv –

Min mor gavs ett mycket amerikanskt namn, som för att namnge denna åtråvärda framtid
Fay betyder ”älva”, eller ”tro” –

Jag var hos min mor när hon dog, jag höll hennes händer och torkade hennes panna, hon dog i mina armar, jag skrev om detta i sviten ”Threnos”, jag kände dödsögonblicket mycket tydligt i min hand
Hon dog i sitt hem, hon sköttes där av sköterskor, jag kände trycket från hennes hand upphöra

Det fanns en ung doktor där, hon tyckte om honom eftersom han var lättmanipulerad och lät henne röka, hon fick oss att gå på gång ta av syrmasken så att hon kunde tända cigarett, kan du tänka dig
Det är ett fult spektakel när någon som håller på att dö fortfarande bara vill detta enda: röka

Vid hennes död kom alltså denne unge ganska stilige doktor in och började undersöka henne och lyssna till hennes hjärta medan jag fortfarande höll hennes hand, som jag inte kunde släppa, och doktorn sa, affekterat på grund av situationen, att släpp henne, det är dina hjärtslag jag hör genom henne –

Mina föräldrar förstod ingenting om poesi

Jag var en dotter, men jag var fri i dikten

Inuti den blev jag mig själv, där tilläts jag som var kvinna att ägna mig åt vad man såg som dumheter, obegripligheter, dikten skyddade mig, eftersom den ju var ingenting –

Jag säger dig saker som jag aldrig har sagt, eftersom dikten hämtar sin näring ur mitt liv, jag har inte tid att säga någonting annat om detta
Även om alla dessa röster som framträder där inte utgör någon exakt

överensstämmelse med mig och mitt jag, detta är ju självklart och knappt nödvändigt att säga, så motsvarar dikten ändå mitt liv, det är i den jag har levt

Jag har aldrig sett en människa så ursinnig som min mor var de sista tio dagarna av sitt liv, hon var helt enkelt mycket, mycket vred
De försökte ge henne något för denna vrede, för att lugna henne, men så fort effekterna av medicinen avtog slog hon omkring sig och skrek olika slags vidrigheter åt alla håll

Jag vill dö, skrek hon, ja, hon var ursinnig, ända till slutet

Det hör till saken att hon när jag var flicka var oerhört välordnad, nästan pryd, och samtidigt så vacker, det vill jag säga, jag älskade henne högt, hon var hård men jag älskade henne

Min mor var en sådan människa som inte tyckte om att man rörde vid henne, hon var inte smeksam med någon av oss, det var min barnflicka som badade mig, sådana saker, lade mig att sova, inte hon
När jag själv som liten råkade säga något fult ord brukade min mor tvätta min mun med tvål, bokstavligen alltså

Ändå var det enda som undslapp henne under de där sista dagarna av sitt liv svordomar, och fruktansvärda sådana, alldeles mot slutet låg hon bara och skrek saker som: *vajanse a la chingada!* dra åt helvete, jag vill dö! *puta madre*, jag vill dö!

Det kom som från en plats långt inne i henne, detta språk som forsade ur hennes mun som samtidigt var gastkramande och komiskt

Dessa svordomar, dessa skändligheter, denna rotväliska, var alltså vad som kom till henne mot slutet, man kan säga något helt annat än min fars barndomsjiddisch, det fanns inget vackert med det, ändå var det storslaget, detta raseri, hon betedde sig helt enkelt som en annan, hon var verkligen ursinnig –

Det var ofta svårt att veta vad hon egentligen älskade, min mor

Min far älskade ingenting

Men jag tror nu, när jag är gammal, att hon verkligen älskade mig

Jag vet inte längre vad jag svarar på av dina frågor –

Hon kallade mig alltid Gloria, aldrig ”hijita” eller något liknande, sådana epitet gav hon bara andra som inte var så nära henne, och om

hon trots allt gjorde det så smälte jag, hon kunde ha använt mig som
en liten trasa

Jag avgudade henne, min stackars egendomliga mor

Hon var verkligen mycket galen, på ett omärkligt, nästan osynligt, sätt,
och jag avgudade henne

Jag säger att den sensibilitet jag har fått, det motiv jag behärskar bäst
och orienterar mig mot, förblir motivet av modern

Jag återvänder till denna flicka som ser sin mor, denna förskrämda,
kollriga mor, jag läser henne gång på gång, skriver henne –

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[perros / dogs / hundar]

*Man går mot döden ensam ensam i mörkret
långt från den man var och trodde sig vara*

*Man dör mitt bland de enklaste av känslor
i den stora häpnaden över att dö*

*Man gör sig en grop i mörkret och lägger sig där
som ett djur*

De säger att människor som vet någonting om hundar alltid väljer
tikar, åtminstone är det vad Konrad Lorenz påstod, etologen och
Nobel-pristagaren

Jag såg genast att min hund Olga var ämnad för mig när jag hämtade henne, du anar inte hur liten hon var, hon fick plats i min handflata, ofattbart

Jag har rest med Olga fram och tillbaka till Mexiko från San Diego, innan jag bestämde mig för att stanna här, i det här huset, i detta Amerika

Jag hade henne i en liten väska vid mina fötter, hon var mitt resesällskap

Som du ser äter hon mycket bra –

Det gör mig nöjd detta ätande, det säger mig att hon vill leva

Hon är med mig överallt, så vill hon ha det, det är Olga och jag, så att säga

Jag brukar kamma henne såhär, och här är skåpet med hennes saker

Olga och jag förstår oss på varandra, den förra jag hade var svårare, otåligare, hetsigare

Olga däremot, hon tycker om att stanna hemma, som jag –

Och i rummet din dröm

Djup och ljuv som ett älskat djur

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[leer / read / läsa]

*de mörkaste rosor knoppas i minnet
oläsbara stråk
skisser till glömskans överflöd*

Den dikt jag har skrivit är min sanning, ingen annans
Det är en sanning som kommer ur mina erfarenheter, en sanning som
mest av allt utgör ett slags sensibilitet
Någon, som du, får kontakt med min poesi, en del får det inte
När jag läser till exempel Brodsky eller Auden ser jag att det inte finns
några kopplingar, inga affiniteter
De skriver båda en utmärkt, ja oantastlig poesi, jag förmodar i ett visst
perspektiv mycket vacker och välskriven, men min känslighet sträcker
sig inte till att kunna omfatta deras diktvärldar
Det är inte Brodskys fel, det är min känslighet som inte kan få kontakt
med hans, som förmodligen är utmärkt

Jag säger att den känslighet jag har, det motiv jag behärskar bäst och
orienterar mig mot, förblir motivet av modern –
Modern, ur dotterns perspektiv

I "Threnos" står det någonting såhär: I would die with parts of me that
will always be –
Jag återvänder till denna flicka som älskade sin mor, en mor som
tyvärr ofta var kall och distant, men med en egen sorts tigande kärlek
för denna dotter som var jag
Jag avgudade henne, det vill jag säga dig
Hon var förresten ganska lik Elizabeth Taylor, jag ska visa dig hennes
fotografier –
Jag minns när de vuxna skulle gå ut och roa sig på lördagskvällen, jag
minns min mor, läppstiftet och den lagda frisyren, hon var underskön

Jag brukade sitta och studera henne i spegeln medan hon la makeupen, jag läste hennes ansikte, hennes mask, som också var hennes ansikte –

Under läsandets period, som jag kallar den, som inträffade när jag var ung, gav jag mig plötsligt i kast med någon författare jag tyckte om, och uppslukades av hans eller hennes verk, som jag sedan förde en intensiv dialog med

Många av dessa författare blev genom sina böcker mina vänner Intima, nästan kroppsliga relationer som jag många gånger har fortsatt att ha ända tills idag, jag talar ännu med dem

I ett visst ögonblick kastade jag mig till exempel in i Isaac Bashevis Singers verk, som jag älskade, jag har honom att tacka för att jag började läsa på engelska

I den judiska och dessutom jiddischorienterade skola i Mexiko City där jag studerade som ung läste vi saker av Sholem Aleichem, Sholem Asch

Vi läste absolut inte Bashevis Singer, i vars verk det som du vet finns en hel del halverotiska saker, *vamos*, låt säga att sex ofta uppträder hos Bashevis Singer, vilket vid den tiden inte gjorde hans böcker till de mest tillbörliga för tonåringar

Jag kom senare över hans *The Manor* från 1967, översatt till engelska i en av de sämsta översättningarna jag läst i hela mitt liv, den var gjord med fötterna

Förutom att den innehöll en del språkliga assonanser som gjorde ont i öronen på mig, hade den också en mängd pinsamma inexaktheter, det kunde stå att ”rabbinen gick in i sakristian”, de hade verkligen gett uppdraget till en odugling

Mina föräldrar befann sig på besök i USA, och jag bad dem köpa med sig böcker åt mig av honom

Hans berättelser är ju mycket linjära, de liknar ingenting av den experimentella och poetiska prosa man finner hos exempelvis Duras eller Marguerite Yourcenar, som har påverkat mig mycket, eller ens García Márquez som jag läser på spanska

Men de flesta andra översättningar av hans böcker är utomordentliga, eftersom översättarna ofta gjorde dem i samarbete med honom, vilket skedde till exempel med ett av hans syskonbarn som gjort flera av dem, men också andra

Han var såvitt jag vet en ganska kort man, och halvskallig, det vill säga inte vad man skulle kalla en stilig man, men han hade en enorm, en enorm framgång hos kvinnorna

Några av dem var hans översättare, vilka blev hans väninnor, och, som man förmodar, vid något tillfälle också intima sådana

Alltså man kan se i böckerna att ”fru Goldman eller fru Schwartz den och den har översatt i samarbete med författaren”, det är fantastiskt Jag levde i hans värld, denna östeuropeiska shtetl-värld, denna *farshvunderer velt*

Jag läste allt av honom, och en annan period läste jag allt av Borges, sedan Yourcenar, sedan Duras, och på så vis förhöll det sig mycket länge

Jag läste mycket prosa, även om poesi alltid har varit det viktigaste för mig att läsa och vistas i så är den ju svårare att sluka på det sättet som jag ibland behövde sluka litteratur

Migraciones är en poesi som berättar mycket, även om den i delar är mycket abstrakt

Jag tycker om poesi som säger saker

Det är min åsikt

Det är som med konstmusik, man famlar efter en melodi som plötsligt uppenbarar sig mitt i den forminriktade virtuosismen, men den dränks där, och jag tycker om melodier, melodier rör vid mig –

Poesin innebär denna enorma risk att melodin eller närvaron plötsligt inte är där

I poesi kan inga eftergifter göras, i prosan däremot ja, där sker ständiga eftergifter i förhållande till melodin, till kärnan

Antingen är närvaron där eller inte, det är mycket tydligt hur det ligger till när man ser det färdiga verket, detta är ofta oförklarligt när det kommer till poesi, prosan däremot är mer förklarlig, man frestas säga fattigare

Med Yourcenar var det så att hennes böcker en tid stod mig mycket, mycket nära, ändå kan jag inte läsa om dem

Vad de än gav mig på den tiden så återfinner jag det inte på samma sätt när jag läser om henne, jag fick nog, jag har inget behov av att läsa henne igen, men vad hon hade att säga mig finns kvar i mig i form av språkliga och tematiska minnen, som är outplånliga –

Till Duras prosa kan jag däremot återvända, alltid, även om hon är

ojämn skriver hon i de böcker där hon är som bäst alltid sant, hennes litteratur gör absolut inga eftergifter

Samma gäller delvis Clarice Lispector, det jag tycker om av henne, vilket inte är allt eftersom hennes språk bitvis är alldeles för rått och obearbetat, men det jag tycker om tycker jag om väldigt mycket

En höstdag i början av nittiotalet besökte jag Yourcenars hus i Maine
Det var en oerhört vacker dag, jag hade rest dit med min dåvarande man

Jag hade aldrig tidigare sett den där årstidsförändringen de har i USA:s nordöstra delar, trädens färger överväldigade mig, rött, gult, och så höstljuset som genomkorsade lövkronorna

Vi såg också hennes grav, som är mycket oansenlig och svår att hitta
Hon var ju min vän, på något sätt

Historien om hennes unge homosexuelle vän Jerry, en amerikan som var hennes assistent och möjligen också hennes älskare trots att han för det mesta levde med män, berörde mig starkt

Han förälskade sig sedan i en man i vars person, när de presenterades för varandra, Yourcenar omedelbart kunde förnimma döden, redan vid deras första möte, hon skriver detta någonstans

Mannen hade också mycket riktigt aids, och både han och Jerry, som verkar ha varit hennes livs kärlek, dog mycket unga, i trettioårsåldern
Den måste ha varit förödande för henne denna kärlekshistoria, hon som var i sjuttioårsåldern

Det var inte som med Duras och Yann Andrea Steiner, som levde ihop var det sexton sjutton år, sida vid sida

Yourcenar hade denne unge Jerry bara alldeles mot slutet av sitt liv och under en så kort tid, oändligt kort, hon kallar honom sitt livs kärlek
Det jag minns av besöket vid hennes hus är dessa starka höstfärger, dessa undersköna träd genomstungna av solljus –

Jag intresserar mig för dessa människors liv, som är mina vänner, eftersom de säger mig någonting om vad det är att skriva –

Som jag har sagt läste jag länge mycket intensivt

Jag har slutat att göra det, jag läser idag mycket lite, efter att jag skrivit ”Pythia” började jag läsa mindre och mindre

Jag läser om sådant som kommit att få betydelse, men alltså mycket lite

Det kommer kanske en tid då man hellre vill leva än läsa
Jag levde länge i böckerna, i läsandet, ända tills detta plötsligt
upphörde, lika oväntat som det hade kommit

Under den läsandets period jag pratar om, som sträckte sig över många
år av mitt liv, klädde jag mig alltid i långa förklädesklänningar, som en
nunnan, det var mycket märkligt

Först köpte jag en av märket Laura Ashley som jag hittade i USA, den
täckte hela min kropp

Jag snaggade dessutom håret som en pojke, detta var under läsandets tid
Jag förblev gömd under dessa klänningar, länge

Jag dolde min kropp, klippte naglarna, och så levde jag

Frånvaron av begär är lika stark som passionen, skriver jag någonstans
i dikten, frånvaron av begär får denna kropp att skrika –

Det var så det var, alla de där åren, jag befann mig i ett återsamlade
av mig själv

Att sedan, långt senare, ta av mig de där förklädesklänningarna var
någon-ting mycket brutalt, det säger jag dig, jag kände mig fullständigt
naken

Jag minns att jag till en början korsade armarna över bröstet till
skydd, som om blusarna inte räckte, jag kände mig så egendomlig i
detta att visa upp denna kropp som jag gömt

Allt mitt begär gav jag åt dikten

Jag upptäckte senare

Jag gjorde en insikt

om att läsandets och skrivandets tid är oändlig, men att mitt liv inte är
det

Sedan slutade jag att läsa, man kan säga, för att leva –

Från och med ”Pythia” blir dikten mera karg, det sker ett brott där, den
avlägsnar sig också mer från det man kan kalla det judiska temat även
om det på ett annat sätt finns kvar där ännu starkare, men mindre
manifest, mindre konkret

”Pythias” dikter var dikter, erfarenheter, för mig själv kanske mer
intressanta än vad som föregått dem, de gör sig mer nakna, mer
abstrakta, mer avskalade på bilder

Jag hade en mycket märklig upplevelse vid tiden för ”Pythias”
tillblivelse

En mexikansk konstnär och vän till mig sa när han hade läst början på "Pythia" att det i Guadalajara fanns en fotograf han tyckte att jag borde träffa, hon hette Luz María Mejía

Hon gjorde fotografier enligt en gammal fotografisk framkallningsmetod, det heter kalotypi, tekniken framtogs i slutet av artonhundratalet

Vad hennes bilder tog fram var inte det yttre utan det inre, man kan säga det synligas inre –

Det var inga porträtt, hon fångade andra saker i sina motiv

Vi bestämde oss för att samarbeta, jag kom till hennes hus utanför Guadalajara, jag stannade där i tre dagar

Luz María var yngre än jag, olyckligtvis mårde hon senare i sitt liv inte bra och hamnade på en mentalinstitution, det gör mig ont att hon slutade så, hon var mycket begåvad

Vid den tiden bodde hon i det där huset som låg vid ett brant stup, jag tror att en del sådana landskap kan finnas till exempel i Norge, med oerhörda klippor som plötsligt stupar rakt nedåt mycket abrupt
Huset hade knappt några fönster, det var gammalt, nästan en ruin
Detta var i oktober 1992, jag hade alltså skrivit en del på "Pythia", tanken var att vi skulle arbeta

Man måste säga att det var ett nästan magiskt hus, dit jag och en danskerska som hette Lola Lince, som också skulle arbeta med oss, kom tillsammans

En natt föll en fullmåne över golvet där jag sov och det var som om månen nästan kom in i rummet, det var en av de märkligaste erfarenheter jag gjort i mitt liv att vistas i det där huset

Jag som praktiskt taget hade varit en nunna, och dessutom är neurotiskt rädd för droger, men de där tre dygnen där var som ett rus
Jag ska erkänna att vi också drack en del mezcal, vilket jag inte tyckte något vidare om och bytte mot vanlig tequila medan de andra drack vidare, mezcal med citron och salt

Vi placerade oss i en del av huset som hade ett väldigt högt innertak och Lola, som var en kvinna som passerat de fyrtio och hade en underbar kropp, inte längre helt ung utan levd och erfaren, otroligt vacker, placerades under ett högt fönster

Vi gjorde två sessioner, en klockan två på dagen för skuggornas skull och en senare på kvällen

Luz María tände copal i huset, du vet sådana där aztekiska rökelse de

har i Mexiko, vilket gav hela situationen en närmast rituell karaktär
Jag hade bara tolv eller femton små diktfragment som jag läste, och
Lola började tolka det jag läste med sin kropp

Hon böjde sig ner, eller sträckte plötsligt ut sig, det var oerhört
estetiskt och samtidigt kom det helt inifrån henne, alltmedan Luz
María tog bilder på oss

Man kan säga att det var en happening, av något slag
Dessa bilder, framkallade med Luz Marías kalotypiteknik, hamnade
sedan i en egen bokvolym tillsammans med dikterna i "Pythia",
påminn mig så ska jag ge dig dem –

Jag tänker på den där märkliga sessionen vi gjorde, i det där huset,
som på många sätt avgörande, även om jag inte kan förklara det,
avgörande för diktens fortsättning –

För mig var det som skedde ett slags triangulär konstnärlig akt, där vi
simultant läste och tolkade varandra

I dikten skrev jag senare, till exempel: *krackelering / mellan de vita
murarna / dina skrik / knut / gul spiral / gräns*

De vita murarna var husets väggar, och orden var min läsning av Lola,
medan hon läste, ja, dansade fram mig –

[]

[]

[]

[]

[oración / prayer / bön]

Vindar föds lätt spädda av bönen, alskogar

Jag skriver för att få veta det jag inte vet, det är vad jag skriver
Först långt senare öppnar dikten för mig, hon som skrev den, vad det
är den egentligen säger

Det den säger är det jag inte visste att jag sa –

En av de senaste raderna jag skrivit, och som har hamnat i den femte dikten i "Blues", säger: du som är jag, förlåt mig, för mig –

Jag skrev för många år sedan, det här står i "Yizkor", jag skrev: jag känner fortfarande inte till glömskan, inte heller känner jag till förlåtelsen

På ett annat ställe skrev jag, att det enda som oroar är förlåtelsen, det där blev aldrig kvar i dikten

Jag skulle vilja säga någonting

som att det enda som stör våra försvar, händelsevis är förlåtelsen

Hur många gånger står inte ordet förlåt i dikten

Min dikt, mina migrationer, har mycket av bön i sig

Jag själv kan inte be, jag är inte som en del människor som lever indränkta i skuld, de som åkallar detta något de kallar Gud

Det heliga är för mig något annat, någonting mycket kroppsligt, nedsänkt i erfarenheten och orden

Jag är inte religiös, jag har haft tillgång till en judisk rit och tradition men är varken troende eller konfessionell

Gud har jag bara känt i ordens andning

Vi är ju nästan gjorda av ord, trots att vi egentligen knappt har några som går att använda för våra erfarenheter

Det handlar för mig kanske hellre om en förlåtelsens köttsliga liturgi, detta som gestaltar sig i dikten

Man måste inte glömma för att förlåta, men man måste förlåta för att leva

Man måste förlåta sig själv för allt man var och inte blev, för allt man tillät sig vara, så säger min dikt

Dikten vet alltid mer än sin författare

Ibland har det tagit mig mycket lång tid detta, att bara få en liten glimt av förståelse, av vad det är jag själv har skrivit

Nu är det du som gråter, står det på ett ställe i dikten

Kanske handlar det på ett plan om en röst som talar till en mor som aldrig kunde be om förlåtelse, men det är en röst som själv förlåter –

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[]

[escribir / write / skriva]

Jag uppfann inte denna flicka, hon tvingade sig fram i mig

Anna Achmatova överlevde länge ekonomiskt på grund av sina
översättningar, hon tyckte inte om det, hon gjorde det för att hon
behövde, för att kunna äta
När jag säger att jag inte tycker om att översätta...
Till en början kan jag känna mig dragen till översättningen, jag går in i
den, men generellt tycker jag inte om att göra det
Jag har översatt ett fåtal saker, Lorine Niedecker, Susan Howe, korta
utsnitt ur deras verk
Paul Valéry sa någonstans, att detta att skriva poesi är att översätta ett
jag, ett själv
Du översätter dig själv
Och när du översätter andra måste du appropriera dem och låta ditt
språk rymma något av deras
För mig är det så att jag kan leva långa perioder utan att skriva, jag
skriver egentligen mycket lite
Kanske föredrar jag av det skälet att fortsätta med översättningen av
mig själv, att inte förlora mera tid

Jag vet inte längre vad jag svarar på av dina frågor –

De två nya sviter av nytt och opublicerat material jag gett dig och ett fåtal andra personer, är sviten ”Blues” som nu har splittrats upp i två sviter, en andra ”Blues” och ”Equinoccio”

Det handlar alltså om omarbetat material och nytt material

Jag känner, som jag alltid känner när jag avslutat något, att dikten nu befinner sig i det bästa skick den för tillfället kan vara i, att den är den bästa versionen av sig själv

Den befinner sig helt enkelt precis så långt jag själv har nått, på precis den höjd där jag kan se och förstå den

Men jag är mycket medveten om, att det nu måste förflyta precis tillräckligt lång tid för att jag ska kunna läsa dikten igen, återvända till den, på riktigt se den

Det är ett arbete som inte slutar att växa, ett arbete tätt intill tiden, ett arbete med tid –

Några teman löper genom hela stycket, som bastoner i en symfoni

Jag säger igen att jag känner att några av passagera i dessa nya sviter rör sig mot den långa diktens själva början, till kärnan i dikterna i ”Shacharit”, de som när jag skrev dem bara var frön till dikter av det jag skulle skriva, mitt livs frön –

Ibland undrar jag vilket som är diktens hjärta

Kanske är det som du säger själva rörelsen mellan många hjärtan som utgör diktens kärna

Mottona i boken är mycket viktiga, de är inte bara motton, jag ser dem snarare som begynnelse invävda i skrivakten

Jag har tidigare sagt att jag inte läser längre, men förhållandet till dessa motton är naturligtvis ett slags läsning, en läsning som för skrivandet vidare, som skapar språk

Mottona är gnistan man tänder facklan med, en hand som sträcks ut –

Jag berättade förut att jag började läsa sent, i tjuugoårsåldern

Jag var inte helt ung, jag hade turen att den första dikt-boken som kom i mina händer var skriven av Octavio Paz

Snart efter det läste jag Giorgos Seferis, båda kom att bli mycket betydelsefulla för mig

Nuförtiden läser jag nästan uteslutande poesi, det är oerhört ansträng-

ande för mig att läsa hela romaner eller noveller
Jag läser enskilda dikter, rader, ord som jag går tillbaka till, jag kan
nuförtiden bara vara i den intensitet och abstraktion som poesins
språk ger

Jag har en egendomlig känsla inför livet, å ena sidan är det oerhört
långt, å andra sidan inte alls –

Vi lever i en kultur där ålderdomen föraktas, en juvenil kultur där
gamla människor inte har någon plats och egentligen bör försvinna,
och mest av allt gäller det kvinnor

En gammal kvinnas kropp har ingen plats här

Jag minns att jag kastade av mig de där förklädesklänningarna några
år efter den där händelsen i huset i Guadalajara med Lola och Luz
María

Jag hade satt på mig dem efter en ungdomstid då jag hade varit mycket
sensuell och utåtriktad, några skulle säga promiskuös

Jag tror att det vi kallar själ består av kött –

Vi får tillgång till det själsliga genom vår kroppslighet

I dikten skriver jag alla dessa kvinnor, den unga och den gamla

De lever i varandra, just där –

Kanske är skrivandet särskilt för kvinnliga författare dömt att bestjäla
dem på deras begär Det verkar onekligen svårt att upprätthålla båda
samtidigt

Dikten slukar begäret, så är det, så var det i alla fall för mig

I "Blues", som jag betraktar som en svit kärleksdikter och som den nu,
i opublicerat skick, ser ut, finns ett motto från Marina Tsvetajeva

I engelsk översättning lyder det: *Love is flesh it is a / flower flooded
with blood*

Kärleken är ett kött, en blomma översvämmad av blod

Du ser, jag tycker bättre om engelskan än spanskan

Min dikt slutar sedan:

*¿es el alma la que se abre / a la profundidad / de la carne / o soy yo la que me
abro / a éste mi cuerpo / que un día mirará de frente / y solo una vez / a la
muerte?*

*är själen det som öppnar sig
mot djupet
av köttet
eller är jag hon som öppnar sig
mot denna min kropp
som en dag rakt i ögonen
och bara en enda gång
ska se döden?*

Från början finns hon, modern, och denna mor är du själv
Du utgör alltså själv denna hängivelse, detta tyranni, denna kärlek och
rädsla för kärlek
Rädslan för att lämna ditt ursprung, det du tog för ett skydd
Flykten är en hägring
Vad är det att stanna, och lämna: lämnar vi någonsin någonting?
lämnar vi oss själva?
Alltsedan ögonblicket då vi för första gången ser dagens ljus är det
detta första våldsamma ljus som är vår rot
Du själv består i denna hunger, denna skräck, och det som är mest du
i dig finns i återvändandet till ett första, fruktansvärt ljus –

Början är alltså ett första uppryckande, som sedan ständigt måste
förvandlas, övergå i någonting annat
Jag tror att människokroppens djupaste härkomst, den så behövande,
så levande kroppen, så dödlig i sin odödlighet, utgörs av denna första
rädsla, ja, att leva –
Vår grund är alltså bara en smekning, en rispa, chockerande lätt
Mättet på denna grundas djup blir det som gör dig till just dig, till
denna utkastade
som är du –

Jag har haft fyra hem i hela mitt liv, det här är det fjärde
I det förra bodde jag nästan under fyrtio år
Men de rötter jag hade där och tog för så djupa släppte med tiden sina
fästen
De var inte mer handfasta än att de kunde lösas upp, som några gamla
klängväxter fästa vid en mors kropp

Jag trodde att jag skulle kunna fortsätta så för evigt, nedfrusen, bara för att få förbli den där flickan, den där dottern, hennes barn –

Jag vet inte om dikten är avslutad, det vet jag aldrig
Många gånger har jag trott mig känna att den har varit det, men det har senare visat sig vara fel, inte heller nu vet jag
Jag vet inte om dikterna kommer att fortsätta att vara öppna mot denna föräldralöshet som är jag, den jag blir, gång på gång
Dikten öppnar sig mot smärtan –
Det handlar om att böja sig inför dikten, att lyda, och att på så vis få, ta emot, som om dikten vore en hostia varsamt lagd på din tunga

Om dikten fortsätter att bli till, vart ska den?

Jag vet inte, hela tiden vet jag mindre, det skrämmer mig ibland
Jag vet att jag för alltid kommer att vara sårbar och kränkt inför dikten
Jag kommer kanske aldrig att få veta vilken av sviterna i ”Migraciones” som är närmast den form som den ska ha, och var dikten är som sårbarast, var dess hjärta finns
Varje del förändras, och dikterna förändrar i sin tur mig
Detta säger jag dig praktiskt taget trettiosju år efter diktens begynnelse: dikten är alltid hos mig, den håller mig sällskap, den existerar i njutningen att åtlyda denna bön, i att skriva den –

Jag hade en gång en fantastisk dröm om Marguerite Yourcenar, i drömmen kom hon till mig och sa åt mig att hon skulle inandas sin andedräkt i mig, drömmen var mycket stark, intensiv, enkel
Och dikten sa mig detta: *Öppna mig med din saliv / knuffa dig fram till mitt djup / till skyddslösheten / ta emot mig som vore jag själv en näve jord / min egen passage*

Det har gått tjugo år, och jag är fortfarande precis där, i samma skyddslöshet, som en föräldralös som återigen talar till sin mor, eller till sig själv

Det jag skriver, skriver jag från mig till mig, mellan två eller flera punkter av mig

Jag skriver till dig också, som också är jag, du som läser mig, du som skriver mig med din läsning

Och i mitten av allt detta finns hon, min mor –

När jag vid min femte ögonoperation i San Diego låg på operationsbritten bestämde jag mig plötsligt för att gå in i dikten för att bli lugn och hjälpa mig själv att somna in av narkosen, det var en mycket erotisk del av dikten (skratt)

Jag tar bort de fragment som jag med tiden upptäcker bara är ord, uttömnda eller onödiga

Jag trodde till exempel att dikterna i "Blues" skulle vara på ett visst sätt, men de förvandlades till någonting annat, något så ofantligt sårbart, kanske det allra sårbaraste i dikten, nästan mot min vilja. Ändå uppfattar jag "Threnos" som den mest föräldralösa delen av dikten, och denna föräldralöshet får mig att återvända –

Ja, dikten är en främling, den framkallar mig –

Och inte vet jag var dikten ska öppna sig för att kunna fortsätta

Jag är inte färdig, aldrig

Dikten förblir, lika bräcklig och tillblivande som kroppen

Genom den faller jag, nedför stupet som är jag

Jag vill säga dig

att min upplevelse är att kroppen inte stänger sig längre, så känner jag det

Kanske är det detta man kallar ålderdom, en kropp som öppnar sig i all sin skräck –

Och hon jag talar med är en mor –

Jag tänker ofta på min egen stackars oförmögna mor, hon som också var en lejoninna, och vi hennes djurungar

Hon var absolut, som alla mödrar –

Jag skulle vilja säga, att det vi kallar ursprung mer är en fråga om tid än tillhörighet

Det avhuggna letar alltid efter en plats att rota sig, och roten utgörs av denna första skada att bli till

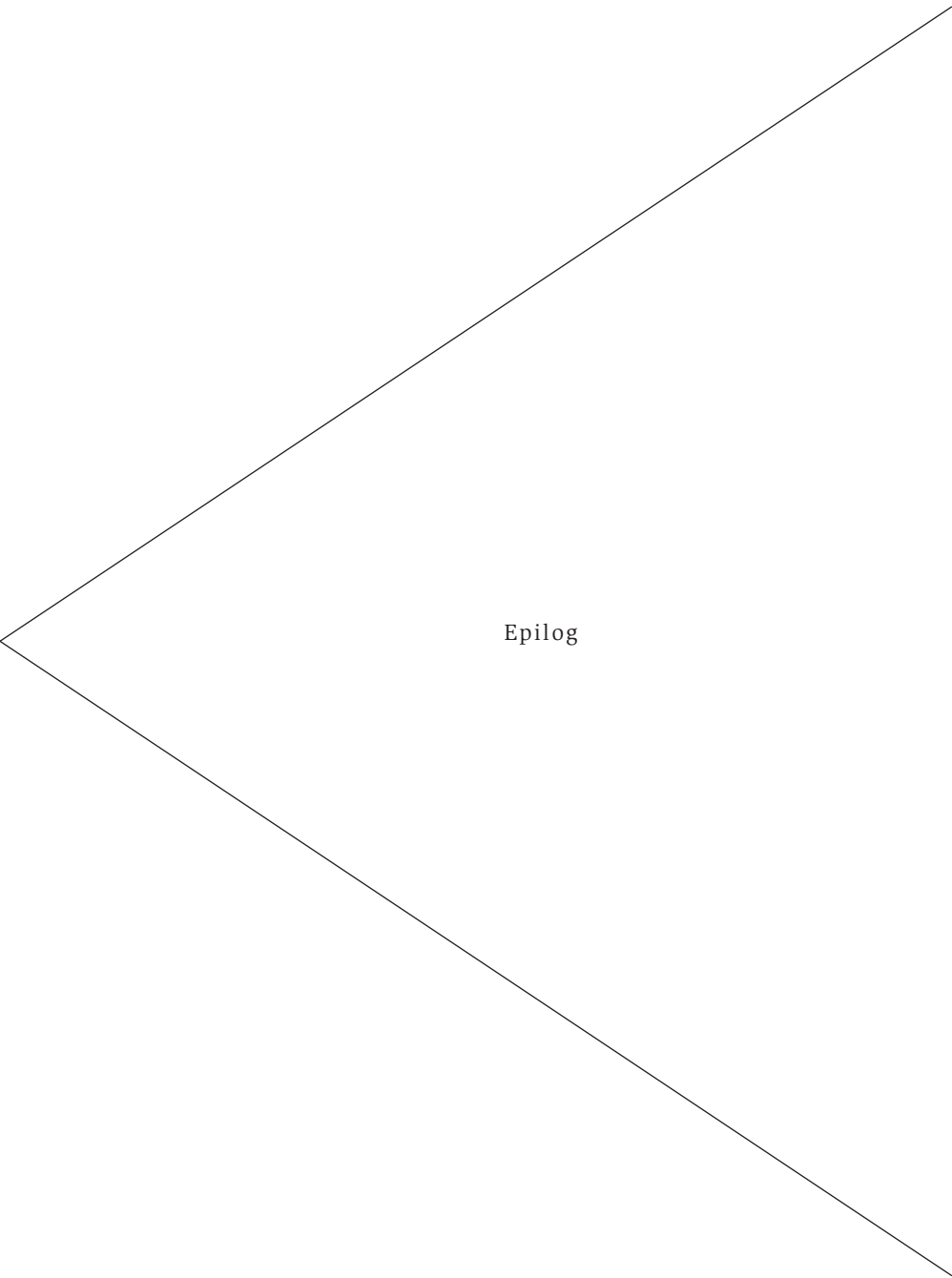
Det är den jag återvänder till, och älskar, som en gammal hundhona

Bara detta: resan i det mest ensamma måste delas –

Jag säger dig
att dikten, mina migrationer, är den plats som alltid omgärdar och
bebor mig
Bara dikten
fortsätter att bli till, den är min mor -



Att läsa mellan närheter på avstånd



Epilog

Vad är en transkription?

En nedteckning av muntligt tal, en enkel överföring mellan medier? Eller en översättning, ett tolkningsarbete – en form av *läsning*? Prefixet *trans* kommer från latinet och betyder ”att gå bortom” eller ”att korsa”. En förflyttning antyds, en rörelse över eller genom en gräns. Att transkribera ett samtal, så tänker jag mig det nu på andra sidan arbetet, är inte bara att avlyssna och återge utsagor utifrån deras semantiska valörer och betydelser. Det är också att avlyssna det rum och den tid som omger samtalet, ett avlyssnande som heller aldrig kan skära bort det nu då transkriberingen i sin tur äger rum. Om den som transkriberar också har ingått i det samtal som utgör transkriptets ljudmaterial, blir överföringen än mer komplex. Jag är en annan när jag transkriberar än den jag var i det förflyttna samtalets dåtid, rösten jag hör på diktafonen kan aldrig motsvara den jag hör inuti mitt huvud, den jag tror mig så bekant med. Att transkribera är på så sätt att höra och i skrift göra hörbart samtalets rytm från denna andra, självläsande, position. Vilket också innebär att uppmärksamma de tystnader som interfolierar det, att ge akt på ordens tvekan eller flöde, röstens tonfall och lägen. Det är att återvända till, och läsa, ett material på nytt, och ur det skapa ytterligare ett material, som i sin tur måste läsas och tolkas. Att transkribera är med andra ord liktydigt med ett lyssnande också till själva avståndet mellan talets då och nedtecknandets nu. Att transkribera är kanske detta: att göra sig mottaglig för den ännu ohörda och kommande rymd som vecklar ut sig i texten i vardande, i skriften i färd med att ta kropp. I en sådan förståelse pekar transkriptionen inte enbart mot den isolerade handling, den förment enkla nedteckningsakt vi är vana att förknippa ordet med, eftersom en transkription i sig måste förstås som någonting redan icke-överensstämmande – den kräver en människa för sitt utförande, vilket

också gör den subjektiv, infärgad, nedsänkt i tolkningens partikularitet. Transkriptionen betecknar på detta vis en översättning mellan register, som i varje ögonblick innebär ett gestaltungsarbete. Det finns en oersättlig musikalitet nedlagd här genom elementet av inneboende partiskhet som gör transkriptet till ett alltid fullständigt nytt framförande, en särpräglad interpretation. Det är också ett framförande, som i fallet med transkriptioner av ljudmaterial där den som transkriberar själv har ingått, förutsätter ett förfrämmande, ett avstånd till det egna som i viss mån gör det obekant. Kanske utgör på så vis transkriptionen i likhet med den litterära översättningen ett "språk som växer fram ur självdistans", som filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback har kallat den.⁵⁸ Hon skriver: "Att vara på distans är inte att vara på en annan plats eller på en ny plats, utan på en plats mellan närheter på distans: borta från en tidigare närhet men ännu inte i en ny närhet. Att vara på distans innebär att lämna en tidigare närhet bakom sig utan att till fullo nå fram till en ny. Den gamla kan inte glömmas bort och den nya kan aldrig bli helt och hållet ens egen."⁵⁹

Jag tänker på den här bokens tre poetiska transkript som litterära texttyper där flera lager av läsakter har lagts till varandra och bildat den färdiga gestalten: i ett första led intervjusituationens "avlyssnande läsning" med sitt register av frågande och responsivitet, i nästa av transkriberingsprocessens "andra läsning" av fältmaterialet, och i det sista av en postproduktiv "redigerande läsning" av transkriberingarna ända fram till transkriptets finala gestalt. Det går att delvis placera det poetiska transkriptet inom ett samtida forskningsfält av experimentell etnografi, närmare bestämt inom den "etnografiska poesin", som av de två poeterna och etnograferna Melisa Cahnmann-Taylor och Kent Maynard har beskrivits som en av många nya explorativa stilarter i ett samtida antropologiskt forskningsfält, men som på ett särpräglat sätt arbetar med frågan om hur form påverkar mening och etnografiska insikter.⁶⁰ Antropologen "hittar inte [sina] föremål; hon eller han uppfinner dem", som Trinh T. Minh-ha har uttryckt det med hänvisning till vad som numera närmast måste betraktas som en tankekliché: antropologin producerar inte sanningar utan texter, och skapar därmed per definition ideologi.⁶¹ I eftersvaret av den antropologiska disciplinens trovärdighetskris mot slutet av förra seklet, liksom av den lingvistiska vändningen, har sen antropologi sökt vägar för nya, mer självreflexiva forsk-

ningsmetoder och representationsformer: från sextio- och sjuttioalens "etnopoetik" och dialogiska antropologi till den postmoderna etnografien och självvetnografien, som alla på olika sätt kritiskt försöker observera sin egen forskningspraktik, och snarare än att undersöka generella mänskliga mönster uppmärksammar sociala fenomenens oregelbundenheter, skillnader, motsägelser och specificitet.⁶² Den etnografiska poesins uppkomst kan delvis spåras till det faktum att antropologin alltsedan mitten på åttiotalet öppnat sig både för litteraturteori och litterära format, vilket har möjliggjort mer experimentella etnografiska arbeten.⁶³ Utvecklingen från det klassiska etnografiska studiet av "kulturer" mot den postmoderna kritiska etnografins implementering av gestaltungsmodeller som pastisch, mélange och fragment jämför Cahnmann-Taylor och Maynard med den modernistiska poesins övergång från bunden till fri vers. Den etnografiska poesin betonar inte bara förhållandet mellan sociala verkligheter och etnografiska uttryck, den aktualiserar också genremässiga gränsland mellan poesi och prosa, akademisk kunskapsproduktion och konst. Genom att ta affekter, sensuella erfarenheter, ambivalenser, glapp och tystnader i vårt sätt att beskriva händelser och fenomen i bruk, kan den etnografiska poesin enligt Cahnmann-Taylor och Maynard å ena sidan gestalta social komplexitet, och å den andra undersöka avgörande spänningsförhållanden mellan forskare och studieobjekt.⁶⁴ Medan den klassiska etnografien tenderade att dölja etnografen, söker den etnografiska poesin former för att skriva fram det forskande subjektets närvaro och intrång i de verkligheter hon undersöker – inte minst genom att ett associativt skrivande gör formen öppen för språng mellan medvetet och omedvetet. En lojalitet upprättas med det erfaret snarare än observerbart "sanna", och etnografins egentliga objekt tillåts träda fram: inte de "andra verkligheter" etnografien konstruerar som sitt objekt, utan själva mötet med, och fabrikationen av, dessa. En poet, skriver Cahnmann-Taylor och Maynard, är inte på samma sätt som en traditionell etnograf bunden av ordagrant återgivande av citat eller vedertagna kronologier, det vill säga med sådant vi redan vet, men kan å andra sidan arbeta sig närmare det vi inte ännu vet, mot en oavslutbar textualitet. Den etnografiska poeten förhåller sig till och går samtidigt bortom den yttre, redan beskrivna historien, närmare en "konstfull verklighet" med förmågan att komplicera fakta.⁶⁵ Poesins förmåga att aktualisera och synliggöra språkets sätt att skapa verklighet genom metonymier, omkastningar, metaforer, typografiska grepp, radbryt-

ningar, överklivningar eller allitterationer ger den en grundforskande potential i förhållande till hur språket formar vår verklighet, samtidigt som den skriver fram nya tänkbara verkligheter. Inte minst av det skälet framhåller Taylor-Cahmann och Maynard poesin som ett hantverk lika krävande som akademiskt kunnande. De uppmanar antropologer som intresserar sig för den etnografiska poesins format att närstudera inte bara etnografiska poeter verksamma vid akademiska institutioner – utan också poeter som Yusef Komunyakaa, Natasha Trethewey och Adrienne Rich.⁶⁶ Att skriva etnografisk poesi skulle då följaktligen inte vara något som kan göras i en handvändning eller av alla, utan kräver insikt i poesins görande och traditioner.

Jag hade få planer för samtalet med Gloria som skulle äga rum den där sommaren, mer än att det skulle ske i hennes hem. Kanske tänkte jag på de ständiga hemmen som hela tiden sträcker sig genom hennes dikt, de svala rummen med sina angränsande terrasser, pelaraltaner och badrum, sina trädgårdar och fönster, sina tättslutande persienner för att stänga ute den påträngande hettan. Hon hade några år tidigare flyttat för gott från Mexiko City till Kalifornien, hon sa att hon älskade det milda klimatet, havslinjen, hon hade köpt två hus där som hon kallade La casita uno och La casita dos. Det rörde sig om två radhus som låg i samma välordnade villakvarter strax utanför San Diego, hon inrättade mig i hus två där hon hade sitt arbetsrum och bibliotek, samt ett gästsovrums. Jag kunde inte låta bli att allteftersom vårt arbete fortskred tänka på de två huskropparna som ett slags ömsint inredda inkarnationer av de två Amerikas som oavbrutet figurerar i den berättelse om skrivandet hon målade upp under våra samtal, de jag spelade in på min telefon där vid hennes skrivbord. När jag skulle somna mellan de mjuka lakanen i gästsängen på kvällarna föreställde jag mig henne då hon rörde sig därborta i det andra huset, en närvaro utanför mitt blickfång, den kaliforniska natten var beckmörk ovanför oss och de svagt upplysta villakvarteren.

Hur gestaltar sig poesi som en händelse av läsning, och läsningen som relation? –

I *Migraciones* sker en ständig växling mellan horisonter och erfarenhetsfält som smälts samman till en rörlig och multipel subjektivitet, där en kollektiv kvinnlig erfarenhet och en ärvd migration har avgörande betydelse. Dikten läser jaget som detta fält eller tillstånd konstituerat

av uppbrott och flyktförlopp, en behållare för många röster, gestalter, minnesrörelser, varseblivningar. Det är en process som också visar sig omöjlig att avsluta, vilket de ständigt nya, reviderade och utökade versionerna av dikten som helhet på ett magnifikt sätt svarar mot.

Det stod snart klart under våra samtal att också den poetologiska utsagan, omtalet om den egna skrivpraktiken, i Glorias fall flödade fram på samma självscensättande och översvämande sätt som dikten. Hennes berättelser antog närmast mytologiska proportioner, där varje påstående böjde sig in mot dikten som ett mjukt vajande palmlblad eller en kropp genom ett öppet fönster. Det hände att hon läste högt för mig ur opublicerade anteckningar hon plockade fram, dagboksfragment, ”fältanteckningar”, saker hon sa sig ännu inte veta om de borde skrivas in i dikten eller inte. En förtrolighet uppstod – en hel del av de privata detaljer ur sitt liv Gloria gav uttryck åt har jag utelämnat. Jag ser det som en etisk lika mycket som estetisk avvägning, en inte alltid enkel balansakt eftersom det autofiktiva och självscensättande momentet i hennes praktik är så starkt, till synes nödvändigt.

Man talar inom den kvalitativa intervjumetodiken ofta om den implicita maktasymmetri som finns i intervjusituationen mellan forskare och informant – med Gloria hade jag ofta känslan av att inte veta vem som usurperade vem. Det fanns en uppfordran hos henne, en vilja att tala och berätta, ett behov av mig som katalysator för tankar som redan tycktes spränga i henne. Samtidigt vävde hon hela tiden in mig och samtalssituationen i sitt tal. Inte minst genom den profetiska humor med vilken hon åldersbestämde sig själv i det ögonblick *Migraciones* första rad kom till henne, därefter farmodern i det för dikten så formativa ögonblick då hon står i begrepp att ge sig av från Europa, och sedan mig, då, där, vid hennes arbetsbord i La casita dos. Som av en händelse tilldelades vi alla åldern trettiofire, precis som profeten vid sin död och uppståndelse:

Från och med slutet av augusti 1976 började jag att skriva en poesi som helt enkelt var poesi, från och med "Shacharit", från och med dess första mening som alltså kom från ingenstans, tog den långa dikten sin början

Därför har jag levt mitt liv i den

Jag var då trettiofire år

[...]

Min fars mor var alltså trettiofire trettiofyra år, nästan som du, då när hon försökte övertyga sin man om att stanna kvar i Europa, och han inte hörsammade henne

Att jag skulle bli trettiosex följande höst var med andra ord ovidkommande i sammanhanget, det överordnade var att upprätta en identifikation, kanske till och med en överspillan, mellan våra jag och liv. Gloria så att säga skrev in mig i diktens och skrivpraktikens tider och rum, drog in mig i dess virvel av erfarenhetshorisonter, trogen och helt i linje med sin poesi. Jag är, när jag i efterhand läser det poetiska transkript som blev resultatet av vårt möte, inte längre säker på var i texten Gloria slutar och jag själv börjar.

Att läsa mellan närheter på avstånd –

Etnologen Barbro Klein har i etnopoeten Dennis Tedlocks efterföljd kallat transkriberingsprocessen för en i sig ”betydelsefull analytisk akt”.⁶⁷ Klein beskriver hur etnopoetiken blev ett av svaren på hur performansforskare skulle hitta transkriberingsmetoder som inte beslöjade den muntliga kommunikationen utan bidrog till förståelsen av den, med ambitionen att i skrift representera kraften i muntliga framföranden genom läsbara, men också njutbara, texter. Hon påpekar hur etnopoetiska forskare såg denna förmedling som en etisk och ideologisk fråga, med exemplet att alltför nitiskt ordagranna transkriberingar och översättningar av muntlig urbefolkningslitteratur hade bidragit till en nedsättande bild av den som litterärt undermålig. En tolkning, en interpretation, måste till för att uppnå exakthet och trohet till informanternas språkliga framföranden. Etnopoetiken blir här avgörande i utforskandet av den muntliga kommunikationens poetiska kvaliteter, skriver Klein, men kritiserar samtidigt genren för en alltför ensidig uppmärksamhet vid isolerade artistiska framföranden. Istället menar hon att långt fler sorters samtal, diskurser och livsberättelser än de som syftar till att framföras som konst kan vara ”konstfullt konstruerade”.⁶⁸ Vilket inte är oavhängigt intervjusituationen i sig, som genom sitt intrång i människors vardag skapar ett förhöjt, man kunde säga estetiserat, tillstånd där deltagarna tillsammans konstruerar betydelser. Det rör sig med andra ord om en

gemensam kommunikativ och alltså i viss mån ”poetisk” handling snarare än om ett enkelt utbyte av ord, en handling som i sin tur läses och tolkas på nytt vid transkriberingsprocessen då forskaren återtar den slutliga makten över texten. Med Roman Jakobson föreställer sig Klein transkriberingen som en ”intersemiotisk översättning”, det vill säga en översättning från den mångfald kanaler (auditiva, taktila, visuella och olfaktoriska), som ingår i muntlig kommunikation, till skriftens fåtaligare (företrädesvis visuella och taktila) kanaler”.⁶⁹ Transkribering är för Klein på så vis en handling som ingår i de komplicerade transformations- och översättningskedjor forskare ingår i när de förvandlar fälterfarenheter till texter, samtidigt som den producerar en självständig artefakt, det färdiga transkriptet. Klein går inte så långt som till att förespråka Taylor-Cahnmanns och Maynards etnografisk-poetiska format, men hennes artikel påtalar den möjlighet till förståelse av ett framförandes struktur som en transkribering som tillåter sig att vara gestaltande kan nå, alltså till en djupgående stilistisk analys av hur den talande transformerar och dramatiserar händelser genom pauseringar, eftertryck, felsägningar och så vidare. Vad hon inte explicit teoretiserar vidare är att det tal informanterna i intervjusituationen ger uttryck för i varje ögonblick märks av forskarens närvaro, att det formar sig till en berättelse helt nedsänkt i en samtalssituation med hela denna situations inbyggda reciprocitet. Att transkribera ett samtal från en fältstudie skulle då också innebära att avlyssna inte bara den andres tal, utan också sin egen närvaro i detta tal. I psykoanalytiska termer måste transkriberaren, så föreställer jag mig det, för att göra hörbart inte enbart det som hörs i språket utan också de mellanrum som interfolierar och informerar det, ställa sig lika fritt svävande inför den intervjuades tal som inför sitt eget avtryck i det. Att nedteckna ordet ”jag” i transkriberingssituationen skulle med andra ord kunna förstås som analogt med ett iscensättande av en egenartad rolldiktning, där transkriberaren/forskaren placeras i, interpreterar och aktualiserar redan osäkra och flytande utsagopositioner. Transkriptet talar, så att säga, i tungor. Det talar med? och till? den andre?

”Jag berättar min historia för dig så att du kan berätta den för mig”, skriver Adriana Cavarero om det berättningsbara jag som i hennes filosofi utgör människan.⁷⁰ För Cavarero är vi alla en Oidipus, ovetande om vem vi är och oförmögna till självreflexivitet eftersom delar av våra livslopp förblir oåtkomliga för oss, inte minst vår egen födelse och tidiga

barndom. De vi är kan bara berättas för oss – först då Oidipus får sitt liv återberättat för sig förstår han vem han egentligen är. Människan uppstår för Cavarero ur denna narrativa relationalitet utanför vilken hon vore otänkbar, hennes singularitet kommer inte från hennes inre utan från något vi bara kan få utifrån, av den andra. Denna känsla av att vår förståelse av vem vi är alltid är ofullständig förser oss också med ett begär efter att få vårt liv berättat för oss, parallellt med insikten om att det bara kan berättas av en annan människa. Men detta unika ”vem” som vi är kan aldrig vara likställt med de berättelser om oss vi kan få av andra, utan finns istället till i sammanflätningen av ofullständiga, provisoriska, alltid infärgade och situerade, berättelser.⁷¹ I det relationalitetens drama i vilket människans ”vem” snarare än hennes ”vad” blir till, finns det för Cavarero ingenting som kommunicerar unicitet mer än den mänskliga rösten. Det sker inte bara i talet och i den infantila vokalisering som föregår språket, utan ”framförallt i den relationella resonans som musikaliteten hos varje (levande) språk bevarar inom sig”.⁷² Kommunikationen mellan två röster finns med andra ord inbäddad i ”en symfoni sammansatt av en dubbel relationalitet”, där den ena står för röstens hörbara unicitet medan den andra ekar av språkets egen musikalitet.⁷³ Det logos som delas genom röstens vokalitet är ett logos som vibrerar i svalg av kött, skriver Cavarero, det är kroppsligt, och unikt.⁷⁴ Samtidigt genljuder det alltid av den första relation vi alla tar vår början i mellan mor och ofött barn, vars första möte med språket sker inifrån moderns kropp. Med Kristeva och Cixous spårar Cavarero det läckage som härrör från denna första upplevelse av vokalitet och språk till det skönlitterära skrivandet, och då framförallt poesin, eftersom den genom att så starkt släppa in det omedvetna i sitt framförande, spelar med det konstituerande minne vi alla bär inom oss av en första och unik erfarenhet av ett mänskligt språkljud.⁷⁵

Jag har kommit att se på min roll i de samtal som bildar materialen för den här bokens tre transkript som den hos en avlyssnare av en *dialekt* – av ett säreget och specifikt sätt att tala om dikten som på samma gång hänger ihop med den och skiljer ut sig från den. Men jag måste också se på mig själv som någon i samtalssituationen hela tiden delaktig i den dialekt som ljuder fram, den som sedan på nytt blir hörbar under transkriberingsarbetet. Det finns en dubbel avsändare, en ömsesidighet som avgör vad som sägs och inte, och framförallt hur. I själva verket

vore det kanske mer precist att tala om en multipel avsändare till dessa ljudmaterial som jag alltså i ett andra led också blir en ny lyssnare till, där rummets resonans, en fågels prassel i trädet utanför fönstret, en knäppning i trägolven, våra kroppars fysiska avstånd eller närhet till inspelningsapparaturen – liksom den oupprepbara tid i vilken samtalet utspelar sig – också de blir faktorer som gör sig till del av, skapar nya riktningar åt, det sagda. Att vara en frågande, att ställa frågor till ett skrivande och en konstnärlig praktik, är kanske också det ett sätt att ge tillbaka en berättelse om den andra till den andra, för att här följa Cavareros tankelinje. Liksom det att svara i så fall skulle vara att ge, att göra ett tillägg till, vem den frågande är. I en sådan förståelse blir arbetet med liksom samtalet om dikten någonting i sig redan ingående i den virvel av ömsesidighet, den mänskliga relationalitet, utan vilken vi inte kan existera. Det är här samtalet precis som dikten blir till och gör sig del, här de också antar nya skepnader för varje enskild, ny läsning av dem. I symfonin av tal och tystnader, i samtalets oersättliga musikalitet, blir det ”vem” som vi är, liksom vårt subjektiva förhållande till dikten, för ett ögonblick åtkomligt?

Ett poetiskt transkript är följdaktligen en text, en språkmassa, en stilart, som rymmer många tidsligheter och kroppsligheter. Det är svårt att överskåda alla de avstånd och insippingar det till sist av nödvändighet gör sig till en behållare för. Att alltför nitiskt försöka redogöra för dem skulle också vara att göra våld på transkriptets möjlighet att öppna sig åt håll som jag, dess slutliga avsändare, inte kan styra över. Det skulle krympa läsarens plats, hennes möjlighet att stiga in i texten och förvandla den med sin blick. Också jag måste låta mig läsas som någonting jag inte visste att jag var. Mellan nya närheter, på andra avstånd.

Av en händelse skrev jag Gervitztranskriptet i Warszawa senare på sommaren. När jag tog tåget från Gdansk dit jag tillsammans med hunden kommit med båt gled vi genom bebyggelser och landskap bara femhundra kilometer från Oświęcim, den lilla stad i södra Polen som en gång gick under namnet Auschwitz. Jag tänkte på Glorias familj, på de människoöden hon skriver om och som med nöd och näppe undkom den europeiska katastrofen, liksom jag tänkte på honom som senare skulle bli mina barns pappa och som väntade mig i Warszawa, vars polsk-judiska familj alla försvunnit i eller flytt från trakterna kring Polen. Ibland såg jag upp på de rofyllda småstadstationerna där vi rul-

lade in, samma slags stationer där för inte länge sedan de dödas kroppar låg i drivor på perrongerna invid de ständigt ankommande godstågen. Perronger, som poeten Charles Reznikoff skriver, intill vilka man senare satte upp de gamla trafikskyltarna igen, ”planterade blommor”, som om ingenting hänt.⁷⁶

Sommaren i den obekanta staden var het, och jag skrev. Jag pendlade mellan arbetet med essän och transkriberingen av ljudmaterialet, man kan nog säga att de båda texterna har tillkommit så nära och överlappande varandra att jag ser dem som varandras absoluta förutsättningar. Samtidigt som essän tog form ägnade jag mig i pauserna åt transkriberingsarbetet, som också blev en simultan översättning från intervjuinspelningarnas spanska. Jag ville att orden skulle komma på svenska, att överföringen skulle vara fysiskt kännbar, att den i varje ögonblick skulle innebära en ny gestaltning, ett nytt språkuttryck, en ny ljudlighet. Jag befann mig på det sättet i Glorias språk, genom mitt eget, jag skrev i hennes ord. Därefter vidtog ett omfattande montage- och editeringsarbete av transkriberingarna.

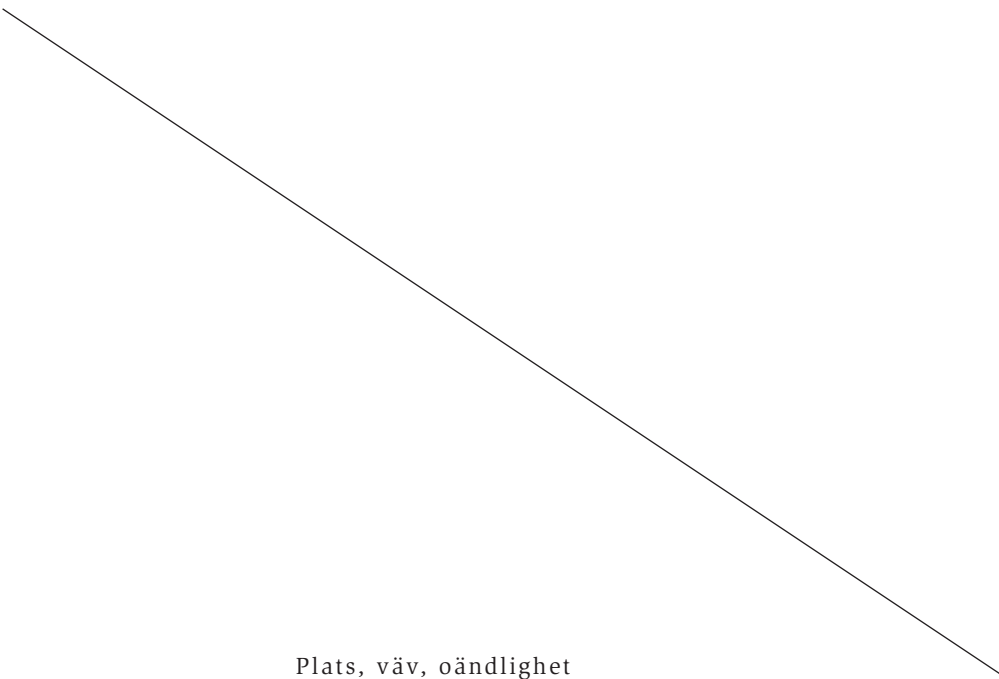
Jag tänker på de två läsningarna i detta kapitel som två sätt att närma sig sitt föremål, den ena inte nödvändigtvis på större avstånd från det undersökta än den andra, men inkretsande det, bemötande det, läsande det, genom olika arbetsmetoder och stilgrepp. Jag ser dem båda som i olika utsträckning vägleda av en ”fritt svävande” grundhållning, av tillåtandet av ett famlande i, och utkastande av, något – av improvisation, av att låta skrivandet i sig utgöra metoden för upptäckandet.⁷⁷ Om den litterära essä som inleder det här kapitelblocket i stunder ter sig vittfamnande om författarskapet som helhet beror det på detta försök till förbehållslöshet, till att inte på förhand veta vad som kommer att uppenbara sig – att låta radarn svepa i stora rörelser över landskapet för att fånga upp dess enskildheter. Det är med andra ord inte en text som enbart söker stöd och bevis för sina egna argument eller utgångspunkter, utan som tillåter sig avvägar och stickspår, intuitiva kast. Också den innehåller sina insippringar och porositeter, lika smittad och vägledad av samtalet med Gloria. Det finns ett ömsesidigt beroende mellan de två texttyperna, parallellt med den stilistiska olikheten. Grunden för dem båda ligger i den kollaborativa ram, det samtal mellan två skrivande människor, som hela tiden motiverat och avgjort skrivandet. Den sista makten över texternas utseenden är min och enväldig, men vilar ytterst på en interaktion vars incitament kan beskrivas på många sätt. Ett skulle

kunna vara poeten Anne-Marie Albiachs ord om poesins inneboende kollektivitet, rader jag ofta återvänt till:

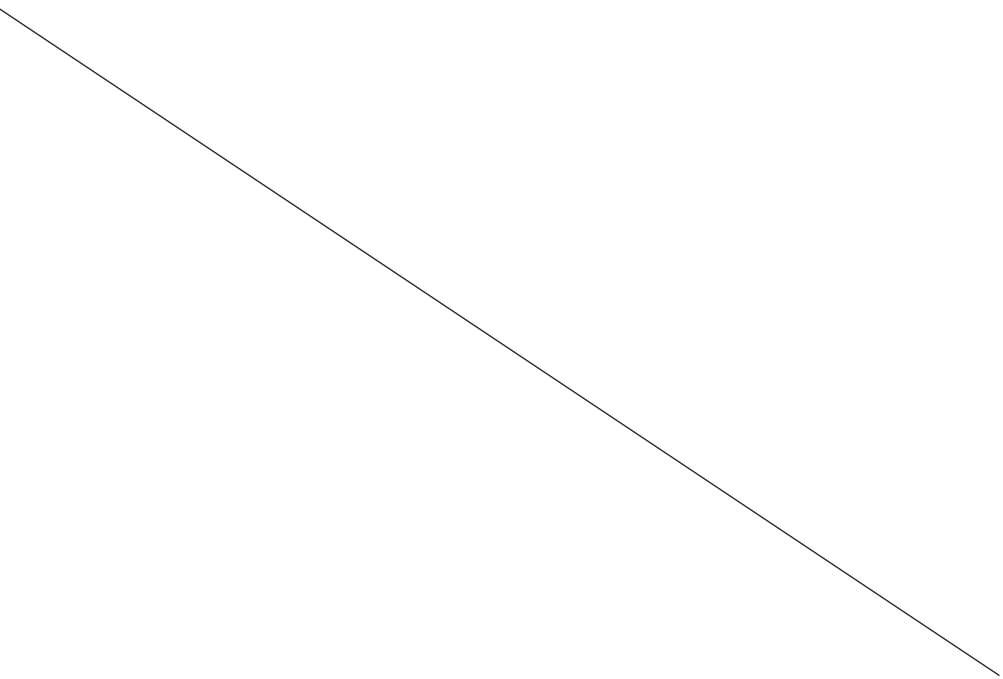
”Jag skriver, tror jag, med det som skrivs i detta ögonblick, jag är en del av en gemensam forskning i den samtida historien. Jag tror att detta är nödvändigt att säga eftersom man inte skriver ensam: en isolerad skrift tycks mig otänkbar”.⁷⁸

Ett annat sätt att säga samma sak vore kanske, med Gervitz: resan i det mest ensamma måste delas.

ANDRA BLOCKET



Plats, väv, oändlighet



Det var höst när jag reste till Anja Utler. Redan på Münchens centralstation där jag skulle ta tåget till den lilla orten Schwandorf, hennes födelsestad där vi hade bestämt att vårt samtal om dikten skulle utspela sig, slog den starka doften av munkar och rökta korvar emot mig från de små kaféständer vid perrongernas mynning. Jag tänkte på sommarhuset i Bad Harzburg dit min pappa tog oss när jag var barn för att träffa hans tyska släkt, samma dofter av feta livsmedel, av rökt kött, mjöltunga bakelser. En surrealistisk känsla genomför mig när jag såg mig om inne på stationsområdet – gick bayrare klädda i lederhosen året om? – ända tills jag insåg att jag glömt det pågående firandet av Oktoberfest. Jag kände mig påkommen av känslan, eftersom den så tydligt hörde samman med ett slags reptilsnabb fördomsfullhet – kanske också diffus skräck – inför detta något som kunde kallas *det tyska*.

Vad var det som fick mig att drabbas så starkt av Utlers märkliga, hackande, ytterst svårlästa, diktbok *jana, vermacht*? Min invecklade känsla av indirekt släktskap med en tysk tredjegerationserfarenhet (min pappa adopterades från Tyskland strax efter kriget och återtog senare kontakten med sina biologiska släktingar)? Något kusligt igenkännbart, fast också fullständigt annorlunda?

Sommarhuset i Bad Harzburg igen. De dunkla rummen med tunga mörkgröna sammetsgardiner genom vars glipor en stark sol trängde in och la sig i strimmor över matsalsmöblemanget i betsat trä. Jag har ett enda sammanhängande men mycket starkt minne från detta hus när jag och min bror sitter och leker vid det där bordet, vi kan vara sex och tre år gamla, då dörren till badrummet plötsligt slås upp inifrån. Därinne i det gula badrumsljuset står den gamla kvinna som nu när jag skriver det här sedan länge är död, fastern som tog hand om pappa de första föräldralösa åren i ett raserat Berlin, innan han skickades till sina

adoptivföräldrar i Sverige. Kvinnans bror, min biologiska farfar, stupade som SS-officer i krigets slutskede, man tror vid Östfronten eller i koncentrationslägret Sachsenhausen. Ingenting av vad han måste ha sett och utfört vid sin post, där och då, omnämns i de få brev som finns bevarade av honom där han skriver från fältet.

Kvinnan står bredbent i badrumsdörren, hon har en gul och solkig negligé på sig. Benen är magra nedanför kantbården, hela nedre delen av kroppen och golvet nedanför toaletten är täckta av avföring. För ett ögonblick ser vi på varandra över rummet. Sedan ropar hon på pappa, rösten har en egendomlig klang, skräcken lyser ur hennes ansikte.

Jag springer ut i trädgården, hämtar honom.

Ser därefter genom fönstret hur han tar den gamla om axlarna därinne med en främmande liksom porslinsskör ömhet, innan han stänger dörren om sig och henne igen.

*

Att vara en kropp, skriver Merleau-Ponty, är att vara bunden till en värld. Vår kropp är inte rummet, den är "till rummet". Den bebor det, tar det "åt sig", omfattar det.² Men om rummet – och tiden – är den värld vilken jag fattar och omfattar i min kroppsliga existens här-och-nu, vad är då en *plats*? Man skulle enkelt uttryckt kunna säga att en plats är en rumslik utsträckning, en specifik omgivning som går att beträda och erfara. Platsen får i den förståelsen sin betydelse genom sin möjlighet att erfaras som särskildhet. Men en plats är också "en form av laddad, doftande väntan" som Lyn Hejinian skriver om landskapets framträdelse hos Gertrude Stein.³ Platsen är med andra ord en fantasi, en mental avgränsning av i själva verket sömlöst hopfogade former, krafter, veck och rymder – helt avhängig språkets skillnads-skapande funktion, liksom av de specifika läsningar av den som sätts i spel genom specifika mänskliga subjekt. En "poetisk läsning av platsen" är då möjligen en som intresserar sig för platsen som ett ständigt löst, ständigt uppstående men också konkret och oersättligt rum med särskilda betydelser och meningsmättnader, samtidigt som den också intresserar sig för den mänskliga framställningen av platser i sig. Jag tänker i mångt och mycket på Anja Utlers poesi som en sådan. Den

innebär ett läsande av platsen intimt förbunden med framskriften av en febrig och säreget gestaltad relationalitet mellan mänskliga och andra agenser – en läsning där någonting vi kunda kalle ”jag” ständigt faller sönder och sätts ifråga.

De diktlandskap som skrivs fram hos Utler är landskap oavbrutet sammanfogade av rörelser, pulser, intensiteter, av bländande övergångar och bråda stup. De är, så att säga, landskap som hela tiden fortsätter, de tycks inte kännas vid något slut, de öppnar och öppnar sig mot sin egen fortsättning. Så är de också landskap som verkar på många intertextuella, klangliga och typografiska nivåer samtidigt, vävlikt sammantvinnande sina element, varsamt upprättande förtätade övergångar mellan utsida och insida, död och liv, kropp och värld. Det ter sig i det avseendet på många sätt logiskt att några av de mytologiska figurer som dyker upp hos Utler – som Marsyas och sibyllan – måste vara just de: båda betecknar de gränsvarelser, hybrider.⁴ Satyren Marsyas, redan ett halvväsen som på grund av brottet att med sitt flöjtspel utmana guden Apollon flås levande bara för att se sitt borttrinnande blod förvandlas till flod – hos Utler är han någon som ”utfläkt störtar” mot sin egen transformation från kropp till flöde, där ”taggceller” och ”hornhinne-celler” blir till sammanflödande eller ”spirande skikt” i en strid flodström ”ut i väntande marker”.⁵ På ett liknande sätt rör sig flickoraket sibyllan vid en annan gränsövergång: genom dubbelheten i sitt tal, med sina ”röstspringor” gläntande mot andra sidan, gör hon sig på en gång hemmahörig bland människor och gudar – hon ”klyvs”, i samma stund som hon ”flödar över sig själv”.⁶ Någonting blir till genom att förvandlas till något annat, i häftig, framryckande rörelse. Det handlar om delning, spjälkning och samtidig sammanbindning, ty ”de genomkluvna – är väv”.⁷

Inte sällan skrivs denna rörelse fram genom en kraftfull men anonym pluralitet som bestämmer verbbojningarna – en inte oviktig detalj eftersom verben i Utlers poesi utgör ett högst bärande språkligt element. Ett ”de” rör sig genom dikten, en ”mängd” som ”tär / tränger” blir ”till skorpa, i fåror, mig”, rastlöst drivande utåt och vidare ”tills de åter finner sig: spetsar längst in / flätas samman /.../ blint, dit, de: en navels samman- // störtning: tillbaka –”.⁸ Detta pådrivande ”de” formerar sig, växer, dras samman, bara för att i nästa stund, som genom en blix, plötsligt växla om och förvandlas till ett ”du”, som likt ”glimmer” ska ”sända dig in i mig”.⁹ Den ”fjällig[a] skorpa”, det skrovliga ytskikt i

ständig metamorfos, som på olika sätt tar form i dikten skriver på detta pronomenöverskridande vis ingalunda fram något tydligt avgränsat lyriskt subjekt, ingen centraliserad blick eller utsägelseposition, det som finns är bara ”detta: vimmel – papiller”, även om dikten också gör bruk av ordet ”jag” – men jaget blir här snarare ett tecken bland många, ett av flera sätt att få syntaxen att spritta till och skölja vidare.¹⁰ Eller, närmare bestämt: ”jag” gestaltar sig här som det membra som ”fått att skälva” och blivit ”klagan”, en lamenterande röst, vars väsen likväl gör sig märkvärdigt ”fast” och massivt, fysiskt påtagligt, en hård, kännbar form på väg mot sin egen ständiga tillkomst: som i ”bidan – beständigt beivrad i grovt ristade / spår: av lavarna dämpad av / skimrande alger i bränningar –”.¹¹ Så bärs diktens skorpaktiga terräng av sin egen pronomenbestämda rörlighet, liksom framklagad av en röst som i varje ögonblick gör sig substantiell, handgriplig. Landskapet hos Utler är på detta vis något som på en gång ”sipprar /.../ ur mig är för mig” och kommer till mig i form av ett distinkt yttre, med ”svavelljus” och ”stänglar” som ”flödar” och ”strömmar”, ”kolpartikel[flagor]” som övergår i hud, i kropp, likt ”fjäll för varandra”, i oavlätlig och aldrig avstannande förblandning.¹² Här sker med andra ord en ständig sammanflätning av skikt och former, där en aktualisering av språkets förankring i den levande kroppen hela tiden tar plats, inte sällan genom de många bilderna av svalg, munnar och talorgan, eller leken med ordens dubbeltydighet: som exempelvis i ordet ”Nägel” – som betyder naglar men också spikar – eller ”Kiefer”, ordet för tall liksom för käkben. Men också radbrytningarnas, skiljetecknens och sidrymdernas rytmiska och visuellt dramatiska organisering står för en införsel av andning, en påminnelse om språkets akustik och om talakten som fysiskt fenomen. De ljudfiler där Utler läser delar av sin dikt, som medföljer de två senaste diktböckerna *brinnen* (2006) och *jana, vermacht* (2009) får i det sammanhanget en dubbel funktion: å ena sidan spelar de genom representationen av röstens ljudlandskap med denna orala och kroppsliga dimension i det skrivna, å andra sidan punkterar de dikten som final komposition, som slutgiltig – sluten – form.¹³ En ny språklig materialitet gör sitt inträde – rubbar, eller utökar, den första. På så vis frammanas komplexa och flerdimensionella landskapsvyer, vävda, vävande, i ständiga läckage och lägesförflytningar, ständig oro. De är landskap som i varje ögonblick tycks begära en fundamental osäkring av sig själva såsom varande statiska och fixerbara, inte minst i förhållande till hur de gör sig mottagliga för läsarens del-

tagande genom sättet på vilket den skrivna dikten kan läggas ut i fraser över baksidan som gör dem läsbara i flera riktningar:

går nu – just i sig självt: går ljuset
fram sig söker: längs luftvägarna
för att fortsätta dit en bro från: sig
i sig

slinka in under strå, sten som där sina
själv sig: döljer, dubblar i egen skuggskål
därunder: en hals, en utbuktning mörker ligger
så nära och

därinne: klibbar, stigas: linjer – i ryggen –
utåt och in: att sig bränna;
det klara, runda: en sikt¹⁴

sig – en klinga – i det: nästan svarta ur flötsen
hetsa det: suktar efter det ljuset slipar

på det och den, bar; en
redan tjärfärgad spegel
sträcker den ut sig en: sten-
sjö runt resten av: dödsvatten
stycken förkislade stammar det
är kärnan: från blottade fält
nu: bår den visar dag för dag brott
skiktar sig – hettande – där

Denna egenskap av rörelse, framryckande och överskridande får med andra ord diktens landskap att hela tiden förändra sin betydelsestatus ”från substantiv till verb”, för att parafrasera konsthistorikern W.T.J. Mitchell när han skriver om landskap i konst.¹⁵ Det vill säga, de är landskap som går från att vara objekt möjliga att betrakta på avstånd till att bli händelser och blivanden – till strömmande och böljande fält av lägesändringar, pågående förvandling. Ett mer exakt, eller i varje fall rymligare, epitet på de panoramor som framträder i dikten kunde därför vara *topografier*, eftersom en sådan definition starkare lyfter fram skrivandets moment som avgörande för landskapets framträdelse. Detta att skriva en rumslig utsträckning, att i skrift materialisera en plats, utgör en mångförgrenad aktivitet i Utlers diktning, som både rymmer iscensättningen av fysiska, terrängliknande former, nivåskillnader och ytskikt – och en aktualisering av den språkliga akt varmed de tar form. För att återknyta till Christensencitatet i denna boks inledning, så utgör de samtidiga försök att hitta i landskapet för att kunna rita kartan, och ritanden av kartor för att hitta i landskapet. Därmed ger de sig också tillkänna som på en gång representerade och presenterade rymder, både som ramar och ramarnas innehåll, både verkliga platser och deras simulakrum.¹⁶

Men platsen och platserna hos Utler skrivs inte bara fram på gränsen mellan karta och verklighet, mellan kropp och vegetation, inre och yttre, personliga pronomen och demonstrativa pronomen. De gör också kännbara de sömlösa övergångar som snart sagt varje landskap vi känner till består av, dessa ”oupplösliga sammanflätning[ar] av ’natur’ och ’konstgjort’ som bildar människornas värld”, som filosofen Jean-Luc Nancy skriver i en filosofisk meditation över sin egen hjärttransplantation.¹⁷ Om landskapet likt en mänsklig kropp utgör en fysisk rymd sammansatt och genomflödad av såväl biologiska som kemiska material, av elektricitet, vatten, mineraler, och för vilken teknologiska system och redskap erbjuder protetiska förlängningar och utväxter (i likhet med ett transplanterat hjärta) – då kan heller inte någon egentlig ursprunglighet och enhetlighet tillskrivas dem. Inte heller något väl definierat slut. Landskap – och kroppar – är i en sådan förståelse alltid redan ständigt föränderliga assemblageformer, som den politiska teoretikern och ekokritikern Jane Bennett (genom Deleuze & Guattari) uttrycker det: de är flerdimensionella rymder sammanfogade av en aktiv, plural materialitet.¹⁸ Människan själv utgör ett sådant landskap, ”ett vandrande och pratande mineral” som Bennett med den ryske mineralogern Valdimir Vernadskij uttrycker det, där många drivkrafter korsas och samexisterar.¹⁹ Våra kroppar släpper in, gör sig mottagliga för och innehåller redan de ”mer-än-mänskliga” miljöer där vi lever – ett oavbrutet samspel äger rum inom och mellan djur, plantor, bakterier, metaller, syntetiska hormonpreparat, spårämnen, dioxiner och andra industriella biprodukter, som exempelvis när vi äter: ämnen och ting, understryker Bennett, som vi gärna föreställer oss som passiva material tillgängliga för mänsklig användning, men som i själva verket kan ses som agensfyllda entiteter med ”en egen plan”.²⁰ Vår existens är beroende av dessa materiella samspel där det mänskliga subjektet bara är en av få aktörer, oavsett om de gör sig synliga eller osynliga för vår blick.

I förhållande till Bennetts bild av detta oavslutliga samspel, denna ”vibrerande materia”, går det att läsa Utlers dikt som en framvällande framskrift av rumsligheter där mänsklig kroppslighet och subjektivitet tycks helt nedsänkt i de yttre landskapens sammanhang och rörelser. Det är en rumslighet präglad av blivande, likt en mäktig, växande flod-rörelse rör den sig i många riktningar och förgreningar:

- förnimma: bara vid skårplatser: lösgjort
förfåra - står, spårar, nu redan driver: slingrar mot dig
genom: att i fissurerna hör jag - du talar mig längs
förbrukade dagbrott, från avskräden: kalhugger,
vindros, -rotor av: vrider sig talar du, glänsande
rotorblad utsäger - det: slingar, ja, slingrar jag mig, hur
blottad, vingen som plöjer: löper, ja, skrämd
genom jordröks- i blindnässselfälten
och trubbar nu: strax invid skulderblad av²¹

[...]

och underström: genom ådrorna lösgör de suger sig vid -
en gång andhämtning - detta: undflyr nu det i sig självt som vill dubbel-
och mångfaldigas: stänkande och sköljer så: sig genomdyker
genomvälver grenverkens vävnad och brusar, skvalpar emot
- ett rasslande fräsande: flyr²²

Bennett, som skriver inom ett större samtida och heterogent forskningsfält (posthumanism, nymaterialism, ekokritik) präglad av den så kallade materiella vändningen, beskriver denna interaktion mellan mänskliga och andra kroppar som "livfulla möten" mellan två eller flera "aktanter" - ett begrepp som ska betona den drivkraft utan medvetet mål som finns i materia.²³ En aktant kan vara icke-mänsklig likaväl som mänsklig, men förekommer ofta som en sammansmältning av de två - när aktanter möts bildas sedan assemblage, som i sin tur ger upphov till nya förvandlingar och agenser. Assemblage utgörs därför för Bennett av "ojämna topografier", eftersom "några av de vägskäl vid vilka affekter och kroppar korsas är mer trafikerade än andra".²⁴ Utan att vilja nivellera världen och dess rörelser och skrovligheter efter söker Bennett en horisontell snarare än hierarkiskt vertikal läsart av vår materiella existens, en läsart som låter tillvaron framstå som den samling "levande entiteter inte helt reducerbara till de kontexter i vilka (mänskliga) subjekt placerar dem, aldrig riktigt uttömda av sin egen semiotik" som de är.²⁵ Det vill säga, som terränger oavbrutet framprungna vid en rörlig gräns mellan materia och föreställningsvärld, tanke, språk.²⁶ Bennetts "vitala materialism", hennes analytiska sam-

manflätning av fysiska och diskursiva ”skrovliga ytor”, bär också i det avseendet på likheter med Anja Utlers topografiska poetik, där konfliktartade och motstridiga, men också underskönt klingande, marker hela tiden träder fram. Utlers dikter gör sig hela tiden förstaeliga som samtida landskapsstudier och landskapsframträdelser, lika iscensatta som kännbara. Om poesi, som poeten Emmanuel Hocquard föreslår, utgörs av ”ett veckat, sammanpressat, skiktat språk”, så gör den det på ett mycket påtagligt sätt hos Utlers.²⁷ En ”stenhet”, inte en sten, ”förgår” och ”blandar sig”:

att driva dit, i: barrstickors spetsar någonting vädra
sedan i ett: kan det – nedfallet – tandat än tätare fogas

– stöttor – revben – ljuset: mörkerstygn
är det – som: gnistrar tvinnar i vax de liksom
dunkelt: skimrar, de fingrar först genom-

jag säger –

och: gallrar för ljus,
vänder mig: mot dig

plöjt vaknar de upp, att det sitt eget, som
ett är vuxet: sig självt

för stenar de: har utan bark formats: de – krymper – ständigt
mot: det därute när de stöter emot – knappt: hörs det när
stenhet förgår och ingen annanstans: blandar sig
det som flisats²⁸

Det rör sig alltså om en upptagenhet å ena sidan vid språkets fabrikmekanismer, vid våra sätt att producera landskapet genom våra ord och föreställningar – och å den andra, och samtidigt, vid detta landskaps utsträckta skorpa av kännbarheter, vid dess fakticitet. Konsekvensen av en sådan topografisk skrift, denna avläsning av en stratifierad landskapsmaterialitet sammanfogad av lager på lager av diskurser och materia, blir till en starkt politisk-ekologisk dimension i Utlers poesi, en läng-

tan efter att skriva världen på nytt genom erkännandet av ett mänskligt deltagande, inte en överordning, i en delad vibrerande materia (för att igen apostrofera Bennett).²⁹ Samtidigt är det inget enkelt patos som gör sig gällande. Utlers dikt är en lika hymniskt sjungande som diamanthårt uppfordrande dikt, men den manar inte till handling, snarare byggs den upp av en lyrisk språklighet där världen gör sig läsbar som oändligt rörlig, oändligt porös. Det finns en mystik förknippad med detta rörliga och genomsläppliga – ett stråk av någonting annat, någonting större, markerar sin undflyende närvaro, en annanhet, ”ett plötsligt runtomkring”, mot vilken dikten vänder sig, ofta genom detta ständiga plural som blixtrikt ”avskala[r] sig” men sedan ”springer ut i / ett enda: inte mer jag”.³⁰ Så går det också att läsa den genomgående blanka vänstersidan i brinnen, som med sin vita rymd blir ett slags påminnelse om en absolut annanhet bortom språkets räckvidd, mot vilken dikten likväl hela tiden tar spjörn, ställer sig i förhållande till, anger sitt beroende av. Det är en relationalitet som oavlatligt tränger fram i Utlers språk.

– se: i allt som därinne alltjämt brer ut sig ska
också den andres – bultande – ristas –³¹

”Om platser har en själ så hade den själen mig i sin makt”, säger poeten Susan Howe i en intervju om sin egen motstridiga dragning till naturlandskapet.³² Motstridig eftersom ”[d]en obrutna naturen vanligtvis är en dröm upprätthållen av förstörare och plundrare – mina förfäder. Det är en grundläggande dröm om vildmarken som de flesta av oss behöver för att kunna andas; och ändå innebär detta att bebo det vilda att förstöra det. Det är en ändlös motsägelse.”³³

Det är inte svårt att uppfatta en liknande paradox i Utlers diktning mellan begäret att å ena sidan frilägga landskapet som fiktion, som mental och kulturell konstruktion, och å den andra efter en inneboende hemlighetsfullhet hos landskapet självt. Det är en rörelse som aldrig får sin lösning i dikten, men som skälver i den, villkorar den, växer med den i intensitet. Landskapet ”tillhör ett utanför med en epistemologisk gräns: i närvaron av det absoluta kan vi inte veta”, som Bennett formulerar det.³⁴ Här finns alltså något som gör sig oberoende av, och oläsbar för, ett mänskligt subjekt – alternativt kallar på en läsart av

ett annat slag. Kanske är det just genom denna tvehågsna dragning till en mystikens öppning i det materiella landskapet som det ekologiska patoset faktiskt blir möjligt i Utlers författarskap, tematiskt på ett sätt tydligast urskiljbart i den lyriska prosaboken *ausgeübt. Eine Kurzkorrektur* (2011) där en kvinna på väg mot radikal och beväpnad handling mot en miljöförstörande och exploaterande senkapitalism för ordet. Men också och kanske särskilt i poesin finns den, och då just i form av en ambivalent uppfordran som gör sig analog med framskriften – eller den topografiska läsningen – av en värld där mänskliga subjekt inte är de enda med förmåga till handling och rörlighet. Någonting i landskapet ser tillbaka på mig, det har ett liv utanför min kontroll och varseblivningsförmåga – ändå går det inte helt att avskilja från mig, utan angår mig, genomströmmar mig.

– komma till:

undkomma –

förnimma blott: vackla, ja, sorla – en sorlande
ström, så kallas det – inte att känna, ja
fastmer: komma till störta sig slutligen
mot: rinna mot strila begynna porla sig
spärrande tallar till: lågt ner i sänkan
– dalbotten, heter det – hur: införas
från: spott- flodbädd – av-
ledningsränna avsipprar, avmynnar i
öglände flödande, fransar meandrande
ådror sig av – riktning: fördämning – okben, ja
gurglar och avstannar hackande börjar: sig ryssjor av
hornsärv, tandade, svämmar i: avskogad mun³⁵

Landskapet är – och är inte – någonting annat än jag själv. Det jag upplever som mitt jag är visserligen oupplösligt sammankopplat med de ekosystem, kemiska ämnen och kroppar i rörelse som landskapet utgör – men det att varsebli min lokalitet i ett större fält av övergångar och läckage innebär också att lyssna till sådant som inte ryms i mitt eget språk. En hållning av intensiv medvetenhet om jämbördighet mellan alla levande och till synes döda ting klingar här genom Utlers dikt, formar sig till ett omsorgsfullt motstånd mot all antropocentrisk förståelse

av landskapet. Kanske gäller detta särskilt *brinnen*, där iscensättningen av en bländande och livfull materia i oupphörliga kast och rytmiska övergångar på sätt och vis fulländas i hennes poesi.

Men här inställer sig också ett behov av precision i beskrivningen av denna diktning vars bildvärld och språkliga framträdelser är av ett högst särpräglat slag – i Utlers poesi finns mycket få abstraktioner och generaliserbara utsagor, istället bara påtaglighet, konkretion, exakta angivelser. För om dikten på ett sätt gör sig till sin egen topograf, till en kartritäre och avläsare av sin egen på en gång skräpigt kännbara och hemlighetsfulla materialitet, sin orena skönhet, så hänvisar den också till helt specifika lokaliteter – det vill säga platser. Spår och influenser från en trakt utanför dikten gör med andra ord hela tiden sitt inträde i den, men överskrider och omöjliggör innanför diktens ramar varje enkel utsikt över samma trakt, som istället görs oigenkännlig, ny, annan. Ändå bär den i en märkvärdig parallellitet ofrånkomligen drag av den landsbygd kring den lilla bayerska orten Schwandorf där Utlar växte upp, där rester av kolgruvdrift och malmbrytning bara bildar några av många sammanvävda historiska och geologiska lager i landskapet, genom vilket floden Naab rinner och bevattnar markerna.

flod, så tömd: på sig själv, utläckt
– svämmad – i: veck och
veckan som fjärran sig själva,
förmultnar, ja: sköljs
och så fibrerar sig: klänger
vid flodbädden – hur giftigt: rodnar de redan – lågar
– en lucker gnistring – sig ut³⁶

Att peka ut en specifik plats i förhållande till dikten kan vara en farlig tassemark för kritiker och uttolkare av litteratur att vandra på, likväl är våra livs särskilda platser oundvikliga för den som skriver – och läser. Varje skrivande människa vet att den levda erfarenheten alltid på ett eller annat sätt är avgörande för det skrivna, men att upprätta ett skal-enligt förhållande mellan dem, en enkel korrespondens, riskerar nästan alltid att bli inkräktande, reducerande, instängande. Någoting hos de varsamma landskapskompositioner Utlers dikter utgör kallar på en lös-

ning på det dilemmat. Å ena sidan skapar dikten – där ett starkt förhållande till siduppslaget som ram åt lösgjorda skikt av språk hela tiden gör sig gällande – ett slags taktila och visuella språkliga panoramor som blir till små mikrokosmos. Samtidigt anas hela tiden inskott av och referenser till terränger med en specifik vegetation och specifika ytskikt – av en oersättlig materialitet. Koldammet, kådan, ungsbogen, malmen och floden i *brinnen*. Blindnässelfälten, karporna, vassbältet, slyn, dammens bild som ”störtar genom gommen” i *münden – entzüngeln*. Eller de ömtåliga stråken av regn, kalklager och klippsten i Utlers kanske smärtsammaste bok *jana, vermacht*.

Förbindelsen med det lokala, med en hemtrakt som gör sig påmind i dikten, aktualiseras också i böckernas formgivning. Ett eko av den handritade teckning på omslaget till *münden* – som föreställer den slingrande sträckan av floden Naab genom författarens födelseort – fortsätter att ljuda i omslaget till *brinnen*, där en inverterad spegling av den första representeras av en annan oregelbunden linje: nu en grafisk bild av ljud, sannolikt en röst, som går längs omslagets nederkant. I *jana* syns istället, också placerad lågt ner i den annars renskrapade omslagskompositionen, ett långt pennstreck avbrutet av det fonetiska tecknet för glottisstöten – vilket är den lilla stöt mellan stämbanden som uppstår i början av vissa ord som börjar med en vokal, och som i dikten spelar en avgörande roll för gestaltningen av en sårig familjetystnad förbunden med den tyska historien. Floden, talet och tystnaden, således, med sina ömsesidigt kommunicerande konnotationer av geologi, kropp, språk och ljud (eller avsaknad av ljud), representerade av en linje, en visuell utsträckning – man kunde säga: av en horisont. För om horisonten anger den utdragna punkt vid vilken himmelskupan och jordens skorpa möts, så anger den också landskapets slut. Det vill säga slutet för min egen varseblivningsförmåga, och därmed för den mentala konstruktion som varje landskapspanorama utgör. Men horisonten är hos Utler inte bara en allmän osäkring av landskapandets kraftfält, och floden inte bara ett tecken för förvandling, fortsättning, upplösning, tid. Horisonten är också partikulär, på samma sätt som floden motsvarar en reell och bokstavig flod, med upprinnelsen i en situerad erfarenhet, på en särskild barndomsplats.

Landskapet, understryker Bennett, är inte bara en geografisk och fysisk yta på vilken händelser utspelas, landskapet äger en egen verkan och handlingskraft genom den särskilda konfiguration av plantor, vindar

och klippor, av mänsklig teknologi, agens och diskursivitet, kort sagt av den vibrerande materia, det består av.³⁷ På ett liknande sätt verkar och handlar diktens landskap på egen hand, det skriver fram en egen verklighet, eller som Utlar själv uttrycker det: "Den poetiska texten avhandlar alltså inte yttre verklighet i diktform; i sin konkreta gestalt materialiserar sig istället den språkkroppsliga realiteten hos betydelse- och världsbildning omedelbart."³⁸ Det går åtminstone delvis att läsa detta omedelbara bildande av värld mot bakgrund av en poetisk lojalitet i Utlars poesi med en existens erfaren som ett oändligt fält av skrovliga och kännbara samband, en existens och tillika livfull materialitet av det slag som skisserats ovan. Så läser jag också den starkt rytmiserande, samtidigt söndrande och böljande, utlerska syntaxen. De många oväntade ordsammansättningar och neologismerna, de plötsliga avbrotten i meningsbyggnaden, som om fraseringen å ena sidan sökte sitt eget hejdande och sammanbrott – och å den andra sin generativa fortsättning. På många samverkande sätt – typografiskt, semantiskt, rytmiskt – smälts aspekter av landskapet som samtidig realitet och fiktion ner till vad som kan påminna om den texttyp poeten och litteraturvetaren Michael Davison betecknar som en "palimtext", ett begrepp som understryker intertextuella och interdiskursiva egenskaper hos samtida poesi, liksom det poetiska språkets inneboende materialitet.³⁹ Palimtexten motsvarar för Davidson varken en genretillhörighet eller ett objekt utan hänvisar till ett processuellt skrivande där dikten alltid innehåller, och uppstår ur, spår av tidigare språkliga inskriptioner och källor, vilket pekar ut den materiella textens stratifierade karaktär. "Palimtexten", skriver Davidson, "är den sortens ruin som uppstår i en era då ruiner inte längre betyder förlorad helhet."⁴⁰ Det går delvis att förstå Utlars poesi som ett sådant "ruiniskt" skrivande, där boksidan gör sig gällande som en horisont eller en landskapssträckning där diktens skiktade inskription i en social materialitet åskådliggörs.⁴¹ De intertextuella spår och ekon av bayersk dialekt och medelhögtyska sångdikter, det profana språket och det ålderdomligt litterära, åkallar hela tiden en muntlighet och stilistik förankrad i en partikulär region.⁴² De blir till skikt och lager av språk i en poetisk organisering där de sammanflätas med andra skikt och lager – geologiska, industriella, kroppsliga.

Men Utlars lyriska palimtext bör också läsas inom ramen för en platsspecifik situering: här sker en åkallan av levda erfarenheter, levda rum, språkligheter, tider och kroppar. Det handlar alltså om en orienter-

ing mot plats snarare än landskap i största allmänhet, det vill säga mot en spatial lokalitet möjlig att ”ankomma och återvända till”, som eko-poeten Linda Russo uttrycker det.⁴³ En plats är, skriver Russo, någonting som sensuellt bebos och erfars, där texturer, ljud, ljus och dofter inte bara pekar mot en materiell miljö och en allmän social perception, utan också mot särskilda band och affekter. Att adressera plats, menar Russo, att tala från och genom en adress med dess särskilda uppsättning av biologiska, regionala och mentala markörer medierade genom en unik individuell upplevelse, är att vara lokaliserad. Ett eko-poetiskt skrivande som tar sin utgångspunkt i en situerad erfarenhet är för Russo därför ett *skrivande inom* (“a writing within”) genom att den föreslår en oavbruten placering av skrivandet och varandet på en delad men singular plats där mänskliga och andra behov och begär, visserligen i likhet med många andra platser, överlappar varandra och samexisterar – men som, genom att i varje ögonblick uppträda genom en unik närvaro, perception och rytm, villkorad av förtroligheten med särskildheten hos denna plats, inte är generaliserbar.⁴⁴ Man kunde säga – ett ”skrivande inom” är ett skrivande som läser och iscensätter platsen som oskiljaktig från den enskilda kroppen och varseblivningen, som en lokalitet alltid redan inskriven i desamma. Hos Utler är denna plats en plats av multipla agenser och rörelser, av vävda och vävande sammanhang som ständigt fortsätter, multipliceras, skingras, flyr.

undflydda, vridna skulle de: – blända –
de uppräta stammarna sliter sig uppåt
förgrenar: sig in i öppna pupiller där bara
grovkornigt tecknade så: tornar de upp sig skvalpar de ner emot
flodströmmen åt förflyter de kurva för kurva – hänrycks
lyfts – och glimrar, hur avlägset: vidare mot⁴⁵

[...]

så: allt grundare – varsamt – omlott
lappar – stilla – behändigt i stänk varandra
ger glans de är för varandra: i landmassans sockel att sig⁴⁶

I *münden – entzüngeln* och *brinnen* är det inte svårt att urskilja detta situerade landskapsskrivande med ekopoetisk klangbotten, men hur förhåller det sig egentligen med *jana*, *vermacht*, där ”det betydelsefullt utsagda som lämnats i arv” på så många sätt utgör diktens själva plats?⁴⁷ Jag läser *jana* som en logisk konsekvens, men också som en skakande intensifiering, av de topografier Utlers tidigare poesi låter sig erfaras som, dessa pulserande avläsningar av, och kartritningar över, platser: dessa landskapets, språkets och kroppens sammanvävda regioner. Samtidigt blir tyskan och den tyska historien ingenstans så brännande i Utlers författarskap som här, som hennes svenska översättare Linda Östergaard i en essä om vad hon benämner som sitt eget misslyckande med att översätta *jana* uttrycker det, där ”den tyska språk- och litteraturhistorien, språkljuden, det individuella språket, den individuella språkhistorien, den individuella historien, rösterna, rösternas historia, talesätten, känslorna, minnena, glömskan – ja, allt som lämnat något kvar i orden och orddelarna och ljuden och kopplingarna dem emellan, och också allt det som skulle kunna finnas i tomrummen, det utelämnade, så starkt utvecklat ur och invecklat och insnärjt i” en tysk (tredjegerations)erfarenhet.⁴⁸

jana kan sägas vara ett poetiskt avläsande av ett ärvt tigande kring ärvda brott i en samtid där fakta om brotten inte saknas, men där oviljan att berätta och vidkännas det privata deltagandet i den nationella historien, i enskilda familjer, alltjämt upprätthålls. ”*Vermacht*” är ett ålderdomligt ord för ”efterlämnat”, ”testamenterat” – och det som har gått i arv är den skeva livsposition som tredje generationens tyskar fått till öde. Här finns en farmor och ett jag, här finns ett intimt sceneri, ett kök, vardagsbestyr, ett hem – och här finns ett samtal eller icke-samtal som uppbyggt av sina egna luckor och gap.

Till viss del möter en läsning av *jana* från en svensk, icke-tysk position samma slags oöverbryggbarhet som Östergaard menar att en översättning eventuellt skulle ha gjort. Men om *jana* på ett sätt ger sig tillkänna som en oöversättlig och oläsbar text, så kan den också förstås som läsningen av ett tomrum som hela tiden gör sig kännbart som *plats*. Om det går att skriva en tystnadens topografi, så är det vad Utlers dikt tycks ge sig själv i uppgift. Tystnadens plats är i *jana* helt villkorad av den yttre regionen, i sin tur genomströmmad av historia och diskurs – tystnadens tomrum kan inte uppstå någon annanstans än just här, det är helt och hållet avhängigt specificiteten hos platsen. Samtidigt märker dikten på ett avgörande sätt ut denna rymd av tiganden och utsagdheter inuti

kroppen, närmare bestämt i den lucka av luft inuti talorganen som glottisstöten utgör, i skrift markerad som ett ?. Glottisstöten anges i ett motto till boken vara den stöt med stämläpparna varmed en svängning sätts igång, i vanligt tal nödvändig och i allmänhet omedvetet utförd, med exemplet ”du und ich” – för att ”du” och ”und” inte ska glida in i varandra genom det gemensamma u:et, börjar ”und” med en glottisstöt.⁴⁹ Mottot följs av ytterligare ett motto, taget från Uwe Timm, en tysk författare som bland annat skrivit en uppmärksammas självbiografisk berättelse, där han gör upp med nazitiden genom att försöka förstå sin brors väg mot att frivilligt gå med i Waffen-SS med hjälp av broderns brev och dagböcker.⁵⁰ Mottot lyder: ”och i detta tomrum måste vårt inte”.⁵¹

Tomrum, tystnad, negation, intet. Är platsen i *jana* en tom plats? Eller är den en plats vibrerande av mening, av raseri, sorg, omöjlighet – en sårig och ofrånkomlig livsgrund, ett existensutrymme?

und ich heiße -n- ja-

und ich heiße: jana; gleich
-n- j; und gl-

ichn spre- n -ichs
sprechnst dire

na,n di-

du waere daz tier daz si då souc,
unt der trache der von ir då flouc.

und ich
sag waere daz so,n – du, sagt wie waere wie,n

di-, großmutt- sag –
wie,n dich sag: schon

gelieb;⁵²

”och jag heter -n- ja-” heter det i bokens öppningsdikt, och vad som därefter följer mellan pärmarna är mycket riktigt närmast oöversättligt. Bara i dikten ovan vecklar ett myller av fragmenterade korrespondenser ut sig. Som detta ”-n- ja”, som på ett omedelbart sätt låter sig läsas som en sönderdelad variant av namnet ”Anja” (”och jag heter -n- ja-”), vilket i nästa strof blir ”jana”, en omkastning av det första – i samma ögonblick som ”-n- ja” oundvikligen väcker orden ”nein” och ”ja”, negation och bejakelse, och på så vis sätter stämningen för den motsägelsefulla rymd dikten sedan gång på gång ska rita upp.⁵³ En approximation (och möjligen havererad nödlösning till översättning) kunde alltså vara: ”och jag heter -n- ja- // och jag heter: jana; liksom / -n -j; och likn- // -a uts- ga”. ”Gleich” (som, liksom) och ”gl- // ichn” spelar här med likhet och överensstämmelse, samtidigt som det förmodade *gleichen* (att likna, överensstämma med) genom den sammandragna ändelsen i ”gl- // ichn” för in det dialektala: i bayersk dialekt dras en hel del ord, framförallt verb, samman på slutet så att vokalen äts upp, till exempel blir standardtyskans ”stehlen”, att stjäla, på dialekt ”stehln”.

Detta att heta något, exempelvis ”Anja”, det att vara given ett namn, att uppbära en identitet pålagd av andra, är kanske att också alltid ha ett skuggnamn – ett ”jana”, ett andra eller ett inverterat namn, som här i sin tur innehåller en motsägelse i form av sammanfogningen av ja och nej. *Gleichen*, alltså, att likna, överensstämma med, och därefter *sprechen* – som är infinitivformen av tala, utsäga, samma form som då verbet böjs i första och tredje person plural (wir sprechen, sie/Sie sprechen). Några avgörande koordinater har alltså stakats ut mellan överensstämmelse, språk/tal och identitet, och redan här anger dikten början på sin rutt genom tystnadens plats, genom sin läsning av ett halt tigande, där det utsagdas effekter på sanningsbegrepp, verklighetsuppfattning och självförståelse blir en livsform, en ”fluktuerande grund” på vilken någon måste ”placera [s]ina fötter”.⁵⁴ Det rör sig alltså om en plats på ett sårigt sätt dessutom djupt förbunden med en fråga om kärlek och trygghet. Den ”großmutter” som anges i citatet ovan, och som sedan ska figurera boken igenom, blir här någon alltid ”redan älskad” (schon geliebt), men där också själva kärleksordet, kärlekstilltalet, klyvs av tystnadens påträngande rymd, och förblir avhugget, ofullständigt: ”gelieb” – tätt följt av ett semikolon, som för att öppna det kluvna, det kapade, låta det glänta mot samband och relationer som oavlatligt distorcerer det. Men också ”de genomkluvna – är väv”.⁵⁵

Klyvnaden, och våldet, förbinder sig också med det citat som i mitten på sidan skär sig fram genom dikten, en rad hämtad ur den medeltida riddarpoeten Wolfram von Eschenbachs *Parzival* (sagan med samma namn som sin hjälte och genom Wagners opera som bekant av nazisterna en starkt idoliserad figur). I Gottfried Grunewalds svenska översättning lyder raden: ”du var ett djur som diade / sin mor, en drake som flög bort”.⁵⁶ Vad översättningen dock väljer bort ur originalet är detta ”von ir”, som gör att verbet inte bara hänvisar till en flykt bort från någonting, utan också markerar en upprinnelse, en härkomst i någonting. Draken som utgör det monstruösa du:et är alltså en best som både avlägsnar sig och lösgör sig, springer ur, kommer från, den mor vid vars bröst den legat. En engelsk översättning kommer närmare den betydelsemättade ambivalensen i originalet, en ambivalens *jana* på många sätt kan sägas spela med: ”Thou wast the beast that hung / On her breast, the winged dragon that forth from her body sprung”.⁵⁷

Det finns något obönhörligt över citatet i förhållande till det sargande arbete med tigandet och den tyska historia som boken i sin helhet uppehåller sig vid. Vem är (o)djuret, och vem är ”hon”? Är farmodern det odjur som diade en totalitär och massmördande regim? Eller är barnbarnet, denna utsagoposition med ett förvridet namn, i själva verket den vanställda best som hänvisats till att dricka vid mördares bröst? Motsvarar ”jana”, det omkastade namnet, både möjligheten att som en drake flyga bort från de tigande brottslingar som fostrat och givit barnet hennes namn, och samtidigt omöjligheten att skära bort det våldsamma ursprunget, när namnet på den ofrånkomliga ekvationen alltså är ”ett namn /.../ som redan har dig: i sin hand”, och som både ”hugger” och ”löper /.../ i bröstet”?⁵⁸

jana erbjuder ingen väg ut ur tredjegerationssåret, vad boken i sin helhet tycks arbeta med är att göra den osäkra grund det historiska såret gett upphov till i varje ögonblick kännbar såsom existentiell, kroppslig, språklig och mental plats. Om platser i en mening utgör oavslutbara vävar av kännbarheter, av materia och språk, vad kan då vara mer av en plats än själva den lucka i språket, det av glottisstöten producerade luftrummet i talorganen, på gränsen mellan inre och yttre, kropp och omgivning, ljudande och språk – detta hålrum i kroppens tunnlar som delar av vårt tal (och våra tystnader) måste passera för att bli till?

så att den för dem är en väv, vätskande skorpa –⁵⁹

Om en topografisk poetik kan sägas sysselsatt med läsningen och

materialiseringen av platser, av rumsliga utsträckningar i dikten, så uppträder tystnadens plats i *jana* som en plats redan obönhörligt inskriven i kroppen, oupplöslig från den, närmast biologiskt ödesbestämd. Så kan man heller strängt taget inte hitta den hymniska tonarten från *brinnen* och *münden* i *jana*. Här finns ingen hemlighetsfull glans, ingen öppning mot ett mystiskt annat utanför min räckvidd. *jana* skriver fram ett instängt universum, en ofrånkomlig plats, från vilken inga flyktvägar erbjuds. Här finns ingen Marsyas, ingen förvandling, bara smärta. Diktens språkliga karghet, dess avhuggenhetsidiom, dess amputerade tal, lämnar inte för ett ögonblick läsaren någon ro. Det vatten som då och då rinner genom dikten, närvaron av det yttre landskap, fårat av historia och våld, som kringgårdar och dikterar tystnadens gestalt, kan inte mildra något. Det rinner förbi. Den moderliga ordning, den överföring och det arv mellan kvinnor, som framträder och blir avläst med en närmast outhärdlig envishet i *jana*, är med andra ord en ordning beroende av en fruktansvärd relationalitet. Det är en relationalitet som när och förtär, en lika giftig som livsbetingande navelsträng mellan generationer.

I en jämförande läsning av Bennetts vitala materialism och Luce Irigarays tankefigur "placental ekonomi" visar filosofen Rachel Jones att det finns likheter mellan deras sätt att vilja utmana bilden av en föreställt livlös materia, en bild som historiskt knutits tätt inpå ett exploaterande förhållande till vår värld genom underkännandet av skillnad.⁶⁰ I den seglivade bildens ställe vill Bennett och Irigaray, i Jones formulering, på varsitt vis hävda en generativ materialitet, vars flöde av blivanden inte ställer upp ett oppositionellt förhållande mellan aktivitet och passivitet, subjekt och objekt, mellan en kropp, en entitet, ett själv och dess exkluderade men (för dem båda) konstituerande "andra". I denna vilja delar de för Jones en uppmärksamhet riktad mot den mänskliga kroppens förmåga att "bära andra inombords".⁶¹ Irigaray liksom Bennett sysselsätter sig med att tänka materia och materialitet på nytt genom att utmana en autonom och självidentisk subjektmodell, en modell de på olika vis destabiliserar just genom att aktualisera detta kropparnas inombordsbärande av annanhet. Hos Irigaray sker det, inte minst, genom hennes teoretiserande av moderkakan som medianföremålet mellan två interagerande subjekt. Genom förhållandet mellan mor och barn *in utero*, ett förhållande där moderkakan utgör ett tillfälligt organ, en förgänglig biologisk sammansättning som reglerar en samexistens mellan kroppar, skriver Irigaray fram bilden av ett med-vetande genom

den placentala ordningens inneboende potential för erkännande av, och förhandling mellan, skillnader. I spårandet, och åkallan, av en undanträngd och ursprunglig relation till en moderlig kropp, en relation vi alla delar och som gör alla andra relationer möjliga, formuleras hos Irigaray, som Jones uttrycker det, en generativ ontologi där det som står på spel är relationen, inte "modern" i sig.⁶² I den relationella rums-tid som placentan inkarnerar, möjliggörs en existensform byggd på skillnad – ett "vara (som två)" eller, som Irigaray skriver, ett språk med "två syntaxer": "Irreducibla i sin främmandehet och eccentricitet den ena i förhållande till den andra."⁶³ Irigarays moderskroppslighet motsvarar alltså ett dynamiskt förhållande snarare än en passiv behållare, inte sammansmältning utan flödande gemenskap och förhandling mellan två avskilda men sinsemellan förbundna subjekt. Det handlar, med Jones ord, alltså om "ett alltid redan föreskrivet mellanrum /... / som tillåter en annanhet /... / att samexistera inuti ett själv."⁶⁴

Ett mellanrum, ett rum – en *plats*?

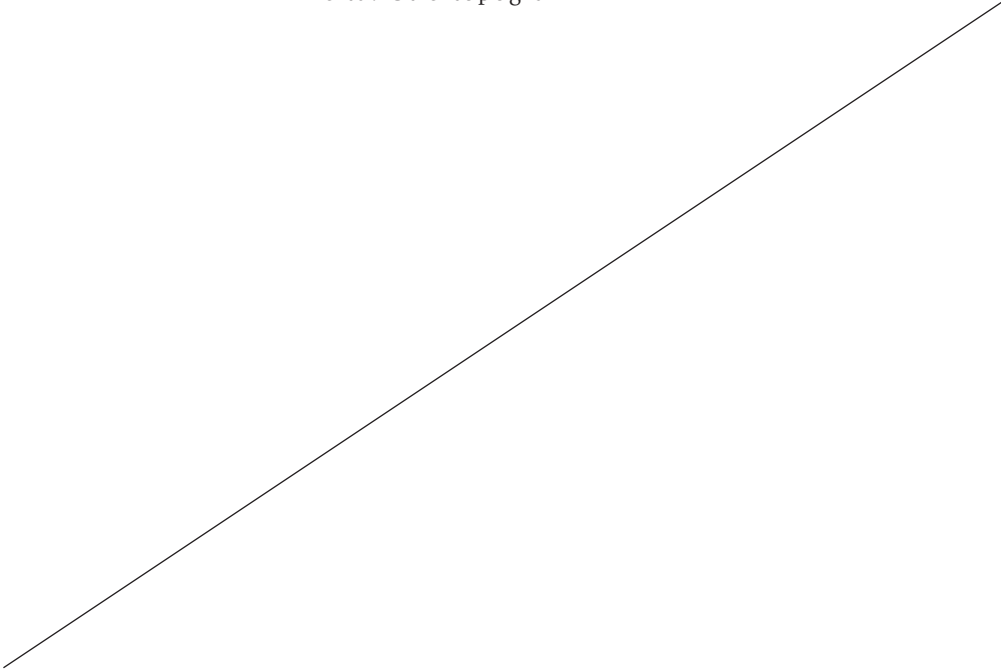
Kanske går det verkligen att läsa *jana*, *vermacht* som ett sårigt försök att skriva fram den tystnadens plats som reglerar och dikterar två oförsonade horisonter. Kanske är det så det distorderade namnets oavgjorda ja-och-nej måste förstås. Det finns en riktning, en hänvändelse mot det undvikande farmodertal som slukas och vanställs av sitt eget tigande, liksom det finns ett avstånd. Samtidigt skriver dikten in dessa hål av luft, dessa tystnadernas lokalitet, i ett kroppsligt, fysiskt högst påtagligt, register. Tystnadens plats blir på så vis en gemensam plats, ett oundvikligt och monstruöst transitrum mellan två oupplösliga generationserfarenheter – den ena som delaktig i folkord och den andra som för evigt villkorad av denna delaktighet. Hon som förteg, och hon som inte frågade. Att skriva undvikandets och tigandets topografi gör sig i *jana* på så vis till ett självrannsakande ansvariggörande inför historiens våld. Genom att skriva tystnadens plats som en på en gång språklig, kroppslig, existentiell och relationell mellanplats. Genom (det obärbara) bärandet av den andra, inombords.

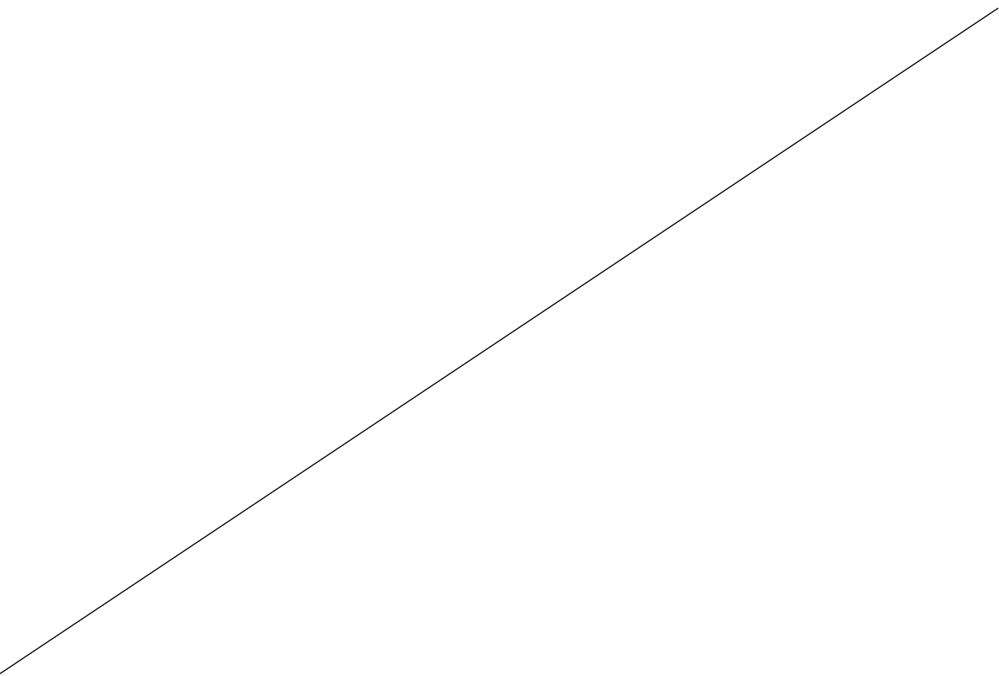
Hur gestaltar sig dikten som en händelse av läsning, och denna läsning som relation?

Det går att förstå Anja Utlers dikter som språkrymder som hela tiden fortsätter, vävlika landskap där inre och yttre, kropp och värld – liksom intertextuella, klangliga och typografiska element – tvinnas

samman. Inom ramen för vad jag vill kalla en topografisk poetik iscensätter Utlers poesi läsningar av hybridiska platser sammansatta av ett plural av agensfyllda skikt: platsen stelnar här aldrig till ett föremål utan produceras som någonting ständigt handlande, en oändlig verbform genom vilken oroliga och flerdimensionella landskap träder fram. Också ett mellanrum, en kroppslig ficka, ett tystnadens luftrum kan avläsas som plats hos Utler, men lika konkret kroppslig som den framträder i dikten, lika dubbel kan den gestalta sig – platsen representerar och presenterar, samtidigt kännbar och simulerad. Platsen är alltså en rymd som hos Utler blir föremålet för en samtidig förståelseakt och ett formande, ett sträckande sig efter och ett skapande, ett simultant ritande och avläsande av en karta. I diktens vibrerande, flodlika assemblage upprättas en jämbördighet mellan allt levande och skenbart dött, en hemlighetsfullt skimrande existens av oavbrutna relationer. I platsens särskilda glans, innanför dess oersättlighet, uttrycks en subjektivitet som aldrig kan avgränsas utan finns till och uppstår genom sammanrinnande deltan av språk, kännbarheter och krafter.

Delta. Utlertopografi





*vad floden gör
vet ingen*

HÖLDERLIN

(raspande grenar, vattenmassor, metall som slår mot metall, fåglars skrik, en bilmotor mycket nära, sedan återigen påträngande trafik, vagnshjul, kanske en varuvagn mot hårt underlag, asfalt, perrong, en egendomlig oidentifierbar ton som stiger och sedan sjunker undan, atmosfärisk, egendomlig, elmaskiner eller ett fordon, alldeles i närheten eller långt borta, borttonande och stigande, läpprörelser näsborrar som drar in luft, påträngande nära, kanske fingrar, klumpiga, som bläddrar i papper, en högtalare med en informativ standardiserad kvinnoröst, rundgång, tallrikar, klirr av annat, metall, plastbrickor, brottstycken av samtal mellan förbipasserande, mjukt rullande r, *ja aber nee ganz klar*, en tändare som klickar, rundgång, en – äldre? – mans upprepade hostningar, ett barn som ropar på sin pappa, knaster i apparaturen, som en dålig telefonlinje, fortfarande detta avlägsna närmast melodiösa ihållande ljud av maskiner eller av någonting helt annat, stegrande, försvinnande, en kvinna som skrattar högt och konstlat, rundgång igen, det ankommande tågets snart helt öronbedövande ljud –)

: och floden, vilket är ditt första minne av floden? –

FLOD – HORISONT

mot: utsidan skurna

snitt: förbinder det – främmande –

en gång invändigt, vid varandra: längs horisonten

utsträckt –

(brinnen)

: mina farföräldrar hus
låg inte långt från floden
jag minns hur jag stod med min farmor
och såg ut genom köksfönstret där
det var en bensinmack och sedan ett jordbruksmagasin
bakom dem floden
man visste att den fanns där
men man kunde inte se den –

: jag tänker ofta om dikten
att det som särskiljer den
är att den sysselsätter sig med verklighet
med det absolut reella
poesi är inte fiktion
absolut inte fiktion
vilket också förser den med en särskild möjlighet
att på ett direkt sätt
skriva världen –

: jag får ofta frågan om marsyas, vilken roll han spelar i min poesi
om du tänker dig det vi känner som världen
som en i varje ögonblick levande miljö
där allt är vid liv
då måste du också ha modet
att söka dig bortom föreställningen om en avgränsad individualitet
om det mänskliga livet som någonting
med en tydlig början och ett fixerbart slut

marsyas
blir en flod
han förvandlas till en flyktlinje
han finns till i denna övergång mellan livsformer
vid denna gräns som motstår bilden av världen som någonting
möjligt att avdela
marsyas fångar för mig denna aspekt av rörelse
av detta erkännande av
en läckande gräns mot
och ett beroende av
en pluralitet större än vi själva –

: jag har detta första minne
av att befinna sig vid floden utan att kunna se den
det är alltså inte minnet av floden
det är minnet av dess frånvaro –

: det är sant
att horisonter intresserar mig
eller någonting som vi kallar horisont
vi fantiserar om att en linje ska kunna dras
medan det enda som egentligen finns är detta vidsträckta membran
ett konstant utbyte av inuti och utanför
vi behöver idén om horisonten för att vara funktionella i världen
detta är vad språket gör med oss –

: kanske stämmer det att min poesi
består av en rinnande natur
och plötsliga pauser i denna natur
jag säger det i brist på annat
eftersom jag alltid känner mig lika tveksam inför ordet natur
man snubblar över det och måste använda det
eftersom inget annat ord finns till buds
man vill säga: ”den levande sfären” eller ”ansamlingen
av levande och icke-levande entiteter” –

: nej, det är inte ett seende
det är ett vidrörande i blindo –

: återigen, jag har denna känsla av att poesi inte är fiktion
att den definitivt inte är fiktion
vilket kunde leda till genvägen
att den skulle vara självbiografisk
vilket den inte heller är
kanske är det paradoxen som sysselsätter mig
poesi är för mig ett sätt att tala som är verkligt
men dess tal befinner sig samtidigt
mycket långt från ett vardagligt tal
hur kan den då vara verklig, det är frågan...
och hur kommer världen in i dikten
för den är ju s.a.s. där
jag vet kort sagt inte
hur världen skulle kunna extraheras eller blottläggas ur dikten
hur det skulle vara möjligt
att över huvud taget stänga världen ute ur språket –

LANDSKAP – TYSTNAD – REALISM

.öppna ytor i åkermarkens mitt. jag ville tala med dem.

(ausgeübt. Eine Kurskorrektur)

: jag ville att vi skulle börja här, på stationen
eftersom den har ett visst intresse för mig
jag intresserar mig mycket för det tyska förflutna
det, som liksom för så många andra, naturligtvis hemsöker mig
i min bok *jana, vermacht* är det just denna hemsökelse
som jag försöker synliggöra
just denna
oundvikliga oändlighet –

: kanske är det sant som du säger
att min poesi sysselsätter sig med att skriva fram landskap
men också och kanske framförallt, tror jag, relationer till dessa landskap
jag tror kort sagt inte att landskap finns
utanför de relationer som äger rum i det –

: det är en anspråkslös station, en station
lik många andra i tyskland
under kriget var detta en plats
där deportationstågen passerade mot öst
huvudsakligen mot theresienstadt
vilket här, föga förvånande, möts
med fullständig tystnad
det finns nu ingenting här omkring
som påminner om denna historia
inte heller om dödsmarschern
och evakueringarna ur lägren
särskilt från buchenwald
som gick rakt genom området kring schwandorf
då, när man alltså körde dessa halvdöda människor
söderut
eller bara lät dem gå –

: i jana var det viktigt för mig att spåra konsekvenserna av tystnaden
inte på en samhällelig nivå
det finns en uppsjö av excellent historisk forskning på det ämnet
men det är i familjerna som den verkliga tystnaden finns
vi utforskar inte följderna av den tillräckligt
vi ställer oss inte ansikte mot ansikte
med den personliga kopplingen till och delaktigheten i brotten
jag skulle vilja visa dig något av denna tystnad –

: det rör sig om ett mycket tungt landskap
sjukt av sin egen tystnad...
under krigets sista dagar

bombades det gamla schwandorf bombades
en stor del av bebyggelsen förstördes
jag antar
att det kunde ha varit en vacker stad –

: nej, det finns ingen särskild gestalt eller position
utifrån vilken dikten navigerar
jag ser diktens tal som någonting mycket mera rörligt
människor tenderar ju att projicera det poetiska talet
på poeten själv
men vad det poetiska talet i själva verket gör
är att det erbjuder något så instabilt i sina utsagopositioner
att det involverar läsaren på ett mycket särskilt sätt
det kan vara förenat med obehag eller känslan av ovana
men vad poesin alltså gör är att *adressera*
alltid
alltså den rör sig mot en punkt
där du känner att det finns en relation –

: tystnaden var i vår familj
precis som i så många familjer
oerhört stark
särskilt tystnaden hos mina farföräldrar som nu är döda
deras död gör den också till någonting
för mig och för många med mig
till ett faktum som aldrig helt kan läkas –

: realism, och poesi, innebär kanske detta
att reta språket
att röra bortom de färdiga formerna och konventionerna
vilkas funktion ofta är att mildra, att täcka över det verkliga
samtidigt finns det i den samtida litteraturen
en mycket självbiografisk dominans
ofta så stark att man undrar varifrån detta häftiga begär
detta ätande av det ”personliga”

och det presumtvt verkliga, kommer ifrån
i mitt tycke innehåller det där begäret en djup motsägelse
eftersom vi å andra sidan har en sådan lätthet att ignorera fakta
fakta som fattigdom, miljöförstörelse, rasism
sådana tenderar istället utplånas, förskjutas
men vad är ett faktum
det skulle jag vilja fråga
vad är ett faktum
och hur kan vi tala om det –

: jag tänker mig landskap som platser
helt avhängiga de relationer som där utspelats över tid
det finns alltid röster som fortsätter eka i det
sibyllan i min dikt
var för mig kanske detta avsked till en idé om rösten
som någonting tillhörande en enda organism
sibylletalet gör istället rum åt landskapets andra röster –

: återigen, det rör sig om en historia du inte kan skära bort från din kropp
du kan inte göra om den till ett förmildrande narrativ
det stämmer att jag har sagt att tystnaden är det epicentrum
det svarta hål mot vilket språket hela tiden dras
och att den innehåller en ambivalens som är konstant
för oss som lever med den är tystnaden en grund
på vilken man oundvikligen måste stå
men dess ambivalenta karaktär gör den till en högst fluktuerande jordmån
eine schwankendem boden
du vet s.a.s. att du står där
men inte vad den består av –

Slutet på dikten får den att falla till ro. Det länkar den till visshet hämtad från läsning och bildning, till system i världen som är tänkta att skapa förutsättningar för lyckosamt liv. /.../ I denna tid kan det knappast existera något personligt perspektiv som innebär ett socialt och ekologiskt lyckosamt liv. Därmed blir också ron i den i sig inneslutna dikten till något kusligt.

(Den poetiska textens egenarter. 16 förhoppningsfulla påståenden)

: jag har alltid intresserat mig för språket som någonting
som talas, som utsägs
det kan ha att göra med erfarenheten
av att skifta mellan dialekter när jag var barn
jag har i varje fall alltid dragits till berättandet
som ett akustiskt fenomen
någonting berättas, talas och blir ljud
att skifta mellan språk
kan göra en uppmärksam på semantiska valörer
att skifta mellan dialekter
skapar känslighet inför andra, mer materiella aspekter
av språket
dess ljudlighet och taktilitet
dess förankring i den talande kroppen
hur olika munnen känns
på samma språk
när jag var barn
upplevde jag ett utanförskap
som delvis var ett dialektalt utanförskap
bayern har i resten av tyskland och historiskt
en mycket låg prestige
mina föräldrar uppfostrade mig i den medvetenheten
i en så kallad dialektneutral språkmiljö
vad min pappa, som arbetade som lärare, talade
eller försökte tala
var en neutral standardtyska

vilket för hans del delvis var en tagen dialekt
det var ett medvetet beslut att tala med oss barn på denna tyska
jag tror att det var svårt för min mor
som kom från en familj som talade utpräglad dialekt
även om hon genom sina studier
försökte tvätta bort den
vad jag alltså talade som barn
var en tyska som skiljde ut mig från min mor
men också naturligtvis från de andra barnen i min omgivning
för mig blev det att tala dialekt en fråga om artighet
att inte stå ut
jag bytte helt enkelt till bayersk dialekt
när jag pratade med människor på dagis eller i skolan
det vill säga jag fostrades till att tänka
att jag var lite bättre än de andra
det blev också tydligt
i den hierarki som uppstod i skolmiljön
att de barn som liksom jag talade standardtyska hemma
sågs som bättre än de andra
med privilegier och möjligheter de andra inte hade
trots att det finns spår av bayersk dialekt i min poesi
tenderar kritiker ignorera dem
de tycks inte spela någon roll i receptionen
en gång satt jag i ett panelsamtal i münchen
och en journalist sa till mig: ”jag vet inte
om jag bör nämna detta men
du föddes i schwandorf, ta inte illa upp...”
bayersk dialekt är på ett sätt mjuk, den är guttural men mjuk
den är ett tal som försiggår längre bak i talorganen
det finns saker omöjliga för mig att säga på standardtyska
så fort jag av någon anledning blir emotionell
börjar jag till exempel glida tillbaka till dialekt
vilket är min mors sätt att tala –

: arbetet med *jana*

var ett arbete med något som hela tiden kom upp till ytan
och sedan försvann igen, upplöstes

en sång som kom och tonade bort, höggs av, stympade sig själv
det var en sång besläktad med vaggvisan
med en intim röstpraktik, en icke-officiell sång
den man ger ett barn till tröst
och vars plats alltså är hemmet
i förhållande till den tyska tystnaden
blir vaggvisan följdriktigt till någonting
som i varje ögonblick invaderas av våld
eftersom de som tröstar dig också är brottslingar
det handlar för mig om en oändlig upprepning, en oändlig intensitet
det är tystnadens och det osagdas intensitet
som upprepar sig
jag visste helt enkelt
att sången måste finnas där –

: nu hör vi floden
här finns ett litet delta –

: det är svårt att säga
när jag egentligen började tänka på dessa frågor i mitt liv
jag har pratat om det med min man
om han kan minnas ögonblicket
då han s.a.s. fick kännedom om ”det”
vi kom båda fram till att vi inte kan identifiera
en sådan avgränsad punkt i tiden
det verkar som om det är frågan om något betydligt halare
som om vi alltid har vetat det, som om det finns inuti vårt kött
men jag har ett tydligt minne från skoltiden
jag var kanske elva år, vi hade historiektion
ja, jag minns det som ett sorts ögonblick
det talades om deportationerna från en tysk stad
och hur de organiserades
och jag började plötsligt
på riktigt och inuti mig
leva mig in i
hur detta kunde ha känts för en enskild person

jag minns att känslan började ockupera mig
som en långsam fruktansvärd eld –

: ser du att det är som en utomjordisk skog här
i kröken, färgerna
de ser ut som inre organ
ett exploderat inre, det är lite hysteriskt (skratt) –

: jag vet egentligen inte vad en text är
om det är en skriven eller talad entitet
textualiteterna blir landskap eller världar
som avbryter och vandrar in i varandra
jag är inte bekväm med tanken
att det nedskrivna skulle vara av högre värde än det talade
det är bara olika sätt att varsebli och erfara
det skrivna ordet fixerar sig mot oändligheten
medan talet inte går att bevara
och inte heller upprepa på samma sätt
det försvinner kort sagt
båda dessa tidsligheter finns i poesin
en kritiker sa nyligen
att jag rasar mot all slags slutgiltighet
jag tror att han har rätt
men om du rör dig genom världen
med denna tanke att saker inte har något slut
så kommer du ibland fram till det motsatta
som när det kommer till tystnaden, den oläckliga historien
jag tror att detta var vad som hände mig då jag skrev jana
kanske blev skrivandet av dikten
ett raseri mot tystnadens slutgiltighet
ett framvisande av tystnaden som någonting
som går att känna och höra –

: det här var vägen jag cyklade till skolan, här intill floden
det är bara en liten arm av naab

en stillsammare sådan, utan ström
visst är det enastående med träd
som välver sig in mot vatten på det där sättet
att de inte bara faller och bryts
utan välver sig
det är typiskt för träden här
erle heter det –

: det spektakulära med min familj och med många med oss
är att det inte har funnits något samtal överhuvudtaget
detta är poängen
det är inget speciellt med oss i det avseendet
vilket är ohyggligt
dialogen i jana mellan ett jag och en farmor
motsvarar alltså inte någonting som finns utanför dikten
du vet som barn inte vem du är hemma med s.a.s....
om man försöker förstå vad tystnaden gör med människor
som växer upp med den
så kommer man att se
att den korrupperar varje hörn av barndomens landskap
den vanställer rymder och rum som är menade att skydda och inhägna
den vanställer storlekar och proportioner
den vanställer frågan om vem som agerar och vem som utsätts
den vanställer sättet att uppfatta berättartraditioner
den vanställer vaggvisorna och sagorna
den vanställer faktiskt allt och genomtränger allt
de landskap som läcker in i dikten i *jana* är ofta av ett beskyddade slag
de är kök, rum inuti hus, men vanställda
det är med andra ord en intim rymd som förstörs
en rasering av detta någonting vi tar för ett hem –

: är det oavslutbara mer "reellt"?
en flod är mycket oavslutbar...
vi pratade om detta med att adressera
hur dikten vänder sig till någon eller något
då handlar det också om lagren av tid som sammanflätas

jag tänker att det hör ihop med les murray-citatet i *jana*
"all present is perfect"...
citaten indikerar denna förbindelse, denna tidslighet
där det förflutna, nuet och framtiden finns närvarande
dikten frågar sig kanske
vad en sådan samtidighet betyder
i förhållande till en familjeberättelse och en familjetystnad
av det slag som finns i *jana*
eftersom det är en berättelse och ett tigande
som s.a.s. redan är fullbordade, redan oundvikliga
fullkomliga inuti sig själva, perfekta...
det kan inte förmildras eller skrivas om eller upphävas
diktens raseri mot den slutgiltigheten
pekar i en mening
bara mot detta orubbliga förflutna –

FORM – NATUR – VÄV

*Den poetiska textens verkan är tänkandets, gradvis och vävliknande;
därför förblir behovet av den opåverkat av dess kvantitativt mätbara
irrelevans.*

(Den poetiska textens egenarter)

: jag tror egentligen inte
att begäret efter det oförstörda är så stark i mig
vad jag mer uppfattar naturen som är ett odjur
sammansatt av drivkrafter starkare än vad vi kan föreställa oss
vi är del av dessa krafter
ständigt i faran att upplösas av och uppgå i dem
trots att vi på ett yttre plan så gärna vill föreställa oss själva
som avgränsade varelser
med förmågan att passera oanfrätta genom landskapen –

: så, marsyas är en materia som flyr, som övergår
i något annat, blir flod
kanske finns det i *jana*, som jag uppfattar
som en mycket torr dikt
ingen befrielse, ingen undanflykt –

: det skedde från schwandorf inga regelrätta deportationer
eftersom de judar som levde här
redan hade gett sig av
men vid reichspogrome 1938
tog man de judiska familjernas män
man misshandlade dem och skickade dem till dachau
nazisterna visste vid denna tidpunkt ännu inte
vad de skulle göra med dessa människor
den organiserade utplåningen hade inte till fullo börjat
så de skickade tillbaka dem efter några veckor igen
sa åt dem
att de borde ge sig av med sina familjer
många gav sig då av
några av dem är de du ser här, på stenarna
just de här människorna
reste uppenbarligen till kuba
utom jakob
det står ingenting
han blev troligen mördad –

: titeln på min bok ”plötzlicher mohn”
kommer från gennadij aigi
plötslig vallmo...
du kan se den här också
på sommaren växer den i majsfälten
små punkter av rött som inte är menade att vara där
på sjuttioalet fanns vallmon inte i fälten
eftersom bekämpningsmedlen då var så starka
nu har de kommit tillbaka
jag tycker mycket om dem –

: det finns en tradition att gå i tyskland
som blivit mer populär igen
att promenera i landskapet
brukade bara vara alltför kontaminerat
av nazisternas hälsoestetik
jag tänker ofta att gåendet är den rätta hastigheten
i bättre samklang med själen (skratt)
människor som skriver brukar tycka så
tänk på thomas bernhard
och det är så det är
landskapet avbryter
språkets och föreställningsförmågans vanor
så att vi varseblir saker
i en ny och ändå bekant närvaro –

: min far föddes under kriget och min mor på femtiotalet
hennes mor var i sin tur bara ett barn under kriget
medan min fars familj alla var vuxna
och därigenom involverade och delaktiga
min farfars familj hade levt i nuvarande tjeckien sedan 1600-talet
de var småbönder som flyttade runt
de kom till tyskland efter första världskriget på grund av svält
de kom till bayreuth och flyttade runt och bodde i regensburg
och sedan kom de till schwandorf
och min farfar började arbeta för reichsbahn
där har du länken till tågen –

: jag tycker om färgerna mitt på dagen här
hur soldiset får allt att suddas
bli otydligare
former
som övergår i varandra –

: cykling var under min uppväxt en del av livet
jag cyklade till skolan på den här stigen

den här grottan var ett riktigt skräckställe när jag var barn, vi sa
att det var här draken bodde...
man brukade odla fisk därinne
jag tror att det finns bassänger längre in
hela kullen är full av källarhål där man bevarade saker som öl och kött
de användes också som skyddsrum under kriget
när jag var barn kunde man se en massa skröp i vissa grottor, rester
efter människor som suttit därinne
man gick inte in
det var tydligt att grotterna förknippades med dåliga tider
som ingen ville minnas –

: namnet jana är en omskrivning av anja
det är jana, inte anja, alltså inte ”jag”
så innehåller det ju också detta *ja* och *na*
av vilka den senare
motsvarar den bayerska varianten av nein
jag ser det alltså som ett namn
med detta ja och detta nej i sig –

: jag flyttade från schwandorf när jag var nitton
jag gav mig av till regensburg och började på universitetet
det stod alltid klart för mig att jag skulle lämna den här platsen...
och nu kommer vi till ett gammalt malmbolag
du känner lukten, det är metallen
här var platsen för en industriell produktion
och där har du en riktigt gammal hölada
men jag måste säga att byggnader betyder mindre för mig än landskap
de är i varje fall inte produktiva för mig på samma sätt
köket betyder uppenbarligen något för mig...
men generellt är det andra mänskliga former i landskapet
som väcker mitt intresse
järnvägar, industrier
jag skulle gärna vilja ta dig till malmgruvorna
som nu är sjöar –

: jag känner mig hemma med dessa tallar...
vi brukade inte simma i floden
eftersom den var alldeles för förorenad
numera är det möjligt igen
på grund av förbättrade filtreringstekniker
utsläppslagar har införts
bondgårdarna har strikta restriktioner de måste följa
jag simmar i donau
en flod med mera ström
ja, det luktar fortfarande metall, precis som blod
(ohörbart, knaster i mikrofonen) men det finns
en intensitet
som jag sedan glömmer –

: min poesi har ibland uppfattats
som ett slags själlös experimentalism
det är märkligt
själv uppfattar jag min poesi
som att den i grund och botten arbetar med omedelbarhet
vad den kanske förnekar läsaren
är ett bekvämt avstånd
hon måste så att säga delta
läsare, särskilt litteraturkritiker, famlar generellt
efter igenkännbarhet
när de läser poesi
vilket bara är ett annat sätt att mildra diktens ambivalens och oro...
jag har svårt att begripa sådana läsararter
jag tror att jag arbetar med
att jag hela tiden söker efter
den andras delaktighet
hennes närvaro i dikten
annars, tror jag, kan den inte öppna sig
jag tror egentligen att alla människor kan läsa mina dikter –

: det fanns en turkisk familj här, fadern arbetade
i malmindustrin

barnen gick inte i skolan
helt enkelt därför att ingen kom och sa åt dem att göra det
man förutsatte att de skulle ”ge sig av igen”
”vi behöver inte dessa barn här”
men vid någon tidpunkt insåg myndigheterna
att här fanns det några barn som nog borde gå i skolan
och de kom
några av dem kom till min klass
och läraren som var en gammal nazist
från samma generation som mina farföräldrar
behandlade dem som skit
ända tills de inte längre kom dit
de bodde här
det såg ännu värre ut då än nu
det var inte ett funktionellt hus
jag vet inte om det hade en toalett
familjen betraktades som ett undantag
de var de enda migranterna här då
detta var under en relativt kort period
min syster som är sju år yngre än jag
hade sedan flera klasskamrater
som var barn till migranter
men i detta intervall när det ännu var så få
sågs dessa barn på som fullständiga märkligheter –

: allt är former i en väv
som ger de andra formerna sina betydelser
också de betydelser
som korrupperar –

: han skrämde dem, läraren
jag kan inte återge vad han sa
men han gjorde det tydligt att de var dumma barn
som inte passade för att gå i skolan
han brukade skrämma dem på ett sätt så att en av flickorna
inte vågade räcka upp handen för att fråga

om hon fick gå på toaletten
så hon kissade på sig
det bara rann från henne ut över golvet
det var ett skambeläggande av denna flicka som pågick
tills de inte längre kom, hon och hennes syskon
han gjorde det kort sagt klart, läraren
att dessa barn
inte var acceptabla människor –

STRATA – VATTEN – ELD

*– följ – de utmärker: vassen mot
tråddigt mot: mynnar i slysnåren – sipprar –
sig in emot revbenen, grenas, i mellan
– i mitten – formerar sig: dammen*

(müнден – entzüngeln)

: jag ville visa dig dammarna
de är mycket vanliga här
jag tror att de betyder något avgörande för mig
de här används för att odla karp
på vissa platser i trakterna här omkring, särskilt norrut
är landskapet täckt av dessa dammar
vissa mer än tusen år gamla
de användes av de gamla klostren
de strukturerar verkligen landskapet som på många sätt utgörs av dammar
du kan se nivåskillnaderna här
vattnet leds där från den övre till den nedre...
i *müнден, entzüngeln* hade jag detta ord: "gewesserstufeln"
det handlar om precis dessa små nivåskillnader
inte så extrema som på ett risfält
men som likväl bildar en stratifierad terräng
små små trappsteg mellan höjderna –

: jag är övertygad om att min poesi
har mer omedelbarhet än sofistikation
eller snarare
att det inte behövs sofistikation
för att ta del av den på ett produktivt sätt –

: jag kan inte helt förklara min besatthet av vatten
vatten intresserar mig...
jag tror att vad som lockar mig med vattnet
delvis är att det har en yta
men att det inte handlar om ytan
utan om den ”mage” som finns under den
det innanmäte
som vi inte kan se
men utan denna undersida
utan allt som lever och existerar där
skulle vattnet inte längre vara ett vatten
det skulle vara något helt annat
det skulle förlora sig självt
vattnet är en plats där de mest skilda existensformer sammanvävs
du kan inte plocka ut en av dem
inte ens oss –

: i *jana* finns denna tanke
om former som kan korrumpas genom handlingar och ord
saken med vattnet är att du slår mot horisonten där (skratt)
du kan inte säga
att vattnet kommer att bevara handlingar och fenomen
som andra entiteter gör
flödet får dig att tänka
att allt kommer att tvättas bort –

: ja, det är solrosor, sonnenblumen, men det var
en märklig färg, på något sätt sjuk –

: du har alla dessa tystnadens former
med alla dess avtryck och förvanskningar
vad behåller vattnet av allt detta...
jag har ett minne eller en fantasi
som jag inte kan göra mig av med
det är denna tanke om ett avbrott hos vattnet
hur länge kommer vattnet att hemsökas
av sina egna minnen?
och hur länge kan det fortsätta utan avbrott?
kan det behålla ett minne, ett spår
av någon form av avbrott
det är alltså den tanken
om avbrott och fortsättning –

: en av poesins egenskaper
och definitivt poesi och inte litteratur i största allmänhet
är att den riktar sig mot en ofrivillig, reaktiv kroppslig plats
hos den som skriver och hos den som läser den
poesi möjliggör, för att tala med merleau-ponty
som jag aldrig kan sluta läsa
detta köttets svar, på ordens kött
ord är inte tomma, de är av kött
vi fodrar dem
ord är erfarenhetsrymder
vi vet vad solrosen är
vi bär alla dessa ögonblick av solros i våra medvetanden
vad poesi gör
är att den kan få oss att svara på detta foder av kött hos orden
men också tillåta detta köttets instabilitet
få oss att inte nöja oss med vår egen förståelse av orden
utan ifrågasätta den, vidga den
jag har sysselsatt mig en del
med skillnaden mellan betydelse och mening
hur ordens betydelse består av den mening vi ger dem
och hur denna mening, att ge mening
förändras under ett livslopp
genom samvaron med andra människor, andras meningsskapanden

när människor säger att poesi handlar mindre om att förstå
än om att skapa mening
är det om denna oavslutade process
hos ordens meningssfär
de talar –

: här finns egentligen ingenting att se
bara skog, och dammar –

: jag tror att läsaren av poesi deltar, handlar på ett särskilt sätt
poesin är inte dekorativ
den får dig att handla på specifika sätt
att göra existensens och språkets ambivalenser varseblivningsbara
är en emancipatorisk handling, ja
poesin är för mig detta modus
för en artikulation av tillvarons osäkerheter
och som sådan
arbetar den med det exakta
jag tror inte att poesi handlar om ”det som inte går att säga”
poesin säger bara saker som vanligtvis inte sägs på det sättet
den möjliggör en förtätning
ett särskilt sätt att varsebli
ett särskilt sätt att göra världen kännbar –

: ja, den är tom nu, dammen
de tömmer den på vatten och samlar upp fisken
det är säsong
de fiskar inte, de drar ur proppen
och plockar upp fisken
jag vet inte riktigt hur systemet fungerar
man förflyttar vatten mellan dammarna
du ser man har redan skördat
det är en tom damm
nej, inte så att karporna ligger där, utan vatten
och försöker leva (skratt) din bild

är mycket apokalyptisk...
det är ett betydligt mer alldagligt dödande
man vandrar in i det undansjunkna vattnet
med stora gummistövlar
man dödar dem sedan inte här
utan fraktar dem till ett annat vatten
där får karpen leva flera dagar
och det för att den inte ska smaka av leran
som den levt sitt liv i
vi har ett talesätt i bayern – ”fisken smakar lera”
vilket betyder ungefär
att en misstänkt bismak gör sig gällande
att något, kort sagt, smakar av något helt annat –

: jag gick alltid ut i landskapet, särskilt i sällskap av min far
han brukade ta mig ut hit och gå mellan dammarna
jag gick också ut ensam
jämfört med vad man låter barn göra nuförtiden
har jag varit ute mycket ensam här i landskapet
när jag tänker på *ausgeübt. Eine Kurzkorrektur* tänker jag
att det där möjligen handlar om en mycket märklig sorts prosa
men det är en prosa, javisst
jag skulle vilja säga
därför att den innehåller just fiktiva moment
på sätt och vis
rör den sig i vågor mellan poesi och prosa, såhär
men du kan inte spela in gesten (skratt) du får skriva ner den
i ditt huvud...
ausgeübt är kanske den mest ekologiska av mina böcker
i så motto att den dömer
det vill säga den är uttalad i sin dom och i sin utopi
det är på många sätt en desperat bok
kanske är det just denna dom
som gör den till prosa –

: dammar! en märklig sak...
inför en damm blir det så tydligt
hur människor kan kontrollera enorma material
och här har de gjort det i sekler
kontrollen av flöden, ja
det är ett kontrollerat vatten, vatten
mellan vilka vi kan gå på en smal sträng som denna
det är en intrikat process
man planterar in andra fiskar också, som äter karpar
eftersom karpar tenderar att vara ganska orörliga
man vill få dem att röra på sig, ja, jagas –

: jag skriver, tror jag, vad jag själv hoppas finna i en text
diktens lokaliteter över sidan svävar, kanske
på ett oavgjort sätt
mellan att vara platser, kroppar och röster
de har ingen stabil betydelse
de sitter ihop med diktens logik
det är en organisering av läsmöjligheter
riktningar, rörelser
ett öppnande av rymder dit du kan gå
vad behöver dikten, frågar jag mig
var finns den lokalitet
där dikten kan veckla ut och öppna det den behöver
jag satt nyligen med i ett samtal i wien
där detta vad som uppfattas som god litteratur skulle avhandlas
det kändes som om jag hela tiden pratade om läsaren
vilket missförstods
och togs för att jag pratade om bokmarknaden
vilket inte kunde vara mer fel
jag vänder mig till en läsare
som också är jag själv
till en läsning
som alltid finns nedbäddad i dikten
i den skrivna dikten på pappret
och i arbetet med den –

: vi befinner oss väldigt mycket i det narrativas paradig
vi tänker oss att språket ska användas narrativt
medan vi egentligen vet
att vi använder det på så många andra sätt
jag är övertygad om
att litterära genrer faktiskt skiljer sig åt
det är på modet att säga att de inte gör det
jag tror att de skiljer sig åt
det betyder inte att jag tror på rena former
men på att det finns grundläggande skillnader
genom de läsrörelser olika skrivmodus erbjuder
det vill säga genom de möjligheter de ger
åt att skapa plats för läsaren –

: floder...

jag var involverad i ett konstnärligt samarbete om donau
vi reste på en soffa som flöt längs floden
vi försökte ta oss över
men donau visade sig vara starkare än vi
och soffan kantrade –

: vattnet och elden
är faktum till vilka vi har en relation
faktum vi inte kan välja
de är olika faktum och olika relationer
men äger också en smula samma dignitet
vi har inte pratat så mycket om elden
det borde vi kanske
det är svårare
också för mig
jag intresserar mig för saker
som har en egen inre temporalitet
elden har det också
elden har en plats för en början
den startar från en plats och sprider sig
medan vattnet varken har en början eller ett slut

elden måste också underkastas vår kontroll
på ett annorlunda sätt
det finns ingen promenad mellan eldar
som mellan två dammar (skratt)
vattnet har i alla händelser
en mildare effekt på oss
och tillåter andra projektioner
vilket inte har att göra med dess faktiska fysiska egenskaper
utan med projektioner
elden är svårare
den vidhäftas andra projektioner
har elden också att göra med minne
eller om hotet om glömska?
utplåning
ja, vatten har en mer förvandlande karaktär
elden är, om man så vill, mera slutgiltig...
men vattnet i dikten besitter en större rörelseförmåga där
än de stillsammare vatten vi har här omkring oss
det är tydligt, javisst
och i denna rörlighet
liknar elden och vattnet varandra
de kommer med en oro –

TEXTURER – TRÖSKLAR – DJUP

Tid av djup inbuktning. Och det rinner inte undan

(ausgeübt. Eine Kurzkorrektur)

: ja, detta är alltså en av de gamla malmgruvorna
nu en sjö, enormt djup
och däråt finns det fler
man fyllde dem med vatten när man exploaterat färdigt marken
doften här var mycket egendomlig, som svavel
du får föreställa dig att vattnet var rött

det såg giftigt ut, som i utomjordiska sjöar, sjöar på mars
järnhalterna var oerhört höga
men jag tror att det var ofarligt –

: min farfar var ideologisk nazist
han arbetade för reichsbahn
han var delaktig i ett system som mördade
och således skyldig till mord
med min far har jag försökt prata om detta
det är svårt
han försöker hålla ett avstånd
min tolkning är att han hyser ett djupt förakt för sin far
han bröt aldrig med denne far
jag tror att han kämpar med det faktumet
det är precis dessa slags liv
som har levts av miljoner –

: ja, vattnets mage, dess inre...
jag tänker ofta att vi inte är menade att känna till det
vi kan bara varsebli det
som en osynlig närvaro –

: det finns omfattande kartläggningar av nazistpartiets förehavanden i regionen
av de judiska familjer som levde sina liv här sedan sekler tillbaka
och vad som hände med dem
det som är svårt att föreställa sig
är att det också fanns en judisk komunitet här efter kriget
eftersom det fanns så många deporterade människor
som vid krigsslutet inte hade någonstans att ta vägen
de levde här en tid
och emigrerade sedan de flesta av dem till palestina
eller usa, andra platser
de levde här kanske fyra år
det måste ha varit absurda år för dem
liksom för människorna som fanns runt dem här

det fanns ett arkivprojekt i regensburg
där diktmaterial, vittnesmål och annat samlades från de överlevande
som fanns i trakten efter kriget
jag minns särskilt en berättelse därifrån om en lägerfånge
som kom till regensburg efter kriget
han var författare och konstnär
han etablerade en tidning som publicerade berättelser om de deporterade
och blev vän med en tysk icke-judisk man
denna man sympatiserade till en början med honom
eftersom han ansåg sig själv också lida konsekvenserna efter detta krig
bombningarna, förlusten av sina egendomar
men efter att han började må bättre och lyckades restaurera sitt liv materiellt
blev han antisemit igen
jag vet annars mycket lite om den interaktion som skedde
mellan återvändande människor från lägren
och de icke-judiska tyskar som levde här
schwandorf är ett mycket litet samhälle
vilket gör det högst sannolikt
att mina farföräldrar måste ha stött på några av dessa människor
på gatan
i en affär
de måste ha varit där
också då dödsmarscherna kom
genom städerna och fälten här omkring
när byinvånarna fick se de befriade lägerfångarna
med egna ögon
de amerikanska soldaterna hade som du säkert vet denna policy att gräva upp
massgravar
och tvinga traktens invånare att komma dit och beskåda och arbeta
det är fullt möjligt
att mina släktingar fanns bland dem –

: också av dessa djup är landskapet perforerat
det vill säga
bär minnet av det
som här begravts –

: en bit härifrån skedde en massaker på koncentrationslägerfångar
det var när ss under krigets sista dagar
i sitt delirium att antingen tro att de skulle kunna dölja sina brott
eller därför att de inte ville förlora sin arbetskraft
eller helt enkelt för att mörda så många de bara kunde
evakuerade lägren
där de lämnade de sjuka
medan de andra togs med på marscherna, som du vet
ibland gick de, ibland tog de tåg
jag vet inte ännu vad som exakt hände vid det där tillfället
men vid någon tidpunkt
fastnade tåget, när järnvägen bombades
och det utbröt kaos
tåget fastnade
och fångarna försökte då fly
varpå man sköt ner dem
och lade dem i massgravar strax intill platsen
det är inte långt härifrån –

: vattnet fortsätter, och frågan är om det bevarar något
ett avbrott, ett sår, ett minne...
inte som landskapet i alla fall
där blir det knutar, spår, försänkningar, texturer
som går att erfara –

: i *jana* var det för mig frågan om tidslinjer som skulle organiseras
det tar en sådan fruktansvärd tid att kunna se klart
vanligtvis skriver jag dikten för sidan och uppslaget
uppslaget är avgörande, en avgörande rymd
en rymd där någonting *ska placeras*
jag blir tvungen att hitta ett sätt att gruppera ansamlingen av material
organisera det över sidan
hitta diktens plats och agenser och strata
hitta dess organiska struktur
det är oerhört plågsamt
oerhört svårt

jag insåg också med jana
att jag behövde så mycket större tystnader
så mycket större tomrum –

: jag hade redan lämnat schwandorf när jag började
skriva poesi
jag vet inte om det var nödvändigt
det var kanske nödvändigt att befinna sig på avstånd
just det, från landskapet –

: de här sjöarna
kan bli mycket, mycket stilla
ytor av blickstillta metall
utlagda över ett inre
som vi inte, i stunden, vet något om –

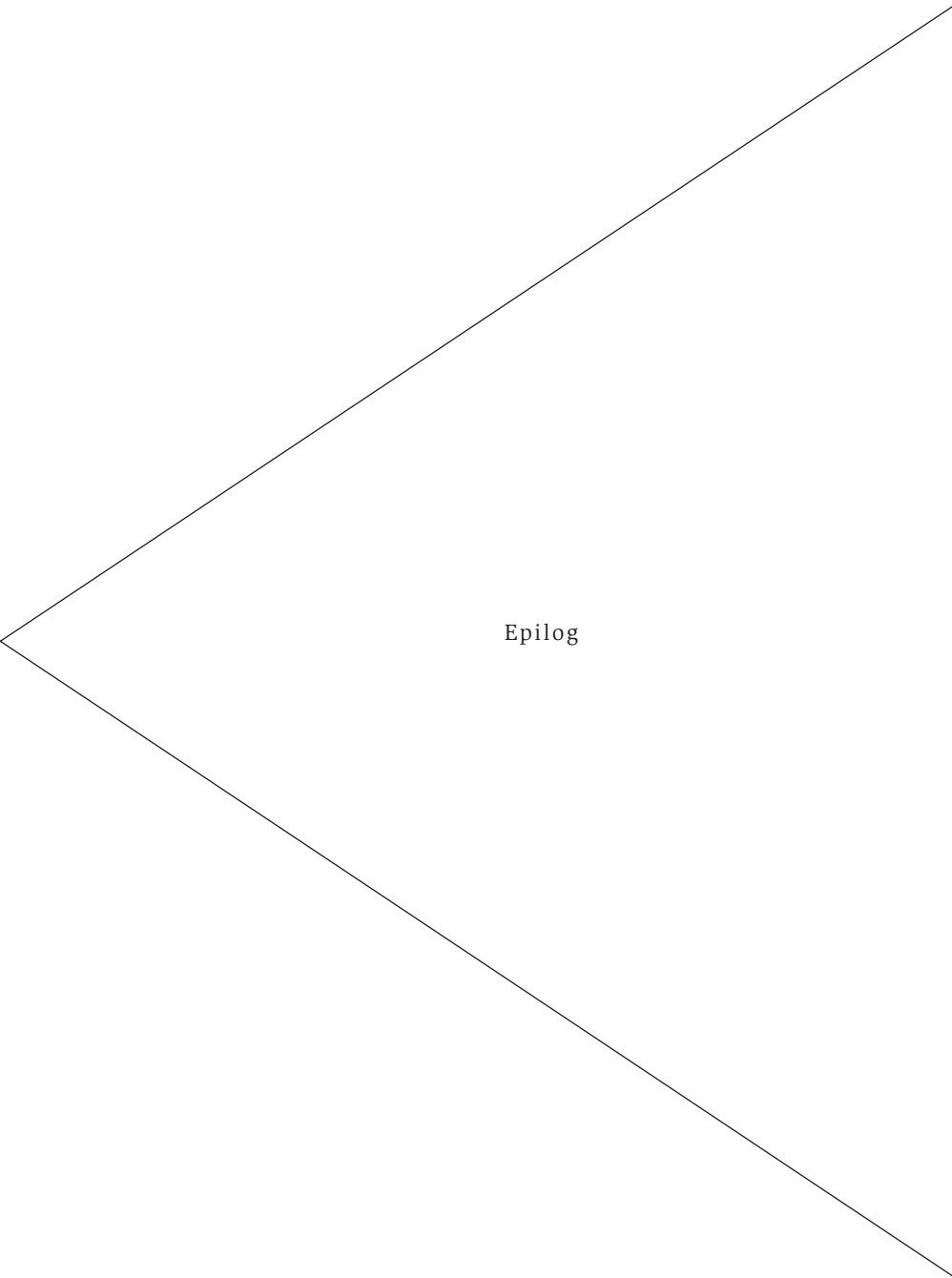
: en gång
det var vinter
cyklade min far, som är en fanatisk cyklist, hit ut
vattnet var täckt av is
och han fick för sig att cykla över sjön
han ville se hur lång tid det tog
jämfört med när han simmade här på sommaren...
och plötsligt brast isen
den brast fyra gånger medan han försökte ta sig upp
vattnet, fick han senare veta, låg på tio minus
och här finns ju inga människor, aldrig
han var fullkomligt ensam
åtminstone var det vad han trodde
ända tills en äldre herre plötsligt syntes längre bort
han var på promenad
det var en osannolik tur
vi skulle annars inte ha vetat
var vi skulle leta efter honom
i vilken sjö

jag behåller den där bilden
av att försvinna i landskapet...
senare, på sommaren
utfästes en tävling
för att hitta cykeln som sjunkit under honom i vaken
dykare höll på där länge
tills de slutligen kunde fiska upp den
man skrev om det i skoltidningen
cykeln fungerade fortfarande
min far behöll den i många år
vi hade den som gästcykel
han blev på något sätt fäst vid den
han som normalt inte fäster sig vid saker
men den cykeln behöll han
jag föreställer mig
därför att han därute på den brustna isen
ju hade erfarit detta
som han kommit tillbaka från
med livet knappt i behåll: att s.a.s. gå genom ytan –

(vattenmassor, ett porlande eller kluckande som under
en brygga, men fort, andhämtning mycket nära
mikrofonen nu, ett märkligt strupljud som för ett
ögonblick liknar skratt eller gråt, lövsus? eller bara
trafik igen, steg över asfalt, en fågel som skriker högt
och länge längre bort, rundgång, det tickande ljudet av
ett cykelhjul med växlar, steg som studsar över en
grusväg som om någon hoppar eller snavar, insektssurr,
röster längre bort, mullret från en motorväg alldeles nära,
plötslig tystnad, ur vilken en metallisk ton rör sig och växer
genom ljudbilden, sedan fågeln igen, som skriker)



Sammanrinna eller *Läsningar av en kommande plats*



Epilog

Om det att röra sig över en plats är att läsa sin egen rörelse genom den förser vi den samtidigt som vi beträder den med vår läsning. Platsen kan inte existera för oss utan den – dess ytor, volymer och texturer har visserligen en omedelbar verkan på oss, men för att kunna orientera oss i det flöde av synintryck, dofter, kännbarheter och ljud som möter oss måste vi också oavbrutet tyda dem. Platsen finns kanske till i denna korseld mellan varseblivningens ögonblick och summan av våra liv, där erfarenhet lagts till erfarenhet och format varje instinktiv kodning av den omgivning som kommer oss till mötes – av den plats dit vi anländer.

Att *komma dit*, skriver antropologen Ivan Brady, är ett lika meningsmättat fenomen inom etnografisk forskning som att *vara där*.⁶⁵ Att som etnograf "vara på plats" måste enligt Brady därför alltid innefatta framskrivandet av de grunder på vilka den kunskap som presenteras vilar. Att vara-på-plats innebär alltså inte bara att vistas i nuet med närvaro, utan också att spåra den förflutenhet som ger nuet färg. En platsens etnografi är i så motto, hävdar Brady, alltid en sorts erfarenhetens antropologi, eftersom "platser", tvärt emot "rymders" mer abstrakta och "tomma geometrier", alltid utgör "fyllda rum": möjliga att vidröra, bebo och genomkorsa.⁶⁶ Ur ett fenomenologiskt perspektiv föregår med andra ord platsen rymden, fortsätter han, vi har inget annat val än att börja med erfarenheten. Men begreppet plats kan också ge intryck av att vara en funktion hos landskapet självt, en exteriör bortom oss själva, möjlig att upptäcka och konsumera. Att vara-på-plats måste därför vara liktydigt med att söka en insikt om att platsen, innan den blir möjlig att erfara, alltid är en mental eller imaginär plats – dess sceneri är lika uppbyggt av berg, byggnader, grönska eller vägar som av minnen och projektioner. Att leva är att befinna sig på platser, menar Brady, men att vara på en plats innebär också en ständig förhandling mellan inre och

yttre landskap, en förhandling där tolkningen är lika nödvändig som andhämtningen.⁶⁷ Därför intar poesi för Brady en särställning som etnografiskt verktyg för att-vara-på-plats, eftersom den i hans resonemang har förmågan att låta gåtor uppenbara sig samtidigt med behovet av att "vistas i dem" på samma sätt som vi passerar våra livs landskap. Poesi, skriver han, *sätter allt på plats*.⁶⁸ De språkliga verktyg den laborerar med ber om jämförelser och pendelrörelser mellan att vara här och att vara där, att vara nu och att vara då, att vara en och vara en annan. Därmed situerar sig dikten för Brady i erfarenheten som grundläggande villkor för framskrivandet av kunskap, i samma ögonblick som den spårar erfarenhetens sensuella och imaginära vidd.⁶⁹ Ty, citerar han filosofen Gaston Bachelard, "den storslagna funktionen hos poesi är att ge oss tillbaka våra drömmars situationer".⁷⁰

Om ett poetiskt transkript motsvarar en överföring, ett korsande av gränser mellan eget och främmande, mellan jag och du, hon och hon, så inbegriper det också alltid något redan icke-kongruent. Eftersom den språklighet det producerar med nödvändighet springer ur ett situerat och infärgat görande, ur en interpreterande skrivakt i varje ögonblick präglad av den hand som utför den. Det gör inte bara intervjusituationen utan också transkriberingsprocessen till ett partiskt lyssnande, till ett läsande av närheter på avstånd. När jag transkriberar är jag en annan än den jag var. Och ändå samma. Eller snarare: det finns en förtrolighet med, en kunskap om, den främling jag hör tala med min röst. Det poetiska transkriptet innebär i så motto alltid ett arbete med det jag inte vet, med någonting ännu osett och osagt – ett skapande arbete, en gestaltning. En textualitet formerar sig vars objekt inte främst är den föreställda verklighet fältarbetet rör sig mot, utan själva mötet med, och uppfinnandet av, denna verklighet. Som sociologen Laurel Richardson skriver: "Det Andra som är det främmande territoriet, vårt *terra exotica*, är den inre erfarenheten, den skrivandes inre liv."⁷¹ När Richardson förfäktar mer "poetiska representationsformer" av etnografiska intervjuer placerar hon just självreflexiviteten, detta studium av det egna såsom främmande eller på avstånd, i blickfånget – en självreflexivitet hon menar att dikten mer än någon annan skrivgenre kommer åt. Dikten, skriver hon, har både förmågan att minska avståndet mellan "jag" och "annan", liksom mellan det skrivande och det erfarande jaget. Den låter oss på särskilda sätt tänka över gränserna mellan oss själva och vår

forskning, och hjälper oss att situera vårt arbete i oss själva eftersom, som Richardson skriver, det forskande självet inte är åtskiljbart från det levda självet.⁷² Eftersom detta hur vi skriver har konsekvenser för vad vi kan skriva om, eftersom form skapar innehåll, och eftersom språk utgör en formerande kraft för hur vi ser på och erfar verkligheten, ifrågasätter Richardson den akademiska prosanorm som ofta råder när det kommer till representationer av intervjumaterial.⁷³ Prosa, noterar hon, är ingenting annat än en litterär teknik, en språklig konvention, och inte det enda trovärdiga kunskapsformatet i sammanhanget. Genom sin starka etablering inom forskarsamhället bär prosan för Richardson på en föräddisk igenkännbarhet, den presenterar sig som transparent men riskerar av samma skäl dölja sina utsagositioner och sin litteraritet. Det finns en föreställning om att den akademiska textens syfte är att förmedla information, skriver hon, som om information enbart bestod av fakta och teman oberoende av den kontext där de artikuleras – att alltför lättvindigt ta prosan i bruk, särskilt när det kommer till intervjumaterial, kan därför dimhölja forskarens avgörande avtryck på det hon skriver fram. Dessutom talar ingen människa på prosa, parafrazerar Richardson etnopoeten Dennis Tedlock, människors tal ligger snarare närmare poesin, eftersom den med fler gestaltsmedel än prosan kan arbeta med andningens, ljudmönstrens, rytmernas och tystnadernas inskrift i språket, med det som är hörbart och kännbart hos språket.⁷⁴ En ”poetisk representation” av intervjumaterial rör sig av det skälet för Richardson närmare en levd och epifanisk erfarenhet, en erfarenhet som *framträder* snarare än gör sig omedelbart begriplig. Sådana representationsformer kan både alstra alternativa uttryck och fördjupad förståelse för människors sätt att tala om sina liv, skriver hon, och bli en möjlighet att rikta kritisk uppmärksamhet mot alltför enkla kunskapshävdanden om sådana omtal.⁷⁵ En integritet, så förstår jag Richardson, upprättas på så vis åt den intervjuade andra.

Landskapet var böljande utanför tågfenstret, skog, åkrar, hagar, vitmenade hus. Låga oktobermoln. Jag sov en natt på hotellet Anja hade rekommenderat, jag sov illa (tänkte jag igen på pappa? på sommarhuset i Bad Harzburg?). Jag steg upp tidigt, det var sol, jag gick längs Fronbergerstraße, en mindre motorväg som strök sig fram längs Naab in mot Schwandorfs tågstation där vi stämt möte. Floden syntes inte nedanför vägen, husfasaderna, sluttningen och de höga träden skymde den fort-

farande. Jag hade upptäckt att om jag hade hörlurarna på och samtidigt spelade in på diktafonen så kom de omgivande ljuden till mig groteskt uppförstora, märkliga, förfrämigade. Ibland höjde jag volymen så att trafiken blev så öronbedövande att ögonen tårades. Känslan av denna pågående mediering gav en egendomlig och intensiv upplevelse av platsen och dess ljud, som om de på en gång hörde samman med den och inte, som om en förskjutning hela tiden ägde rum, jag kände mig en smula överklig. På en gång instängd i hörlurarnas bubbla, i ljudens häftighet och skevhet, och samtidigt genom dem intensivt riktad mot omgivningen. Jag roade mig med detta en stund innan Anjas tåg dök upp. När vi sedan började prata behöll jag långa stunder hörlurarna på.

Poetiska transkript är litterära gestaltningar som omsätter samtals-situationer i lyrisk text, de är dialogtexter som bygger på lager av läsningar, inte minst läsningar av villkoren för sin egen tillkomst. I viss mån låter det poetiska transkriptet sig jämföras med Norman K. Denzins metodbegrepp "reflexiv intervju", i det att den liksom transkriptet inte bara framkallar tolkningar av världen utan också i sig utgör ett tolkningsobjekt.⁷⁶ Men en reflexiv intervju är inte en tolkning av världen per se, skriver Denzin, snarare står den i ett tolkande förhållande till den värld den skapar. På så vis utgör den inte främst en metod för insamling av data, utan en vehikel för att skapa performativa texter om människor och mänskliga fenomen.⁷⁷ I detta motsvarar den reflexiva intervjun en tolkande forskningspraktik potentiellt lika autoetnografisk och sårbar som kritisk.⁷⁸ Den reflexiva intervjun är ett sätt att skriva världen, hävdar Denzin, ett sätt att sätta världen på spel.⁷⁹ Den är inte en överensstämmande spegling av någon föreställt utanförliggande värld, inte heller ett öppet fönster in mot någon människas inre liv. Istället motsvarar den ett simulacrum, en fabricerad värld och narrativ apparat, där berättare och lyssnare, liksom text och läsare, gemensamt deltar i ett framförande.⁸⁰ Därmed blir den reflexiva intervjun ett interpretativt, dialogiskt och performativt format, som i Denzins förståelse hör samman med skapandet av en moralisk gemenskap, där en omvandling av data till delad erfarenhet sker – därigenom motsvarar den, för honom, ett slags radikal demokratisk praktik, inte minst för att den så starkt utgår från att språk och utsagor har en materiell närvaro i världen och att ord påverkar människor och verkligheter.⁸¹ Denna konkreta och avlyssnande aspekt gör den till en forskningsmetod och ett vetenskapligt format som avstår från abstraktioner, och istället blir ett sätt att "vara i världen", ett sätt att

skriva, lyssna och tala.⁸² Genom att förstå det mänskliga som en komplex performativ process, söker den reflexiva intervjuformen förståelser för hur människor skapar mening i sina liv genom att iscensätta ett sammanhangsbundet, improviserat och gestaltande meningsskapande.⁸³ I bruket av representationsformer där tid och rum bryter samman i en, som Denzin skriver, "poetisk logik" som annonserar sin egen reflexivitet genom formgrepp som montage, radbrytning och typografisk organisering, konstruerar den reflexiva intervjun ett material som i sig är en värld, en gestalt. Denna värld rör sig vid sidan av den större värld av mänskliga förehavanden i vilken den bara utgör en liten avgränsad del: dess "livlika material" absorberar och förför oss, skriver Denzin, de får oss att tro att det vi ser är den verkliga världen, men vad de egentligen iscensätter är bara den rymd av tolkningar världen redan består av.⁸⁴ Det är denna interpreterande och språkliga dimension av verkligheten, de oavbrutna "performanser, rymder och siter där berättelser korsas", som den reflexiva intervjun i Denzins argumentation aktualiserar.⁸⁵

På ett liknande sätt skulle det poetiska transkriptet kunna förstås som en explorativ skrivteknik och forskningsmetod där spiraler av läsningar och interpretationer iscensätts av det berättelsekosmos och den litterära framställning transkriptet i sig ger upphov till. Det poetiska transkriptet samlar inga fakta, utan skriver fram samtalsituationens utsagor som ett resultat av tolkande och situationsbundna förlopp. Det poetiska transkriptets simulacrum, så tänker jag mig det, pekar på så sätt alltid utåt och inåt samtidigt, mot sig självt och sitt eget framskrivande, mot den kollaborativa framträdelse där poet-informant och poet-forskare förhandlar fram ett provisoriskt språk för skrivandets praktik som levd och erfaren, och därmed aldrig riktigt fixerbar och möjlig att instrumentalisera. Det "livlika materialet" är ingenting annat än en iscensättning och en läsning, men genom sin iscensättning och läsning, genom att ta dessa i beaktning, kan det poetiska transkriptet på särskilda sätt skriva sig tätt in på diktens verklighet.

Upplägget var enkelt. Jag hade kontaktat Anja, som jag inte kände, och bitt henne att gå en promenad med mig under en dag i Schwandorf för att prata om hennes poesi. Jag tänkte mig att strövandet genom landskapet skulle förse samtalet med någonting avgörande, avbryta det, påverka det i riktningar vi inte skulle kunna kontrollera. Vi skulle också färdas genom platsen, se och erfara den, utifrån två helt olika livshori-

sonter, men som genom samvaron också fick brytas mot, sippra in i, varandra. Min första tanke hade varit att vi skulle följa flodsträckan såsom den gestaltar sig i den teckning av Naab som pryder omslaget till *münden – entzüngeln*, det tilltalade mig att så att säga låta dikten bli kartan för vår rutt. Det visade sig att bilden motsvarade en 20 km lång sträcka och att delar av den var så oländig eller bebyggd att det inte skulle gå att komma nära floden. Vilket jag ville. Om någonting för mig var anslående med Anjas dikt, så var det vattnets närvaro i den flodlika skrivart hon arbetar fram. Anja föreslog då en färdväg till fots längs floden från stationen, sedan upp genom bebyggelsen mot hennes föräldrars hus. Stationen var viktig för henne, sa hon, som startpunkt. Hos föräldrarna skulle vi sedan låna ett par cyklar och ge oss ut mot karpdammarna, malmsjöarna, och skogen. Vi var ute nästan ett halvt dygn. När vi på kvällen stod utanför bykrogen där vi ätit middag var det redan mörkt. Då hörde jag plötsligt floden på det sätt jag hade föreställt mig, starkt brusande, för ett ögonblick påminde ljudet om trafik. Den låg i mörkret strax bakom träden nere i sluttningen, lika osynlig som närvarande.

Att röra sig över en plats är att läsa sin egen rörelse. Att läsa platsen är också att läsa sin egen betydelse för den plats som framträder, och hur. De landskap som kommer mig till mötes, kan inte avskiljas från den andra terräng Richardson lokaliserar till den inre erfarenheten hos den människa som forskar och ställer frågor till sitt material – och genom sina frågor avgör de svar hon kan få.

Jag tänker på Utlertopografin, som jag skrev efter hemkomsten från samtalet med Anja, som en färd genom ett efteråt och genom ett nu – genom transkriberingens, översättningens och editeringens virvlar. Det poetiska transkriptet skulle kunna liknas vid ett delta av sammanflytanden och isärrinnanden, av förgreningar och strömmar. I fallet med Anja är det för mig en läsning av en plats lika mycket som en läsning av en läsning, en ”med-läsning”. Att ströva genom Schwandorf och det omkringliggande landskapet sida vid sida blev samtidigt att lyssna till Anjas förståelse och formulering av den *och* till den berättelse om platsen som situationen i sig gav upphov till, där min egen närvaro, mina frågor, mitt sätt att lyssna eller brista i lyssnande i varje ögonblick inverkade på den berättelse som steg fram. Transkriberingsprocessen drev sedan detta lyssnande efter, och denna läsning av, den situerade berättelsen till ytterligare en nivå, eftersom avståndet till det

rum och den tid ljudmaterialet först korresponderade med, genom transkriberingens nya förfråmligande, gav upphov till nya hörbarheter. Att transkribera Anjas omtal om platsen och diktens förhållande till den innebar också att lyssna till en röst jag, genom böckernas ljudfiler där jag för första gången hörde den, delvis var bekant med. Jag upptäckte att det under transkriberingen blev som om samtalets engelsktalande röst började genljuda av den tyska diktion jag lyssnat till så många gånger tidigare, en diktion som på ett markant vis hörde samman med dikten. En dubbel resonans gav sig till känna genom insippringen av diktuppläsningens på många sätt helt annorlunda röst. En ny kontur gavs till ljudmaterialet medan jag satt och transkriberade, en som försåg samtalets framryckningar och pauseringar med en ny, helt egen, klang. En vokalitet, kanske, mellan skrift och liv som alltså gjorde sig möjlig att avlyssna, balanserade på kanten mellan representationer. En vokalitet av tillrop, och tystnader.

Rösten, skriver Adriana Cavarero, går bara att tänka som en unicitetens fenomenologi, men den visar också att unicitet är ett djupt relationellt fenomen.⁸⁶ Rösten står för en förkroppsligad egen-het, men är också ett tecken för språkets beroende av och början i det kroppsliga. För Cavarero bär den relationalitet som rösten manifesterar på en etisk sprängkraft, eftersom den så starkt aktualiserar en sträckning mot, ett förhållande till, en åkallan av, den andra. Redan i röstens minsta ljudande beståndsdel sätts denna relationalitet i spel, också i de allra mest språklösa röstljud. Den språklighet, skriver hon, där språkets överordning i förhållande till denna språklösa men likväl relationella dimension hos rösten på särskilda sätt kan destabiliseras, är poesin.⁸⁷

Med avstamp i Cavareros filosofi beskriver performanceteoretikern Alice Lagaay rösten som en teatral händelse, eftersom den genom sin inneboende begäran om svar i sig alltid redan implicerar ett slags vara-för-en-annan, som Lagaay också betecknar som ett vara-för-en-publik.⁸⁸ Rösten är både kollektiv och personlig, den är särskild för varje människa, men klingar av den större rymd av härmning av och kommunikation med andra som varje vokalitet finns nedsänkt i. Rösten är både temporal och transcendent, eftersom den inte bara uppfattas genom lyssnarens hörselorgan utan också genom hennes fantasier och tolkningar – därmed går rösten alltid i viss mån bortom sin egen bundenhet till en specifik kropp, tid och plats, den blir icke-temporal, fantasmatisk.

Men det som verkligen särskiljer rösten från andra ljud och oljud i vår omgivning, skriver Lagaay, är framförallt dess inneboende möjlighet till tystnad. Rösten vänder sig till den andra människan lika mycket som den alltid står i förhållande till tystnaden, att tänka över rösten är därför, som Lagaay uttrycker det, att tänka över mänsklig potentialitet.⁸⁹ I våra helt vardagliga liv erfar vi hela tiden kraften hos de röster som hålls tillbaka, röster som avstår eller hindras från att tala, röster som tiger. På så vis sträcker sig rösten oavbrutet utöver ögonblicket för sin egen resonans, den genljuder in i tystnaden. Genom Agamben vill Lagaay förstå den mänskliga rösten utifrån just detta genljud av tystnad, utifrån det avgörande faktum att rösten inte talar oupphörligt, och inte heller från början.⁹⁰ Våra första upplevelser av röster inifrån vår mors kropp är upplevelser av röster som inte säger oss någonting, och samtidigt inte heller förmedlar nonsens, tvärtom mättas de med innebörd. Denna erfarenhet av en vokalitet på tröskeln till mening, uppfattad av en varelse som ännu inte kan tala, är för Agamben liksom för Cavarero essentiell för mänskligt språk och mänsklig identitet. Den bär på en insikt inte bara om språkets akustiska, icke-semanticiska kvaliteter, utan påminner också om den tillbakadragandets potential som alltid bor i den. Rösten som inte talar är likväl en röst som berättar, skriver Lagaay, och bara när rösten tystnar kan tystnaden börja tala.⁹¹

Att röra sig över platsen är att läsa sin rörelse genom den. Att komma till platsen är att ha kommit dit, att vara här, nu, och samtidigt vara där, då. Att transkribera denna platsens "härvaro" innebär i sin tur att läsa en i specifika tider, rum och kroppar situerad belägenhet, men samtidigt att läsa den nya, kommande, plats, den gestalt i vardande, som transkriptet i sig utgör. Lika mycket som den här bokens poetiska transkript är en form av läsningar kanske snarare av en "idiolekt" än dialekt, för att låna ett epitet från Ulf Karl Olov Nilsson⁹² – det vill säga av en oersättlig munart som bara en enda människa talar, och samtidigt ett tal som både handlar om dikten och överskrider den – lika mycket handlar transkripten om ett avläsande av den rumsliga och tidliga oupprepbarhet samtalen korresponderar med. Poetiska transkript är med andra ord också läsningar av en alltid redan särskild och oeffterhärmlig lokalitet i tid och rum. Den lokalitet de läser och avlyssnar är i sig en plats av lyssnande och av tolkande – platsen för det samtal som ägde rum. Varje instans och led som lett fram till transkriptets slutliga skep-

nad är präglade av denna samtalets första relationalitet, av närvaron av två röster, två kroppar, två horisonter. Poetiska transkript är i detta lika självtolkande som tolkande, lika autoetnografiska som etnografiska. Jag söker en form för denna självreflexivitet, en form där det sammanrinande av skillnader och påverkan som utgör ett samtal får gestalt.

När jag tänker på Anjas och min promenad kan jag inte låta bli att tänka på pappa. På den märkliga, indirekta, tredjegerationserfarenhet jag själv har. Ett samtal är i viss mån alltid ett resultat av projektioner. Jag utläser mig själv ur den andra. Men jag kan förhoppningsvis aldrig med min narcissism helt hindra den andras existens. På ett eller annat sätt gör någonting sig gällande som jag inte hade förutsett, ett motstånd, en hejdning. Gestalten mellan oss, samtalet, överordnas mina omedvetna begär efter att få de svar jag kräver och vill ha, kanske till och med efter att tysta, eftersom jag inte kan stiga utanför den relationalitet, den ömseudighet, som i ett eller annat ögonblick blir kontrollös, oväntad. Jag är inte ensam. Den andras närvaro hindrar mig, och räddar mig kanske därför också från mig själv.

Det fanns en vila i att ströva och cykla genom landskapet med Anja, hennes tydliga och skarpa liksom krispiga engelska, hennes särskilda blick på platsen, omsorgen i formuleringarna, det vidöppna och samtidigt så avklarade hos henne. Hur hennes tal, hennes sätt att ringa in trakten och dess händelser klättrade fritt mellan det politiska, det geologiska, det personliga, det litterära. Jag hade arbetat en del med essän när jag kom, jag hade frågor med mig. Jag hade då framförallt mött hennes poesi genom de svenska och engelska översättningarna av henne men också börjat läsa henne på tyska, som jag inte behärskar i tal men kan tyda skriftligen. Först när jag kom hem började jag översätta de dikter som finns citerade i essän ur *münden – entzüngeln*: då var det som om jag återigen gick där längs fördämningarna mellan karpdamarna, eller cyklade över de grusade småvägarna genom skogen. Jag hade transkriberat ljudmaterialet från vår färd genom Schwandorfs omgivning, och precis som vid transkriptionen av samtalet med Gloria direktöversatt engelskan till svenska. Radbrytningarna och det typografiska arbetet med texten kom efteråt. Långa stycken av inspelningarna bestod av ljud från de tillfällen då jag var ensam innan och efter mötet med Anja. Jag hör där min egen andhämtning, mina fingrar som fibblar med diktafonen, trafiken, tågstationens ljud, fåglar i träden, jag började skriva ner också dessa, helt hörbara, landskap. Det finns ett

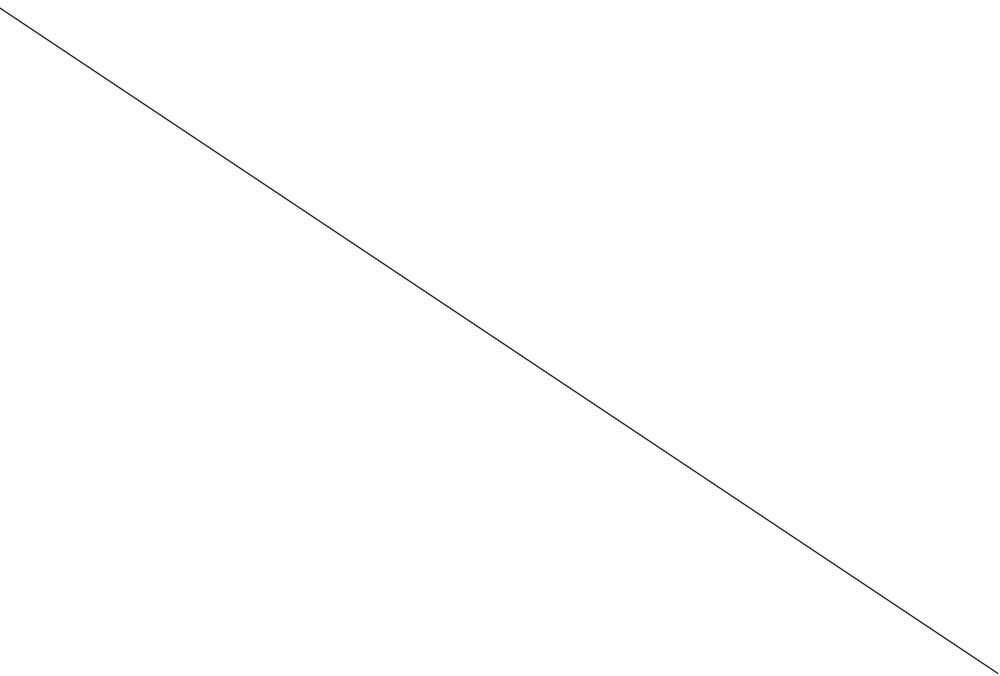
ögonblick från vår promenad jag har ett starkt minne från, senare när jag försöker lokalisera det på ljudmaterialet kan jag inte hitta det. Det är märkligt. I mitt minne står vi på en skogsväg där vi har stannat en stund med cyklarna eftersom upptagningen störts så kraftigt av ljudet från vägens grus och oregelbundenheter under däcken på min cykel medan vi befunnit oss i rörelse. Det börjar bli eftermiddag, jag minns det som att Anja har pratat om dödsmarscherna. Om hur lokalinväånarna, med största sannolikhet även hennes släktingar, måste ha sett människorna från lägren komma genom landskapet, någonstans här, varpå hon tystnar, och förblir tyst. Inte heller jag säger något, för en stund står vi så i ljuset från eftermiddagshimlen som når oss genom tallkronornas grenar, i denna tystnad som blir obekvä, till sist nästan plågsam, men som ingen av oss bryter, utan för en stund delar. En fågel som skrek. Det fläckiga ljuset. Så minns jag det. Ändå kan jag inte hitta den, tystnaden med Anja, när jag söker igenom de elva timmar långa inspelningen. Jag hör den fortfarande, men jag kan inte hitta den.

TREDJE BLOCKET

[ANN JÄDERLUND]



Varför är vi inte i paradiset? Världen som kött



*Det som är utan gräns. Men inte
är oändligt. Som det oändliga
begränsar. Det som är utstrött
och begränsat. Som man kan
hämta bara ur sig själv.¹*

Jag kom till samtalen med Ann Jäderlund som man kommer till mötet med det slags litteratur och människor man håller verkligt högt. Men jag behövde inte vara orolig. Det finns en anspråkslöshet, en ovanlig sorts befrielse från prestige i Jäderlunds sätt att prata om sin poesi. En växling mellan fjäderlätthet och tyngd. Jag tänker mig att det har att göra med säregenheten hos en poetik där verkligheten hela tiden måste sökas genom förutsättningslös nakenhet. Där diktens undran inför existensen, och språket, bara kan glöda och bli sann sig själv genom att söka sin egen nollpunkt, sin tomhet, och sin sårbarhet. Där världen aldrig kan skrivas genom inträngande projektioner, utan genom ett försök att tolerera dess ogenomtränglighet. Att med sitt språks fingertoppar bli ny, i trevandet över dess ytor. Kanske är det bara så verkligheten kan framträda för oss med bibehållen gåtfullhet, bibehållen integritet. Genom en avläsning av dess känbarheter alldeles intill, men aldrig överträdande, ett slags läsbarhetens gräns – om den gränsen också sammanfaller med en gräns för en mänsklig omnipotens. Genom att läsa med, och till, det oläsbara?

En yta hör till tingen, den är det yttre genom vilket vår värld först framträder för oss. En yta är inte något i sig själv, utan alltid en yta *för någon*. Jag lägger handen över husväggen och känner cementens skrovlighet samtidigt som jag känner dess djup, det ytans inre som hänger samman med all min tidigare erfarenhet av hus och väggar. Ytans framträdelse rör sig, kvickt som en reptil, från erfarendets nu till tolkningens oändlighet.

Hur gestaltar sig dikten som en händelse av läsning av, och relationalt mellan, ytor?

Det går på fler än ett sätt att betrakta Jäderlunds senaste bok *djupa kärlek ingen* (2016) som den logiska konsekvensen av ett författarskap,

som alltsedan debuten 1985 med *Vimpelstaden*, har skrivit fram en poesi i ständigt ”förhandl[ing] med det främmande”.² Hos Jäderlund syns den förhandlingen på oändligt många nivåer i dikten, det är som om hela hennes språkvärld förutsätter den, söker den. Inte minst blir det synligt genom hennes sätt att arbeta med förvanskade citat – men också i hennes barndikter och i hennes översättningar av Emily Dickinson, tar dessa allvarsamma språkliga lekar med olika slags främmandeheter plats som blivit Jäderlunds signum. Så sker också i *djupa kärlek ingen* – en bok som iscensätter sig som ett urval dikter som sträcker sig från 1992 – 2015, till synes opublicerade parallellarbeten till de diktböcker som utkommit under samma tid. Skuggdikter, kanske, eller dikter som under alla omständigheter inte har haft en given plats i böckernas slutliga kompositioner.

Om en översättning alltid i någon mening utgör en form av förvanskning, en vidareskrift, och därmed ett sätt att skriva det egna genom det främmande, sker en besläktad eller omvänd rörelse i *djupa kärlek ingen*: att läsa och göra ett urval av ett eget material som sträcker sig över tid går också det att förstå som en editering av det egna som främmande. Samtidigt blir självredigeringen här en omsorgsfull, för att inte säga ömsint och självblottande, metod för att föra upp det bortsorterade, det avvisade, det skrymmande, det orena, till ytan. Vilket kunde vara en beskrivning på Jäderlunds hela poetik – en skrivhållning som också antyder en självvranssakande etik. Kanske är det ”framsorterande” arbete som tar plats i *djupa kärlek ingen* av det skälet särskilt otänkbart utan de tre föregående böckerna, där ett kraftfullt *ethos* kan sägas fulländas i Jäderlunds diktning.

Det finns nämligen ett slags krisartad oundviklighet inympad i det poetiska idiom som skrivs fram från och med *Blomman och människobenet* (2003). Den helt kursiverade och bitvis s p ä r a d e skrift som där och i de två nästkommande diktböckerna *I en cylinder i vattnet av vattengråt* (2006) och *Vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar?* (2009) löper över sidorna, ger en poesi som samtidigt tycks befinna sig i oavbruten rörelse och absolut stillhet. Det är en poesi i stor samklang med hela författarskapet, men den anger också ett delvis nytt lyriskt modus, ett nytt sätt att få språket att bli verksamt.

Vad är det då detta framåtlutande, emfatiska skrivsätt egentligen gör? Om kursivering liksom spärning av text i sin vanligaste typografiska användning anger betoning, eftertryck, markering, så åstad-

kommer Jäderlunds sena diktning ett poetiskt språk där allt tilldelas särställning – en utsträckt värld av accenter, tyngder och tryck. Men de sätt med vilka kursiven och spärningen samspelande ger dikten sin särskilda glans skiljer sig också sinsemellan åt. I kursivens fall låter den etymologiska bakgrunden ana dess sprängkraft: ordets latinska betydelse *cursivus* betyder ”löpa”, vilket i den Jäderlundska dikten finner sin motsvarighet i hur kursiven på ett distinkt sätt skriver in tid och hastighet i diktens tal. Den lutande och löpande textformen förser det med en särskild ton av brådska, flämtande och akut: ett tal på övertid. Textens slingrande, rytmiska sätt att springa fram över sidan, dess karaktär av att ibland verka slumpartad, provisorisk, som skriven i hast, likt tankar och flöden framsprungna ur ett tillfälligt ögonblick, genom febrigt sökande rörelser – tillför också en ny eller i alla händelser accentuerad öppenhet, ett nytt stråk av läckage, åt den Jäderlundska diktionen, i starkt brott med den trokéiska stramheten (ett annat Jäderlundskt idiom) i böcker som *Kalender röd Levande av is* (2000) eller *mörker mörka mörkt kristaller* (1994). En ny porositet, som förvisso korresponderar med det ovisshetsarbete som alltid varit betecknande för Jäderlund, i form av en grundläggande undran och alienation inför språket och det verkliga. Men om den framåtlutande skrivarten bär inom sig en för författarskapet bekant språklig tvekan, så äger den också en helt speciell intensitet – ett särskilt sätt att få dikten att rikta och öppna sig, i ett rastlöst på-väg-mot.

Det finns ett spänningsförhållande mellan å ena sidan kursivens sammanbindande karaktär, dess rusning mot det kommande, och å den andra spärningens sätt att aktualisera mellanrum, avbrott, paus, åtskillnad. Det är ett förhållande som svarar mot ett konfliktfyllt språkligt tillstånd i Jäderlunds poesi, där sammanbindandet och cesuren ofta tycks utgöra oskiljaktiga poler i ett och samma tal, en och samma verklighet.

Allting vill verkligen flyta.

Och släppa sig själv.

Gräset styckvis i strån från en gräsbank. Över ett huvud. Och nästa.

Och nästa. Hår som uppsamlar vatten. Och ger det i gåvor.

Till munnen i floden. Till huden i floden. Och ögat som ser det.

Allting vill verkligen flyta.³

[...]

*Allting bryts ner. Och visarsig då. Som främmande händer*⁴

Jäderlunds sena diktvärld är med andra ord å ena sidan en rinnande, sammanflytande värld, en värld utan kanter, utan gräns – men den gör sig å den andra överrumplande exakt i sina glapp och diskrepanser. Denna dubbla egenskap av flöde och avbrott, av symbios och separation, har kunnat sammanfalla med en animistiskt drift i Jäderlunds dikt, i framskrivandet av abjektala gränsplatser mellan mänskligt och mer-än-mänskligt, mellan kroppar och föremål, subjekt och objekt. I *Blomman och människobenet* yttrar det sig i ett lika maniskt som omsorgsfullt undersökande av ytor, material och kroppsligheter – av detta ”[a]llting som är som det rinnande havet. Blandat. Och omöjligt / att förinta” : ja, denna det verkligas ”[g]emensamma själ.”⁵

I en sådan strömmande verklighet är dessutom ”[j]ag [inte] den jag / är. Och [inte] någon / annan.”⁶ Det vill säga, ett jag och en utsagoposition tecknas som ”inte längre är den jag har varit”.⁷ På så sätt skriver dikten fram en subjektivitet som befinner sig i oavbruten förvandling, dess plats betingas hela tiden av uppgåendet i, och samtidigt sin obevkliga gräns mot, de omgivande formerna. Det är en subjektivitet som oavlättligt tycks fråga efter sin egen lokalitet, efter sin egen belägenhet i en hyper-rörlig, närmast oassimilerbart transformatorisk värld av obrutna sammanflöden och återkommande separationer. I denna stora rörlighet blir varje enskildhet till genom att ”brytas ner” till sin skillnad, och gör sig därigenom synlig i en lika stor ensamhet som oändlig tillhörighet till världens större sammanhang. Det enskilda, det partikulära, är både del i och avskuret rymden av kroppar och ting, ständigt pendlande mellan ett solitärt inre och en beröring med, en övergång och delaktighet i, ett yttre. Det finns en sorg, en mörk ton av förlust, i diktens gestaltning av denna förvandlings- och nedbrytningsprocess, i flödet av verklighet där ”[a]llting vill bort”. I själva verket framstår det som om mångfalden av avstånd och närheter, av hopflytanden och glipor, bara kan skrivas fram genom ett lika dubbelt språk: på samma gång hängivet och misstroende. Ett obändigt, oförsonat, tal, ofta konstruerat av para-

doxer och negationer, men där oförsoningen hela tiden skrivs tätt inpå ett slags tindrande lyster, en bländande, "[o] l i d l i g t l e v a n d e s k ö n h e t".⁸

Som i öppningsdikten "Ari" i *Blomman och människobenet*:

Smärtan och lugnet. Det inre och det yttre. Det yttre i det inre. Men aldrig tvärtom. Världen känner ingenting. Den framträder bara. Den vita skira blomningen bakom gossens huvud. Och det andra huvudet i sten. Smärtan finns bara i mitt inre. I allt som kan kombineras. Läggs till eller dras ifrån. Allt som kan röras. S e s . Att a n d a s i d e t y t t r e s i n r e . Ingenting motsvarar någonting annat än vad det är. Blått motsvarar blått. Även när det görs om. Rodnar eller separerar. Det är alltid bara just vad det är. Den exakta kanten i blockets sten. Avgränsningen mot det svarta. Lugnet som kommer ur smärtan. V r i d i n t e p å h u v u d e t . När gula droppande blommor faller. Och allting ute verkar andas. Finns det inte då där? Finns det i n t e d å i d e t ? Och delar sin smärta med min? S o m j a g i h e n n e h o n o m i d i g ? Och lever som allt annat? Allt som ska dö? Ljuset en stund? Ett ögonblick på kragen? Och örats hörsel i blomningens inre? Det andra huvudet i sten. Det finns inga proportioner. Det finns inget ytteröra. Ingen färg. Det finns ingen blick i det gröna. Pupillerna sug s d i r e k t i n i h j ä r n a n b a k i f r å n . Som levande fjärilar. I n t i l l m i n s o n .⁹

Om diktens subjektivitet alltså består i en undran över sin egen plats i ett föränderligt hav av övergångar och tomrum, där "människobenet" bara är en form bland många, samtidigt subjekt och objekt, inre och yttre – så är det en undran som alltid befäster en inneboende smärta. Det är en smärta som också besitter förmågan att flamma upp, förvandlas till epifani, glöd, till blixlik närvaro – en lysande öppning mot ett taktilt delande.

I dikten "O":

*Våra händer som sammanbloss. Två röda
sammanfallande hjärthänder.
Som blad. I varandra inuti. I en h e t t a . Till
ett enda rött blad brinnande röd buske.*¹⁰

Detta kosmos av beröringar och avstånd, av sömlöshet och avbrott, preciseras i den kursiverade och spärrade dikten som djupt kroppslig. Hud möts, fingrar löper över ytor, hjärtan och organ skjuts in i varandra, blod blandas med blod, fett med tårars salt. I diktens genomsläppliga landskap, där ting, organismer och varseblivningar bubblar fram som slem ur en oändlig strupe, framstår världen som oavbrutet och svampartat köttlik. Det varande, det "[s]om är här", tycks i själva verket utgöras av en enda "öppnad frukt. Öppnad och oåtkomlig. Sprängd i / beståndsdelar. I kött."¹¹ I en sådan rymd, ett sådant utsträckt kött, upprättas heller ingen enkel hierarki mellan "[d]e levande varelsernas blod".¹² "Det levande" verkar tvärtom beteckna och innefatta alla ting, ett all-ting med ett delat blodomlopp, där "en kran nere i hamnen", "en stålvtajer som lyfter / en låda" är lika "en sam [...] som jag"¹³. I gytret av material, former och kroppar, bland dessa "leksaker i kött", iscensätts en subjektivitet till synes liktydig med sin egen känsel och sitt seende, med blickens och hudens sensoriska möjlighet att erfara och placera sig i världen.¹⁴

*Huden är roten till allt. Inte tungan.
Inte huvudet. Ögat är roten. Och drivs
in i kroppen som ett spett.
Att äta samman faller alltid med att se.*¹⁵

Det finns en intertextuell och omkastande lek i citatet ovan med en rad ur Simone Weils *Tyngden och nåden*, som framhållits av litteraturvetaren och poeten Anders Olsson.¹⁶ Jäderlunds intresse för Weil har uppmärksamats på fler ställen i receptionen, och då ofta i form av en ambivalent, delvis revolterande, delvis bejakande, relation till hennes kristna filosofi. Men det paradoxala "ja och nej" hos Jäderlund som Olsson detekterar och delvis kopplar till Weil, en dubbelhet Jäderlund

själv nämner i samtal och intervjuer, belyser inte fullständigt det distinkt kroppsliga, ja, det *köttiga sätt*, varmed den flytande och hackande dikten skriver in sig i världens större kött.¹⁷ Det finns en förbindelse här mellan den kroppsliga akt och det tomrum – den tredje öppning – mellan ja och nej som dikten etablerar: om denna glipa också föreställs som *fråga*, som ett sätt att vara frågande i språket och världen. För är det inte precis det som diktens särpräglade seende-kännande-ätande gestaltar: en våldsam inkarnation, ett kommande till kött, där erfandet av världen, slukandet av dess oändliga oblat, samtidigt utgör en oavbrutet frågande hänvändelse mot denna värld?

”Jag frågar mig vad som finns i en dikt”, skriver Lyn Hejinian, och svarar: ”Världens utsida – men detta i sig är detsamma som att titta på den när synen är bortglömd och bara tittandet återstår.”

I sitt ofullbordade, postumt utgivna verk *Le visible et l'invisible* försöker Maurice Merleau-Ponty göra upp med den franska humanismens universalism genom det märkvärdiga, till synes paradoxala, begreppet kött.¹⁸ Hos den sene Merleau-Ponty står köttet för själva rörelsen från den subjektiva kroppen till världen, men också för relationen mellan alla ting, subjekt som objekt, mänskliga såväl som andra kroppar – följdriktigt har hans antihumanistiska, icke-antropocentiska köttbegrepp också kommit att influera en rad posthumanistiska, feministiskt nymaterialistiska och postkoloniala tankeförsök.¹⁹ Vad som uppenbarar sig i *Le visible et l'invisible* är ett ”tjockt”, ”havande” och ”överflödande” vara, som dansaren och idéhistorikern Helena Dahlberg så vackert översätter Merleau-Ponty i en avhandling om hans filosofi: ett vara hela tiden förstätt i termer av ”anhopning, av förökning, av inkräktande, av promiskuitet – ständigt havandeskap, ständig förlösning”.²⁰ I detta varats oupphörliga parande utgör den mänskliga kroppen visserligen varseblivningens subjekt, men genom att både vara en kännande och en känd, en seende och en sedd, blir den också platsen för en möjlig reflektion, en begrundan omkring sig själv och det som finns utanför den. Den mänskliga kroppen är inte liktydig med världen, men ingår i, är gjord av, denna värld: dess kött hänger på en gång samman med, och differentierar sig från, världens kött. Köttet hos Merleau-Ponty finns med andra ord, på ett suggestivt svävande sätt, både inom och utom mig, och dess beskaffenhet består av lika delar sammanhängande och skillnad – köttet konstituerar i sig en samman-

flätad åtskillnad: "[D]et kött vi talar om är inte materian. Det är det synligas hoprullning över den seende kroppen, det kännbara över den kännande kroppen".²¹

Köttet är alltså inte materian på det sätt vi är vana vid att förstå den, köttet är, som Merleau-Ponty skriver, ett "element", en betingelse snarare än en substans, ett slags anonymt modus som genomsyrar och präglar alla ting.²² Köttet är kort och gott den "textur som återkommer till sig själv och passar sig själv", ett generellt sätt i varat, villkorat av sin förmåga att knyta relationer mellan kroppar.²³ Den förföriskt poetiska stilen hos den sene Merleau-Ponty får denna verklighet betingad av köttets smidiga relationalitet att framstå som lika böjlig som handfast, lika konkret som science-fictionartad – möjligen är det just poeticiteten hos bilderna i hans tänkande som förser köttet med en sådan bäring på en dikt som Jäderlunds och dess bespråkligande av en lika skimrande som våldgörande känselförld.²⁴ Det som här intresserar är inte bara hur Merleau-Ponty ger stöd åt en produktivt "köttig läsning" av den hackande och flytande dikten – även den oavbrutet oscillerande mellan sammanhängande och avstånd – men också köttbegreppets språkligt svävande karaktär. Sättet att aldrig riktigt bestämma sig för köttet som metafor eller bokstavlighet, att undvika att förse det med någon stabil referent, ger sig på ett kraftfullt sätt åt förståelsen av en poesi som så ofta uppehåller sig i skarvarna mellan metafor och bokstavlighet, mellan det gripbara och det visionära.

Att köttbegreppet kräver en sådan språklig öppenhet hos Merleau-Ponty förklarar Helena Dahlberg med att man inte bara kan förstå köttet som något som existerar mellan den seende/varseblivande och det synliga/varseblivna, utan som ett gränsfenomen som i sig skapar ett mellanrum i språket – vad som gör köttet "köttigt" om det inte längre kan förstås som interioritet utan som ett "anonymt yttre vara" förblir öppet, men förvandlas också till det nödvändiga villkoret för ett nytt tänkande omkring verkligheten och varseblivningen.²⁵ Köttet destabiliserar språket, som Dahlberg skriver, det sätter dess invanda betydelser i gungning just genom att det som begrepp inte gör sig omedelbart begripligt, utan tvärtom spelar på sina egna paradoxer, och därigenom pressar fram nya betydelser.²⁶

För Merleau-Ponty är den varseblivande kroppens plats i världen inte bara analog med en delaktighet i den, utan skapar den samtidigt med sin blick och sina händer. Ögat och handen befinner sig i världen "på ett frågande vis", de undersöker det verkliga genom sin beröring

och sitt seende, och är i denna taktilitet på samma gång vetande och frågande. Kroppens rörelse i världen förutsätter alltså en viss förkunskap – den varseblir ett eller annat, det vill säga, den sammanställer genom sin varseblivning *något*, snarare än myller och kaos. På så vis ”ansluter sig” blicken och de kännande händerna till tingen: de har en samhörighet med världen, de är gjorda av denna värld, deras sträckning mot den är en sträckning mot något samtidigt okänt och redan anat, redan känt. Handens och ögats impuls mot, deras längtan till, världen, är alltså en längtan efter det oerfarna genom en redan existerande disposition. Denna förkunskap om världen villkorar kroppens rörelse i den, och gestaltar i samma stund en särskild ”konst att ställa frågor till [världen] enligt dess önskningsar” – kroppen utgör alltså i sig själv en ”inspirerad uttolkning”.²⁷ Följaktligen blir för Merleau-Ponty den yttre världen och tingens rum och tid också ”bitar av [den seende-kännande] själv”, av kroppens eget försumsligande och förtidsligande.²⁸ Varje enskilt erfara-
ande av världen hänger genom köttets övergripande relationella mönster ihop med varje annat erfara-
ande, och bildar därigenom en ”relief av det samtidiga”, eftersom de erfar samma, i tid och rum uttänjda, värld. Världens ”tyngd” är alltså också ”det förflutnas tyngd”, med andra ord dess *kött* – dess rumstidsliga tjockhet och djup.²⁹ Att se och erfara tingen innebär därför att vistas i världens både rumsliga och tidsliga sammanhängande-
het. Men samtidigt som det mellan varseblivningen och det varseblivna finns en ”förtro-
lighet lika intim som mellan havet och stranden”, är en varseblivning inte möjlig om vi smälter ihop med tinget eftersom seendet och kännandet då skulle upplösas i samma stund det uppstår.³⁰ Därför betecknar köttet både ett avstånd och en närhet, en samhörighet och en gräns. I den överflödande, kopulerande världen är varje fragment avskilt och samtidigt del. En dubbelhet som dessutom aktualiserar en annan, helt omedveten kropp bortom våra medvetna rörelser: de domnade delar av kroppen som inte ser eller känner, det anonyma och opersonliga kött, den ”oseende rygg”, som för Merleau-Ponty likväl ter sig allra djupast förbunden med världen. Detta andra och oreflexiva jag är redan samstämmigt med världens rörelser, trots att det försiggår långt utanför det varseblivande subjektets medvetande: i själva verket tycks det konstituera ett slags yttersta kött. Ungefär som det obestämda ”det” som apostroferades i denna texts inledningscitrat, taget ur *Vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar: ”Det som är utan gräns. Men inte / är oändligt. Som det*

oändliga / begränsar. Det som är utstrött / och begränsat. Som man kan / hämta bara ur sig själv.”

Köttet är alltså inte en substans, och inte heller nödvändigtvis en exklusivt mänsklig slags kroppslighet. Snarare utgör köttet en egen-skap, ett relationellt modus nedsänkt i allt varande. Merleau-Pontys kritik av humanismen skulle i konsekvens med detta framskrivande av en relationell och alltid materiellt betingad varseblivningsvärld, av ett övergripande kött, kunna summeras som insikten om att världen inte är något människan förfogar över, utan en där hon själv bara utgör en återkastning av många levande former. Här går att utläsa en etik: genom att förstå människan som ett kött infogat i ett större kött, inom vilket hon interagerar på köttets sammanbindande och åtskiljande vis, öppnas möjligheten att välja att möta världen som omger mig inte som en serie döda objekt, utan som likvärdigt levande materia. Köttet hos Merleau-Ponty konstituerar på en gång totaliteten av denna materia och min egen kroppslighet, oavbrutet involverad i totalitetens ”täta textur”, denna allomspännande ”väv som fodrar” eller, för att tala med Jäderlund, detta *lim* som fogar samman världen.³¹

I en cylinder i vattnet av vattengråt:

*Snödroppar livshare de porösa
hörnen nere vid
ängeln ängel -
skaftet mjukt hud -
rosa lim mjukt
underbart creppat
lim³²*

I *I en cylinder i vattnet av vattengråt* försiggår ett såreget minnesarbete genom en saftande frambesvärjelse av ett förflutet i varje ögonblick uppenbart som tyngd, djup, densitet, massa. Bokens undertitel inom parentes, ”1967–78”, iscensätts som angivelsen av en biografisk tid, kanske någons tonår, men även om fragment och skärvor ur ett svenskt sjuttioal med ”cigaretthårdingar”, manchester, teak och Vietnam också finns i dikterna, är ordens verkan framförallt hypersensorisk. Allt liknar en utspänd ”*m ä n n i s k o f i t t h u d*”, ett in-och-utvänt kött,

ett membraniskt språk genom vilket minnet kan skrivas fram och en "fettsöm" sys – eller en fog limmas in – mellan då och nu.³³ Det förflutna lever genom att dess rumslighet hela tiden övergår i det skrivande nuets rumslighet, nu och då flyter samman till en enda kropp, till ett och samma erfarenhetskött. Då:ets "första avgrund" förblir, eller övergår i, det presenta, trots att handen då "var där" och nu "är här".³⁴

"Jag kan / inte / spärra / mig själv", säger dikten gåtfullt, eftersom det är just vad den gör, spärrar sig – men i paradoxen finns en bild: det som kan kallas "jag" kan enbart skrivas fram genom det ömsesidiga flödet mellan tider utan gräns, mellan platser av kött som förenas i en och samma varseblivning, men som likväl inte är desamma, utan åtskilda.³⁵ Så manas en akut 70-talsflickkroppslighet fram genom ett minnesarbete som också är en sorgprocess, ett åkallande av intensiva smärtpulser. Dikten gör sig till detta öppna, blödande sår, "s å / t ä t t / i s p r i n g a n": på en gång blottat i sin glipa, sin gräns, sin skillnad – och villkorat av sin sammanklistrande närhet, sin beröring.³⁶

Men detta liksom uppfläkta språk formar sig också hos Jäderlund hela tiden till en undran, en fråga, eller, i Merleu-Pontys mening, ett frågande-vetande sätt att sträcka sig mot det på en gång främmande och intima. Av de tre böcker där det spärrade och kursiverade idiomet tar plats hos Jäderlund, är *I en cylinder* den enda där frågetecken efter frågesatser aldrig skrivs ut, men det är å andra sidan ett mycket intensifierat slags frågande som sker mellan dess pärmar, ett frågande som tidvis artikuleras som helt analogt med livet och levandet självt:

*Hur kan
andningen
vara ett
svar
som inte
finns
hur kan
svaret
vara*

*som inte
finns
utanför
frågan*³⁷

Det rör sig alltså om ett implicit slags frågande, ett *frågande-levande*, lika oundvikligt som andningen, ty ”*mörkret frågar inte sig själv / svarar inte / svarar / inuti som / blodet / i en annan / fråga*”.³⁸ Innanför denna frågandets regim är ytorna både halt ogenomträngliga och svampigt porösa, men också sorgsna, instängda i sitt eget klistrigt genomsläppliga kött. Tonen av instängning och melankoli går igen i hela Jäderlunds skrivande, ingen kommer som hon åt människovarats ohanterliga hänvisning till att vara både inuti och utanför, yttre och inre, objekt och subjekt. Den ”själ” som så ofta förekommer i de tre kursiverade och spärrade böckerna, går i det sammanhanget att se som ett sätt att namnge den epifanins plats i dikten där människans gränsvärd för ett ögonblick blir uthärdligt, eller bara får ett, om inte förklarande, så i alla fall diamantiskt ljus. I *själen*, som hos Jäderlund hela tiden tycks sväva mellan att beteckna ett inre som kommer utifrån och ett yttre som kommer inifrån, blir det att finnas till ögonblickligt och intensivt synligt i all sin stickande smärta: levande, närvarande, taktilt, bländande – också fruktansvärt.

*Själen
som är
ute ur
huvudet
och livnär
sig
så djupt*³⁹

[...]

*instängd i din egen själ
som en hyacint i en plast -
påse*⁴⁰

På ett förunderligt sätt blir den mångbetydande själen i den hackande och flytande dikten därtill hela tiden *kött*: i betydelsen materia, volym och fogning, glapp och relation, närhet och avstånd, ensamhet och samhörighet – ett kött, alltså, i Merleau-Pontys mening.⁴¹ Ett kött, som också är ett ”*växande. Och rinnande. Som / själen. Mineraliskt.*”⁴² Själen gör sig med andra ord märkvärdigt analog med detta kött ”i sin egen / limning”.⁴³ Och i det relationella köttet – som med Merleau-Ponty alltså kan förstås som ett frågande till köttet – i den täta texturen av beröringar och glapp, tar ett ”s j ä l v” dessutom form som hela tiden befinner sig ”utanför / sig själv”.⁴⁴ Detta självtransformerande ”jag” är alltså också ett o-jag, ett annat, domnat eller delvis främmande kött i mitt kött – en *själ*?

*V e m p r a t a r
d u m e d
s j ä l e n j a g
f ö r s ö k e r
p r a t a m e d
m i n s j ä l*

Det är sällsamt att se hur det själfulla köttet (eller köttets själ) hos Jäderlund aldrig stillnar, aldrig får fast form, hur det rymmer ett frågande till existensen och språket som aldrig tycks ta slut. Här ligger en närmast obegränsad möjlighet till poetisk förnyelse – den hackande och flytande dikten är en dikt som hela tiden måste uppfinna sig själv, som oförtrutet undrar inför sig själv och världen, frågar ut den på nytt. Därför är det också en poesi som gör sig så akut, ständigt oväntad och omskakande, hårt driven in mot det okända, det ännu oformliga.

Kanske är det just i förhållande till denna hänvändelse mot det främmande som en etisk dimension av Jäderlunds sena skrivande får som skarpast kontur. Det finns en koppling här till Weil-förvrängningen i *Blomman och människobenet*, och diktens likhetstecken mellan ätande och seende. Huden, ”*i n t e t u n g a n*”, och ögonen, ”*ä r r o t e n*”, samtidigt som dessa ögon (och denna hud?) ”*d r i v s i n i k r o p p e n s o m e t t s p e t t*”. Detta att ”se” hos Jäderlund är alltså i grunden liktydigt med ett mycket rymligare slags *känna-och-se*, så ytterligt besläktat med Merleau-Pontys varseblivningsmodell

och bilden av den frågande och vetande aktivitet som utgör kroppen i sin riktning mot sin värld, genom synen och känseln – men likväl med sitt känselpröktiga ”spett”, sin cylindriska ”fitthud”, inbördat mot sin egen grund i det membraniska mörkret, mot sitt yttersta och omedvetna kött.

I den flytande och hackande dikten är detta till synes neutrala, eller i varje fall oundvikliga kött-vara dock inte sällan förknippat med överrumplande akter av våld, av mutileringar, kroppspforationer, brutala annekteringar. Människan är en blommande ”viol”, som det så ofta heter i Jäderlunds dikter, men då kanske framförallt i betydelsen *viola-tor*: genom sin blotta existens gör hon våld. Det Jäderlundska, delvis kritiska svaret till Weil, skriver med andra ord inte bara samman ätandet med seendet där Weil vill skilja dem åt, det för också tillbaka den utomvärldsliga saligheten hos Weil till en ytterst materiell, kroppslig och våldsamt plats. Men genom att intertextuellt locka fram Weil, genom att göra hennes tänkande närvarande i dikten som startpunkt, väcker det förvrängda citatet emellertid en fråga om en inneboende moral i levandet kopplat till detta våld. Anders Olsson återger i sin läsning Jäderlunds kommentar till den avsiktliga felciteringen, som enligt henne själv ”betonar att man alltid är skyldig. Så länge man måste äta, eller över huvud taget vill finnas till.”⁴⁵ Bortsett från att ätandet i sig besitter förmågan att göra gränsen mellan inre och yttre, mellan den ätande kroppen och den ätna materian, suddig (en inte oviktig aspekt av de transformatoriska övergångarna mellan subjekt och värld i Jäderlunds poesi)⁴⁶ – så kunde man också säga, att den köttets ödesmättnad som den kursiverade och spärrade skriften artikulerar som människans lott, bär med sig en stark uppfordran. En uppfordran om ett sätt att leva, möjligen, ett sätt som erkänner vår dubbla natur som objekt och subjekt, som en av många varianter av liv i ett större och levande kött där vår plats aldrig kan vara överordnad. Att se denna vidare bild, att möta den, innebär en ansträngning, ett arbetsamt försök att vistas i, och inte försöka förmildra, det ”chockens mönster” i vilket verkligheten framträder.⁴⁷

Man kan i förhållande till en sådan uppfordran komma att tänka på ett annat stickspår hos Weil – nämligen det märkvärdiga fenomen hon i en liten essä hon skrev mot slutet av sitt liv kallar *läsning*.⁴⁸ Ordet förekommer på fler ställen i hennes verk, men preciserar här explicit den samtidigt alldeles självklara och mycket särskilda aktivitet Weil menar betingar det mänskliga livet, och som inbegriper hur världen

som omger oss hela tiden utgörs av en mångfald av betydelser som vi "läser". Alltså: som vi drabbas av, grips av, men också genast tolkar och, vad viktigare är, agerar på utifrån formen hos vår "senserande-läsande" tolkning: "Ty det vi kallar världen är betydelser som vi läser."⁴⁹ Eller, i *Tyngden och nåden*: "Världen är en text som kan läsas och tydas på flera sätt, och man kommer från den ena tydningen till den andra genom arbete. Ett arbete där kroppen alltid är med – som då man lär sig skriva ett främmande språks alfabet: handen måste vänja sig vid det genom att forma bokstäverna."⁵⁰

Denna läsbara värld av betydelser som väntar på att tydas kommer hos Weil emot oss i form av friktioner, volymer, massor, av rumsliga hejdanden som genom vårt sätt att läsa tilldelas olika slags tyngd och kraft: "Människorna omkring oss har egenskapen att genom sin blotta närvaro hejda, dämpa ner, inverka på varje rörelse som vår kropp ämnar göra; möter vi en person på vägen, väjer vi på ett annat sätt än för en vägskylt; man reser sig inte, går inte, sätter sig inte ner på samma sätt, när man är ensam i sitt rum, som när någon annan är där."⁵¹ För Weil blir konsekvensen av den implicita läsakt som levandet utgör möjligheten till modifierad läsning – ett annat namn för en sådan manöver kan kallas just etik. Det finns en maning inom mig som kan få mig att korrigera mitt sätt att läsa och vara i världen, så att hejdandet inför den andra människan, eller föremålet, trädet, hunden, plantan, formar mina rörelser i enlighet med en tanke om rättvisa – och då genom utgångspunkten i varje forms, varje varelses, oändliga okränkbarhet. Detta är den lilla "makt över världen" jag har, "genom vilken jag kan förändra det som framträder för mig, men indirekt och genom arbete, inte genom blotta önskningar".⁵² Det saliga tillståndet hos Weil är följaktligen ett tillstånd då vi genom vår korrigerade läsning (som i hennes filosofi är en idealisk läsning, och således måste brytas mot en gudomlig modell) förmår möta vår värld utan att göra våld på den. I den bemärkelsen är den Weilska läshändelsen heller inte så olik den inomvärldsiga och djupt kroppsliga varseblivningsakt som fortplantar sig genom Jäderlunds dikt, i dess febriga bespråkligande av varats tyngd och djup, av verklighetens flerdimensionella materialitet och samtidighet.

Världen som kött, alltså, och människans plats i denna värld som en form av läsning?

*Men om din yttre människa tynar och blir mer och mer
porös? Om hela din kropps bild tunnas ut? Som alla yttre
beståndsdelar. Då skulle kanske något annat kunna byggas upp? Som
inte kan synas? När händerna drar ihop sig. När
all hud på dem torkar och nästan blir som papper
eller ett främmande skinn. Om det vore
kanske det bästa? Att just i sin ofullkomlighet
kunna få ropa till de andra. I sin brist
på vad
de är. Och från den
platsen därifrån
börja
allt verkligt liv. All bön?⁵³*

Varför är vi inte i paradiset? –

Det finns en symptomatisk förvrängning av originalet i Jäderlunds översättning av en av Emily Dickinsons dikter: "Om Paradisets / existens / Är allt vi vet / Den ovissa / vissheten – / Men dess när- / belägenhet, / antyder, / Med sitt Tudelade / Sändebud –".⁵⁴

På engelska är ordet "vicinity", vilket Jäderlund väljer att särskrivna på svenska, med ett bindestreck och en radbrytning. *När-belägenhet*. Den betydelseladdade särskrivningen antyder precis som Dickinsons engelska version paradiset som någonting alldeles inom räckhåll, dess plats i rummet förefaller helt nära, möjlig att vidröra och beträda. Men paradiset intima angränsning markeras i Jäderlunds omtolkning som en dubbel när-het. *När* finns paradiset? När infaller dess tid?

Titeln på den öppnande sviten i *Vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar* lägger sig nästan sömlöst intill Weil-parafrasens omkastning av åtanget och seendet, gör sig till dess oroliga spegel. "Varför är vi inte i paradiset?"... Att säga att vår skuld är implicit, att påstå att vi bara genom att finnas till också alltid redan är dömda till att involveras i och göra våld, är på ett sätt att säga att det inte finns något paradiset. Människan finns till, hon är kropp, hon gör våld, hon äter. Hon kan med andra ord inte undkomma sitt jordiska predikament: predikamentet att vara ett kött i köttet, i "*den volym som omger alla kroppar*", i väven av "*limmade o r g a n i s k t d j u p a p u n k t e r*" där hon själv rör sig som en "*kropp som kom-*

mer ur själva avståndet”, i ett kött som dessutom inte kan ”*r e n a n å g o t*”.⁵⁵

Ändå negerar Jäderlunds dikt inte det paradisiska. Snarare upprättar den sitt paradiset i form av en fråga: *Varför är vi inte i paradiset?* Paradiset utgör möjligen i sig själv denna fråga, en fråga som också kan förstås som en riktning, en rörelse mot en latens, en visionär möjlighet. Paradisets fråga är kanske helt enkelt bara ett särskilt sätt att sträcka sig efter världen, att läsa den, att öppna sin hand –

Men om det att vara människa är att finnas till i köttets sammanflätade åtskillnad, i dess flytande och hackande regim, innebär det också att vara nedsänkt i en rymd av trögheter och friktioner. Att existera betyder att hela tiden hejdas av det eller den andra – mina rörelser i världens kött avgörs av mitt eget sätt att orientera mig gentemot det hinder som detta och dessa andra utgör. Det vill säga: paradiset finns i den mån jag frågar om det – om det att fråga om paradiset innebär att låta sig hejdas av den andras hinder. Att läsa ”paradisiskt” blir då att läsa existensen som ett sammanhängande kött – att genom det onarcissistiska uppgåendet i dess sammanflytanden och avbrott inte släta över den tröghet och den tyngd, det motstånd och den uppmaning, som den andra ställer mig inför genom sin blotta existens.

Tyngden och nåden: ”Bara dem som man verkligen älskar tillerkänner man full existens.”⁵⁶

Eller: ”Tron att andra människor existerar som sådana är *kärlek*.”⁵⁷

Hos Jäderlund begränsas emellertid inte paradiset till den andra människan. Kanske kan man förstå det sätt på vilket den kursiverade och spärrade skriften *genom köttet frågar om paradiset* – och därmed bereder en plats för paradiset tid – som ett sätt att försöka läsa världen, dess många ting och liv, dess mångfald av ”varelser av blod”, annorlunda. Genom en hejdandets praktik. Eller, i mer Weilska ordalag: genom ett slags kärlek, i köttet.

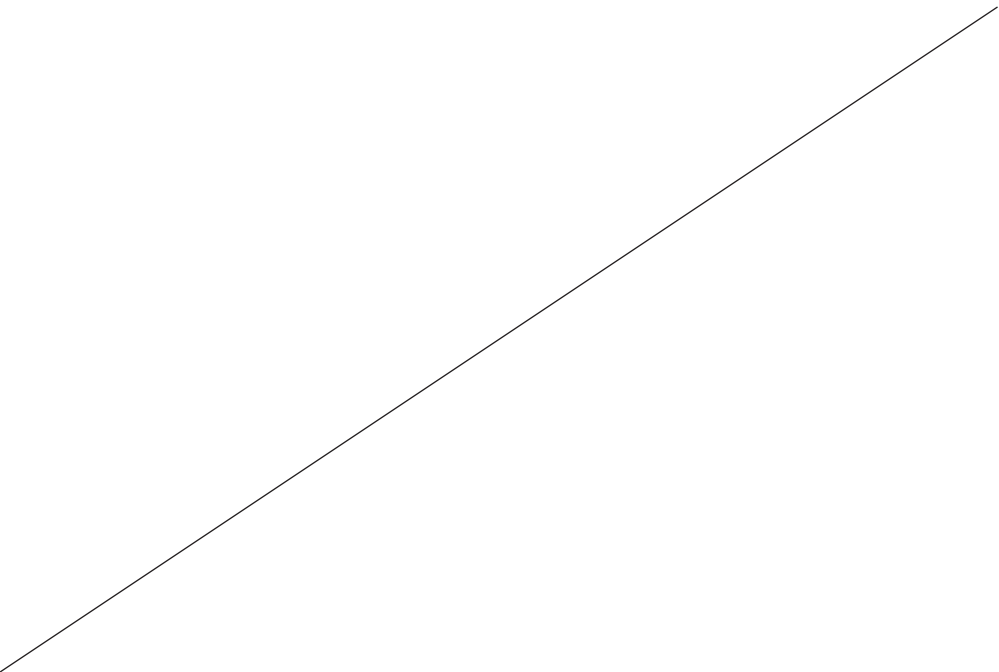
Hur gestaltar sig Jäderlunds sena diktvärld som en tilldragelse av läsning och relationalitet?

Den kursiverade och spärrade dikten skriver fram en existens utan gräns, där en subjektivitet tar form genom att oavbrutet fråga efter sin belägenhet i en oändligt rörlig verklighet. I en värld av beröringar och avstånd befinner sig dikten precis som den varseblivande kroppen i en frågande-levande språklighet, en som samtidigt läser och skapar samma

värld med sina frågor. Ögat och handen är lika samhöriga med och främmande inför det som omgärdar dem, de både vet och frågar – de kan sitt alfabet och anar hur orden sätts samman men måste genom blicken och beröringen tolka det anade och samtidigt djupt okända för att det ska få mening. Om ett jag kan sägas avteckna sig i den köttets poetik som framträder hos Jäderlund, så är det ett jag helt avhängigt den läshändelse som varje nytt möte med – och skapande av – det verkligas ytor innebär. Jaget uppstår i sitt eget pågående erfارande av världen, ett sensoriskt läsande erfarande, en förståelseakt och samtidig framställning av värld. ”Jag” är *med* och *till* världen – ”jag” utgör min egen fråga till den, min egen sträckning efter denna värld med begäret att förstå. Ett någonting vill ”till ett annat”. I den hackande och flytande dikten sker på så vis en läsning av det förnimbaras ytor som zoner i vår existens där taktila möten äger rum. En yta är, hos Jäderlund liksom hos Merleau-Ponty, alltid en yta *för* någon – en, med Hejinians ord, ”laddad väntan” på den blick och de händer som ska framkalla den.

Känseln är det viktigaste organet. Ytläsningar





*De sovande är de som kan vakna från en plats
där ingenting kan bevaras*

Marcia Sá Cavalcante Schuback

När jag tänker på dikten tänker jag på början i känslan. Av att allt står naket? Måste stå naket? Som i en tomhet. I det att ställa sig helt främmande i språket. Alltså i ett förhållande till världen. Som fullständigt ny. Och ändå inte kunna det? Eftersom något sådant som att ställa sig naken ju egentligen inte är möjligt. För att vi hela tiden tolkar. Och tolkningen bär på så mycket möjligt våld. I det att den tränger in. Och bortser från så många saker. Och lägger till sådant som inte finns. Blir enväldig. Gör någonting trångt. Istället för att öppna. Följa det vi upplever? På ett annat sätt? Men att dikten i sin nakenhet också innebär ett motstånd mot tolkningen. Mot vårdslösheten i den. Genom detta andra följande. Som så att säga omkalibrerar tolkningen. Låter något bli oändligt. Och inte dött och slutet. För att dikten handlar. Och svarar. Och läser simultant. Följer. Tar emot och producerar. Simultant med världen. Med de andra handlingarna i världen. I en omedelbarhet. I ett försök att verkligen på riktigt faktiskt lyssna. Se och känna. Innan den tolkar. Innan vanan tolkar världen åt oss. Vanan som blir våld. När den inte läser sig själv. Och därför glömmer det här andra följandet. Och istället tränger in. Fogar och tar bort. Och inte möter. Inte ä r?

/ ENSAMHET / KLARHET /
VERKLIGHET / SÖMN /
TING / TVIVEL / ARBETE /
MIRAKEL /

Jag ser mina händer komma
De har lossnat
ur stycket

Jag är ingen där, ingen
i staden
Som jag singlar
genom nattens hål

Jag har tänkt en tid nu att dikten är helt slut för mig. Att det inte längre finns någonting där. Och då är det ingen skillnad. På den skrivna dikten. Eller dikten som tankefenomen.

Dikten är ett särskilt läge, ett varande, ett sätt att vara.

Oavsett om man skriver den eller inte.

Och dikterna betyder allt för mig? Skrivandet den starkaste förbindelsen (på ett sätt) som man kan ha till sig själv? Men som man inte alltid kan nå.

Som jag till och med tvingar ifrån mig, för att testa?

För att jag inte tror på den? Den mest fullständiga ensamheten? Som man delar i och med att man skriver den? Alltså låter den läsas?

Skrivandet är mycket tunt, en tunn förbindelse. Och vad dikten är, vem jag är då, vem jag är i livet

Om jag slutar skriva blir jag bara den där andra som inte skriver. Som till viss del inte lever.

Men jag vet inte vem jag är, på någon av platserna.

Delvis är jag densamma på dem?

Delvis kan jag välja, om jag är uppmärksam, att vara densamma, även om det är svårt.

På ingen plats är jag "mig själv"? Jag skriver ord

Jag ses gärna när jag kan. Hoppas kunna. Snart. Mitt hjärta slits itu o dunkar inne i hjärnan. Men tankar är bra?

Men oerhört svårt. Inte bara för att det är svårt. Att säga något. Om vad skrivande är.

Vem vet? Ens det egna? Inte jag i alla fall?

Bara vi får vara själva i ditt arbetsrum. Din L. förstås, är bra om hon är med. Jag hade en så underbar dröm. Om en annan hund, en valp som slank in genom dörren

Det finns poeter som skriver med mycket mera avsikt än jag. Jag vet inte vad det är. Det jag skriver. Aldrig. Jag skriver det bara. Det uppstår.

Som nu. Som i ett flöde

Och olika på platserna där man skriver.

Och alltid denna risk, alltid, att flöda ut i någonting oändligt, risken för manin.

I det här

som bara uppstår

Skrivandet förutsätter ensamheten. Befrielsen från, och bristen på, andra människor.

Andra människor är ett problem. Ständigt. Deras närvaro.

Som kommer med en inbromsning. Jag behöver den inbromsningen.

Jag blir samtidigt galen på den. Jag måste växla? Delas upp?

Den här våndan är konstant. Sådant som tränger sig på är konstant.

Tiden med familjen är konstant. Tiden med andra människor.

Vardagens ström av saker

Jag längtar alltid efter dikten. Samtidigt som jag skyr den

Och alltid olika på platserna där man skriver.

Man har, kan man säga, flera olika själar. En för varje plats. Hemmets och arbetsrummets. Promenadens

Varför skriver man? Jag?

Mitt första barn och min första bok kom samtidigt. Som hinder åt varandra?

Sätt att växla. Mellan olika slags intensiteter?

Jag skickar ett brev idag, ofärdigt, halvfärdigt. Brevet fryser / isolerar tanken

*när den ju egentligen rör på sig
viftar med armarna...*

*Det här kunde bli ett bättre brev
om jag fortsatte
(det här är det riktiga brevet...)
som bara finns?*

*Det finns alltid en uppmärksamhet jag måste följa. Som inte får störas.
Och där inuti
också en farlighet, och en möjlighet, att flöda ut. I detta som förlöper
utanför mig, utan mig. Oberoende av mig. Där kan jag bli främmande?
Jag har den här känslan av att inte ha någonting. Av att innehålla
inget. Jag måste vara tom? För att kunna följa? Utan att tränga in.
Utan att
ta över*

*När dikterna kommer, kommer de i enheter för sig själva. Väldigt
sällan vet jag varför jag ska sätta ihop dem. Varför de ska bli en bok.
Och genom boken bryta igenom.
Jag har en ovilja till kommunikation som jag måste bryta igenom.
När jag skriver dikterna som enheter är de fortfarande ifred. De är jag
ifred med världen.
Boken är brytningen med den isolationen. Och därför så svår. Och viktig.
Hemsk? Men nödvändig?*

*Brevet fryser tanken. Som egentligen rör sig
Vi har varit en vecka på Korsika. Badade i Medelhavet.
Och i en liten naturlig bassäng uppe i bergen. Kor, svarta grisar och får
som sprang på vägarna. Många fina hundar och katter som kom till
vårt hus varje dag.
Särskilt en mycket lycklig och social. Och en som var rädd.
Och en liten katt som var rädd. Med ett förvridet öra. Oops hette den.
Mest kom de för att tugga, dök upp när middagen var klar.
Men den lyckliga och den sorgsna hunden följde oss i mörkret ner till
badet en kväll. Och när jag skulle stänga bildörren, tidigt på morgonen,
så var den lyckliga hunden där igen plötsligt. Som för att säga adjö?*

Det finns en paradox? Mellan det att boken inte är viktig. Och att den ändå är något. Som jag måste röra mig mot?

Boken är ett arbete med själen, den egna, mycket svårt. Att man ens gör det? Men att man gör det. Så förutsättningslöst man kan. Och uthärdar det

Hemsökelsen att skrivandet är över. Kanske finns den alltid där.

Samtidigt med rädslan för marin.

Att någonting ska sina eller svämma över...

Det var vad som hände mig med fyrtaktsrytmen. Den tog slut. Och ändå finns den kvar? Som ett slags DNA i mig? Fruktansvärd och enformig. Väldigt dominant. Men ändå där. Under andra rytmer. Eller brist på rytm. Som en ständig möjlighet

Varför finns de här olika sätten hos mig. Sätten att skriva. Och sedan, när de uppstår, blir så obönhörliga

Jag har ofta känslan av att inte förstå. Jag har en tanke om att den känslan måste bevaras. Det är därför jag har så svårt med tydlighet? Med att stanna vid en enda tolkning. Det vill säga välja tydlighet. Framför något annat. Och då göra detta andra mindre, eller ovidkommande.

Det finns ett krav på politisk dikt idag som sammanfaller med ett krav på tydlighet.

Det är inte kravet i sig som är felaktigt. Utan hur det ställs? När det framförallt handlar om signaler. Tomma signaler. Någon skriver:

”Aleppo”. Förstörda platser på jorden. Och då blir det politik?

Jag tänker på mitt skrivande som etiskt och experimentellt. En experimentell etik. Ett etiskt experiment? Eftersom det handlar om sanning. Jag har svårt att se hur dikten inte skulle vara just politisk. Oavsett?

Man måste säga nej till väldigt mycket för att kunna skriva. Man måste ta sig ut ur de många virvlarna av socialitet och kommunikation. För att nå den andra kommunikationen? Den som jag kan leva på. Som räcker?

Det här att stirra ut genom ett fönster, mycket länge, och det räcker.

Eftersom jag hela tiden uppfattar mig som tom, måste jag också få

*något för att någonting ska uppstå
Jag måste lyssna efter detta som jag måste få. Efter någonting som vill
ge sig tillkänna.
Det jag vet är kanske bara två tre saker. Som den här raden:
Erfarenheten är ett växelfält
Hur vet jag efteråt hur det ska fortsätta. Och vad det är för slags system.
Att härda ut i det att inte veta. I en oändlig vända
Och till den punkt där det blir till ett system. En serie av avdelningar.
Rader som hakar i. Och drar sig loss ifrån varandra. Så att systemet då
kan komma med sin öppning. Mot läsaren?*

*/ KLARHET / VERKLIGHET /
SÖMN / TING / TVIVEL /
ARBETE / MIRAKEL /
ENSAMHET /*

*Och jag frågar mig: "Är jag då här"
Och hör min röst
passera, mycket högt
genom skallens håla.
Och leker med en hand
Och leker med en mun
i munnens skåra*

*Man måste säga nej till väldigt mycket. Särskilt nu. Idag. I den
här samtiden. Som är så fasansfullt social. Som aldrig skapar vila.
Synapser som brinner. Floden av stimulanter.
Och litteraturens världar som genomfars av detta.
Det mediala och det sociala. Brinner av som tändstickor? Och vi
författare som måste stå där som en skock hästar. Och le?
Jag ramlade i trappan på Augustgalan [skratt]*

*De här oändligt många valen. Ytterst små detaljer i det större
systemet. Alla dessa ytterst små beslut. Från ord till kommantecken till
kursivering.*

Kursiveringen är inte utanpå. Utan inuti systemet. Jag vet ingenting, men det är inuti, allt är sammanvävt

Jag måste lyssna till det system som ska bli boken. Till det fält av kopplingar som ger sig tillkänna. Så att de inte stänger sig. Om sig själva

Det gäller att nå fram till ett system som inte blir systemiskt. Men istället någonting som lever. Som kan krossa systemet. Eller frigör det? Så att det lyckas leva

Jag läser sällan kultursidor. Jag tänker ofta att jag egentligen inte kan läsa någonting annat än Gunnar Björling [skratt]

Just nu läser jag Noréns dagböcker. Det är som att läsa en jobbig och kär gammal vän. Väldigt kejsertlig. Men jag tycker om det.

Det aforistiska i hans senare poesi har jag svårare för. Jag har svårt för det aforistiska i allmänhet. Dygden och självförhållandet hos en del abstrakta observationer. Som låtsas vara sanningar. Definitiva utsagor om världen

Det jag undrar mest är hur den där trädgården ser ut. Utanför hans hus. Den japanska sektionen. Örträdgården. Hur han slänger saker.

Och hela tiden iscensätter sig som en bedragare. Det är förföriskt. Vackert också? Att allt får ligga naket? Också det som är garderat.

Eftersom han strävar så metodiskt mot detta förnakligande. Mot en nakenhet som får kropp

Det är inte aforism. Det är det partikuläras totala överflöd. Det vill säga kropp

När jag tänker på mörkerboken tänker jag att den är minst ett system av alla mina böcker. Och därför kanske mest oläslig?

Det handlar om ett kompositionsdilemma som berör läsaren. Det att dikten ska kunna läsas. Öppnas utåt?

Jag kan ägna mycket tid åt det dilemman. Eftersom det är så avgörande för vilken beröring som kan uppstå. Med den andra, läsaren, som inte är jag.

Jag kan arbeta med det i en oändlighet. Med ett kommatecken. Som i en nästan helt kvävande omsorg. Så att systemet uppstår, där dikterna får plats. Och där kommer till sitt liv.

Ett liv jag inte har kontroll över? Som jag överlämnar åt den andra? Denna människa jag inte känner. Och som ska komma

Till sist kommer ögonblicket när det är färdigt. Som i oändlig lättnad eller skräck. Men också i en acceptans? Att detta är den skepnad i vilken jag kan lämna det ifrån mig. Som jag avstår från att arbeta vidare på. Dit jag inte längre vill gå tillbaka

Det är väldigt intressant för mig, förbryllande, att en bok kan bli så fullständigt annorlunda. Även om det rör sig om exakt samma material. Det är lite skrämmande

En gång frågade jag min son: Om jag nu har hundra dikter, hur många möjliga kombinationer finns det då?

Miljoners miljarder någonting, svarade han

Och varför är det då så obehagligt. Hur texten alltid står inför val, också i stunden. Man förleds att tro att det finns en ultimat version...

Och sedan inträffar det också, att ju mer man håller på desto mer intuitivt blir det. Man skriver sig fram till denna intuition.

Jag gick vid min mammas grav på Skogskyrkogården. Det var sådär grått och varmt i luften. Och då kom jag på slutet på boken. Efter allt arbete och all ambivalens som lett fram till den självklara känslan.

Inväntandet av klarheten är en väntan som är oundviklig

Att vara tom i skrivandet är att ge utrymme åt tvivlen. Åt det som inte går att förutse. Som blir något helt annat? Än vad jag hade velat?

Jag drömmer ofta om att skriva boken precis så som den faller. Längs sina helt omedelbara vägar. Att jag ska kunna vara i den komposition som bara flödar och uppstår i en räcka av ögonblick. Som börjar när den börjar, och slutar

Det finns en klarhet i Cylindern som påminner om min känsla inför mörkerboken. Den har sin inre tid, sin brist på system, som gör den levande. Levande och oläslig?

Vimpelstaden har däremot alltid känts främmande för mig. Jag kan inte gå tillbaka till den. Jag irriterar mig på dess traditionalitet. Något obehagligt senmodernistiskt den har över sig. Början tycker jag verkligen inte om. Den känns så René Charsk, eller för mycket som Michaux.

Som jag singlar genom nattens hål... En hemsk mening. Eftersom den är alldeles för smidig?

Och varför känner man då så?

I djupa kärlek ingen finns det många sådana dikter. Som jag sorterade ut på grund av deras smidighet. Men nu tycker jag om dem?

Tvekan inför det motståndslösa är tvekan inför en automatik. Inför en alltför teknisk kapacitet. En stilistisk självupprepnig. Självkopiering? Man vill komma åt en sömn. Som krossar denna smidighet.

Som drar mot djuret. En klarhet och en sömn

Det händer att jag sover nästan ett helt dygn på piller.

Man försvinner till en annan värld. Jag har börjat tycka att det är mer och mer intressant. Den där tunga sömnen.

Som man kommer tillbaka och ändå inte kommer tillbaka från

*/ VERKLIGHET / SÖMN /
TING / TVIVEL / ARBETE /
MIRAKEL / ENSAMHET
KLARHET /*

Rör inte mer
vid det som kommer här
i stycket
Ingenting döljer sig under dess ton
Ingenting döljer sig

För många år sedan slutade jag tänka på mina drömmar analytiskt.

Att tänka på vad de betyder.

Drömmar är ju inte hisnande i det att de betyder något. Utan för att det de framställer är världar. Världar, där det uppstår saker som inte finns.

Eller som bara finns, helt inneslutna i sig själva.

Drömmen är inte intressant för mig i det att den kan tolkas i förhållande till den vakna världen. Drömmars kraft är ju att de tillhör denna andra, sovande, värld. Som existerar i oss, med oss

Du pratar om förhållandet till material. Men vad är material?

Det handlar snarare om texturer? Som går att vidröra? Med sin blick och sina händer. Som går att fara över och genom. Som ett

superröntgenöga. Över eller genom. Men då helt porösa ytor.
Jag måste vända mig emot ordet "material".
Som ju är något för oss att använda oss av, för att göra något med.
Noll subjekt. "Materialitet" är väl då att ge fenomenen nästan, eller på
riktigt, en aktiv förmåga? Materialitet – abstraherande substantiv.
Har det med själva ändelsen att göra, "itet"? Tänker på att till och med
"passivitet" är något aktivt, något som verkar

Den samtida poesin har den intressanta förmågan att vara på konkreta
ytor. Som på ett bord. Och sedan inuti en annan tanke. Det finns ingen
transportsträcka. Mellan inre och yttre
Jag tänker om poesin att det är vad den lärt mig. Att framställa
kontakter. Anknytningar. Mellan platser och nivåer. Texturer?
Det är den där rörligheten, tror jag, som leder en del människor till
att uppfatta den samtida poesin som svår. Eller leder till klumpiga
tolkningar. Eftersom man inte riktigt kan tolka den?
På samma sätt försöker jag uppfatta drömmarna. Som världar som gör
motstånd mot att tolkas. Och därför rör sig. Rör vid oss,
på ett särskilt sätt

När jag tänker på mitt skrivande ser jag att det finns en existentiell
laddning i detta hur jag sätter samman saker. Existentiell och
vetenskaplig.
Att skriva är en själslig vetenskap? Ett forskande utan att veta? Som får
saker att röra sig mot varandra? I en perception som är olidlig?
Eftersom den ställer en inför så många val. Och etiska problem. Inför
frågan om vad som är sant. Vilket leder till det här problemet med att
publicera.
Jag måste alltid tänka på vad jag lämnar ut moraliskt

Det finns en rad i sista boken. Det finns inga symptom. Bara en
särskild värme. Vi är ensamma.
Jag måste komma ihåg den raden. Känslan av att skriva den som
närmade sig en känsla av sanning. Av exakthet. Av att säga något
exakt om det här med tolkningen.
Men vad är det som känns rätt. För det finns ju något i den
som också känns fel?
Jag måste så att säga misstänka mig själv tillräckligt länge för att

dikten ska bli färdig.

I den fulla bredden av sin tvekan och ambivalens

Innan jag hittar läsordningen som är öppningen mot läsaren så är det ingen bok. Eller snarare: en mycket dålig bok?

Den gången när jag lämnade in Som en gång varit äng så var det absolut inte bra. Jag hade inte hittat ordningen och det var helt enkelt inte bra. Det var exakt samma dikter som i den senare tryckta boken. Men inte över huvud taget bra.

Ordningen var fel. Och orsakade därför ingen öppning.

Tills jag gjorde en ny. Och då var det boken. Öppen för en läsare

Nu tänker jag att jag skulle föredragit brevet...

Det känns som om mitt ansikte ska upplösas av det här samtalet. Jag orkar inte ha det? Och därför är det viktigt?

Att slå knut på sin egen hjärna för att försöka beskriva det jag gör i skrivandet

Och som jag när jag inte skriver ofta inte upplever någon som helst anknytning till. Det hamnar så långt bort.

Och ändå obeskrivligt nära? Hela tiden? Som i en hypersnabb växling. Och ständig ambivalens. Och rädsla. Att stänga in det som kanske kunde vara levande

Jag upplöses av ett samtal som också räddar mig...

Från flödet i min hjärna? Och trycket utifrån. Som jag har så svårt att stänga av.

Och som det här samtalet inbromsar och förhindrar. Tvingar till en öppning

Motståndet mot tolkningen har växt sig starkare med åren. Tolkningen har blivit väldigt problematisk för mig. Det här finns, väldigt påtagligt, i mitt skrivande.

Detta att hitta den exakta formen, är att hitta en form som inte täcker över dikten. Utan ger den frihet

Det här är en sorts galenskap hos mig. Detta att motståndet mot tolkningen är ett motstånd mot tolkning i nästan alla sammanhang.

Draget att tolka är ju också kännetecknande för människan. Inte bara i språket. Utan i mötet med allting.

Ändå kan jag inte låta bli att bry mig om det här? Det tolkande

övergreppet som är vårt villkor. De fruktansvärda missförstånd som lurar.
Ansvarslösheten som vi lever med i förhållande till de egna
tolkningarna. Som är roten till så mycket våld.

Vi lever i en populistisk värld. Där vi kommunicerar på en arena av
föränderliga motpositioner. Vi går inte in i den ambivalens som sätter
någonting på spel i oss.

Tolkningens problematik är därför intressantare, eller i alla fall
möjligare för mig att ta tag i, som en politik.

Det är inte min och inte diktens kapacitet att förhindra kriget i Syrien.
Men det är i tolkningens problematik som våldet börjar

Att leva med män och barn är motsatsen till ensamhet. Det är att
tvingas avvisa hela tiden. Avvisa koloniseringen av ens kropp. Ens
vara. Eftersom det ingår i deras mönster.

Jag längtar alltid efter att få vara ensam.

Och samtidigt är de man lever med helt outhärliga. Eftersom de är ens
vittnen

Jag tror att denna pendling, i högsta grad, är poetens pendling.

Man bär med sig uppbrottet som en önskan, en orealiserad möjlighet.

Att dra sig undan världen, försvinna?

Det dikten kommer med är en blick som inte kan värja sig mot världen.
Världen invaderar, men blicken öppnar sig också. För att öppningen är
nödvändig. Annars är det ingen dikt.

Jag är tom, och något kommer till min tomhet?

Diktens arbete är ett arbete med det här förhållandet till ett utanför
som invaderar eller drar sig undan. Till någonting som uppträder i mig
utan mig. Som en självständig och jämbördig kontrahent.

När jag säger att jag blir för smidig känner jag att jag gör ett övergrepp
mot denna självständighet? För att smidigheten hör ihop med
tolkningen? Med begäret att äga

Tomheten är början.

Men det är en tomhet utan religiositet. Förbehållslösheten får inte göras
till ritual. Tomheten kan inte vara tom om den är möjlig att upprepa.

Tystnaden, och bläddrandet i böcker.

Ingen musik. Jag bläddrar, jag får ett intryck, jag låter det passera
genom mig.

*Så att jag kan svara? Jag får ett intryck som gör att jag kan svara
Jag får ett intryck, som leder mig vidare mot en fråga. Nästan som i en
tystnad*

*Tystnaden är inte intellektuell. Den har ingen teori. Den går inte
att redovisa som en viss sorts kunskap. Tystnaden är motsatsen till
aforismen. Aforismens fastställande av verkligheten. Som skrämmer
mig. Även när den säger att den inte fastställer
fastställer den. Med sin form*

*Länge ville jag bli läkare. Om jag inte hade skrivit så kanske jag skulle
ha blivit det.*

*Jag ville forska i biologin, i anatomin. Den riktiga vetenskapen har
alltid lockat mig. Aldrig litteraturvetenskapen, aldrig i livet [skratt]
Ett tag ville jag bli språkforskare, jag ville undersöka vad som hände
mentalt i Sverige när vi övergav kasus... När kasus och en friare
ordföljd successivt formaliserades bort.*

*Vad de grammatiska strukturerna gör med tänkandet. Eftersom språket blir
en sådan kraftfull vana. Detta oundvikliga verktyg för att vara i världen.
Som också försliter den?*

*/ SÖMN / TING / TVIVEL /
ARBETE / MIRAKEL /
ENSAMHET / KLARHET
VERKLIGHET /*

Så stöts det upp igen och skrapar
kanten:
– Här vill jag inte återse
mitt eget läte

*Fönster är viktiga för mig, att jag kan se himlen när jag skriver. Det
måste finnas ett fält i närheten, där något hela tiden skiftar...
Det svåra är att hitta någonstans där man kan vara ensam.
Jag tänker ofta på de platser där man skriver. Förbindelsen de
upprättar. Förflyttningsarna dem emellan. Mellan de verkligheter som*

utgör ens liv. Som i en sömn och i en vaka. Världar som driver bort ifrån varann? Och sedan driver samman.

De ska bygga för mina fönster hemma, kontorsbyggnader, sådant man bygger nu i Stockholm. Gräsliga komplex av glas och vedervärdiga färger. De tar ens sista hem på jorden. De tar bort himlen?

Jag kommer tillbaka till det här med tolkningen, som är vårt villkor. För att det har att göra med närvaro. Med förmågan att möta. Mina barn har lärt mig mycket om tolkning. De har visat mig hur sköra tolkningarna är.

Som mamma försöker man hela tiden tolka sina barn. Och gör då också feltolkningar. Som stänger in. Istället för att möta.

Sömn och vaka, skrivande och liv. Som den ständiga kollisionen av platser?

Jag tycker inte om att jag låter som mig själv. Aldrig. Att något blir distinkt.

Ändå ser jag på alla mina böcker som helt och hållet självbiografiska.

Bara det att det är olika människor som skrivit dem [skratt]

Jag tänker ofta på den där raden av Artaud: "I min egen dikt vill jag inte återfinna mitt eget hjärta".

Det är ju det att man inte får någon befrielse i sitt skrivande. Om hjärtat visar sig bara var ett och samma. Ett hjärta som upprepar sig självt

Man måste göra något för att utvidga. Pressa något mot sin kant. För att det ska bli och inte bli sig självt. För att inte stillna. Och därmed sluta med att fråga. Med att faktiskt tänka

Att läsa Björling är som att stiga ner i en sådan rörelse. Där något står på spel i varje dikt. Också de helt otäta dikterna kan vara storartade.

Lysande. Just för att de inte stillnar.

Och ändå så har han denna inre ton hela tiden... Som driver dikten vidare in i sin egen förvandling

Det händer att jag tänker att den sociala svårighet och den plötsliga ilska jag har, och många i min släkt med mig, handlar om en vantrivsel just i villkoret att tolka och bli tolkad.

Jag tror på plikten att göra sig medveten om sina tolkningar. Och nu blir jag väldigt upptagen av att du har min dikt där på väggen [skratt],

väldigt stimulerad...

Det där materialet var så flödande. Hur blev det det? Mer än allt annat.

Äppelgelé, knyppelmärken...

Hur kommer den här föremålsligheten? Den kommer bara? Jag kommer inte ihåg?

De där dikterna började med att jag precis hade sett Kärlek kallare än döden. Det var i samma veva som jag skrev Polanski-sviten också, den som sedan kom i djupa kärlek ingen.

För mig är det här en form av journalistisk poesi.

Jag var lite halvfull också... Åtminstone när jag tittade på Polanski.

Kappsilverkon...

Jag tycker om den där perioden hos Fassbinder, den råare realismen.

Även om han ju alltid skapar sin egen symbolism.

Men färgskalorna är annorlunda. Än i Petra von Kant. För att inte tala om Querelle, som jag aldrig har tyckt om. Det överstilerade. Jag älskar däremot Rädsla urholkar själen.

Det var de där färgskalorna som fick mig att anknyta till min egen ungdomstid.

Fick mig att komma nära den igen. Framställa den? I det som sedan blev Cylinderboken.

Jag var plötsligt där, jag gick in där. Inte som ett minne. Nej –

Det kändes inte som en madeleinekaka, det kändes som en verklighet

Det finns ögonblick av total njutning i skrivandet. Jag misstänker dem, även om jag njuter dem, just på grund av att jag njuter av dem

Det finns ofta den här responsen på ett visuellt material.

Jag uppfattar det som att jag använder det för att lösgöra mina egna reaktioner. Men aldrig som att jag tolkar.

Förhållandet mellan det jag ser, och det som sedan blir dikten, är ingen översättning. Inte över huvud taget. Något yttre kommer in, som en befrielse, det är allt.

I Blomman och människobenet var det ju väldigt mycket målningar av Vera Nilsson. Andra målningar också. Och dikter av Ajgi.

Ajgi har en dikt som... Jag vet inte om den heter "Sista ravin", som jag tänkte att den boken skulle heta. Du ser, jag minns inte var mitt eget och de andras börjar... Han skriver där om Celans självmord, tror jag.

Först senare har jag erinrat mig att Ajgi ju har spärrade ord i sina dikter. Kanske kom den där impulsen därifrån? Även om jag länge kände det som en stor slump. Som ett feltryck på tangentbordet. Som öppnade ett helt nytt sätt att skriva

Den enda boken när jag inte sökte några yttre intryck av det här slaget var mörkerboken. Den är nära mig på ett annat sätt. Och därför kanske längre bort? Som att se ner i en helt annan avgrund?

Som är jag själv

och ändå inte?

Jag tänker ofta på datorn precis som på drömmen som en egen värld.

En rymd

där något försiggår. Som inte går att överblicka. Nivåer och

dimensioner. Som finns och sluts. Och kolliderar. Möts?

Saker som möts, och försvinner...

Datorn liksom drömmen konstruerar verkligheter som försvinner.

Omöjliga att bevara. Som en epost kan försvinna. Och oftast gör det.

Med ett enkelt tryck på knappen. Trycks bort och ut i den där rymden.

Som vi inte längre kan se.

Men som ändå också finns?

/ TING / TVIVEL / ARBETE /

MIRAKEL / ENSAMHET /

KLARHET / VERKLIGHET

SÖMN /

Jag ska ta det nu, satserna

runt tungan

Jag ska inte längre känna

igen

mitt liv. Det där de kallar

blått och blått

Jag läser försiktigt vad du skriver. Mycket fint om "ovisshetsarbete".

Vilket fint ord.

Det fanns väl inte förut?

Och hur du ser. Bortsett från att jag inte uppskattar ordet kött. Vilket ju är väldigt centralt... [skratt]

Det är ju så metaforiskt ett ord kan bli? Och kryllar av motbudande konnotationer, historia. Plötsligt dök ett hemskt ordpåkäft upp: "köttssamhet"? Brr, men intressant. Men "kött" är också på något sätt inte en metafor, när det används som metafor? Och det gör det extra påträngande?

Det verkar ju så konkret.

Jag tänker inte särskilt mycket på detta att dikten fylls av föremål.

Flärpar, bitar. Men objekt?

Att den där dikten, som du har på väggen, börjar med "bit", betyder för mig till exempel framförallt uppmaning. Inte ting. Bit står för imperativformen av "bita"

b i t g e n o m s k i n l i g

g e n o m d e n n a k o n

Men det är möjligt att osäkerheten ändå finns där? Mellan handling och objekt

Det finns en punkt i mig som över huvud taget inte uppskattar läsaren.

Läsarens förkroppsligande av möjligheten att läsa fel.

Det borde vara befriande att slippa den egna intentionen. Men jag märker att något också upprör mig...

Det har funnits en väldigt stark tradition att tolkningen är fri. Man kan säga under hela mitt liv som författare. Att den som har skrivit texten bara är en av många läsare.

Jag inser relevansen av en sådan tradition men kan ändå känna en stark opposition mot den.

Jag tänkte mycket på det där när jag översatte Dickinson. Jag ville översätta henne så nära hennes intention som möjligt.

I översättandet har jag alltid sökt en så ren korrespondens som möjligt mellan original och översättning. Ett försök att likna simultanöversättande? Om något sådant ens är möjligt?

Jag tycker inte om när man ser mig i Dickinson. Det får mig att känna mig som en kolonist. Det var ju det jag ville undvika.

Jag ville översätta mer än att tolka

Eftersom det är viktigt för mig att se att översättandet är en relation mellan ett jag och en annan, där jaget har stor makt. Där jaget är den

enda i relationen som kan röra på sig.

Jag inser att jag genom mina val har begränsat Dickinson, efter min egen kapacitet. Eftersom det är omöjligt att översätta henne.

Staffan Söderblom skriver något i förordet som jag tycker är en underbar iakttagelse: "Dikten är alltid nyare än sin översättning." Det är verkligen trösterikt. Och fysiskt verkligt.

En amerikansk översättare har jobbat med mig med Vimpelstaden nu. Svårt. "Stycke" på engelska. Till exempel. Språken är verkligen inte ekvivalenta. Han är lite ny i svenskan? Jag fulmig i engelskan.

Det finns ju något jag tycker om i den, öppningen. "Tänk på din hand som ett hål

i den andres huvud"

Fast det var ju inte öppningen

I något ögonblick är författaren sin egen ultimata läsare. Är inte det här samtalet du har med mig ett tecken på det? Att söka en konversation med den skrivande är ju lite att vidkännas att det finns en människa bakom texten. En ursprunglig intention.

Och ändå inte

I alla fall handlar det ju inte riktigt om den biografiska personen? Utan om ett mellanläge. Som alla som skriver måste intressera sig för.

Den här helt gåtfulla förbindelsen mellan den som lever och den som skriver. Som inte går att reducera i sin gåta.

Biografi handlar inte om att hitta en korrespondens mellan det som står där och det som har hänt. Skrivandet innebär ju att en rörlighet inträffar mellan det levda, det tänkta, det drömda.

Det är som universum. Fast inuti människan?

Man framställer erfarenheter. Man framställer drömmar.

En dröm är en erfarenhet. Ett myller av erfarenhet. Också hypoteser, drömmar, inre överläggningar, ingår i verkligheten.

De är handlingar som finns i verkligheten.

Man borde ha med sig det där när man tolkar. Som ett sätt att vara rörlig i sin tolkning Alltså egentligen v a r a ? Som att läsa. Och då i motsats till att tolka

Jag känner ett inre motstånd mot beskrivningar, mot varje liknelse av vad skrivande är. Hur rimliga de än kan vara. Jag vet inte. Jag försöker tänka på det som något jag tar itu med utan att veta. Så konkret som möjligt.

Som i översättandet, där man inte heller vet. Vad någon menade med sin text.

Ytterst är ju också detta rörligt. Och gränserna vaga.

Det är sorgligt och vackert med de gränserna, som jag upplever som helt fysiska. Gränsområden, av viss begränsad frihet.

Att översätta är tryggare än att skriva? Det andra skrivandet, det egna, upplever jag som alltmer främmande.

Det är något med vår tid. Med mig själv. Världens förslitning. Mitt eget åldrande. Som går parallellt.

Att ha sett mer. Fler saker. Återkommande skeenden. Skillnader. Och så mycket som är likt. Som inte ändrar sig. Världen tillåter så lite. Den är absurd.

Som litteratur. Som jag fått så svårt att värdera. När det är bra då drabbar det en. Det känns. Känsln – i den meningen – är kanske det viktigaste organet? Fast det är ju inget riktigt organ. Den känsl jag då menar.

Mer ett antagande? Erfarande? Som upplevs som konkret.

Som erfar, antar, låter sig genomströmmas? Och silar i samma ögonblick

Kanske drömmer jag om möjligheten att förändra utan att tolka?

Där förändringen rör någonting som realiserar innanför, där det verkliga är. Medan tolkningen sker utanpå.

Och därför blir en politik? En innanförets politik

Gränstrakt. Skriver jag om ”ting”?

Jag tänker inte på ting som ting.

Utan mer som y t t r a n d e h e t e r ? Om något sådant nu kan finnas?

Men det heter ”yttringar” och ”yttranden”?

Vad skulle då ”yttrandeheter” vara

Något som korsar varandra?

”Korsar bristens ensamma vägar” –

Någonting som på samma gång är yttranden och yttringar, som blir verkligheter...

När de kolliderar, tydligt, och utan säkerhet...

Det ligger mellan. Och är verkligen något annat.

För att det inbegriper någonting som handlar och är verksamt. Mellan

rena fenomen och språk. Där liknar det väl det där köttbegreppet ändå
[skratt]

Jag försöker komma på vad ändelsen – -heter – betyder.

Yttrandeheter. Verkligheter. Märkligheter.

Det finns ju också ytterligheter

/ TVIVEL / ARBETE / MIRAKEL /
ENSAMHET / KLARHET /
VERKLIGHET / SÖMN /
TING /

Tänk på din hand som ett hål
i den andres huvud
Tänk på det blå, där det
lossnar
ur stycket
och blir en lucka
Tänk än en gång, och gå
en ton
till nästa gälla upp
Som blindhet i din hårda
mun

*Det är fruktansvärt att försöka nå sina egna motiv. För att jag alltid
försöker lämna dem fria?*

Oändligt svårt att säga något. Och allt kan jag ha invändningar mot.

Men utan tvivel dör vi!

Utan en djup s j ä l v – kritik eller

o m p r ö v n i n g

kommer inget viktigt fram?

*Kluvenheten inför de andra, inte minst inför kollektiv av andra, är en
ständig följeslagare.*

*Jag känner den kluvenheten starkare idag, även om jag också lärt mig
att leva med den. Denna kluvenhet är för mig politisk.*

Liksom motståndet mot tolkningen, som poetisk hållning, också är en politisk hållning.

Det handlar inte om en förändring av samhället som är mätbar. Något sådant kan poesin inte åstadkomma. Även om den ibland samlar massorna. Som Mahmoud Darwish. Och fler med honom. Inte jag. Vera Nilsson är politisk tycker jag.

Det handlar om att vara intresserad av mänskliga relationer? Utan att förstå det är vi hela tiden bärare av politiska handlingar.

I sin förmåga till självifrågasättande är poesin på ett sätt politisk.

Här finns en avgörande skillnad. Mellan poesi som öppnar sig för klivenheten, och poesi som skriver det jag redan vet

Det finns en tendens i vår samtid att uppmärksamma och ge företräde åt sådant vi redan vet.

Jag har tänkt att min egen poesi blir mindre och mindre relevant i ett sådant klimat. Och det kan jag acceptera.

Vad jag inte kan acceptera är att vi lever i en tid där en viss sorts tydlighet hela tiden efterfrågas. Där det motsägelsefulla blir mer och mer irrelevant.

Det mödosamma arbetet att hitta en plats att skriva på i en sådan tid, upptar mig

I Vera Nilssons barnbilder finns en motsägelsefullhet som är oerhört rik. En av dem har jag skrivit en dikt om. Hur den är målad.

Det är ett porträtt av en mamma och ett barn.

Och barnögonen som är vända inåt mot sig själva. Och om är målade på ett sådant speciellt sätt. Hon var inne på bårhuset för att rita barn.

Den där inåtvändheten hos barnet lämnar mig ingen ro. Hur den vrider sig och hela tiden betyder något annat. Något mer. I det att den hela tiden säger något, om relationen till en annan. Säger något, om ensamhet och gemenskap? Och om att vilja döda något som är svagt

I perioderna mellan skrivandet när tvivlet verkligen tar över. Ända tills jag lär mig att leva med det. Så att det ger något. Då skriver jag?

Jag tviplar alltid, oavbrutet. Men när flödet kommer känner jag det som om jag befinner mig i en enda lång och flytande anteckning.

Jag kanske inte egentligen tycker om dikten? Utan mer om anteckningen

Som någonting pågående. En strömrörelse där dikterna öppnar sig mot varandra. Men också lämnas fria nog att slutas inuti sig själva?

Jag skrev en dikt om en krokus en gång som blev alldeles för sluten. Men jag kunde ändå inte låta bli att skriva den så. Var det kraften jag kände, begäret efter att avrunda? Som finns så starkt i oss. I vår kultur. Som också finns i mig. Och i allt annat. Driften till en tydlighet som är så våldsamt. Men som jag ändå måste acceptera. Som en del av verklighetens simultanitet? För att det finns. Och därför måste tolereras

Jag känner väldigt starkt att jag är totalt olika personer när jag skriver. På samma sätt som jag upplever verkligheten som så svindlande föränderlig. Att utvärda världens extrema omedelbarhet och nyhet... Blicken som blir ny, och världen ny. Det gör mig ofta enormt utmattad. Samtidigt finns ingen annan väg att gå? Samtidigt finns bara det här enkla: att skriva dikten

Jag tänker mycket på drömmar. Drömmars komplexitet, som är häpnadsväckande. De särskilda drömmarna mellan vakenhet och sömn som jag tycker oerhört mycket om. Jag tycker om dem för att de ofta inte går att tolka. De stannar kvar som förmimmelser, skevheter. Liksom på huden. Som om något verkligen lämnats kvar på huden. Efter en händelse som varit verklig? Men nu är borta?

Kanske intresserar mig drömmen just på grund av att tänkandet kring drömmen är så kontaminerat av tolkningar. Av en tradition av tolkning. Psykoanalysen har satt sig enormt starkt i oss. Vi kan vända och vrida på våra drömmar, deras komplicerade förlopp och bilder, och ändå komma fram till detta enkla att de är önskningar. Det är ju rubbat! Och väldigt reducerande. Jag hade den där drömmen om hunden du vet, den starka känslan av att den var verklig. Den var grå och den slank in genom dörren. Det var upplevelsen av verklighet som var det egentliga. Den egentliga trösten, och uppenbarelserna. Inte drömmens själva bilder

Det är drömmens känsla av verklighet jag återvänder till, som en källa. Det finns ingenting att tolka i det här för mig. Jag föredrar att tänka på drömmen som en verklighet i egen rätt. Som en erfarenhetsdimension i ett större fält av dimensioner, växlingar och perceptioner.

Det finns också någonting fullständigt kaotiskt i drömmen. Som skälver. Fortplantar sig?

Jag hade en dröm en gång att jag gick in i en antikbod, längst in fanns ett bord som jag böjde mig ner för att studera. På undersidan fanns en extremt komplicerad och konkret konstruktion, blixtydlig.

Det finns ingenting som motsvarar den konstruktionen i verkligheten. Ingenting i min vakna verklighet. Jag har varken sett den förr eller senare än där, i drömmen.

Hur kan man bara se en sådan sak. Med en sådan fotografisk skärpa. Var kommer det ifrån

Detta som inte finns, och som hjärnan gör åt en. Under en tusendels sekund.

Det är ofattbart.

För mig är det en mycket mer intressant fråga än om det skulle bära på något slags banal mening i förhållande till vad min mamma gjorde den eller den gången...

Det det motsvarar är poesi? I det att det får saker som inte finns att uppstå?

Och ändå gör dem så tydliga

Jag tänker på det där "karpatersolen". När det ordet dyker upp i mig vet jag knappt vad det betyder. Jag måste leta efter det i böcker, slå upp i lexikon.

Hur kan jag då producera det?

Vad innehåller en mänsklig hjärna. Och var finns den någonstans Att läsa istället för att tolka sina drömmar skulle kanske innebära att bevara den där omedelbarheten.

Det omedelbaras oändliga rum. Som i ett mottagande. Simultana handlingar. Liv?

/ ARBETE / MIRAKEL / ENSAMHET
/ KLARHET / VERKLIGHET /
SÖMN / TING /
TVIVEL /

Ett hjärta. En skiva
av kött man skurit

Jag sårar muskeln
med fingrarna. Ingenting
har jag där

Detta att någonting blir klarare, ytterst långsamt, men klarare. Boken är en stelhet, till vilken jag anpassar mig? Det finns alltid en sorg förknippad med boken. Eftersom den förstelnar. Gör någonting så obändigt. Något som egentligen rör sig Men boken är också någonting jag gör för att kunna lämna det ifrån mig. Det är att ta ansvar för ett flöde. Så att det talar, rör sig mot någon annan Boken har det här stela, och ändå det här oändliga över sig. Öppningens oundviklighet, som sker simultant med en stelhet

Vi söker överväldigande ofta en centraliserande koherens när vi ska beskriva världen. Vi söker sätt att berätta där det blir tydligt för oss från vilken punkt vi erfar och berättar. Det är i mångt och mycket romanens koherens, ett krav på och en idé om koherens och perspektiv som allt oftare, och felaktigt, överförs på poesin. Den avkrävs helt enkelt saker den inte kan eller ska motsvara. Dikten brottas med det där. Alltid. Vi kan ana det. Det skaver. Som illasittande kläder. Eller när man har för mycket kläder. Med färger man inte tycker om. Och material man inte tål. Jag vill att kläderna ska stämma överens med själen... Men själen förändras ju hela tiden. Poesin brottas med den här frågan om överensstämmelse, koherens och

*perspektiv. Den löser den inte. Den vistas i den?
Och brottningen är en livsform? Ett sätt att skriva, vara, tänka, en
metod*

*Söker dikten blicken hos ett barn som inte tolkar? Och kommer hon
tillbaka? Som en ann(an) Ann*

Jag tänker ofta på din bok, asparna var röda för en tid sedan...

Men jag tänker ju inte så mycket, i största allmänhet.

*Risken jag då måste ta är risken att följa intuitionen. Som är en risk,
eftersom jag aldrig kan överblicka vad jag producerar för etik. Den jag
måste göra mig ansvarig inför.*

*Vem är man i förhållande till det man skriver? Det intresserar mig
något kopiöst idag.*

Och detta att jag känner mig mer och mer främmande inför världen.

Som att jag bara flyter bort?

*Kravet på den egna dikten är ett moraliskt krav. Som inte får förväxlas
med de yttre imperativ, den yttre bevakning, som säger vem eller vad
man ska vara*

Att formulera sitt förhållande till yttervärlden är en poetisk uppgift.

*Den kräver ett tänkande av mig. Runt det som finns omkring mig. Och
min relation till det.*

*Det är lätt att se i litteratur när någon fintar med de här frågorna. Man
fintar med de andra och sig själv. De gränserna går att känna.*

*Också det här berör frågan om tolkning. Människan är farlig. Vi vet
inte vad vi gör mot varandra.*

*Det jag säger är inte att tolkningen i sig nödvändigtvis är ett våld, den
är ju också ett villkor för vår existens.*

*Men är dikten, när den är sann, en tolkning som upphör att vara
tolkning.*

För att den söker ögonblicket när den förmår se sig själv?

*Vi lever i en fruktansvärt produktiv tid. Det är monstruöst. Vi ser det
till exempel i de här tjocka böckerna som skrivs. Risken till monomani
de har. Något varje bok riskerar. Jag tror inte det är mängden i
sig. Många författare av tjocka böcker tror jag snarare kämpat mot
monomani och makt. De vill ha ett flöde. Inte lägga sig själva över det
skrivna.*

*Men jag längtar väldigt mycket efter den tunna boken.
Det är oerhört svårt att skriva tunna böcker. De kräver av en att man arbetar. Att man bromsar. Undrar över sin egen produktivitet. Ser dess monstrositet. Överväger den, som handling. Vad den i så fall tillför världen*

Pratsamhet är något fruktansvärt i litteraturen liksom i livet. Det handlar om en moralisk riktning. En position man tar. Hur man rör sig och inte rör sig genom språket.

Den handlingen syns i orden, det är ofrånkomligt.

Man måste låta någonting formera sig. Liksom utanför en själv. Stå ut med det? Att man inte vet? Inte förstår

Drömmens värld, som liknar datorns. Den kan få flyta där.

Förr brukade jag trycka ut mina dikter på papper och sprida dem över golvet för att få överblick. Nu låter jag oftare den där världen som jag känner finns inuti i datorn vara. Som ett rum liksom för och inuti sig själv. Jag tillåter den att vara oöverskådlig? Jag låter den försvinna?

Som allt

till sist försvinner

Denna rädsla förbunden med att allt försvinner, lika mänsklig, lika våldsamt som tolkningen.

Som digitala fotografier upplöses när teknologin rasar ihop. Alla dessa telefoner jag haft som dragit med sig hundratals bilder ut i intet.

Det är en viss tjusning? Att låta saker försvinna?

Att tolerera dessa världar och parallella perceptionssystem mellan vilka vi förflyttar oss. Man kan inte riktigt ta med sig någonting mellan dem.

Utom genom dikten? Som är en trickster, en Swedenborgsk ängel...

Också när de världar vi inte längre kan se försvinner finns ären efter dem kvar

Vår samtid handlar väldigt mycket om uppvisande. Uppvisande och kommunikation.

Alla dessa författarintervjuer med spekulativa fotografier som hela tiden publiceras.

Där står aldrig någonting om själva tänkandet. Jag menar vem bryr sig om vilka frallor den eller den författaren äter till frukost?

*Det finns ett försvinnande litet intresse för skrivandets själva handling.
Dess innehåll. Dess kraft. Som överskrider den biografiska personen.
Den vi just nu älskar så mycket att älska*

*Jag läser Jorge Semprún nu. L'écriture ou la Vie. Han skriver där om
sina erfarenheter av lägren. Han satt i Buchenwald. Han beskriver hur
en vän därinne låg och dog. Och viskade en dikt av Baudelaire i hans
öra. Just i dödsögonblicket.*

Han skriver allt det här. Med tanken att han inte vill minnas.

Hellre leva än att minnas. Hellre liv än litteratur.

Och samtidigt skriver han ju.

*För mig är den kluvenheten väldigt drabbande. För att den alltid finns i
skrivandets handling. Som ett problem. Ett mörker jag inte kommer åt.*

Men genom dikten

låter existera?

*/ MIRAKEL / ENSAMHET /
KLARHET / VERKLIGHET /
SÖMN / TING / TVIVEL /
ARBETE /*

Vem, om min röst spretar ut
kan ta den då i sin
håla
Ingen, och detta är det underbara
svaret
på gåtor som drar genom träd: Alla är
här, alla
är ute och går
i små vinddrivna flockar

*När en bok har kommit ut tar det ofta en väldig tid att göra sig fri från
offentligheten.*

När man lyckats med det. När man drivit ut det.

Då kan man skriva igen. Kanske

Jag kommer sällan ihåg böckerna jag skrivit. Nästan aldrig. Jag känner mig efteråt oerhört trött på dem.

På Rundkyrka till exempel. De böckerna. De handlar alldeles för mycket om begäret, det är så man inte står ut...

Intresset för begäret har verkligen försvunnit för mig. Det är verkligen vad som har hänt.

Det där intresset fanns inte så mycket ännu i Vimpelstaden. Kanske är det därför du upplever en förbindelse mellan den och de här senare böckerna. Som att de delar en direkthet. Kanske också en sorts lätthet. Begäret är ju tungt. Tätt. Belastat. Som begäret i några av de första böckerna. Det var oerhört tungt. Och blev hela tiden tyngre.

Men började sedan lätta, redan i mörkerboken, det försvann. Och i Kalender Röd. Även om ingen läst den så.

För att den hade så mycket kyssar? Men de var andra kyssar för mig...

En kyss behöver inte vara en erotisk kyss. Eller ens vara en kyss över huvud taget. Jag tänkte nog på inre kyssar [skratt]

Med Kalender Röd kände jag verkligen att man inte ska läsa den så.

Trots att någonting kan verka extremt sensuellt.

Kan någon föreställa sig det när det kommer till en kvinnas skrivande?

Att det faktiskt inte över huvud taget är sensuellt.

Det handlar inte om material. Utan om aktiva ytor? Ytor av språk. Som handlar. Som har en integritet. Är sina egna. För att de inte går att fixera

Ytan som benämningen på en plats där ett möte sker. Fast är det då en yta?

Det finns en stumhet där för mig känner jag nu, i ordet yta, som får mig att tänka på något som just hindrar ett djup.

Och om också ytan har ett djup?

Om man alltså tänker sig en yta som verkar med sitt djup. Som har denna rymd omkring sig. Som en yttrandehet, helt enkelt. Eller som ditt gamla kött [skratt]

Jag håller mig ofta stilla, eftersom det rör på sig så mycket inombords.

Det har också hänt att resor varit vackra. När de kommit med en rörelse som främjar ensamhet. Så att en klarhet kan få komma

Den största faran är att omge sig med människor hela tiden. Människor är fruktansvärt sociala. Det är faktiskt oerhört.

Idag är socialiteten ett mycket starkt krav. Social förmåga, social lust. Att söka ensamhet är något avvikande. Jag har svårt att se att sociala poeter skulle kunna vara några bra poeter. Kanske är jag hård. Men lättheten en del människor har till det sociala är häpnadsväckande. Jag måste vara ifred väldigt länge för att bli mig själv? Rummen där man skriver är då helt avgörande. Alla rum har olika grader av störningsmoment. Man måste hitta balansen mellan dessa saker som stör. Eftersom det alltid finns någonting som stör. Och plötsligt inträder det där ögonblicket av balans. Av samklang med det störande. Och då uppstår dikten?

Jag känner denna starka motvilja mot att uppfatta jaget som någonting koherent. Jaget som inte skriver liksom det skrivande jaget. I egenskapen att båda är levande. Det jag ser är ett oändligt växelfält. Erfarenheter som vandrar in och ut ur varandra. Dikten är en värld, jag en annan. Över världarna sträcker sig förbindelser. Inte överensstämmelser. Förbindelserna går inte att uttrycka i form av tolkningar. De går att uttrycka i form av poesi

Det här med rösten, med min röst, återkommer. Fyller mig med fasa? Förr läste jag ofta mina dikter högt för mig själv. Men jag har börjat känna obehag inför det också. Som om jag själv lägger mig i vägen för dem... När jag vet att jag ska ha uppläsningar försöker jag förbereda mig genom att hålla mig borta från dikterna. Så att de kan bli underliga, nya, igen

Rösten och frågan om rösten som återkommer påminner om frågan om handskriften. Därför att det är en fråga om jaget. Handskriften intresserar mig på grund av omedelbarheten. Illusionen om ett jag som lägger sig i vägen för ett annat jag, ett som alltid riskerar bryta samman. Illusionen om ett jag som överensstämmer. Och därför skymmer ett hot

om sammanbrott. Som alltid finns.

Min egen handskrift skrämmer mig. Just därför. Den blir alltmer kaotisk.

Men kaoset intresserar mig. Detta att den knappt längre går att läsa av någon annan. Knappt ens av mig?

Någon som söker ensamhet är idag en lika marginell företeelse som poesin. Kanske är det också dess styrka? Och stora frihet?

Vi lever i en stor social utmattning, ett ständigt påslag. Vi förleds att tro att det vi gör är en avkoppling. Men det är en väldigt stor utmattning.

Jag tror att denna utmattning leder mot en avtrubning inför andra.

Vi måste hålla intrycken ifrån oss. Och söker därför undvikanden och flykt.

Överallt finns den här socialiteten.

Jag har till exempel börjat tycka så enormt illa om att handla. Speciellt kläder.

Vällandet av produkter och valmöjligheter. Flöden av intryck. Och de här människorna, som betalas skitlöner för att avtvinga mig olika sorters svar. Det är värst i småbutiker.

De har en speciell person på Apoteket nuförtiden som ska fråga en vad man behöver så fort man stiger in i butiken.

Det är en socialitet som inte är en socialitet. Det är trevlighet med syftet konsumtion. Man får inte vara ifred

Jag har börjat handla enormt mycket på nätet. Det känns som om jag blivit stamkund på Klarna [skratt]

Jag älskar stora tomma varuhus. Sådana som inte finns. Där ingen frågar en om någonting

Just nu läser jag floran väldigt mycket. Vad är det med blommor som befriar? Egendomliga processer. Växternas liv. Ofta mycket våldsamma. Egenartade. Utomjordiska. Och högst reella. Vakna?

Jag kan tänka på växter och lägga in en stor ömhet in i de tankarna.

Eller djur. Jag kan till exempel tänka på din L. [skratt]. Som häromdagen när jag gick vid vattnet precis där vi gick vår första promenad.

Jag tänker alltid på henne när jag går där nu. Hennes lilla kropp. Vad tittade hon på?

Djur är inte barn. Inte växter heller.

Barn är egendomliga. Barn och deras plötslighet.

Man är oerhört upplåten åt sina barn fysiskt. De klättrar på en. Det är underbart.

Och samtidigt finns en svårighet i mig. Att jag vill liksom sluta mig?

Jag vet att dikterna har det där också. Jag vet det. De drivs mot isolering.

När jag tänker på det tänker jag på den där rytmen som inte lämnar mig. Den i mörkerboken. Som finns i de senare böckerna också.

Fast där har jag brutit upp den. Den är annorlunda nu? Till viss del hindrad. Kanaliserad i något annat.

Jag har tänkt på den där rytmen som ett skydd och en isolation samtidigt.

Som något som med nödvändighet drivs ut i sin egen ensamhet.

Kanske finns det en annan form som är mer flytande och mindre skrämmande?

Kanske finns den i och med Blomman och människobenet

En där läsöppningens nödvändighet i så fall skulle vara starkare, mer närvarande.

Bokens befintlighet gör också någonting med den där rytmen.

Rytmen som vill vara ensam. Men hindras av boken

Boken innebär en sovringsprocess som inte får vara beräknad. Jag kan ibland känna med de här fruktansvärt tjocka böckerna som hela tiden kommer ut, att det de saknar är just en läsöppning.

De förblir monologer. I sin strävan att allt ska rymmas?

Det är klart att de här stora flödena skapar en stor frihet för den som skriver. En makt. Precis som narcissister kan vara väldigt, väldigt fria.

I sitt sätt att inte släppa in den andras delaktighet?

Vi har väldigt svårt att hålla käften idag.

Boken måste vara öppningen. Boken är den komposition som möjliggör en läsares plats i det skrivna?

Det är oändligt svårt för mig att prata om litteratur. Kanske blir jag uttråkad?

Jag blir distraherad av ohanterliga tankar. Alltför stora för att rymmas i något slags rimlig konversation.

Jag börjar till exempel tänka på hur världen skulle ha sett ut om

människan inte hade uppfunnit språket. Förmodligen en helt annan verklighet. Eftersom ordet är det som driver oss till skillnad. Och ordets bindning till kolonialism.

Vad innebär allt detta? För tankarna? På oss själva?

Jag tänker ju också på språket som någonting som förstör kommunikationen. Eftersom det ofta rör sig alldeles i utkanten av sakerna.

Det tar bort en kommunikation. Som man kan förnimma hos djur och växter. Ibland hos mycket små barn.

Det handlar om kommunikationssätt som inifrån och med hjälp av språket bara kan formuleras som ren inbillning. Projektioner. Metafysik. Det går inte att använda språket för att närma sig vissa avgörande saker.

Eftersom det inte kan formulera en viss sorts förståelser? Eftersom det inte kan formulera de speciella sorters gemenskaper som också finns helt utan språk

L'écriture ou la Vie? Jag vill ju heller inte vara utan skrivandet. Men det är komplicerat.

Jag dras mot ett skrivande som i någon mening försiggår bortom skrivandet...

Jag skriver mot miraklet att skriva något. Som man inte kan tänka ut i förväg.

*Att något uppstår som man inte kunde beräkna. Som ur en handling innan den tagit form? Som ur en stor och obegriplig sömn
Poesin är detta andra sovande språk inuti språket?*

Jag tänker ofta om prosan att den tunnar ut det där. Även om den alltid också innehåller poesi i olika grad. Beroende på hur väl den lyckas med att sluta vara funktionell.

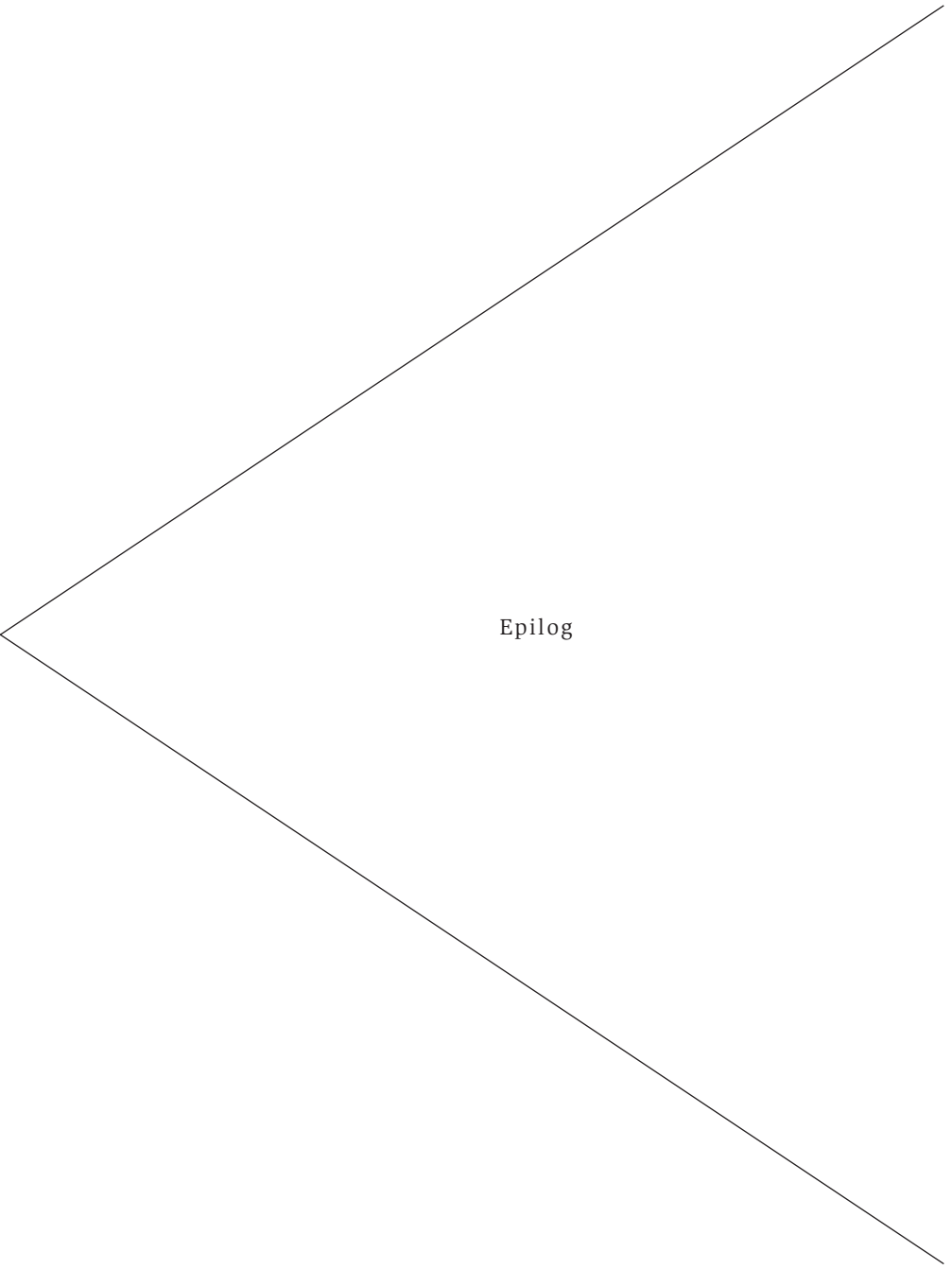
Poesi arbetar med en koherens som inte är funktionell. Den arbetar med allt det som försvinner. Med ytterst små dimensioner i en mänsklig hjärna.

Som orsakar världar?

Som inte finns?



Jag ekar i dina ord. Brev till en *A n n*



Epilog

Poetiska transkript är omskrifter, översättningar inte bara från tal till skrift utan också mellan tidsligheter, rumsligheter och uttryck. Det poetiska transkriptets produktion av mening är kollaborativ till sin natur, och därför lika etiskt fordrande som oviss, okalkylerbar: det motsvarar en samgestaltning där flera röster, oavsett isärgående syften och horisonter, ingår i en gemensam förhandling av betydelser, ett gemensamt språkligt görande.⁵⁸ Det poetiska transkriptet finns till i pendlingen mellan de närheter och avstånd det självt inrymmer, en reflexiv svängning i ett *i-mellan* som jag kallar för: läsning. De transkriberings- och editeringsakter av fältmaterial som det poetiska transkriptet inbegriper förstår jag som i varje ögonblick interpreterande handlingar, där förståelse och formande utgör samtidiga och parallella rörelser i en och samma litterära erfarenhet och framträdelse. Genom att aktualisera och omsätta ett noggrant avlyssnande av fältarbetets förflutna situation, blir det poetiska transkriptet i grunden ett arbete med någonting kommande, någonting ännu outtryckt och redan icke-överensstämmande: ett arbete, med andra ord, i ett performativt format. Uppfattat som etnografisk-litterär forskningspraktik gör det poetiska transkriptet på så vis fältsituationens uppsättning av hörbarheter (från dess semantiska betydelser och akustik till dess tystnader och andhämtning) hörbara i språket på nytt, över avstånden i tid och rum: ett förfarande som, genom litterär gestaltning, reflekterar över och situerar sitt eget tillkomstförlopp.⁵⁹ Att ”transkribera poetiskt” som ett led i en konstnärlig forskningsmetod innebär därmed också att ge resonans åt ett kunskapssökandes ofrånkomliga färg, dess unicitet, dess icke-transparens, dess situering.

Jag har också kommit att tänka på det poetiska transkriptet och den transrörelse mellan fältarbete och textlig representation det iscensätter som ett arbete med ekon. Poetiska transkript bildar ett slags dis-

kursiva ekokammare, i det att de låter en första verklighet genljuda och därmed avlägsnas från sig själv: i transkriptets återklang deformeras fältmaterialet som de skarpt återkastade ljuden i en simhall – de blir någonting annat än vad de var. Ja – i transkriptet kommer en ännu ohörd verklighet oundvikligen att skalla tillbaka. På grund av att detta att nedteckna en akustik och en situation som ägt rum samtidigt innebär att repetera, vanställa och därmed utöka denna akustik och denna situation, att ge dem ny gestalt, ny klang, så handlar den poetiska transkriptionsprocessen i grund och botten om ett performativt spel med fördröjningar, upprepningar och skillnader: det vill säga om att låta ett första ljudlandskap bli en outsinlig källa för *ett annat rungande*. Ty Echos röst, skriver Adriana Cavarero i en meditation över Ovidius berättelse om mytens olycksaliga nymf, är aldrig hennes egen. Istället motsvaras den ekande rösten av sitt eget återvändande, av det faktum att den bara kan *komma tillbaka* – främmande, ny, till den människa som först utstött den.⁶⁰ Echos röst är en röst dömd att tala efteråt, i en ofrivillig och papegojlik upprepning av de andras röster som inte desto mindre utgör en respons på dem, ett svar. I den meningen står ekot, som Cavarero skriver, för en vokalitet som inte går att tänka utanför en relation – underförstått en som också säger något väsentligt om den mänskliga rösten och identiteten som sådan. Vad Echos röst, innanför den relationalitet som utgör dess villkor, gör, är att återkasta ett logos tömt på sina semantiska komponenter, det vill säga en återkastning som genom en överlappande logik, och beroende av de omgivande ytornas reflexiva förmåga, avbryter och rytmiserar det. Echos röst, tänker sig Cavarero, motsvarar på detta sätt en röst som får ”språkets musikalitet att sjunga”.⁶¹ Här sker en förskjutning av innebörder och klangligheter – ty repetitionens straff är skillnadens, och därmed gestaltningens, triumf? Om det poetiska transkriptet går att tänka inom ramen för ett sådant genklangernas spel, blir det också mera fattbart i sin drift till lösgörande av en ursprunglig mening för rörelsen mot andra, kommande, betydelser och uttryck. Likväl står, precis som ekot, det poetiska transkriptet i absolut beroendeställning till sin källa, utan vilken det inte skulle existera men som det kastar tillbaka i ny förtätning. Att transkribera poetiskt är kanske just detta: att eka i en annans ord, och därmed också svara?

Man börjar i någonting, man slutar i något annat.

Berättelsen om samtalen med Ann börjar i berättelsen om en

havererad brevväxling. Jag hade tanken att vår dialog skulle ske i skrift, brevledes och på det gamla sättet, via post. Jag tänkte på brevet som ett föremål av språk, en ordkropp i anländande, någonting som kallar på läsning. Jag tänkte på brevets egenskap av en i samtiden försvinnande samtalsform, en anakronism som inte desto mindre utövar viss lockelse eftersom det synliggör någonting avgörande relationellt i skriften genom sin starka iscensättning av tilltal, riktning och adressering, något som för mig har med poesi att göra – jag tänkte på den svävande destination brevet liksom dikten konstruerar för sitt anrop. Jag tänkte också på Emily Dickinsons många fantastiska brev, deras skugglika förhållande till hennes dikter, sidoskrifter i ett pågående poetiskt språkarbete, ett som dessutom hade påverkat Ann mycket, inte minst genom hennes översättningar av Dickinsons poesi.⁶² Breven som livsform och lösning på ett starkt behov av undandragande hos Dickinson, men också som språkliga arbeten med att upprätta en annan form av intimitet, ett annat slags lyster och intensitet, än vad det verkliga mötet med andra människor alltid orkar bära. Jag tänkte på brevet som en bild också för litteraturkritikens situation, en situation som i mitt eget skrivande så ofta utspelat sig just på det där sättet: att ett tjockt kuvert dumpit ner på hallmattan – en ännu främmande entitet, en lika kravfull som tilldragande gäst, väntande på svar. I efterhand kan jag i min egen brevväxlingstanke ana att viljan till formstränghet möjligen också innehöll en vilja till avstånd, en som hade att göra med min högaktning för Anns författarskap. Och därför skrämde av ett fysiskt möte? Var den Ann jag ville prata med verkligen Ann och inte en annan Ann, en "Ann" jag redan hade surrande inuti mitt huvud, och som jag inte ville störa? Eller handlade det om ytterligare ett behov, av det att markera och undersöka den sortens tilltal som dikten liksom den kritiska texten för mig alltid i någon mening rymmer och sätter på spel, detta tal till och med en flytande, abstrakt Annan, ett utskrivet eller utskrivet Du – den där sträckningen jag tänker på som lika paradoxalt tillvänd och solitär, på det sätt skrivandet alltid är ensamt och befolkat på samma gång? Och vad är ett brev om inte ett sätt att säga: jag är ensam här, för dig. Jag är ensam, på väg till dig. Ensam *till* dig, *med* dig.

Vi skickade varandra varsitt brev, längre än så höll inte tanken.

I brevväxlingens ställe kom istället en serie samtal som ägde rum under flera års tid. Däremellan små kedjor av meddelanden och utrop via sms och epost, ett spel av läckage, omkastningar och punkteringar

av mötena ansikte mot ansikte, på många sätt helt i konsekvens med Anns sätt att ständigt ifrågasätta språket och dikten, liksom samtalet. Kanske var dessa tillskrifter också ett tecken på att den inställda brevväxlingen fortfarande rörde sig där i samtalens underström, som en latens. Det oskrivna brevet latens, kanske i form av skuggan av ett anrop till en helt annan adressat än den omedelbart tänkta – som i ett brev, alltså, från en till en *A n n*.

Kafka, till Milena:

”Den enkla möjligheten till brevskrivande måste – rent teoretiskt – ha gett upphov till en fruktansvärd splittring av själar i världen. Det är en kommunikation med fantomer, inte bara med den fantom adressaten i sig utgör utan också med en egen fantom, en som tar form under ens egen hand i brevet man är i färd med att skriva eller i en räcka av brev, där det ena brevet bekräftar det andra och kallar det föregående till vittne.”⁶³

Vi talar alltid med någon, skriver Cavarero, ty rösten finns alltid till för ett öra.⁶⁴ Redan innan rösten formar sig till språk motsvarar den en åkallan riktad mot en annan människa, anförtrödd en mottagare. Vi inte bara föds samtidigt med vår röst, framhåller Cavarero – denna röst som uppstår i samma ögonblick som andhämtningen och därmed förutsättningen för ett liv utanför den intrauterina tillvaro som föregått det, villkoret för levandet i luft. När barnet utstöter sitt födelseskrik samtidigt med öppnandet av lungorna kallar det på ett svar. Det anropar ett öra, och en annan röst. Det första skriket anger på detta vis tillblivelsen av vad Cavarero benämner som ett nytt sonort band, en klangfull relationalitet som på en gång markerar sin egen skillnad mot, och tar sin början i, moderlivet. Vårt språk tar sedan form genom den växelverkande imitationen mellan barnets och moderns eller den tidigt omhändertagandes röst, ett utbyte som, noterar Cavarero, invigs genom en vokalitet som alltså föregår utbytet av leenden. Uppväckt i och med födelseskriket sätter dialogen mellan röster omedelbart igång.⁶⁵

Också filosofen Gail Soffer uppehåller sig vid spädbarnets frambringande av ljud som ett grundläggande relationellt och subjektformande mönster.⁶⁶ När barnet åstadkommer ett ljud och den omhändertagande upprepar det, menar hon, måste det sannerligen te sig som om barnet orsakar inte bara ljudet av den egna men också av den andras röst, och på det viset härskar över två röster. För trots att

en sensation i talorganen inte åtföljer båda rösterna är det inte säkert att det räcker för att ge en känsla av att den andra rösten inte hör till det egna systemet, menar Soffer. Givet att vi oftast inte vokaliserar med syftet att få en kinestetisk upplevelse utan snarare för att väcka svar eller uttrycka reaktion, är det inte nödvändigtvis så att den frånvaro av kroppslig förnimmelse i den egna kroppen som åtföljer den andra rösten ger upphov till en känsla av skillnad mellan själv och annan. Lika mycket som barnet förväntar sig kunna känna genom den andras kropp, lika mycket kommer det att förmoda att den andra känner genom den egna kroppen. Genom att erfara sig själv som del av ett system, kommer barnet på detta sätt att placera ut sina förnimmelser hos den andra, och därmed utvidga sin förnimmelshorisont. Den första upplevelsen av en annan människas avsikter är alltså en upplevelse av att den andra erfar precis det vi själva erfar. Mina egna smärtor, emotioner och begär blir i varje ögonblick närvarande för och i den andra.⁶⁷ Den andra är alltså någon som således verkar i kraft av sin komplettering till, och fullbordan av, en relationell ordning.⁶⁸

Vi väntar alltid på ett eko, ett svar.

Ann, per epost, i ett av de parallella breven, i den lilla cirkulationen av meddelanden som i stunden verkade bereda plats åt de egentliga breven, de som skulle skrivas men aldrig skrevs:

*(det här är det riktiga brevet...)
som bara finns?*

Ett brev är ett ting av ord, en samtalsform, en kollaboration – ett sätt att tänka med / till den andra människan?

På ett grundläggande sätt, skriver sociologen Liz Stanley, är brev dokument som signalerar sitt epistolära syfte genom att vara adresserat till en person och signerat av en annan, samtidigt som det alltid anger ett presens, ett pågående, ett nu.⁶⁹ Ändå är brev, som Stanley uttrycker det, "döda" i bemärkelsen att de i ett visst avseende aldrig anländer – den tid de skrivs i märker som i ingen annan skrivgenre ut sitt eget avstånd till den tid då de läses. Den ögonblicklighet brev ofta simulerar jämför Stanley därför med fotografiets: de befäster ett minne samtidigt som de representerar sitt eget skapelseögonblick. Den som skriver brevet skriver "för alltid", menar hon, liksom adressaten lyssnar i en evighet. Brevet

förutsätter på detta sätt den andras frånvaro och närvaro på samma gång, liksom det uppstår som ett paradoxalt tecken för en relationalitet på gränsen mellan tal och skrift, nu och då, här och där. Men brevet inbegriper dessutom en självscensättning som inte bara förutsätter en stumt lyssnande adressat, utan som också erkänner denna adressat som varande ett annat skrivande jag, i väntan.⁷⁰ Brevet är, med andra ord, ett samtal mellan skrivande.

I det första och enda brev jag skickade till Ann står det:

Det har redan hunnit gå lång tid sedan vår promenad över Danviksbron och längs vattnet den där askgrå dagen i fjol. Livet kom emellan. Jag minns att himlen ovanför våra huvuden såg ut som en målning av Agnes Martin (vars konstnärskap vi ju också pratade om), ett uppspänt blyertsfält med ljusa stänk av gult. Jag tyckte mycket om att prata med dig, om poesi, om allt möjligt. Jag hade önskat skriva tidigare, men i alla fall – här kommer då mitt första brev. Jag skickar brevet per post precis som vi sa, för att föra in lite materialitet i vårt utbyte, låta brevet bli objekt, ett föremål placerat i dina händer, att vrida och vända på, att klämma på eller lägga ifrån sig, låta ligga öppnat ett slag, eller genast sprätta upp. Efter att ha pratat med dig blev jag ännu mera övertygad om idén om en brevväxling ”på det gamla sättet” som form för vår dialog – jag måste skratta högt här vid minnet av din beskrivning av känslorna ett brev i brevlådan kan framkalla, dess karaktär av inträngling, av främmande kropp (med dolda avsikter och begär), av någonting hotfullt närmast abjektalt, eller bara irriterande, gränslöst, integritetskränkande, ett slags nagel i ögat... Brevets atmosfär av inbrott, av någonting invasivt som tar en i anspråk, någonting högst obehagligt!, jag håller med dig (numera är de flesta pappersbrev ju dessutom bara räkningar, reklam, illavarslande skattelappar), men kanske inte desto mindre lockande – som en tvingande fråga(?). Någonting oväntat flåsar en plötsligt i nacken, det överrumplar en och kastar en ur spel – ja, någonting kommer verkligen som ett brev på posten. Din intrångsmetafor är mycket rolig och träffande, också därför att den tydliggör brevväxlingens likhet med den kritiska skrivakten (som du ju vet intresserar mig). På ett sätt beskriver den ju dagskritikerns situation – man får sig tillskickad en bok, ett verk placeras i ens händer, till en början obekant, en lika oroande som pockande främling, behäftad med en insisterande fråga. Ett någonting som tvingar en till svar. Man måste vrida och vända på det, dra ut på det öppna det, sedan hålla upp det i ljuset, pröva det mot sig själv, låta

det tala till sig. Och man vet att en förvandling sedan måste äga rum, en överföring, en förflyttning in i den text som ska skrivas, ett nytt språk i tillägg till verkets första. Ett meddelande kräver sitt genmäle...

Kanske är denna förvandlingsrörelse inte heller helt olik översättandets praktik? När jag första gången läste din översättning av Dickinson var det på så många sätt som att läsa en diktbok av Ann Jäderlund. Också formgivningen – omslagets ljusa hud- eller köttfärg punkterad av svart och rosa text, det liksom magra, kantiga typsnittet – hela bokens uppenbarelse påminde så starkt om dina senaste böcker, alla tre som strukna i ljusa pastellaktiga Agnes Martin-färger... Du håller förmodligen inte med (du lät antyda det under vår promenad). Men för mig finns det alldeles tydligt en air, ett temperament (eller en aspekt av ett temperament) som du kommer åt hos Dickinson i din överföring till svenska som bär en del likheter med din egen poesi. Kanske handlar det delvis om det du kallar "fasthet" när du skriver om Dickinsons poesi i bokens efterord, "fasthet" – tänker jag, som ett ord som ringar in den där samtidigt taktila och diamanthårda poetiska exaktheten hos er båda, sättet att hantera språket närmast skulpturalt: som en massa, ett kött som reser sig ur dikten, eller utgör den... Ja, det tycks mig som om du s.a.s. skrapar fram denna Jäderlundska variant av Dickinsonkött ur en mera välkänd, mera konventionellt tolkad Dickinson, plötsligt gör du henne nästan till konkretist, men utan att göra avkall på hennes kärna, på innerligheten och den knivskarpt genomskådande blicken. Det är verkligen Dickinson helt på nytt, bländande – mitt intryck är att ingen av de tidigare svenska översättningarna gör henne mera rättvisa eller mera intressant, det får mig att aldrig vilja läsa Dickinson på något annat sätt än detta (har jag t o m övergett originalet??)...

När jag tänker på den här flytande ömsesidigheten i din översättning, på denna dikt som blivit ert gemensamma språkkött (ordskogarna som gång på gång blir rosa), hybriden mellan er, så kommer Albiachs ord 'Jag skriver i dina ord' återigen för mig. Jag skriver i dina ord – en träffande beskrivning av poesins arbete i språket som ett arbete som alltid sker gemensamt, dialogiskt, kollektivt, polyfont, där den egna och de andras röster inte enkelt kan skiljas ut. Poesi som ett skrivande i varandras ord – ungefär som översättning också är det. Jag tänker mig att det Albiach talar om i så fall är en mycket flytande, rörlig språklig plats, där det isolerade och det parasitära, det egna och det främmande, hela tiden förvandlas till aspekter av varandra, blir varandras speglar.

Kanske är det rentav poesins kännemärke – upprättandet av märkliga, sällan stillastående, ofta mångröstade och glidande subjektiviteter?

Vi väntar på ett svar.

Kanske stod brevets latens i mötena med Ann också för en påminnelse om det skräckinjagande alla samtal om skrivande kan väcka hos människor som skriver, dessa fåfänga, riskfyllda och därför så ömtåliga försök att beskriva laddningar som på något sätt alltid övergår den skrivandes förstånd? Att prata om skrivandet innebär i sig ett slags ständigt haveri, ett våld: det tycks alltid förråda något, förminska något, utsagor produceras som aldrig riktigt kan stämma överens. Att prata om att skriva är möjligen detta enkla och ytterligt svåra: att göra språk genom en redan implicit brist och otillräcklighet inför – kanske till och med genom ett oundvikligt övergrepp på – dikten, samtidigt som samtalet i bästa fall skapar nya realiteter, lösgjorda från sitt ursprung, gestalter och framträdelser i sig, möjliga att acceptera eller känna vämjelse inför. I samtalet om dikten, i varje försök till beskrivning av den, finns dikten till bara som detta eko av något ogripbart och frånvarande, en avklang. Men ekot är också ett svar, en resonans till en tidigare närvaro, och därmed också en gestalt i sig.

Vi satt i våra arbetsrum och pratade medan L. sov intill, med ena ögat öppet, vakande ur sin hundsömn.

När jag en höst började transkribera de långa samtalen med sina många stickspår insåg jag snabbt att jag skulle bli tvungen att lyssna mig igenom många timmar för att hitta fram till den text som skulle skrivas. För att genom transkriberingen och editeringen skapa resonans åt det tonfall av ambivalens och frågande som ljudinspelningarna fylldes av genom Anns röst och utsagor, där dikten hela tiden låg alldeles nära, som en oro, ett återskall.

I samtliga tre av den här bokens transkript har jag låtit rytm, diktion och typografisk utformning besmittas av dikten själv, bli till resonansbottnar åt dess närvaro i samtalen, forma sig till dess eko. Jag tänker på det förfaringssättet som ett sätt att läsa dikten igen, ungefär på det sätt en översättning är en läsning – men jag ser det också som ett försök att uppmärksamma just den komplicerade överspillan mellan dikt och poetologi som jag uppfattar både hos Ann och de andra två. Glorias böljande syntax. Anjas agensfyllda textblock över sidan. Anns flytande kursiv.

Men på samma sätt som talet om dikten kan sägas eka av dikten själv, utgörs i någon mån varje samtal av en kedja av ekon. Vi svarar, reflexmässigt, omedvetet, på varandra när vi talar – vi genljuder av varandras närvaro och språk. Våra yttranden är aldrig neutrala kolosser, utan skapelser frambringade i ett relationellt spel. Det är svårt att veta i vilken utsträckning mina frågor alltså utgör ekon av mina informanters svar, liksom tvärtom. Jag tänker således på den här bokens poetiska transkript som texter sammansatta av speglingar och läckage mellan röster, lika mycket som mellan röst och skrift. Som små spiraler av ekon? I ett uppmärksamt följande? Som i en växelverkande läsning av en *A n n* ?

I ett annat, aldrig ivägsänt, brev skrev jag:

Kära Ann –

*Jag skriver till dig mitt i den blåsiga sommaren,
barnen sover ibland intill mig med sina små ljusa ansikten. Ibland
tänker jag*

*att det är där mitt verkliga liv utspelar sig,
bakom deras blundande ögonlock, i deras oåtkomliga sömn. Deras
vetskap*

*om mig, en kroppslig, närmast djurisk erfarenhet
som ännu saknar ord,*

*liknar inte vad någon annan kan
eller någonsin kommer att kunna veta
om mig.*

Kära Ann,

*en del författarskap, sådana man läser under ett helt liv, liknar mödrar,
ens förhållande till dem blir som barnets. Läsningen får sitt eget livslopp,
den växer, växlar, förvandlas, går i symbios, frigör sig, återvänder på
nytt, blir något annat*

*än vad den var. Att läsa sådana författare igen och igen är som att
återvända till läsningen av en dagbok – en fläkt av någon jag en gång
var kommer tillbaka till mig över avstånden – hon som läste, då. Jag
skulle kunna tänka på dina böcker i min bokhylla, på hur varje tum-
avtryck är ett spår av en helt annan kvinna eller flicka, hon
som vid någon tidpunkt var jag.*

*Jag skulle också kunna tänka på Dickinsonöversättningarna, på din
noggranna hand, ditt språk i Dickinsons språk, hennes språk i ditt.*

Jag drar slutsatsen av ditt efterord till översättningarna att det finns en konvention att på ett särskilt vis granska poeten som översättare, som du ser som nödvändig att parera. Som om inte allt översättningsarbete i grunden vore en usurpation, ett övergrepp, och ett förräderi?

Men det finns förräderier som liknar en trohet: jag uppfattar att det är något sådant du menar när du skriver att du ville översätta "så ordagrant" du kunde, för att på så vis kunna frilägga Dickinsons "eget sätt att tänka".⁷¹ Den kantiga närsynthet

du tillskriver dina egna översättningar arbetar ju också så tydligt med att skriva fram något helt annat än den Dickinson i svensk språkdräkt vi tidigare tagit del av (så att hon återigen kan förtäas till poesi?). Den "närsynta metoden", tycks det mig, synliggör på ett grundläggande sätt

översättandets usurperande karaktär som sådan, får den att te sig lika ofrånkomlig och våldsam. Men vad den framförallt åstadkommer är en överföring som inte normaliserar Dickinsons rörliga syntax, hennes glittrande, mångtydiga skevheter. Det är en överföring som i sig blir ett idiom, en ny svenska i svenskan, för att tala med Emmanuel Hocquard när han kallar några franska översättningar av amerikansk poesi för återinföranden av "vita fläckar" i ett sammanhang "som generellt präglas av färgläggning".⁷² Vita fläckar på franskans karta, som Waldrop skriver, i form av framskrivandet av språk inom franskan som liknar franskan

men inte helt igenom är franska.⁷³

Den främmande svenska du frambringar i dina översättningar ser jag alltså som trogen en läsart av Dickinsons engelska original som ger rum åt själva förfrämmandet i att läsa en text på ett språk som inte är ens modersmål. Trots att vi känner till att versalen i engelsk skrivkonvention har andra konnotationer än i svenskan, är det ändå någonting som händer, som skakar om eller rycker till i oss

när vi läser Hjärtat, Foten, Själen i dina översättningar.

Men den främmande svenska med vilken du skriver Dickinsons dikter på nytt

iscensätter också ett förhållande till språket i sig som någonting främmande, genom att bibehålla det slags taktila skulpturalitet som kan finnas i upplevelsen av att läsa ett språk man inte helt behärskar, eftersom det inte som modersmålet flyter in i oss

och genast blir abstrakt och referentiellt, och därför förrädiskt genomskinligt. Ordet på det främmande språket blir i sig något konkret, en massa möjlig att vidröra, erfara som objekt, kropp. När den horisonten också smälter samman med en poetisk praktik i likhet med din, som så intensivt arbetar med förfrämmanden och destabiliseringar av invanda "naturliga" utsagor, blir den avnormaliserande effekten mycket stark. Man kunde kalla metoden kannibalistisk: men i så fall handlar det om en kannibalism förstådd som yttersta intimitet – som ett sätt att göra det andra eget, inte genom att förvanska det genom sin tolkning, sin koloniserande läsning, utan genom att s.a.s. svälja det helt och hållet, med bibehållen integritet, bibehållen annanhet...

Du skriver i ditt brev:

"Jag upplever Dickinsons dikter som sammansatta med en precis diktion. Ibland med fast rytm och rim. Ibland till synes lösare. Men även då upplever jag att det finns något 'fast' i deras konstruktion. Som om varje ord förhåller sig till varje annat ord. Och bara kan göra det på det sätt som de gör. Små syntaktiska element bär upp viktiga element i dikten. /.../ Dikternas formella struktur fungerar också ofta som en självständig parallell kraft, för att inte säga makt. Som även den kan ifrågasättas. Till exempel när hon bryter en rytm, eller inte bildar ett rim, där man förväntar sig det. Rörligheten – i det fasta – påminner om tänkandets rörlighet och komplexitet. Om hur det som är precis uttryckt samtidigt är vagt och i grunden oåtkomligt."

Ett poetiskt transkript är en transskrift, en överföring, en gestaltning – en läsning. Poetiska transkript går därmed också att förstå som textuella relationaliteter, som återkastningar av språk där det jag kallar "jag" och "eget" samtidigt aktualiseras och blir allt lösare i sina kanter. Frågor, återskall och svar. Jag ekar i dina ord, och det att eka i en annans ord är att samtidigt upprepa, besvara och läsa dem på nytt. Det är att ge resonans, att låta en intensitet klinga vidare: få vattnet att krusa sig runt årens första klyvning av ytan för att sedan fortplantas utåt i cirklar. Poetiska transkript handlar om att få någonting att ljuda igen, att framställas på nytt, och låta detta *nya rungande* bli ett genmäle som samtidigt är en interpretation. Poetiska transkript finns till i denna responsivitet och resonans mellan röster, tider, kroppar, utsagor. De är resultat av i grunden relationella spel: först genom samtalet/fältintervjuns interag-

erande situation, därefter i överföringen mellan röst och skrift genom transkriberingsakten, sedan genom editeringens litterära omskrift. Transkriptet iscensätter sig på detta sätt som ett interpretativt framförande där en samtalsituation görs lyssningsbar igen, från en annan plats, mättad med ny mening. En översättning mellan register tar plats – liksom mellan då och nu, du och jag. Något ekar *med* och *till* ett annat. Om det att transkribera alltså är att ”tala efter”, så iscensätter transkriberingshandlingen just ett svar på ett annat. Den Ann jag hör i diktafonen är en Ann som befinner sig i oavbruten responsivitet gentemot den andra främling som talar med min röst på bandet. Så blir ”jag” någon som både hör och hörs: i glappet däremellan skapas ett utrymme för någonting tredje, en gestalt i-mellan – men också för en läsning av det egna som främmande, och av det avlägsna som alldeles nära.

Det löper ständiga och oroliga linjer mellan befastande, dementi, revidering och självfrågasättande genom Anns utsagor om skrivandet, så hör jag det i mina öron, omkastningar som skapar mycket rymd, inte minst åt dikten, samtidigt som de beskriver den med stor precision. Att transkribera våra samtal har inneburit att läsa fram utkast om dikten som på ett särskilt sätt och i varje ögonblick tycks mättade av en ambivalens och en precision som kommer ur dikten själv – ty ”ord är inte tomma, de är av kött / vi fodrar dem / ord är erfarenhetsrymder”, som Anja säger. Det har också betytt att samtidigt vara känslig inför och ibland gå emot Anns ideal om det tolkningslösa mötet – är det något jag gör genom transkriptets ekoskrift så är det ju att interpretera. Ändå inbillar jag mig att graden av gestaltning får det poetiska transkriptet att närma sig en annan form av tolkningslöshet: mer än att dra slutsatser om, söker det former för en intensifiering av utsagor och bilder. Jag har sökt mig mot ett förfarande att tala med / till, snarare än ”om” Anns sätt att tänka över dikten. Att ”eka i en Ann” har därför också inneburit att låta den osäkra klang mellan påstående och fråga jag uppfattar i hela hennes poesi och förhållande till den, ljuda vidare. Det är ett frågande sätt att vara i samtalet och skrivandet som transkriptet alltså letar en hörbar och läsbar struktur för. Ytterst handlar det kanske om att göra kännbar den tjockhet, den täta textur av ömsesidig läsning, som utgör ett samtals kött.

ATT LÄSA DET ÄNNU OBEFINTLIGA

[UTGÅNGAR]

...Och skrev för att göra världen läslig till den punkt eller det ögonblick där författaren måste sammanfalla med världen i en gemensam oläsbarhet.¹

Man tar sats inför någonting, man sätter sig i rörelse, det blir inte som man hade föreställt sig.

Jag tänker på poesi som ett existentiellt arbete med form, som ett språk som drar uppmärksamheten till sig som språk, som Gunnar D Hansson har uttryckt det.² I en tid präglad av "det narrativas paradigm", om man får tro Anja Utler, kan poesins upptagenhet vid form – vid sitt eget *hur* – på många sätt tyckas vara en anomali. Och är det också? Vi lever i en tid med stort behov av tydlighet, tydliga berättelser, tydliga agendor, tydliga erfarenheter, en tydlig politik. Det finns ett sökande efter läsbarhet i form av bortträngandet av sådant som ter sig obegripligt, oläsligt. Eftersom poesi inte förhandlar fram sin språklighet på sådana premisser rör den sig oundvikligen ut mot sin marginal, medan ljuset istället faller på en viss typ av romaner och prosa. Kanske är den ett slags tveeggad frihet, denna marginal?

Jag kommer tillbaka till det svarta blocket.

Till instinkten i skrivandet att samla sig inför en tilldragelse av läsning av någonting som redan finns där i natten, men ännu inte kan tydas. Stycket, kolossen, kroppen, blocket – på en gång händelsen, platsen, ytvidden och utsagan för skrivandets ögonblick av möte. Det jag måste möta är den text som är i färd med att bli till, men också denna någon jag ännu inte är. Det är en händelse av förflyttning, förvandling – av en, om man så vill, händelse av transkription av det ännu obefintliga. Eftersom det att läsa är att sträcka sig efter någonting ännu okänt, ännu oformat, otänkt. Det är i alla händelser vad den här boken påstår, och undrar över, genom poesin. Vad jag i läsningen sträcker mig efter är ett språk för vad jag känt, eller ett språk för det jag inte visste fanns – ett språk i anlädande. Vi har med oss någonting när vi läser, en aning, ett varsel, en kontur: men att läsa är också att röra sig mot – och framkalla – det oanade, det ännu oerfarna. Läsning är "en akt av

självglömska som gör oss delaktiga i andra världar”, som Anders Olsson har uttryckt det.³ Men denna glömska förutsätter också en hågkomst, ty ”utan förtrogenhet skulle ingen delaktighet kunna komma till stånd”.⁴ Att läsa påminner alltså på sätt och vis om det att vara människa, om att leva. Eftersom läsaren precis som människan i största allmänhet samtidigt kan sägas vara en vetande och en frågande (Merleau-Ponty).⁵ Att läsa kan i det avseendet aldrig vara en likgiltig handling, även om olika sätt att läsa, och olika objekt för vår läsning, kan göra oss passiva eller verksamma i olika grad. Läsning som händelse av samtidigt frågande och vetande är med nödvändighet en händelse av formande, av skapande, av produktivitet – och delaktighet, eftersom förståelse alltid innebär en aktivt svarande handling (Bachtin).⁶ Grundvillkoret för den produktiviteten är driften mot den eller det andra som drar igång läsningens rörelse: ty vi läser alltid *något*. Här finns en inneboende riktning, en hänvändelse. Det jag begär och sträcker mig efter – det jag behöver – och i mitt behov samtidigt anar och inte känner till, samtidigt söker och framkallar, kan jag bara hitta utanför mig själv (Gustafsson).⁷ Jag vet inte vad det är och hur det ser ut, jag kan bara hitta det utanför, i mötet som är läsningen – i det ovissa språnget från ett till ett annat. Det jag kommer utrustad med är det vaga vetande, det slumrande språk, jag redan hade för min värld, eller det jag tog för världen. Ett språk som i mötets överflöd, i läsningens utökning av verkligheten, både tas i bruk och förloras. I så måtto anger läsningen en handling också av samtal, av sam-språk, av en dialogisk samexistens med ett upplevt annat eller utanför. Om läsningens händelse innebär att vända sig mot ett okänt med en längtan efter att förstå, är läsning med andra ord liktydigt med en saknad, med nödvändigheten av ett ”gentemot” för vilket jag i viss mån glömmet mig själv (Celan).⁸ I den meningen handlar läsning om att i ett ögonblick av uppmärksamhet och relation treva efter någonting som redan väntar på mig därute, men som samtidigt bara kan uppstå genom min blick och mina händer. Att läsa är att söka en vagt anad, men ännu okänd, *A n n*.

Så vill jag i alla fall tänka på den poetiska läsningens handling, i termer av ett famlande efter främmandeheter med en handlingskraft utanför min kontroll, med en närvaro och agens jag inte kan förutse. Vilket också skulle göra dem till bärare av risken, och möjligheten, att jag blir läst tillbaka. Men läsning är också någonting i varje ögonblick bestämt av specificiteten hos sin situation. En situation som indikerar

såväl nuets nedsänkning i en oersättlig omgivning och en oupprepbar tid, genom en unik kroppslighet, liksom de förflutenhetens inlagrade spår och erfarenheter som framkallar läsningens framtid – dess kommande landskap. Det är en situationsbunden oersättlighet som varken hindrar en gemenskap eller en oändlighet, eftersom situationen genom sina ofrånkomliga egenheter och oregelbundenheter garanterar inte bara ett utan oavslutbara serier av njutningssätt (Irigaray).⁹ Sedd så, avkräver mig läsningens händelse i sin oändliga partikularitet inte bara ett erkännande av min egen och det eller de andras skillnad, utan också av rätten hos alla varelser och ting till icke-transparens, till oförklarlighet – till integritet. I mitt trevande-frågande-läsande anar jag samtidigt som jag inte vet: jag vet inte, jag är oförständig, och genom att bära mitt ovetande och mitt oförstånd (Royet-Journoud) som man bär sin blinda rygg (Merleau-Ponty) kan jag närma mig också det som är mig obegripligt och gåtfullt – inte genom genomskinliggörande, utan genom en samexistens med det ogenomträngliga i mig själv och i min värld (Glissant).¹⁰ Att ”läsa poetiskt” är kanske just detta: att sammanfalla med världen i skärpan hos en gemensam oläsbarhet (Christensen).¹¹ Eller som poeten Rae Armantrout skriver: ”Hur läsbar är världen? Det finns en annan sorts klarhet som har mindre med kontroll att göra än med uppmärksamhet”.¹²

I den här boken har jag undersökt hur poesi gestaltar sig som en händelse av läsning och denna läsning som relation, genom närläsningar av och dialoger med tre poeter. Jag har försökt närma mig deras dikter och skrivhållningar som ”en antropolog genom främmande omgivningar” (Bruns)¹³ – som en samtidigt frågande och vetande, en avlyssnande och samtalande. Genom en epistemologisk och litterär utgångspunkt i skönlitterärt inspirerad feministisk teori och metodologi samt i det kunskaps-teoretiska antagandet om vetenskapliga liksom litterära berättelser som oundvikligt situerade och fiktionsskapande, har jag genom tre texttyper – den litterära essän, det poetiska transkriptet och den metareflexiva självläsningen (metodreflektionen) – försökt sätta läsarter och läshandlingar i verket genom den grundposition jag kallar med / till. Läsandets med / till utvinner jag ur det läsbegrepp jag själv skriver fram – man kunde säga diktar ihop – i boken, ett begrepp ur vilket jag urskiljer och frilägger några avgörande dimensioner: läsning som förståelse (och oförståelse), läsning som aktivt formande (och öppet mottagande), läs-

ning som dialogisk samexistens (och ensamhet) samt läsning som en situerad praktik bestämd av sina skillnader, sin oersättlighet. Ur de tre poeternas verk utvinns jag i de litterära essäerna tre poetiker, där frågan om poesi som läsning och läsningen som relation aktualiseras, och där jag också uppmärksammar tre med dessa poetiker förknippade motiv: jag – plats – yta. I Gervitz framträder genom en migratorisk poetik läsningen av ett jag, intakt enbart i sin egen skingradhet, sin mångförgrening, sitt ständiga slungande ur läge. Det handlar i min förståelse om komponerandet av ett subjekt oscillerande mellan självutträde och inlevelsefullt inmundigande av, och förblandning med, andra subjekt – ett subjekt oavbrutet lämnande och ankommande till sig självt som annan. Det är ett jag som gång på gång läser sitt öde, sin identitet, sin kropp, i en interpreterande-repeterande rörelse av olöslig åkallan. Jaget hos Gervitz kommer inte fram, utan finns till i en ständig omtagning, en beröring på nytt, en taktill återvändo som också är ett lämnande. *Jag glöder ännu, jag smeker mig själv* (Gervitz) – och i självsmekningen minns och framkallar jag mig själv som annan.¹⁴ Jag rycks hän, jag blir ex-centrisk, jag kommer tillbaka till mitt eget annanblivande. Men jaget i sin skingradhet och relationalitet, jaget i sin läsning, finns också till genom att vara bunden till en värld. Jaget är med / till sitt utanför, med / till en omgivning som går att beträda och erfara och där jaget inte är den enda, utan en av många aktörer och agenser (Bennett).¹⁵ ”Jag” finns till genom riktadheten mot denna handlingskraftiga utsträckning i rummet, ett rum jag aldrig besitter några klara gränser gentemot, utan samexisterar med, liksom bär inombords. Jag är en människa-med-och-till-flod, för att tala med Anja Utler och den topografiska poetik och den läsning av platser som finns i hennes dikt – ett Marsyasdelta av vibrerande materia, diskurser och kännbarheter, tystnader och historia, bakterier, geologi, elektricitet och drömmar. Ett jag, med andra ord, synonymt med ett springande ut i detta *enda: inte mer jag* (Utler).¹⁶ I flödet av värld, i dess väv av förbindelser och övergångar, trösklar och djup, blir jagets läsning av det yttre landskapet det existentiella mellanrum som möjliggör relation. Utlers dikter förhåller sig på så vis till platser varken genom en tolkande eller avbildande skrivart, utan genom en ruinisk, eller palimtextuell, framskrift av dem (Davidson).¹⁷ Det är, skulle man kunna säga, ett sätt att i språket vara med / till sina platser. Med platsen kommer en exterioritet i vilken jag involveras, ett fält av ytor som väntar på min beröring – detta yttre genom vilket min omgivning omedelbart

framträder för mig och som jag måste se och känna för att skapa orientering i och avläsbarhet av min tillvaro. I min förståelse sker i Jäderlunds sena dikter genom en köttets poetik en sådan läsning av ytorna hos en värld av beröringar och avstånd, flöden och cesurer (Merleau-Ponty).¹⁸ En rörelse formerar sig av *löpande* med och a v b r y t a n d e av världen. Ytorna hos Jäderlund aktualiseras genom denna hackande och flytande läsning som i grunden relationellt uppstående – ytor finns inte i sig själva, de existerar först i mitt sensoriska upplevande av dem. Här går att utläsa en etik, en möjlighet, kanske till och med en plikt, till läsning av världen utan att göra våld på den (Weil) – genom hejdan-det inför det och de andras hinder och skillnad.¹⁹ Så förstår jag den kursiverade och spärrade dikten hos Jäderlund: som ett sätt att genom köttet fråga om paradiset.

Jag kommer tillbaka till det svarta blocket.

Man skulle kunna kalla den här bokens tre kapitelblock för en sorts fallstudier, där i sin tur tre sidoställda men olika sätt att närma mig mina material – essä, transkript och metodreflektion – tar form. I en tvärdisciplinär och genrekorsande kristallisering av perspektiv och representationsformer (Richardson, Ellingson), söker jag sätt att gestalta diktens och poesiskrivandets motsägelsefulla verkligheter, en gestaltande forskningsmetod som söker sig mot öppenhet och oavslutbarhet (Hejinián) snarare än tillslutenhet och konkludering.²⁰ Genom ett försök att i skrivandet befinna mig i ett flöde mellan teori och praktik närmar jag mig också i samtliga av bokens kapitel försök till former för att använda tankefigurer och teoretiska källor generativt och poetiskt implementerande, i syfte att skapa litterärt forskande och passionerat gestaltande textualiteter, där metod, teori och material – kartor och landskap – ingår i en och samma meningsproduktions spiralrörelser, en och samma språklighet. En trohet upprättas mot det ”poetiskt” snarare än begreppsligt ”sanna” (Lykke).²¹ Jag tecknar ett ovetskapens ideal, en dumhetens uppgift, som en väsentlig aspekt av en litterärt gestaltande forskningspraktik – en plikt att tillåta ett produktivt oförstånd för att nå en förståelse bortom en ”faustisk omnipotens”: genom vidkännandet av det oförståeliga, det ogenomträngliga och det olika (Hejinián, Royet-Journoud, Glissant).²² En forskande och läsande hållning som med andra ord försöker läsa med / till det oläsbara: i diktmaterialen, i samtalen med poeterna, i min egen forskningsmetod. Inte minst försöker jag implementera denna

”plikt till dumhet” i mina metareflexiva självläsningar, där epilogens läsning av det redan skedda ger frihet åt ett skrivande utan given kompass, en görändets impulsiva ovetskap. Med stöd i Adriana Cavareros filosofi om den relationella röstens unicitet och det berättningsbara jaget – samt i experimentellt etnografiska begrepp och forskningsuttryck som reflexiv intervju, etnografisk poesi, transkribering förstådd som analytisk och gestaltande akt, etnografisk platsspecificitet och performativa representationsformer – avläser och kontextualiserar jag min egen forskarsubjektivitet och mitt sätt att närma mig mina material, samtidigt som jag försöker skriva fram en ”poetiskt situerande” textualitet, en icke-kongruent gestaltning av samtalsens förflutenhet liksom av förhållandet mellan mig som forskare och mina informanter, samt mellan fältmaterial och representationsform. Jag hoppas att ett kunskapsbidrag den här boken lämnar delvis hör samman med detta – att den genom sina läsningar, samtal, transkript och metodreflektioner teoretiserar och tar i bruk explorativa metoder som varken är litteraturkritiska eller litteraturvetenskapliga, utan litterärt forskande och gestaltande. De erfarenheter och insikter de skriver fram hade inte kunnat uppnås utan momentet av gestaltning. Inte minst gäller det boktexternas arbete med situering på olika nivåer och genom olika gestaltungsgrepp, där de dialogiska metoder och representationsformer jag försöker skriva fram kan läsas som förslag på hur nya kunskaper kan nås om litteratur, litterärt skrivande och författarsubjektivitet. I detta arbete spelar den konstnärligt utforskande tillämpningen av, och utgångspunkten för, skrivandet en utslagsgivande roll, genom vilken jag reflexivt tar i bruk såväl akademiska som konstnärliga undersökningsmetoder, kunskapsbegrepp och skrivarter. Framförallt gäller det den poetisk-etnografiska praktik som blivit en avgörande punkt i forskningsarbetet, där det poetiska transkriptet kan förstås som ett konstnärligt forskande format som alstrar flätverk av läsningar, interpretationer och iscensättningar av den värld, den berättelse, som transkriptet självt framställer. Vad den här boken genom sina textexperiment och läsförsök alltså försöker göra, är att från en litterär horisont och genom en konstnärlig undersökningsprocess kretsa in någonting lika grundläggande och självklart som abstrakt i dikten och poesins görande: konceptionsögonblicket för ett jag som genom att träda i relation läser världen innan den blir till: det svarta blockets ögonblick.

UTSIKTER FRÅN ETT BRINNANDE HUS

[IRRGÅNGAR]

Man tar sats inför någonting, man sätter sig i rörelse – man hamnar på avvägar.

Jag föreställde mig att den här boken skulle handla om kritik. Till sist kom den att handla om andra saker. Men om det oskrivna brevets latens kan bli till en ovillkorlig underström i ett samtal, så kan en forskningsstudies orealiserade utgångspunkter också likna en sorts skugga, förbiflytande, men ändå där.

Jag har alltid tänkt på kritiken inte som en instans i första hand för värdering och urskiljning, utan en som låter läsningens kraft skälva vidare: som ett sätt i språket som skakar med litteraturen, i litteraturen. Vi behåftar gärna kritiken med allehanda ideal, uppdrag, nyttoaspekter, demokratiska värden, men på många sätt är den lika gåtfull och oberäknelig som litteraturen själv. Kritik iscensätter gärna auktoritet, inte sällan är det så den gör sig gällande och igenkännbar som just ”kritik”. Men i själva verket famlar den, begär, faller sönder och går vilse precis som allt annat litterärt skrivande – jag har ofta tänkt att det bara är genom graden av vidkännande av denna sin egen famlande karaktär som kritiken kan nå sin exakthet, sin glöd.

Jag minns den intensitet, den frenesi, jag skrev med när jag började skriva dagskritik. Jag minns gråheten och stänken av rosa och guld över eftermiddagshimlarna som for över taken i östra Malmö. De avskavda gräsmattorna och industriområdena med sina bortkastade föremål, sin bråte. Bosättningarna längs järnvägsspåren som jag och hunden gick förbi på våra promenader, klungor av tält där människor rörde sig på avstånd i mörka täckjackor bland sovsäckarnas smutsiga glans. Huset över gatan mittemot vars masonitskivefärgade fasad täckte utsikten utanför mitt fönster. L:s blick på mig över rummet medan jag arbetade, den svarta lilla kroppen i vila och vaka på samma gång, ögat aldrig

fullständigt slutet, hennes djuriskt beredda sömn. Det var en period av ensamhet och arbete, Malmö var grått som aska eller blyerts och skimrande på sitt eget vis, och jag skrev.

Jag har några gånger försökt räkna på de där åren av febrigt kritikskrivande, hur många texter jag skrev, jag minns de flesta av dem som i en dimma. När jag läser om dem är många av dem mig helt främmande, som skrivna av någon annan. Skrivandet självt var aldrig dimmigt, utan präglades av samma maniska skärpa som skrivandet av dikten.

Dagsrecensionens tidslighet är en omedelbarhetens och glömskans tidslighet, åtminstone kan det kännas så medan man arbetar i den hastighet som villkoren för en sådan verksamhet ställer upp. Recensionen är ett tillfälligt fönster, en hypotes, en inskrift av ett "nu" där en läsning äger rum, en provisorisk markering av en momentan närvaro och en blick. På särskilda vis genomströmmas recensionen genom denna tidslighet av samtiden, men den kan också fungera som en broms åt denna samtid.

När jag började skriva kritik skrevs det mycket mer på kultursidor om poesi än vad som görs idag, det skrevs fortfarande och ganska långt om enskilda tidskriftsnummer, det skrevs mer om smal översatt litteratur utgiven på små förlag. Men också då skrev man kritik i en känsla av att allt kunde rasa på en sekund, man skrev under hotet om tidningsdöd och osäkrare villkor för frilanskritiker, man skrev och forslade sina läsningar ut i en rymd av reklam, kvällstidningsjournalistik, debattartiklar och skvaller, man skrev rakt ut i världens grälla virvlar med ett kanske skrattretande allvar, man skrev som vid ett fönster högst upp i ett brinnande hus.

Man skrev i den ögonblicklighet som är dagskritikens.

Vem läser om gamla recensioner? De försvinner i bästa fall ut i de mediala arkivens glömska. Men för den som skriver dem motsvarar de förbiilande rymder där ett omsorgsfullt arbete försiggår, en laddad meningsproduktion, en förhandling om hur världen kan skrivas, förstås, läsas – ett arbete som formerar sig, tättnar, och försvinner. *Men ändå finns?*

Det fanns år under den här perioden när jag skrev femtio-sextio texter, vilket ger ett snitt på mer än fem recensioner i månaden under boksäsongerna. Jag vet inte vad det var för en glupskhet, bortsett från att den i viss mån orsakades av ett enkelt behov av försörjning. Det går i alla händelser inte att skriva i en sådan takt och med en sådan intensitet för länge. För eller senare riskerar man att bli precis den urvattnade

litteraturkritiker Maurice Blanchot pratar om, den vars "vilja till förenkling svårligen låter sig förenas med bokens enkelhet".¹ Kritikern som "nästan inte läser", eftersom "han bara tänker på att skriva och om han förenklar, ibland genom att komplicera, om han lovordar, om han klandrar, om han snabbt gör sig av med bokens enkelhet genom att ersätta den med stringensen i en bedömning eller med sin välvilliga förståelses rika bekräftelse, så är det för att otåligheten driver honom, så är det för att när han inte kan läsa en bok, så måste han på samma sätt underlåta att läsa tjuugo, trettio eller ännu fler, och denna oräkneliga ickeläsning, som å ena sidan absorberar, å den andra försummar honom, inbjuder honom att ständigt skynda vidare från en bok han inte läser till en annan han redan tror sig ha läst, för att komma fram till det ögonblick då han utan att ha läst något i någon bok stöter samman med sig själv i den sysslolöshet som skulle ha tillåtit honom att äntligen börja läsa, om han inte själv sedan länge i sin tur blivit författare."²

Är allt jag skrivit i den här boken en enda lång uppgörelse med den där oläsande läsaren, som alltså i något ögonblick är jag själv?

Jag längtar efter den där unga människan som gick med hunden över industritomterna i Malmö, hennes läsglöd, känslan av litteraturens betydelse liksom av dess vansinne, stegringen i skrivandet som både liknade en dimma och en klarhet.

Jag har ofta tänkt på böcker som varelser, lika motstridigt sammansatta som vilka andra varelser som helst. Samma uppfordran och krav på närvaro, samma olater eller förförelsekraft, samma ljus och mörker som de av kött och blod. I mötet med böcker precis som med de levande kommer man också att misslyckas, man slarvar, man är av olika skäl splittrad, avtrubbad, man stänger sig, man klarar inte av att relatera. På samma sätt som med en annan människa går det också att vara sträng mot en bok som solidarisk handling: man kan kräva den på saker, till exempel ett vidkännande, också av sin läsare. Så har jag ofta tänkt på kritikerns uppgift, i termer av en *sträng solidaritet*: genom en läsning där jag har modet att sätta mig själv på spel, beredd på förlusten av den jag trodde att jag var, och det jag tog för världen. Att tappa ansiktet. Påkommen i min sårbarhet, tillbakaläst. Bara så kan jag be också boken jag läser om en förlust – genom att kräva den på att bli synonym med sina egna paradoxer, sina brister och ljus, samstämmig med sitt system, ett med sin egen motstridiga klarhet. Bara genom en sådan läsning *med*

och *till* boken, har jag rätten att i den kritiska texten avkräva den dess säregenhet och sanning. Det handlar kanske om att i läsningen av boken samtidigt *läsa sig själv bättre*, sina bevekelsegrunder, sina vanor, sin okunnighet och begränsning, och genom en sådan självläsning – i ett solidariskt strängt följande – låta kritiskt subjekt och objekt sammanfalla i en delad oläsbarhet (Christensen) som kan motstå illusionen om att världen är begriplig.

Spelet mellan en sådan beredskap till sårbarhet och den själv-påtagna myndighet som ofta finns mer eller mindre synligt nedlagd i det kritiska uppdraget är möjligen den punkt där den kritiska textens poetiska möjlighet kan avgöras. Det handlar kanske, med Hejinians ord, också här om förhållandet mellan öppenhet och slutenhet. En balansakt där poesi, så måste jag tänka på den, alltid ligger i framkant, eftersom dikten arbetar med förståelse och förklaring på helt andra sätt än vad kritikens skrivkonventioner tillåter. En kritik praktiserad som ett ”poetiskt läsande” vore kanske en kritik som, genom att ålägga sig dumhetens uppgift, sökte en samexistens med, och ett hejdande inför – inte ett genomlysande av – det kritiska objektets hinder (Weil). Konstverket, som Heidegger skriver, kommer alltid att motstå varje ansträngning från vår sida att gripa det som ett objekt eller förvandla det till en idé – det finns drag hos det som kommer att undandra sig all epistemologisk belägring.³ En poetiskt läsande kritik vore kanske därför en kritik som sammanfaller med en läsart i något ögonblick oförstående inför sig själv – och som också orkar vidkännas detta oförstånd, tolerera sitt eget ovetande, sin dumhet, sin begränsning.

Kanske pratar jag i själva verket om en helt utopisk, en *paradisisk kritik*? En kritik, möjligen, skriven med / till verket. En kritik som förkroppsligar en läsdisposition vars kritiska imperativ i så fall snarare står att finna i en tanke om ”*känsligheten* som kritisk förmåga” – som Marcia Sá Cavalcante Schuback förstår Kants kontrahent Johann Georg Hamanns kritiska hållning.⁴ Ty ”[k]ritiken”, menar hon, ”får kritisera allt, till och med olika kritiska ståndpunkter men inte det kritiska imperativet. Just detta förbud utgör kritikens döda vinkel.”⁵ Skillnaden mellan det vi förstår som kritik och det ”performerandets skeende” som för Cavalcante Schuback går att utläsa ur Hamanns kritikbegrepp, finns för henne i en skillnad mellan tempus. Hon skriver: ”’Kritik’ har hittills alltid utövats på det formade, det gripna, den avslutade formen. Vad Hamann har lämnat som förslag till eftervärlden är den

kritiska känsligheten och dess transfigurationsförmåga och något som jag skulle vilja kalla för 'känslighetens transfigurationskraft', vilken innebär en omtumlande förskjutning av fokus – nämligen att vända fokus till det forande, till det bildande, till det pågående, till det skeende i dess skeende, som är känslighetens tid och rum. Om kritiken alltså har att göra med det formade, med komparation och konfrontation av formerna och det formade sinsemellan, om det har att göra med en form mot form, bild mot bild, position mot position, har transfigurationen att göra med det forande, med blivandets presens particip.”⁶

Som kunskapstillägg till en paradisisk kritik, är det kanske just i form av en sådan kraft och tidslighet poesin skulle bidra med. Men det skulle då också handla om en kritisk känslighet som hör ihop med det (förtvivalade) samtal, med det diktens samspråk, där jag aldrig kan vara ensam, utan alltid finns till i mitt beroende av, mitt behov av, min sårbarhet inför, den eller det andra. Den ensamhet samtalet kommer med vore då alltid en ensamhet *till* och *med*, men också *inför*, någon – jag involveras i en händelse av lyssnande och tal till en kommande, ännu obekant, verklighet. Ett förtvivalat samtal, en dikt, en kritisk text, kan förstått som ett performerande skeende i det avseendet påminna om ett poetiskt transkript, det relationella spelet av runganden, ekon och återkastningar gör det ännu ohörbara hörbart. Ty vårt språk och vår röst är inte helt vår egen, trots att de alltid markerar sin härkomst i en levd och oersättlig kroppslighet – utan uppstår i relation, i en växling mellan anrop och svar (Cavarero). En paradisisk kritik vore i det perspektivet inte bara en kritik som genom sträng solidaritet ställer sig till förfogande som röst och öra för det kritiska objektets motstridiga anrop. Om en paradisisk kritik också låter sig anas som en tilldragelse av läsning och relationalitet, av sam-språk, och den kritiska texten som ett transkript av denna läshändelse, måste den kritiska texten inte bara låta musikaliteten hos sitt objekt, verket, genljuda – den måste också återkasta klangen hos den läsning som frammanar det.

NOTER

ETT SVART BLOCK MITT I VÄRLDEN [INGÅNGAR]

- 1 Marguerite Duras (1987): "Det svarta blocket" i *Vardagens ting*, övers Katarina Frostenson (Interculture 1988), s. 29 & 30, min kursiv.
- 2 Ibid., s. 30.
- 3 Jag växlar genomgående i boken mellan termen "relation" och "relationalitet", där jag använder den senare i den bemärkelse som är vanlig i engelskan, där "relationality" refererar till *sättet att vara relationell*, till skillnad från just "relationell" som endast avser det att vara i relation. Här finns alltså en betydelseskillnad mellan ett *hur* och ett *att*.
- 4 Elisabeth Hjorth: *Förtvivlade läsningar. Litteratur som motstånd & läsning som etik* (Glänta produktion 2015), s. 127. Se vidare i Emmanuel Levinas (1948): *Tiden och den andre*, övers Erik van der Heeg och Sven-Olov Wallenstein (Brutus Östlings bokförlag Symposion 1992).
- 5 Madeleine Gustafsson: *Påminnelser. Om böcker, människor och ord* (Daidalos 2016), mina radbrytningar.
- 6 Ibid., mina radbrytningar.
- 7 Jean Daive (1996): *Under kupolen: vandringar med Paul Celan*, övers Daniel Pedersen (ellerströms förlag 2013), s. 5.
- 8 Med poetik avser jag den traditionella definitionen av läran om hur diktverk är eller bör vara utformade. Se vidare exempelvis i Per Erik Ljung och Anders Mortensen: *Texter i poetik från Platon till Nietzsche* (Studentlitteratur 1988).
- 9 Se vidare i kapitlet "Extatiska subjekt eller *Oh Mother where art Thou?*", s. 34. Här bör också tilläggas att läsningen i denna avhandling av Gervitz poesi förhåller sig till det spanskspråkiga originalet till den version som översattes till svenska av Magnus William-Olsson och Ulf Eriksson 2009 (Wahlström & Widstrand). Det samtal med Gervitz som ligger till grund för de två sista kapitlen i Gervitz-blocket skedde i San Diego 2013. Vintern 2017–18 översatte jag själv den senaste originalversionen av *Migraciones* som då hade tryckts i Mexiko (Mangos de Hacha 2017), en översättning som under titeln *Migrationer* 1976–2018 utkom på Rámus förlag sommaren 2018. Mitt översättningsarbete tillkom med andra ord sent i arbetsprocessen med den här avhandlingens texter och dess kronologi i tid och rum. Gervitz-blocket var skrivet sedan länge, och de resonemang jag för omkring Gervitz poesi utgår i så hög grad från den tidigare versionen att avgörande lager i min analys skulle ha förskjutits om jag beslutat mig för att skriva om kapitlen om Gervitz utifrån den senaste, mexikanska, versionen. Det är också en version som, om än inte fullständig men på flera sätt, delvis har rört sig bort från de tematiker och grepp jag

placeras i huvudblickfånget i min läsning av Gervitz i denna avhandling. Mitt översättningsarbete har jag därför kommit att se på som en delvis helt avskild verksamhet i förhållande till avhandlingsarbetet – om än också fullständigt beroende av det, på så vis att den förtrolighet med Gervitz dikt och skrivande jag har förvärvat genom forskningen fått stor betydelse för översättningens slutliga skepnad och språkliga val.

- 10 Se vidare i kapitlet "Plats, väv, yta", s. 100–123.
- 11 Se vidare i kapitlet "Varför är vi inte i paradiset? Världen som kött", s. 174–196.
- 12 Med poetologi avser jag precis som jag skriver de självuppfattningar om det egna arbetet som poeter formulerar i förhållande till sin egen skrivpraktik. Poetologi understryker här perspektivet inifrån ett poetiskt görande, där gränsen mellan metatext och dikt kan vara, och ofta är, flytande. Ordets etymologiska rötter finns i det grekiska uttrycket *poitike technē*, och har att göra med artikulationen av diktens "hur", dess utförande, liksom med kontexten för dess tillkomst uppfattad som ett kontinuum av pågående reflektion från den skrivandes horisont.
- 13 Jfr den texttyp som konstnären, poeten och teoretikern Franck Leibovici kallar "poetiskt dokument", vilket han ringar in genom en läsning av Charles Reznikoffs poesi – ett samplande poetiskt format som, genom att iscensätta sig som medianföremål mellan dokument och dikt, Leibovici menar uppfinnar ett särskilt sorts vetande. Det poetiska dokumentet, menar han, utgör ingen kopia som tar originalets plats, snarare opererar det genom att skapa ett språkrum som "utökar det verkliga", i en undersökande destabilisering av språkets fabrikationsmekanismer – vilket skulle tillåta det poetiska dokumentet att på särskilda vis beröra frågor om sanning, fiktion och rättvisa. Att jämföra med svenska exempel som Ida Börjels *Skåneradio* (2006) och *Konsumentköplagen: juris lyrik* (2008) eller UKON:s *Någons stöd* (1999) och *Block* (2005) – diktböcker som på olika vis använder sig av, omkopplar, förvanskar och skriver vidare på främmande röster och texter. De representerar "parasitära" poetiska praktiker i den meningen att de som en konsekvens av appropriering av främmande material aktualiserar osäkra och flytande utsagositioner, liksom ovissa förhållanden mellan eget och annat, varigenom en skrivande subjektivitet och frågan om författaravsändare sätts i gungning. Se vidare i Franck Leibovici: "Poetiska dokument", övers Jonas (J) Magnusson, *OEI* 53–54/2011 & Charles Reznikoff (1975): *Förintelsen*, övers Ulf Karl Olov Nilsson (Råmus förlag 2013).
- 14 I denna större rörelse av tänkanden som påverkat min läsning har Judith Butler intagit en oundviklig referens genom verk som *Gender Trouble*:

- Feminism and the Subversion of Identity* (1990) och *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993), där hon med stöd i poststrukturalistiska tänkare som Jacques Derrida, Michel Foucault och Jacques Lacan artikulerar subjektet som någonting alltid redan decentraliserat och diskursivt alstrat.
- 15 Se utförligare beskrivningar med korrekta källhänvisningar i avhandlingens respektive kapitel där dessa teoretiska figurer och resonemang tas upp.
- 16 Merleau-Ponty har varit föremål för ett flertal feministiska och postkoloniala omläsningar (exempelvis av Sara Ahmed, Judith Butler, Marion Iris Young, Luce Irigaray m fl) där ett användande av hans fenomenologi ofta löper parallellt med en kritik av den androcentriska universalism och enhetliggjorda subjektivitet som ibland tillskrivs den. Medveten om denna tradition av samtidigt kritiska och erkänn samma omläsningar, har jag dock tyckt att en läsning av källtexten, det vill säga av Merleau-Ponty själv, visar att den i viss utsträckning rymmer sin egen självkritik, inte minst genom den litterära stil den hela tiden anammar, där begreppet "kött" tillåts glida och förbli ofixerbart. Den subjektivitet som därigenom tecknas blir genom sin kroppssituering och den gestaltande språkighet varmed den artikuleras möjlig att ta i bruk också i förhållande till andra kroppar än de Merleau-Ponty själv tänkte sig, vilket inte minst Ahmed och Irigaray uppmärksammar. Se vidare i Sara Ahmed: *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Duke University Press 2006) och Luce Irigaray (1984): *An Ethics of Sexual Difference*, övers Carolyn Burke och Gillian C. Gill. (Cornell University Press 1993).
- 17 Barthes resonemang om författarintention och biografi som problematiska kunskapskällor för ett kritiskt läsande av litteratur vände sig emot då förhärskande biografistiska läsmetoder inom litteraturstudier, där han hävdade att totaliteten av en litterär texts meningssammanhang inte ligger i dess ursprung utan i dess destination, och fortplantning, hos läsaren. Se vidare i Roland Barthes (1967): "The Death of the Author" i *Image – Music – Text*.
- 18 Se exempelvis Nina Lykke (red): *Writing Academic Texts Differently. Intersectional Feminist Methodologies and the Playful Art of Writing* (Routledge 2016); Mona Livholts: "Det tänkandeskrivande subjektet. Reflektioner kring metodologiska postulat, genusforskning och post/akademiskt skrivande", *Tidskrift för genusvetenskap* 2008:2 & Graham Francis Badley: "Post-Academic Writing: Human Writing for Human Readers", *Quantitative Inquiry* 2017:11/8.
- 19 Magnus William-Olsson: *Läsningen föregår skriften* (Ariel förlag 2012), s. 147.
- 20 Jfr Michael Bachtins dialogicitetsbegrepp i exempelvis *Det dialogiska ordet* (1975), övers Johan Öberg (Anthropos 1988).
- 21 Michael Bachtin (1979): "Frågan om talgenrer", övers Helena Bodin, i Eva

- Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red): *Genreteori* (Studentlitteratur 1997) s. 211.
- 22 Martin Heidegger (1937): "Hölderlin och diktandets väsen", övers Hans Ruin, *Kris* 1990:39–40, s. 203.
- 23 Paul Celan (1960): "Meridianen. Tal hållet med anledning av mottagandet av Georg Büchner-priset", övers Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein, *Kris* 1987:34–35.
- 24 Ibid.
- 25 Ibid.
- 26 Ibid., mina radbrytningar.
- 27 Jfr Maurice Merleau-Ponty (1964): *Lovtal till filosofin*, övers Anna Petronella Fredlund (Brutus Östlings bokförlag Symposion 2004).
- 28 Se vidare i kapitlet "Plats, väv, oändlighet" och resonemanget utifrån Jane Bennetts begrepp "vital materialism" s. 100–123.
- 29 Se vidare i kapitlet "Varför är vi inte i paradiset? Världen som kött" och resonemanget om ytor och varseblivning s. 174–196.
- 30 Jfr Maurice Merleau-Ponty (1945): *Kroppens fenomenologi*, övers William Fovet (Daidalos 2000).
- 31 Gerald L. Bruns: *What are poets for? An Anthropology of contemporary Poetry and Poetics* (University of Iowa Press 2012), opaginerat förord.
- 32 Ibid., min övers.
- 33 Rosemarie Waldrop (2006): *Äpplets vana att falla*, övers Ida Linde, Niclas Nilsson & Marie Silkeberg (Råmus förlag 2011), s. 6.
- 34 Lyn Hejinian (2000): *Det öppna och det säregna*, övers Camilla Hammarström (Lejd 2015), s. 30.
- 35 Se till exempel Ann Rosalind Jones: "Writing the Body: Toward an Understanding of 'L'écriture Feminine'", *Feminist Studies* 7/2 1981; Susan Sellers (red): *The Cixous Reader* (Routledge 1994); Rachel Jones: *Irigaray. Towards a Sexuate Philosophy* (Polity Press 2011); Kathleen O'Grady: "Guardian of Language: An Interview with Hélène Cixous" i *Women's Education des Femmes* 1996:12/4. För andra användanden av écriture féminine inom fältet konstnärlig forskning se Mara Lee: *När Andra skriver. Skrivande som motstånd, ansvar och tid* (Glänta produktion 2014) och Hanna Hallgren: *Prolog till den litterära vetenskapsteorin* (Pequod Press 2014).
- 36 Jag hänvisar här till en uppsjö av feministiska tänkare som ringar in vetandet såsom alltid redan situerat, exempelvis Elisabeth Grosz och hennes resonemang om vetenskapshistoriens förment universella kunskapsideal och kunskapsproduktionens avhängighet av det vetande subjektet i "Bodies and Knowledge.

- Feminism and the Crisis of Reason” i *Time and Perversion* (Routledge 1993); Donna Haraway (1988) om möjligheten till en ny objektivitet baserad på ”feministisk empirism” i ”Situerade kunskaper: Vetenskapsfrågan inom feminismen och det partiska perspektivets privilegium” i *Apor, cyborger och kvinnor. Att återuppfinna naturen*, övers Måns Winberg (Brutus Östlings bokförlag Symposium 2008); Lorraine Code om vetande och subjektivitet i ”Taking Subjectivity into Account” i Linda Alcoff & Elizabeth Potter (red): *Feminist Epistemologies* (Routledge 1993) m fl.
- 37 Jfr Annelie Bränström-Öhman: ”Show some emotion! Om emotionella läckage i akademiska texter och rum” & Mona Livholts: ”Det tänkandeskrivande subjektet. Reflektioner kring metodologiska postulat, svensk genusforskning och post/akademiskt skrivande”, båda i *Tidskrift för genusvetenskap* 2008:2.
- 38 Donna Haraway: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness* (Prickly Paradigm Press 2005), s. 20.
- 39 Collis, Stephen: *Through Words of Others: Susan Howe and Anarcho-Scholasticism* (ELS Monograph Series 2006), s. 5, min övers.
- 40 Se vidare om Cavareros filosofi i avhandlingens tre metodepiloger ”Att läsa mellan närheter på avstånd”, ”Sammanrinna eller *Läsningar av en kommande plats*” och ”Jag ekar i dina ord. Brev till en A n n”, s. 84–97, 158–171 & 232–47.
- 41 Jfr termen ”lyrisk essä” som kommer ur en amerikansk kontext där den i slutet av nittiotalet började användas som genrebeteckning för en essäistisk som rörde sig bort från den mer traditionella fria essän (”creative non-fiction”) och djupare in i poetiska arbetsätt genom narrativa brott, associativa bildkedjor och montageformer. Exempel på lyriska essäister är Anne Carson, Susan Howe och Charles Bernstein. Se vidare bl a i John D’Agata & Deborah Tall: ”The Lyric Essay”, *Seneca Review* 2012; David Lazar: ”Queering the Essay” i Margot Singer & Nicole Walker (red), *Bending Genre: Essays on Creative Nonfiction* (Bloomsbury 2013).
- 42 Gunnar D Hansson: *Var slutar texten?* (Autor förlag 2011), s. 17.
- 43 Jfr Laurel Richardson & Elizabeth Adams St. Pierre: ”Writing: A Method of Inquiry” i Yvonna S. Lincoln & Norman K. Denzin (red): *Handbook of Qualitative Research* (Sage Publications 2005).
- 44 Theodor Adorno (1958): ”Essän som form”, övers Anders Johansson, *Glänta* 2001:1.
- 45 Ibid.
- 46 Begreppet ”poetisk sanning” återfinns hos Nina Lykke då hon i sin *Könsforskning – en guide till feministisk teori, metodologi och skrift* (Liber 2009) gör bruk av filosofen och teologen Hywel D. Lewis definition av en sådan (i ”On Poetic

- Truth”, *Philosophy* 1946/79) för att skriva fram feministiska kunskapsmetoder. Lewis (genom Lykke) anförs också av Hanna Hallgren i ”En queer introduktion till texten Gränslösa hundar. Om queerteori, performativitet och subversiva repetitioner i skönlitterära, kritiska och vetenskapliga texter” (*Kvinder, køn & forskning* 2013:1) där hon skriver: ”Ett poetiskt, processorienterat och reflexivt akademiskt skrivande, menar jag, rymmer särskilt goda möjligheter att studera, gestalta och poetiskt teoretisera de punkter vid vilka ‘intellekt’ och ‘affekt’ möts för att tillsammans skapa kunskap. Det öppnas ett gränsspråk, en tänkande-hand, en teori av tårar, ett jubel som stiger ur kronblad och kamrar, ett hjärtas minne. / Språket som gränsar till kaos / Det öppnas ett språk för löv”
- 47 Françoise Defromont: ”Metaphorical Thinking and Poetic Writing in Virginia Woolf and Hélène Cixous” i Helen Wilcox m fl (red): *The Body and the Text. Hélène Cixous, reading and teaching* (Harvester Wheatsheaf 1990), s. 119. Jfr Sissel Lie: ”Pour une Lecture Féminine?” i samma bok.
- 48 Här hämtar jag bland annat stöd i cybermediateoretikern Gregory L. Ulmers definition av kreativ forskning och hans begrepp ”mystory”, ett begrepp som kombinerar idén om mysteriet, historien och ”min berättelse” (my story), och vilken adresserar en forskningsmetod färgad av hypertextens sätt att producera kunskap genom att komponera oväntade och nya samband mellan olika textmaterial (Ulmer anför bl a surrealisternas vanvördiga implementering av Freuds teorier i sina konstnärliga praktiker som exempel). För Ulmer exponerar ”mystory” vetandets konstruerade karaktär genom att göra sig till en forskande kompositionsmetod som premierar upptäckten, uppfinningen och partialiteten. Det är också en metod som inte huvudsakligen uppehåller sig vid analysen och den vetenskapliga noggrannheten, utan som upprättar nya retorisk-poetiska samband och kunskapsmetoder. En central fråga för Ulmer blir hur den teoretiska källan är sammansatt och utförd snarare än vad den säger. Se vidare i Gregory L. Ulmer: *Heuristics: The Logic of Invention* (Johns Hopkins University Press 1994).
- 49 Ibid.
- 50 Jfr Megan Simpson: *Poetic Epistemologies: Gender and Knowing in Women’s Language-Oriented Writing* (SUNY press 2000).
- 51 Inger Christensen (2000): *Hemlighetstillståndet*, övers Anna Hultenheim (Ariel förlag 2011), s. 41.
- 52 Ibid.
- 53 Lyn Hejinian: ”La Faustienne” i *The Language of Inquiry* (University of California Press 2000), s. 234.
- 54 Claude Royet-Journoud, ”Poesin i sin helhet är preposition” i *Teori om prepositioner*, övers Jonas (J) Magnusson & Helena Eriksson (OEI editör 2003), löst

- ark. Se vidare om Royet-Journouds ovetskspraktik i Jonas (J) Mangussons efterord till Claude Royet-Journoud: *Omveltningen / Begrepet Hindring / Objektene inneholder det uendelige / De udelelige naturer*, övers Gunnar Berge & Jørn H. Sværen (H Press 2009).
- 55 Jfr Magnus William-Olsson (red): *Språk och oförnuft. Konstens kunskap, kunskapens konst* (Ariel förlag 2015).
- 56 Jfr Andrew Warstat: "Un-teachable and un-learnable : the ignorance of artists" i Elizabeth Fisher & Rebecca Fortnum (red): *On not knowing : how artists think* (Black Dog Publishing 2013).
- 57 T.J. Demos: "The Right to Opacity. On the Otolith Group's Nervus Rerum" i *October magazine* 2009:129, s. 114, min övers. Se vidare om Glissants opacitetsbegrepp i Édouard Glissant: *Relationens filosofi: omfångets poesi*, övers Christina Kullberg & Johan Sehlberg (Glänta produktion 2012).
- 58 Formuleringen är Maurice Merleau-Pontys, och kopplas till den omedvetna kropp som finns bortom det varseblivande subjektets medvetna rörelser, och som för Merleau-Ponty är den del av min kroppslighet som är djupast förbunden med världen. Se vidare resonemanget om det anonyma köttet i Merleau-Ponty i "Varför är vi inte i paradiset? Världen som kött hos Ann Jäderlund", s. 174.
- 59 Inger Christensen (1982): "Den gemensamma oläsbarheten" i *Del av labyrinten*, övers Marie Silkeberg (Modernista 2017), s. 48.
- 60 Tre svenska avhandlingar har tidigare lagts fram inom det konstnärliga forskningsfältet litterär gestaltning: Fredrik Nybergs *Hur låter dikten? Att bli ved II* (Autor 2013), Mara Lees *När Andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid* (Glänta produktion 2014) samt Helga Krooks *Minnesrörelser* (Autor 2015). Samtliga lades i likhet med denna bok fram vid Göteborgs universitet.
- 61 Se vidare exempelvis i Melisa Cahnmann-Taylor & Kent Maynard: "Anthropology at the Edge of Words: Where Poetry and Ethnography Meet", *Anthropology and Humanism* 35:1 2010 & Mona Livholts: "Det tänkandeskrivande subjektet. Reflektioner kring metodologiska postulat, genusforskning och post/akademiskt skrivande", *Tidskrift för genusvetenskap* 2008:2.
- 62 Se noterna till kapitelbeskrivningarna längre ner.
- 63 Begreppet "crystallization" kommer ursprungligen från sociologen Laurel Richardson, och avser en korsning eller kombination av multipla och genre-överskridande analys- och representationsformer inom kvalitativ forskning som smälts ner till en koherent text eller en serie av relaterade. Genom en kristalliserande forskningspraktik kan, enligt Richardsons uttolkare Laura L. Ellingson, en rikare, tätare och öppet partiell berättelse om ett fenomen åskådliggöras som samtidigt förmår problematisera sin egen inre konstruk-

tion, inte minst genom att synliggöra forskares utsiktspunkter och sårbarheter, liksom vetandets och kunskapsprocessers oavslutbarhet. Jfr Laura L. Ellingson: *Engaging crystallization in qualitative research: An introduction* (Sage Publications 2009), Laurel Richardson & Elizabeth Adams St. Pierre: "Writing: A Method of Inquiry" i Yvonna S. Lincoln & Norman K. Denzin (red): *Handbook of Qualitative Research* (Sage Publications 2005) & John W. Creswell: *Qualitative inquiry & research design: Choosing among the five approaches*, 2nd ed. (Sage Publications 2007).

- 64 Marjorie Perloff (1983): "Uppfinnandet av collaget" i *Differentiell poetik* (OEI editör 2012), s 132.
- 65 Att jag söker mig mot en experimentell och konstnärligt influerad fåra inom etnografien beror inte främst på att jag skulle vara intresserad av att lösa det representationsproblem som länge har varit etnografins, och som i stor utsträckning föranlett konstnärligt inspirerade metoder inom de senaste decenniernas etnografiska arbeten, angreppssätt som förfäktats av exempelvis Fernando Cazadilla och George E. Marcus i "Artists in the Field. Between Art and Anthropology" i Arnd Schneider & Christopher (red): *Contemporary Art and Anthropology* (Berg 2006). De argumenterar här för att en hybridisering mellan konst och etnografi förmår undvika en koloniserande återgivning av den Andre liksom generaliserande påståenden om världen genom medskapande deltagande och reflexiva skapelseakter, vilka inte döljer sitt eget mått av fabrikation utan istället gör dem till motiv. Denna konstinspirerade tendens inom sen experimentell etnografi har av andra såsom Hal Foster kritiserats för att vara en riskabel typ av pseudoetnografi (se Foster: "The Artist as Ethnographer?" i *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology* (University of California Press 1995)), en kritik där det faktum att konsten inmundigar etnografiska metodologier i antagandet om att konstnärlig omvandling sker på samma villkor som politisk förändring framställs som problematisk. Foster menar att konstnärers idealisering av antropologin och vice versa riskerar att i motsats till intentionerna bidra till en ökad Andrefiering av utsatta grupper genom att privilegierade institutioner importerar och oskadliggör vad som kunde ha blivit av en radikalare samhällskritik. Den polemiska diskursen inom ett sentida etnografiskt-konstnärligt fält är visserligen intressant, men berör bara texterna i denna bok i den mån jag utgår från att gestaltning och språk alltid innehåller och producerar ideologi. Vad som drivit mig mot att hämta tankefigurer ur en etnografisk metodologisk diskussion har varit viljan att förstå den, som jag ser det, litterärt explorativa praktik som tagit form under arbetet i och med transkriberingsprocesserna och samtalen med poeterna.

- 66 Publicerad i *Glänta* 2014:1 under titeln "Migratoriska moderskroppar eller *Oh mother where art thou?*".
- 67 De begrepp, teoretiker och tankelinjer som i denna kapitelbeskrivning endast summariskt redogörs för, källhänvisas och förankras via referenser och noter senare i respektive kapitel där de uppträder senare i boken.
- 68 Publicerad i delar i *Ord & Bild* 2013:5.
- 69 Publicerad i *Lyrkvännen* 2018:3.
- 70 Publicerad i *Ord & Bild* 2017:4.
- 71 Publicerad i *Lyrkvännen* 2016:4.

FÖRSTA BLOCKET [GLORIA GERVITZ]

- 1 Gloria Gervitz: *Migrationer*, övers Magnus William-Olsson och Ulf Eriksson (Wahlström & Widstrand 2009), s. 61.
- 2 Euripides, *Medea*, övers Agneta Pleijel och Jan Stolpe (ellerströms förlag 1995 & 2012), s. 61.
- 3 Ibid., s. 66. Medea till Jason: "du krossas av en spillra från den vackra Argo"
- 4 Se kapitlet "Resan i det mest ensamma måste delas. Gervitztranskript", s. 56 & 82.
- 5 Gloria Gervitz (2002): *Migrationer*, övers Magnus William-Olsson och Ulf Eriksson (Wahlström & Widstrand 2006), s. 58.
- 6 Läsningarna av Gervitz i denna essä förhåller sig som tidigare nämnts till det spanska originalet av den version som finns översatt till svenska av Magnus William-Olsson och Ulf Eriksson (2009), men för att underlätta för svenskspråkiga läsare står diktцитaten genomgående i samma svenska översättning och sida anges därefter.
- 7 Gloria Gervitz: *Migrationer*, s. 314. Noten avser citatet.
- 8 Gloria Gervitz: *Migrationer*, s. 13–14.
- 9 *Migraciones* långa publiceringshistoria innefattar härpå följande bokvolym, vilka också bildar Gervitz hela bibliografi: *Shajarit* (Madero 1979), *Fragmento de ventana* (Editorial Villicaña 1986), *Yiskor* (Esnard Editores 1987), samt den första bokpublikationen med titeln *Migraciones* (Fondo de Cultura Económica 1991), som bestod av de reviderade sviterna "Yiskor" och "Fragmento de ventana" samt den nyskrivna sviten "Leteo". Två år senare kom ytterligare en diktbok, *Pythia* (Mario del Valle 1993), därefter har fem versioner av *Migraciones* utkommit: först en där samtliga ovanstående sviter – om än i olika grad reviderade och bearbetade – ingick samt en nyskriven svit, "Equinoccio" (El

- Tucán de Virginia 1996). Därefter en version (Ricardo Salas/frontespizio 2000) där ytterligare en svit, "Treno", lagts till, och slutligen en år 2002 på samma förlag som *Migraciones* först hade kommit ut, Fondo de Cultura Económica, men nu i form av ett reviderat nytryck där samtliga sviter finns med – och som är den version den här avhandlingen förhåller sig till. Sedan dess har en kraftigt utarbetad version kommit ut i Spanien (Ediciones Paso de Barca 2016), och den senaste befintliga versionen är den som trycktes i Mexiko hösten 2017 (Secretaría de Cultura / Mangos de Hacha).
- 10 *Migraciones* är i stort skriven på spanska, men framförallt i de senare sviterna ingår stycken och dikter på engelska. Hebreiskan gör sig närvarande i rituella ord och titlar genomgående i boken, som i titlarna i de första två sviterna "Shajarit" (morgonbön) och "Jizkor" (bönen för de döda), liksom i citat och motton. Jiddischen blir å sin sida indirekt närvarande, omnämnd som den gamla världens och släktingarnas språk. Till denna plurala språkvärld kan också fogas grekiskan, representerad genom de mytologiskt färgade svittitlarna "Lethe", "Pythia" och "Threnos", samt genom diverse allusioner till grekisk mytologi i dikterna.
- 11 Se bl a Elof Hellquist, *Svensk etymologisk ordbok* (Gleerups förlag 1922), s.125. Jfr även definitionen av existens i Marcia Sá Cavalcante Schubacks essä "Översättning och exil", *Divan* 3-4 2012.
- 12 Gloria Gervitz: *Migrationer*, s. 20.
- 13 Gloria Vergara: "En otra memoria una lámpara encendida. Acercamiento a la poesía de Gloria Gervitz" i *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX* (Universidad Iberoamericana 2007).
- 14 Gloria Gervitz: *Migrationer*, s. 59.
- 15 Se kapitlet "Resan i det mest ensamma måste delas. Gervitztranskript", s. 56 & 82.
- 16 Gloria Gervitz: *Migrationer*, s. 25.
- 17 Gilles Geleuze & Félix Guattari (1975): *Kafka. För en mindre litteratur*, övers Vladimir Cipciansky & Daniel Pedersen (Daidalos 2012). Gervitz dikt går överhuvudtaget att läsas mot en större tradition av modern exildiktning, med namn som Nelly Sachs, Paul Celan och Witold Gombrowicz. Jfr Anders Olsson: *Ordens asyl. En inledning till den moderna exillitteraturen* (Albert Bonniers förlag 2011).
- 18 Jfr resonemanget med liknande tankefigurer i Hanna Nordenhök: "Skuggan av en mor – Jamaica Kincaid", *Kritik 06-12* (Autor 2013) samt "Mödrar, dårar, petunior... Om Jila Mossaeds poesi", *Kritiker* 2013/28-29.
- 19 Gloria Gervitz: *Migrationer*, s. 36.
- 20 *Ibid.*, s. 67.

- 21 Ibid., s. 14.
- 22 Ibid., s. 89 och s. 185.
- 23 Ibid., s. 157.
- 24 Ibid., s. 185.
- 25 Jfr Ebba Witt-Brattström: "Slagen som lämnar spår. Marguerite Duras", *Ur könets mörker Etc. Litteraturanalyser 1983–2003* (Norstedts 2011).
- 26 Ibid., s. 196.
- 27 Gloria Gervitz: *Migrationer*, s. 192.
- 28 Ibid., s. 193.
- 29 Ibid., s. 60.
- 30 Jacques Derrida (1967): "Edmond Jabès and the Question of the Book" i *Writing and Difference*, övers Allan Bass (University of Chicago Press 1978), min övers från engelskan av citatet.
- 31 Jfr Luce Irigaray (1977): *Könsskillnadens etik och andra texter*, övers Christina Angelfors (Brutus Östlings bokförlag Symposion 1994), s. 61–77.
- 32 Rachel Jones: *Irigaray. Towards a Sexuate Philosophy* (Polity Press 2011), s. 39.
- 33 Karaktäristiskt för Irigarays tänkande är hennes sätt att praktisera och placera stilen, skrivandets "hur", i centrum – och då kanske särskilt i *Speculum*. Genom olika slags språkliga förskjutningar, citattekniker och multipla röstlager försöker hon där undgå att återskapa filosofihistoriens binära uppdelning mellan form/materia, själv/annan, manligt/kvinnligt. Hon låter också sitt språk och sina resonemang bli motsägelsefulla, vilket ger en rastlös och tät "framvävning" av ett "kvinnligt tal", vars meddelande oavbrutet står inskrivet i dess form eller, annorlunda uttryckt: i dess potential som litteratur.
- 34 Rosi Braidotti (1994): "Kvinna-i-tillblivelse. Könsskillnaden på nytt", övers Christian Nilsson, *Tidskrift för Genusvetenskap* 2002/4, s. 6. Genom korskopplingen av ett deleuzianskt blivande och Irigarays sexual difference-teori skriver Braidotti fram en nomadisk subjektivitet som ett alternativt feministiskt subjekt, bl a i *Nomadic Subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory* (Columbia University Press 1994) och *Metamorphoses: towards a materialist theory of becoming* (Polity Press 2002). För produktiva användningar av Irigarays teorier i en svensk kontext kan bland annat nämnas Linn Sandbergs studier över åldrade mäns sexualitet som utgår från Irigarays framskrivande av en icke-fallisk, icke-penetrerande erotik, bland annat i artikeln "Bortomståndet, närmare beröringen – möten mellan Irigaray och den åldrande maskroppen" i *Tidskrift för Genusvetenskap* 2012:3.
- 35 Luce Irigaray: *Könsskillnadens etik och andra texter*, s. 68.
- 36 Rachel Jones: *Irigaray. Towards a Sexuate Philosophy*, s. 42.

- 37 Rosi Braidotti: "Kvinna-i-tillblivelse. Könsskillnaden på nytt", s. 7.
- 38 Rachel Jones: *Irigaray. Towards a Sexuate Philosophy*, s. 38.
- 39 Ibid., s. 20.
- 40 Ibid., s. 69.
- 41 Luce Irigaray (1974): *Speculum of the Other Woman*, övers G.C Gill (Cornell University Press 1985), s. 134; Alison Martin: *Luce Irigaray and the Question of the Divine* (Modern Humanities Research Association 2000), s. 153; Jill Marsden: *After Nietzsche. Notes Towards a Philosophy of Ecstasy* (Palgrave Macmillan 2002), s. 133.
- 42 Luce Irigaray: *Könsskillnadens etik och andra texter*, s. 70.
- 43 Ibid.
- 44 Gloria Gervitz: *Migrationer*, s. 14.
- 45 Ibid., s. 153.
- 46 Ibid., s. 15.
- 47 Ibid., s. 18.
- 48 Ibid., s. 19.
- 49 Ibid., s. 118.
- 50 Ibid., s. 132.
- 51 Ibid., s. 37.
- 52 Ibid., s. 19.
- 53 Ibid., s. 19.
- 54 Ibid., s. 43.
- 55 Luce Irigaray: *Könsskillnadens etik och andra texter*, s.69.
- 56 Ibid., s. 151.
- 57 Jfr Nelly Sachs: *Flykt och förvandling*, i urval och tolkning av Johannes Edfelt m fl (FIB:s lyrikklubb 1961) & Aris Fioretos: *Flykt och förvandling. Nelly Sachs* (Ersatz 2010).
- 58 Marcia Sá Cavalcante Schuback: "Översättning och exil", *Divan* 3–4/2012.
- 59 Ibid.
- 60 Melisa Cahnmann-Taylor & Kent Maynard: "Anthropology at the Edge of Words: Where Poetry and Ethnography Meet", *Anthropology and Humanism* 2010:35/1.
- 61 Trinh T. Minh-ha: *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (Indiana University Press 1989), s. 141.
- 62 Se exempelvis Dennis Tedlock: "The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology", *Journal of Anthropological Research* 1986:42/3, s. 483–496; Jerome & Diane Rothenberg (red): *Symposium of the Whole. A Range of Discourse Toward An Ethnopoetics* (University of California Press

- 1983); James Clifford & George E. Marcus: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (University of California Press 1986); Ruth Behar: *The Vulnerable Observer. Anthropology that Breaks Your Heart* (Beacon 1996).
- 63 Jfr David Chioni Moore: "Anthropology Is Dead, Long Live Anthro(a)pology: Poststructuralism, Literary Studies, and Anthropology's 'Nervous Present'" i *Journal of Anthropological Research* 1994 50:4, s. 345–365.
- 64 Taylor-Cahnmann och Maynard citerar här antropologen Debhora Battaglia.
- 65 Melisa Cahnmann-Taylor & Kent Maynard: "Anthropology at the Edge of Words: Where Poetry and Ethnography Meet", s. 12.
- 66 Se exempelvis Komunyakaas *Dien Cai Dau* (Wesleyan University Press 1988), en poetisk krönika om upplevelserna som krigsjournalist i Vietnam; *Tretheweys Bellocq's Ophelia* (Garywolf Press 2002), om en fiktiv prostituerad kvinna i New Orleans tidigt 1800-tal, en samling dikter inför vilka Trethewey forskade i kvinnors liv i red-light-distrikten genom sina egna erfarenheter av att vara "mix-raced" i den amerikanska Södern & Richs *An Atlas of the Difficult World: Poems, 1988–1991* (W. W. Norton & Company 1991), där hon i en lyrisk fresk över de fattigas och utsattas Amerika, där det personliga och politiska tätt vävs samman, adresserar det judiska arv hon var tvungen att undanhålla under sitt tidiga liv.
- 67 Barbro Klein: "Transkribering är en analytisk akt", *RIG* 1990:73/2, s. 41.
- 68 *Ibid.*, s. 43.
- 69 *Ibid.*, s. 45.
- 70 Adriana Cavarero (1997): *Relating Narratives. Storytelling and selfhood* (Routledge 2000), övers Paul A. Kottman s. 62, min övers från engelskan.
- 71 *Ibid.*
- 72 Adriana Cavarero (2003): *For more than one Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, övers Paul A. Kottman (Stanford University Press 2005), s. 198, min övers från engelskan.
- 73 *Ibid.*, min övers.
- 74 *Ibid.*, min övers.
- 75 *Ibid.*, s. 132.
- 76 Charles Reznikoff (1975): *Förintelsen*, övers Ulf Karl Olov Nilsson (Rámus förlag 2013).
- 77 Jfr Laurel Richardson & Elizabeth Adams St. Pierre: "Writing: A Method of Inquiry" i Yvonna S. Lincoln & Norman K. Denzin (red): *Handbook of Qualitative Research* (Sage Publications 2005).
- 78 Anne-Marie Albiach i en intervju från 1978 i tidskriften *Action poétique*, citerad som motto i *Jag skriver i dina ord. 12 + 1 franska poeter*, övers Helena Eriksson och Jonas (J) Magnusson (Lejd 2003).

- 1 Anja Utler (2006): *låga*, övers Linda Östergaard (Rámus förlag 2008), s. 51.
- 2 Maurice Merleau-Ponty (1945): *Kroppens fenomenologi*, övers William Fovet (Daidalos 1997), s. 102–103.
- 3 Lyn Hejinian (2000): *Det öppna och det säregna*, övers Camilla Hammarström (Lejd 2015) s. 109.
- 4 Marsyas förekommer i båda diktböckerna *münden – entzüngeln* (Edition Korrespondenzen 2004) och *brinnen* (Edition Korrespondenzen 2006), medan sibyllan enbart i den förstnämnda.
- 5 Anja Utler (2004): ”marsyas, inringad”, övers Ulla Ekblad-Forsgren för Stockholms poesifestival 2005.
- 6 Anja Utler (2004): ”sibylla – dikt i åtta stavelser”, övers Linda Östergaard, *OEI* 2005:24/25.
- 7 Anja Utler: *låga*, s. 58.
- 8 *Ibid.*, s. 11 & 59.
- 9 *Ibid.*, s. 11.
- 10 *Ibid.*, s. 23 & 58.
- 11 *Ibid.*, s. 10.
- 12 *Ibid.*, s. 11, 17 och 25.
- 13 Förhållandet mellan talad/uppläst och skriven poesi har sysselsatt Utler länge och på olika sätt, inte minst i essäboken ”*manchmal sehr mitreißend*”. *Über die Poetische Erfahrung gesprochener Gedichte* (ung. ”ibland mycket medryckande”. *Om den poetiska upplevelsen av talad poesi* (transcript Verlag 2016).
- 14 Anja Utler: *låga*, s. 17.
- 15 W. T. J. Mitchell: *Landscape and Power* (University Of Chicago Press 2002).
- 16 *Ibid.*, s. 5.
- 17 Jean-Luc Nancy (2007): ”Inkräftaren” i *Divan* 1–2/2011, övers Marcel Mangold, s. 9.
- 18 Jane Bennett: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Duke University Press 2010).
- 19 *Ibid.*, s. 60, min övers här liksom i övriga citat ur Bennett.
- 20 *Ibid.*, s. 48.
- 21 Anja Utler: *münden – entzüngeln* (Edition Korrespondenzen 2004), s. 12, min övers.
- 22 *Ibid.*, s. 65, min övers.
- 23 Jane Bennett: *Vibrant Matter*, s. 9. Begreppet ”aktant” lånar Bennett från Bruno Latour. För vidare läsning om den materiella vändningen se exempelvis

- Cecilia Åsberg, Martin Hultman & Francis Lee: *Posthumanistiska nyckeltexter* (Student-litteratur 2012).
- 24 Ibid. s. 3.
- 25 Ibid., s. 5.
- 26 Jfr Klaus K. Loenhardt & Jane Bennett: "Vibrant matter, zero landscape. Interview with Jane Bennett" i *Eurozine* 2011:19/10, opag.
- 27 Emmanuel Hocquard (2001): "Alla liknar varandra" i *En privatdetektiv och grammatiker i Tanger* (OEI editör 2012), s. 87.
- 28 Anja Utler: *låga*, s. 31.
- 29 Jfr dessa "läsningar av platsen" i Utlers poesi med Lytle Shaw (2012): *Fältarbeten. Från plats till site i nordamerikansk efterkrigsdikt och -konst*, övers Anders Lundberg och Jonas (J) Magnusson (OEI Editör 2016) & Miwon Kwon: *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (MIT Press 2002). Det finns beröringspunkter framförallt mellan Shaws resonemang om site-specifitet och Utlers topografiska poetik. Jag har dock valt att behålla "plats" och "landskap" som giltiga begrepp, och det i motsats till Shaw som söker en vidgning av begreppet plats mot det för honom mindre styrande, men mer abstrakta, "site". Detta eftersom "plats" i min förståelse i större utsträckning rymmer den konkreta och kännbara förbindelse med levandet och erfarenheten som jag uppfattar som stark hos Utler. Shaws site-specifitet, som hämtar många av sina bevekelsegrunder inom konstområdet, blir också otillräcklig i förhållande till det myller av mänsklig och annan agens som konstituerar platsen hos Utler, där Bennetts vitala materialism blir långt mer användbar.
- 30 Anja Utler: *låga*, s. 58 & 60.
- 31 Ibid., s. 23.
- 32 Tom Beckett & Susan Howe: "The Difficulties Interview", *Difficulties* 1989:3/2, s. 20-21, min övers
- 33 Ibid.
- 34 Jane Bennett: *Vibrant Matter*, s. 3.
- 35 Anja Utler: *münden – entzüngeIn*, s. 14, min övers.
- 36 Ibid, s. 81, min övers.
- 37 Klaus K. Loenhardt & Jane Bennett: "Vibrant matter, zero landscape".
- 38 Anja Utler (2006): "Den poetiska textens egenarter. 16 förhoppningsfulla påståenden" i *Ord & Bild* 2012:5, övers Linda Östergaard.
- 39 Michael Davidson: *Ghostlier Demarcations. Modern Poetry and the Material World* (University of California Press 1997).
- 40 Ibid., s. 68.

- 41 Jfr Michael Davidson: *On the Outskirts of Form. Practicing Cultural Poetics* (Wesleyan University Press 2011), s. 6.
- 42 I *brinnen* finns exempelvis spår från den medelhögtyska minnessången av Heinrich von Meißen (1250–1318), en sångdiktform med ursprung i hövisk trubadurpoesi.
- 43 Linda Russo: "Writing Within: Notes on Ecopoetics as Spatial Practice" i *How2* 2008:3/2, opag.
- 44 Ibid.
- 45 Anja Utler: *münden – entzüngeln*, s. 51, min övers.
- 46 Anja Utler: *låga*, s. 9.
- 47 Linda Östergaard: "Om att inte. Anja Utler: jana, vermacht ööversatt" i *Ord & Bild* 2010:1–2, s. 12.
- 48 Ibid., s. 10.
- 49 En översättning av mottot finns i Linda Östergaard: "Om att inte. Anja Utler: jana, vermacht ööversatt", s. 9.
- 50 *Am Beispiel meines Bruders* (Kiepenheuer & Witsch 2003); *I skuggan av min bror*, övers Jörn Lindskog (Bokförlaget Thorén & Lindskog 2010).
- 51 Linda Östergaard: "Om att inte. Anja Utler: jana, vermacht ööversatt", s. 9. I original: "und in dieser lücke muss unser nicht".
- 52 Anja Utler: *jana, vermacht* (Edition Korrespondenzen 2009), s 1/1.
- 53 Se s. 142 i nästa kapitel "Delta. Utlertopografi", där författaren själv reflekterar över detta ja-och-nej, som för henne dessutom står för "na und ja", det vill säga med ordet "nein" uppställt i sin dialektala bayerska variant "na".
- 54 Se s. 133 i nästa kapitel "Delta. Utlertopografi" i förhållande till epitetet "eine schwankendem boden", som kommer från det idiomatiska uttrycket "sich auf schwankendem Boden befinden" – att befinna sig på hal is, eller mer bokstavigt översatt: att befinna sig (stå) på en fluktuerande (skakande) jord.
- 55 Anja Utler: *låga*, s. 58.
- 56 Wolfram von Eschenbach (1200-talet): *Parzival* (Brutus Östlings bokförlag Symposion 1999), övers Gottfried Grunewald, s. 323–24.
- 57 Wolfram von Eschenbach (1200-talet): *Parzival. A Knightly Epic* (O. E. Stechert & Co 1912), övers Jessie L. Weston.
- 58 Anja Utler: *jana, vermacht*, s. 12/1, min övers.
- 59 Anja Utler: *låga*, s. 51.
- 60 Se vidare i Maria Fannin: "Placental relations" i *Feminist Theory* 2014:15(3) & Luce Irigaray (1977): "On the Maternal Order" i *Je, Tu, Nous. Toward a Culture of Difference* (Routledge 1993), övers Alison Martin, en samtalstext mellan Irigaray och biologen Héléne Rouch.

- 61 Rachel Jones: "Vital Matters and Generative Materiality. Between Bennett and Irigaray", *Journal of the British Society for Phenomenology* 2015:46/2, s. 155.
- 62 Ibid., s. 160.
- 63 Ibid., s. 162. Min övers från engelskan. Jones citerar här ur *Speculum*.
- 64 Ibid., s. 162, min kursiv.
- 65 Ivan Brady: "Poetics for a Planet. Discourse on Some Problems of Being-in-Place" i Norman K-Denzin & Yvonna S. Lincoln (red); *Handbook of Qualitative Research* (Sage Publications 2005), s. 983.
- 66 Ibid.
- 67 Ibid., s. 84–85.
- 68 Ibid., s. 1000.
- 69 Ibid., s. 1003.
- 70 Ibid., s. 1000.
- 71 Laurel Richardson: "Poetic Representation of Interviews" i J. F. Gubrium & J. A. Holstein (red); *Handbook of Interview Research: Context and Method* (Sage Publications 2002), s. 887.
- 72 Ibid.
- 73 Ibid.
- 74 Ibid., s. 879.
- 75 Ibid., s. 881.
- 76 Norman K. Denzin: "The reflexive interview and a performative social science" i *Qualitative Research* 2001:23–24, s. 28. Jag förstår Denzins reflexiva intervju som en beteckning innefattande samtliga etnografiska led fram till det textuella eller sceniska framträdandet: förstudium, intervjusituation, transkription, postproduktion och framförande. Denzin placerar den reflexiva intervjun inom ett cinematografiskt fält av forskare och konstnärer som på olika och ofta experimentella sätt arbetar med intervjuer, och spårar formatets släktskap och rötter bland annat till performativt/reflexivt akademiskt skrivande, narrativt kollage (representationsform inom postmodern intervjumetodik som ofta arbetar med montage, tids- och rumsuppluckring och polyfoni) samt etnodrama (ett etnografiskt teaterformat där deltagare spelar upp manuskript med material från fältarbeten). Genom att reflektera över Trinh T. Minh-ha:s film *Surname Viet Given Name Nam* (1992) och skådespelaren och manusförfattaren Anna Deavere Smiths performanceserie *On the Road: A Search for American Character* (med början tidigt 1980-tal) där hon själv spelar upp sina informanternas utsagor på scen, formulerar Denzin den reflexiva intervjun i termer av interpretation, performativitet och poeticitet.
- 77 Ibid., s. 24.

- 78 Ibid., s. 43.
- 79 Ibid., s. 24.
- 80 Ibid., s. 25. Denzin tar som nämndes i noten ovan sin utgångspunkt i sceniska och cinematografiska performativa praktiker, därav bilden av åhörare och uppträdare.
- 81 Ibid., s. 24.
- 82 Ibid., min övers.
- 83 Ibid., s. 25.
- 84 Ibid., s. 30, min övers.
- 85 Ibid., min övers.
- 86 Adriana Cavarero (2003): *For More Than One Voice. Towards a Philosophy of Vocal Expression* (Stanford University Press 2005), övers Paul A. Kottman, s. 7.
- 87 Ibid., s. 16.
- 88 Alice Lagaay: "Voice in Philosophy. Between Sound and silence. Reflections on the Acoustic Resonance and Implicit Ethicality of Human Language" på http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/wp-content/Lagaay_POS3.pdf, s. 8. Anförandet publicerades i en annan version i Lynne Kendrick & David Roesner (red): *Theatre Noise. The Sound of Performance* (Cambridge Scholars Publishing 2011).
- 89 Ibid., s. 5.
- 90 Ibid., s. 6. Lagaay refererar här till Giorgio Agamben (1982): *Language and Death: The Place of Negativity* (University of Minnesota Press 2006), övers Karen E. Pinkus & Michael Hardt.
- 91 Ibid., s. 7.
- 92 Pontus Dahlman: "Höstens mest udda författarpar?" *DN* 29/5 2010.

TREDJE BLOCKET [ANN JÄDERLUND]

- 1 Ann Jäderlund: *Vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar?* (Albert Bonniers förlag 2009), s. 186.
- 2 Anders Olsson: "Det svaga guldets. (Ann Jäderlund)" i *Skilnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment* (Albert Bonniers förlag), s. 358. Citatet lyder i sin helhet: "Att träda in i språket med sin röst är att förhandla med det främmande."
- 3 Ann Jäderlund: *Blomman och människobenet* (Albert Bonniers förlag 2003), s. 10.
- 4 Ibid., s. 12.
- 5 Ibid., s. 84.

- 6 Ibid., s. 90.
- 7 Ibid., s. 22.
- 8 Ann Jäderlund: *Vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar?*, s. 110.
- 9 Ibid., s. 7.
- 10 Ibid., s. 37.
- 11 Ibid., s. 69.
- 12 Ibid., s. 55.
- 13 Ibid., s. 55.
- 14 Ibid., s. 59.
- 15 Ibid., s. 75.
- 16 Anders Olsson: *Skiltnadens konst*, s. 359. Passagen hos Weil, som Olsson citerar, lyder: "Att se och äta är två olika slags verksamhet – det är människans stora sorg, som börjar i barndomen och varar tills hon dör. Den eviga saligheten är ett tillstånd då se är detsamma som att äta. / Det man ser här nere är inte verkligt, det är en kuliss. Det man äter är fördärvat, är inte längre verkligt."
- 17 Se "Diktsamtalsmaraton. Ann Jäderlund & Elisabeth Hjorth" i *www.ettlysandennamn.se* (2010), samt samtalet mellan Anders Olsson och Jäderlund i *De Nios Litterär Kalender* (Norstedts 2003).
- 18 Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible* (Gallimard 1964)
- 19 Se exempelvis Sara Ahmed: "Orientations Matter" i Diana Coole och Samantha Frost (red): *New Materialism. Ontology, Agency, and Politics* (Duke University Press 2010); Judith Butler: "Sexual Difference as a Question of Ethics. Alterities of the Flesh in Irigaray and Merleau-Ponty" i Dorothea Olkowski & Gail Weiss (red): *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty* (Penn State Press 2006); Louise Westling: *The Logos of the Living World: Merleau-Ponty, Animals, and Language* (Fordham University Press 2014); m fl.
- 20 Helena Dahlberg: *Vad är kött? Kroppen och människan i Merleau-Pontys filosofi* (Glänta produktion 2013), s. 30. Översatt citat från Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible* (Gallimard 1964). Merleau-Pontys användande av förlösning- och vaginametaforer har också blivit föremål för feministisk kritik, inte minst av Irigaray och Elizabeth Grosz. Om Merleau-Pontys återtagande av subjektet som förkroppsligat, och begreppet kött på flera sätt öppnar för ett framskrivande av en bortträngd kvinnlig kroppslighet i tänkandets omedvetna, så iscensätter hans filosofi också själv denna manliga blindhet – menar exempelvis Irigaray (1977) i sin läsning av *L'invisible et le visible* i *An Ethics of Sexual Difference* (Cornell University Press 1993) & Grosz i "Lived Bodies. Phenomenology and the Flesh" i *"Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (Indiana University Press 1994).

- 21 Maurice Merleau-Ponty (1964): *Lovtal till filosofin*, övers Anna Petronella Fredlund (Brutus Östlings bokförlag Symposion 2004), s. 269.
- 22 Ibid., s. 263.
- 23 Ibid., s. 271.
- 24 Beröringspunkter mellan Jäderlunds poesi och Merleau-Pontys filosofi har tidigare lyfts fram av bland andra Johan Gardfors & Lisa Schmidts artikel "Barnet som optik mot världen: Om Ann Jäderlunds barnböcker i förhållande till hennes vuxendiktning" i *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning* 2012/35, samt i Lena Malmbergs avhandling *Från Orfeus till Euridike. En rörelse i samtida svensk lyrik* (ellerströms förlag 2000), och då framförallt i förhållande till Jäderlunds utforskande av perceptionen och relationen mellan inre och yttre.
- 25 Helena Dahlberg: *Vad är kött?*, s. 23.
- 26 Ibid., s. 29.
- 27 Maurice Merleau-Ponty: *Lovtal till filosofin*, s. 256.
- 28 Helena Dahlberg: *Vad är kött?*, s. 56.
- 29 Ibid., s. 66.
- 30 Maurice Merleau-Ponty: *Lovtal till filosofin*, s. 253.
- 31 Ibid., s. 276.
- 32 Ann Jäderlund: *I en cylinder i vattnet av vattengråt* (Albert Bonniers förlag 2006), s. 89.
- 33 Ibid., s. 34 & 33.
- 34 Ibid., s. 9.
- 35 Ibid., s. 48.
- 36 Ibid., s. 15.
- 37 Ibid., s. 18.
- 38 Ibid., s. 45.
- 39 Ibid., s. 39.
- 40 Ibid., s. 27.
- 41 Som Merleau-Pontys uttolkare Martin C. Dillon (1988), citerad av Elizabeth Grosz i *Volatile Bodies* (s. 219) skriver: "Merleau-Ponty inherited the soul as Being and as Nothingness and set out alone to do what none before him – or since him – could think to do; first, he made the soul a thing, a body, and then, he incarnated all things into the Flesh."
- 42 Ann Jäderlund: *Vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar?*, s. 105.
- 43 Ann Jäderlund: *I en cylinder i vattnet av vattengråt*, s. 91.
- 44 Ibid.
- 45 Anders Olsson: *Skillnadens konst*, s. 359.

- 46 Jfr Jane Bennetts resonemang om ätandet i *Vibrant matter. A Political Ecology of Things* (Duke University Press 2010), där hon beskriver akten att äta och den metaboliska processen som en serie ömsesidiga transformationer där min måltid både är och inte är min, där dess "du" både är och inte är mitt (s. 49).
- 47 Ann Jäderlund: *Vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar?*, s. 14.
- 48 Ulla M. Holm: "Uppmärksamma läsningar" i Ulla M. Holm, Eva Mark och Annika Persson (red): *Tanke Känsla Identitet* (Anamma 1997), s. 237.
- 49 Simone Weil (1940): "Essä om begreppet läsning" i Ulla M. Holm, Eva Mark och Annika Persson: *Tanke Känsla Identitet*, (Anamma 1997), övers Ulla M. Holm, s. 244.
- 50 Simone Weil (1940–42): *Tyngden och nåden* (Artos bokförlag 1994), övers Margit Abenius, s. 177.
- 51 Simone Weil (1943) i *Personen och det Heliga*, citerad av Ulla M. Holm: "Uppmärksamma läsningar", s. 239.
- 52 Simone Weil: "Essä om begreppet läsning", s. 248–249.
- 53 Ann Jäderlund: *Vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar?*, s. 182.
- 54 Emily Dickinson (1948–86): *Gång på gång är skogarna rosa* (Albert Bonniers förlag 2012), övers Ann Jäderlund, s. 105.
- 55 Ann Jäderlund: *Vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar?*, s. 107, 54, 141 & 183.
- 56 Simone Weil: *Tyngden och nåden*, s. 107.
- 57 Ibid.
- 58 Jfr Johannes Fabian: *Time and the Other. How Anthropology makes its object* (Columbia University Press 1983); Diane Austin: "Community-based collaborative team ethnography: A community-university-agency partner-ship" i *Human Organization* 2003:62 & Lila Abu-Lughod: "Can there be a feminist ethnography?" i *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* 1990:5:7–27.
- 59 Jfr Ruth Behar: "Feminist ethnography as (experimental) genre" i *Anthropology News* 2003:44(9):40.
- 60 Adriana Cavarero (2003): *For more than one voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* (Stanford University Press 2005), övers Paul A. Kottman, s. 167.
- 61 Ibid., s. 165.
- 62 Se Emily Dickinson: *Gång på gång är skogarna rosa*.
- 63 Franz Kafka: *Briefe an Milena* (Fischer verlag 1983), s. 301, min övers.
- 64 Adriana Cavarero: *For more than one voice*, s. 169.
- 65 Ibid., s. 169–170.

- 66 Gail Soffer: "The Other as Alter-ego. A genetic approach", *Husserl Studies* 1998:15 (3), s. 159.
- 67 Ibid., s. 159–161.
- 68 Ibid., s. 152.
- 69 Liz Stanley: "The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences", *Auto/Biography* 2004:12, s. 201.
- 70 Ibid., s. 202.
- 71 Emily Dickinson: *Gång på gång är skogarna rosa*, s. 125.
- 72 Emmanuel Hocquard (2001): *En privatdetektiv och grammatiker i Tanger* (OEI editör 2012), s. 115.
- 73 Rosemarie Waldrop: *Lavish Absence. Recalling and Rereading Edmond Jabès* (Wesleyan University Press 2002), s. 7.

ATT LÄSA DET ÄNNU OBEFINTLIGA [UTGÅNGAR]

- 1 Inger Christensen (1982): "Den gemensamma oläsbarheten" i *Del av labrynten*, övers Marie Silkeberg (Modernista 2017), s. 48.
- 2 Gunnar D Hansson: *Var slutar texten?* (Aktor 2011).
- 3 Anders Olsson: *Tankar om läsning* (Themis 2015), s. 7.
- 4 Ibid.
- 5 Jfr kapitlet "Varför är vi inte i paradiset? Världen som kött" s. 174 där jag redogör för Merleau-Pontys begreppsliggörande av den varseblivande kroppens frågande-vetande vara i världen (se vidare i Maurice Merleau-Ponty: *Lovtal till filosofin*, övers Anna Petronella Fredlund (Brutus Östlings bokförlag Symposium 2004), ex vis s. 256).
- 6 Jfr s. 17, där jag citerar ur Michael Bachtin (1979): "Frågan om talgenrer", övers Helena Bodin, i Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red): *Genre-teori* (Studentlitteratur 1997) s. 211.
- 7 Jfr s. 12–13, där jag citerar ur Madeleine Gustafsson: *Påminnelser. Om böcker, människor och ord* (Daidalos 2016).
- 8 Jfr s. 17–18, där jag citerar ur Paul Celan (1960): "Meridianen. Tal hållet med anledning av mottagandet av Georg Büchner-priset", övers Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein, *Kris* 1987:34–35.
- 9 Jfr mitt redogörande för min epistemologiska utgångspunkt i Irigarays skillnads-tänkande s. 15 & 21. Se vidare i Luce Irigaray (1977): *Könsskillnadens etik och andra texter*, övers Christina Angelfors (Brutus Östlings bokförlag Symposium 1994).

- 10 Jfr resonemanget om dumhetens uppgift utifrån Claude Royet-Journouds begrepp "ovetskap", Maurice Merleau-Pontys "blinda rygg" och Edouard Glissants "opacitet" s. 24–25 & 27.
- 11 Jfr s. 25, där jag citerar ur Inger Christensen (1982): "Den gemensamma oläsbarheten" i *Del av labyrinten*, övers Marie Silkeberg (Modernista 2017), s. 48.
- 12 Rae Armantrout: "Feminist Poetics and the Meaning of Clarity" i Christopher Beach (red): *Artifice and Indeterminacy: An Anthology of New Poetics* (University of Alabama Press 1998), s. 290, min övers från engelskan.
- 13 Gerald L. Bruns: *What are poets for? An Anthropology of contemporary Poetry and Poetics* (University of Iowa Press 2012), opaginerat förord.
- 14 Gloria Gervitz (2002): *Migrationer*, övers Magnus William-Olsson och Ulf Eriksson (Wahlström & Widstrand 2006), s. 19.
- 15 Jfr mitt resonemang utifrån Jane Bennetts begrepp "vital materialism" s. 108–109, 111 & 121. Se vidare i Jane Bennett: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Duke University Press 2010).
- 16 Anja Utler: *låga*, s. 60.
- 17 Jfr min jämförelse på s. 115 mellan Utlers poesi och begreppet "palimtext" i Michael Davidson: *Ghostlier Demarcations. Modern Poetry and the Material World* (University of California Press 1997).
- 18 Jfr min läsning av Merleau-Pontys köttbegrepp på s. 183–186. Se vidare i Maurice Merleau-Ponty (1964): *Lovtal till filosofin*, övers Anna Petronella Fredlund (Brutus Östlings bokförlag Symposium 2004).
- 19 Jfr resonemanget om Weils etiska läsbegrepp på s. 191–192. Se vidare i Simone Weil (1940): "Essä om begreppet läsning", övers Ulla M. Holm i Ulla M. Holm, Eva Mark och Annika Persson (red): *Tanke Känsla Identitet* (Anamma 1997).
- 20 Jfr s. 26 där jag anför kristalliseringen av perspektiv som kompositorisk metod med stöd i Laurel Richardson och Laura L. Ellingson: *Engaging crystallization in qualitative research: An introduction* (Sage Publications 2009), samt hur jag på s. 21 använder Hejinians resonemang om öppna och slutna texter i Lyn Hejinian (2000): *Det öppna och det säregna*, övers Camilla Hammarström (Lejd 2015).
- 21 Jfr mitt resonemang om "poetisk sanning" på s. 23 med stöd i Nina Lykke: *Könsforskning – en guide till feministisk teori, metodologi och skrift* (Liber 2009).
- 22 Jfr mitt inkretsande av en "dumhetens uppgift" på s. 24–25 & 27 genom Royet-Journouds begrepp "ovetskap", Merleau-Pontys "oseende rygg" samt Édouard Glissants "opacitet". Se vidare i Claude Royet-Journoud, "Poesin i sin helhet är preposition" i *Teori om prepositioner*, övers Jonas (J) Magnusson &

Helena Eriksson (OEI editör 2003); Maurice Merleau-Ponty (1964): *Lovtal till filosofin*, övers Anna Petronella Fredlund (Brutus Östlings bokförlag Symposion 2004); Édouard Glissant: *Relationens filosofi: omfångets poesi*, övers Christina Kullberg & Johan Sehlberg (Glänta produktion 2012).

UTSIKTER FRÅN ETT BRINNANDE HUS [IRRGÅNGAR]

- 1 Maurice Blanchot (1949): *Essäer* (Propexus 1990), övers Maria Trotzig, Carl-Johan Malmberg m fl, s. 69.
- 2 Ibid.
- 3 Se Martin Heidegger (1950): *Konstverkets ursprung* (Daidalos 2005), övers Sven-Olov Wallenstein.
- 4 Marcia Sá Cavalcante Schuback: "Från kritik till performerandets skeende. Några anteckningar" i Magnus William-Olsson (red): *Performativ kritik. Konstens kunskap, kunskapens konst* (Ariel 2013).
- 5 Ibid., s. 55.
- 6 Ibid., s. 64.

- Abu-Lughod, Lila: "Can there be a feminist ethnography?", *Women and Performance. A Journal of Feminist Theory* 1990:5/7-27
- Adorno, Theodor (1958): "Essän som form", övers Anders Johansson, *Glänta* 2001:1.
- Agamben, Giorgio (1982): *Language and Death. The Place of Negativity*, övers Karen E. Pinkus & Michael Hardt (University of Minnesota Press 2006)
- Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others* (Duke University Press 2006)
- "Orientations Matter" i Diana Coole och Samantha Frost (red): *New Materialism. Ontology, Agency, and Politics* (Duke University Press 2010)
- Alcoff, Linda & Potter, Elizabeth (red): *Feminist Epistemologies* (Routledge 1993)
- Armantrout, Rae: "Feminist Poetics and the Meaning of Clarity" i Christopher Beach (red): *Artifice and Indeterminacy. An Anthology of New Poetics* (University of Alabama Press 1998)
- Austin, Diane: "Community-based collaborative team ethnography. A community-university-agency partner-ship" i *Human Organization* 2003:62
- Barthes, Roland: *Image – Music – Text*, övers Stephen Heath (Farrar, Straus and Giroux 1978)
- Beckett, Tom & Howe, Susan: "The Difficulties Interview" i *Difficulties* 3:2 1989
- Behar, Ruth: "Feminist ethnography as (experimental) genre" i *Anthropology News* 2003:44(9):40
- *The Vulnerable Observer. Anthropology that Breaks Your Heart* (Beacon 1996)
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Duke University Press 2010)
- Blanchot, Maurice (1949): "Hur är det med kritiken?", *Essäer*, övers Maria Trotzig, Carl-Johan Malmberg m fl (Propexus 1990)
- Braidotti, Rosi (1994): "Kvinna-i-tillblivelse. Könsskillnaden på nytt", övers Christian Nilsson, *Tidskrift för Genusvetenskap* 2002:4
- *Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming* (Polity Press 2002)
- *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory* (Columbia University Press 1994)
- Bruns, Gerald L.: *What are poets for? An Anthropology of contemporary Poetry and Poetics* (University of Iowa Press 2012)
- Bränström-Öhman, Annelie: "Show some emotion! Om emotionella läckage i akademiska texter och rum" i *Tidskrift för genusvetenskap* 2008:2.
- Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge 1990)
- *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex* (Routledge 2011)
- "Sexual Difference as a Question of Ethics. Alterities of the Flesh in Irigaray

- and Merleau-Ponty” i Dorothea Olkowski & Gail Weiss (red): *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty* (Penn State Press 2006)
- Cahnmann-Taylor, Melisa & Maynard, Kent: ”Anthropology at the Edge of Words. Where Poetry and Ethnography Meet” i *Anthropology and Humanism* 2010:35/1
- Cavalcante Schuback, Marcia Sá, *Lovtal till intet. Essäer om filosofisk hermeneutik* (Glänta produktion 2006)
- ”Översättning och exil” i *Divan* 2012:3-4
- Cavarero, Adriana (2003): *For more than one Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, övers Paul A. Kottman (Stanford University Press 2005)
- (1997): *Relating Narratives. Storytelling and selfhood*, övers Paul A. Kottman (Routledge 2000)
- Celan, Paul (1960): ”Meridianen”, övers Daniel Birnbaum & Sven-Olov Wallenstein, *Kris* 1987:34–35
- Chioni Moore, David: ”Anthropology Is Dead, Long Live Anthro(a)pology. Poststructuralism, Literary Studies, and Anthropology’s ’Nervous Present’” i *Journal of Anthropological Research* 1994 50:4
- Christensen, Inger (1982): *Del av labyrinten*, övers Marie Silkeberg (Modernista 2017)
- (2000): *Hemlighetsstillståndet*, övers Anna Hultenheim (Ariel förlag 2011)
- Cixous, Hélène (1975): *Medusas skratt*, övers Sara Gordan & Kerstin Munck (Modernista 2017)
- Clifford, James & Marcus, George E.: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethno-graphy* (University of California Press 1986)
- Collis, Stephen: *Through Words of Others. Susan Howe and Anarcho-Scholasticism* (ELS Monograph Series 2006)
- Creswell, John W.: *Qualitative inquiry & research design. Choosing among the five approaches* (Sage Publications 2007)
- D’Agata, John & Tall, Deborah: ”The Lyric Essay” i *Seneca Review* 2012
- Dahlberg, Helena: *Vad är kött? Kroppen och människan i Merleau-Pontys filosofi* (Glänta produktion 2013)
- Dahlman, Pontus: ”Höstens mest udda författarpar?” i *DN* 29/5 2010
- Daive, Jean (1996): *Under kupolen: vandringar med Paul Celan*, övers Daniel Pedersen (ellerströms förlag 2013)
- Davidson, Michael: *Ghostlier Demarcations. Modern Poetry and the Material World* (University of California Press 1997)
- *On the Outskirts of Form. Practicing Cultural Poetics* (Wesleyan University Press 2011)
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1975): *Kafka. För en mindre litteratur*, övers Vladimir Cipciansky & Daniel Pedersen (Daidalos 2012)

- Demos, T.J.: "The Right to Opacity. On the Otolith Group's Nervus Rerum" i *October magazine* 2009:129
- Denzin, Norman K.: "The reflexive interview and a performative social science" i *Qualitative Research* 2001/23-24
- Derrida, Jacques (1967): *Writing and Difference*, övers Allan Bass (University of Chicago Press 1978)
- Dickinson, Emily (1948–86): *Gång på gång är skogarna rosa*, övers Ann Jäderlund (Albert Bonniers förlag 2012)
- Duras, Marguerite (1987): *Vardagens ting*, övers Katarina Frostenson (Interculture 1988)
- Ellingson, Laura L.: *Engaging crystallization in qualitative research. An introduction* (Sage Publications 2009)
- Eriksson, Helena & Magnusson, Jonas (J) (urval & övers): *Jag skriver i dina ord. 12 + 1 franska poeter* (Lejd 2003)
- Eschenbach, Wolfram von: *Parzival*, övers Gottfried Grunewald (Brutus Östlings bokförlag Symposion 1999)
- *Parzival. A Knightly Epic*, övers Jessie L. Weston (O. E. Stechert & Co 1912)
- Euripides: *Medea*, övers Agneta Pleijel och Jan Stolpe (ellerström förlag (1995) 2012)
- Fabian, Johannes: *Time and the Other. How Anthropology makes its object* (Columbia University Press 1983)
- Maria Fannin: "Placental relations" i *Feminist Theory* 2014:15/3
- Foster, Hal: *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology* (University of California Press 1995)
- Foucault, Michel (1978): "Vad är kritik?", övers Florence Fröhlig, *Fronesis* 2011:36–37
- Gardfors, Johan & Schmidt, Lisa: "Barnet som optik mot världen: Om Ann Jäderlunds barnböcker i förhållande till hennes vuxendiktning" i *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning* 2012/35
- Gervitz, Gloria: *Fragmento de ventana* (Editorial Villicaña 1986)
- *Migraciones* (El Tucán de Virginia 1996)
- *Migraciones* (Fondo de Cultura Económica 1991)
- *Migraciones* (Fondo de Cultura Económica 2002)
- *Migraciones* (Ricardo Salas/Frontespizio 2000)
- *Migrationer*, övers Magnus William-Olsson och Ulf Eriksson (Wahlström & Widstrand 2009)
- *Pythia* (Mario del Valle 1993)
- *Shajarit* (Madero 1979)
- *Yiskor* (Esnard Editores 1987)
- Glissant, Édouard (1990): *Relationens filosofi. Omfångets poesi*, övers Christina Kullberg & Johan Sehlberg (Glänta produktion 2012)

- Grosz, Elizabeth: *Time and Perversion* (Routledge 1993)
- *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (Indiana University Press 1994)
- Gustafsson, Madeleine: *Påminnelser. Om böcker, människor och ord* (Daidalos 2016)
- Hallgren, Hanna: "En queer introduktion till texten Gränslösa hundar. Om queerteori, performativitet och subversiva repetitioner i skönlitterära, kritiska och vetenskapliga texter" i *Kvinder, køn & forskning* 20013:1
- *Prolog till den litterära vetenskapsteorin* (Pequod Press 2014)
- Hansson, Gunnar D, *Var slutar texten?* (Autor förlag 2011)
- Haraway, Donna (1988): *Apor, cyborger och kvinnor. Att återuppfinna naturen*, övers Måns Winberg (Brutus Östlings bokförlag Symposion 2008)
- *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness* (Prickly Paradigm Press 2005)
- Heidegger, Martin (1937): "Hölderlin och diktandets väsen", övers Hans Ruin, *Kris* 1990:39–40
- (1950): *Konstverkets ursprung*, övers Sven-Olov Wallenstein (Daidalos 2005)
- Hejinian, Lyn: *Det öppna och det säregna*, övers Camilla Hammarström (Lejd 2015)
- *The Language of Inquiry* (University of California Press 2000)
- Hellquist, Elof: *Svensk etymologisk ordbok* (Gleerups förlag 1922)
- Hjorth, Elisabeth: *Förtvivilade läsningar: Litteratur som motstånd och läsning som etik* (Glänta produktion 2015)
- "Diktsamtalsmaraton. Ann Jäderlund & Elisabeth Hjorth" i *www.ettlysandennamn.se* 2010
- Hocquard, Emmanuel (2001): *En privatdetektiv och grammatiker i Tanger*, övers Jonas (J) Magnusson (OEI editör 2012)
- Holm, Ulla M. m fl (red): *Tanke Känsla Identitet* (Anamma 1997)
- Howe, Susan: *My Emily Dickinson* (New Directions 2007)
- Hölderlin, Friedrich (1806): *Kom nu, eld!*, övers Aris Fioretos (Ersatz 2015)
- Irigaray, Luce (1977): *Je, Tu, Nous. Toward a Culture of Difference*, övers Alison Martin (Routledge 1993)
- (1977): *Könsskillnadens etik och andra texter*, övers Christina Angelfors (Brutus Östlings bokförlag Symposion 1994)
- (1974): *Speculum of the Other Woman*, övers G.C Gill (Cornell University Press 1985)
- Jones, Ann Rosalind: "Writing the Body. Toward an Understanding of 'L'écriture Feminine'" i *Feminist Studies* 1981:7/2
- Jones, Rachel: *Irigaray. Towards a Sexuate Philosophy* (Polity Press 2011)
- "Vital Matters and Generative Materiality. Between Bennett and Irigaray" i *Journal of the British Society for Phenomenology* 2015:46/2
- Jäderlund, Ann: *Blomman och människobenet* (Albert Bonniers förlag 2003)

- *Djupa, kärlek, ingen : dikter 1992–2015* (Albert Bonniers förlag 2016)
- *I en cylinder i vattnet av vattengråt* (Albert Bonniers förlag 2006)
- *Kalender röd Levande av is* (Albert Bonniers förlag 2000)
- *mörker mörka mörkt kristaller* (Albert Bonniers förlag 1994)
- *Rundkyrka och sjukhuslängor vid vattnet himlen är förgylld av solens sista strålar* (Albert Bonniers förlag 1992)
- *Snart går jag i sommaren ut* (Albert Bonniers förlag 1990)
- *Som en gång varit äng* (Albert Bonniers förlag 1988)
- *Vad hjälper det en människa om hon håller rent vatten över sig i alla sina dagar?* (Albert Bonniers förlag 2009)
- *Vimpelstaden* (Albert Bonniers förlag 1985)
- Kafka, Franz (1922): *Briefe an Milena* (Fischer verlag 1983)
- Klein, Barbro: "Transkribering är en analytisk akt" i *RIG* 1990:73/2
- Komunyakaa, Yusef: *Dien Cai Dau* (Wesleyan University Press 1988)
- Krook, Helga: *Minnesrörelser* (Aktor 2015)
- Kwon, Miwon: *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (MIT Press 2002)
- Lagaay, Alice: "Voice in Philosophy. Between Sound and silence. Reflections on the Acoustic Resonance and Implicit Ethicality of Human Language" i Lynne Kendrick & David Roesner (red), *Theatre Noise. The Sound of Performance* (Cambridge Scholars Publishing 2011)
- Lee, Mara: *När Andra skriver. Skrivande som motstånd, ansvar och tid* (Glänta produktion 2014)
- Levinas, Emmanuel (1948): *Tiden och den andre*, övers Erik vaan der Heeg och Sven-Olov Wallenstein (Brutus Östlings bokförlag Symposion 1992)
- Lincoln, Yvonna S. & Denzin, Norman K. (red): *Handbook of Qualitative Research* (Sage Publications 2005)
- Loenhart, Klaus K. & Bennett, Jane: "Vibrant matter, zero landscape. Interview with Jane Bennett", *Eurozine* 2011:19/10
- Livholts, Mona: "Det tänkandeskrivande subjektet. Reflektioner kring metodologiska postulat, genusforskning och post/akademiskt skrivande", *Tidskrift för genusvetenskap* 2008:2
- Lykke, Nina (red): *Genusforskning – en guide till feministisk teori, metodologi och skrift* (Liber 2009)
- *Writing Academic Texts Differently. Intersectional Feminist Methodologies and the Playful Art of Writing*, (Routledge 2016).
- Malmberg, Lena: *Från Orfeus till Euridike. En rörelse i samtida svensk lyrik* (ellerströms förlag 2000)

- Marsden, Jill: *After Nietzsche. Notes Towards a Philosophy of Ecstasy* (Palgrave Macmillan 2002)
- Martin, Alison, *Luce Irigaray and the Question of the Divine* (Modern Humanities Research Association 2000)
- Merleau-Ponty, Maurice (1945): *Kroppens fenomenologi*, övers William Fovet (Daidalos 2000)
- (1964) *Lovtal till filosofin*, övers Anna Petronella Fredlund (Brutus Östlings bokförlag Symposion 2004)
- Mitchell, W. T. J.: *Landscape and Power* (University Of Chicago Press 2002)
- Nancy, Jean-Luc (2007): "Inkräktaren", övers Marcel Mangold, *Divan* 1–2/2011
- Nordenhök, Hanna: *Kritik 06–12* (Autor förlag 2013)
- "Mödrar, dårar, petunior... Om Jila Mossaeds poesi", *Kritiker* 2013/28–29
- Nyberg, Fredrik: *Hur låter dikten? Att bli ved II* (Autor 2013)
- O'Grady, Kathleen: "Guardian of Language. An Interview with Hélène Cixous", *Women's Education des Femmes* 1996:12/4
- Olsson, Anders: *Ordens asyl. En inledning till den moderna exillitteraturen* (Albert Bonniers förlag 2011)
- *Skilnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment* (Albert Bonniers förlag 2006)
- *Tankar om läsning* (Themis 2015)
- Perloff, Marjorie (1970–2010): *Differentiell poetik* (OEI editör 2012)
- Reznikoff, Charles (1975): *Förintelsen*, övers Ulf Karl Olov Nilsson (Rámus förlag 2013)
- Rich, Adrienne: *An Atlas of the Difficult World. Poems, 1988–1991* (W. W. Norton & Company 1991)
- Richardson, Laurel: "Poetic Representation of Interviews" i J. F. Gubrium & J. A. Holstein (red): *Handbook of Interview Research: Context and Method* (Sage Publications 2002)
- Richardson, Laurel & Adams St. Pierre, Elisabeth: "Writing: A Method of Inquiry" i Denzin, Norman och Lincoln, Yvonna (red): *Handbook of Qualitative Research* (Thousand Oaks 2005)
- Rothenberg, Jerome & Diane (red): *Symposium of the Whole. A Range of Discourse Toward An Ethnopoetics* (University of California Press 1983)
- Royet-Journoud, Claude (1972, 1978, 1983, 1997): *Omveltningen / Begrepet Hindring / Objektene inneholder det uendelige / De udelelige naturer*, övers Gunnar Berge & Jørn H. Sværen (H Press 2009)
- (2007): *Teori om prepositioner*, övers Jonas (J) Magnusson & Helena Eriksson (OEI editör 2003)
- Russo, Linda: "Writing Within. Notes on Eco-poetics as Spatial Practice", *How2* 2008:3/2

- Sandberg, Linn: "Bortom ståndet, närmare beröringen – möten mellan Irigaray och den åldrande maskroppen", *Tidskrift för Genusvetenskap* 2012:3
- Sellers, Susan (red): *The Cixous Reader* (Routledge 1994)
- Shaw, Lytle (2012): *Fältarbeten. Från plats till site i nordamerikansk efterkrigsdichtung och -konst*, övers Anders Lundberg och Jonas J Magnusson (OEI Editör 2016)
- Simpson, Megan: *Poetic Epistemologies. Gender and Knowing in Women's Language-Oriented Writing* (SUNY press 2000)
- Singer, Margot & Walker, Nicole (red): *Bending Genre: Essays on Creative Nonfiction* (Bloomsbury 2013)
- Soffer, Gail: "The Other as Alter ego. A Genetic approach", *Husserl Studies* 1998:15/3
- Stanley, Liz: "The Epistolarium. On Theorizing Letters and Correspondences", *Auto/Biography* 2004:12
- Tedlock, Dennis: "The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology", *Journal of Anthropological Research* 1986:42/3
- Timm, Uwe: *Am Beispiel meines Bruders*, Kiepenheuer & Witsch 2003
- *I skuggan av min bror*, övers Jörn Lindskog (bokförlaget Thorén & Lindskog 2010)
- Trethewey, Natasha: *Bellocq's Ophelia* (Garywolf Press 2002)
- Trinh, Minh-ha T.: *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism* (Indiana University Press 1989)
- Ulmer, Gregory L.: *Heuristics. The Logic of Invention* (Johns Hopkins University Press 1994)
- Utler, Anja: *ausgeübt. Eine Kurzkorrektur* (Edition Korrespondenzen 2011)
- *brinnen* (Edition Korrespondenzen 2006)
- (2006): "Den poetiska textens egenarter. 16 förhoppningsfulla påståenden", övers Linda Östergaard, *Ord & Bild* 2013:5.
- jana, *vermacht* (Edition Korrespondenzen 2009)
- (2006): *låga*, övers Linda Östergaard (Rámus förlag 2008)
- "manchmal sehr mitreißend". *Über die Poetische Erfahrung gesprochener Gedichte* (transcript Verlag 2016)
- (2004): "marsyas, inringad", övers Ulla Ekblad-Forsgren för Stockholms poesifestival 2004
- *münden – entzüngeln* (Edition Korrespondenzen 2004)
- (2004): "sibylla – dikt i åtta stavelser", övers Linda Östergaard. *OEI* 2005:24/25
- (2011) *utövat. En kurskorrigering*, övers Linda Östergaard (Rámus förlag 2012)
- Vergara, Gloria: "En otra memoria una lámpara encendida. Acercamiento a la poesía de Gloria Gervitz" i *Identidad y memoria en las poetisas mexicanas del siglo XX* (Universidad Iberoamericana 2007)

- Waldrop, Rosemarie: *Lavish Absence. Recalling and Rereading Edmond Jabès*
(Wesleyan University Press 2002)
- (2006): *Äpplets vana att falla*, övers Ida Linde, Niclas Nilsson & Marie Silkeberg
(Råmus förlag 2011)
- Weil, Simone (1940-42): *Tyngden och nåden*, övers Margit Abenius (Artos bokförlag
1994)
- (1943): *Personen och det Heliga*, övers Margit Abenius (Artos bokförlag 1992)
- Westling, Louise: *The Logos of the Living World. Merleau-Ponty, Animals, and
Language* (Fordham University Press 2014)
- Witt-Brattström, Ebba: *Ur könets mörker Etc. Litteraturanalyser 1983–2003* (Norstedts
2011)
- Whitford, Margaret (red): *The Irigaray Reader* (Wiley 1992)
- Wilcox, Helen m fl (red): *The Body and the Text. Hélène Cixous, reading and teaching*
(Harvester Wheatsheaf 1990)
- William-Olsson, Magnus: *Läsningen föregår skriften* (Ariel förlag 2012)
- (red): *Språk och oförnuft. Konstens kunskap, kunskapens konst* (Ariel förlag
2015)
- Åsberg, Cecilia m fl (red): *Posthumanistiska nyckeltexter* (Studentlitteratur 2012)
- Östergaard, Linda: "Om att inte. Anja Utler: jana, vermacht oöversatt", *Ord & Bild*
2010:1–2

SUMMARY

A BLACK BLOCK IN THE WORLD

Readings, conversations, transcripts

This dissertation in literary composition examines contemporary poetry and the writing of poetry understood as events of reading and relationality — as interpretative comprehension processes where relational subjectivities are conceived and set in motion. The examination is realized through readings of, and dialogues with, three contemporary poets — Gloria Gervitz (Mexico), Anja Utler (Germany) and Ann Jäderlund (Sweden) — as well as through a reflexive discussion on the artistic research methods the dissertation claims to develop. In the knowledge production expressed in the study, an explorative text type I call “lyrical transcript” is invented and given a decisive role — a research format I theorize and take into practice as a writing method and a representation form influenced by experimental ethnography, qualitative interview techniques, post/academic writing, feminist epistemology and poetology. The publicational, institutional and creational context of the dissertation is located in the field of artistic research, and its research contribution to this field consists in the literary explorative methods it theorizes and cultivates. In other words, the insights and experiences it produces are fully dependent on their performative elements. This concerns not the least the poetic-ethnographic practice expressed and implemented in the dissertation, where the “lyrical transcript” can be understood as an interdisciplinary textuality that generates wickers and weaves of readings, interpretations, displays and orchestrations of the worlds, the narrations and the performative universes that the transcript itself manufactures.

Several of the dissertation's epistemological impulses originate from a tradition of feminist writings already in the borderland between literary and academic writing positions and styles. I am inspired by the genre-crossing French feminism of the seventies, where H  l  ne Cixous' concept of *  criture féminine* as well as Luce Irigaray's *parler femme* particularly interest me, since they represent modes of thinking, writing and relating to traditions of thought carrying out subversive poetics, grounded in the acknowledgement of difference as well as of the inscription of corporeality and materiality in language — poetics often implemented via literarily inspired writing methods. I also turn to those feminist writers and thinkers, such as Donna Haraway and Elizabeth Grosz, whose epistemological point of departure lies in the assumption that all knowing begins in ourselves — that is, that knowledge production always must be seen as a result of a situated, particular and partial horizon. Thus, I rely on such research perspectives which consider academic writing just as emotionally leaking and affected by the irrational as any other writing — that is, as a performative format, with stylistic layers and approaches unambiguously shaped by subjective — conscious or unconscious — choices within an always already fictionalizing process. Through these epistemological influences originating from gender studies, as well as through method approaches inspired by ethnography and poetry writing, the dissertation puts into action and theorizes a performative research practice in a constant attempt to reflect upon its own situatedness. As a whole, the dissertation takes interest not only in what the written poem expresses, but also in the making of poetry as something constantly localized in a seepage between the poem itself and what exists outside of it — that is, in the writing of poetry understood as a lived experience. I pay attention to those self-perceptions and self-reflections poets often negotiate with themselves and in dialogue with other writers: the conversations with Gervitz, Utler and Jäderlund, that form a core material in the dissertation, should be seen in this perspective. I perceive them all as attempts to, in a dialogical and collaborative format, explore the both lived and dreamed, both factually situated and fantasmagorically mobile "I" that a writer can be said to both harbor and fabricate. My understanding of subjectivity and the subject is primarily grounded in poststructural and feminist theory such as the writings of Judith Butler och Jacques Derrida, but also in definitions that both challenge and would be unthinkable without, poststruc-

tural subject definitions — such as the feminist philosophy of Adriana Cavarero and the sexual difference theory articulated in Luce Irigaray.

There is an important tension between a *to* and a *with* in the reading methods I make use of in the dissertation — two prepositions as grammatically insusceptible to conjugation as essentially directed, addressed, and relational. Something “desires an other”, as Paul Celan has described the fundamental motion of poetry — an approximation occur towards someone or something possible to speak with. By the realization of the dissertation’s diverse reading approaches I try to achieve a reading to / with perceived in contrast with a more claimfully assertive disclosure *of*. In this sense, reading to / with implies a deliberate openness towards the strange and unexpected. I consider all the dissertation’s texts to be “lyrical attempts”, with tentatively inventive writing modes within a stylistically wide scale of a literary and lyrical essay writing, whose potential for knowledge production lies in their desire to approach a “poetic” rather than a conceptual “truth”. Here I draw upon gender theorist Nina Lykke’s notion of “poetic truth”, which she sets out in her articulations of a feminist post/academic writing method.

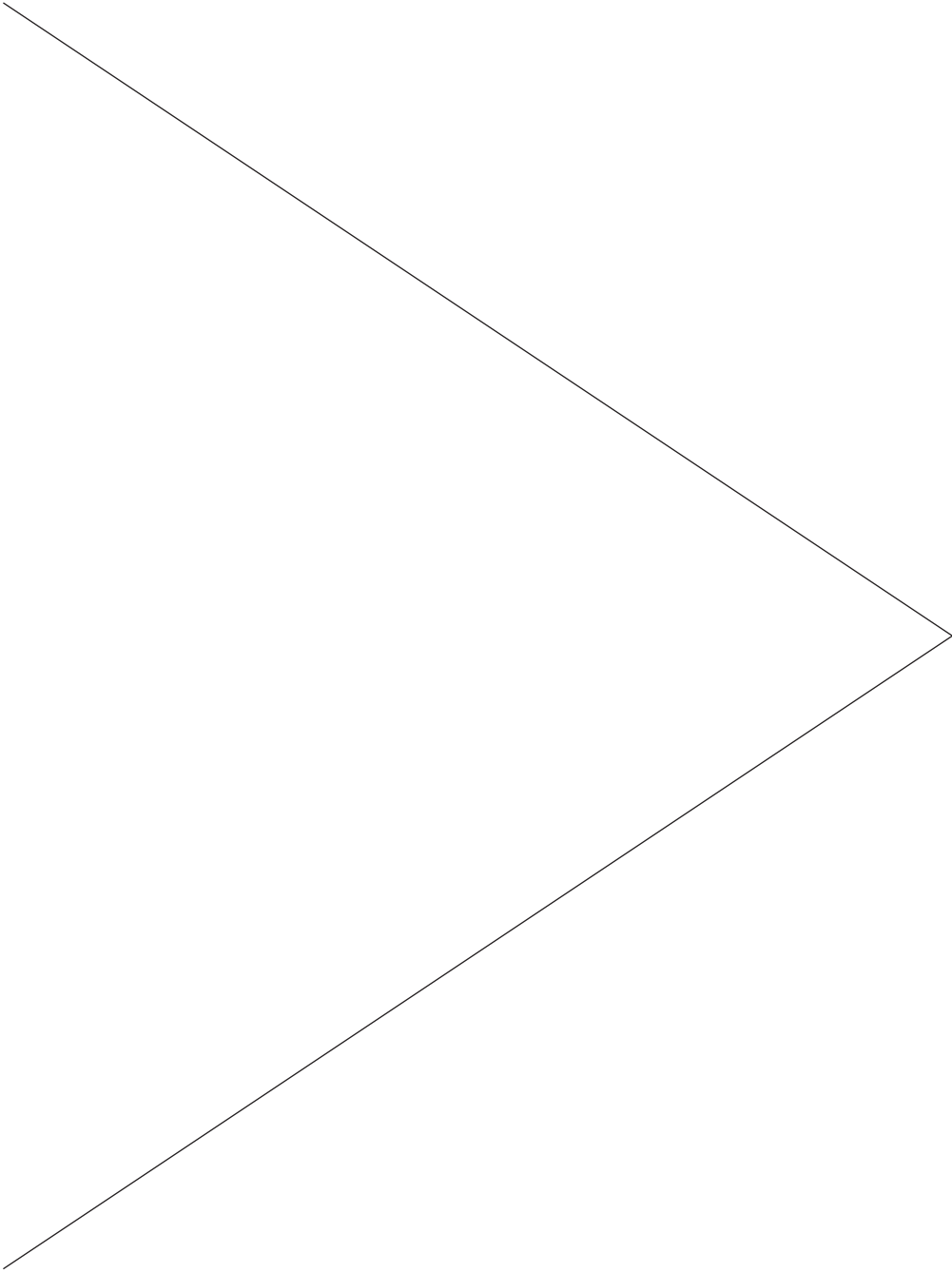
I do not hierarchize between the theoretical concepts and literary figures I put in motion within the dissertation, not in their functions as resources for a literary research productivity. Rather I consider the diverse explorative attempts presented as located in the “ebb and flow” between theory and practice, as well as between the situated experience of being a writing body and that body’s inscription in the performative and explorative process. The function of theoretical ideas and reasonings thus is of a more generative than verifying character, particularly paying attention to metaphorical, analogical and stylistic aspects of the theoretical source material. Through this artistically explorative point of departure I cross-breed perspectives and methodologies from academic contexts with literary ones — that is with horizons achieved within and by means of artistic practices, where “method” and “material” can seldom be easily divided, and where the knowledge produced and the performances expressed often consists in one and sole movement and form. Put differently, I engage in an orientation in my writing method kindred to the one formulated by Danish poet Inger Christensen with regard to poetry: that is, in the shape of an attempt to find one’s way in the landscape in order to draw the map, but at the same time draw the map in order to find one’s way in the landscape.

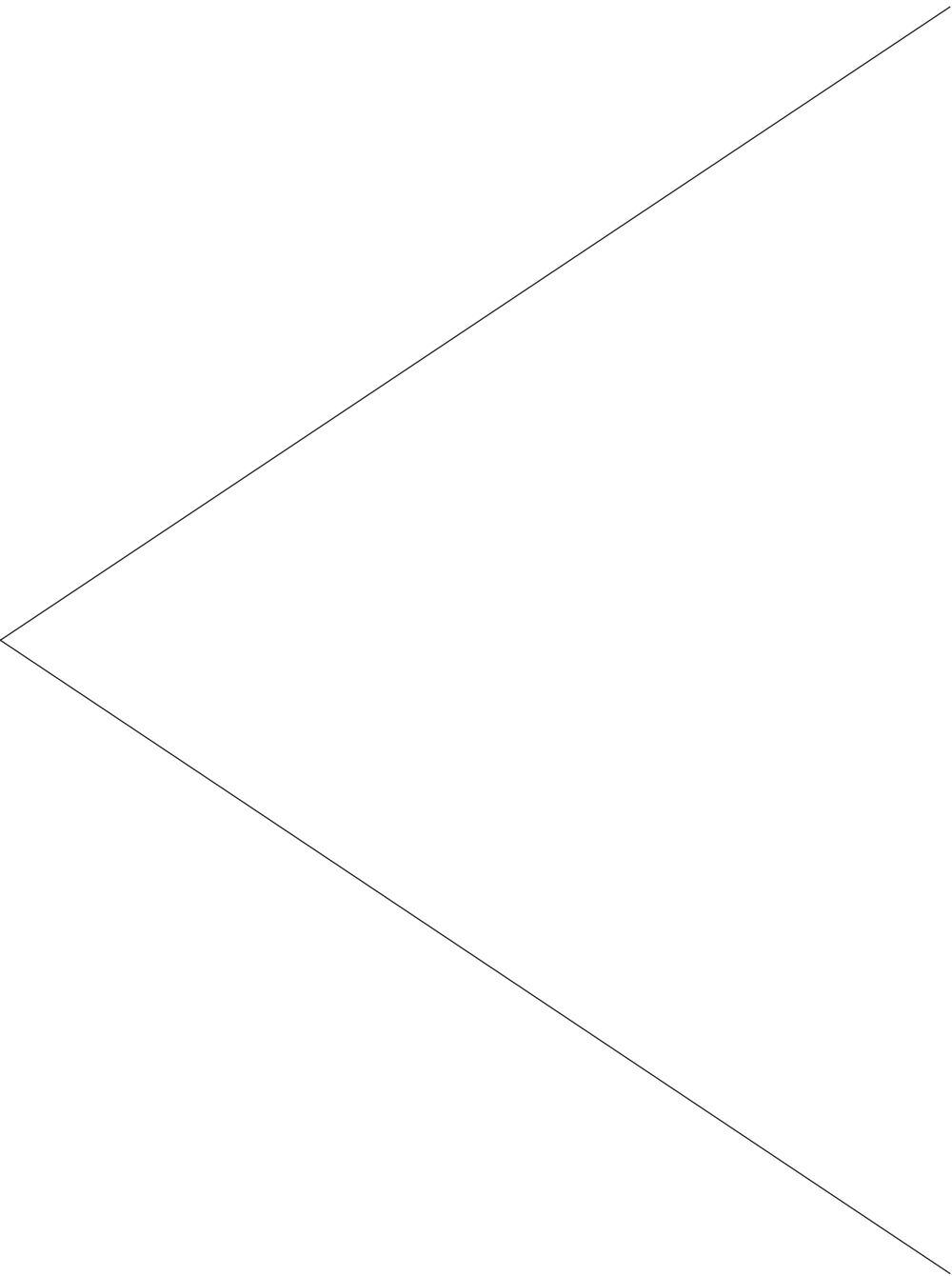
In the exploration of the question of how poetry can be understood as an event of reading and relationality, the dissertation experiments with and puts in motion different kinds of “lyrical reading acts”: a) the literary essay, where I discern relevant features in the works of the poets, b) the lyrical transcript, an experimental dialogue format consisting of transcriptions of taped field work materials that have undergone extensive postproduction adaptations and c) the experimental method-analysis, where I reflect on and situate my own explorative procedure and researcher-subjectivity. In an elaboration between different style levels, performative takes and modes of putting in motion reading positions and dispositions, I try to examine my material in a simultaneous doing-and-reflective fashion.

The composition of the dissertation is as follows: In “Ecstatic Subjects or *Oh Mother where art Thou?*”, the literary essay of the first block of chapters, I discern a *migratory poetics* in the work of Gervitz where a “reading of the I” is realized through the articulation of fluid subjectivities, constantly floating between experiences, temporalities, rooms and bodies. By employing the concept of *retouche* in Irigaray I detect a rhetoric figure of self-caress and tactile act of return understood as an ecstatic reading mode from the position of a feminine Other in Gervitz unfinished poem “Migrations”. In “The journey through the most lonesome must be shared. Transcripts of Gervitz”, transcribed materials from my taped conversations with Gervitz in the shape of a lyrical transcript re-perform her statements on her work and writing process. I then reflect upon my own interview, transcription and post-productive operations in the method-analysis “Reading between Closenesses at a Distance. Epilogue”, partly placing them within the field of experimental ethnography and “ethnographic poetry”, as formulated by ethnographers Melisa Cahnmann-Taylor and Kent Maynard. Relying on ethnologist Barbro Klein, I argue that the process of transcribing must be understood as a performative and interpretative act, and then seek to visualize vocal and relational aspects of my conversation with Gervitz, implementing Adriana Cavarero’s feminist philosophy of a vocal expression, as well as her concept of the narratable self.

In the literary essay of the second block of chapters, “Place, weave, eternity”, I then discover a *poetics of topography* in the poetry of Utler as the grounding condition of a “reading of places” as crossfields of human and other agencies. I here use posthumanist Jane Bennett’s conceptual-

ization of landscapes and “vital materialisms”, together with poet and literary scholar Michael Davidson’s notion of “palimtexts” in his study of contemporary poetry, in order to capture the weavelike and stratified sites and places appearing in Utler’s work. In “Delta. Utler-topography” transcriptions of my taped conversation with Utler during an eleven hour long walk and biking tour in the Bavarian landscape where she grew up, undergo a substantial literary recasting process. Finally I reflect upon my poetic-ethnographic procedures in “Together-stream or *Readings of a Forthcoming Place. Epilogue*” with figures of ethnographic methodologies such as the collaborative and reflexive performative interview format theorized by sociologist Norman K. Denzin, and the “coming-to-place” of the ethnographer articulated by anthropologist Ivan Brady. I then continue to explore the lyrical transcript as a relational and vocal practice via Cavarero’s philosophy of voice. In the essay of the third block of chapters, “Why aren’t we in Paradise? World as Flesh” I ascribe the late poetry of Jäderlund a *poetics of flesh* as a mode of “reading on the surface” of a vast and fleshy world of interconnectedness and interruptions. Theorizing with Maurice Merleau-Ponty’s Phenomenological term “flesh”, articulated as a grounding relational condition for the interaction both between an individual human subject toward her surrounding world, and between all beings, phenomena and things — I detect an ethical reading mode in Jäderlund that I link with Simone Weil’s existential concept of reading. The second text in the chapter block, “Sensibility is the Most Important Organ. Surface-readings”, is an arrangement and adaptation of the transcribed materials from my conversations with Jäderlund over the last years in the form of a lyrical transcript. Finally, in “I echo in your words. Letters to Ann-Other”, I theorize the collaborative structure of the lyrical transcript. In a reading of Cavarero’s meditation on the nymph Echo’s voice understood as response through repetition, delay, interruption and difference, I approach my own literary transcription-method perceived as an echo-chamber of resonances and reverberations. In my reflection on the lyrical transcript as a “post-reading process” and as an echo of a past event, I argue for its status as an always already non-correspondent translation between there and here, then and now — that is, as a literary and explorative performance.





TACK TILL Ann Jäderlund, Anja Utler, Gloria Gervitz, Gabriel Itkes-Sznep, Christina Ouzounidis, Hanna Hallgren, Nils Olsson, Johannes Anyuru, Jenny Tunedal, Mirey Gorgis, Anna-Karin Selberg, Imri Sandström, Kholod Saghir, Johanne Lykke Holm, Khashayar Naderehvandi, Elisabeth Hjorth, Agneta Pleijel, Ida Börjel, Andjeas Ejikson, Fredrik Nyberg, Sofia Gräsberg, Lotta Eklund, Annelie Bränström-Öhman, Anna Frisk, Ingrid Elam, Johan Öberg, Staffan Söderblom, Gunnar D Hansson, Anders Hultqvist, Martin Högström, Eva Runefelt, Viktoria Jäderling, Per Bergström, Thomas Alm, Ole Lützow-Holm, Mick Wilson, Magnus William-Olsson, Jenny Högström, Kristofer Folkhammar, Linda Östergaard, Helga Krook, Mara Lee, Karolina Ramqvist, Kristina Hagström-Ståhl, Fredrik Svensk, Johan Jönson, Helena Eriksson, Karl-Daniel Törnqvist, Judith Kiros och många fler.