

TATJANA BRANDT  
**«HUDEN ÄR ETT LJUST PERGAMENT».**  
EN ANALYS AV INTERTEXTUALITET  
OCH METAPOESI I TUA FORSSTRÖMS  
DIKTSAMLING *SÅNGER*

Jag ska i den här artikeln analysera hur intertexter på ett intrikat sätt samspelar med en metapoetisk tematik i Tua Forsströms diktsamling *Sånger* från 2006. Intertextualitet är ett ord som svårligen låter sig definieras i en litterär handbok eftersom det finns så många olika ingångar i begreppet. Under 1900-talet har det uppstått en väldig mängd teorier om texters relation till andra texter. Den strukturalistiska skolan har haft stor genomslagskraft med tänkare som Barthes, Genette och Riffaterre men också Harold Blooms influensorienterade s.k. ”fälläsningar” har haft betydelse för hur begreppet utvecklats. Jag kommer att börja min artikel med en kort teoretisk reflektion kring Julia Kristevas sätt att närma sig det här fältet eftersom hennes teorier om språket som en struktur som behöver söndras av främmande element för att växa passar väldigt väl in på det som sker i Forsströms poesi.

Julia Kristeva är den som först myntar begreppet intertextualitet. Den tankeprocess som leder henne till hela den teoretiska härva som ordet representerar är i sig själv intertextuell. Första gången hon kommer in på temat är i doktorsavhandlingen *Semeiotiké* från 1966. Hon skriver där i dialog med Bachtin och analyserar hans kritik av Saussure, hon översätter honom för att därefter omformulera hans tankar, hon vrider och vänder på dem, ändrar dem, byter ut centrala begrepp (Bachtins ”ord” blir ”text”, för att ta ett exempel), hon låter sig influeras av Derridas textbegrepp, för att med hjälp av det gå vidare och kommer så småningom fram till en arbetshypotes.

Intertextualiteten blir i Kristevas tappning ett slags flerspråkighet i texten, de främmande elementen ingår i textens väv på samma sätt som olika stilnivåer eller diskurser. Att tänka och skriva blir, om man förstår språket så här, att tala med och genom andra. Mary Orr analyserar i sin bok *Intertextuality* Kristevas arbete med begreppet just i termer av en performativ process med översättningen och det tvärvetenskapliga som paradigmatiske utgångspunkt: ”If there is one word to sum up Kristeva’s striking interdisciplinarity of approach [...] regarding intertextuality[...] it is interconnection of ideas where previously none existed” (Orr 2003, 24). Det är i djup dialog med andra tänkare som Kristeva blir intressant och oftast, menar Orr, tar de bästa idéerna form i översättningsarbeten, i det slitsamma men kreativa pendlandet mellan språk och traditioner. Orr studerar därför Kristevas teorier om översättning

och framhåller att det är just där Kristeva mest akut formulerar sin teori om intertextualitet.

What is therefore so stunningly new in Kristeva's work here is the advancing of a theory of translinguistics, and the transformative operations at work in any cultural transfer, whether intra- or interlingually. It is but a short step from this to notions of transference and counter-transference and the realm of the pre-linguistic and pre-semiotic in her later "psychoanalytic" works. (Orr 2003, 27)

I översättningen är jaget alltid dubbelt, översättarjaget och författarjaget talar tvåstämmigt genom samma text-jag. Detta skapar en glipa i det monologiska språket och blottar en sannare bild av vad det vill säga att vara ett talande subjekt som för Kristeva blir helt grundläggande. För Kristeva är jaget som skriver aldrig identiskt med jaget i texten. Tecknet "jag" ersätter den skrivande kroppen som blir utanför, i mörker eller som en rytmisk, förspråklig hemsökelse. Alla som gått in i språket i den tetiska fasen i sexmånadersåldern (det som hos Lacane motsvarar spegelstadiet) har känt igen sin bild i spegeln och efter det låtit tecknet för "jag" fungera som ersättare för jaget. Efter den tetiska fasen menar Kristeva att vi alltid har ett klivet subjekt. Men det språkliga (rationella) subjektet som accepterar att tecknet för "jag" hädanefter representerar hela jaget hårbärgerar fortfarande sin förspråkliga (semiotiska) del som inte kan uttryckas genom tecknet. Jaget före språket strukturerade tillvaron med hjälp av rytmiska mönster som dygnsrhythm, hjärtslag, hunger osv. Det finns, tänker Kristeva sig, viktiga erfarenheter som hör till den här sfären som vi inte kan uttrycka helt rationellt och som pockar på att få komma in i språket. Det här pockandet tar sig uttryck genom allt i språket som med musikaliska och rytmiska störningar angriper och sönder den grammatikaliska och symboliska strukturen. För Kristeva har det poetiska språket med sin rebelliska och vildsinta energi en unik förmåga att översätta erfarenheter som stammar från den semiotiska delen av jaget. Kristeva brukar kalla den del av texten som är utanför grammatiken, d.v.s. styrd av ljud och rytm och brott och störningar, för "genotext" (från "genesis") medan textens rationella, grammatikaliska och symboliska plan kallas "fenotext" (från "fenomen"). Det finns ingen genotext utanför en fenotext utan genotexten är en nivå eller del inom språket (jfr Allen 2000, 49).

Krystevas subjekt är alltså ett subjekt i process, men också ett subjekt som ständigt översätter sig själv från det driftmässigt semiotiska till det rationellt symboliska. Det intertextuella momentet blir för Kristeva intressant för att det ifrågasätter det Saussureska språkkontraktet genom att föra in en främmande grammatik, ett annat språks hela system eller en annan texts jag och syftningar. "It is in the active translation/transformation in poetic language of discourse that the text's infinite 'otherness' (an-otherness) can best be glimpsed. The

intertextual is the pinpointing of this ontogenetic signifying trail whereby language can question itself in its strangeness and unfamiliarities to itself” skriver Orr (2003, 30).

På det här sättet blir översättning och intertextualitet ett sätt att skapa oreda i språkets sätt att betyda. Om jaget i en text låter främmande röster uttrycka sig själv kommer språket som symbolisk struktur att ifrågasättas på samma sätt som när genotexten angriper fenotexten med rytmiska betydelsestrukturer. En främmande grammatik, d.v.s. ett annat språk eller en främmande text som inte klart avskiljs, blir ett sätt att pressa språkets hegemoni och släppa in element och erfarenheter som legat utanför språket. Graham Allen tolkar i boken *Intertextuality* Kristevas intertextualitetsbegrepp som en av den semiotiska processens uttrycksmodi: ”Intertextuality is thus understood as ”the passage from one sign system to another” which involves ‘an altering of the thetic position – the destruction of the old position and the formation of a new one” (Allen 2000, 52).

Jag kommer alltså att använda ordet intertext i Kristevas anda men eftersom hon fokuserar på att tala om intertextualitet eller ”transposition” (ett ord för samma sak som hon föredrar) så kommer ordet intertextualitet för henne att beteckna fenomenet – främmande texters närvaro inne i en text – snarare än att bli ett ord för att beteckna de texter man kan urskilja. Många litteraturvetare löser terminologiproblemet genom att använda sig av Gérard Genettes utstuderade kategorier men jag finner dem omotiverat pedantiska och har egentligen inget behov av olika termer för om en text förekommer som en allusion eller som ett citat eller som en hänvisning. Med en intertext avser jag i all enkelhet en främmande texts närvaro inne i en annan text, till exempel ett citat eller en allusion eller en hänvisning eller en textpassage som kommer väldigt nära ett citat. Däremot förhåller jag mig skeptisk till att kalla alla texter som kan ha komparativt värde för intertexter. Kalevala är inte en intertext i Platons *Staten*. Däremot kan en text som författaren inte läst i alla fall vara en intertext för att dess närvaro eller centrala idéer kan ha legat i tiden eller förmedlats via andra verk. I vissa handböcker skulle man kanske placera in min användning närmare influensbegreppet men att använda influens i stället för intertext skulle föra mig bort från Kristeva och dessutom föra med sig en föreställning om att jag spårar texter som ”påverkat” författaren snarare än texter som lever och verkar inne i texten som främmande celler, som håller kvar sitt främlingskap och blir en del av det poetiska språkets förmåga att störa och bryta upp den symboliska ordningen.

Jag tänker mig att det är rimligt att utgå från att ett citat som är klart utmärkt och tydligt angivet skapar mindre oreda, mindre brott i den grammatiska ordningen än texter som kommer in som allusioner eller halvцитat. Om textens jag använder det främmande som en del av sitt eget tal blir störningen starkare och fenotexten mer pressad, uppbruten och utsatt för genotextens attacker. Om det däremot finns citationstecken och klara referenser stärks språkets struktur

och det uppstår en klar dialogisk situation, en främmande text kommer in som en avgränsad hanterad enhet.

Jag ska i det följande göra en närläsning av Tua Forsströms diktsamling *Sånger* (2006) och undersöka hur de olika intertexter som finns förhåller sig till den teoretiska ram som jag skissat upp.

### **Mellan frihet och kontroll**

Det finns två sorter intertexter i Tua Forsströms poesi överlag. För det första stora kanoniserade manliga författare som citeras och refereras till i noter eller litteraturförteckningar längst bak i diktsamlingarna. De här författarna tilltalas ibland i brevdikter och ofta då i ni-form, i ett slags blandning av respekt och uppgivenhet över avståndet. Det kan vara Gunnar Ekelöf, Hermann Hesse, Verner von Heidenstam eller Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein och Andrej Tarkovskij. Den här första kategorin är stadigt placerad inom fenotextens svär och varken stör eller bryter upp språket utan ingår i en uppbygglig dialogisk struktur. Den andra kategorin intertexter är samtida kvinnliga diktare som går ut och in i textens väv med ett slags familjär intimitet. Det finns inga hänvisningar här trots att texten kommer mycket nära citat flera gånger. Deras röster bebor dikterna, de smäller igen en dörr, eller målar om ett landskap, ekar och viskar, skrämmer och lockar, lever och förändrar. Ofta tättnar de viskande rösternas närvaro när texten blir som mest självreflexiv. Den här kategorin läser jag som en intertextuell sfär i Kristevas anda, ett angrepp på ordningen och ett sätt för det poetiska språket att pressa grammatiken och tvinga in nya kunskaper i språket.

*Sånger* från 2006 är kanske Forsströms mest metapoetiska diktsamling. Redan titeln anger förstås att dikten själv står i fokus men också tematiskt kommer samlingen att kretsa kring poesins kunskap och självförståelse. Många av dikterna utspelas i ett nattligt, nedsläckt statligt konstmuseum. Konstföremålen är upphängda av staten, ordnade och domesticerade men statens försök att kontrollera dem parodieras med lätt hand, dock med ett underliggande allvar. Det absurda i att dessa djur, röster, insikter, liv, drömmar och dikter skulle vara finska statens egendom behöver inga stora åthävor för att framgå.

”Om natten kostar inträdesbiljetterna ingenting/ och ingen säljer biljetter” konstaterar en av dikterna (Forsström 2006, 31). Det är då konsten går in och ut ur våra drömmar och blir den nattliga översättning som dikterna återkommer till, det språk som ska öppna dörrarna till det vi är utanför staten, byråkratin och självkontrollen. I detta natt-dröm-utanförtillstånd kan vi få höra en björn berätta hur ”molnen uppstår och blåsten uppstår” (ibid., 12) eller se hur ”den stora katten sträcker på sig/ i sömnen och stjärnfläckar far över löven” medan de ”tålmodiga porträtten i statens konstmuseum” hänger på väggarna (ibid., 32).

I diktsamlingen *Efter att ha tillbringat en natt bland hästar* (1998) tilltalas

filmregissören Tarkovskij upprepade gånger höviskt i Ni-form (med stor bokstav). I den inledande dikten "Snön yr över innergårdens rosor" heter det t.ex. "Ni verkar ha ett ganska svårartat humör, och det är möjligt att inget av detta intresserar Er" (Forsström 1998, 9). I *Sånger* finns en karaktär som tilltalas med ett liknande tonfall. Det respektfulla niandet och känslan av att man tilltalar en person med stor integritet har vandrat över till följande diktsamling: "Förlåt att jag upptog Er tid. / Jag vet att ni handhar ett annat distrikt, / men jag trodde att hjärtat har inga gränser" (Forsström 2006, 11). Respekten är kvar och en viss lätt bismak av kansliprosa går in i diktjagets artigt konstnerade tonfall men det höviska blandas nu med en klart parodierad och lite aggressiv ton. Den karaktär som tilltalas i Ni-form verkar vara en konduktör eller biljettförsäljare, en gestalt som visserligen har "tolkningsföreträdet" och är "ansvarig för ett distrikt" men samtidigt en person med "tjänsteplikter" som menar att "[d]et lönar sig att vara glad" (ibid., 15). Den tilltalade är alltså på många sätt en person som representerar (den symboliska)ordningen och skrivs ihop med räkningar, eftersänd post och biljetter och en klar oförmåga att höja sig över sina begränsningar och se dikternas apostroferade gränsöverskridande värld, hjärtats gränslöshet. Denna blandning av Tarkovskij och konduktör blir en personifikation av allt som fenotexten representerar.

Utöver Tarkovskij-gestaltens närvaro som främmande ordningsväktare finns det två klart utmärkta citat ur Gunnar Ekelöfs diktsamling *Vägisare till underjorden* (1967). Ekelöfcitatet har en krass och lite aforistisk ton och fungerar i dikterna som tydliga utsagor. Båda citaten tematiserar melankolisk alienation och ensamhet. Det första citatet lyder: "Den som verkligen ser, ser endast/ det han är utan" (Forsström 2006, 19) och det andra "Man kommer ändå aldrig tillbaka, / ens syn har förändrats" (ibid., 20). Jag citerar den ena dikten:

Och jag kallade det en dröm  
för jag ville stanna  
Citronråden slår ut om natten  
'Man kommer ändå aldrig tillbaka,  
ens syn har förändrats'  
Det regnar och vita blommor doftar i  
regnet och regnet är renhjärtat, som de  
kringströvande djuren är renhjärtade

Citatet i dikten fokuserar på synsinnet med en lätt orfisk tematisk anstrykning. Det omöjliga i att få tillträde till det förlorade som citatet uttrycker i kombination med att citatet är hämtat ur en diktsamling som heter *Vägisare till underjorden* ringar in det orfiska. Diktens övriga versrader gör motstånd genom att sinnligt beskriva sin vilja att stanna i ett drömskt tillstånd, ett naturnära bördigt ögonblick. Viljan att stanna och "kalla det" en dröm svänger

på det orfiska, på viljan att sjunga upp Eurydike ur Hades, och ger läsaren en känsla av att dikten vill dröja kvar före sin tillblivelse, i ett drömtillstånd som inte ska få kallas dikt och bli till ord. Diktjaget vill fortsätta sväva i en renhjärtad naturvaro före syndafallet där citronträdens blommor och regnet och djuren ersätter språket. Dikten blir så här läst ett slags anti-dikt, en längtan efter att inte omvandla drömtillståndet till språk.

Läser man uppmärksamt ser man alltså att de intertexter som är skrivna av män är klart utmärkta med citationstecken och författarsignaturer och aldrig går in på jagets plats i texten. De stör inte det tetiska kontraktet utan stöder snarare jaget i texten genom att bli utsagor som dikterna kan förhålla sig till, ta avstånd från eller begrunda.

### **Levande intertextualitet**

De intertexter som ingår i *Sånger* och är skrivna av kvinnor kan man bara uppfatta om man känner traditionen. De är tydligt urskiljbara ofta nästan citat, ibland allusioner eller anspelningar, men författarsignaturerna är borta, vilket gör att jaget tar orden i sin mun. Läsaren kan höra dikternas jag tala med dessa främmande ord som blir flerstämmiga i diktsamlingens kontext, som ackord. Det kan hända att jag missat någon intertext men de frånvarande signaturer som jag kunnat uppfatta i *Sånger* tillhör Inger Christensen, Ann Jäderlund, Agneta Enckell och Eva-Stina Byggmästar.

”Jag vet att du är nånstantans ganska nära här och i mörkret glänser” lyder den allra första raden i *Sånger*, en rad som är en hel dikt på ett eget uppslag (ibid., 5). Därefter kommer en programförklarande dikt på nästa sida:

Det finns trädgårdar i regn  
Det finns citronträd om natten  
Det finns en nattlig översättning där vi är  
vad vi är: inlandsregnskog, sten, långsamt  
strömmande vatten  
(ibid., 7)

Diktens inledning kommer nära citatet. Det är den danska författaren Inger Christensens diktsamling *Alfabet* från 1981 som Forsström uppsöker, låter dikten vidröra, i de här raderna. Christensens besvärjning av det som finns är vid det här laget en klassiker i nordisk poesi, det är en diktning som börjar med ett par avskalade rader men blir allt mer gåtfull, vindlande och vildsint ju längre hennes diktsamling löper in i den talmystik som rytmiserar dikternas progression. Samlingens ton slår också ut i smärta snabbt efter inledningens klara anslag. Christensen inleder alltså lätt euforiskt på a: ”abrikostræerne findes, abrikostræerne findes” och går sedan vidare över bokstaven b till c (Christensen, 2009, 393):

cikaderne findes; cikorie, chrom  
og citrontræer findes; cikaderne findes  
cikaderne, ceder, cypres, cerebellum  
(ibid., 395)

Christensen öppnar världen genom alfabetet, hon upprepar det som finns, hon kretsar kring hösten, drömmarna, cikadorna och citronträden för att vandra in i sorgen och fasan över hur jorden är, allt som finns men också det som inte finns och det som kunde finnas, frånvarons sätt att finnas eller själen som den kunde te sig i insekternas drömmar. Sorgen och smärtan bli exponerad och akut genom den eufori som musikaliskt löper parallellt med det svåra genom hela samlingen. Efter en dikt om avlövnig, död och förstörelse brister hon ut: ”alfabeterne findes/ alfabeternes regn/ regnen der siler/ nåden lyset/ stjernernes stenenes/ mellemrum og former [...]” (ibid., 439).

Forsström förskjuter betoningen från det som finns till den nattliga översättning som är dikten själv. Övergångsfaser är genomgående de forsströmska dikternas hemvist: hösten, kvällen, barndomen, ålderdomen, regnet som börjar eller den första snön. Just gränsen eller rörelsen som slår en bro mellan element återkommer hon ofta till. Michel Ekman har i essäsamlingen *Harens almanacka* (2015) lyft fram de forsströmska dikternas snöande som en symbol för tiden. Jag skulle kanske snarare läsa snön som en symbol för glömskan, för glömskans förvandlingar av nuet, glömskan som lägger sig över nuets heta känsla så att bara dikten har tillträde. Men det är kanske samma sak?

I den citerade dikten som börjar med citronträden som finns är den nattliga översättningen en förskjutning från inhägnad domesticerad natur ”trädgård” till omgärdad vild natur ”inlandsregnskog”. Men översättningens nattliga vara beskrivs ofta också som ett annat klimat, inlandsregnskogens atmosfär eller tillstånd. I slutet av samlingen ligger diktjaget under en snurrande sjukhusfläkt någonstans i ett varmt land påverkad av läkemedlet Lariam och de döda börjar röra sig obehindrat i närheten, främst är det jagets föräldrar. Jag citerar:

[...]  
De döda kom och gick, föreföll vänligt  
intresserade, liksom vissa drömmar varnar oss  
Min pappa sade: Vårt hem är ett annat klimat  
[...] (Forsström 2006, 36)

Och några dikter senare heter det:

Det var inte inbillning,  
bara ett annat klimat där det  
skymde i en violett våg [...]  
(ibid., 39)

Vi närmar oss ständigt inlandsregnskogens klimat, platsen där vi är det som konsten vet att vi är eller platsen där konsten översätter de dödas kunskap om oss, förvandlar vår glömska till en bild för vår glömska. Vi rör oss från det konkreta över en gräns till en representation. Det är samma insikt som finns i den sista monumentala dikten i *Parkerna*: ”Vi måste returnera/ allt som blev vår glädje, men inte/ dess förvandlingar till bild. Och dess/ förvandlingar” (Forsström 1992, 55). Efter det sista ”förvandlingar” lämnar Forsström ett tomrum innan dikten fortsätter. Jag har skrivit min avhandling om den här sortens tomrum, jag smeker det därför med ögonen, läser diktens längtan att transcendera språket. Den som drömmer om förvandlingar till bild kommer att drömma om bildens förvandlingar till något annat gåtfullt bortom det vetbara. Förr eller senare finns en längtan efter förvandlingar till ett andetag, ett tomrum, till något bortom språket.

”Går du i månens trädgård? ”, frågar Ann Jäderlund i diktsamlingen *Snart går jag i sommaren ut* (1990):

Går du i månens trädgård  
Av glas är månen full  
Säg varför varför älskar du inte  
Av glas är månen full  
Sin kroppsliga skepnad i natten  
Men jag är utan brott  
(Jäderlund 1990, 37)

Ann Jäderlund kan förvandla en trädgård till en konst-gård innan man hinner blinka. Slitningen mellan det organiska och det artefaktiska är ett ständigt återkommande tema i hennes poesi och just trädgården som scen för de här slitningarna är en ofta återkommande plats som ibland konnoterar paradiset och ibland inhägnad, fångad natur. Slitningen mellan det artefaktiska och det organiska tematiserar också ofta hos både Ann Jäderlund och hennes generationskamrat Agneta Enckell som en yta som växlar mellan att vara levande vatten och genomskinligt artefaktiskt glas. De skriver båda ihop glaset och glasets sprickor med skriften och låter glasrutor av olika slag visa upp språket som ett både genomskinligt och fullt påtagligt material med skrämor, motstånd och svindel.<sup>1</sup> Ordet ”brott” i den citerade dikten är tvetydigt: Det helgjutna, det syndiga och det spruckna gäckar föreställningen. Ofta varieras glasytan hos både Enckell och Jäderlund så att den blir is eller en vattenyta eller pergament eller hud. Sprickorna, skrämorna, krusningen, det som brister hemsöker de här genomsläppliga ytorna och ofta ackompanjeras skrämorna i glaset av en liksom andfädd överdriven interpunktion samt av brott, luckor och grafiska tomrum i dikterna.

---

1 För en närmare analys av metaforiken hos Jäderlund och Enckell, se Brandt 2014.



Jag kan inte låta bli att vara djupt fascinerad av att det här är en tendens som går in också hos Forsström även om den inte är lika central som hos Jäderlund eller Enckell. I Forsströms *Sånger* finns en hare som torkar en ruta med en trasa. Den torkar och torkar en glasruta som är ett genomskinligt golv men som också kan läsas som ett glastak som vi ser igenom när vi ser konsten på statens konstmuseum. Precis som Jäderlund och Enckell skriver Forsström i spänningsfältet mellan konsten som natur och konsten som artefakt men hennes rörelse går oftast från ting till liv, från domesticering till frihet genom ordet. Innan jag fortsätter med glaset vill jag göra er uppmärksamma på att det finns en intertextuell koppling mellan Forsströms hare invid rutan och Eva Stina Byggmästars *Den harhjärtade människan* från 2001. Också hos Byggmästar är fokus på att göra sikten klar och hos henne låter det så här:

Jag är ingen människa,  
det var något jag blev sedan,  
mot min vilja blev jag det.  
Ville bara vara ros och hare, en glömd  
strand, vara vrakgods, vara ljusets vågor.  
I hjärtats innersta rum, i den tysta  
ljusa kammaren bor nu den långörade  
för alltid, med skygga ögon,  
som är mitt rätta jag – den jag är.  
Det är måne som gör havets vatten salt,  
gör blicken klar, tvättar med salta tårar ögat  
rent och drar så till sig klarhet efter klarhet.  
[...] (Byggmästar 2001, 43)

Det finns många saker man kunde ta fasta på i Byggmästars dikt men här är jag ute efter det som är organiskt förbundet med de andra stora nordiska kvinnliga samtida poeterna som jag nu låter klinga mot varandra. Vi ser att Byggmästar placerar sitt innersta jag, sin hare, inne i hjärtats kammare som i ett hus. Att hon lyfter fram månen, glasklarheten och ögat. Att hon betonar vågor och en vilja att vara ting utanför språket. Det är en sinnrik tolkning av den metamorfos som sker i Ann Jäderlunds paradigmatiske diktsamling *Som en gång varit äng* (1988). Också där används ordet kammare både som rum och som en del av hjärtat medan den klara ytan skrivs ihop med ögat och vattenytan i en källa. Följande dikt ingår i en svit som heter ”Källa”:

Siamesiska delar  
Var inte sorglig som pergament

Det är bara ögat som öppnar sig  
Din överarm söta smärta

När muskeln sluter sig  
Nu biter du  
Det är ödsligt

Varför krusar du mitt hår

Och muskeln öppnar sig  
Skär du en skåra i varje droppe  
(Jäderlund 1988, 40)

I min avhandling läser jag den citerade dikten som en Narcissus-scen, ett jag som böjer sig ner över sin spegelbild i en källa och talar till sin bild som också är dikten (jfr Brandt 2014, artikel 1). Man kan göra andra läsningar. Här vill jag rikta uppmärksamheten mot att pergamentet har gått in som textens yta, som ställföreträdande för det som speglar, ja som dikternas och språkets underlag. Dropparna med skåror, ögat som öppnar sig och sluter sig samt det glasaktiga sprider sin lite förvridna artefaktiska kroppslighet in i de övriga författarnas poesi.

Agneta Enckell tolkar tematiken med sitt abstrakta men samtidigt direkta idiom:

Att vara kropp (som tanke) i ett fönsterglas.  
en reflektion, en otänt rörelse, där ljuset bryts.

obehärskat, andas

(Enckell 1994, 54)

Det är inte min avsikt att här reda ut exakt hur metaforiken samverkar utan jag strävar efter att visa att *Sånger* är en komplicerad diktsamling som skapar en metapoetisk tematik på flera olika plan. Vi har alltså för det första det intertextuella planet, diktsamlingen genomfars av främmande röster (intertexter) som med sin närvaro ifrågasätter jagets hegemoni (tecknet för jaget i språket blir osäkert och flerstämmigt) och därmed skakas ordningen och fenotexten. För det andra har vi det metaforiska planet: Forsström dras till intertexter som beskriver en yta eller en ruta eller ett pergament som rispas eller spricker. Intressant nog går den här ytan in i *Sånger* på ett sätt som påminner om hur den förekommer hos både Enckell och Jäderlund, d.v.s. som en symbol för språket, för själva texten. Den sista metapoetiska nivån är den allegoriska berättelsen om konstmuseet som blir en berättelse om konstens sätt att frigöra sig från patriarkal kontroll.

Att Forsström har just kvinnliga poeter som intertexter utan signatur är kongenialt med Kristevas teorier om språk och genus. Enligt Kristeva definieras vår könsidentitet av hur vi går in i den symboliska ordningen.

Freud [...] ansåg fruktan för kastrationen vara den väsentliga händelse

som strukturerar det manliga eller kvinnliga psyket. [...] [J]ag föreslår att man lokaliserar denna fundamentala händelse [...] i tilläggnelsen av den symboliska funktionen som den mänskliga varelsen underkastas redan före oedipuskomplexet. (Kristeva 1990, 86).

Den som har en kvinnlig relation till faderns lag kommer enligt Kristeva att på köpet få en mer intim relation till allt det som är utanför lagen, det semiotiska eller förspråkliga, d.v.s. allt det som genotexten representerar. Genotextens attacker på fenotexten handlar för Kristeva om en emancipatorisk process, om att den kvinnliga och poetiska skriften tar sig mer plats på bekostnad av den patriarkala ordningen. Men det viktiga för Kristeva är det poetiska språkets förmåga att röja väg för ospråkliga erfarenheter och inte biologiskt kön (enligt henne kan en man mycket väl skriva ”kvinnligt” och vice versa).

### **På andra sidan diktens yta**

Vad gör då Forsström med sin version av rutan? Kommer rutan att användas som hos Jäderlund och Enckell som en tematisering av hur språket klyver jaget i jag och bild?

Väger nästan ingenting  
Går du på golvet av genomskinligt glas  
och är min Storasyster  
Haren lyser vit som snö och torkar med en  
trasa alla världens tårar och regn som  
rinner ner längs glaset  
Haren torkar natten lång och alla  
morgnar med sin trasa  
(Forsström 2006, 21)

Läsaren kan som ett eko ana ljudet av glasrutan, dess blöta gnisslande och sjungande ton under harens tass. Trasan är slafsigt och full av sorg medan haren är ren och vit och torkar ytan för att göra sikten klar. Både hos Forsström och Byggmästar får haren en lätt religiös anstrykning. Det kommer in ett slags uppgiven vind av avlägsen teologi. Hos Byggmästar mer uttalat än hos Forsström.

Den citerade dikten börjar med att fråga om du går på ”golvet av genomskinligt glas” och är ”min storasyster”. Denna viktlösa storasyster som ser ut att vandra över rutan, denna bild bakom rutan blir diktens spökkropp, jagets dubbelgestalt, både vision och spegelreflexion. En variation på Jäderlunds siamesiska delar i scenen vid källans vatten, en variation på många av de ansikten som visar sig i vattnet eller spegeln hos Agneta Enckell. Ja, ett spegelmotiv som låter rutan både visa oss världen och oss själva i samma bild. Som dikten.

Några dikter senare skriver Forsström spårsäkert ihop pergament och hud

med glaset. Det är just denna elektrifierade sammanskrivning som Jäderlund och Enckell så ofta gör och också hos Forsström är det sprickorna som fokuseras. ”Huden är ett ljusst pergament” skriver hon och fortsätter ”Sprickor i isen som skimrar” (ibid., 25). Och några sidor senare får vi en ännu tydligare variation på samma bild:

Det ljusa pergamentet är hud  
med linjer, ljusa transparenta kartor  
Spricka i isen, tilltygat hjärta  
Fartyget Lance bland isen  
(ibid., 29)

Forsström arbetar på att formulera sin egen bild av den process som hos Jäderlund och Enckell så ofta handlar om att förvandla språkets genomsläppliga osynliga hinna till diktens kropp. Fartyget Lance blir en metafor för det plågsamma i att skriva, att rista, dra linjer. Skepp och lans-aktig penna i ett. Linjerna och de skapade sprickorna sprider sig som en fysisk smärta, språket söndras, bryts för att det ska bli synligt. Hjärtat brister under orden som is under fartyget. Dikten är ett ärr, en färd över ett fårat nu som uppstår i en bild som uppstår i drömmen om en förvandling till det som är bortom bilderna och orden.

Bortom bilderna och orden finns enligt Kristeva det poetiska språket. Det är enligt henne först när språkets strukturer gungar och det uppstår sprickor som det semiotiska jaget kan göra sina erfarenheter hörda. Jaget i Forsströms dikter stormar den symboliska ordningen genom att i sitt eget tal inhysa främmande röster så att jaget som talar blir ett ackord av stämmor som bryter upp språkets rigida yta. Den symboliska ordningen har inte kontroll över verkligheten. Den här tematiken syns också på diktens mer allegoriska nivå, konstföremålen är inte finska statens egendom, om natten lever de vilda djuren sida vid sida med haren som torkar diktens yta med sin trasa. *Sånger* hävdar hjärtats gränslöshet genom att inte acceptera den symboliska ordningens totala hegemoni. Samtidigt lyssnar den lyhört i en tradition som finns, den ger plats och rum åt en samtida poesi som kretsar kring frågor om språk och språkbrist.

Det finns, menar Martin Buber i sin bok *Jag och du* från 1923, ingen kommunikation som inte också behöver det han kallar ”världen”, d.v.s. någon form av gemensam verklighet, en relation till omvärlden som man delar med sin samtalspartner. En rymdvarelse och en människa skulle bara kunna kommunicera om de besökte varandras livsrum och tog del av varandras erfarenheter. Inger Christensen har i *Alfabet* en lång dikt som slutar med ensamhet inför Barents hav.

[...]  
plant og forchromet  
under lyskuplen

her står jag så ved      Barentshavet  
helt alene ved      Barentshavet  
aften den 24. juni  
(Christensen 2009, 446)

Hur många nordiska konstnärer har inte tagit det där norska forskningsfartyget Lance upp till Svalbard i Arktis i midsommartid? För att skriva, för att uppleva midnattssolens ensamhet. Men tänk om resan dit handlar mindre om ensamhet och mer om att just den sortens paradigmatiske ensamhet är en trop i den nordiska självförståelsen? Kanske apostroferingen av Barentshavet i själva verket är en inbjudan till gemenskap? Ja, att det är frågan om att uppsöka en ensamhet som vi delar och på många sätt bygger vår gemensamma självförståelse på.

Vi hade ett hem i dimman  
Lance, det militärgråa fartyget ute i isen  
Jag visste inte att ljuset kan vara så ljust  
'Den som verkligen ser, ser endast  
det han är utan'  
Vi lärde oss att allting driver grönt  
och violett på Barents hav  
(Forsström 2006, 19)

Ekelöf talar inne i dikten genom citatet men frågan är vem som verkligen ser och vad det är som saknas. Det militärgråa fartyget blir en stark bild för manlig tradition och manligt skrivande, dess väg genom isen ristar in sitt spår. Men kanske är det just i dimman, i det som ”driver grönt och violett”, i ljuset som är så häpnadsväckande ljust som det finns en hemkomst till en mer gränslös mindre symboliskt stel tradition? För vad är det den här diktsamlingen ser? Är det den frånvarande Eurydike? *Sånger* inleds med en dikt som har Inger Christensens *Alfabet* som stark intertext. Det är ett dramatiskt besjundande av det som finns, ett slags anti-orfisk apostrofering som går in i Forsströms diktsamling. Det militärgråa fartyget är ett hem i dimman på samma sätt som språket är vår hemvist, men samtidigt sönder språket isen och det som dikten säger sig ha lärt sig är att ”allting driver grönt/ och violett på Barents hav”. Och då har vi kommit nära den nattliga översättningen som ska låta oss vara ”vad vi är: inlandsregnskog, sten, långsamt/ strömmande vatten” (Forsström 2006, 7). Den nattliga översättningen strävar inte efter att besjunga det frånvarande utan vill förvandla det frånvarande till något levande. Den förlorade glädjen ska inte bara förvandlas till bild som det heter i den avslutande dikten i *Parkerna* utan Forsström tar ett steg till och besjunger bildens förvandlingar till något som är utanför språket men som finns.

## Litteratur

- Allen, Graham 2000. *Intertextuality*. Abingdon/New York: Routledge.
- Brandt, Tatjana 2014. *Livet mellan raderna. Revolt, tomrum och språkbrist i Agneta Enckells och Ann Jäderlunds tidiga poesi*. (diss.) Helsingfors: Helsingfors universitet.
- Buber, Martin 1923. *Ich und Du*. Leipzig: Insel.
- Byggmästar, Eva-Stina 2001. *Den harhjärtade människan*. Helsingfors: Söderströms.
- Clayton, Jay & Rothstein, Eric (red.) 1991. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Christensen, Inger 2009. *Samlade digte*. Köpenhamn: Gyldendal.
- Enckell, Agneta 1994. *Åter*. Helsingfors: Söderströms.
- Ekelöf, Gunnar 1967. *Vägvisare till underjorden*. Stockholm: Bonniers.
- Ekman, Michel 2015. *Harens almanacka. Essäer om poesi och tid*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Forsström, Tua 1992. *Parkerna*. Helsingfors: Söderströms.
- Forsström, Tua 1998. *Efter att ha tillbringat en natt bland hästar*. Helsingfors: Söderströms.
- Forsström, Tua 2006. *Sånger*. Helsingfors: Söderströms & Höör: Symposion.
- Jäderlund, Ann 1988. *Som en gång varit äng*. Stockholm: Bonniers.
- Jäderlund, Ann 1990. *Snart går jag i sommaren ut*. Stockholm: Bonniers.
- Kristeva, Julia 1966. *Semeiotiké*. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia 1990. *Stabat mater och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Orr, Mary 2003. *Intertextuality: debates and contexts*. Cambridge: Polity Press.