

Avd. för litteraturvetenskap,
Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet
Handledare: Elisabeth Friis
2014-06-02

Victor Malm

Att bli makrilldiktare

om ekologi, poesi och makrillar i Gunnar D Hanssons *Olunn*

Skumögt i mörkret vi treva.
Dräpa sig själv är att leva,
håll den du hatar kär,
var den du icke är,
gör det du icke kan,
vader du man!

Gustaf Fröding, *Efterskörd*

1. Inledning	4
1.1 Tidigare forskning	8
1.2 Teori och metod.....	9
2. Djur och människor.....	12
3. Natur och poesi	20
3.1 Ekomimesis	22
3.2 Teoretiska eftertankar.....	25
4. En dikt istället för en naturfilm om fiskar.....	28
4.1 En onaturlig sång	28
4.2 Dikt, poetik, centrallyrik	31
4.3 Att bli makrilldiktare.....	40
4.4 Att i det längsta undvika ordet natur	49
5. Att skriva makrill	56
5.1 Makrillord.....	57
5.2 Makrillskrift.....	61
5.3 Makrillperspektiv.....	68
6. Avslutning.....	72
6.1 Går det att bli makrilldiktare?	72
6.2 Sammanfattning och diskussion.....	75
Källförteckning	80

1. Inledning

Gunnar D Hansson (f. 1945) verkar redan i sin debutdiktsamling *Övergångar, uppskov* (1979) trött på mänskligheten. Ett par sidor in skriver han: ”jag höll ut i det sjuka fältet ’människa’ / ännu en tid och väntade på den absurda hälsan.”¹ Andra bokens (*De dödas traditioner*, 1980) första dikt börjar med att diktjaget går ”ännu en tid” och grubblar över det han kallar för ”de nya frågorna”:

Hur förklaras de oändliga missförstånden
mellan människor och djur?
Hur pågår fåglarna?
Hur luktar rovdjursvärlden ut?
Hur förklaras de lunglösa skratten?
I generna finns inga svar nedlagda,
essenserna tillkommer i efterhand.
De representativa anakronismerna
skapar ett ständigt överskott av människa.²

Utan att överdriva kan jag påstå att stora delar av den här uppsatsens ämne finns i dikten ovan. Frågorna som ställs i dikten: går det att begripa hur en omänsklig omvärld är? Hur dess perceptioner, tillvarelsemodus, fungerar, ansluter sig till världen? Den fjärde radens något märkliga utformning är signifikativ. Hansson undrar hur rovdjursvärlden luktar ut, en omskrivning av en mer vardagsspråkligt riktig undran om hur den ser ut. Om en människa i första hand orienterar sig genom synen säger Hanssons dikt att ”rovdjuren” orienterar sig i världen med ett annat sinnes hjälp – luktnens.

Om det här är en etologiskt korrekt observation eller ej är inte direkt intressant – intressant är att diktaren betraktar detta som en av ”de nya frågorna”. Därtill undrar han om det är möjligt att svara på dessa – om det går att svara på frågan om hur världen är för något omänskligt. Diktens sista rad tycks tvivla, ett tvivel som är centralt uppsatsen som snart ska inledas. Den handlar om diktningen, och säger att representationen, sättet som världen återges i till exempel text eller litteratur på, är anakronistisk, det vill säga inte förmögen att ge *nya* svar på de nya frågorna. Istället skapar diktningen ett ständigt överskott av människa, den reproducerar en urgammal

¹ Gunnar D Hansson, *Övergångar, uppskov*, Alba, Stockholm, 1979, s. 11

² Gunnar D Hansson, *De dödas traditioner*, Alba, Stockholm, 1980, s. 5

antropocentrisk världsbild där människan är alltings mått – det meningsfulla, förnuftiga djuret – det som redan på förhand har tillskrivit världen sin mening. En lätt uppgivenhet inför diktingen anas – diktaren är ju, lite hopplöst, kvar i människans sjuka fält.

Ändå fortsätter han dikta; varför ämnar jag inte ge något svar på, dock på en annan sak, som i mina ögon är avgjort mer intressant. Nämligen Hanssons försök att representera världen på ett nytt sätt, annorlunda; svara på det som han själv kallar de nya frågorna, de om hur rovdjursvärlden luktar, med nya former av dikt. Ett svar som därtill inte faller till föga för lika generaliserande kategoriseringar som diktaren gör ovan. Inga fåglar, inga rovdjur; det som är den här uppsatsens ämne är Gunnar D Hanssons försök att bli makrilldiktare i diktboken *Olunn* från 1989. Det är en bok om makrillar, indelad i tre avdelningar, varav den första och sista till stora delar består av metapoetiska reflektioner om huruvida det går att skriva en dikt om makrillar, om makrillar över huvud taget kan vara med i en dikt. Mittenavsnittet är ett slags provyta där Hansson försöker dikta om makrill. Boken är märklig och intressant framför allt eftersom Hansson mycket explicit försöker hitta ett nytt poetiskt språk, ett slags makrillskrift, för att dikta om makrillen, eller dikta makrill, på – ett poetiskt språk som tar på allvar frågorna som dikten ovan ställer.

Hansson talar aldrig om det explicit, men de nya frågorna han funderar över redan 1980, de om djuret, djurvärlden och människans gränser, är en del av ett i vår tid mycket stort och snabbt framåtskridande fält i både konst, litteratur och filosofi – posthumanismen. Cary Wolfe beskriver det i sin bok *What is Posthumanism?* (2010) som ett historiskt tillfälle, vår samtids historiska tillfälle, där människan inte längre är världens centrum, alltings mått, utan har decentrerats av tekniska, ekonomiska, ekologiska och evolutionära krafter, och att tänkandet och konsten nu tvingas konfrontera dessa temata och utmaningar.³ En betydande del i denna tankerörelse är det som brukar kallas *animal studies*, en i samtiden stor rörelse, vilket bland annat kan ses i det tvärvetenskapliga forskarseminariet ”Exploring the ’Animal Turn’” som hålls vid Pufendorfinstitutet vid Lunds universitet våren 2014. Det här teoretiska perspektivet, tillsammans med uppsatsens övriga teoretiska perspektiv, ämnar jag ge en kort introduktion till och kontextualisera i avsnitt 1.2, för att senare lägga ut texten om i uppsatsens teorikapitel (2 och 3).

³ Cary Wolfe, *What is posthumanism?*. University of Minnesota Press, Minneapolis, Minn., 2010. s. xvi-xvii.

Ordet ”olunn” är fornnordiskt och användes för att beteckna den vattenlevande varelse som vi idag kallar för makrill. Boken *Olunn* inleder en trilogi som av Hansson har kallats för lyriska monografier. De två andra, *Lunnefågel* (1991) och *Idegransöarna* (1994), samt en fjärde – som generellt inte räknas in i trilogin men som likväl fortsätter på samma spår – *AB Neandertal* (1996), handlar på sinsemellan olika vis om lunnefåglar, idegranar och neandertalare.

I artikeln ”Dekreativ dikt” från 1998 skriver litteraturvetaren och kritikern Thomas Götselius att *Olunn* markerar något helt nytt i författarskapet – och i svensk poesi över huvud taget!⁴ Böckerna som följer går spåret den lägger ut, vidgar konsekvenserna av dess premisser och fortsätter diskutera de poetologiska problem som den lägger fram. Men det är *Olunn* som är själva cesuren. Tar vi Götselius påståande på allvar, och det tror jag att vi ska, ter sig valet av undersökningsobjekt mycket konkret motiverat. Uppsatsens utrymme tillåter inte en litteraturhistorisk jämförelse som belägger påståendet att diktboken representerar något helt nytt i svensk poesi, men i avsnitt 4, som är analysens inledning, undersöker jag den poetologiska självförståelsen hos diktaren. Det som intresserar mig i den är Hanssons vilja att bli makrilldiktare, vilket, är min tes, är en vilja att omförhandla representationens kategorier i förhållande till det icke-mänskliga djuret, hitta ett språk, ett sätt att skriva, som är ett sätt att förhålla sig till miljön, ekologin och omvärlden med, som därutöver inte överskrider sina epistemologiska begränsningar, som inte är antropocentrisk och reproducerar en värld där människan är den förnuftiga och talande varelsen medan djuren är tyst och stum materia (som hon så ofta är i den västerländska idétraditionen). Det är också en fråga om att överskrida den traditionella genren naturdikt och hitta ett nytt modus för den poesi som handlar om det som normalt sett faller inom denna genres domän. Alltså, som inte reproducerar en romantisk föreställning om naturen – en tanke jag som sagt diskuterar mer ingående i kapitel 3. Jag kommer att kalla detta för ekologisk diktning, snarare än naturdiktning.

Forskningen om Hansson är tämligen liten (och kommer att redogöras för i avsnitt 1.1) men diktaren själv är osedvanligt självreflekterande, och därtill själv disputerad litteraturvetare samt professor på skrivartutbildningen Litterär gestaltning på Göteborgs universitet. Hans egen diktning läggs under lupp inte bara i essäer och

⁴ Thomas Götselius, ”Dekreativ dikt”, *Lyrikvännen*, nr 1/1998, s. 18

poetiklika skrifter, utan också i metapoetiska passager i diktböckerna, där han så långt som 15 år efter kan återvända till en tanke och fundera kring den. Kapitel 4 är ett försök att förstå vad det som jag kallar för projektet i *Olunn* – det att bli makrilldiktare – är och innebär. Här behandlar jag Hanssons produktion som en stor och självreflekterande text och går i dialog dels med de referenser till andra poetologiska tänkare (och litteraturvetare) som Hansson själv gör, dels med den svenska metapoetiska traditionen som Hansson skriver in sig själv i, där poeten Göran Printz-Påhlson är den centrala figuren. Jag kommer här att pröva tanken om att det finns ett släktskap mellan den ekologiska diktningen och den metapoetiska.

Kapitel 5 rör sig bort från frågor om poetik, poetologi och metapoesi och närmar sig det som jag ovan kallade för makrillskriften. Diktandets förutsättningar är inte ämnet här, men väl hur diktandets förutsättningar så som de utreddes i föregående kapitel förhåller sig till den faktiska poetiska praktiken. Kapitlet består av närläsningar av några dikter i mittenavsnittet i *Olunn*, där syftet är att undersöka vad som händer när makrillen (och inte människan) sätts som diktens subjekt. Dels är det fråga om att göra makrillen till ett sorts historiskt subjekt, Hansson går i dialog med folkmyter och kulturhistoria, och tillskriver den ett poetiskt värde, den blir till något som vi ska eller kan intressera oss för. Valet av fiskart är slående. Traditionellt sett har makrillen betraktats som ett skitdjur, en asätare som förtär drunknade människor, en oren fisk, ej ens värd status som mat. Det är med andra ord ingen storartad, vacker, mytisk vattenlevande varelse, ingen Moby-Dick, som Hansson diktar om, utan en som av tradition tillskrivits en mängd negativa egenskaper, vilket i sammanhanget får anses signifikativt. Det är att hämta upp något från botten, både den bokstavliga och symboliska, och skriva in det i poesins sfär.

Uppsatsens övergripande och kanske mest angelägna syfte är att undersöka hur Hansson i *Olunn* försöker hitta ett poetiskt språk som omförhandlar och möjligen implicit ifrågasätter människan som poesins centrum; föreställningen om att det är hennes existens, tillvaro, bryderier som ska ägnas litterär uppmärksamhet. Jag vill pröva *Olunn* som en dikt där ett alternativ skrivs fram, där en annan varelse placeras i diktens centrum. Delvis blir det en fråga om att relativisera den mänskliga positionens förhållande till omvärlden. Men det blir också en fråga om att göra makrillen till poetiskt objekt i egen rätt. Ett helt avgörande tillägg är dock frågan: är det ens möjligt? Är det möjligt att bli makrilldiktare, att göra makrillen till ett legitimt

poetiskt objekt? Att skriva makrill... Här är min ambition att hålla mig så nära Hanssons egen poetik, hans poetiska självförståelse, som möjligt.

1.1 Tidigare forskning

I nuläget finns inget större litteraturvetenskapligt arbete om Gunnar D Hanssons diktning. Ett par artiklar finns, bland dem Thomas Götselius förtjänstfulla och tidigare nämnda artikel ”Dekreativ dikt”, publicerad i litteraturtidskriften *Lyrikvännen*. Denna och Jesper Svenbros essä ”Makrillen i samtliga tillstånd” (i *Fjärilslära*, 2002), är de enda som explicit berör *Olunn* och makrilldiktandet. Den senare var ursprungligen en recension tryckt i *Bonniers Litterära Magasin* i strax efter diktverkets publicering. Framför allt Götselius artikel är en viktig inspirationskälla för den här studien, genom sin kontextualisering av Hansson i ett svenskt poesihistoriskt sammanhang, och kommer att diskuteras relativt ingående i kapitel 4.

Svenbro argumenterar i sin essä delvis för en symbolisk läsning för makrillen, något jag, redan inledningsvis, vänder mig emot. Han betraktar den som en symbol för den svenska Västkusten, en läsart som nog är möjlig, men som i mina ögon missar en del av de grejer som Götselius senare aktualiserar rörande *Olunn*. Det vill säga att den representerar något alldeles nytt i författarskapet, något alldeles nytt i svensk poesi – eller, som han på slutet omformulerar sig, ett ”*annorlunda*” inslag i svensk poesi – bland annat genom sin kritik mot en lyrisk antropocentrism.⁵ Det här spåret följer jag upp och utvecklar i uppsatsen. Svenbros essäbok är viktig i ett annat avseende. Den situerar Hansson i en metapoetisk idétradition genom att placera honom mellan essäer om Francis Ponge, Göran Printz-Påhlson och andra, och har på så vis varit ögonöppnande.

I festskriften till Gunnar D Hansson, (*GDH*, 2010) finns artikeln ”Poesi i sak, proletärlitteratur och trädkramningen av all.” av Beata Agrell. Den handlar bland annat om Gunnar D Hanssons *Idegransöarna* och dess förhållande till några av Carl Johan Love Almqvists poetologiska skrifter, i synnerhet hans teorier om poesi i sak. Artikeln är viktig i min framställning av Hanssons poetik, då den pekar ut en intertextuell koppling av stor vikt, och i uppsatsen utvecklar jag Agrells poängar, och kopplar dem till *Olunn*. Ett viktigt bidrag till Hansson-forskningen har också gjorts av

⁵ Götselius, s. 21

Mats Jansson i artikeln ”Återbrukets poetik. Om Gunnar D Hanssons lyrik”, intressant nog publicerad i festskriften till Beata Agrell (*Tilltal och svar*, 2009). Kanske bör det märkas att dessa två litteraturvetare samtliga är verksamma vid Göteborgs universitet, liksom Hansson själv. Janssons text handlar om något som faller utanför den här uppsatsens rammar, det vill säga hur citat, parafraaser, omskrivningar och översättningar är en väsentlig del av den hanssonska poetiken. Att vidareutveckla Janssons ansats hade sannolikt varit mycket fruktbart, eftersom den intertextuella, återbrukande, poetiska arbetsmetoden är central i hela Hanssons författarskap.

Vidare bör sägas något om övrig forskning som jag aktualiserar uppsatsen igenom – Delvis faller denna inom teori och metod-avsnittet, och diskuteras nedan. Men jag kommer också att betrakta Hanssons egna poetologiska och metapoetiska texter som delar av ett pågående uttolkningsarbete av de egna texterna, och som delar av den poetiska självförståelsen, som i uppsatsen intresserar mig. Kort kommer också ett parti i Hanssons avhandling i litteraturvetenskap diskuteras. När jag diskuterar de metapoetiska aspekterna går jag i dialog med termens svenska introduktör och kanske främsta praktiker, Göran Printz-Påhlson, samt Rikard Schönströms avhandling *Minnets öar, glömskans tradition* (1995) om denne. Även Sven-Eric Liedmans artikel ”Poesins heder och elände. Göran Printz-Påhlson och poesins förnyelse” (tryckt i *BLM*) från 1963 är viktig här.

1.2 Teori och metod

En förgrening i posthumanistisk forskning är *animal studies*, eller djurstudier. Kort skulle man kunna säga att det är ett kritiskt perspektiv som liknar genusvetenskapen eller postkolonialismen: det intresserar sig för det som av en hegemonisk kultur, indirekt eller direkt, blivit betecknad som ”den andre” eller ”de andra”. När det rör sig om djur blir strategin att kritiskt omvärdera och undersöka en levande varelse som reduceras till, exempelvis, en vara eller en symbol.

I uppsatsen kommer denna kritiska teori att användas som en sorts teoretisk horisont mot vilken jag läser Gunnar D Hansson *Olunn*. Specifikt härrör perspektivet jag använder mig av ur filosofen Jacques Derridas djurföreläsningar, *The Animal That Therefore I Am* [*Animal que donc je suis* (2006)], som kommer att diskuteras ingående i kapitel 2. En central tanke är att människan inte längre är skapelsens monark utan en varelse bland andra och liksom dem invikt i det nätverk som är vår

miljö, vår omgivning. Det är en kritik av vad som i Derridas efterföljd har kallats för carnofallogocentrismen. I Matthew Calarcos bok *Zoographies* (2008) ges en konkret och för uppsatsens helhet viktig förklaring av begreppet. Det har att göra med hur föreställningar om subjektivitet kodas, på ett än mer omfattande än en enkel dikotomi mellan djur och människa. Det utgörs av ett nätverk av maktrelationer som Derrida sammanfattar med begreppstriaden *carno* (ungefär ”hörande till offer”), *phallos* (maskulin) och *logos* (tal/förnuft). Det här, menar Calarco, utgör en subjektivitetens metafysik som exkluderar inte bara djur från att betraktas som fullvärdiga subjekt, utan även andra levande varelser – kvinnor, barn, minoriteter – och skapar ett förnuftigt, talande/språkligt, mänskligt och manligt subjekt som sammanfaller med subjektiviteten i sig. Djuren, i det här fallet, är utan tal, förnuft, och möjliga att *offra*, äta, konsumera, behandla som varor. Dekonstruktionen av en sådan subjektivitetsmetafysik är en av Derridas teoretiska ambitioner, och en av uppsatsens analytiska ingångar.⁶

I kapitel 3 kommer den här tankens koppling till litteratur och specifikt poesi utredas genom litteraturvetaren Timothy Morton, som i sin bok *Ecology Without Nature* (2007) försöker omförhandla den traditionella ekokritiken med hjälp av posthumanistiskt tankegods. Han förhåller sig mycket kritiskt till den traditionella ekokritikens romantiska föreställning om naturen som ett idealtillstånd och skriver i dess ställe fram ett nytt slags ekologiskt tänkande som gör upp med den antropocentriska föreställningen om att människan är alltings mått och skapelsens privilegierade varelse. Naturen, därtill, är inte längre en hypostaserad storhet utan något som människan allaredan och alltid är invecklad i; människan är en varelse som, liksom alla andra varelser, är en del av en miljö. Mortons teoretiska verktyg möjliggör därför uppsatsens vilja att diskutera ekologisk poesi som en kontrast till naturdikt eller naturpoesi.

Dessa teoretiska apparater ska förstås som perspektiven från vilka jag betraktar Gunnar D Hansson och *Olunn* – och nästföljande två kapitel (2 och 3) kommer att demonstrera premisserna för denna betraktelse, lägga ut texten runt teorierna. Det är alltså en form av frågor, mer eller mindre formulerade som sådana, som ställs mot texterna. I största möjliga mån försöker jag att inte *omsätta* eller *realisera* teorierna i

⁶ Matthew Calarco, *Zoographies: the question of the animal from Heidegger to Derrida*, Columbia University Press, New York, 2008. s. 131f

läsningarna. Jag vill undvika att fråga mig hur väl dessa teorier *stämmer överens* med, eller manifesterar sig i, *Olunn*.

Studien kan sägas ha två teoretiska utgångspunkter: 1) hur makrillen – ett icke-mänskligt liv – fungerar i Hanssons bok och 2) hur en traditionell föreställning om natur och diktning om natur eller fenomen som av hävd finns i den omförhandlas, kritiserar och på så vis kan förstås annorlunda. Metoden skulle kunna kallas hermeneutiskt hållna läsningar där teoretiska perspektiv läggs till texterna för att bistå tolkningen, svara på frågor, vidga betydelseregistret och kontextualisera och placera studien inom ett posthumanistiskt forskningsfält. Uppsatsen kommer därför att gå i dialog med ännu några teoretiker – samtliga viktiga utgångspunkter för det posthumanistiska tänkandet. Bland dem finns Donna Haraway, Cary Wolfe, Gilles Deleuze & Félix Guattari, Giorgio Agamben och Rosi Braidotti. Även den mer traditionellt litteraturvetenskapliga teoretikern och lingvisten Roman Jakobson kommer ägnas viss uppmärksamhet.

I den mån forskning om Hansson finns, går jag i dialog med denna. Viktigast här är dock Hanssons egna texter, som ofta kommenterar den egna poesin. Ibland går Hanssons texter i sin tur i dialog med kritiska texter om det egna författarskapet, andra gånger med mer generellt litteraturvetenskapligt hållna, som den tyske litteraturvetaren Walter Baumgartners artikel ’’Zentrallyrik’ – ein obskurer Begriff im skandinavischen Diskurs über Lyrik’’ (som jag diskuterar i kapitel 4).

Av utrymmesskäl avgränsar sig uppsatsen till Hanssons *Olunn* och hans poetologiska och metapoetiska skrifter, och läsningarna jag gör kommer att försöka röra sig i en pendelrörelse mellan dessa, låta dem belysa varandra. De intertextuella delarna, i form av citat, parafraaser och översättningar, i *Olunn* är viktiga, men faller utanför uppsatsens ramar. Likaså gör de regionala frågorna. *Olunn* är i betydande mening en regionalistisk dikt om den svenska Västkusten och diktarens egna band till denna plats, så till den grad att Jesper Svenbro har påstått att makrillen i dikten är ’’ett emblem för Västkusten’’.⁷ Jag misstror honom på den punkten, och vill ej betrakta makrillen som en poetisk figur med ett direkt symboliskt signifikat, utan som något specifikt och levande som Hansson försöker skriva dikt om. Studien koncentrerar sig på de dikter som handlar om makrillen och de dikter som på ett metapoetiskt sätt

⁷ Jesper Svenbro, *Fjärilslära: antika, barocka och samtida figurer för det skrivna ordet och läsandet*, Bonnier, Stockholm, 2002. s. 121

behandlar det som jag kallar makrilldiktning. Makrillen som varelse och stoff för diktning skulle alltså kunna sägas vara uppsatsens överordnade avgränsningsprincip.

2. Djur och människor

Kentauren med en hästs underkropp
och en människas överkropp
är en omöjlig skapelse, säger Lucretius,
ty när en häst är tre år
och i sin bästa ålder.
då är människan bara ett litet barn
och när en människa är i sin bästa ålder,
då är hästen redan senil.

Gunnar D Hansson, *AB Neandertal* (s. 58)

I den bibliska skapelseberättelsen blir vi varse att människan inte är ett djur utan en varelse skapad i Guds egen avbild, och därför jordens suverän. Människorna ska härska över havets fiskar, himlens fåglar, boskapen, och alla vilda djur och kräldjur; de ska fylla jorden och lägga den under sig.⁸ En inte alldeles aktuell bild, åtminstone inte i det som brukar kallas för ett modernt och sekulärt samhälle. Efter Charles Darwin är vi relativt överens om att också människan är ett djur. Hon har inkluderats där bland dem, stigit ned, en händelse som Jacques Derrida i sin föreläsningsserie *Animal que donc je* kallar för mänsklighetens andra trauma (det första: det kopernikanska; det tredje: det freudianska).⁹

Ändå finns det skäl att stanna vid Bibelns skapelseberättelse en stund. Framför allt eftersom den traumatiserande händelsen, enligt Derrida, har resulterat i ett slags panik, den traumatiserades försvarsreaktion; ett antropocentriskt återstiftande av människans suveränitet gentemot djuren.¹⁰ Exakt vad återstiftandet består i blir inte klart i passagen, men föreläsningsserien är en uppgörelse med flera av den västerländska filosofins centrala tänkare och deras förhållande till djuren. René

⁸ Första Moseboken, 1:26-28

⁹ Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am* [*Animal que donc je suis*, 2006], översatt av David Wills, Fordham University Press, New York, 2008, s. 136

¹⁰ *ibid.*, s. 136

Descartes, förstås, men också flera filosofer, framför allt Martin Heidegger, Jacques Lacan och Emmanuel Levinas, alla tre aktiva efter Darwin. Uppgörelsernas detaljer faller utanför den här uppsatsens ramar, och återkommer i den mån de är särskilt viktiga, men i en text som kommenterar Derridas föreläsningar, skriver litteraturvetaren Anders Johansson en sak som sammanfattar dessa 1900-talsfilosofers förhållande till djuren: ”så lite har nämligen Darwins insikter – tvärt emot vad många en gång fruktade – förändrat vad gäller gränsen mellan människa och djur. Den utgörs fortfarande av skillnaden mellan det mänskligt förnuftiga och det bestialiska, omänskliga och obegripliga.”¹¹

Och den här skillnadens själva gränsdragning är därför en lämplig plats att börja på. I Första Mosebokens andra kapitel sätts djuren till världen efter Adam. Gud tycker inte det är bra att han är ensam, och vill ”ge honom någon som kan vara honom till hjälp.”¹² Gud skapade då djuren och fåglarna och ”förde fram dem till mannen för att se vad han skulle kalla dem. Varje levande varelse fick det namn som mannen gav den.”¹³ Inget av djuren är Adam till hjälp, varpå kvinnan skapas.

Derrida gör ett par poänger av det här. Den första: namngivandet sker innan dess att Eva har skapats, och därför innan människan har uppfattat sin egen nakenhet. Den andra: namngivandet är på en gång fritt och övervakat. Det är på Guds nåd – men utan instruktioner – som Adam ger varelserna sina namn. Samtidigt, noterar Derrida, finns en nyfikenhet inskriven, som om Gud stod runt hörnet och smygtittade (”för att se vad han skulle kalla dem” [min kursiv]).

Vi läser sedan:

[God] has created man in his likeness *so that* man will *subject, tame, dominate, train* or *domesticate* the animals born before him and assert his authority over them. God destines the animals to an experience of the power of man, *in order to see* the power of man in action, in order to see the power of man at work, in order to see man take power over all the other living beings.¹⁴

Derrida ger performansen i den ademitiska gesten profetisk kraft. Han låter det mänskliga herraväldet över djuren ta form ur rätten Gud ger Adam att tilldela dem

¹¹ Anders Johansson, ”Om rätten att ifrågasätta människan”, i *Aiolos: tidskrift för litteratur, teori och estetik*, nr. 40-41, 2011, s. 174

¹² Första Moseboken, 2:18

¹³ Första Moseboken, 2:19

¹⁴ Derrida, s. 16

namn, och på så vis legitimeras människans herravälde över djuret transcendentalt (samtidigt som Guds begränsning visar sig, enligt Derrida, i att han inte vet vad som kommer hända med honom när språk börjar talas).¹⁵ Människan har på Guds nåd rätt att göra skillnad på sig själv och allt det andra. Det är en antropocentrisk värld, skapad för människan, åt människan, given henne att mäta sig mot (som alla tings mått).

Samtidigt gör Derrida en poäng som blir central i hans diskussion, och får namnge föreläsningsserien: människan, eller den mänskliga gemenskapen, kommer, blir till, efter djuret, som ju sattes till världen för Adam, och döptes efter honom. Derrida menar att den adamitiska doggesten pekar på hur den mänskliga och språkliga gemenskapens uteslutande av djuret *föregås* av ett möte med det, ett möte som i sig utgör det mänskligas möjlighetsbetingelse. Alltså börjar människans herravälde över djuren med ett möte. Ett möte som Derrida i sina föreläsningar vill omkoda och pluralisera, genom att arbeta båda i delarna och deras möte. Det kanske mest grundläggande och viktigaste påståendet är att det enligt Derrida inte finns någon grund för att använda det generellt syftande singularisordet ”djuret” (som Derrida kallar för *l’animot*, en sarkastisk sammansättning av franskans *le animal* (djuret) och *le mot* (ordet), alltså ungefär ”djurordet”). Det är en benämning och ett ord som människan har instiftat, menar Derrida; som människan har gett sig själv tillåtelse och auktoritet att använda för att göra skillnad på sig själv och den levande andre:

Men would be first and foremost those living creatures who have given themselves the word that enables them to speak of the animal with a single voice and to designate it as the single being that remains without response, without a word with which to respond.¹⁶

Ett vardagligt exempel: att beskriva en brottsling som ett odjur, en best, ett monster, är att placera personen i *l’animot*-kategorin där det inte bara berövas ett antal mänskliga egenskaper (som förnuft eller förmågan att handla rationellt och moraliskt), utan också fråntas möjligheten att svara för sin handlingar på rättvisa villkor. Indirekt vidhåller och stärker en sådan beskrivning gränsen mellan människa och djur, där ena parten är den som måste behärskas. Att beskriva den levande andre som djur är därför att ge sig själv rätten att härska, både över denne andre och den pluralitet man tillåter sig att kategorisera den inom.

¹⁵ Derrida, s. 17

¹⁶ *ibid.*, s. 23-32

Betyder det här då att man ska suddas ut gränsen mellan människor och andra livsformer? Förbrödra, säga att vi är enhetliga, blott levande bland liv. Nej, det menar inte Derrida, det finns en skillnad, men den går inte mellan kategorierna djur och människa, utan är mer flerfaldig än så: ”We have to envisage the existence of ’living creatures,’ whose plurality cannot be assembled within the single figure of animality that is simply opposed to humanity.”¹⁷ Och hur gör vi detta? Derridas viktigaste svar återfinns redan i början av föreläsningarna – och återkommer dem igenom som en refräng. Man skulle kunna säga att svaret bygger på en omformulering av mötet mellan människan och andra levande varelser.

Derridas katt tittar på honom när han är naken, i badrummet. Och han skäms. Om Adams djurdop är urscenen för en antropocentrisk världssyn skulle man kunna säga att den här självbiografiskt betonade situationen är en annan. Ett annat möte och en annan scen. En, om man så vill, anti-antropocentrisk, scen. Derrida skäms nämligen för att katten ser honom naken, ser hans kön utställt. Och han skäms för att han skäms.¹⁸ Derrida gör en poäng av att hans skam inte beror på en antropomorfering av katten – han menar inte att dess blick på hans nakna kön är densamma som säg hans grannes skulle vara. I stället använder han sig av kategorin nakenhet för att hävda att djuret inte är naket för att det redan är naket, det saknar begreppet om denna nakenhet: ”The animal would be *in* non-nudity because it is nude, and man *in* nudity to the extent that he is no longer nude.”¹⁹ Ja – människan klär på sig.²⁰

Derrida hävdar sin övertygelse om att det om står framför honom är något som över huvud taget inte går att konceptualisera. Katten som ser på Derrida representerar inte katter i allmänhet (den bär inte ”the immense symbolic responsibility with which our culture has always charged the feline race”).²¹ Det är en specifik och situerad katt – en, menar han, oersättlig levande varelse som en dag möter honom, ser honom naken. En varelse och existens som vägrar konceptualiseras – vilket betyder att den ”has a point of view regarding me. The point of view of the absolute other”.²² För Derrida blir insikten och mötet ett sätt att på nytt tänka över vad vi menar med

¹⁷ Derrida, s. 47

¹⁸ *ibid.*, s. 4

¹⁹ *ibid.*, s. 5

²⁰ Här gör Derrida dessutom en koppling mellan kläder och teknik, varför vi måste tänka skam och teknik som samma ”subjekt”, och därför också ondska, historia, och arbete, och en massa andra saker som därpå följer. se *ibid.*, s. 5

²¹ *ibid.*, s. 9

²² *ibid.*, s. 11

koncept som liv, död, vara, värld, vara-i-världen, osv. – filosofins själva grundbegrepp – eftersom dessa måste omvärderas om vi inte härskar utan i stället befinner oss *nära* ”what they call the animal”.²³

Senare i föredraget presenterar Derrida sin tes, om han nu har en sådan, i tre punkter. Det finns, menar han, en avgrund mellan det som kallas för människor, och det som kallas för djur. Men denna här avgrundssprickan beskriver inte två kanter, en linje med två klart identifierbara egg. I stället har avgrunden mellan dessa existenser en mångfald av sinsemellan heterogena gränser, som därtill är historiskt kodade. Av kulturer, språk, imperier, makt, osv. Men, tillägger han, man kan bara tala om historia från en av den här avgrundens kanter, som han kallar för ”an anthropo-centric subjectivity that is recounted or allows a history to be recounted about it”.²⁴

Bortom den här kanten – den så kallat mänskliga – finns inte djuren, eller det djuriska livet, utan en allaredan multipel och heterogen ansamling relationer och icke-relationer mellan döda och levande – organiskt så väl som icke-organiskt. Dessa relationer, skriver Derrida, är, paradoxalt nog, på en gång hopflätade och abyssala, åtskilda – och kan aldrig bli gjorda till objekt, inte undersökta. Kort och gott – bortom människans gräns finns inte djuren, utan allt.²⁵ Det är, skulle man kunna säga, ett sätt att avgränsa människan och hennes möjlighet att nå, förstå, undersöka, sin omvärld, i stället för den historiskt dominerande motsatsen: att beröva det icke-mänskliga egenskaper och förmågor. Människan är begränsad – låt oss börja där, tycks Derrida säga. Johansson summerar det fint i sin essä om föreläsningarna: ”[det är] tvunget, inte att upphäva gränser, utan att tänka begreppet gränser på nytt, utan att veta vart det kan leda.”²⁶

Johansson tycker att Derridas val av just katten som utgångspunkt för sitt argument är lite märkligt, eftersom det är en av vår kulturs mest antropomorfiserade, och i den mänskliga gemenskapen införlivade, varelserna.²⁷ Men Derrida gör förstås en poäng av detta, som jag har redovisat ovan. Katten han möter representerar inte katten som kulturell figur utan är något singulärt, oåtkomligt, levande, det absolut andra, det som inte går att införliva i en kultur, vilket Johansson är snabb att tillägga. Kattens blick blir ”det som *står emot* inkluderingen, så som just den rest antropomorfiseringen

²³ Derrida, s. 11

²⁴ Jämför med Deleuze och Guattari nedan. *ibid.*, s. 31

²⁵ *ibid.*, s. 31

²⁶ Johansson, s 182

²⁷ *ibid.*, s. 183

aldrig kommer att komma åt.”²⁸ Samtidigt vidhåller Johansson att någon annan typ av liv kanske hade varit intressantare att arbeta med. Hans förslag: fisken.

Fisken [...] är redan förkastad (Freuds *Verwerfung*) och därför till stora delar i avsaknad av den appropriering som kan visas vara ofullkomlig, som kan dekonstrueras. Den filosofiskt produktiva effekten av *das Unheimliche*, av insikten om att det djur jag hela tiden umgås med och som i så hög grad liknar mig *också* är fullständigt olikt mig är svårare att uppnå med fisken än med katten, eftersom fisken är så främmande. När det gäller *den* är det därför inte så lätt att erfara spåren av dess *denhet* genom att söka befria den från en antropomorf konstruktion. Men kanske måste vi just utsätta oss för att begå misstaget att benämna fisken med våra mänskliga namn, stödja dess rättigheter, ge den antropomorfa inordnande felaktiga namn, som någonting vi inte kan vilja göra, trots att det är fel, så som politik alltid är fel [...] Den särskilda blicken från en enskild sprattlande fisk, som långsamt kvävs tillsammans med tusentals andra på botten av en trållare, *är* en sanning som ifrågasätter människan, och borde få henne att känna skam. Det är också en sanning som underkänner varje legitimering av en kulturs, en arts eller en naturs självpåtagna och förbehållslösa rätt till sina värderingar och sina traditioner. Den andre kommer alltid före jag.²⁹

En första reservation måste göras. När Johansson talar om fisken begår han misstaget som Derrida menar upprätthåller människans herravälde över djuren. Han inordnar en stor mängd liv under ett paraplybegrepp. Säger indirekt: fiskar som fiskar. Skulle vi byta ut ”fisk” och ”fiskar” i citatet mot, till exempel, en makrill, hade effekten i Johanssons poäng nog varit mer pregnant. Donna Haraways kritik är tydligare och mer systematiskt genomförd; Johansson är litteraturvetare, Haraway posthumanistisk filosof. Hennes kritik, framför allt presenterad i *When Species Meet* (2008), grundar sig i att Derrida inte tar i beaktande exempelvis etologer och andra människor som tjänar sitt levebröd genom interaktion med djur, som betraktar dem inte bara som objekt, utan som varelser som ser tillbaka, som i någon mening *svarar* på människans blick.³⁰ Hon menar att Derridas möte med kattens blick borde ha lett till än mer radikala frågor:

²⁸ Johansson, s. 183

²⁹ *ibid.*, s. 183

³⁰ Donna Jeanne Haraway, *When species meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008. s. 21

Can animals play? Or work? And even, can I learn to play with *this* cat? Can I, the philosopher, respond to an invitation or recognize when it is offered? [...] What if a usable word for this is joy? And what if the question of how animals engage *one another's gaze responsively* takes the center stage for people?³¹

Tillägget i citatets tredje mening ("I, the philosopher") är viktig. Det handlar om att använda de här frågorna som filosofiskt operativa kategorier; att tänka mötet med djuret som något positivt, där glädje, lek, arbete, kanske kan användas för förståelse, snarare än att betrakta skillnaderna mellan varelser som något abysalt (en skillnad som Haraway lite ironiskt kallar för "the Great Divide"). Katten ser honom – men Derrida själv ser inte tillbaka. Till syvende och sist hamnar Derrida så med alla de gamla filosoferna som han själv kämpar med – människor svarar, djur reagerar (som i den cartesianska dikotomin mellan ande och materia) – skriver hon.³² Man ska dock minnas, som Cary Wolf gör i sin bok *What is Posthumanism?* (2010), att Derridas ifrågasättande i hög grad handlar om hur människan ser på sig själv och vilka kategorier hon rätteligen kan tillskriva sig.³³

Sannolikt skapar Haraways positiva inställning analytiska vägar som Derridas inte gör. Det handlar hos henne om att hitta vägar att relatera, öppna tanken och framför allt filosofin för möjligheten att olika arter och varelser kan relatera till varandra på meningsfulla sätt.³⁴ För uppsatsen är det dock Derridas historiskt lokaliserade omdefinition av mötet mellan människa och icke-människa som är viktigast. Mötet är en anti-antropocentrisk omdefinition av relationen mellan människa och icke-människa, som i grunden ifrågasätter det mänskliga, det att vara människa. Den är tveklöst viktig för en litteraturvetenskaplig undersökning av en diktare som undrar hur fåglarna pågår, hur rovdjursvärlden luktar ut, men samtidigt känner sig instängd i representationens överskott av mänskliga anakronismer.

Makrillen, som ord och föreställning, är, liksom fisken, en kulturell konstruktion, ett språkligt tecken, och så ett samlingsbegrepp på en mångfald levande varelser – en spänning som serverad för analysen, eftersom det är språkligt, myntat av människan.

³¹ Haraway, s. 22

³² *ibid.*, s. 77

³³ Han skriver Jacques Lacans berömda tes att människan är det enda djuret som kan vara medveten om att det luras genom att lura en annan att det luras. Derrida, och Wolfe, menar att det inte går att dra en enkel gräns mellan att luras och att luras att man luras. se Wolfe, s. 40-42

³⁴ Haraway, s. 42

Därtill blir textens blick mot makrillen, sättet som makrillen sätts i text på, en möjlighet att undersöka textens subjektsposition, bilden av människan som uppstår där, hur denne förhåller sig till världen runtom, omgivningen, omvärlden, ekologin. Litteraturen har mycket med det här att göra. Derrida själv skriver att tänkande rörande djuren, eller djuret, härstammar från poesin.³⁵ Man kan också, som Rosi Braidotti gör i sin bok *Nomadic Subjects* (1994), markera vikten av att representera och konstruera nya slags subjekt, så att säga ändra på sättet som världen sätts ihop i tänkandet. (Det här diskuterar också Haraway: vad händer med människan om man förstår henne i relation till en hund?)³⁶ Endast då kan vi ändra de sociala orättvisor och våldsapparater som fallogocentrismen upprätthåller, menar Braidotti.³⁷ Hon ger, liksom Derrida, fiktionen, poesin (i aristotelisk mening; det vill säga som en motsats till historia, som i möjligheten att tänka bortom faktum),³⁸ en särskild politisk-metodologisk roll här, eftersom den ”allows me to think through and move across established categories and levels of experience: blurring boundries without burning bridges.”³⁹ Jag bör förstås påminna om att Braidottis bok primärt handlar om feminism, och hur feministiska strategier kan verka mot det fallogocentriska – ett begrepp som hon hämtar från Derrida – representationssystemet.

I *Animal que donc je suis*, som hålls och släpps efter Braidottis bok, lägger han till ännu ett prefix i begreppet: carno-, alltså carnofallogocentrism. Enligt Derrida ändras så blicken, mot ett sätt att låta dekonstruktionen arbeta sig igenom inte bara mannen och förnuftets herravälde, utan också antropocentrismens, människans, ”the limits of a language confined to human words and discourse.”⁴⁰ Att Braidottis metod, vars tankevärld är stark besläktad med den som Gilles Deleuze och Félix Guattari utvecklade i ibland annat *Milles Plateaux* (1980) – som även är en bok som Haraway inspireras av – skulle vara användbar också i fråga om djuren finns det skäl för.

Deleuze och Guattari gör nämligen en skillnad mellan majoritet (som i deras fall är ”[the] white-man, adult-male, etc.”) och minoritet, och allt blivande, det vill säga all

³⁵ Derrida, s. 7

³⁶ Haraway, s. 35

³⁷ Rosi Braidotti, *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, 2. ed., Columbia University Press, New York, 2011, s. 164

³⁸ se Aristoteles, *Om diktkonsten*, översatt av Jan Stolpe, Anamma, Göteborg, 1994, s. 37-39

³⁹ Braidotti, s. 26

⁴⁰ Derrida, s. 104

förändring, måste ske genom minoriteten.⁴¹ "[T]he majority in the universe", menar Deleuze och Guattari, "assumes as pre-given the right and power of man" – ett påstående som är analogt med den carnofallogocentriska analysen. Minoriteten utgörs sålunda inte bara av kvinnor, utan också djur och växter (samt "molekyler").⁴²

Att säga att samtliga minoriteter är samma sak vore att begå majoritetens fel; de är olika och plurala. Samtidigt tror jag att relationen som Deleuze och Guattari ställer upp är en fruktbar kritisk utsiktsplats. Mannen – mänskligheten som Adam – antropocentrismen – är subjektet, perspektivet – och det är detta Braidotti indirekt talar om när hon säger att vi måste konstruera nya subjekt, och att fiktionen har en privilegierad roll i projektet att överskrida eller detronisera det antropocentriska och manligt kodade subjektet. Fiktionen är ju inte historia – och historia är, enligt Deleuze och Guattari, essentiellt majoritetens.⁴³ Tänkandet om djuret, en minoritet, härrör, för att repetera vad Derrida sa, från dikten – och dikten, skulle vi kunna säga, är "at fortælle om en verden som ikke findes for at den skulle findes".^{44 45} Och blir så en möjlighet att omkoda, omtolka, vad vi menar med liv – vad vi menar med att leva – med att vara människa; att inte vara människa.⁴⁶

3. Natur och poesi

Naturen syns där intet är

Göran Printz-Påhlsson, *Dikter för ett barn i vår tid*

En av litteraturvetaren Timothy Mortons grundläggande teser är att naturen är en estetisk konstruktion – en fiktion. Den är alltså, sitt namn till trots, inte naturlig. Han

⁴¹ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia* [*Mille Plateaux*, 1980], översatt av Brian Massumi, Continuum, London, 2004, s. 320f

⁴² *ibid.*, s. 321

⁴³ "There is no history but of the majority, or of minorities as defined in relation to the minority.", Deleuze & Guattari, s. 322

⁴⁴ Inger Christensen, *Samlede digte*, Gyldendal, København, 1998, s. 164

⁴⁵ Man kan jämföra det här med vad Aristoteles skriver i *Om diktkonsten*: "diktarens uppgift [är inte] att säga det som har hänt, utan det som skulle kunna hända, det vill säga det som är möjligt enligt sannolikhet eller nödvändighet. Ty skillnaden mellan historieskrivaren och diktaren är inte att den ene skriver på prosa, den andre på vers, ty Herodotos verk skulle kunna versifiera och inte vara mindre historia med vers än utan; skillnaden ligger i att den ene säger det som har hänt, den andre sådant som skulle kunna hända. Därför är diktningen också mer filosofisk och seriös än historieskrivningen", se Aristoteles, *Om diktkonsten*, s. 37

⁴⁶ Derrida, s. 160

erbjuder ett alternativ: ”environment”, omgivning, ekologi – begrepp mindre tyngda av naturens ideologiska slagg. För naturen, menar Morton, har spökat i moderniteten som en realitet, utklädd till en förhistorisk och förträngd relik. Ett transcendentalt begrepp maskerat som materiell verklighet. Naturen blir en hypostaserad storhet i slutet av en ”metonymisk lista” av saker som finns i den (”fish, grass, mountain air, chimpanzees, love”).⁴⁷ Därför är han kritisk mot traditionell ekokritik, som är för insnärjd i denna stereotypiserande romantiskt anstrukna storhet, som han kallar Natur, och reproducerar den. Och när den reproduceras, opererar den som tre olika funktioner i symboliskt språk: ”First, it is a mere empty placeholder for a host of other concepts. Second, it has the force of law, a norm which deviation is measured. Third, ’nature’ is a Pandora’s box, a word that encapsulates a potentially infinite series of disparate fantasy objects.”⁴⁸

På så vis blir begreppet ’natur’ ett som styr representationen, upprätthåller vissa specifika och ideologiskt kodade föreställningar. En sådan är en skarp uppdelning mellan vad som är naturligt och onaturligt – vad som är essentiellt mänskligt och vad som inte är det. Det är en romantisk innovation, skriver Morton. En fiktion som ska hela och laga det som ett modernt, urbaniserat och industrialiserat samhälle har söndrat och skadat. Subjekten har alienerats från objekten, och kontakt med naturen ska reparera den här sprickan.⁴⁹ Några ofta citerade rader ur andra kapitlet i Henry David Thoreaus roman *Walden* är närmast paradigmatiska i sammanhanget:

I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear; nor did I wish to practise resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan

Thoreau beskriver ett slags utopiskt naturbegär, en önskan om att komma närmare livet med stort L, vilket kontakten med naturen ska möjliggöra. Av-alienera honom från samhället. Ett annat, likartat och relaterat, sätt att se på det diskuteras den tyska litteraturvetaren och mediehistorikern Friedrich Kittler. Han menar att Naturen under

⁴⁷ Timothy Morton, *Ecology Without Nature: rethinking environmental aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2007, s. 14.

⁴⁸ *ibid.*, s. 14

⁴⁹ *ibid.*, s. 22

1800-talet ersätter Gud som transcendentalt signifikat eller transcendental garant – det blir den som åstadkommer ”PRODUKTION AV DISKURSER” – det vill säga, den som åstadkommer poesi. Den är ett slags urskrift, all annan skrifts mystiska ursprung. Naturen är alltså en diskurs som i sig producerar fler diskurser, varav poesin är en privilegierad sådan, och diktarrollen en privilegierad uttolkare av naturen.⁵⁰

Morton noterar två underliggande antaganden som han betraktar som utmärkande för texter där naturen är en operativ storhet, där naturens realitet ska frambesvärjas inför en läsare, av texten: 1) att naturen är solid, varaktig och oberoende i sig själv, det vill säga oberoende också av texten som gestaltar den; 2) att det hade varit att föredra läsaren i själva verket fick uppleva naturen direkt snarare än att bara läsa om den.⁵¹

3.1 Ekomimesis

Timothy Morton introducerar i boken *Ecology Without Nature*, som är det här avsnittets primära material, det synnerligen användbara ordet *ekomimesis*, som ett redskap för diskussionen av poesi och litteratur som på ett eller annat vis kan kallas för ”nature writing” (ett av Morton medvetet vagt definierat textslag, som jag från och med nu kallar naturskrift.)

Ekomimesis, Mortons ungefärlig översättning av ”nature writing” till grekiska, är en litterär eller estetisk figur som vill gå bortom den estetiska dimensionen eller ramen – gå bortom föreställningen om konst – och rendera, översätta, det som finns bortom språket och konsten och meddela detta till läsaren.⁵² Med den estetiska dimensionen menar Morton ”that which holds things at a distance”.⁵³ Viktigt i sammanhanget är att det estetiska är en dimension, ett resonemang Morton hämtar från Herbert Marcuse. Den här dimensionen, som konsten öppnar, är ej längre reglerad av den etablerade verklighetens regler.⁵⁴ Samma verklighet som ekomimesis, som sagt, vill åt.

⁵⁰ Friedrich Kittler, *Nedskrivningssystem 1800/1900*, Glänta, Göteborg, 2012, s. 47f

⁵¹ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 30

⁵² *ibid.*, s 31

⁵³ *ibid.*, s 154

⁵⁴ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 25.

”Ecomimesis is an authenticating device”, skriver Morton, och kommer i olika former.⁵⁵ Det han kallar för *svag ekomimesis* uppstår närhelst en text framkallar en miljö, en omgivning, som om jag här skulle beskriva bordet jag sitter vid; det lilla studiebordet i fejkad ek där en spånskiva klädd i rött tyg gör att jag bara ser det kortklippta håret på människan som sitter mittemot mig. En viktig grej i Mortons teori är nämligen att ekomimesis, och ekologiskt tänkande över huvud taget, inte handlar om naturen. Vi ska, som titeln anbefaller, lära oss förstå begreppet ekologi *utan* ordet natur. Därför, menar han, behöver inte ekologisk dikt handla om svampar och buskar, utan kan precis lika gärna – kanske till och med hellre – handla om industrilokaler eller torftiga bibliotek.⁵⁶ En invändning mot Morton är att hans egna dikt- och litteraturexempel ofta handlar om ting som av hävd faller inom naturens domäner – så gör förstås också diktboken jag ska undersöka i den här uppsatsen. Beskrivningen av platsen som jag sitter och skriver min uppsats på kan därför falla inom ramarna för det Morton kallar ”poetics of ambience” (ambienspoetik), och vara en sorts ekologisk skrift. Om ekomimesis är fenotexten, är ambienspoetiken genotexten.⁵⁷

Ambiens betecknar i sammanhanget känslan av en omgivande värld; något som är materiellt och fysiskt men på samma gång vagt, ogripbart, ”as if space itself had a material aspect”.⁵⁸ I denna ambienspoetik identifierar Morton sex huvudelement, i ansatsen till ett slags materialistisk analysmetod: ”*rendering, the medial, the timbral, the Aeolian, tone, and, most fundamentally, the re-mark.*”⁵⁹ Han konstaterar själv att dessa överlappar varandra och är aningen vaga, och jag ämnar inte att här lägga ut texten om samtliga.

Ett av elementen är särskilt intressant för min uppsats, *rendering*, och i den mån övriga blir aktuella, klarläggs de där och då. Begreppet förklaras som en version av den franska filosofen Jean Baudrillards koncept *simulacrum*: en kopia utan original. En filmscen ska gestalta en solig dag i alperna, ett slags konstant solig dag, varpå tagningar i efterhand redigeras, renderas, baddas i solgivande effekter, så att en atmosfär av solighet skaps i bilden: ”There was no ’real’ sunny day.”⁶⁰

⁵⁵ *ibid.*, s. 33

⁵⁶ *ibid.*, s. 79

⁵⁷ Begreppen är hämtade från Julia Kristeva, och på pedagogiska grunder kan man jämföra det med genetikens begreppspar genotyp och fenotyp. Det vill säga: genotexten genererar fenotexten. *ibid.*, s. 77

⁵⁸ *ibid.*, s. 33

⁵⁹ *ibid.*, s. 34

⁶⁰ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 35

Morton menar att en sådan procedur är ett försök att slita ner den estetiska barriären som separerar det upplevande subjektet och det upplevda objektet. Det är verkligheten själv som ska simuleras; *simuleringen i sig*, den estetiska distansen, ska suddas ut: ”When ecomimesis renders an environment, it is implicitly saying: ’This environment is real; do not think that there is an aesthetic framework here.’ All signals that we are in a constructed realm have been minimized.”⁶¹ Representationen vill misstas för verklighet. Han kopplar det här slaget av representationslogik till stora delar av den moderna litteraturen: romantiken, realismen, naturalismen, impressionismen, expressionismen, och så vidare.⁶²

Det viktiga här är att vi inte längre talar om representation i aristotelisk-mimetisk mening utan snarare, som Morton föreslår, om platonisk:

Rather than a weak representation, or imitation, this is a strong, magical form, a compelling illusion rather than a simply copy [...] For Plato mimesis is a divinely inspired form of madness. This is not simply a matter of copying forms, but of being plugged in to a source of inspiration, ”mainlining” reality.⁶³

Hos Platon är detta skapande icke-rationellt, en sorts besatthet. I dialogen *Ion* säger Sokrates: ”en diktare är någonting lätt, bevingat och heligt, och han kan aldrig dikta förrän han blir besatt av en gud och blir från sina sinnen och förnuftet inte finns kvar i honom: så länge man har den ägodelen i behåll är varje människa oförmögen att dikta och profetera.”⁶⁴ Därför är dessa diktverk inte mänskliga, utan gudomliga, ”inte gjorda av människor utan av gudar, och diktarna är ingenting annat än gudarnas tolkar”.⁶⁵ Idén är betydelsefull för ecomimesis, eftersom den emfaserar diktens roll som medium, ett slags kontakt med något bortom den och läsaren. Hos Platon mellan åhörare och gudarna – i romantiken mellan läsare och ett annat transcendentalt signifikat, naturen. Här bör man också påminna sig om att romantiken och dess föreställning om inspiration var starkt besläktad med denna platonska idé.⁶⁶

⁶¹ *ibid.*, s. 35

⁶² *ibid.*, s. 36

⁶³ *ibid.*, s. 54

⁶⁴ Platon, *Skrifter. Bok 2, Menon ; Protagoras ; Lysis ; Charmides ; Ion ; Menexenos ; Euthydemos ; Faidros ; Kratylos*, Atlantis, Stockholm, 2001, s. 216f

⁶⁵ *ibid.*, s. 218

⁶⁶ Anders Olsson, *Läsningar av Intet*, Bonnier, Stockholm, 2000, ss. 32-43

Ekologisk skrift och skrivande har i Mortons framställning också, åtminstone implicit, ett syfte, eller en funktion. Den ”vill” – detta är Mortons ordval – lösa upp vane- och slentrianmässiga distinktioner mellan naturen och oss själva. Det vill säga att den inte bara beskriver, utan också erbjuder en arbetsmodell som läsaren kan använda för att på nytt tänka kring skillnaden mellan det betraktande subjektet och det betraktade objektet.⁶⁷ Morton menar att upplösandet av denna skillnad – som också är ett upplösande av insida och utsida – inte är möjlig, även om mycken ekomimesis gör väldiga ansträngningar åt det hållet. Det vill säga vill åt ett slags holism, en organismtanke, där allt är ett och samma. Det är en ideologisk fantasi, menar Morton, och därför är ambienspoetik, bara en ”’new and improved’ version of the aesthetic”.⁶⁸ Det är därtill en ideologi som traderar föreställningen om Naturen, om än i omstöpt form; alltså: skillnaden mellan subjekt och objekt bör bibehållas, men i en kvalificerad mening. Min uppgift i den här uppsatsen är inte att avgöra eller mäta hur väl Gunnar D Hansson uppfyller de krav som Morton ställer upp för den ekologiska diktningen. Mortons kritiska arbete fungerar istället som en verktygslåda och som ett kritiskt redskap som hjälper analysen inte bara framåt utan också att ifrågasätta sina egna slutsatser, tänka ett steg till.

3.2 Teoretiska eftertankar

Morton kommer fram till sin teori genom läsningar av uteslutande engelsk romantisk poesi, men drar, med hjälp av en del exempel, slutsatser rörande också modern, och som han själv ofta säger, avantgardistisk ekologisk konst. Huruvida sådana epitet (modern, avantgardistisk) går att fästa på *Olunn* eller ej ligger inte i uppsatsens ram att ge svar på. Däremot erbjuder han en intressant tankemodell, som i uppsatsen blir en sorts blickpunkt, varifrån jag närmar mig Hanssons dikter. En kort summering av denna: naturdikten är ett romantiskt modus, något påfunnet, en fiktion, något idealt, hypostaserat, som har präglat moderniteten med vissa ideologiskt kodade föreställningar om omgivningen. Och denna ideala tanke har varit särskilt verksam genom att ges materiell förklädnad. Morton erbjuder ett nytt sätt att förstå människans förhållande till sin omgivning, specifikt i förhållande till konst och litteratur. I en

⁶⁷ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 63f

⁶⁸ *ibid.*, s. 67

senare bok, *The Ecological Thought* (2010), som är mer preskriptiv än den primärt kritiska *Ecology Without Nature*, ger han en sorts skiss till en ekologisk estetik, något som hos honom kallas för *dark ecology*, vilket, helt kort, är ”the thinking of interconnectedness”. Här är tvekan, okunskap, osäkerhet, ironi och tankfullhet det ekologiska tänkandets centrala begrepp – begrepp, vill jag föreslå, som opererar i *Olunn*. Vidare är det viktigt att subjektet, i litteraturens fall diktaren, författaren, jaget i dikten, själv är befläckad, implicerad, invecklad, i relation till det han eller hon beskriver. Det vill säga sammanbunden, sammanlänkad (”interconnected”) med omgivningen.⁶⁹ Det kan förstås, relativt konkret, som en plausibel poetisk metod, i någon mening lik den romantiska ironin. Jag kommer inte fördjupa mig i denna transhistoriska estetiska relation, men som poetisk metod intresserar Mortons tanke mig, och min tes är att delar av *Olunn* kan förstås i samklang med den.

Studiens mål är inte att fastslå eller ens undersöka i vilken utsträckning Hansson ger uttryck för Mortons *dark ecology* men det är ett viktigt perspektiv, en sorts premiss, från vilken studien utvecklar sig. Mortons begrepp är avgörande, ett slags metodologisk verktygslåda och en sorts estetisk-teoretisk bakgrund, för undersökningen.

Som sagt menar Morton att nu, i vår tid, kan all konst värderas utifrån ekologiska och miljömässiga kvalitéer, och rent generellt med hjälp av ambientpoetikens metodologiska element. En dikt behöver alltså inte handla om naturen för att handla om miljö eller ekologi – ett bärande argument i Mortons tankevärld. Samtidigt skriver han:

There are legacies of Romanticism in current environmental movements. The trouble is not that these legacies are obscure; rather, there are *too many* connections. The relationships are overdetermined – a sure sign that we are in the warped space of ideology [...] People may eventually recognize in the Romantic period the beginning of ”environmental” ways of understanding and acting.⁷⁰

Det finns med andra ord en spänning mellan då och nu; en kvarlåtenskap att undersöka. Ett slags kvardröjande romantik i så väl miljörörelsen som i konst och poesi.

⁶⁹ Timothy Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2010, s. 16.

⁷⁰ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 82f

Viktigt i Mortons tänkande att bibehålla orden miljö och ekologi. Jag kommer göra detta, och i stället för att kalla Hanssons *Olunn* för en naturdikt kommer jag att följa hans exempel och kalla den för en ekologisk dikt. Ekologi och miljö är, menar Morton, nyttiga begrepp; det är naturen som verkar destruktivt på dem. Bokens slutkapitel handlar om försök att tänka ekologi utan natur – där ett slags slutsats faktisk nås. Om naturdikten under romantiken ville överbrygga, lösa upp, distansen mellan subjekt och objekt arbetar den ekologiska dikten i distansen. Som Morton skriver: "We must deal with the idea of distance itself."⁷¹ För att återvända till Jacques Derrida tankar: det handlar inte om att radera distansen mellan oss och allt annat, insidan och det som finns därutanför, utan om att tänka den här skillnaden, distansen, på andra sätt. Kanske som en kiasm, ett begrepp Morton intresserar sig för och beskriver: "Term *x* dissolves into term *y*, but retains the form of term *x*. Otherwise we would not be able to recognize that it had dissolved! All we would be left with would be term *y*. So when nature writing collapses self and nature, *it prizes them apart on another level*. [min kursiv]"⁷²

Med ekologisk dikt menar jag dels i en enkel mening dikt som medvetet undviker att röra sig inom den ideala naturen, som är specifik, konkret i sitt ämne, snarare än abstrakt och upphöjd. Men jag menar också, med ovanstående utläggning i bakhuvudet, en dikt som aktivt arbetar med att förstå, tänka om och dikta kring förhållandet mellan självet och omvärlden, hur mening skapas däremellan, hur subjektet påverkar objektet, hur objektet påverkar subjektet, vad människan kan veta om makrillen. Ekologisk diktning, så som jag använder termen, är också ett sätt att förflytta *uppmärksamheten* från antropocentriska föreställningar, att skriva sig mot relationer där dikt i normala fall inte skrivs, i *Olunn* relationen mellan makrill och människa – vilket, vill jag föreslå, är en estetisk-politisk gest att ta på allvar.

⁷¹ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 204

⁷² *ibid.*, s. 69

4. En dikt istället för en naturfilm om fiskar

Vad det står. I varje dikt står det:

Det här är mitt sätt att skriva
Det här är mitt sätt att göra det
Mitt sätt förtjänar stor uppmärksamhet
Nu finns det inget bättre sätt

Erik Beckman, *Pyjamasöverdelarna*

I följande kapitel intresserar jag mig för grundläggande poetologiska problem i förhållande till Gunnar D Hanssons *Olunn*. Det som styr hela kapitlets undersökning skulle kunna sägas vara förhållandet mellan poetik, poesi och ekologi. Poetiken i Hanssons fall är inte sammanfattad på ett ställe, utan jag behandlar hans författarskap som en text som gång på gång kommenterar sig själv, ofta explicit. Detta sker ömsom i essäer, ömsom i dikter. Avsnittet avslutas med att undersöka de metapoetiska och poetologiska strävandena som står att finna i *Olunn*.

4.1 En onaturlig sång

Gunnar D Hanssons sista diktsamling innan *Olunn* heter *Otid* och gavs ut 1985. Däremellan skrev han en avhandling i litteraturvetenskap om Lars Ahlins roman *Fromma mord – Nådens oordning* (1988) – samt en studie av den tidige arbetarförfattaren Martin Koch. Vad för vikt man ska lägga vid genetisk utveckling och samband, eller för den delen en tids poetisk tystnad, inom ett författarskap är en svår teoretisk fråga, och är inte en jag kommer att diskutera här. Att något händer med Hanssons författarskap är dock tydligt. *Otid* var hans fjärde bok och den sista i en rad tidstypiska, i kompositionellt avseende traditionella, diktsamlingar – en bok indelad i ett antal sviter, och varje dikt försedd med en titel, liksom antologianpassade. Med *Olunn* inleder han en rörelse bort från den här formen, i och med något som han i efterhand kom att beteckna ”lyriska monografier”.

”Och vad är en ’diktsamling’ idag?”, frågar sig Hansson i essän ”Vad är en diktsamling?” (tryckt i essäsamlingen *Ärans hospital*, 1999). Han svarar: ”En form

som på en och samma gång uppfinner sig själv – och bekräftar sig själv.”⁷³ En vag definition, givetvis, där snart sagt allt skulle kunna vara en diktsamling, något Hansson själv verkar medveten om. I slutet av essän provar han i stället frågan *mot* en samtida bok, och frågar sig om Göran Sonnevis *Mozarts tredje hjärna* (1997) är en diktsamling. Svaret är ”nej, inte riktigt och inte postmodernism, post-något – det är något fastare, mer form, mer avgränsningsbart och äldre än så.”⁷⁴ Det som kännetecknar den här typen av böcker (dit Hansson också räknar, bland annat, Ezra Pounds *Cantos* och Walt Whitmans *Leaves of Grass*) är att de är en diktning som är oavslutat, ett pågående arbete, satt i rörelse; en, i hans egna ord, ”*Sequence* – en i princip oändlig dikt.”⁷⁵ *Olunn* bör inte läsas som just en sådan, men bestämt som en formmässigt mer medveten bok än de tidigare, och det ger också fog för att betrakta författarskapet som helhet som en stor, och ofta självreflekterande och självrefererande, text. *Olunn* är dock tydligt inte en diktsamling av klassiskt snitt, varför det finns en poäng att låta den här undersökningen ta sin början i *Otids* sista dikt, ”Den orörlige inom mig vill gå vidare”.

Dikten prisar poesin. Om den inte hade funnits säger diktjaget att han hade ”stängt mig inne i ett skåp / med en himmelsk bild av världen.” Poesin är inte ett skåp, utan en nyckel till ett inre *rum*, ”där jag vistats sedan länge / med alla och på samma gång ensam.” Poesin är en sorts ensamhet som inte är ensam, utan befolkad av tidens röster; en möjlighet att dela ensamheten, vara i ett rum med fönster i stället för ett mörkt skåp.

Jag slutar ofta men just nu slutar jag här.
Fråga mig vad jag funnit och jag skall svara:
betydande förändringar i det stillastående.
En kenningtröst för själens blod.
Den orörlige inom mig vill gå vidare.
Det var ett mellanläge jag sökte,
en sång lämplig för alla epoker slut,
ohinduisk, okristen och onaturlig.⁷⁶

⁷³ Gunnar D Hansson, *Ärans hospital: valfrändskaper, tolkningar, essäer, småstycken, anmälningar*, Bonnier, Stockholm, 1999, s. 389.

⁷⁴ Gunnar D Hansson, *Ärans hospital*, s. 392

⁷⁵ *ibid.*, s. 392

⁷⁶ Gunnar D Hansson, *Otid*, Alba, Stockholm, 1985, s. 62

Diktens slut behandlar stillestånd och rörelse (eller avbrott – att dikten slutar låter i första raden som ett godtyckligt val, ingen vers eller form styr; och näst sista raden talar om en sång som är lämplig när i ett historiens slut, det vill säga när dess framskridande avbrutits). De första fyra raderna beskriver dikten (och diktboken) som vi nyss har läst. Läst som en metapoetisk utsaga säger den tredje raden att vi inte tagit del av ett poetiskt paradigmskifte men väl arbete inom det rådande paradigmet. Fjärde radens ”kenningtröst” (kenning är ett formgrepp i den fornnordiska skaldediktningen, oftast en eufemistisk omskrivning av något, ungefär fungerande som den grekiska epikens stående epitet) klingar ironiskt, som om dikten eller diktsamlingen var ett vackert misslyckande.

Femte raden återvänder till stilleståndet, det rådande, och säger att jaget vill vidare från det, varför man blir benägen att läsa också sjätte raden som en metapoetisk kommentar till ett misslyckande. Diktaren sökte något, men hittades det? Det verkar inte så, ingen ny sång, inget mellanläge, ingen onaturlig poesi, bara ”betydande förändringar i det stillastående”. De tre sista raderna beskriver vad diktjaget ville åt men inte nådde, och dessa pekar framåt, kan man i efterhand säga. Det synes mig onödigt och problematiskt att försöka specificera exakt vad Hansson menar vore den här sången lämpad för alla epokers slut; men att säga att han vill göra något annat än det han har gjort är en tämligen oproblematisk slutsats.

Om *Olunn* är svaret, detta onaturliga mellanläge, går inte att en gång för alla fastslå, men jag tror vi ska läsa det som en ansats åt det hållet. Som *ett* svar. Tillsammans med *Lunnebok* (1991) och *Idegransöarna* (1994) utgör *Olunn* en trilogi, och när han talar om en av böckerna talar han oftast om de andra. Som vi ska se i följande kapitel är delar böckerna en poetologisk idé om diktning som Hansson understundom försöker sig på att formulera. I *Idegransöarna* hittar vi en sorts avslutande reflexion över projektet, skriven på prosa, i avsnittet ”Dagbok”.

5 sept.

En diktsamling, men det blir ingen diktsamling. Det skulle bli en bok om idegranar, men det blir ingen bok om idegranar. Träd vill inte vara med i dikter och naturprogram på samma sätt som apor, gamar och hajar. Genrernas sammanbrott, genernas sammanbrott, trädkramningen av allt, de upplösande krafterna verkar också i mig.⁷⁷

⁷⁷ Gunnar D Hansson, *Idegransöarna*, Bonnier Alba, Stockholm, 1994, s. 189

Dagboken fungerar här som ett slags kritisk kontroll av sin egen skrivare, som ett sätt för diktjaget att inom dikten bekänna att han har misslyckats med vad han föresatt sig.⁷⁸ Något jag menar också gäller för *Olunn*. Det blev alltså varken diktsamling eller fackbok (eller dagbok), det blev något mittemellan (genrerna kollapsar i varandra). Ett mellanläge – något onaturligt, orent.

4.2 Dikt, poetik, centrallyrik

I en senare essä, ”Baklänges i prosalyriken” (från *Lyckans berså*, 2008), utvecklar Hansson sina poetologiska tankegångar. Han refererar till en artikel av litteraturvetaren Thomas Götselius från 1999 (som jag kommer att återkomma till) där det påstås att den moderna svenska lyriken lider av ett slags utmattning, en oförmåga att förnya sig, eftersom den inte på ett nytt sätt – ett nytt betydande sätt – kan svara på frågan vad det är som gör ett poetiskt ord till ett poetiskt ord. Kort sagt en saknar den kvalificerad och *ny* poetologisk reflexion. Götselius ger, trots det, exempel på poeter som, genom sin poesi, lägger poetologiska och metapoetiska frågor under lupp. Stig Larsson å ena sidan, och Gunnar D Hansson själv å andra (och då refererande till trilogin som *Olunn* inleder). Båda poeterna, menar han, ifrågasätter poesins vedertagna former samt dess legitimerande och transcendentala signifikat (t.ex., naturen under romantiken och språket under det språkkritiska svenska 80-talet). Samtidigt intas inga nya konkreta positioner, vilket får ett slags avsked till poesin, åtminstone så som den i modern tid har skrivits, som konsekvens. Götselius kallar det för ’dekreativ poesi’, vars operativa utgångspunkter summeras så här:

”[Den] finner att poesin inte förmår förnya sig, men förändrar sig likväl. Den finner att det lyriska språket inte längre kan betyda något, men blir just därför kritisk. Den finner att poesin, såsom vi känner den, inte längre kan skrivas, men skriver vidare av just det skälet. [...] Det är en icke-position”.⁷⁹

Hansson kommenterar Götselius essä, och det faktum att ingen ännu har polemiserat mot eller vidarefört tankarna den kastar fram, med: ”det är lite sorgligt, men kanske

⁷⁸ Litteraturvetaren Ulf Olsson beskriver den (via referens till självframställningsteoretikern Philippe Lejeune) som en apparat för ”självobservation, bekännelse och bortgöring” samt en ”inre domstol inför vilken dess skrivare dagligen måste försvara sig”. se Ulf Olsson, *Språkmaskinen: om Lars Noréns författarskap*, Glänta produktion, Göteborg, 2013, s. 143

⁷⁹ Götselius, s. 16

ett tecken på att allt inte står rätt till – om det nu kan det – i den samtida lyriska självförståelsen.”⁸⁰ Han verkar alltså hålla med Götselius, och beskriver i indirekta ordalag sin egen poetiska metod: ”När poesin under senare decennier försökt frigöra sig från sitt tunga arv av romantiska och transcendentala anspråk har detta skett genom stöldräder på andra territorier. Eller genom infiltration.”⁸¹ Som genom att försöka skriva makrilldikt. Han fortsätter sedan: ”Mycket talar för att lyrikens ’utmattning’ [med stor sannolikhet en referens till John Barths essä ”The Literature of Exhaustion”] också medfört ett slags ’utvidgning’: genremässigt, språkligt, åskådningsmässigt.”⁸² Hansson menar att denna utvidgning i hans fall tagit sig uttryck i en prosaisering – en sorts ny uppbruten form, vilket fått till följd att hans böcker uppfattats som lyriska gränshenomen – som ”varit ett sätt att på omvägar med historiska och dokumentära medel återerövra den s.k. centrallyriken. Genom att förlägga jaget till makrillar, lunnefåglar och idegranar.”⁸³

Ändå är det ingen tvekan om att *Olunn* bär de karaktäristika som Hansson menar är den moderna poesins kännemärken: ”meningstätheten, kortheten och självhänvisningen – det metapoetiska”.⁸⁴ Det sista kännetecknet, den metapoetiska självhänvisningen, är ett viktigt tillägg, och bör i sammanhanget tas som en hänvisning till hur Hanssons dikter bör läsas: som poesi om poesi, dikt som speglar sig själv, reflekterar över sina problem och möjligheter. Metapoesins svenska introduktör är Göran Printz-Påhlson, specifikt hans essäbok om lyrisk modernism, *Solen i spegeln* (1958). När han i bokens inledning skriver om Francis Ponge (en poet som Hansson också refererar till i essän jag skriver om ovan) formulerar han den metapoetiska verksamheten som en ”verksamhet vilken i motsats till vetenskapen inte styckar upp mänskan och världen i segment utan gör henne medveten om relationerna mellan de olika segmenten.”⁸⁵

En viss likhet med ett ekologiskt sätt att tänka blir uppenbart. I båda fallen handlar det om dikt som inte vill vara illusorisk eller enkelt mimetiskt, utan strävar efter att visa hur betecknandet fungerar, hur dikten är en dikt, ett sätt att se på saker.

⁸⁰ Gunnar D Hansson, *Lyckans berså: essäer och annat, Litterär gestaltning*, Göteborgs universitet, Göteborg, 2008, s. 291

⁸¹ *ibid.*, s. 292

⁸² *ibid.*, s. 292

⁸³ *ibid.*, s. 293

⁸⁴ *ibid.*, s. 295

⁸⁵ Göran Printz-Påhlson, *Solen i spegeln: essäer om lyrisk modernism*, Bonnier, Stockholm, 1958, s. 35

Metapoesin är dock, som Printz-Påhlson skriver, ”inget mönster man kan anbefalla” – den är en inställning till språket hos diktaren som inte hypotetiserar varken verklighet eller språk. I stället verkar den genom kritik för att ådagalägga hur språket fungerar i förhållande till verkligheten.⁸⁶

Morton skriver att ett sant ekologiskt tänkande, det som han kallar för mörk ekologi, vägrar att stöpa om ett objekt till en ideal form, och att inte använda något idealt som normerande lag för hur objekten betraktas.⁸⁷ Men vi kan ändå inte undfly det faktum att vi är subjekt, som betraktar objekt.

Instead of trying endlessly to get rid of the subject-object dualism, dark ecology dances with the subject-object duality: Cartesianism suffused with desire and passion – to love the thingness, not in a Heideggerian sense, but actually the mute, objectified quality of the object, its radical nonidentity. Nature is *not* a mirror of our mind. Ecological criticism should admit the unnaturalness both of the object and of the subject⁸⁸

Istället för en klassisk dualism: en dualitet, en icke-hierarkisk relation mellan subjekt och objekt, där det som inte är subjektet *respekteras* i sin radikala olikhet (utan att naturaliseras, göras identiskt, ges liv). Metapoesin gör sig påkallad igen: att snarare än att kollapsa segmenten som skiljer saker och gör dem olika påkalla relationerna mellan dem. Här tycks mig metapoesin och Mortons ekologiska tänkande likartat, i sin ovilja till illusion och till att naturalisera representationen av ett objekt. Om metapoesin, som Rikard Schönström skriver i sin bok om Göran Printz-Påhlson, framför allt vill lära sina läsare något om förhållandet mellan språk och verklighet, vill den ekologiska poesin, eller kritiken (i enlighet med Mortons syn), medvetandegöra något om förhållandet mellan subjekt och objekt.⁸⁹ Diktarna delar också sin moraliska hållning, en aspekt som Schönström framhåller som central i metapoesin.⁹⁰ Det handlar i båda fallen om att denaturalisera fiktioner som tagits för naturliga – naturen, till exempel.

Att utifrån detta kalla Hanssons diktande position för ”en icke-position”, som Götselius gör, blir lite märkligt. Hansson talar i essän citerad ovan om att återerövra

⁸⁶ Printz-Påhlson, s. 39

⁸⁷ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 195

⁸⁸ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 186

⁸⁹ Rikard Schönström, *Minnets öar, glömskans tradition: en studie i Göran Printz-Påhlsons poesi*, B. Östlings bokförl. Symposion, Stockholm, 1995, s. 70

⁹⁰ Schönström, s. 73

centrallyriken. I regel betyder ”att återerövra” att inta en position man under en tid inte ockuperat. Och just det lyriska subjektet har ju länge varit under attack, kanske framför allt under det då snart passerade 1980-talet, men också tidigare. Subjektskritiken, upplevelsen av ett upplöst subjekt, är ett återkommande tema i modernistisk dikt (”När jag somnar har ingen stannat.” skriver Verner von Heidenstam i *Vallfart och vandringsår*, 1888, och ett halvsekel senare kan det heta ”I verklighet är du ingen” i Gunnar Ekelöfs *Färjesång*, 1941).

Vi ska inte tolka Hanssons vilja att återerövra ”centrallyriken” som en vilja att instifta det humanistiska subjektet som centrum för poesin, eller att skriva klassiskt romantisk jag-lyrik för en ny tid. Som han uttrycker det är jaget och centrum förlagt bortom människan, eller åtminstone satt i rörelse bort från henne.⁹¹ Att det har viss samstämmighet med Mortons tankar, där subjektet nödvändigtvis är det som förhåller sig till objektet, är tydligt. I sin tolkning av boken menar Götselius att centreringen, den centrallyriska gesten, i dikten sker via makrillen, men genom en parodisk ympning: makrillen kan aldrig ta samma plats i en dikt som människan, som jaget. Det är alltså ett kritiskt återintagande av centrallyriken genom parodi. Det är en poäng värd att uppmärksamma. Han menar också att, då Hansson kallat boken för en lyrisk monografi, själva monografiformen pekar mot en centrering, att ta ett objekt som sitt ämne.⁹² Samtidigt är en av bokens poängar att makrillen inte är *en*, inte är ett objekt som är varaktigt över tid. Det rör sig om ett stim, som är bragt i ständig rörelse.

Vilken lycka i all evighet
med så många andra
och på samma gång
och därför mångfaldigas
också på detta sätt,
så obekymrat framåt! (s. 25)⁹³

⁹¹ Att koppla den dominerande mänskliga subjektspositionen mot djuret eller mot annat icke-mänskligt liv är deg sista stadiet, möjliggjord av posthumanismens historiska förutsättningar, i modernitetens subjektskritik, menar Rosi Braidotti (se Rosi Braidotti, *Transpositions: on nomadic ethics*, Polity, Cambridge, 2006 s. 97)

⁹² Götselius, s. 19

⁹³ Gunnar D Hansson, *Olunn*, Alba, Stockholm, 1989. Från och med nu refereras boken till inom parantes i brödtexten.

Hansson talar här om makrillen, det poetiska objektet, och säger att det inte är *ett* utan många, mångfaldigt, och att det ständigt (”i all evighet”) är bragt i rörelse. Med det sagt vill jag opponera mig en aning mot Götselius påstående att det är en parodisk ympning på en centrallyrisk diskurs. Det poetiska objektet är ju pluralt och rörligt, decentrerat, och den här paradoxen – att centrallyriken decentreras – tror jag är en viktig ingångspunkt för att vidare förstå *Olunn*.

”Vad betyder ’central’ i ordet centrallyrik?” frågar Hansson sig i essän ”Fyra x centrallyrik” (publicerad i *Ärans hospital*). ”Det lyriska jaget? Fantasin, hjärtat, känslan, intuitionen, det sköna, det omedvetna som ett speciellt kunskapscentrum? Eller är det något tematiskt – som innehåll, motiv?”⁹⁴ Hansson refererar till en artikel där den tyske litteraturvetaren Walter Baumgartner skriver om fenomenet, ”’Zentrallyrik’ – Ein obskurer Begriff im Skandinavischen Diskurs über Lyrik” från 1993.

Baumgartner frågar sig, precis som Hansson: ”Was meint eigentlich das Element ’zentral’ in dem Kompositum? Einen privilegierten Ort in einem Gattungssystem? Oder einen relevanten Inhalt.”⁹⁵ Begreppet är problematiskt, menar han, eftersom alla tycks veta vad hur de ska använda det, men inte vad det betyder. Det används för första gången efter romantikens zenit av den norsk-svenske litteraturprofessorn Lorentz Dietrichson (1870), och härstammar från denna solnedgångstid, framför allt genom emfasen på ”die Emotionalisierung, die Nähe zur Musik, das lyrische Gedicht als poetische Norm und als subjektiver Ausdruck”.⁹⁶ Det var redan då en anakronism, skriver Baumgartner, och har därför en konservativ eller konserverande funktion inskriven i sig.⁹⁷ Samtidigt får vi veta att kompositen ”central” kan ha en stor mängd innebörder. Baumgartner radar upp dem: ”das lyrische Ich, die Phantasie, das Herz, das Gefühl, die Intuition, das Unterbewußte jeweils als privilegiertes Erkenntniszentrum. Oder aber: gewisse Themen, Inhalte, Motive, gelten als zentral und konstituieren ’Zentrallyrik’”⁹⁸ I en modern tappning har centrallyriken därför kvar sin konservativa funktion – och blir så ett slags kompensation för det som i Hugo

⁹⁴ Hansson, *Ärans hospital*, s. 382

⁹⁵ Walter Baumgartner, ”’Zentrallyrik’: ein obskurer Begriff im skandinavischen Diskurs über Lyrik”, i Baumgartner, Walter (red.), *Wahre lyrische Mitte - "Zentrallyrik"?: ein Symposium zum Diskurs über Lyrik in Deutschland und Skandinavien*, Peter Lang, Frankfurt am Main, s. 14.

⁹⁶ *ibid.*, s. 17

⁹⁷ *ibid.*, s. 19

⁹⁸ *ibid.*, s. 21

Friedrich och Hans Sedlmayrs diskussioner av modernistisk konst har kallats för transcendensens tomhet respektive ”den Verlust der Mitte”.⁹⁹

Hansson kommenterar Baumgartners artikel: ”kanske har centrallyriken med ett vaktslående om en viss sorts skönhetsupplevelse att göra – med naturen, jaget, förgängligheten. [...] Jaget lever och låter sig icke dekonstrueras.”¹⁰⁰ Begreppet är användbart, skriver Baumgartner, eftersom dess innebörd och funktion kan växla över epokskiften samtidigt som det generellt indikerar något utjämnande och antimodernt.¹⁰¹ Som så ofta i Hanssons essäer nås ingen konkret slutsats om vad *han menar* med centrallyrik, men att han i någon mening tyr sig till Baumgartners utläggning är tydligt. Det kretsar kring ett jag som lever och inte låter sig dekonstrueras. Något för-modernt, icke-modernt, kanske till och med primitivt. Trots det sista påståendet verkar Hanssons poetiska metod, hans så kallade återerövrande av centrallyriken, ofta färgat av kritisk metod. Som sagt är några av medlen som återerövrandet begagnar dokumentära och historiska skrivsätt. ”Jag vill förstå de näringsmedel som har frambragt mig.” skriver Hansson i början av *Olunn* (s. 14).

Paradoxalt nog verkar återintagandet av *centrallyriken* alltså genom en sorts decentrering – genom att söka de spår som frambragt diktens jag, som blir ett bedrägligt signifikat, ej på ett enkelt vis möjligt att hypostasera, ej möjligt att göra transcendent; spåren fortsätter i en ändlös kedja av signifikanter, till farfars far, och så vidare. Men jaget låter sig ju inte dekonstrueras? Det lever, som Hansson skriver i essän. Men levandet i sig är samtidigt inte något som låter sig betraktas eller konkret bestämmas och avgränsas. Jaget kanske inte *behöver* dekonstrueras. Det är alla redan dessa spår, dessa näringsmedel, som i koncentriska cirklar *frambringat* det indexikala och mot självet refererande tecknet ”mig”. Det handlar med andra ord inte om att etablera ett jag och en omvärld om vilket det här jaget diktar. Det handlar snarare om att den kiastiska relationen mellan jag och omvärld som Morton talar om i sin bok. Där är jaget och omvärlden, miljön, sammankopplade utan att relationen dem emellan är hierarkisk. Det är omöjligt att säga att en punkt i systemet som föregår de andra. En ekologisk relation, menar Morton: om jaget inte hade funnits, hade det som frambragt det inte gått att finna; om det som frambragt jaget inte hade funnits, hade inte heller

⁹⁹ Baumgartner, s. 23

¹⁰⁰ Hansson, *Årans hospital*, s. 383

¹⁰¹ *ibid.*, s. 24

jaget funnits.¹⁰² Jaget är en produkt av omvärlden – men fortsätter vara ett jag – fortsätter leva – låter sig inte dekonstrueras. I en av *Olunns* sista dikter skriver Hansson: ”Jag lämnar min plats / tillfälligt och oavbrutet” (s. 77) – och spelar så mycket medvetet på den paradoxala tanken om en centrallyrik som decentreras. Det finns en plats, ett jag, jagets plats, som oavbrutet lämnas – men bara tillfälligt.

Jaget i *Olunn* ställs i *relation* till makrillen, och till den omgivande ekologin. På sidan 26: ”och det som sker med mig / sker också med världen”; på sidan 57: ”Jag avlades / när makrillen lekte / fem månader / före galeasen Sonjas / förlisning”. Det sista är särskilt slående. Ordet avla brukas vanligen inte om människor, och genom att använda ett ord som vanligen används om boskap suggereras en relation mellan jaget och makrillen, som dessutom ”leker” – en antropomorf eufemism för förökning som betecknar att ny makrill avlas. En korskoppling mellan makrill och jag som tycks oss onaturlig eftersom det inte finns en kausal relation mellan dem i dikten. Vi ska inte läsa det som att Hansson här griper efter en romantisk organismtanke (som säger att allt finns i allt) utan som att relationen till omvärlden är ett sätt att begripliggöra och tidsliggöra självet, placera det på en plats, i en tid – en tid som här är bunden till makrillens tid, och på så vis relativiseras kalenderns tideräkande funktion till *ett perspektiv* snarare än det nödvändiga perspektivet på tiden – en anti-antropocentrisk åtbörd.

Att jaget inte är suveränt blir ännu tydligare senare i boken: ”Någon lever mig. / Viljan att leva mig själv. / Avbilden som lever bilden. / Bilden som lever avbilden.” (s. 78). Tankarna är inte nya, utan synes talande för efterromantisk och modernistisk diktning.¹⁰³ Raderna har, till exempel, en genklang i Printz-Påhlsons kapitel om Karl Vennberg i *Solen i spegeln*: ”[S]kalden vet aldrig om det är han som väljer orden eller om orden väljer honom.”¹⁰⁴ Eller i Göran Sonnevis rader från *Det oavslutade språket* (1972): ”språket, som / redan färdiga bilder, godtyckliga former / som trycks på varje

¹⁰² Morton, *Ecology without nature*, s. 69

¹⁰³ Horace Engdahl skriver i *Den romantiska texten* om ”ett romantiskt projekt för diktandet; nämligen att skapa ett poetiskt språk, i radikal mening. Det skulle vara ett språk som vore poetiskt *i sig* (oavsett vad man säger på det)” (Horace Engdahl, *Den romantiska texten: en essä i nio avsnitt*, [Ny utg.], Bonnier, Stockholm, 1995, s. 266). En möjlig parafra: språket vinner frihet från sin referentiella funktion, det blir något *i sig*, ett objekt med agens. Ett slags konsekvens av den romantiska poesins logik skulle därför kunna ses i Hanssons rader: språket är inte ett isolerat objekt, utan subjektsformande, agensägande, som skakar om jagets självidentitet genom att föregå det – genom att vara en poetisk kod som formar det. Jag uttrycker inte längre något genom poesin, jag är själv alla-redan skriven av den.

¹⁰⁴ Printz-Påhlson, s. 209

människa / med våld”.¹⁰⁵ Och om språket, som här, föregår subjektet och verkligheten, gör då inte också litteraturen det, åtminstone om den skrivs inom konventionella och etablerade former?

Olunn skiljer sig i sin behandling av den här frågan från modernistisk poesi med språkkritiska drag; den vill åt ett nytt språk, och ett nytt sätt att skriva poesi på, där de här redan-färdiga bilderna inte opererar, vilket jag skriver mer om senare. Något i bilderna, i språket, föregår alltså diktjaget, styr honom. Raderna ger oss en ledtråd till varför han vill återerövra centrallyriken, och ger uppslag till hur detta går att koppla till tankar om ekologi. Dikten beskriver jagets känsla av att inte vara den som lever sitt eget liv, ett slags förlust av centrum och av självidentitet. Tanken att vara kodad och filtrerad av det som har levt innan en och det som lever samtidigt som en, att vara en mynningspunkt i ett oavbrutet språkflöde, kan läsas som en existentiell förlängning av modernitetens subjektsskritik. Subjektiviteten finns dock kvar i Hanssons dikt i form av en vilja, viljan att leva sig själv. Det är alltså frågan om ett jag som inte sammanfaller med sig själv.

Giorgio Agamben har skrivit om den här typen av subjektssyn i essän ”What is an apparatus?” (2009). Han delar upp varandet i två klasser: levande varelser och apparater,¹⁰⁶ samt en tredje klass mellan dessa, subjektet, som är resultatet av relationen mellan de två föregående klasserna. Apparaten i Hanssons dikt är språket, bilderna, avbilderna. Detta är en sorts social och därför opersonlig apparat, där det privata är omöjligt – i analogi med den sene Ludwig Wittgensteins syn på språket, som av logiska skäl måste vara icke-privat för att vara ett språk.¹⁰⁷ Agamben menar att apparaten i den moderna Västvärlden generellt fungerar genom ”avsubjektivering”. Varje process som gör en levande varelse till ett subjekt

¹⁰⁵ Göran Sonnevi, *Det oavslutade språket: dikter*, Bonnier, Stockholm, 1972, s. 13

¹⁰⁶ Begreppet är en tolkning av Michel Foucaults *dispositif* och Agamben definierar det: ”I shall call an apparatus literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions, or discourses of living beings. Not only, therefore, prisons, madhouses, the panopticon, schools, confession, factories, disciplines, judicial measures, and so forth (whose connection with power is in a certain sense evident), but also the pen, writing, literature, philosophy, agriculture, cigarettes, navigation, computers, cellular telephones and--why not--language itself, which is perhaps the most ancient of apparatuses--one in which thousands and thousands of years ago a primate inadvertently let himself be captured, probably without realizing the consequences that he was about to face.”, i Giorgio Agamben, *What is an Apparatus? and Other Essays*. [Translated by David Kishik and Stefan Pedatella], Stanford University Press, 2009, s. 14

¹⁰⁷ Det här kan man jämföra med Ludwig Wittgensteins argument om omöjligheten till ett privat språk i *Philosophische Untersuchungen* (1953).

innefattar i någon mån avsubjektivering, där tidigare former av subjektivitet monteras ned. Numera, menar Agamben, är det västerländska subjektet dock fångat i en oavbruten avsubjektivering. I Hansson-diktens fall: subjektet som träder i kontakt med bilderna – med språket, dikten – får alltså bara en tillfällig intersubjektiv mask till låns, förblir orörlig, och avsubjektiveras sålunda. Apparaten – språket – splittrar, säkrar och kontrollerar på en och samma gång jaget genom en passivisering – det går inte att destillera fram ett suveränt och avskilt jag.¹⁰⁸

I sammanhanget blir viljan till centrallyrik viktig: att återerövra mitten, eller kanske snarare erövra en ny, och få fast i ett subjekt är i någon mening att återigen få kontroll över viljan, att kunna handla politiskt, ekologiskt, ärligt, över huvud taget inverka på världen utan att blott vara ett symptom på sin tid, dess språk och institutioner. Att koppla sig samman med makrillarna, som Hansson gör ovan, är att koppla sig samman med minoriteten (för att tala med Deleuze och Guattari), med djuret, och blir således en möjlig punkt från vilken man kan omkoda subjektet, se det på nytt, i nya *relationer* till omvärlden, skriva det ur traditionella *positioner* – att se sig själv ur makrillperspektiv.

Att skriva poesi kan på så vis vara en handling: genom att omförhandla eller åtminstone åskådliggöra de mekanismer som verkar omedvetet, som, för att tala med Agamben, avsubjektiverar och styr jaget genom bilder och avbilder; att klargöra förutsättningarna för hur språket som en apparat nära uppbunden i subjektiviteten betecknar och fungerar. Det låter nu kanske som att det finns en teleologi i Hanssons projekt. Som att dikten till syvende och sist syftar till att skriva fram ett nytt jag, en ny centrallyrik, återerövra den, och det är nog ett möjligt och frukrbart sätt att se på

Det handlar, som Hansson skriver i *Olunn*, om ”återuppståndelsen i det främmande”. (s. 16) Alltså, att komma undan *det som konstruerar* jaget, språkmaskinen, det redan existerande, och i stället skriva fram en kritisk efterföljare som på en gång är en föregångare till något nytt, där det som konstruerar jaget är något annat, till exempel dess förhållande till makrillar, blicken som stimmet riktar mot individen från djupet.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Agamben, *What is an Apparatus?* s. 21: ”The spectator who spends his evening in front of the television set only gets, in exchange for his desubjectification, the frustrated mask of the couch potato, or his inclusion in the calculation of viewership ratings.”

¹⁰⁹ Den här poetiska praktiken fortsätter i *Idegransöarna*, där Hansson skriver fram idegranen som en plats, en varelse, för subjektiviteten att omformuleras från, som ett ställe där perceptionen av självet ändras: ”och du söker din likhet / i världen / och söker just här: /

Det är alltså inte fråga om misologi, det vill säga en radikal misstro till språket, till orden, sådan Ingemar Algulin beskriver de svenska 40-talisternas hållning i *Den orfiska reträtten* (1977), som också finns i det språkkritiska svenska 80-talsklimatet som *Olunn* skrevs i.¹¹⁰ Men språket verkar behöva ett metaspråk, något som förmår kritisera det; vi påminns om Götselius anmärkning angående Hansson: poesin förmår inte förnya sig, och blir därför kritisk: ”Den finner att poesin, såsom vi känner den, inte längre kan skrivas, men skriver vidare av just det skälet.”¹¹¹

4.3 Att bli makrilldiktare

Jag vill, med ovanstående diskussion i minnet, hävda att ekologisk diktning, så som vi förstått den här, i sin kritiska hållning gentemot värld och språk är starkt besläktad med metapoesin. Detta genom att syfta till att rycka undan illusioner och genom att klargöra de materiella förutsättningarna för sitt betecknande, var de historiska, ekonomiska eller lingvistiska.¹¹² En inställning till dikten som lyfter blicken från innehåll till form, struktur och språk. Därtill måste vi minnas Hanssons tillägg i essän där han talade om centrallyrikens förhållande till hans poesi. Han skrev att jaget är *förlagt* till makrillar (och lunnefåglar respektive idegranar i trilogins andra och tredje del). Det betyder inte att diktjaget i det här fallet är en makrill, eller ett makrillstim, utan det handlar om ett försök att göra sig av med ett ursprung, det mänskliga, och om ”återuppståndelsen i det främmande” (s. 16). Att det är tal om en återuppståndelse tycks ju samtidigt säga att det som lämnas kommer åter, men i en ny sfär, ett nytt fält, i det främmande. Detta är försöket, viljan, att bli makrilldiktare.

En dikt istället för en naturfilm om fiskar. Eller om valar: ”Du grumme Søe-Konge, du Trold i det Wand / Hvad driver dig til, at du render paa Land / Og lader godvillig dig slagte. / Fortæl mig, naar Tarmen er sulten og tom, / Hvor mange Tønd’ Sild det gaar i din Vom, / Førend du din Hunger kan stoppe”. Och bli makrilldiktare eller valdiktare utan att ljuga i sak eller i fiskberedningsindustrin och att det ännu finns plats i arbetsfördelningens kanter. Stigande jag-känsla, minskande vattenkänsla. Stim av

pollen, frön, kvistar / bevarade i syra / [...] / tecken / som kränger sig in / över pannans stup.”
Hansson, *Idegransöarna*, s. 12

¹¹⁰ se Götselius, s. 13-17

¹¹¹ *ibid.*, s. 16

¹¹² Schönström ser detta som metapoesins ideologikritiska och subversiva potential. se Schönström s. 98-100

universalskrivare under bestämda marknadsomständigheter: ”Makrillens kroppsform upprepar sig i människorna!” (s. 15)

Den ironiska juxtapositionen mellan valar och fiskar är viktig. Makrillen har, som jag nämnde i uppsatsen inledning, traditionellt betraktats som ett skitdjur, ett till och med som mat förkastat, äckligt djur som åt drunknade seglare. Valen, å andra sidan, är ett mycket legitimt djur för poesin att behandla, något som citatet i prosadikten ovan markerar. Men redan i Bibeln hittar vi valen, exempelvis i Jonas bok, där Jona sväljs av en stor fisk (det bör förstås tilläggas att det inte nödvändigtvis är en val han sväljs av, även om det ofta läses så) och befinner sig inuti i den i tre dagar. Herman Melvilles valepos *Moby-Dick* (1851) bör förstås också nämnas, där väldigt långa passager ägnas åt mer eller mindre spekulativ cetologi.

Att ”bli makrilldiktare” låter sig läsas på ett par olika sätt en initial fråga måste nog ställas först: är det här ett explicit försök att förnya den (central)lyriska genren, eller kanske till och med att skapa en ny? Jag vill börja med att tentativt svara ja: det är att hämta upp makrillen från botten, från det förkastade, och göra den till poetiskt ämne, vilket i sin tur är att öka den biologiska mångfalden i poesin. Att bli makrilldiktare, istället för naturfilmare eller valdiktare, är också i någon mening att arbeta mot traditionen, förnya den, vidga den.

Prosadikten ovan är klart metapoetiskt, och handlar om diktboken vi nyss har börjat läsa. Mer specifikt handlar den om perspektiven – som är ovanliga – och ämnet – som också är ovanligt – i dikten. Och, förstås, om hur vi ska förstå det som komma skall, dikten. Den metapoetiska aspekten är alltså särskilt viktig. Sven-Eric Liedman har i en studie av Göran Printz-Påhlsons tidiga diktning urskilt tre uppgifter för metapoetisk dikt (så som den definieras av Printz-Påhlson i *Solen i spegeln*), och dessa ter sig i sammanhanget giltiga:

1. Metapoesin har att behandla och kritisera tidigare poesi.
2. En metapoetisk dikt fastställer sin egen giltighet.
3. Den har att visa vägen för en kommande dikt.¹¹³

Vi kan börja med att fastslå att Hanssons dikt inte primärt är metapoesi men att den har metapoetiska drag, och att de uppgifter som Liedman har identifierat stämmer väl

¹¹³ Sven-Eric Liedman, ”Poesins heder och elände. Göran Printz-Påhlson och poesins förnyelse”, *Bonniers Litterära Magasin* nr 7 1963, s. 568-574

överens med dessa. Det första citatet inuti diktpassagen är från den dansk-norske 1700-talsdiktaren Petter Dass och hans dikt ”Svemmente Dyr i det Nordlandske Hav” (från *Nordlands Trompet*, 1739). Genom att citera passagen åkallar och re-itererar Hansson en sorts förhistoria till det han är i färd med att göra, samtidigt som han går i klinch med den. Alltså uppgift nummer 1. Dass dikt är snarast hymnisk – valen är havets konung och diktaren synes oförstående inför en sådan bjässe kan låta sig slaktas av människor. Dikten är både riktad till och handlar om valen, som är föremål för en skaldisk blick; valen blir ett ämne för poesi. Dass diktbok äger dessutom en didaktisk ton, den informerar om nordlandets flora fauna. Hos Hansson är inte blicken densamma. Hans dikt i lika stor utsträckning handlar om språkets och poesins förutsättningar som om makrillar, och att dessa båda påverkar varandra, om en kiastisk växelverkan mellan människa och värld. Som i bokens andra dikt:

Under 1100-talet
då penningen erövrar Europa
börjar utplåningen
av makrillens regionala namn (s. 10)

Dikten säger att ett meningssystem (det ekonomiska) översätter en mängd ord i en mångfald av system (där det ord som blir makrill kan tänkas ha olika mening, vara näring, gudom, nöje) till ett.¹¹⁴ Den tematiserar således hur människans penningtörst (hennes penninghunger) blir den materiella förutsättningen för betecknandet av fisksorten makrill. Diktsättet är ekologiskt genom att konfrontera makrillen inte som ett naturobjekt utan som ett objekt som formas av omständigheterna det lever i, bland dem människan, som inte är en absolut horisont för makrillens mening, utan relativiserad genom att placeras temporalt och geografiskt. Dass och Hansson skriver

¹¹⁴ Som i den analytiske filosofen W.V. Quines berömda tankeexperiment (från *Word and Object* (1960)). En engelskspråkig forskare kommer till en ö som dittills aldrig haft kontakt med någon annan civilisation eller något annat språk. Ordet ”gavagai” uttalas av en av öborna när denne ser en kanin. Problemet, som Quine har kallat för översättningens obestämbarhet, är att forskaren inte har adekvat data för att kunna avgöra den exakta referensen i det här ordet. För honom vore naturligt att översätta det till ”titta, en kanin”. Men andra översättningar vore precis lika kompatibla med de data han har: ”Titta, mat”; ”Låt oss jaga.”; ”Det kommer regna ikväll”. Det går ej att anta vad ordet betyder utan stöd av hjälphypoteser om språket och dess referentialitet. Med andra ord: en språklig yttring är underbestämt av språket som helhet, av den ontologi av vilket den är en del. När makrillen ersätter ord, som i Hanssons dikt, bärs ett annat meningssystem, en annan ordning, med in i språket. se Willard Van Orman Quine, *Word and Object*, MIT Press. Boston, 1996. ss. 23-78

alltså inte likadan dikt men de skriver båda om relationen mellan det mänskliga och den i havet levande varelsen – de diktar än om makrill, än om val.

Diskussionen om diktens egen giltighet, alltså uppgift nummer 2, finns också i dikten på sida 15. Man skulle kunna kalla detta för den poetologiska diskussionen, poetiken, om än inte inom den traditionella litteraturkritiska genren som benämns så. I stället sker den, som i metapoetin är lämpligt, inom dikten, är ej direkt avskiljbar från den. Hansson arbetar genom allusion när skriver att bli makrilldiktare ”utan att ljuga i sak” (s. 15). Begreppet ’poesi i sak’ kommer från C.J.L. Almqvists uppsats ”Om poesi i sak” (1839) och relevansen för det i Hanssons poesi har påtalats av Beata Agrell, specifikt just i förhållande till makrillar, lunnefåglar och idegranar.¹¹⁵ Agrell undersöker *Idegransöarna* men specificerar egentligen inte relationen mellan begreppet och dikten. Dock skriver hon: ”just kombinationen av sakförtrogen framställning och inlevelse i den framställda saken är poetisk, på samma sätt som idegranspoesi är poetisk, och det även på almqvistiskt vis.”¹¹⁶

Almqvist gör skillnad på två sorters poesi: 1) poesi i sak och 2) ”poesi blott i ord”.¹¹⁷ Redan här görs allusionen begriplig i Hansson samtida kontext, och den metapoetiska gesten därför tydligare. Som sagt debuterade och verkade Hansson under 1980-talet, ett decennium då ny poststrukturalistisk och postmodern litteraturteori strömmade in i Sverige. Kritiker som Horace Engdahl, Anders Olsson och Mats Gellerfelt skrev att litteraturen var ord, överlagring av formspråk, retorik och språk. Poesin närmade sig samma syn, blev språkkritisk.¹¹⁸

Almqvist skriver:

Men språket är här det mindre betydliga. Ännu en gång, språket är långt ifrån att vara det uraktlättna, men blir likväl det andra i ordningen, så som all form måste stiga ned ifrån sitt orätmätigt inkräktade högsäte, så fort väsendtlighet och egentlighet i ett tidevarf komma. Vår tids lynne är redan, och blir allt mer, en fordran på verklighet. Icke blott på

¹¹⁵ Beata Agrell, ”Poesi i sak, proletärlitteratur och trädkramningen av allt. Den skaldiska blicken hos C.J.L. Almqvist, Gunnar D Hansson och Karl Östman”, i Dick Claesson, Christer Ekholm, Lotta Lotass, Staffan Söderblom (red.). *GDH. Litterär gestaltningsskriftserie n:o 9*. Göteborg: Autor, 2010, s. 11.

¹¹⁶ *ibid.*, s. 24

¹¹⁷ Carl Jonas Love Almqvist, *Valda skrifter. Ser. 1, Strödda skrifter*, Bonnier, Stockholm, 1878, s. 332

¹¹⁸ se Nina Burton, *Den hundra poeten: tendenser i fem decenniers poesi*, FIB:s lyrikklubb, Stockholm, 1988, ss. 203-222.

materiel och jordisk verklighet, långt derifrån: vi fordra verklighet och sanning i det andliga området framför allt, och minst fullt ut så mycket som i det jordiska.¹¹⁹

Han utvecklar den här sakligheten med ett argument som tydligt ekar av den samtida realismens uppror mot klassiska, aristoteliska genrehierarkier: ”en enda sten vid vägen är trivial, ingen stuga lumpen, och intet förhållande opoetiskt” och att det triviala, inte skönheten, i stället ligger i betraktarens öga.¹²⁰ Agrell skriver att det handlar om att vara jordisk-realistisk i sin diktning, att diktaren ska gestalta jordiska företeelser, och därmed inte ge sig ut i språkliga eller filosofiska krumbukter och konstövningar.¹²¹ Alltså inte hypostasera språket i sig, något Götselius menar sker i den språkkritiska 80-talsdiktningen.¹²² Hansson hävdar inte direkt att han ämnar skriva poesi i sak. Däremot vill han bli makrilldiktare utan ljuga i sak ”eller i fiskberedningsindustrin” (s. 15).¹²³ Att tala om fiskberedningsindustrin är inte bara ett humoristiskt bihang utan hör ihop med den almqvistiska tanken. Att det som av hävd ses som trivialt eller icke-poetiskt inte av sig självt är det, och att skriva om detta, göra poesi av det, är därför legitim verksamhet, även om saken inte ska förskönas, inte ljugas om för att bättra på. Hanssons tillägg, ”att det ännu finns plats i arbetsfördelningens kanter”, låter sig läsas som ett svar på en av avsnittets inledande frågor: att poesin visst kan förnya sig, att den inte är alldeles utmattad, och att Hansson ämnar göra detta. Det är, som sagt, en fråga om utvidgning av poesins fält och ämnesområde.

Uppgift 3 – att visa vägen för kommande dikt – är inte lika tydligt utförd i just den här dikten. På ett generellt plan kan man säga att det att bli makrilldiktare, det vill säga att dikta om en varelse som traditionellt ignorerats av poesin, pekar mot en vilja till biologisk mångfald i poesin, och att den tanken – att det finns en mängd varelser värda att skriva om, en mängd liv värda att skriva om, som ännu inte är omskrivna – är en sorts vägvisning för kommande dikt. Vi hittar en mer explicit ansats till denna vägvisning i en sorts önskan om en ny poetik, som berör bland annat makrilldiktandet, i en av Gunnar D Hanssons senare diktböcker, *Senecaprogrammet* från 2004:

¹¹⁹ Almqvist, s. 332

¹²⁰ Almqvist, s. 337

¹²¹ Agrell, s. 10

¹²² Götselius, s. 14

¹²³ Ett, enligt Schönström, drag som också finns i metapoesin: ”Som nyenkelheten ville metapoesin vara en poesi i sak hellre än en poesi i sköna bilder.” Schönström, s 89

[...] tänk om det inte finns någon översta poesikvist, om molekyler och celler och makrillar och idegranar och dikter är en del av ett enda stort sammanhängande flöde av former och formskapelser, och att det ända in i medvetandet finns en lång kedja av fysiska och biokemiska övergångar och att allt är ett slags kultur eller natur, likgiltigt vilket, och att dessa rader bara är en del av samma natur som förgäves försöker förstå de andra delarna och formelementen, men att det också finns andra delar som prövar andra sätt förstå delarna och delar av delarna och som försöker det omöjliga att stå utanför för att försöka förstå, som ett slags produktion inom den större produktionen [...]¹²⁴

Diktens är ett ”tänk om det var så här”, vilket implicit säger att det finns en översta poesikvist, och därför att Hanssons dikt om makrillar är ett alternativ. Dessutom finner vi ett svar på varför Hansson betraktar den som ett alternativ. Ett svar som i hög grad ter sig färgat av ekologiska tankegångar. Dikten kommenterar också en ospecificerad litterär kontext och vad för sorts poesi som premieras och betraktas som viktig i den. Vi låts förstå att dikter om molekyler, celler och makrillar där inte är lika viktig som poesi om andra ämnen och tema (vilka dessa nu är).

Svaret på varför är oavsett brist på kontextuellt specificitet intressant ur det ekologisk-kritiska perspektivet, och det är viktigt att hålla textens ”tänk om” i minnet. Hansson skriver om möjligheten av ett sammanhängande flöde utan hierarkier där allt har en och samma valens oavsett om det i konventionella eller sociala fall betecknas som natur eller kultur. Han skriver också att dikten själv är en del av det som den beskriver. Alltså, är delaktig i makrillen; beskrivandet går upp i det beskrivna, tecknet i det betecknade. Som när makrillen i en av dikterna metamorferas med skriftens hjälp: ”Detta upprättstående budskap, rester av skrivtecken längs makrillens sidor: I i l T Y l L I Z J X l T Y l L I Z J; en övermättnad av betydelser, tecken på tecken.” (s. 19). Det här är förstås ingen mimetisk dikt: dessa tecken syns inte i verkligheten längs makrillens sida. Istället är det poetens blick mot makrillen som gestaltat. Vi ser ett väsen övermättat av kulturella betydelser, föreställningar, av tecken.

Instabiliteten i språkets representativa funktion tycks så säga att språket inte är något passivt beskrivande, utan formar vår verklighetsbild. Makrillen och dikten om makrillen är dock inte samma sak. De är olika former, delar, och försöket att förstå de andra delarna, att via dikt försöka förstå makrillen, kan möjligtvis vara förgäves, eller misslyckas. Samtidigt öppnar texten för att också makrillen har ett perspektiv på människan, att människan inte är den enda delen av världen som söker förståelse och

¹²⁴ Gunnar D Hansson, *Senecaprogrammet*, Bonnier, Stockholm, 2004, s. 80

mening. Att vi har att göra med ett ekologiskt sätt att tänka är tydligt – det är att öka det litterära fältets biologiska mångfald och dess ekologiska själv förståelse – att se sig själv som del av ett ekosystem av mening där inte bara människan är den meningsfyllda varelsen. I en av dikterna anar man en parodisk ympning av den här tanken: ”Det är svårt och för en längre tid omöjligt att hålla makrill i akvarium. Den simmar mot glas och väggar, såras och infekteras av bakterier. Ätes av de upplösta såren. Den låga farten blir dess död” (s. 44). Här skrivs om makrillen så som tillhandavarande för människan, placerad i ett akvarium, vilket leder till dess död. Människans försök att kontrollera makrillen dödar den. Akvariet är förstås den ultimata bilden för *människans perspektiv på det vattenlevande livet*. Det är utställt där för henne. På samma gång kan man ana en metapoetisk kritik i raderna: om makrillen i dikt används för att tjäna det antropocentriska perspektivet, vara en symbol för det ena eller det andra, dödar man den, makrillen slutar vara makrill.

Morton skriver: ”One glimpses in radical environmental art the possibility of a radical openness to other beings, without a goal.”¹²⁵ Jag vill föreslå att Hanssons ansatser ska läsas som något i den riktning, särskilt som han inte ger ett ändamålssvar på frågan om varför detta ska göras. Annat än att denna öppenhet vore ett sätt att tänka annorlunda ser det inte ut att finnas några konkreta mål.

Morton skriver också att en ekologiskt-kritisk metod kan arbeta för undergräva fasta, rigida och antropocentriska föreställningar om hur världen ser ut. Här ingår exempelvis att peka på hur andra former av kollektiva identiteter än ”människa” kan skapas, både i verkligheten och i fiktionen. Att omstörta identiteter är ett romantiskt sätt att tänka subjektivitet och identitet, skriver Morton – tanken ekar av påståendet att allt som existerar hör samman i en stor organism – men hävdar att det trots det är någonting som vi ännu inte har uppnått.¹²⁶ Att det fortfarande är ett ”tänk om”, alltså ett ekologiskt-kollektivistiskt sätt att *tänka om* världen – där det förstås inte finns någon översta poesikvist, som Hansson önskar ovan.

Så här långt har vi dock inte sett hur det i praktiken skulle kunna se ut att skriva på det här sättet, vilket blir nästa kapitelns uppgift att behandla. Några slutsatser rörande Gunnar D Hanssons poesi och poetik går dock att dra innan dess. I hans författarskap efter *Olunn* finns en växelverkan mellan poesi och poetik, metapoesi, där tanken om att skriva poesi på ett annat sätt, att vidga dess rum – i *Olunns* fall genom att bli

¹²⁵ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 164

¹²⁶ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 141

makrilldiktare – är central. Likaså är bilden av det egna jaget som något annat än en illusion viktig, erövrandet av centrallyriken bör förstås som en vilja bort från upplösta och agenslösa subjekt. Samtidigt innehåller hans dikter och essäer en tanke om att andra typer av subjekt än det traditionellt mänskliga och antropocentriska är möjliga, där det mänskliga jaget inte är alla andras förgrund, deras existensbetingelse, och inte heller deras bakgrund, det som får dem att synas. I stället ett dialektiskt förhållande mellan subjekt och objekt, En, i Mortons mening, ekologisk sorts diktning.

Den metapoetiska aspekten är viktig eftersom dikterna tenderar mot att avslöja sin representation som illusion, är ärlig med att det är poesi och inte verklighet som skrivs. Jesper Svenbro, en annan svensk poet i den metapoetiska traditionen, har skrivit om metapoesins förhållande till mimesis i artikeln ”Mimopoeia”. Han menar där att begreppet mimopoeia ersätter mimesis i metapoetisk dikt, som han menar är dikt som aktivt riktar sin uppmärksamhet mot den betydelseskapande processen. Alltså, mot sin karaktär av språk, poesi och illusion, snarare än att genom ambiens (för att tala med Morton) få en värld att träda fram bortom orden. Dikten handlar (också) om sig själv.¹²⁷ Svenbro formulerar det så här: ”Att markera diktens härvaro genom en formulering som säger nej till transcendensen och riktar uppmärksamheten mot tecknet snarare än mot det betecknade – för att möjliggöra en insikt om språkets materialitet”.¹²⁸ Det här påminner om Mortons tanke om kritisk ekomimesis som är ett sätt att skriva om miljö, om icke-mänskliga fenomen, men samtidigt ta ansvar för illusionen, fantasin. Att inte göra representationen naturlig och genomskinlig och därmed naturalisera den.¹²⁹

På sida 26 hittar vi ännu en metapoetiskt intressant dikt, som kan avrunda diskussionen och leda oss vidare:

Jag andas just nu,	1
trots att jag konsumerar	
stora mängder tobak,	
trots att jag lever	
som om jag inga hemligheter hade	5
med min ständiga inblandning	

¹²⁷ Svenbro, s. 17

¹²⁸ *ibid.*, s. 19

¹²⁹ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 146

som hela tiden avspjälkar sig	
och delar med sig av sin tystnad;	
ingen överblick,	
inget perspektiv,	10
ingen varaktig förståelse,	
ett snappande efter näring	
och det som sker med mig	
sker också med världen	
som ett nedbrytande av instinkter,	15
som ett svårförklarligt skum,	
som en dikt om drivande algflak	
eller som onda drömmar om trygghet	
som en början till ett språk	
just nu. (s. 26)	20

Diktens grundstomme knyter an till något jag talade om i avsnittets inledning: viljan att bli makrilldiktare. Dikten inleds med att diktjaget beskriver sin existentiella situation. Ett liv som han lever och andas i som om han inte hade några hemligheter. Det här livet är i en ständig inblandning (rad 6). I regel används inblandning för att beskriva exempelvis en persons förhållande till en annan persons liv. I den här dikten är det snarare en fråga om ett liv som blandas in i dikten, som handlar om en annan livsform, makrillen, och avspjälkar sig i den (rad 7). Konsekvensen av jagets inblandning, dennes avspjälkning, är tystnad. En tänkbar läsning är att det handlar om en aktiv vilja att visa att jagets liv inte kan tala för makrillen, men måste, för ärlighetens skull, för illusionsdesarmeringens skull, medges som en närvaro. Alltså handlar det om att inte låta jaget speglas i makrillen eller havet; inte låta makrillen och havet uttrycka jaget. Efter den åttonde radens semikolon beskrivs något jag vill läsa som en sorts premisser för springpunkten till makrilldiktarens språk. Rad 9, 10 och 11 negerar föreställningen ett traditionellt subjekt som diktens perspektiv, kontrollinstans och meningsgarant. Nästföljande rad suggererar en koppling mellan jaget och det icke-mänskliga, emfaserad av påståendet ”det som sker med mig / sker också i världen”. ”Snappande” konnoterar inte bara den mänskliga handlingen att snappa åt sig något, utan också att snappa med en näbb, eller som fiskar under vintern dyker upp i en vak för att snappa efter luft, något närande.

Samtidigt säger dikten att en sådan förståelse, ett inkännande av den typen, inte kan bidra till varaktig förståelse. Men handlingen, att snappa efter näring, delas likväl

(som ett livsvillkor). Fullföljer vi den metapoetiska läsarten talar rad 15 ("som ett nedbrytande av insikter") tydligt. Diktens jag vill åt ett nytt språk, åtminstone en början till ett. Alltså måste invanda poetiska formler, former och troper brytas ned, i den mån det är möjligt. Vi måste dock minnas att instinkter trots allt är instinkter, också för en makrilldiktare. Diktens sista rad går att läsas som ett performativ: att det som nyss har skrivits är början till detta nya språk, är ett *nu* där något börjar, och att dikterna som kommer följer detta. Mycket riktigt avslutas del 1 efter den dikten, och del 2 tar sin början. Delen där dikterna skulle kunna kallas för makrilldikter.

Förstådd så här är poetiken inte preskriptiv eller en konkret lära om poesi utan en form av praktik. Poetiken, och därför poesin, är en process, inte en färdig produkt eller ett färdigt regelverk med instruktioner som går att tillämpa. Hansson skriver om just den här sortens poetik i sin essä "Behövs poetik? Finns regler?" (2011). Han talar där om "ett av poetikens amerikanska huvudkontor – det i Buffalo". Sannolikt är det poeten Charles Bernstein han talar om (han citerar hans *A Poetics* (1992) i essän), och dennes professur på University of Buffalo, eller möjligen hans Electronic Poetry Center at Buffalo. Hansson menar att man där inte sysslar med teori, inte någon konkret och formulerad lära om poesi, "utan praktik som ändrar teorin." Beskrivningen passar anmärkningsvärt väl in på Hanssons egna texter. Senare i essän skriver han: "Alltså: *poetik?* Inte ett ämne utan en aktivitet i skilda riktningar, en provisorisk konstlära som problematiserar praxis och som relativiserar varje regel i relation till alla de regler om finns (och som vid varje tid behövs)."¹³⁰

Hanssons poetik, som jag försökt skissa i ovanstående avsnitt, är alltså denna aktivitet, ett sorts ständigt pågående arbete, vars relation till poetisk praxis jag nu kommer att ägna mig åt.

4.4 Att i det längsta undvika ordet natur

Poesin, så som den har skrivits, går inte längre att skriva; men poesi är för den sakens skull inte hopplös, den går att utvidga, ändra, flytta på. Det finns grejer kvar att göra, i arbetsdelningens utkanter. Så skulle man kunna sammanfatta den inställning som tycks finnas i Hanssons *Olunn* och diktböckerna och essäerna som släpps efter den.

¹³⁰Gunnar D Hansson, *Var slutar texten?: tre essäer, ett brev, sex nedslag i 1800-talet*, Autor, Göteborg, 2011, s. 30f

Detta är dock inte, som Götselius hävdade ovan, att söka en icke-position; det är att söka nya positioner, nya rum, nya platser, som ännu inte blivit troper och avbilder.

Morton skriver att varhelst han letar efter *sig själv* finner han bara en infinit serie alteriteter: kroppen, armar, idéer, födelseplats, föräldrar, historia, och så vidare. Samma gäller för naturen.¹³¹ Den är med andra ord en abstrakt samlingsfunktion med en oändlig mängd (och därför godtyckliga) medlemmar.

Att vågrätt lägga till vid omuntliga bokstavsrad vinkelrätt nedpålade, att inte gå till botten på himlens upprörda hav bland tångruskor och moln, och att i det längsta undvika ordet natur för att inte i onödan sammanföra hummer och makrill en annars vanlig kombination bland fiskexportörer i början av seklet (s. 24)	1 5 10
--	--------------------------------------

Diktens föresats är en ovilja att använda ordet natur, vilket fungerar genom att markera att ordet är ett abstrakt tecken som ”i onödan” (rad 9) för samman två olika vattenlevande varelser. Hansson går sedan från den abstrakta och idealiserade kategorin natur, inom vilken man av slarv skulle kunna placera hummern och makrillen, till att sammanföra dem i en konkret och historisk kontext på rad 11-13. Han behandlar dock inte varelsena direkt, som varelser i sig, utan istället som sedda genom den mänskliga ekonomins raster, som kodade av det tidiga 1900-talets fiskexportörer, vilket betonar relationens artificiella, icke-naturliga, karaktär; själva kombinationens onaturlighet och härkomst. Att två livsformer som lever i vatten hör samman är med andra ord ett människans sätt att se på saken – inte någonting ”naturligt”. Dikten fungerar också som en ledtråd till boken som helhet. Hansson är inte intresserad av att skriva om naturen men är intresserad av att skriva om några av

¹³¹ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 175

de objekt (eller element) i den mängd som det abstrakta tecknet 'natur' i vardagsspråket samlar.

Kanske blir diktens första halva mindre kryptisk med detta i bakhuvudet. Diktens första rad spelar på flertydigheten i "vågrätt" och "lägga till". Läsaren associerar möjligtvis till en båt som lägger till vid en hamn, en färgstrykning med bokens makrill- eller havstema som pensel. Samtidigt är bokstävernas rörelse vågrät, både i dikten och i vanliga fall löper de horisontellt. Särskilt som det som läggs till vid är "omuntliga bokstavsrader" som är nedpålade, kan tänkas på ett papper. Diktens innehållsmässiga utsaga, som låter som en önskan, blir: stanna vid orden. Stanna vid orden som ord, som något materiellt, bokstavligt, och gå därför inte "till botten". Bildvärlden är inte tydlig, men att associera till en båt som lägger till vid en hamn för att hålla sig flytande på ett upprört hav (rad 5), för att inte sjunka, ligger nära. Överlagringen av metapoetiska utsagor och den rumsliga sammanblandningen i bildspråket (rad 4-6) gör dock att scenen aldrig framträder som bild. Den säger tvärtemot åt oss att inte göra bild av orden. Man kan läsa det som en kommentar på den förhärskande meningsaxeln (horisontellt/vertikalt) där ytan avslöjar vad som gömmer sig därunder: lägg till vid orden vågrätt (horisontellt) – tolka dem inte (vertikalt)! Fjärde, femte och sjätte raden mixar samman uppe och nere ("gå till botten / på himlens upprörda hav" = ner, upp, ner) – himmel och hav/tångruskor och moln – och detroniserar så möjligheten att läsa dem som en representerande naturscen. Dikten speglar sig själv som dikt och som språkhandling – inte naturen vars vokabulär den brukar.

Att undvika ordet natur (i förlängningen: föreställningen om det naturliga) blir i dikten en regel, och fundamentet för naturdiktens praxis problematiseras på så vis. I ovanstående dikt representeras inte något alternativ – ett tecknande av en scen eller en miljö är inte av logisk nödvändighet kodat av en föreställning om naturen – utan den stannar vid språket. Diktens "omuntliga bokstavsrader" blir något som läggs till vid, en metafor som markeras som metafor, och en poäng görs: Vi lägger till vid språket, vid dikten, inte världen därutån. Vi stannar alltså till vid språket, inte någonstans i det fysiska rummet. En scen från naturen (en båt som lägger till någonstans) används som en beskrivande metafor för något språkligt, i stället för tvärtom, där språket vore ombud för naturen i syfte att framkalla ambiens via ekomimesis.

Vårens tropismer så oberäkneligt grymma, det dödsbringande livets reproduktioner. Bottenslammet virvlar upp, se, här ett annat slags evighet än den magliggandes, den horisontales eller evigheten hos den som väljer att stanna kvar i mörkret för att kunna se i fördolda register, lerigare, tålmodigare, som en företeelse utan tidsbegränsning bland alger, fiskar, människor över allt även kringflytande för att till sist resa sig ur vattnet och återuppstå i full tyngd. Halvsovande hörde jag havet brusa i de gröna träden. Började döden där? Som i poesitävlingen i drömmen och jag glädde mig över en bottennotering; att skriva med ett ständigt darrande för att se världen tydligare genom alggaller och makrillränder som en överhettad vantro inför tystnaden i vatten.(s. 36)

Prosadikten inledande sats kan läsas som en anspelning på Karin Boyes klassiska dikt ”Ja visst gör det ont?” (tryckt i *För trädets skull*, 1935), och tycks därför redan där leda oss mot den metapoetiska läsarten genom allusion. Dikt (s)om annan dikt. Tropism är en botanisk term som betecknar hur en växt vänder på sig eller växer som respons på miljömässig stimuli och retning. Som av solljus. I Boyes dikt läser vi:

Ja visst gör det ont när knoppar brister.
Varför skulle annars våren tveka?
Varför skulle all vår heta längtan
bindas i det frusna bitterbleka?
Höljet var ju knoppen hela vintern.
Vad är det för nytt, som tär och spränger?
Ja visst gör det ont när knoppar brister,
ont för det som växer
och det som stänger.¹³²

Våren är våldsam när den kommer i Boyes dikt. Den brister, tär och spränger, och gör ont för det som växer – så också i Hanssons dikt. Den är grym, oberäknelig.

Men ordet tropism går tillbaka på samma grekiska rot som ordet trop – *τρόπος* (tropos) – vilket ungefär betyder vändning. Etymologiskt har det också en referens till lantbruket, vändningen av jorden, alltså något i grunden kultiverande. Mer konkret kan det betyda en särskild retorisk figur eller ett språkligt medel (metafor, metonymi, etc.), alternativt en viss typ av ofta återkommande kliché eller konvention i till exempel en dikt. Ännu ett lager av mening går så att se i dikten: att våren är en trop, en fiktion, något litterärt, som existerar i en mängd beskrivningar, en mängd dikter

¹³² Karin Boye, *Samlade dikter*, [Ny utg.], Bonnier, Stockholm, 2004, s. 175.

om våren, som kultiverar den för varje text reproduceras den. Den är en trop; våren är Karin Boyes dikt. Det är heller inte själva reproduktionen, tropismen, som är oberäknelig. Det är grymheten som är det, vilket skriver in en subjektivitet i dikten. Någon som upplever det som grymt att om och om igen höra språket tala om våren, eller i att se träd och buskar slå ut och växer växa.

Diktens representativa referens är alltså inte bara den vår vars knoppar brister i det fysiska rummet, utan också alla de dikter som beskriver detta; en sammanflätning av språk och verklighet. Ännu en parallellism mellan våren och språket etableras i dikten. Våren beskrivs som "det dödsbringande livets reproduktioner" (s. 36), alltså reproducera den, liksom språket, något som i sig förutsägbart, en trop, som spår död, stelnad form.

Den här metapoetiska överlagringen är typisk för *Olunn*. Att det om och om igen verkar som att verkligheten bortom språket inte riktigt går att nå, att diktaren är fast i bilderna och avbilderna som lever honom. Att det på en gång är en önskan om en annan poesi – en, får vi anta, som inte reproducera vårens grymma troper – är viktigt att hålla fast vid. I slutet av prosadikten drömmer diktjaget om en poesitävling i vilken han åker på en bottennotering. Ordet fungerar polysemiskt. Det är dels en fråga om att komma sist, eller åtminstone mot slutet, i en tävling, men på grund av kontexten påminns vi också om havets botten. Dikten slutar i en önskan om både en metaforisk och bokstavlig rörelse mot denna botten, ned under havets yta: "att skriva med ett ständigt darrande för att se världen tydligare genom alggaller och makrillränder som en överhettad vantro inför tystnaden i vatten" (s. 36). Dikten spelar med den generativa metaforen som säger att medvetandet är ett fångelse; att världen ses genom medvetandets galler. I dikten är det dock fråga om alggaller, i stället för medvetandets, som världen ska ses genom. Därför måste man skriva "med ett ständigt darrande", vilket går att läsa som osäkerhet, som ett trevande mot det okända, för att "se världen tydligare". Paradoxen är uppenbar: att se världen genom ett galler och att skriva med ett ständigt darrande låter som grejer som skulle göra sikten suddigare, otydlig och oskarp. Men paradoxen är inte självändamål. Att "se världen tydligare" går att läsa som en vilja att se världen bortom dess antropocentriska kodning, med andra filter än det mänskliga, förstå den på nya sätt, vilket kräver en rörelse bortåt, mot makrillens ränder eller alger.

Varför? Jo, eftersom det i dikten uttrycks en vantro inför tystnaden i vattnet, inför föreställningen om att det inte också i vattnet finns medvetet och meningsfullt liv som

ser på världen och är närvarande i den. Människan beskrivs i regel som det talande djuret eller språkliga djuret. Som varelsen med språk. Diktjaget riktar en misstro mot den föreställningen – att det inte skulle finnas språk, eller åtminstone ett mönster av mening, också i vattnet, hos andra varelser. Att vilja se världen tydligare kan förstås som en vilja att göra sig medveten om detta, om att lära sig att ”stanna kvar i mörkret”. I oförståelsen, men också bokstavligen i mörkret på havets botten. Hanssons dikt opererar här både metaspråkligt och referentiellt. Det handlar om att sänka sig ner i vattnet för att se ”fördolda register” – andra delar av verkligheten. Verkligheten tillhör inte enbart människan, utan även algerna och makrillen har register däri.

Fenomen som samlas av det abstrakta begreppet natur – fiskar, alger, havet, våren – omnämns i dikten men de representeras inte direkt. Och när dikten närmar sig representation sker det i språklig abstraktion (som i diktens inledande mening), halvsömn (då havet brusar i träden), eller genom att lägga en metaspråklig nivå över referensen (som i ”att stanna kvar i mörkret” på havets botten). Det handlar om en dikt som vill vara onaturlig och inte följa tropernas naturlighet, och som gång på gång gör denna ovilja till sitt innehåll. Det är dikter som i det närmaste desarmerar poesins och språkets kommunikativa sida. Det är inte fråga om en representationskris, men en kritik av traditionella sätt att representera och använda språket på. Den som skriver dikten verkar tvivla på att en poetisk beskrivning av naturfenomen är meningsfull om vi inte byter perspektiv från det gamla vanliga mänskliga, och på så vis ser världen från en plats varifrån ett begrepp som ”natur” inte är meningsfullt. Det är en representationskritik som samtidigt ter sig utopisk, som om det trots allt fanns ett sätt att skriva och se världen på som inte kodades av språkets omedvetna, utan i stället skrev ett nytt språk, tänkte och tänkte annorlunda med språket. Det är motsatsen till en misologi eftersom det är en representationskritik i meningen att den är kritisk mot den konventionella representationen. Diktaren vill fortfarande *se världen*, om än genom alggaller. Man skulle kunna säga att det i någon mån handlar om att överskrida eller detronisera naturen som normerande lag för representationen, och i stället möta de objekt som vanligen faller inom naturens domän från nya perspektiv, och som objekt varken tillhörande naturen eller kulturen.

I en av bokens sista dikter hittar vi en mer explicit kommentar till projektet:

en anonym, djup och stum historia
bort från den korta snabba nervösa svängningens dikt
att överge sin kod
och sträcka sig efter ett annat rum (s. 72)

Här koncentreras den metapoetiska ambitionen. Dikten beskriver en utåtrörelse mot tystnaden, en decentrering av det språkliga djurets dominerande ställning (det antropocentriska perspektivet). Tredje raden fungerar som referens till den traditionella fria versens lyrik, där svängningen, det vill säga radbyttet, sker nervöst och fort, obundet av regler.

Fjärde raden är ännu mer explicit. Att överge sin kod kan, om man förstår raden genom litteraturteoretikern Roman Jakobsons kommunikationsmodell, ha flera betydelser. Modellen, som bygger på en relation mellan sändare och mottagare, där meddelandet som är deras mellanled kodas av sex språkfunktioner, sex koder, med vilka språklig kommunikation kan beskrivas. Tre av dem, tror jag, är särskilt viktiga i förståelsen av Hanssons rad, och hans tanke. Den första är den metalingvistiska koden, det vill säga den kod som bestämmer de språkliga reglerna och meningen. Den andra, är den fatiska koden, den språkliga kontaktfunktionen, som etablerar *kontakten* med mottagaren, och fungerar genom att öppna, verifiera och stänga kommunikationskanalen mellan avsändare och mottagare. Den tredje är den referentiella funktionen, kontexten, som i någon mening kan sägas ombestämma de två andra – som Jakobson påpekar i sin text ”Linguistics and Poetics” är den ofta meddelandets *ledande* funktion.¹³³ Dikten rör sig från traditionella platser, kontexter, till makrillen, havsbotten – referensen är något icke-poetiskt, en förkastad, äcklig fisk – det är att överge poesitraditionens referentiella kod, dess allmänna, hävdvunna temata. Det har förstås att göra med ambitionen att skriva fram makrillen som historiskt subjekt. Det betyder också, rörande den metalingvistiska funktionen, att överge det system som ger språket sin mening. Att överge människans kommunicerande, metalingvistiska kod och sträcka sig efter en annan plats att förstå världen från, ett annat rum, och därför skriva om det rummet utan den övergivna kodens meningsslagg. Här kommer så den fatiska dimensionen i. Att lämna den

¹³³ se Roman Jakobson, ”Linguistics and Poetics”, i Sebeok, Thomas A. (red.), *Style in language*, The Technology Press of Massachusetts Inst. of Technology, Cambridge, Mass., 1960, ss. 350-377

mänskliga fatiska funktion är att lämna kontaktens kod. I sin tur innebär då att överge sin kod och sträcka sig efter ett annat rum, som Hansson skriver, vilket jag vill föreslå att vi läser som viljan att öppna en ny kommunikationskanal: den mellan människan, det diktande subjektet, och makrillen. Utopiskt naturligtvis, och om det på ett konkret vis realiserar i dikten är jag mer tveksam till, men ambitionen är inte mindre intressant för det. Att byta kod är att öppna sig för en ny sorts fatisk funktion, där kommunikationskanaler inte längre bara etableras mellan människor, utan också andra former av subjekt (och objekt), varelser – ett sätt att tänka sammanlänkande och sammanbindande, anti-antropocentriskt. Ekologiskt, i meningen att människan då inte bara kommunicerar med sig själv, med varandra inom arten, utan det låter sig läsas som en önskan om en fatisk kod som öppnar tanken mot nya rum, där olika sorters liv kan mötas, stå i förbindelse.

Att bli makrilldiktare är därför inte bara att dikta om makrill, om jag förstår Hansson riktigt. I någon mening betyder det för honom att överge poesin så som den traditionellt skrivits, för att med en påtagligt utopisk föresats skriva en ny sorts poesi, med ett nytt språk, en ny kod.

Alltså, att verkligen bli makrilldiktare.

5. Att skriva makrill

som så ofta brister orden
där i stenars rassel
som i andra dikter
och du vet det

Gunnar D Hansson, *Idegransöarna*

I följande avsnitt är det inte diktens avbildande korrekthet som intresserar mig – alltså inte huruvida Hansson på ett trovärdigt eller autentiskt vis skriver fram makrillens omvärld och miljö så som den ter sig för en makrill. Det vore inte makrilldiktande, eftersom själva begreppet bär på ett mänskligt led, *det att dikta*. Min utgångspunkt är att en avbildande korrekthet är omöjlig, något som har demonstrerats av till exempel i biologen Jakob von Uexkülls *Umwelt*-begrepp. Giorgio Agambens framställning av von Uexkülls begrepp är *Umwelt*-tanken ett oreserverat övergivande av

antropocentrismen och en radikal avhumanisering av naturen. Varje art av organismer har sin *Umwelt*, sin omvärld, som inte kommunicerar med någon annan arts. De är reciprokt exklusiva och makrillen rör sig därför inte i samma värld som människan observerar dem i. Det är inte ens en fråga om samma rum och tid (som vi minns att Immanuel Kant etablerar som de transcendentala åskådningskategorierna för det mänskliga subjektet), vilket betyder att människan inte kan ingå i en relation med makrillen *i sig*, dess värld, utan bara med meningsmarkörer hon själv kan identifiera.¹³⁴ Skillnaden mellan subjektet och objektet är, som hos Derrida, radikal, en avgrund.

Det som intresserar mig är likafullt Hansson steg bort från en lyrisk antropocentrism, som sker genom att försöka se på världen från ett annat perspektiv och genom att inte anta ”naturen” som passiv och tyst; genom att rikta en vantro mot tystnaden i vattnet. Men som också sker genom att respektera representationens epistemologiska begränsningar.

Olunn är uppdelad i tre delar som skulle kunna läggas in i ett ganska enkelt schema. Den första delen, där följande kapitel börjar, utgör ett slags presentation eller utläggning av makrillen som historiskt fenomen och slutar på sidan 26 i en dikt som säger att ett nytt språk börjar nu, eller därefter (jag skrev om den här dikten ovan). Andra delen är makrillens konkreta ankomst i dikten. Här börjar Hansson skriva makrill, verka som makrilldiktare, och det är framför allt det som intresserar mig här, även om även den första och tredje också kommer att beröras. Den tredje delen är aningen blandad, där dikterna än reflekterar över makrilldiktandet och än uppehåller sig vid mer personliga och existentiella teman. Det sker också en sorts korsflätning däremellan.

5.1 Makrillord

Hansson's diktbok börjar med en reflektion kring betecknandet av den varelse vi numera kallar makrill, ett poetiserat resonemang om hur betecknandet är uppknutet i mänskliga förhållanden, teknologier, system, och om hur det betecknade – varelsen – hela tiden befinner sig på andra sidan språket, bortom orden, berörd men också i

¹³⁴ Giorgio Agamben, *The open: man and animal*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 2004, ss. 39-43.

någon mening orörd av dem. Fortfarande sitt eget liv. Man skulle kunna tala om den radikala skillnaden mellan betecknande och betecknat – att de två aldrig ska mötas – och att ordet som används säger mer om människan än det objekt som hon häftar det vid. Det är som i dikten på sida 10, som jag skrev om ovan, där Hansson skriver att penningssystemets introduktion i Europa utplånar makrillens regionala namn. Senare skriver han att ”olunn” är ett namn för makrill av många ”som försvann med den latinska kristendomen, då makrillen blev saltad handelsvara och därför gavs samma benämning över hela det atlantiska Europa.” (s. 21). Varelsens namn och mening omkodas av system och diskurser större än människan. Samtidigt uppstår något! Vad vi läser är en dikt om hur makrillen uppstår som historiskt subjekt, eller kanske snarare: en dikt som konfigurerar makrillen till ett historiskt subjekt. Det här utvecklas boken igenom, exempelvis genom kulturhistoriska citat som berör makrillen, men också i dikter som *skapar* historiska korrelationer, som skriver in makrillen i en internationell makrohistoria. Exempelvis i en dikt där det påstås att makrillexportens framväxt i Nordeuropa sammanfaller med ”Henrik Ibsens internationella försäljningsframgångar” (s. 22). Eller som i den nästföljande dikten, där 1920 års amerikanska spritförbud får ett kausalt förhållande till en minskning i makrillexporten: ”Den ryggfläktade saltade nordsjömakrillen förlorade genom den artonde revideringen av den amerikanska konstitutionen sitt viktigaste avsättningsområde.” (s. 23) Eller som när dikten åter ger en gammal myt om makrillen, där den närmast blir ett sagoväsen:

När makrillen om våren
lämnade havsdjupen
ansågs den blind,
först mot sommaren
vände synen åter
och dess ögon tycktes då genomlysta
av en naturlig uppenbarelse. (s. 25)

Imperfektformen låter föreslå att det är ett sätt som makrillen inte längre betraktas på. Att det tillhör en för-rationell världsbild (där dess ögon tillskrivs något så antropomorft som en uppenbarelse). Det är också en märkligt kuriös historia, som först och främst tycks ha ett upplysande, nästan kulturhistoriskt syfte. Som säger: så här betraktade man makrillen, vid ett tillfälle (även om det inte specificeras). Med

andra ord, det fungerar mycket konkret som ett sätt att skriva fram makrillen som historiskt subjekt.

I en av första delens inledande dikter skriver Hansson om "[e]n fetisch med en hemlighet förborgad" som är lika oåtkomlig i samtal som "det första namnet". Dikten fortsätter: "Olunn var inte det första namnet. Dess dubbelväsen är en dyrk. Vilket språk talade hällristaren?" (s. 14). Det låter sig läsas som att diktaren är intresserad av makrillen bortom det betecknande språket, som objekt i sig; något han erkänner som en fetisch, alltså: något hemlighetsfullt, något han är tillgiven. Kanske skulle hällristarens ord för makrillen säga någonting annat än det kapitalistiska och kristna Europas? En hemlighet som kan finnas, men är oåtkomlig, och som ej går att komma åt i samtal, alltså inte med hjälp av det sociala, kommunicerande och mellanmänniska, språket.

Olunn.	1
Och före olunn någonting annat.	
Kanske något mellan mun och fingrar.	
Nedsänkt till botten som en skatt,	
av guld, av silver.	5
Kringsimmat av sjövidunder utan dykarklockor.	
En skatt oförmögen till stillastående.	
Hur ter sig döden	
för något som aldrig kan vara stilla,	
aldrig vila, aldrig ge upp	10
för att låta sig betraktas?	
Bara jagande efter något	
som glimmar till i vattnet	
och som kan vara guld eller silver,	
men som inte är guld eller silver.	15
En gång blev en lärare uppäten vid Styrösö.	
Han borde inte ha badat ensam. (s. 9)	

Olunn är alltså ett forntida, regionalt namn för makrill, exakt varifrån specificerar inte Hansson. Det viktiga i dikten är dock inte det konkreta historiska sakförhållande som något sådant skulle peka på. Det viktiga i dikten är att ett sätt att beteckna varelsen på också fanns innan ordet olunn kom till: "Kanske något mellan mun och fingrar" (rad 3). Alltså, något som inte nödvändigtvis ens var språkligt, utan enkelt nog en konkret funktion bunden till en praktik, ätandets. Därför är varelsen oavhängig den mänskliga

kulturen både som existens och som del i ett större ekosystem. Den behöver inte kallas mat för att vara näring (eller kallas näring för att vara ...). Dikten skriver sedan ut makrillen, som jag för enkelhetens och kontinuitetens skull kallar varelsen, ur den mänskliga temporaliteten (rad 6). Människan beskrivs via negativitet: Hon är ett sjövidunder (en ohygglig uppenbarelse, ett odjur, något som inte riktigt passar in därnere) med dykarklocka, tycks dikten säga. Men makrillen simmade därnere också innan människan utforskade och koloniserade havet.

Det mänskliga finns dock kvar som diktens subjekt. Man kan peka på ett par enkla saker: diktens närmast talspråkliga ton, betraktandet som skrivs in på rad 11, och dess avslutande anekdot (med mystiska toner: är det makrillen som har ätit upp läraren? tycks vara den implicita frågan). Dessutom finns det en metaforisk operation i flera av raderna: Makrillen = skatt av silver/av guld. Det låter sig läsas på flera sätt: att varelsen är något värdefullt för människan, att dess fjäll blänker som ädelmetall i havet, att den är gammal, bevarad, oförändrad av tiden (som en ädelmetall). Rad 7 hävdar att skatten är oförmögen till stillastående, vilket tvingar läsaren att förstå att vi inte talar om en bokstavlig skatt (som ju av tradition förstås som begravd, kanske i ett sjunket piratskepp), utan en metaforisk, alltså: makrillen är oförmögen till stillastående (vilket är sant: fiskar måste simma för att syresätta sig genom gälarna). Ett spel sker mellan den bokstavliga märkligheten (en skatt av guld och silver, en gammal sjörövärgömma måhända, som rör sig på havets botten) och satsens metaforiska realitet (makrillen är oförmögen till stillastående). En möjlig läsning: att beskriva varelsen i överförd mening, att låta den betecknas med hjälp av en mänsklig symbolik, slår fel, är missvisande och oprecist. Det gängse poetiska sättet att använda symbolik blir att ljuga i sak.

”Hur ter sig döden / för något som aldrig kan vara stilla, / aldrig vila, aldrig ge upp / för att låta sig betraktas?” (rad 8-11). Här ifrågasätts det mänskliga perspektivets förmåga att förstå, ja, att över huvud taget betrakta, makrillen. Det finns kategorier, som döden, vi inte delar – och det på ett radikalt sätt. Dikten tycks säga att makrillar inte dör. Att vila och att ge upp (rad 10) används inte bara bokstavligt här, deras eufemistiska sida, det vill säga som omskrivningar för döden, anspelas också på. Det är förstås falskt, och sant – makrillar dör i meningen att de upphör att existera (även om stemmet de är en del av fortsätter existera och inte ger upp) men de dör inte som människor dör, de läggs ej till evig vila, ger inte en dag upp livet. Eufemismerna är den mänskliga kulturens sätt att se döden.

Makrillen står aldrig stilla, och vi kan aldrig betrakta den, skissa av den, visa den som ett konkret objekt. Diktens fråga – ett svårt poetiskt tvivel – blir så: om vi nu inte kan använda poesin för att beskriva makrillen – för att betrakta den, impressionistiskt avteckna den – hur ska vi då göra?

Svaret antyds i rad 11-14: genom att följa dess rörelser, och genom att vara medveten om att de ord vi använder för att beskriva den inte sammanfaller med varelsen i sig, ett jagande som inte har en fast form, ingen ren poetisk form att passa den i, och därför är oavslutat, sekventiellt.

”Det finns inget ursprung, inget slut, bara den tålmodiga farten, rätt djup, rätt plats och återuppståndelsen i det främmande.” (s. 16), skriver Hansson i en av första avsnittets prosadikter. Detta kallar han för position ett och beskriver den som ”en ja-passion” (s. 16). Diktaren tycks alltså, misstron till språkets representativa karaktär till trots, vilja skriva fram farten i makrillstimmet, återuppstå i det främmande, ta sig möjligheten att skriva makrill, och inte följa den språkkritiska negativitetens väg. Den andra positionen han tar inför sin egen dikt är att spåra kenningens upphov: ett slags makrillens kulturhistoria, något som faller utanför den här uppsatsens undersökningsområde. Den första positionen är den som intresserar mig här, som jag med hans egna ord vill beskriva som en poesi på ”linan mellan vetskap och ovetskap, mellan drift och beräkning, aldrig livet självt men ögonblicket, så kort att det knappt räknas” (s. 16).

Alltså, det som jag i nästa avsnitt kallar makrillskriften.

5.2 Makrillskrift

Rubriken kan tyckas retorisk, makrillen blir inte skrift och blir inte materia i *Olunn*. Det är fortfarande en diktning *om* makrill. Det handlar dock om ett försök att röra sig bort från en naturlig representation utan att hamna i det utsägliga, i tystnad och obegriplighet. Makrillskriften rör sig som sådan bort från språkets symboliska sida utan att helt kunna lämna den. Somliga av texterna vill åt en svag sorts materialitet, mima rörelsen hos fisken, stimmet oförmåga att vara stilla, genom att skapa en språklig rörelse, ström, via exempelvis satsradning och avbrott mitt i en mening. Då är förflyttningen mellan orden metonymisk snarare än metaforisk vilket ingriper *mot* språkets symboliska funktion genom förskjutning. Det kan se ut så här: ”skuggorna,

bergen, bottnarna; den ständiga rörelsen av spermakroppar, deras otillgängliga oro, könsdelarnas mjukhet, ord mot ord, namn mot namn, in mot dig och sensommarens makrilliv och höstens återvändo och djupens snäck sömn” (s. 41). Jag vill inte göra för stor poäng av just det här. Materialiteten som möjligen nås är inte stark, även om den påpekas av exempelvis Jesper Svenbro i hans text om *Olunn*.¹³⁵ Det är alltså en karaktäristik värd att påpeka.

Dikterna är fortfarande i någon mening betraktande, en diktare skriver om eller skriver fram makrillen, men det rör sig inte om en rak mimesis. Språket syftar inte till att avbilda varelsen korrekt utan till ett slags inre, i viss mening epistemologisk, koherens. Ett ordnande av villkor för språkets möte med det som inte är språk, och för människans möte med det som inte är mänskligt.

Jag tror alltså inte att vi ska förstå Hanssons makrillskrift i linje med högmodernismens representationskris, så som exempelvis Friedrich Kittler skriver om den, där det materiella i poesin vunnit primat, och dess symboliska sida förkastas till fördel för en sorts spel med signifikanter.¹³⁶

Önskan om ett annat språk återfinns också i andra delar av senmodern svensk diktning. Man peka på en författare som Lars Norén (född 1944, ett år innan Hansson), som i sin schizopoesi eller schizoskrift, också sökt skriva ett nytt språk, skriva sig ur traditionens former, där ordens sammanhangslöshet och godtycklighet, enligt litteraturvetaren Ulf Olsson, blivit inte bara material utan även innehåll.¹³⁷ Det är i någon mening att befinna sig i koden men förstöra den inifrån, för att än en gång tala genom Roman Jakobson (vilket också Olsson gör). Att bli barbarisk, felplacera språket, så som sker i till exempel Noréns *Inledning nr 2 till Schizz* (1965), är ett motstånd mot det språk vi föds in i och som talar oss; att protestera *med* koden, uttrycka sin ilska kommunikativt, t.ex., är att samtidigt acceptera koden. Men att förvränga den, sabotera den, gör motstånd möjligt mot den förhärskande språkdiskursen; en signifikativ ståndpunkt för sen modernistisk dikt.¹³⁸

¹³⁵ Dock, lägger Svenbro till, att makrillen därtill fordrar ett nästan automatiserat skrivsätt, att diktationen står nära den automatiserade skriften, om än inte en surrealistisk sådan. Som beskrivning tror jag att Svenbros framställning har sina poäng, däremot ter sig framställningsformen och gestaltningen, samt de metapoetiska lekarna, så som de framställts här, snarare än automatiserade väldigt medvetna och strikta. Svenbro, ss. 119-121

¹³⁶ Kittler, s. 356f

¹³⁷ Ulf Olsson, s 13

¹³⁸ *ibid.*, s. 39f

Som vi har sett i tidigare avsnitt vill diktaren i *Olunn lämna koden och återuppstå* i det främmande. I sammanhanget verkar Hanssons tro till poesins potentialer är stor. Hållningen skulle med Morton kunna kallas för romantisk (men, som Morton anmärker, ännu orealiserad) i sin vilja att omstörta subjektiviteten och skapa ny, potentiellt kollektiv och icke-antropocentrisk. Och på så vis undergräva den på förhand givna verkligheten, det allredan talade, skrivna.¹³⁹ Man måste dock minnas att det inte är en längtan tillbaka; det är inte fråga om nostalgi: ”Det finns inget ursprung, inget slut” (s. 16), skriver Hansson: skriften har alltså ingen given nollpunkt, ingen given första inskription, och heller inget mål – och från detta mellanläge kan det poetiska arbetet börja.

Levande och ändå inte till städes, en städlöshet utan återvändo, utanför varje godtycklig handling: det rena varandet. Farten som ödelägger orden, den riktade förvirringen: inifrån och ut, mot allt som rör sig i vattnet, särskilt allt rött och centimeterstort ända fram till sten och klippor, utan att någon ropar, av rädsla över vad som håller på att ske och att ingen minns att plast kan driva kring i årmiljoner. Om bottnar dör så stilla att barn märker lukten, tomrummen, att orden – Att syret önskade mer syre, att kvävet önskade mer kväve, att en bottenvärld – som en teori om helhet, om viljelöshet, om sömn. Att ord kommer så i flockar som skuggor under vattnet och att inte stanna upp. Ännu ovisst om någon skall vakna upp och bestämma sig för att stenarna – (s. 38)

Dikten tar upp spåret som bokens första dikt lägger ut. Den beskriver rörelsen som makrillen som varelse och stim har i vattnet samtidigt som den registrerar att farten i rörelsen ”ödelägger orden”. Konsekvenserna av den tanken tas sedan, i viss mån. Ordet makrill, det som ska beteckna varelsen, används inte, istället är det i näst sista meningen ”ord” som kommer ”i flockar” under vattnet utan att ”stanna upp”. Betecknandet är ironiskt: ordet ord – som kan sägas vara alla ords överord – får beteckna makrillens mängd inte bara bokstavligen (som i att antalet makrillar i stimmet är oräkneligt) utan också mängden av mening som göms i ett klassificerande ord som makrill (som, diskuterades det i förra avsnittet, bland annat är färgat av kapitalismens värdecentraliserande verkan). Betecknandet av det konkreta objektet värjer sig mot sin symboliska sida genom att uppmärksamma sin karaktär av ord, av språk.

¹³⁹ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 141

Representationen finns likväl kvar i dikten, en ekomimetisk klingande sådan. Orden rör sig i ”flockar som skuggor under vattnet” något som tydligt verkar genom att framkalla en bild av omgivningen med ambiens-kvaliteter. Å andra sidan är det inte en fråga om att en verklighet simuleras i dikten – det står ju inte att det är makrillar som simmar där, utan ord – det estetiska ramverket, representationen som representation, emfaseras, den poetiska koden som kod; farten ödelägger orden, men orden ödelägger föreställningen om att representationen är genomskinlig, rak, naturlig – vi läser en dikt, vi ser inte på en bild, eller läser inget som ska bli en bild, av naturen.

Strategin Hansson brukar här är förstås metapoetisk, men inte enbart. Dikten inleds med försök att beskriva makrillen som ett specifikt vara, ett specifikt sätt att vara i världen (med en specifik *Umwelt* för att tala med Agamben/von Uexküll). Att det är något levande som diktas om konstateras (men inte om det är *ett* liv eller flera) – men de resterande egenskaperna den tillskrivs är negationer av mänskliga.

Den är inte på en plats, i ett rum och är inte närvarande. Den är ”en städlöshet utan återvändo”. Aningen kontraintuitivt, men det är poängen. Jag läser det som att begreppen ”plats” och ”rum” – det vill säga en av filosofen Immanuel Kants två transcendentala åskådningskategorier – inte går att tillskriva makrillen, och därför inte heller begreppet ”rörelse” (som förutsätter begreppet ”plats”).¹⁴⁰ Åskådningskategorierna är människans (den andra transcendentala åskådningskategorin är enligt Kant tiden), inte makrillens. Dikten markerar därför mänsklighetens förståelsehorisonts gräns när den kallar makrillen för ”det rena varandet”. En läsning som påpekar att den poetiska blicken här idealiserar makrillen som ren, oberörd av meningsslagg, något i botten *naturligt*, är nog inte omöjlig. Men jag tror snarare att det här handlar om att betrakta varelsen som ett objekt (för att fullfölja den kantianska ansatsen: ett ting-i-sig), med den avgrund som skiljer betraktaren från objektet implicerat av de föregående raderna. En medvetenhet om skillnaden mellan objektet så som det är för sig, något vi aldrig kan veta mer om (om vi inte begår antropomorfiseringens fel) än ett par yttre faktorer, och tinget så som det är för oss, det vill säga så som vi använder våra ord för att skriva det, något som

¹⁴⁰ Skälet är tämligen intuitivt: om man inte äger begreppet om att befinna sig på en särskild plats (i rummet) kan man heller inte äga begreppet om att röra sig till en annan plats (i rummet.)

därför alltid kommer vara en antropomorfering. Det rena varandet är verkligheten som sådan, något diktaren inte har tillgång till.

Oförmågan markeras vidare av de kommande meningarna, som karaktäriseras av den riktade förvirring som Hansson använder för att beskriva stimmets rörelse: ”inifrån och ut, mot allt som rör sig i vattnet, särskilt allt rött och centimeterstort ända fram till sten och klippor”. Inifrån *och* ut, mot *allt* i vattnet. Förvisso följer en specificering av vad (”särskilt”) i nästa sats, men vi märker samtidigt att den här specificeringen innefattar allt från röda, centimeterstora ting ”ända fram till sten och klippor”. Att tolka detta som att den rör sig mot allt som rör sig i vattnet ända fram till dess att vattnet tar slut är inte långsökta. En viss förvirring, sålunda. För gör dikten så långt mycket mer än att beskriva en vattenlevande varelse som rör sig i vattnet? Samtidigt är förvirringen riktad: det finns en poäng i den. En epistemologisk gräns för vad diktaren kan dikta och vad diktaren kan veta om det vattenlevande livet skrivs fram; det handlar om att veta vad man inte kan veta, en anti-antropocentrisk åtbörd. Tydligt är att människan inte är alla tings mått.

Dikten fortsätter: ”utan att någon ropar, av rädsla över vad som håller på att ske och att ingen minns att plast kan driva kring i årmiljoner”. Här markeras människans frånvaro i makrillens omvärld och medvetande, juxtaposerat med hennes förstörelse av densamma, hennes onekliga *inverkan* och negativa effekt på den. Miljöförstörelsen alltså, som därtill kan fortgå utan människans närvaro, plasten kan driva i havet i årmiljoner, kanske också efter att människan har försvunnit. Bredvid ställs ett hopp om att någon en gång ska märka det, ett barn. Den ekologiska förstörelsen kopplas samman med den språkliga oförmågan, dels genom att dikten plötsligt avbryts, och dels genom att barnet känner lukten från den döda havsbotten och ”tomrummen, att orden –”. Sista meningen (”Ännu ovisst om någon skall vakna upp och bestämma sig för att stenarna –”) antyder att det finns en möjlighet att betrakta världen annorlunda, men att detta sättet inte låter sig utsägas (eftersom det då redan hade varit en realiserad möjlighet), men att det möjligen kan göra det döda, döende, och tystade levande igen. I dikten är synsättet sammanbundet med språket, orden – och barnen – och ingenting i dikten säger att det nödvändigtvis kommer att ske, att vi inte vet att vi en dag kommer att vakna medvetna om vad vi gör med världen runt om oss.

Men dikten är förstås framför allt en dikt om makrill! Hansson skriver om det vattenlevande livet, om skuggorna under vattnet, men det är en dikt som på ett närmast uppskruvat vis är medveten om omöjligheten att representera makrillen

”naturligt”, det vill säga representera makrillen som sedd från någonting annat än språket och människans perspektiv, vars närvaro som strukturerande kategorier ideligen markeras. Det är alltså en dikt om makrillar, men en dikt som vidkänns att den klassiska naturdiktens modus måste förändras. Skälet är delvis en fråga om att antropocentrismen inte längre kan styra representationen, att det nu finns en annan form av epistemologi, en annan förståelse både av omvärlden och jaget och förhållandet däremellan. I de metapoetiska syftningarna hittar man så något av högmodernismens filosofiska anspråk, en självreflexivitet som både vill skapa och skapar förståelsegrunder för en ny poesi, ett nytt språk. Det är därför inte ekomimetisk dikt, så som Morton använder begreppet (det vill säga en naturskrift eller naturdikt som vill bryta ner den estetiska dimensionen i syftet att få representationen av världen att framstå som oförmedlad). Morton lägger dock till att den medvetna, reflexiva (och postmoderna) versionen av naturskrift, exempelvis sådan som den som arbetar med språket som material, möjligen i syftet att skapa en extern referens inte genom representation utan presentation, inte lyckas bättre med att undvika ekomimetiska fallgropar än den romantiska.¹⁴¹ Ekologisk skrift, däremot, är ett sätt att förstöra vanemässiga sätt att tänka skillnaden mellan naturen och jaget, självet; att visa erfarenheten av att vara ”embedded in our world”.¹⁴² Här förstås världen som någonting alla levande varelser delar, en plats där omvärldar korsar varandra och påverkar varandra. Hanssons dikt låter makrillvärlden och mänskovärlden samspela i språket i en sorts diskursduplicering som drivs av en vilja, inte att *förstå*, utan att med epistemologisk *hänsyn* till sin begränsning som mänskligt diktande subjekt betrakta ett icke-mänskligt liv, juxtaposerat med det mänskligas inverkan på detta liv, både språkligt och i det fysiska rummet.

I någon mening kanske det, trots allt, blir en fråga om det Morton om och igen kallar ”a ’new and improved’ version of normal aesthetic forms”, eftersom det är estetiska, enligt Morton, är det som upprätthåller distans till det betraktade, något det nog går att påstå att Hanssons dikt i någon mening gör.¹⁴³ En ny poesi, ett nytt språk, men fortfarande poesi, fortfarande språk; det vill säga en distans mellan det som betecknar och det som betecknas. Med distansen till makrillen uppstår dock en distans till det språk som används för att betrakta och beskriva, som framställs som

¹⁴¹ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 31

¹⁴² Morton, *Ecology Without Nature*, s. 65

¹⁴³ *ibid.*, s. 155

otillräckligt och ödelagt. Alltså: det estetiska, poesin, finns kvar, men inte som en konventionellt fungerande form, utan som i representationellt avseende fattigt modus, där distansen – som är ett begrepp som förutsätter ett förhållande mellan en punkt och en/flera annan/andra – grumlas, höljs i alggaller. Själva *föreställningen om distans* undermineras därför i dikten när det påpekas att makrillen är en städlöshet – utan plats. Beträktandet i konventionell mening – där ett subjekt tillägnar sig ett objekt, kanske skriver om det till sitt eget språk – motverkas sålunda. Det finns ingen betraktandets brygga för subjekt att på ett enkelt vis närma sig objektet – de är radikalt åtskilda – vilket på en gång förstör tanken om att det finns en, för att tala med Morton, ”solid metaphysical bedrock” (t.ex. Naturen) som de delar.¹⁴⁴

Hanssons makrillar har sålunda en position som påminner om den som katten har i Jacques Derridas *Animal que donc je suis*. Dikten etablerar ett läge där den andre (makrillen/vattenlevande varelsen) ska erkännas som varande betydelsefull utan att behöva bli en del av subjektets mänskliga förståelse och gemenskap, utan att behöva sluta vara den varelse som den är. Därför markeras en gräns i dikten – människans gräns, hennes kunskaps gräns och hennes språks gräns; en gräns som också går att läsa som ett ansvar i förhållande till den andre.

Ansvaret är tudelat. Framst rör det sig om representationen och dess logik. Samtidigt talar dikten om miljöförstörelse (”av rädsla över vad som håller på att ske och att ingen minns att plast kan driva kring i årmiljoner”). Oviljan att nyttja den antropocentriska positionen på den språkliga och poetiska sidan markeras, likaså hur samma position sakta förstör den icke-språkliga, fysiska, ekologiska, sidan – miljön. De båda sidorna är förstås inte oberoende av varandra: makrilldikten är som sagt en ansats till ett nytt språk, och som vi har sett är språket hos Hansson inte ett isolerat fenomen, utan en dialektisk relation till världen. Kan ett nytt språk – ett nytt perspektiv – kanske vara ett sätt att ta ansvar? Ett sätt att ta ansvar för hur vi betraktar och strukturerar världen, gränsen mellan människa och omänniska. Och därför: att agera politiskt? Eller snarare: att agera ekologiskt?

Oavsett om dikten i alla avseende motsvarar Mortons mörka ekologi tror jag att det är rimligt att svara ja.

Hansson skriver: ”Förvisso: en helt annan hjärna / och ett helt annat hjärta, / men för den skull inte uppgivet / slå ut med händerna” (s. 34). Makrillskriften handlar om

¹⁴⁴ *ibid.*, s. 171

att känna representationens gränser och att veta att poesin inte kan gå över dem samtidigt som den fortsätter skrivas. I ännu en dikt kommenterar han det, efter en historisk-sociologisk utläggning om lungparasiter i 1500-talets obduktionsprotokoll:

att kunna se ”hur” men inte ”varför”; kunde kallas ojämlikhet; många världar för sig; alltid detta ”för sig”, då den talande upphäver sin röst; ”samtidigt existerande”, alltid detta brännande ”samtidigt existerande”; hur svårt att ge något rätt betydelse: alltid dessa avcentreringar och nycentreringar i alltför vidsträckta rum. (s. 37)

Dikten dryftar makrillskriftens problematik och förutsättningar, så som jag har gjort ovan. Diktaren kan se ett ”hur”, *hur det ser ut för diktaren*, men kan i dikten om makrill inte tala om makrillens ”varför”, inte om dess intentioner, inte se världen som en makrill ser den. Det finns ett för sig (det som jag ovan har kallat ”i sig”, makrillen i sig) inför vilket diktaren eller människan måste tåga, tycks Hansson mena. Svårigheten att göra detta, att genomföra makrilldiktningen, antyds – och det är talande att anmärkningsvärt många av dikterna handlar om makrilldiktningen, om poesins möjligheter eller omöjligheter, istället för att skriva makrill. Det finns kanske ingen rätt betydelse, men det finns en vilja att åtminstone inte göra fel, att inte ljuga i sak. Men en tro finns likväl, som också blir ett slags tro på poesin: ”En värld har fötts ur den gamla världen och jagar på nytt in i det formlösa: alltså ännu mer frihet!” (s. 37). Hansson skriver fram ett nytt modus för poesin i makrillskriften, som därtill pekar framåt, mot formlösheten, det ännu oskrivna.

5.3 Makrillperspektiv

Makrillskriften är alltså en fråga, som har antytts ovan, om att skriva längs ”linan mellan vetenskap och ovetenskap” (s. 16). Tankarna går till makrillfiske, linan som för makrillen till människan, som drar upp varelsen i det mänskliga förnuftets båt, i dikten. Dikten som fiske – det låter inte särskilt positivt. I sammanhanget är det dock en metaforisk tankefigur, men som ges konkret gestaltning i en av andra avsnittets dikter.

Det andra platt på durken med hårda slag av den styva kroppen och några små lyftningar på gällocken. Intet att höra, men ena ögat, det mot himlen vända, försöker ännu se in i

tomheten, möjligen finns där någonting att betrakta åt sidorna tills allt grumsas i en darrning. Den första i det rödfärgade baljvattnet, uppsprättad och sköljd (till sist skall här samlas summa elva). Redan har den ögonblickliga döden lämnat en tyngande frånvaro i pant mot de urtagna inälvorna och att därför båtens ägare måste göra ett tecken eller tända en cigarett för att rädda sig in i någonting helt annorlunda. Han kunde också ha druckit något just då för att förkorta sin väntan. (s. 39)

Referensen i diktens inledning är till en början oklar, tills man blir medveten om att Hansson gör direkt bruk av poststrukturalistisk nomenklatur. ”Det andra” = makrillen. Det skulle kunna förstås vara en annan fisk, men att sluta sig till makrillen ter sig klokt med tanke på diktverkets innehåll. Än en gång gör Hansson alltså inte bruk av makrillordet (även om han gör det på andra ställen i boken, men *inte* i dikterna som går att klassificera som makrillskrift, utan i de metapoetiska eller självreflekterande). Det andra i just den här dikten har dock makrillens egenskaper, så som dessa har presenterats av Hansson själv, det vill säga att den är en del av ett kapitalistiskt system som gör den till vara. Den är en fiskad fisk – den är uppfiskad, ligger på durken, båtgolvet, ovan vatten, och gällocken rör sig – den är människan tillhanda.

Beskrivningen som följer av vad detta andra uppfattar säger att det inte finns något att höra. Blicken är riktad mot tomheten, som här nog inte ska uppfattas som något hypostaserat (ex. den stora Tomheten). Ögat som är vänt uppåt (den ligger alltså på sidan) ser vad det ser, och ovan det, antar läsaren, är bara himmel. Det går också att läsa som att varelsen är på främmande mark och därför inte ser någonting som har mening *för den*, allt är tomt, oladdat på mening. Man kan dock misstänka Hansson för att träda över gränsen mellan *hur* och *varför*, som han själv påtalade (se ovan). Ett visst inkännande försök anas.

Men inkännandet placeras i dikten, gestaltas, när blicken på makrillen skrivs in och ges konkret kropp. Det är ju någon som har dragit upp den ur vattnet. Dikten beskriver dödsögonblicket, när synen ”grumsas i en darrning”. Makrillens dödsryck, synen som förmörkas. I nästa mening ligger den i uppsprättad och sköljd i en vattenfylld balja (där den snart ska få sällskap av tio andra) – och här kommer människan, fiskaren, in. Han reagerar anmärkningsvärt häftigt på makrillens död, den blir en ”tyngande frånvaro”, som han måste *svara* på. Det genom att göra ett tecken, tända en cigarett, dricka något ”för att rädda sig in i någonting helt annat”. Fiskaren måste svara på den tyngande frånvaron genom att inte svara på den, genom att rädda sig ifrån situationen som kräver ett svar.

En möjlig läsning av dikten är att inkännandet är fiskarens undrande blick på makrillen innan den dödas och rensas. Ett bokstavligt möte med det andra, som också är ett liv, också har en blick, som också tittar på något, vad än det må vara. Förklaringen är inte riktigt tillfredsställande. Diktaren tar aldrig steget som Donna Haraway kallar ”facile and imperialist, if generally well-intentioned”, det vill säga: påstår sig se från det andras synvinkel.¹⁴⁵ Inkännandet är inte kategoriskt, det är trevande, abstrakt, diktens blick får tillskriver makrillen en blickens riktning och ett objekt för blicken oladdat av mening (”försöker ännu se in i tomheten”), och till sist ett blickens slocknande. Den kan, liksom Derridas katt, inte konceptualiseras, hypostaseras, göras till något begripligt begrepp. Fiskarens akt genomförs också tio gånger till efter den första. Fiskar rensas och kastas i baljan. Förvisso går det att ana att han sympatiserar med livet som ligger där och kippar efter syre, men det rör sig inte om ett inkännande som suddar ut gränsen mellan makrill, djur, fisk och människa.

Dikten konfronterar läsaren med både fisken, fiskaren och relationen mellan dem. Det är inte ett diktjag som fiskar – det är betraktat utifrån, det är ett tredjepersonspronomen, en han. Det är inte en rak avskrivning av Derridas kattmöte – som dessutom skrivs om först några år senare – men likheten är värd att poängtera. Makrillen tillerkänns sin blick även om diktaren inte kan avgöra mot vad den är riktad, hur den är. Huvudsaken: att den också ser. Men fiskaren, människan, dödar den ändå, behandlar den som en fisk, något han får döda. Att makrillen får sin blick erkänd ändrar alltså inte på gränsen mellan människa och makrill, människa och djur, i dikten, utan den förblir som den är, även om fiskaren känner frånvarons tyngd och måste distrahera sig.

Vad läsaren ser gestaltat – som läsare av, och inte agent i (annat än som art- och kulturmedlem), dikten – är emellertid något annat, och det finns skäl att nu påminna om det som Anders Johansson skrev om Derridas djurföreläsningar:

Den särskilda blicken från en enskild sprattlande fisk, som långsamt kvävs tillsammans med tusentals andra på botten av en trälare, *är* en sanning som ifrågasätter människan, och borde få henne att känna skam. Det är också en sanning som underkänner varje

¹⁴⁵ Haraway, s. 21

legitimering av en kulturs, en arts eller en naturs självpåtagna och förbehållslösa rätt till sina värderingar och sina traditioner. Den andre kommer alltid före jag.¹⁴⁶

Beskrivningen är anmärkningsvärt lik Hanssons dikt. Det rör sig om blicken från en enskild sprattlande fisk som kvävs, och dikten inleds med detta andra, den andra, den kommer alltså bokstavligen före människan i dikten. Samtidigt utageras människans självpåtagna rätt att fiska och döda makrillen. Vad läsaren ser är dock något annat: skevheten och det lätta äcklet som uppstår i att fiskaren försöker distrahera sig när han rensat varelsen på liv. Där, när han väljer att inte svara på den frånvaro som varelsens död framkallar, kan vi lägga ett allegoriskt förstoringsglas över dikten: det är människan som inte svarar på det icke-mänskliga, som tiger inför det, viker undan blicken. De banala gesterna, att röka en cigarett, dricka något, blir en ironisk relief mot fiskens avslutade liv. Läsaren ser det i tredjepersonsperspektiv, ser ironin, skevheten, och det går på så vis att i dikten se ett ifrågasättande av hur människan förhåller sig till makrillen, fisken, djuret – som här är något fiskaren, med en undvikande axelryckning, kan ta livet av.

Derrida menar aldrig i sina föreläsningar att djuret, makrillen, ska säga något, artikulera ett svar, att den ska få talet ”tillbaka” från människan.¹⁴⁷ Och inte heller Hansson får den subalternen att tala i den här dikten; men närheten mellan makrill, människa och apostroferingen av deras relation (dödandet av fisken) i dikten ger läsaren en bild som underkänner, eller åtminstone ger henne möjligheten att ifrågasätta, hennes kultur och arts självupptagna sätt att göra bruk av makrillens liv.

Känner vi då skam när vi läser Hanssons dikt?

Kanske. Kanske inte. Men skammen ligger i den som en potential, som något fiskaren i dikten, och läsaren av den, väljer bort genom att distrahera sig, genom att vända blad, läsa vidare.

¹⁴⁶ Johansson, s. 183

¹⁴⁷ Derrida, s. 8

6. Avslutning

Hålt stilla mitt förnuft, dig saktelig besinna,
vad detta vara må! Du sir här en figur,
en usel naken kropp, en matk, ett kreatur,
som ingen skapnad har, där intet är till finna,
som ögat lyster se.

Georg Stiernhielm, ”Klingdikt på authoris sinnbeläte, en silkesmatk.”

6.1 Går det att bli makrilldiktare?

En viktig del i *Olunn* är den implicita kritiken av dominerande uppfattningar om vad poesi är och handlar om. Att det finns en översta poesikvist, där varken molekyler, celler, makrillar eller idegranar riktigt hör hemma; i slutet av *Lunnebok* skriver Hansson att ”[I]unnefågeln är en usel centrallyriker: han börjar självupptaget och okoncentrerat prata om något helt annat och missriktat privat mitt i den vackra dikten”.¹⁴⁸

Ironin i slutet är talande. Makrillen har hämtats från botten och höjts till poesins höga sfär – och passar, liksom lunnefågeln, inte riktigt in där. Sannolikt är makrillen en lika usel centrallyriker som den. Och i *Olunn* tycks diktaren grubbla över om han alls lyckats med makrillsdiktandet, om han lyckats med sin poesi i sak. Framför allt i dikten som följer direkt på det andra avsnittet, det tredjes första.

Allegoria.
Alltså ingen fisk.
Alltså också en fisk.
En lycka för amatörer. (s. 53)

Ordet ”allegoria” skrivs på latiniserad grekiska. Betydelsen, ungefär: beslöjat, figurativt språk. Alltså, att texten vi läser hänvisar till någonting annat än vad den föreställer, representerar. Alltså handlar dikten om något annat än makrill, den har en allegorisk funktion; men! alltså handlar den också om makrill. En, som vi ska se, blott skenbar paradox.

¹⁴⁸ Gunnar D Hansson, *Lunnebok*, Alba, Stockholm, 1991, s. 117

Bara ett år innan *Olunn* disputerade Gunnar D Hansson som sagt på en avhandling (*Nådens oordning*) om Lars Ahlins roman *Fromma mord*. Där utlägger Hansson ett allegorikoncept som skiljer sig från uppslagsverkens definition. Allegorin, enligt Hansson, fungerar genom att bryta upp, överlagra och överskrida en realistisk gestaltsform. Men den gör inte detta genom en schematisk översättbarhet där textens allegoriska hänvisningar går att avskilja (och därför görs autonoma) från det representativa betydelseplanet. Istället är det en fråga om en sorts allegori som på en gång är verklighetsgestaltning, begreppsutveckling och begreppskritik. Den här synen är, enligt Hansson, samtida, ett resultat av att ”en förändrad inställning till allegorin har börjat skönjas”.¹⁴⁹ Det är en riktig observation – allegoridiskussionen i 1900-talets litteraturvetenskap var ständigt under omförhandling, från Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) till Paul de Mans *Allegories of Reading* (1979) och *Blindness and Insight* (1983). Viktigt här är inte om Hanssons allegoridefinition är litteraturvetenskapligt korrekt, utan den ska förstås som en del i uppsatsens sätt att behandla Hanssons självreflekterande författarskap som en stor text, som en del av en vilja att urskilja en poetologisk självförståelse. Att teoretiska reflektioner över allegorin förekommer i ett litteraturvetenskapligt arbete som med ett år föregår ett experimentellt diktverk som tar upp figuren är sannolikt inte en slump. Och förstår vi dikten ovan med den hanssonska allegoritanken blir ett av maktilldiktningens centrala problem tydligt.

Dikter skrivs med hjälp av språket, det mänskliga språket, som uppstår i det sociala språkspellet, i det mellanmänskliga bruket. Som vi har sett vill Hansson åt ett nytt språk, han vill lämna det mänskliga språkets kod, och komma i kontakt med maktillen, skriva på ett poetiskt språk som misstror tystnaden i vatten.

Men är detta möjligt? Dikterna i *Olunn* gör bruk av ord vi känner; de är begripliga, läsaren kan bli varse ett innehåll. Även om de verkar *mot* en traditionell form av representation lämnar de inte diktningen och litteraturens hävdvunna fält av viss verklighetsbeskrivning. Därför har vi bokstavligen inte med ett nytt språk att göra. Dikterna bär fortfarande något av representationens anakronismer, språkets inneboende överskott av människa, dess antropomorfiserande tendenser. Och det är här maktilldiktningens centrala problem kan anas – som ett språkfilosofiskt dilemma.

¹⁴⁹ Gunnar D Hansson, *Nådens oordning: studier i Lars Ahlins roman Fromma mord*, Bonnier, Diss. Göteborg : Univ., Stockholm, 1988, se s. 301-352

Diktaren kan aldrig skriva makrill. Han kan aldrig få det betecknande att sammanfalla med det betecknade, signifikanterna med signifikatet. Det är ingen konkret dikt, där det kommunicerande, representerande, språket har förkastats, som Christian Morgensterns ”Fisches Nachtgesang” (i *Galgenlieder*, 1905).

Hansson skriver, först och främst, dikt. Det vill säga, samtidigt som dikterna försöker (be)skriva makrillen uppstår en allegorisk betydelsedimension som säger: det här är inte detsamma som det som beskrivs, det här är inte verklighet, det du ser är inte makrillen; det här är dikt och det du läser är dikt. En sorts negativitet. En dikt som på en gång vill verklighetsgestaltning och kritik mot densamma. Negativiteten är dock inte orfisk, makrillen försvinner inte i stunden som diktaren vänder sig mot den.

Tillägget ”Alltså också en fisk” betonar det som också uppsatsen har försökt lyfta fram i *Olunn*. Det är inte en fråga om odelad representationskritik, om representationskris, om en misstro till orden. Tvärtom ligger en tro på poesin bakom orden i *Olunn*. Allt sitt tvivel till trots är boken en dikt om makrill, som inte bara försöker sätta den vattenlevande varelsen i text, utan också konfronterar läsaren med människans blick på fisken, och aktivt anstränger sig för att skriva fram och situera makrillarten som ett historiskt subjekt.

Fisk. Alltså inte fisk. Alltså också fisk. Vad Hansson försöker säga i dikten som citerades ovan är inte att han har skrivit en allegori, inte att boken är allegorisk, utan att det finns en metapoetisk dimension som drar genom dikterna. En metapoetisk dimension som uppstår genom en dialektik mellan misstron till representationens funktion och representationen i sig. Alltså: både representationskritik och verklighetsgestaltning. Och ur spelet här emellan växer, som jag i uppsatsen har argumenterat, hos Hansson fram en möjlighet till en ny sorts poesi, en ekologisk poesi, som i det längsta vill undvika att använda sig av ordet natur. Representationskritiken skulle på så vis kunna sägas vara riktad mot den klassiska naturdikten, så som den framställs av Morton, där ”naturen” är en hypostaserad storhet som styr representationen och på så vis upprätthåller vissa specifika, ideologiskt kodade föreställningar. Vad Hansson istället vill åt är, som jag har visat i analysens avslutande kapitel, någonting annat – ett sätt att representera delar i den domän som i naturen i klassiska fall pekar ut utan att *stagnera i antropocentrismen* och antropomorferingarnas apori – deras eventuella oundviklighet – som tar ansvar för sin egen betraktande position och dess epistemologiska begränsningar.

Allegorins tänkbarhet, som Hansson själv föreslår, måste dock hållas i minnet, som i att verkligheten bortom dikten inte går att nå med diktens hjälp. Att makrillen istället för makrill riskerar bli en poetisk figur, ett fullständigt språkligt kreatur, ett element i en dikt.

Ett slags lösning på detta hittar vi i diktverkets näst sista dikt, där Hansson skriver: ”Makrillen med tusen tungor / måste till sist överges, / själv övergivandets mästare.” (s. 78). Att kalla makrillen för ”övergivandets mästare” är förstås en antropomorfering som rimmar illa med analysen jag har gjort av dikterna i *Olunns* andra del (men att Hansson tillåter sig den skulle kunna hänföras till att den här delen inte på ett lika konsekvent sätt försöker skriva makrill).

Vi ska dock inte förstå övergivandet som ett misslyckande i radikal mening. Att överge något förutsätter att man en gång har börjat, att där finns något att överge. Därtill skriver Hansson att övergivandet är kongenialt med makrillen, eftersom den själv är övergivandets mästare – eller, om jag tillåter mig en tolkning, att övergivandet av makrilldikten kanske är makrilldiktens yppersta och mest slutgiltiga gest. En ironisk tanke, som tycks säga att makrilldiktens försök måste misslyckas, förbli ofullbordat, måste överges. Alltså, misslyckandet – som den allegoriska tänkbarheten på ett vis föreslår – och övergivandet är en konstitutiv del av makrilldikten. Det här är i sin tur besläktat med en mer övergripande tanke hos Hansson, och som jag skriver om i kapitel 4.1 och 4.2. I *Idegransöarna* skriver han: ”Det skulle bli en bok om idegranar, men det blir ingen bok om idegranar.”¹⁵⁰ Samma sak skulle kunna sägas om *Olunn*: det skulle bli en bok om makrillar, men det blir ingen bok om makrillar. Åtminstone blir det inte *bara* en bok om makrillar. Dikten går inte att skriva, och därför måste den fortsätta skrivas.

6.2 Sammanfattning och diskussion

Timothy Morton skriver att det ekologiska tänkandet, och i dess följd en ekologisk dikt, måste betrakta (han skriver: älska) objektet som objekt, som något stumt, se dess radikala icke-identitet med det betraktande subjektet; vidkännas att naturen inte är vårt medvetandes spegel.¹⁵¹ Givet är att det finns ett flertal goda sätt att i diktning

¹⁵⁰ Hansson, *Idegransöarna*, s. 189

¹⁵¹ Morton, *Ecology Without Nature*, s. 186

följa en sådan tanke, och det har inte varit den här uppsatsens syfte att bevisa att Gunnar D Hanssons *Olunn* på ett rakt vis sammanfaller med Mortons teoretiska arbete. Att det däremot finns ett visst, relativt stort, mått av affinitet dem emellan hoppas jag att uppsatsen har ställt bortom tvivel.

Det övergripande syftet med uppsatsen har varit att undersöka hur Hansson i *Olunn* söker efter ett nytt poetiskt språk, ett nytt sätt att skriva poesi på, som utvecklas från ett tvivel riktat mot att det bara är människan och hennes värld som är meningsfull och värd poetisk uppmärksamhet – och därtill pröva den som en ekologisk dikt, i Mortons mening, där naturskriftens eller naturdiktens traditionella modus mer eller mindre explicit omförhandlas.

För att genomföra detta har jag, bredvid Morton, tagit en teoretisk utgångspunkt hos Jacques Derrida och hans föreläsningar om djuret, och i kapitel 4 ägnat mig åt en undersökning av förhållandet mellan poetik och poetisk praxis hos Hansson. Studien har hävdad en starkt metapoetisk växelverkan dessa, där tanken om att skriva poesi på ett *annat sätt*, att vidga dess rum – i *Olunns* fall genom att bli makrilldiktare – är central. Det är också bilden av det egna jaget, som genom Hanssons strävan att återerövra centrallyriken blir en metod att röra sig bort från modernitetens tendens till upplösta, och i någon mening agenslösa, subjekt. Subjektet i *Olunn* är ofta närvarande och konstitueras av relationer till historiska händelser, och, anmärkningsvärt nog, makrillens livscykel. Det här innebär i sin tur att dikterna bär fröet till en tanke om att andra typer av subjekt än det traditionellt mänskliga och antropocentriska är möjliga, där det mänskliga jaget inte enkom är alla andra sakers förgrund, det som ger dem existens, och inte heller bara deras bakgrund, det som gör dem synliga. Istället uppstår ett dialektiskt förhållande mellan subjektet, diktjaget, och makrillen, vilket i Mortons mening kan betraktas som ett ekologiskt tankesätt. Diktjaget kopplas upp i större mönster av innebörder och händelser – skeppsförlisningar och makrilllevel – som motverkar en slentriansyn på det mänskliga subjektet som något individuellt, fritt, oberoende. Ett exempel: att, som jag diskuterar i avsnitt 4.2, förstå sig själv utifrån makrillens livscykel är att förstå sig själv ifrån en icke-antropocentrisk tidslinje, en där kalenderns tideräkande funktion relativiseras som *ett perspektiv* snarare än det nödvändiga perspektivet på tiden.

Studien fortsätter följa de poetologiska tankegångarna, i synnerhet via de många metapoetiska partierna i *Olunn*, där Hansson reflekterar över möjligheten att skriva om makrillen. I en viktig mening är denna metapoesi kopplad till epistemologi och

kunskapsteori. Metapoesin ska därför inte förstås som ett självändamål utan som en del i en ekologisk-poetisk process som kritiserar traditionella sätt att representera naturfenomen, med en sorts vilja att byta perspektiv från det gamla vanliga mänskliga, där ett begrepp som ”natur” inte är meningsfullt. Dock skulle det kunna sägas vara en strävan efter ett perspektiv som människan och hennes diktande *möjligen inte kan nå*.

I kapitel 5, och särskilt i avsnitt 5.2, undersöks likväl försök att sätta den poetologiska tanken i arbete; det vill säga texterna där Hansson diktar om makrill. Makrilldikten sätter sin egen medvetenhet om omöjligheten att representera makrillen ”naturligt” i förgrunden – det vill säga representera makrillen som sedd från *någonting annat än* språket och människans perspektiv, vars närvaro som strukturerande kategorier gång på gång markeras. Det är en dikt om makrill, om makrillar, men det är också en dikt om människans blick på makrillen. Om människan, som individ, kultur och ekonomi, och hennes möte med den vattenlevande varelsen som hon betecknar med ordet makrill. Det är alltså en dikt om makrillar, men en dikt som också vidkänns att den klassiska naturdiktens modus måste förändras, reformeras, när människans epistemologiska gränser erkänns och därför dras.

Skälet är delvis en fråga om att antropocentrismen inte längre kan styra representationen, att det hos Gunnar D Hansson finns en strävan efter annan form av epistemologi, en annan förståelse både av omvärlden och jaget och förhållandet däremellan, andra potentiella svar på ”de nya frågorna” som diktaren i uppsatsen inledning ställde sig. I de metapoetiska syftningarna anar man därför något av modernismens filosofiska anspråk, en sorts filosoferande eftertanke som vill skapa förståelsegrunder för en ny poesi, ett nytt språk, och kanske därför, i slutändan, andra sätt att vara i världen, handla i världen och förhålla sig till allt det liv och icke-liv på jorden som inte är mänskligt.

Att konstatera denna vilja är lättare än att konkretisera den till en praktik – och i *Olunn* sker det ej, åtminstone inte explicit. Samtidigt är det en dikt som skrivs *för* den biologiska mångfalden i litteraturen – det vill säga, makrilldikten, det att skriva dikt om makrill, är i sig en estetiskt-politisk handling, även om den inte ser särskilt uppseendeväckande ut. Det är att ta något icke-poetiskt, förkastat, kanske till och med äckligt, och göra poesi av det, skriva in det i litteraturen; det är att förflytta *uppmärksamheten* från människan, hennes värld och samhälle, till en, ganska liten,

fisk som vi med självpåtagen rätt drar upp ur havet och lägger i konservburkar med tomatsås. Utan att dekonstruera antropocentrismen arbetar *Olunn* mot den, just genom att inte bara argumentera för, utan vara ett explicit och konkret exempel på, att biologisk mångfald i litteraturen är möjlig. Centrum och fokus byts; människan är inte längre diktens medelpunkt. Det är bokstavligen en icke-antropocentrisk åtbörd.

Uppsatsen har begränsat sig till *Olunn* av utrymmesskäl, och studier av de därpå följande böckerna – *Lunnebok*, *Idegransöarna* och *AB Neandertal* – vore inte bara intressanta, utan också viktiga. Där utvecklas tankarna som öppnas i *Olunn* samtidigt som föreställningen om biologisk mångfald i poesin naturligtvis bör innefatta en kontinuerlig utvidgning av dess ämnesområde, där varje ny del måste förstås i sin specificitet. Det vill säga: en idegransdikt eller neandertaldikt är inte detsamma som en makrilldikt. Den i undersökningen tangerade kopplingen mellan ekologisk poesi och metapoesi är också värd att fortsätta att studera, liksom den ekologiska poesin generellt, som en kontrast till naturpoesin, vore intressant att studera. Några poeter i en samtida svenska kontext kan nämnas som tänkbara objekt för en sådan undersökning: Jesper Svenbro, Ann Jäderlund, Ida Börjel, Fredrik Nyberg. Även en prosaförfattare som Lars Jakobson kan föras till protokollet.

Jag överger, precis som Gunnar D Hansson gör, makrilldikten här. Men den posthumanistiska diskussionen och dess förhållande till så väl samtida som äldre litteratur är en som växer sig allt starkare. Den ifrågasätter det västerländska sättet att se på människan och hennes plats i världen, det vill säga vår självförståelse som varelser och kultur. Och om tänkandet rörande detta åtminstone delvis härrör ur poesin, som det hävdades i uppsatsens teoriavsnitt, verkar det självklart, ja, nödvändigt att i kommande arbeten följa något av de spår som den här uppsatsen förhoppningsvis har lagt ut.

Källförteckning

Agamben, Giorgio. *The open: man and animal*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 2004

Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus? and Other Essays*. [Translated by David Kishik and Stefan Pedatella], Stanford University Press, 2009

Agrell, Beata. ”Poesi i sak, proletärlitteratur och trädskramningen av allt. Den skaldiska blicken hos C.J.L. Almqvist, Gunnar D Hansson och Karl Östman”, i Dick Claesson, Christer Ekholm, Lotta Lotass, Staffan Söderblom (red.). *GDH. Litterär gestaltningsskriftserie n:o 9*. Göteborg: Autor, 2010

Almqvist, Carl Jonas Love. *Valda skrifter. Ser. 1, Strödda skrifter*, Bonnier, Stockholm, 1878

Aristoteles, *Om diktkonsten*, översatt av Jan Stolpe, Anamma, Göteborg, 1994

Baumgartner, Walter (red.), *Wahre lyrische Mitte - "Zentrallyrik"?: ein Symposium zum Diskurs über Lyrik in Deutschland und Skandinavien*, Peter Lang, Frankfurt am Main

Boye, Karin. *Samlade dikter*, [Ny utg.], Bonnier, Stockholm, 2004

Braidotti, Rosi. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, 2. ed., Columbia University Press, New York, 2011

Braidotti, Rosi. *Transpositions: on nomadic ethics*, Polity, Cambridge, 2006

Burton, Nina. *Den hundrade poeten: tendenser i fem decenniers poesi*, FIB:s lyrikklubb, Stockholm, 1988

Calarco, Matthew. *Zoographies: the question of the animal from Heidegger to Derrida*, Columbia University Press, New York, 2008

Christensen, Inger. *Samlede digte*, Gyldendal, København, 1998

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia* [*Mille Plateaux*, 1980], översatt av Brian Massumi, Continuum, London, 2004

Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am* [*Animal que donc je suis*, 2006], översatt av David Wills, Fordham University Press, New York, 2008

Engdahl, Horace. *Den romantiska texten: en essä i nio avsnitt*, [Ny utg.], Bonnier, Stockholm, 1995

Götselius, Thomas. ”Dekreativ dikt”, i *Lyriskvänner*, nr 1/1998

Hansson, Gunnar D, *De dödas traditioner*, Alba, Stockholm, 1980

Hansson, Gunnar D., *Idegransöarna*, Bonnier Alba, Stockholm, 1994

Hansson, Gunnar D, *Lyckans berså: essäer och annat, Litterär gestaltning*, Göteborgs universitet, Göteborg, 2008

Hansson, Gunnar D., *Lunnebok*, Alba, Stockholm, 1991

Hansson, Gunnar D, *Nådens oordning: studier i Lars Ahlins roman Fromma mord*, Bonnier, Diss. Göteborg : Univ., Stockholm, 1988

Hansson, Gunnar D., *Olunn*, Alba, Stockholm, 1989

Hansson, Gunnar D, *Otid*, Alba, Stockholm, 1985

Hansson, Gunnar D, *Senecaprogrammet*, Bonnier, Stockholm, 2004

Hansson, Gunnar D, *Var slutar texten?: tre essäer, ett brev, sex nedslag i 1800-talet*, Autor, Göteborg, 2011

Hansson, Gunnar D, *Ärans hospital: valfrändskaper, tolkningar, essäer, småstycken, anmälningar*, Bonnier, Stockholm, 1999

Hansson, Gunnar D, *Övergångar, uppskov*, Alba, Stockholm, 1979

Haraway, Donna Jeanne. *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008

Heidenstam, Verner von, *Dikter*, [Ny utg.], Bonnier, Stockholm, 2007

Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics", i Sebeok, Thomas A. (red.), *Style in language*, The Technology Press of Massachusetts Inst. of Technology, Cambridge, Mass., 1960, ss. 350-377

Johansson, Anders. "Om rätten att ifrågasätta människan", i *Aiolos: tidskrift för litteratur, teori och estetik*, nr. 40-41, 2011

Kittler, Friedrich. *Nedskrivningssystem 1800/1900*, Glänta, Göteborg, 2012

Liedman, Sven-Eric. "Poesins heder och elände. Göran Printz-Påhlson och poesins förnyelse", *Bonniers Litterära Magasin* nr 7 1963

Morton, Timothy. *Ecology Without Nature: rethinking environmental aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2007

Morton, Timothy. *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2010

Olsson, Anders. *Läsningar av Intet*, Bonnier, Stockholm, 2000.

Olsson, Ulf. *Språkmaskinen: om Lars Noréns författarskap*, Glänta produktion, Göteborg, 2013

Platon, *Skrifter. Bok 2, Menon ; Protagoras ; Lysis ; Charmides ; Ion ; Menexenos ; Euthydemos ; Faidros ; Kratylos*, Atlantis, Stockholm, 2001

Printz-Påhlson, Göran. *Solen i spegeln: essäer om lyrisk modernism*, Bonnier, Stockholm, 1958

Quine, Willard Van Orman. *Word and Object*, MIT Press. Boston, 1996

Schönström, Rikard. *Minnets öar, glömskans tradition: en studie i Göran Printz-Påhlsons poesi*, B. Östlings bokförl. Symposion, Stockholm

Sonnevi, Göran. *Det oavslutade språket: dikter*, Bonnier, Stockholm, 1972

Svenbro, Jesper. *Fjärilslära: antika, barocka och samtida figurer för det skrivna ordet och läsandet*, Bonnier, Stockholm, 2002

Wolfe, Cary. *What is posthumanism?*. University of Minnesota Press, Minneapolis, Minn., 2010