

Tatjana Brandt

Fantasifoster och fula fiskar En analys av tomrummet och det osägbara i Agneta Enckells diktsamling *åter*

Den sanna sången föds i annat bröst,
en fläkt kring intet, gudens andning, vinden.
R. M. Rilke¹

Agneta Enckells poesi verkar ofta lösa upp sig över sidorna. Blankraderna och de flerdubbla tomma mellanslagen skapar en känsla för rytm som mer påminner om det som arkitekter brukar tala om när de betraktar en byggnad än musikens och pulsens rytm. När man beskriver en byggnad kan man analysera hur höjd och djup, fönster och vägg, soliditet och lätthet kommunicerar. Men hur ska man formulera sig kring en poesi som likt Enckells ofta är snuddande nära att använda pausen som utsaga och talet som inramning? Vad är del och vad är helhet när rösten och tomrummet verkar längta efter att få byta plats?

1980-talspoesin är både älskad och omstridd. I Sverige debuterade Ann Jäderlund, Katarina Frostensson, Birgitta Lillpers med flera och på finlandssvenskt håll bland andra Agneta Enckell och Eva-Stina Byggmästar. På många sätt förde den här generationen poeter med sig en helt ny typ av både oerhört sinnlig och samtidigt intellektuellt driven poesi.² Som en följd av kvinnorörelsen under 1970-talet, skriver Julia Kristeva i sin artikel "Women's Time", kan man se ett sökande efter den kvinnliga sexualiteten och språkets omedvetna skikt i 1980-talspoesin. Den här generationens feminister är enligt Kristeva uppmärksamma på de begränsningar som det sociala kontraktet innebär för kvinnor. En kvinna, menar Kristeva, har en annan relation till det sociala kontraktet, till makt, språk och mening, men också till den lineära tiden. En relation som döljs och trängs undan för att den har en destabiliserande och omstörtande potential. (Kristeva 1981.) Kristevas tanke kom att bli utgångspunkt för en häftig debatt om det kvinnliga och det obegripliga som rasade i framförallt *Dagens Nyheter* efter att Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* kom ut 1988.

Det har inte skrivits mycket om Agneta Enckells författarskap. Vad vi har är ett par artiklar (Beckman 2002, 27–42; Brandt 2012) och några korta allmänna genomgångar av hennes tidiga poesi (Zilliacus 2000, 284; Varpio 1999, 116; Møller Jensen 1997, 509–510). Om Enckells diktsamling *åter* – som är tema för denna artikel – finns det strängt taget bara en utförligare text, nämligen Peter Mickwitz lyhörda essä "Carassius carassius!" från 1995 som jag återkommer till längre fram i min artikel.

Efter tre diktsamlingar som på ett otyglat och drastiskt sätt tematiserar poesins och den egna röstens svårigheter i ett universum av färdigformulerade klichéer och patriarkalt språk blir Enckells fjärde diktsamling *åter* (1994) något av en vändpunkt i författarskapet. Det vildvuxna och talspråkligt slängiga som dominerade den tidiga produktionen har i *åter* gett plats för en avskalad, lyssnande koncentration. Det är som om jakten på tomrummet ersatts av ett frågande efter något annat, något som dock ständigt undflyr alla benämningar. Också de tidigare samlingarnas feministiska förhoppningar intar här en underordnad plats. I *åter* glider den påträngande yttervärlden ljudlöst åt sidan, i stället får läsaren bevittna hur diktjaget gör upp med sig själv, kämpar med sin högst personliga relation till språket, identitetens strukturer och döden.

Till sin uppbyggnad består *åter* av fyra numrerade sviter, en kort inledande prologdikt samt en avslutande dikt placerad på bokens bakpärm. Även om texten arbetar med minimala förskjutningar och variationer finns det en klar utveckling genom samlingen. Den första sviten präglas av en fixerad väntan, dikterna verkar ha frusit fast och all rörelse avstannat. Jaget är fullständigt frånvarande och de tomma ytorna mellan orden breder ut sig på uttryckets bekostnad. Konkreta skeenden saknas, i stället får läsaren möta skugglika gester, knappt handlingar utan snarare ansatser till rörelse, som verkar stelnade eller fastfrusna i en glasruta. Dessa gåtfulla ansatser till händelser eller igenkännbara föremål blir märkligt exponerade och hjälplösa på en gång. De tangerar medvetandet som om de var skymtar av den egna spegelbilden som man inte vågar se på eller miner som finns i det egna ansiktet men som man aldrig har sett. I diktsamlingens andra svit har någonting hänt. Här uppträder *två* ansikten som närmar sig glaset (från olika håll) både för att spegla sig och för att se igenom spegelytan. Men varje gång ansiktena närmar sig rutan ryggas de tillbaka för en upptäckt: den stela speglade ytan eller rutan har fått ristningar och skrämor. Ansiktena både lockas och repelleras av att glaset blivit synligt genom sina defekter och denna plågade svängning ger den andra sviten sin vacklande rörelse. I den tredje sviten sker en konfrontation. Här böjer sig det ena ansiktet äntligen ända ner över ytan, ja det tränger faktiskt under (vatten)ytan, under spegelbilden, och möter där den lilla bruna rudans fiskblick. Det här mötet injicerar en närmast epifanisk energi i språket, en energi som präglar hela den fjärde och sista sviten.

Jag strävar efter att i min artikel synliggöra diktsamlingens utveckling genom läsningar av de enskilda dikterna. Enckells metapoetiska utgångspunkter, hennes kamp med bilden och spegelytan, leder rakt in i ett gungfly av brännande frågor om identitetens relation till språket och jagets relation till den andre som knappast kan besvaras men som ändå kan vara värda att ställa och formulera. En viktig aspekt av min läsning är att analysera hur Enckell laddar pausen, mellanslaget, med sin poesis mest akuta förhoppningar. Härvid handlar det inte om en analys av samlingens metrik eller rytm (jfr Lilja 2006; Larsson 1999; Kainulainen 2011) eftersom pausen hos Enckell snarare

fungerar som ett slags negativt tecken – ett tecken för det som undflyr och betingar alla tecken – än som en rytmmarkör. För att komma åt och klargöra samlingens poetisk-existentiella förhoppningar och dynamik har jag funnit Julia Kristevas tänkande kring abjektet särskilt belysande.

Kristeva och det abjektala

Jag ska inleda min analys med att kort teckna Kristevas tanke om subjektets relation till språket med särskild tyngdpunkt på det abjektala eftersom det är en teori som kommer att fungera som bakgrund för mina analyser. För Kristeva är språket den scen som våra svåraste och viktigaste existentiella kamper ska föras på. Men den språksyn som strukturalismen lämnat efter sig gör tillvaron till en vandring över spröda isar. Kristevas författarskap kretsar kring och tematiserar de erfarenheter som faller utanför den symboliska ordningen, utanför språkets räckvidd. Lite krasst kan man säga att Kristeva delar in betydelseprocessen i två skikt: *det symboliska* och *det semiotiska*. Med det symboliska avser hon den struktur och grammatik som organiserar våra språkliga symbolers betydelser och referenser. Det semiotiska, däremot, syftar på våra kroppsliga begär och drifters sätt att manifesteras sig. Medan det typiskt symboliska språket består av påståenden, omdömen och logiska resonemang kommer det semiotiska elementet till uttryck i det som är rytm och musik i talet. Det är en växelverkan mellan dessa två aspekter som gör allt meningsfullt språkbruk möjligt:

Sammanfattningsvis kan man säga [--] att de två [--] tendenserna står för *två modaliteter* i vad som för mig utgör en och samma betydelseprocess. Den första kallar jag ”det semiotiska” och den andra ”det symboliska”. Dessa två modaliteter är oskiljbara i betydelseprocessen vilken bygger upp språket, och dialektiken mellan de två avgör diskurstyp/genre (berättelse, metaspråk, teori, poesi etc.) Det så kallade ”naturliga språket” tillåter med andra ord olika slags uppdelningar mellan det semiotiska och det symboliska. Däremot finns det icke-verbala teckensystem som uteslutande byggs upp utifrån det semiotiska (musik till exempel). [--] Eftersom subjektet alltid är både semiotiskt och symboliskt, kan inget teckensystem som det producerar bli ”enbart” semiotiskt eller ”enbart” symboliskt, utan präglas av en skuld till bägge. (Kristeva 1990, 116.)

Enligt Kristeva – som stöder sig på Lacans teori om spegelstadiet – går spänningen mellan det symboliska och det semiotiska rakt igenom det mänskliga subjektet (Jfr Witt-Brattström 1990, 16). I vår tidiga relation till moderskroppen då jaget, modern och världen ännu inte skiljts åt organiseras tillvaron av kroppsliga begär och av förspråkliga strukturer som sinnlighet, rytm, klang, gestik och ljus, menar hon. Jaget uppstår som medvetet subjekt först då det går in i språket, in i den symboliska ordningen, och den moderliga zonen blir undanträngd och främmande. Det vuxna subjektet oscillerar ständigt mellan det språkligt symboliska och det kroppsligt semiotiska.

besvärjas och tillåtas bli detta huvudformade och hopkrupna, denna mærg. Detta hopkrupna som gror i magen konnoterar naturligtvis havandeskapet. Enckell har ändå sedan debutdiktsamling *Förvandlingar mot morgonen* (1983) ofta vävt ihop dikten och barnet. I debutsamlingen var det morgonljuset som söndrade dikten-barnet på förlossningsavdelningen. (Enckell 1983, 9.) Också i den citerade dikten går något sönder. Diktens fjärde versrad låter frasen ”söndag söndrad” slå ner som ett konstaterande, främmande också genom sina citationstecken. Friden är bruten men dikten är inte död, den fortsätter och något fosteraktigt bidar sin tid, något som ligger hopkrupet i sand. Därefter kommer diktens kanske mest centrala rad ”:stannad, stanna!”. Kolonet framför ”stannad” får ordet att syfta tillbaka på dikten, summera upp allt det dikten sagt, själva dikten är ”stannad”. Men därefter följer utropet ”stanna!” Diktraden blir paradoxalt nog en uppmaning och ett sätt att peka ut ett faktum på en gång. Det är just vid det som har stannat, vid den ”kroppade” stenen som vi bör dröja. Det är där vi ska gå in, det är just det stannade som vi ska uppmärksamma.

Sjunde versraden inleder med den lite kryptiska Björlingallusionen ”synden tog din nagel” – hos Björling heter det ju ”syndens blåa nagel” vilket gör att Enckells följdfråga ”vilken färg ur –” får läsaren att ännu mer sakna det blåa.³ Man kan läsa frågan som ett rop på egen röst, egen ton, egen färg, ett sätt att undra med vilken färg man kommer ut ur citatet, ut ur språket, medan ordet ”since” krasst söndrar förhoppningarna och meddelar faktum: ”synden” har i någon mening redan tagit ”din nagel”. De följande radernas inåtvända oro fortsätter resonemanget genom sin omisskännligt metapoetiska ansats: ”(fråga eller utrops) / (fråga eller utrops)”. Dikten vacklar mellan ett sökande, frågande förhållningssätt och ett mer expressivt modus för att i nästa andetag svara sig själv ”ropa, gå since – / blås ute / blås ute”. Det är en rekommendation som i all sin gåtfullhet sätter stor tyngd på pausen och tystnaden. Det gäller att ropa och gå rakt in i pausen, eftersom man (du, jag, vi) saknar ”nagel”. Nageln är ju i någon mening kroppens eget verktyg, något att rista eller kanske skriva med. Utropet ”blås ute” konnoterar utandningens tysta uttryck, försöket att tala utan språk men också uttrycket ”blåsa ut” i bemärkelsen släcka eld finns med som en skugga eller viskning. Tystnaden som uttryck, den utblåsta, släckta, stannade, dikten som mål.

Trots den ovan citerade diktens tumlande i språket präglas första delen av åter av en spänd väntan. Läsaren får följa ett oerhört undanträngt diktjag in i en textvärld som verkar kretsa kring brist och frånvaro. Hela diktsamlingens prologdikt anger tonen:

kroppar böjda i glas som ljuset bryter
sönder det är ljusets begär när kroppar
böjs,

(en ton som brister)

(Enckell 1994, 5.)

Här har vi den ”kroppade stenen” i en lite annan form, nämligen kroppen i glaset och ljuset som går igenom. Ljuset har genom Enckells alla diktsamlingar haft en destruktiv, antipoetisk (manlig) funktion. I *Falla (Eurydike)* (1991) frammanade jaget en konfrontation med ljuset för att genom det förintande mötet komma närmare döden och pånyttfödelsen. Också här väntar texten in bristningen, sprickan, sönderingen, men glastillvarons stela födslovända verkar inte ge med sig. Den enda öppning som den här dikten har är den lilla luckan mellan ”sönder” och ”det”.

Riktningen eller rörelsen i diktsamlingen är ett försök till närmande, ett möte eller en konfrontation med spegelbilden. Det är mot det andra ansiktet som jaget vill färdas, och denna främling, duet, knyts konsekvent samman med tomrummet, med sprickan i glaset. Bara en söndrig bild verkar kunna vara sann. ”[N]är brister som glas händer du” lyder en dikt i sin helhet med tillägget ”gående, mellan” längst ner på sidan (Enckell 1994, 11). Det är alltså först då glaset rämnar som ”du händer”, men vad innebär det? Ett par sidor senare travestierar samlingen: ”när brister när händer” (Enckell 1994, 15). Frågan berör nu exklusivt pauseringen. På båda sidorna om pausen väntar texten in en förändring. Det är som om båda frågorna vände sig inåt mot den cesur som binder ihop dem och frågade efter när detta tomrum ska ”ske”, när det ska visa sig. Det är en långtransfull besvärjelse som utmanar läsaren genom sitt frånvarande subjekt. Men vad vill jaget med tomrummet, vad hoppas dikterna på?

där en som väntar är till
glas mellan två
hjärtslag som brister
ut

(Enckell 1994, 16.)

Här fokuseras konstellationen ännu tydligare. Den som väntar bosätter sig i själva glaset, försöker tränga in sig i tomrummet mellan spegelbilderna. Det går en nästan grafisk linje genom texten när jaget försöker placera sig mitt emellan sig själv och sin utsaga eller sig själv och sin bild. Spegelglaset blir en fast punkt för en delad identitet. Hjärtslagen slår ut på båda sidor om denna tomma plats. Att hjärtslagen ”brister / ut” alluderar fint dels på det efterlängttade bristandet, det som skapar tomrum, dels på att de uttrycker sig, ”utbrister”, genom sina slag, sin puls. Än en gång ett sätt att låta den tysta dikten tala.

Enligt Julia Kristeva erövrar barnet språket samtidigt som hon eller han känner igen sin egen bild i spegeln. Det sker i den så kallade ”tetiska fasen”, processen som leder fram till de första satserna eller utsagorna. Representationen för ”jag”, det vill säga spegelbilden, fogas över på ordet och blir det betecknade i den saussureska ekvationen. Utsagan ”jag” består alltså av identiteten/självförståelsen/”spegelbilden” (det betecknade) + själva tecknet (det betecknande) men den som talar, det levande föränderliga

subjektet, måste per definition saknas i språket för att språket ska kunna uppstå, menar Kristeva. ”Subjektet finns inte i referensen och just därför finns det referens”, skriver hon (Kristeva 1990, 126). Hon fortsätter vackert genom att beskriva snittet mellan det betecknande och det betecknade som ögonlock, en skåra med två kanter som sluts och skiljs åt. Det är en dramatiskt poetisk bild för jaget utanför språket, det stumma ögat bakom ögonlocken. En beskrivning som också är verkningsfull och öppnande för en läsning av jaget i Enckells *åter*.

Följande dikt verkar närmast exemplifiera den här konstellationen:

ett stilla tomt
 öga
 i stormens ett stilla,
 tomt

(Enckell 1994, 17.)

Idiomet ”i stormens öga” förvandlas med träffsäker lätthet till stormens paus och vice versa: pausen, tomrummet, blir stormens centrum och öga. Allt fokus ligger på det tomma centrumet som om själva bristen på språk var en förutsättning för att kunna se. Pausen blir koncentrationens och diktens plats i språkets orkan.

intet het
 namnlöst, kyligt,

 vänta in vänta in
 genting
 brister ur/ting
 brister ut
 som rosen älskar brister där ur
 ting
 en väntar
 in tet, het

 älskar, brist —

 som rosen utan namn
 som ordet
 namnlöst ur tinget väntar in sin ut
 bristning, het —

(Enckell 1994, 19.)

Kring tomrummet kretsar också denna dikt. Dikten inleder med ”intet” följt av en pausering. Hettan och det kyliga korsas och blir gåtfullt samtidiga på samma sätt som det namnlösa och intet spinner sig kring pausen. Därefter repeterar dikten ”vänta in ” och låter tomrummet tala, låter pausen bli det vi väntar in. Men så tar dikten sats och smular sönder sina ord: genom en genial radöverklivning delas det efterlängtade

tomrummet så att "ingenting" blir "vänta in genting". Vad är detta som samtidigt är ingenting men ändå ett genting? En upprepning, tomrummets återkomst? Något som kommer tillbaka, som ett eko? Tystnadens röst? Dikten fortsätter leka med tinget. Tinget ska både brista ut (uttrycka sig och gå sönder) eller också ska tomheten brista fram ur tinget, men prepositionerna tvinnar sig så att "urtinget" dessutom uppstår. Så kommer det närmast omkvädesaktiga väntandet i mitten av dikten som igen riktar sin energi mot pausen, bristen, skarven, kommatecknet. Vänta in pausen, verkar dikten säga för att skugga sin utsaga med att det man väntar in också är en täthet som växer fram ur "tet, het", igen med kommatecknet som centrum. Det söndriga ordet, kommatecknet, sprickan förvandlas till en täthet. Tomrummet som förvaltare av det tätaste, mest centrala som finns.⁴

Den första sviten i *åter* kan alltså sägas närma sig tomrummet väntande, frågande, men när tomrummet väl hägrar verkar dikten rådvill. All rörelse avstannar och väntandet fortsätter. I svitens sista dikt däremot sker äntligen ett brott, något händer som radikalt förändrar constellationerna:

då händer det ohörda ör-
hänget spränger genom
glaset

(Enckell 1994, 20.)

Dikten leker med nyckelfraserna "när brister som glas händer du" samt "när brister när händer". Nu händer alltså "det ohörda" vilket blir en sinnrik lek med det *oerhörda* samtidigt som tystnaden, det stumma, det som aldrig hörts, fokuseras. Paradoxen i att Intet händer. Att just örhänget spränger glaset knyter lekfullt an till Enckells tidigare produktion som letat efter tystnadens sprickor i det talspråkliga bruset och slagdängorna – ett örhänge kan ju vara en synonym för en schlager eller melodi. Man kan alltså läsa in en lätt allusion på tematiken i *rum; berättelser*, men framförallt är örhänget förstås ett smycke, en artefakt som signalerar kvinnlighet, någonting som kan föras med ett gnisslande ljud mot glas. Örhänget är något som likt nageln kan rista och repa, synliggöra det transparenta. I samma stund glasrutan får repor slutar den att vara tom och transparent, något som bara döljer eller släpper igenom, den blir påtaglig och synlig på ett helt nytt sätt.

Kyssa ett kommatecken

Det visar sig snabbt i nästa svit att örhänget inte söndrat eller förintat glaset, utan skrämat det. Glaset blir plötsligt synligt och grundscenen blir två ansikten som försöker spegla sig i varandra men som i stället får syn på glasytan och vänder sig bort i skräck.

Rudan som allitterationsmässigt leker både med ljuden ”du” och ”ur” samt engelskans ”rude” svarar genom att skratta, ytan söndras ytterligare. Skrattet skrånar bilden, skapar egna sprickor – duet svarar! Eller så är det snarare ”gentinget” som ”händer”? (Enckell 1994, 19, 15.) Konfrontationen med rudan får jaget att reagera på följande sida: ”aa-a, / (obehärskat,)”, vilket också kan läsas som ett andetag (Enckell 1994, 38). Ur kontakten med rudans skrattande blick springer andetaget fram. Men vad betyder det?

Peter Mickwitz har i antologin *Rudan, vanten och gangstern* (1995) skrivit en essä om Enckells ruda-dikt. Mickwitz utgår från en nästan naturlyrisk bild av någon (ett ansikte) som böjer sig ner över ett klart vatten (för att till exempel dricka) och där får syn på en lustig fisk i dyn (rudan). Diktens inledande fras ”djupt känt i spegel / bilden som en stilla färd” läser han som ett slags främmande centrallyriskt manifest som förstörs, krossas av att ansiktet möter rudan i dyn. Rudan blir för Mickwitz ett emblem för dikten bortom ett högmodernistiskt uttryck, ett emblem för språkets materialitet:

Rudan är det omöjliga att andas utan att andas, att skriva språk utan språk (det vill säga utan det vi vanligtvis läser som språk), att vara utan att vara; ansiktet som både är och är sönder. På så sätt blir rudan både en okonventionell bild och ett ljudande r som starkt bidrar till att forma språkets dygghet till trots allt dikt, dikt bortom en högmodernistisk estetik och stämning. (Mickwitz 1995, 92.)

Det ligger väldigt mycket i Mickwitz uppslagsrika tolkning, men samtidigt blir analysen av just rudan som allegori för språket märkligt vag. Jag prövar andra plausibla läsningar, väger och vrider, men så fort jag försöker formulera mig om själva rudan verkar de analytiska ansatserna bli märkligt utbytbara. Hur ska man förstå detta märkliga urting, denna ruda i dyn som både lockar och förskräcker? Läser man allegoriskt går det att säga nästan vad som helst om fisken: Kanske är den fallisk? Eller också är den ”materien”? Eventuellt är den döden? Eller snarare den Andre? Språket självt? Eller tvärtom språklösheten? Plausibla tolkningsmodeller men samtidigt likgiltiga. De tillför ingenting, de blir intellektuellt snygg dekor, ”intressanta hypoteser”, men inte verksamma, förståelseöppnande vägar.

Det är Julia Kristevas bok *Fasans makter* som hjälper mig att läsa svårigheten som en möjlig öppning. Den som närmar sig språkets och identitetens gränser, menar Kristeva, kommer att förlora sin relation till den Andre eller objektet i samma ögonblick som det egna subjektet börjar lösas upp. Gränserna mellan undermedvetet och medvetet blir också suddiga, och det uppluckrade subjektet kommer att lämnas ensamt med endast en relation till en ursprunglig fasa, en tom ogripbar skräck som gapar mot en ur platsen där den totala subjektupplösningen bor. Det är en skräck som också är lockande eftersom subjektupplösningen kan sägas vara en väg tillbaka in i moderskroppen, tillbaka in i att inte vara ett eget avskilt jag. Den här ångesten för det oformulerbara, för erfarenheter

eller minnen från tiden före språket kan inte bli ett objekt, de liknar objektet bara genom att stå i opposition till jaget. Kristeva kallar de här erfarenheterna abjektala för att de blir en motpol till jaget utan att kunna vara ett objekt. ”All abjektion är egentligen ett erkännande av den grundläggande bristen i varje vara, mening, språk, begär”, skriver hon (Kristeva 1990, 201).

Problemet med dessa starka abjektala erfarenheter är att de inte går att formulera i ”ren” form, därför skapar både människor och kulturer olika ritualer för att få in dem i språket, symbolisera dem, skapa tecken för dem. Religionerna skapar reningsriter när tabut, identitetsupplösningen, döden, kommer för nära. De enskilda människorna skapar fobiska objekt, projektytor för sitt obehag. Alltid när vi känner oss djupt äcklade menar Kristeva att det är en påminnelse om att vi har en relation till saker utanför vårt språk, saker som har potential att lösa upp oss som subjekt och som vi därför vänder oss ifrån med skräck trots att det som väckte insikten/obehaget kan verka oförargligt som skinnet på vår kakao, eller en oformlig gegga på en ren yta. Abjektionen har därför också en positiv sida, dödsnärligheten och ångesten kastar oss tillbaka in i den symboliska ordningen och oss själva. För många, menar Kristeva, kommer den abjektala erfarenheten mycket nära den sublimes och därmed ett slags primär religiös erfarenhet. (Kristeva 1990, 208.)

Om vi återvänder till Enckells ruda med sin dyiga uppenbarelse och sin närhet till allt det som ligger utanför språket framstår den som just precis ett försök att skapa ett fobiskt objekt, ett tecken för det utomspråkliga. ”Det fobiska objektet är [--] en hallucination av ingenting: en metafor som är en anafor för ingenting” (Kristeva 1982, 42, övers. T. B.).⁵

Rudan läst som fobiskt objekt blir helt enkelt bara ett sätt att markera en plats, att rista ett tecken för allt det vi aldrig någonsin kommer att kunna säga. Diktsviten med rudadikten som är samlingens tredje är bara sju dikter lång och avslutas med en passage som lyder: ”[--] och genom skogen / ljuder / gong-gongens djupa / klang, från början” (Enckell 1994, 42). Hela diktsamlingen verkar dra andan och sista delen inleds.

Fågelmannen

Sista delen av *åter* kretsar upprepat kring den insikt, den nya konstellation som mötet med rudan gett upphov till. Det är som om diktjaget försökte inrätta sig i sitt nya, främmandejorda universum. Mötet med det som lurade bakom rutan var inte enbart skrämmande utan också storslaget. Kristevas insikt om att det abjektala kommer nära det sublimes ligger här nära till hands. Plötsligt öppnas dikternas vyer, havet och landskapet blir synligt, Gud nämns och ”tiden” flyttar in i det tomma ögat. Den fjärde sviten blir i stor utsträckning en resa genom en sublimerad form av de tidigare erfarenheterna. Det blir en omtagning men nu en ters högre och med stråkarna med.

medan allt händer, att färdas som
att vänta, intensivt, ögonblick
möts,

och en hand som lyfts upp, för att slå kinden, väntar,
i vinddraget, då vänder vinden och det är allt som
händer, ögon möts,

vindar vänder, jag ropar, på Gud, lyssnar
och jag vill aldrig i livet ha något svar: det är själva lyssnandet.
vet han det? det är duet där
det är fågelmannen

återvändandet, smärtan, det upprepade hjärtat

(Enckell 1994, 46.)

Dikten uppsöker sina nyckelfraser från den första sviten. ”[M]edan allt händer” anspelar på de första dikternas fråga ”när brister när händer”, och nu liksom då är det tomrummet som placeras in på skeendets plats. När ”Intet” händer kan man erfara tiden och vinden som vänder, en blick – men tomrummet fortsätter att vara bortom språket. Blankraderna mellan stroforna, tystnaden, det att Gud inte svarar, blir viktigt. Däremot har *jaget* i och med mötet med rudan tagit sig hitom språket. Vi har för första gången i diktsamlingen att göra med ett agerande och talande subjekt. Ett jag som uttrycker sig och beskriver de tidigare dikternas erfarenheter från en helt ny plats. Det landskap som omger jaget är inte mer en sammanslagning eller kollaps av inre och yttre, vi har inte mer att göra med ett subjekt som förlorar sin identitet och därför också relationen till medvetet och omedvetet, till den symboliska ordningen. Det subjekt som nu möter oss skapar metaforer och pekar på en av tillvarons mest symboliska strukturer, nämligen religionen. Jaget ropar på Gud men vill inte ha svar. Det är tillgången eller relationen till sin bortomspråkliga erfarenhet som jaget begär. Duet får nu ta fågelmannens gestalt. Här förefaller C. G. Jungs föreläsningar om Friedrich Nietzsche, där han analyserar fågelmannen som en skapare av kaos och obestämdhet, vara en intertext:

Prof. Jung: Den som kan lära människor flyga är flygaren, fågelmannen, och han kommer därigenom att förskjuta alla hållpunkter. Det kommer inte mer att finnas några definitiva gränser. Vad innebär detta?

Mrs. Fierz: Det innebär bara kaos.

Prof. Jung: Just det, otydlighet. Ingen vet vad som hör till en själv och vad som hör till ens grannar. Det kommer att vara en total förvirring. Fågelmannen kommer att producera kaos. (Jung 1988, 1469, övers. T. B.)⁶

Rudan, fågelmannen, duet, tiden och Gud verkar alla ringa in den tomrumserfarenhet som skapandet och livet står i relation till. Under loppet av ett par dikter kunde jaget, säga ”jag” och släppa in landskapet i bildspråket. Därefter vänder sig texten på nytt mot smärtcentrum:

i kärlek. där det blåser, alltid, och att vila, där.
öppet, tömd, ett öga. vinden i ett öga. är du.
vilande. (ilar) i kärlek, till

(Enckell 1994, 53.)

Samlingen har alltså kommit fram till den programmatiska inledningsdiktens slutsats: ”ropa, gå since – / blås ute / blås ute” (Enckell 1994, 9). Det är lyssnandet in mot duets tomma speglade öga efter rörelsen, vinden, det som ”händer”, som ställs i centrum. Ett kort ögonblick kunde jaget i eufori betrakta sin relation till tomrummet men i den ovan citerade dikten är vi på väg mot tomhet och upplösning igen. När jaget tränger sig allra tätast på duet, när duet blir en representant för intet, en behållare för tomrum bara, då öppnar sig jaget mot sin egen upplösning och förlorar därmed förmågan att säga ”jag” men erfår tomrummets rörelse. Att förvandlas till en verbform inom parentes ”(ilar)” omgiven av tomma mellanslag är kanske det pris man får betala för sitt umgänge med en antites som berövats hela det personligas register? Kanske, frågar jag mig, är problemet inte jagets frånvaro i (skrift)språket, eller språkets patriarkala symboliska struktur, utan snarare en radikal reducering av duet. Om vi tillåter den andre att bli ren antites kommer vi själva att förvandlas till en position, en lingvistisk princip, ett mönster i satsen. Jag tror det ligger mycket i Martin Bubers insisterande på att jaget uppstår i mötet med den andre, att vår erfarenhet av duet föregår vår erfarenhet av jaget (Jfr Buber, 1994). För Enckell liksom för Kristeva går mötet med den andra via en odysseé in i språkets och subjektets mest okända regioner och det finns en risk för att duet i detta inre universum reduceras till en statist i ett symboliskt galleri.⁷

Men den här diktsamlingen har inte samlat sig för att säga något nytt om jaget och duet, den sista sviten i *åter* är som hela diktsamlingens titel antyder en upprepning, en återvändo till smärtpunkterna men med en större närvaro. Søren Kierkegaard skriver i sitt klassiska verk *Upprepningen* att det är just upprepningen som ger tillvaron dess mening och struktur. Bara det nya kan tråka ut en, skriver han, det nya och intressanta är en svältkost men upprepningen är tillvarons sanna natur.

Men den som inte förstår att livet är en upprepning och att detta är livets skönhet, dömer sig själv och förtjänar sitt öde: att svälta ihjäl; ty hoppet är en lockande frukt som inte mättar, erinringen är en torftig svältkost, som inte mättar, men upprepningen är det dagliga bröd som ger mätnad och välsignelse. (Kierkegaard 1995, 6.)

Agneta Enckell har låtit ”gong-gongens djupa klang” ljuda från början, det är det ”upprejade hjärtat” som sjunger (Enckell 1994, 42, 46). Den sista dikten är placerad på diktsamlingens bakpärm, vilket ger den något av en innehållsförklarande ton, en summering av det kretsande, av de närmanden och ryggingar som *åter* består av:

ibland förvånas glad, men det som ingen	tillhör
motorljud och hjärta över vattnen, fåglars skri, är en tystnad –	
ansiktet sprids ut av en ny vind, över sommaren som en	snap-shot,
det är bilden där du inte vistas, det är bilden du stiger in i och stiger in i,	

(Enckell 1994, 62.)

Här finns tystnaden hastigt fångad som ett snapshot (och själva ordet omringat av tomrum) och här finns bilden, det utspridda ansiktet, som det gäller att upprepat stiga in i. Dessutom finns kommatecknet som elegant och förföriskt avslutar samlingen.

Noter

¹ Rainer Maria Rilke, ur andra sonetten i *Sonetterna till Orfeus* i Martin Tegens tolkning. Det tyska originalet från 1923 lyder så här: ”In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch / Ein Hauch um nichts. Ein Wahn im Gott. Ein Wind.”

² Om det svenska poetiska 1980-talet och den kvinnliga poesin i synnerhet har det skrivits en del initierade verk. Bland annat kan nämnas Witt-Brattström 1993, Grive & Wahlin 1993, Ekman & Mickwitz 1995, Bergsten 1997, Malmberg 2000 och Beckman 2002.

³ Jfr Gunnar Björlings diktsamling *Att syndens blåa nagel* från 1936.

⁴ Här skriver Enckell in sig i den romantisk-modernistiska tradition som ser en möjlighet till förhöjd närvaro i beröringen med intet. Jfr Olsson 2000.

⁵ I den engelska utgåvan lyder frasen så här: ”The phobic object is [--] the hallucination of nothing: a metaphor that is the anaphora of nothing.”

⁶ ”Prof. Jung: The one who can teach men to fly is the flier, the bird-man, and he will thereby shift all landmarks. So there will no longer be any definite borderlines. What does that mean? Mrs. Fierz: It means just chaos. Prof. Jung: Yes, indistinctness. Nobody knows what belongs to himself and what belongs to his neighbors; it will be a complete mixup. The bird-man will produce chaos.”

⁷ För en diskussion om hur Buber och Kristeva förhåller sig till intertextualitetsproblematiken se Olsson & Vincent 1984.

Källor

- BECKMAN, ÅSA 2002: *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- BERGSTEN, STAFFAN 1997: *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*. FIB:s lyrikklubb.
- BJÖRLING, GUNNAR 1936: *Att syndens blåa nagel*. Helsingfors: Akademiska bokhandeln (distr.).
- BRANDT, TATJANA 2012: På andra sidan språket. Revolt och tomrum i Agneta Enckells tre första diktsamlingar. *Edda* 3/2012, 215–234.
- BUBER, MARTIN 1994/1922: *Jag och du*. Originallets titel: *Ich und Du*. Övers. Margit och Curt Norell. Ludvika: Dualis.
- GRIVE, MADELENE & WAHLIN, CLAES (RED.) 1993: *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*. Stockholm: Nordstedts.
- EKMÁN, MICHEL & MICKWITZ, PETER (RED.) 1995: *Rudan, vanten och gangstern. Essäer om samtida finlandssvensk litteratur*. Helsingfors: Söderströms.
- ENCKELL, AGNETA 1983: *Förvandlingar mot morgonen*. Helsingfors: Söderströms.
- ENCKELL, AGNETA 1987: *rum; bärättelser*. Helsingfors: Söderströms.
- ENCKELL, AGNETA 1994: *åter*. Helsingfors: Söderströms.
- JUNG, CARL GUSTAF 1988: *Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934–1939*. Princeton: Princeton University Press.
- KAINULAINEN, SIRU 2011: *Kun sanat eivät riitä. Rythmi, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous*. Annales Universitatis Turkuensis. Turku: Turun yliopisto.
- KIERKEGAARD, SÖREN 1995/1843: *Upprepningen. Ett försök i experimentell psykologi av Constantin Constantius*. Originallets titel: *Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius*. Övers. Stefan Borg. Reboda: Nimrod.
- KRISTEVA, JULIA 1982/1980: *Powers of Horror*. Originallets titel: *Pouvoirs de l'horreur*. Övers. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, JULIA 1990/1980: *Stabat Mater och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström*. Red. Ebba Witt-Brattström. Övers. Ann Runnqvist-Vinde. Stockholm: Natur och kultur.
- KRISTEVA, JULIA 1981: Women's time. Övers. Alice Jardine och Harry Blake. *Signs* 7:1, 13–35.
- LARSSON, JÖRGEN 1999: *Poesi som rörelse i tiden. Om vers som källa till kognitiv rytmisk respons. Exemplet Elmer Diktonius*. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 10.
- LILJA, EVA 2006: *Svensk metrik*. Stockholm: Nordstedt.
- MALMBERG, LENA 2000: *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*. Lund:

Ellerströms förlag.

MICKWITZ, PETER 1995: *Carassius carassius!*, *Rudan vanten och gangstern. Essäer om samtida finlandssvensk litteratur*. Red. Michel Ekman och Peter Mickwitz. Helsingfors: Söderströms, 82–94.

MØLLER JENSEN, ELISABETH (RED.) 1997: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 4. På jorden*. Högnäs: Bokförlaget Bra böcker. <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/att-h%C3%A5lla-saknaden-fr%C3%A5n-livet#article>. (8.10.2013.)

OLSSON, ANDERS & VINCENT, MONA 1984: Intertextualitet – möten mellan texter. *Meddelanden från institutionen för slaviska och baltiska språk* 24. Stockholm: Stockholms universitet, 3–37.

OLSSON, ANDERS 2000: *Läsningar av intet*. Stockholm: Anders Bonniers Förlag.

RILKE, REINER MARIA 2009/1923: *Sonetterna till Orfeus*. Originalets titel: *Die Sonette an Orpheus*. Övers. Martin Tegen. Stockholm: Themis.

VARPIO, YRJÖ & HUHTALA, LIISI & ROJOLA, LEA & LASSILA, PERTTI (RED.) 1999: *Suomen kirjallisuushistoria 1–3*. Suomen kirjallisuuden seuran toimituksia 724. Helsingfors: SKS.

WITT-BRATTSTRÖM, EBBA 1993: *Ur könets mörker. Litteraturanalyser av Ebba Witt-Brattström*. Stockholm: Nordstedts.

WITT-BRATTSTRÖM, EBBA 1990: Inledning. *Stabat Mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*. Red. Ebba Witt-Brattström. Stockholm: Natur och kultur, 9–29.

ZILLIACUS, CLAS (UTG.) 2000: *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.