

## ARIEL LITTERÄR KRITIK



MAGNUS WILLIAM-OLSSON

*Läsningen föregår skriften*

∞ POESINS AKTUALITET

*Läsningen föregår skriften – Poesins aktualitet* utgör nr 1 i skriftserien »Ariel Litterär kritik«, som utges i samarbete med forskarseminariet vid det Fria Seminariet i Litterär kritik, FSL. Serien utges med stöd av Statens Kulturråd och är knuten till verksamheten vid FSL:s forskarseminarium, som äger rum på Kungliga Konsthögskolan i Stockholm och stöds av Svenska Akademien. För mer information se [www.kritikerseminariet.nu](http://www.kritikerseminariet.nu).

Redaktör för serien är Magnus William-Olsson. I redaktionsgruppen ingår även Jeppe Brixvold, Kari Løvaas, Mikael Nydahl, Anna-Lena Renqvist och John Swedenmark.

ARIEL LITTERÄR KRITIK [1]

© 2011 *Författaren och förlaget*

OMSLAG & GRAFISK FORM *Mikael Nydahl*

SÄTTNING *Ariel, Knopparp 2011*

TRYCKNING *Jelgavas tipogrāfija, Jelgava i november 2011*

ISBN 978-91-979938-0-7

*till Inger*



## Förord

När jag en gång i tiden upptäckte poesin var orsaken att jag ville hålla mig undan. Som skolkande tolvåring på flykt undan speciallärarnas och kuratorernas patruller fann jag att antikvariater var oöverträffade refugier. Där glodde inga vuxna misstänksamt. När de någon gång tittade upp ur sina böcker eller lät den svepande blicken över hyllorna helt hastigt röra vid min gestalt för ibland ett vänligt leende över deras läppar, men för det mesta gled ögonen förbi mig som om jag vore luft. Då och där grep mig poesin därför att den var underlig och otillgänglig. Jag hade ändå inget att göra och kunde ägna timmar åt att försöka förstå varför just de orden presenterades på just det sättet. Inte utan njutning, förstås. Men det var först något år senare som jag förundrades över det som denna bok försöker undersöka, hur dikten går från att vara ett stycke läst text till att bli levande poesi. Eller om man så vill, hur dikten aktualiseras.

Då var det en Sapfodikt som mirakulöst öppnade sig likt en lönnörr mot en rymd av känslor, historia, främlingskap och öde. En erfarenhet som jag, utan att dramatisera, kan säga blev bestämmande för mitt liv. Men diktens aktualitet är långt ifrån alltid förknippad med det mirakulösa. Den följer många och olika vägar. De kan vara filologiskt omständliga eller epifaniskt plötsliga, de kan öppna sig genom mognad, väntan eller arbete och som resultat av motstånd, ambivalens, tvång, lust, nyfikenhet eller ovilja, men de involverar alltid kroppen.

Hur än poesin blir aktuell, så är det bara i kraft av denna aktualitet som vi kan förstå varför dikten så länge vi förmår följa dess historia erbjudit mänskligheten de mest genomgripande och komplexa språkliga erfarenheter som tillvaron rymmer.

Texterna i denna bok har tillkommit under lång tid. Somliga av kapitlen har, i andra versioner, publicerats i olika tidningar, tidskrifter och böcker. I dessa fall har skickliga redaktörer hjälpt mig att förbättra dem. Men framförallt är de tack skyldiga den intellektuella miljö, eller kanske rättare de intellektuella miljöer, som under nästan ett decennium odlats i hägnet av FSL.

Det »Fria Seminariet i Litterär kritik« startades 2003 av Stewe Claeson, Ulf Eriksson och mig som ett nordiskt forum för kritik. Sedan de första formativa säsongerna på Nordiska Folkhögskolan i Kungälv har FSL organiskt vuxit till ett omfattande nätverk med verksamheter i Danmark, Finland, Norge och Sverige. Att förkortningen FSL numer uttyds »Forskning. Seminarier. Litterär Kritik« ger en aning om den utveckling som ägt rum. Ord som Fest, Festivaler, Tidskrift och nu alltså även Skriftserie kompletterar bilden. Långt över hundra nordiska författare, konstnärer, filosofer, skådespelare, musiker, forskare och kritiker har sedan starten regelbundet deltagit i FSL:s verksamheter. Utan dem, deras idéer, talanger, uppmuntran och ibland svidande kritik hade denna bok inte blivit till. Tack!

Om inte annat anges är de översättningar som förekommer i boken mina.

*Stockholm i november 2011*

*Magnus William-Olsson*



## Anteckningar om kroppen

Hur tänka på kroppen? Varifrån? Först måste man lämna synsinnets förgrenade metaforik och klä sin tanke i känseln och hudens begreppsfärer. Tanken på kroppen måste vara som handen, t. ex. när den lägger sig på armen, pannan eller könet. Ett fokus. Men tanken skall komma både från det den tänker ur och det den tänker på, och likväl vara en. Varat är inte det viktiga. Är det inte det jag hoppas på, att kroppen och tanken på/ur kroppen helt enkelt inte skall behöva varat? Ett radikalmaterialistiskt tänkande. Kroppens tänkande på kroppen.

Men finns det inte också här en nödvändig reduktion, en närmast mentalteknisk reduktion? Det gäller att komma över tänkandet på mötet mellan handen och lemmarna, tänkandet på »ur« och »på«.



Jag hoppas väl inte på ett tänkande utan språk?! Hellre lita till poesin som kroppslig språkpraktik, helt enkelt. I så fall gäller det att vända sig till poesin som sådan och inte till poesin som idé.



Tänk dig t. ex. njuren. Glatt och hal, len i handen. Lite som en tunga. Kyss den! Nej. Men kanske »bolla« med den, helt försiktigt,

utan att skada hinnorna. Sätta tillbaks den. Sedan göra likadant med de större organen. Hjärnan...? Jag minns, från när jag var liten, hur min pappa klädd i de gröna operationskläderna (bara ögonen syntes) höll ett pulserande hjärta i handen. Jag satt ovanför, bakom glas på kandidaternas åskådarplats. Hur han höll i det, försiktigt, kunnigt, liksom teleologiskt. Hans händer, deras skicklighet, skulle bota dess defekt. Han visste hur man skulle göra. Ett sådant slags visshet är det jag söker när jag talar om att tänka kroppen bortom »ur« och »på«.



Om Rumi berättas det att han plötsligt »föll i dans« och »brast ut i« poesi. Utan alla jämförelser i övrigt känner jag igen mig i beteendet. Det poetiska skapandet börjar – för mig – i kroppen, som en rytm eller en sång. Ofta börjar jag röra överkroppen, dubbelstega, slå, eller ännu oftare stampa takten. Kring detta kan man tänka i termer av inspiration, som alltid tematiserar gränsen mellan »inre« och »yttre«. Jag tänker mig att man också borde kunna tänka på det som en aktualisering, en sorts relation mellan kroppen och dess element, inte så att kroppen är en trumma för världen, utan tvärt om så att världen är en trumma för kroppen. När världen så uppträder som instrument uppstår poesi.

Kanske kunde man också tänka på det som en art av tid, en överensstämmelse som öppnar en närvaro ur vilken dans faller och poesi brister ut. Den kommer ingenstans ifrån, den uppstår som gnistan när man slår en hammare mot sten eller som genom en kemisk reaktion. I denna mening är Rumis beteende allt annat än religiöst. Det är skapelsens skapande som tar plats i världen.



Jag ser min kropp på video. Känner inte alls igen mig. Så stor och tjock jag är! Det är uppenbarligen en annan kropp än min. Den här sortens erfarenheter leder ofelbart till dessa meningslösa resonemang om inifrån och utifrån, subjekt/objekt, objekt för sig själv och bla-bla-bla. Reflektionsmetaforikerna. Synen. Fråga istället: Vi säger »Jag känner mig« på ett eller annat vis ... Vad betyder det? Att känna sig!

Att känna sig – tung: en känsla som utgår från magen. Huden spänner. Magen svullen. Kanske också sätesmuskulaturen och ibland axlarna, huvudet.

Att känna sig – trött: tinningen och huvudet. Ofta lemmarna och kanske ryggen. Att inte orka hålla sig uppe.

Att känna sig – kär: könet och magen. Anus, men anus känns på något vis alltid ...



Anus. Inget ställe på eller i kroppen är så i centrum för känslan av närvaro. Jag tänker mig en tecknad film. En liten rynkig ring mot en helt vit bakgrund. Den »reser sig« med sin imaginära kropp, »sätter sig« varvid den något kläms ihop. Den »dansar«, »snurrar«, slutar till sist med en punkt som vidgar sig och varur det växer – en kropp; stor rund stjärt i vädret, vader, lår, bortåtböjd rygg, armar och så ett ansikte som vänds mot betraktaren med en mun som är en likartad rund, rynkig ring. Kroppen tonar bort och kvar är nu bara de två ringarna.



(Dialog M 1 och M 2.)

Mörker. Klockan är kanske kvart över fyra på morgonen. M 2 säger »Jag måste nog gå upp och skriva ned det här«. M 1 »Ja«. Går upp och in till datorn. Diodernas små lysande punkter av rött och orange. Skriver:

– Kroppen är rummets motsats hur man än vänder sig, säger Brodsky i nån dikt. Men den är ju full av rum, ingångar och kaviteter. Nio ingångar, tio om man räknar båda näsborrarna, en mindre för männen förstås.

– Hela huden är genomsläpplig och porös.

– Jag har så mycket sömn i mig, vill bara sova hela tiden.

– Men du kan ju inte. Är inte drömmarna ett slags rum i kroppen?

– [Gäspar.]

– Du vill alltid tänka på din kropp som ett massivt block, men va fan, det är en mångrummig plats, mycket händer där.

– Ja, men nån sorts enhet är den.

– Nån sorts, kanske. Men den är inte viss som du låtsas. Det är i själva verket bara för blicken, som du ju hatar och föraktar, som kroppen ter sig som ett block (om också aldrig fullt omfattat).

– Nej, det finns också en känsla ur kroppen av att vara kropp. Huden som form, hudsäcken. Jag kan med uppmärksamheten känna runt hela min kropp, inte hela samtidigt men som när en hand stryker över den och gör den hel.

– Det är sant. Men det finns ändå ett inuti som inte går att tänka bort. Drömmen till exempel, var äger den rum om inte i skallen?

– Nej, den tänker jag mig som ett parallellt rum. Så att min kropp, från en annan känsla, är helt imaginär, ett oändligt utsträckt universum.

- Om det inte är idealism, vad är då idealism?
- Jag erkänner ingen uppdelning i materialism och idealism.
- Å ena sidan massiv materia, å andra sidan föreställning. Varför skulle du då inte kunna säga att det där universumet bor inne i dig?
- Okay, men jag tycker inte om det.
- Men du håller med. Man kan säga att det finns ett inre?
- Mmm...



Den ömhet man kan känna för anus. När katter slickar sig. När barn skall byta blöjor. När män och kvinnor torkar eller tvättar sig. Varför? Kanske är anus den punkt, det för alla lika som tematiserar medkänslan. *Ho panton antaxios* – »han (hon / det) som har samma värde som alla andra«.

- Men äcklet då?
- Men det gäller ju inte anus, utan exkrementerna, våldet. Tvärt om, anus skall ju hantera allt det där, för det kan man bara känna medkänsla... om man känner efter.



Den kropp som uppstår i akten, som ett resultat av kroppens göra. Denna kropp kan också vara en kropp, som då man med föreställningsförmågan eller handen tänker på, eller bättre – sinnligt gjuter av sig själv från sulor till hjässa.



Den cartesianska *cogito*-satsens klyvnad, i den som tänker och det den tänkande tänker på, blir mycket lättare att leva med i hägnet av kroppen. När den fyllda håriga skinnsäcken utsäger frasen försonas ingenting, men skillnaden innefattas i ett större helt. »Jag tänker på mig« är ur kroppens perspektiv en lika oproblematisksats som att »den vänstra handen tar på den högra«.



Anus (lat. »ring«). Ett av mina barn fick en dag frågan från en släkting: »Hur känns det att ha en pappa som skriver dikter om lena anus?« Frågan var förstås ämnad att såra, men sanningen är att jag inte har ambitionen att skriva om någonting annat. Min första bok hette *O'*, den slutar med bokstaven »O«. Den mest poetiska av interjektioner, apostrofen »O«, upphör inte att locka och fascinera mig. Anus är ett hål, ett brunt öga in i kroppens trånga håligheter. Det enda mänskliga »inre« jag erkänner. Anus är min poetiks metonymiska sigill. Det för alla lika, tecken och tomhet, njutning och kontroll, ljuvhet och skam. Den innerligaste av nollor.



När Aristoteles i poetikens sjunde kapitel hävdar att skönhet är en fråga om »storlek och ordning«, om hur kroppen (det gäller för levande och döda kroppar liksom för berättelser / mythos) så att säga får plats i erfarenheten, minnet eller uppmärksamheten använder han begreppet *eusynoptos*, som betyder ungefär »uppfattad med en enda blick« eller »omedelbart sedd«. En eusynoptisk estetik handlar alltså om hur relationen mellan den egna kroppen och

föremålets kropp bör vara för att det »sköna«, d. v. s. »konst-verket« skall falla ut.

Läsakten (konsterfarandet) är initialt en fråga om tillpassning. Hur bli den som verket kräver för att uppstå som konst? I detta mobiliseras hela varelsen, kroppen uppfattad i dess ytterlighet.

För att läsa mina dikter så som de kräver att bli lästa gäller inte bara att läsaren måste läsa långsamt, prövande och erinrande. Det gäller också att hon skall läsa högt, röra sig, gunga motpulsen, förnimma hur rytmerna, klangerna, betydelsena rör sig som material (inte bara hud och slemhinna, utan lika ofta sånt som järn, mossa eller vatten i olika stadier och temperaturer) över hennes kropp, från fötterna och axlarna, könet, huvudet, handflatorna, magen etc.

Poesins eusynoptik är det jag försöker formulera.



Det sägs att man inte bör lita på musikkritiker innan man sett dem dansa. Det gäller i lika hög grad för poesikritiker (vilken obetalbar sketch den tanken öppnar för!).



Det estetiska begäret handlar i grunden om förvandling, »*metabalein*« är ordet Aristoteles använder. Ja, men i vilket avseende? Det i vår tid om och om igen upprepade svaret på den frågan, att »bli en annan«, känns inte längre tillfredsställande för mig. Diskursanalysen. Identitetens härledning. Subjekts decentrerings. Jag längtar efter en filosofins poesi, ett tänkande genom kroppen. En förståelse av det poetiska begäret som ett begär efter att kroppen skall slungas in i ett nytt förhållande till kroppen.



Epikuros använder tre begrepp när han definierar varat. Kropp, tomhet och okropp (*asōma*). Det sista begreppet är nyckeln. Han skriver: »Det går inte att föreställa sig det okroppsliga som oberoende existens, på annat vis än som tomhet.«<sup>1</sup> *Asōma*, okroppen är alltid avhängig, är något vi bara kan tänka över, i och som relation. Ett slags kropp som existerar bara då vi tänker på den. I den antika järndikotomin *sōma* / *psykē* öppnar *asōma* för ett annat möjligt tänkande – det är skuggans, röstens, drömmens bortommateriella, liksom spökliga kroppslighet. Det är väl det jag kallar Dikten helt enkelt. Efemär men likväl manifest. Var gång detsamma, och likväl alltid ett annat.



Att beskriva eller vittna om spökens eller skuggors kroppar kräver poetiska formuleringar. Sofisten Gorgias frågar varför vår längtan efter de döda inte dör med dem. »Odödlig i dem som saknar odödliga kroppar lever den för dem som inte lever«, skriver han.<sup>2</sup> Objektet för denna tanke är »längtan«, men (det poetiska) föremålet, omsorgsfullt omgärdat av alla dessa negationer, är kroppen.

Här är det relevant att tala om *asōma*, om den kropp som bara finns i (läs)akten.

Gunnar Ekelöfs sena diktning kretsar i stor utsträckning kring detta slags okropp. Hos honom är tematiken, tror jag, bland annat

---

1. Brevet till Herodotos, paragraf 67.

2. Daniel W. Graham (ed.), *The Texts of Early Greek Philosophy*, band 2, Cambridge University Press, 2010, s. 753.



sprungnen ur den reflekterade erfarenheten av ikoner.

Den oförglömliga skuggan i inledningen till »Sagan om Fatumeh«, som i diktens slut lämnar ett svart handavtryck på muren, är i min läsning nära kopplad till »Joasaph och Fatumeh« i samma samling. Den senare dikten bör läsas som en elaborerad läsanvisning, en läsaktsallegori.<sup>3</sup> Dikten börjar, som bekant, »När jag gick runt denna osynliga närvaro« och kulminerar i mötet med skug-gans kropp i mörkret, förmedlad genom alla sinnen utom synen:

Du befinner dig nu i en trädgård  
Vad gör det att du inte ser träden: de susar  
Vad gör det att du inte ser blommorna: de doftar  
Vad gör det att du inte ser springbrunnen  
och pärlorna den strör omkring sig  
Du hör den plaska  
Vad gör det att du inte ser vinden  
Du hör den komma  
Med vinden hör du fladdret av hennes lätta mantel  
som böljar efter henne  
av den alltför brådskande gången  
Du känner hennes händer på ditt bröst  
vädjande  
stödjande med handen under din vänstra armbåge  
vidrör hon med sin vänstra fot din högra.<sup>4</sup>

Seendet är energiskt negerat i denna läsaktsmanual. Läsarens

---

3. Dikten beskriver en *proskynesis*. Den är en manual till hur man bör läsa, med utgångspunkt i ikonens estetik och teori. Se vidare kapitlet »Läsning och underkastelse«!

4. Gunnar Ekelöf, *Skrifter, band 3*, Bonniers, 1991.

läsande syftar till ett »inte se«. En synestetisk alkemi skall få läsaren att träda i förbindelse med diktens kroppar genom att hon mobiliserar hörseln, doften, känseln.

Jag tänker mig att Ekelöfs negativitet är densamma som Gorgias'. Man skulle förstås kunna tänka sig båda som ett slags *via negativa* i den mystiska traditionen. Men jag tror inte det. Den »osynliga närvaron« är, i hägnet av det poetiska, inte något andligt eller immateriellt. Det är den kropp som uppstår då kroppen tänker kroppen (som då handen lägger sig på armen).



Diktens fysiska gestalt är inte (bara) texten, långt därifrån. Rösten. Lemmarna i rörelse. Hela varelsen som känner: hjärtat, svålen, ryggens muskler, anus, händerna – dikten tar kroppen i anspråk för att bli Dikt, tar hela varelsen i anspråk för att bli Dikt.



Emilio Lledó talar i en av sina geniala föreläsningar om hur filosofin uppstår genom att det mänskliga tänkandet blir objektivet. Före naturfilosoferna gällde det mänskliga tänkandet alltid myten eller minnet, men med filosofin vände hon sig mot det yttre, mot världen. Och, påpekar han, yttervärlden är så oändligt mycket rikare än det inre. Det inre är ju noga räknat bara minne och berättelse.

Men den poetiska »performance«, den akt genom vilken dikten blir till, öppnar ett annat perspektiv. Diktens aktualisering sker inte över gränsen mellan det inre och det yttre, utan genom att kroppen ställer sig till världens förfogande, blir den plats där språk »slår ut« i Dikt.



»*Mes yeux sont des kilos qui pèsent la sensualité des femmes*«,<sup>5</sup> skriver Blaise Cendrars i en dikt. Seendet som vikter på blickens våg! Jag tycker om den synestetiska förvandlingen av seendet till kropp. Just så är det erotiska betraktandet. Den egna kroppen, dess sinnlighet, kåthet och lust väger upp den betraktades sinnlighetspotential (»*sensualité*«). Men vad väger upp den blick som läser Cendrars poem?

Läsarens kropp i den poetiska läsakten? – tung och lätt, rum (ibland vänt ut-och-in), öppen för tillfoganden, lysten, beredd, rasande och undergiven... Om man känner efter kan uppräkningsen bli hur lång som helst. Allt detta som väger upp (*pèsent*) dikten i läsakten.



#### YOU LIGHT UP MY LIFE<sup>6</sup>

Aristoteles säger att en vacker kropp  
måste uppfattas i sin helhet.  
Så såg jag dig komma denna morgon  
efter att ha cyklat en timme längs  
floden. Du tog en dusch.  
Vi simmade tillsammans. Längd

---

5. »Mina ögon är kilon som väger upp kvinnornas sensualitet«. Nummer 6 i sviten *Dix-Neuf Poèmes Élastiques*.

6. Juan Antonio Gonzáles Iglesias (född 1964, bosatt i Salamanca). Dikten är hämtad ur samlingen *Eros es más* från 2007, som ingår i *Del lado del amor – poesía reunida (1994–2009)*, Visor, 2010.

efter längd i den genomskinliga bassängen.  
Sedan låg vi med varandra, förälskade  
i att vara olika och i att vara samma.  
På eftermiddagen skrev eller pluggade du.  
Jag skymtade dig några gånger. Men nu  
när du sover vid min sida, andas,  
naken i junihettan, i mörkret,  
tänker jag att filosofen inte bara  
syftade på den rumsliga epifanin,  
på materiens unika träff,  
utan också på kroppen gjord av tid,  
av ögonblickens anspråkslösa summa,  
för evigt inlemmad i det stora registret  
över dagarna av denna världen.  
Aristoteles säger att en vacker kropp  
måste uppfattas i sin helhet.

Den älskade kroppen i kärleksdikten är alltid tyngd av förlust, den förlust som uppstår då författaren växlat in kropp i ord, full sinnlighet i blott läsande blick. I en kommunikationsetetisk idé om dikt, där något – ett budskap, en erfarenhet eller en upplevelse – skall bibringas läsaren genom texten, kan läsaren kompensera denna förlust med sin egen kroppsliga föreställningsförmåga.

Ett av de konstföremål som väckt starkast sinnliga föreställningar i mig är Antinooskulpturen i Delfi. Dess gestalt intar ofta mina fantasier, till exempel när jag läser eller drömmer. Den unge älskaren i Gonzáles Iglesias' dikt ovan är lätt att klä i Antinoos' drag. Den atletiska skönheten, den ljuvt avslappnade hållningen. Så kan man drömma om diktens erotiska fetisch. Men effekten i Gonzáles Iglesias' dikt kommer ur läsaksallegorin. Läsaren förhåller sig till dik-

ten som jaget till sin älskare. En sorts voyeuristisk sinnlighet. Nyckeln här är en annan inväxling än den av kropp i ord, nämligen den som omtalas i slutet av dikten – »kroppen gjord av tid, / av ögonblickens anspråkslösa summa«.

Kroppen inlemmad i det stora registret över dagarna av denna världen. Vad slags objekt är det för den poetiska läsakten?

Jag tänker på Hadrianus' beteende efter Antionoos' död, som gav upphov till så många monument och porträtt, tunga kroppar av marmor, ägnade att väga upp förlusten; bland dem den enastående statyn på Delfis museum. Jag har sett den och minns den kroppsligt och fullt, till exempel då jag läser Juan Antonio Gonzáles Iglesias' dikt.

En kommunikationsetetisk förståelse av poesi kan inte göra reda för denna kropps förhållande till min. Det förhållandet går långt utöver de konkreta mötet mellan mig och texten. Det är så komplext, förgrenat och trassligt, det rör sig genom alla mina lager och nivåer, från slemhinnorna som fuktas till det mest abstrakta tänkandet, från kyss till teori.

Den som vill formulera en poetik som kan göra rättvisa åt den komplexiteten måste öppna för en omprövning av alla poetikens vedertagna strata.



Lidandet och läsandet.

Smärtan som läsaktens yttersta autenticitetsprov.

Filologi och styckningskonst.

Franciscus' stigmatiseringssår som uppstår ur den innerligaste av läsakter.

Kristusspikarnas färd genom köttet som när som helst i tiden sker i den kropp som läser på det rätta, det franciskanskt innerliga viset.

Den läsakt som upphäver mediet och sätter läsaren i direkt förbindelse med det beskrivna.

Kropp mot kropp, kropp i kropp.

– Vad intill döden trött jag är på hela den blytungta berättelsen! På denna idés genomslag i poetiken! Må den sedan uttryckas i idealistiska utgjutelser om köttet som Ord, eller omvänt som materialistiska utgjutelser om ordet som Kött.

Förre påven, Johannes Paulus II, tar i ett apostoliskt brev upp frågan och menar att smärta och ondska var identiska i »den gammaltestamentliga vokabulären«. <sup>7</sup> Det var, menar han, grekiskans verb *paschō* (»få något att ske med någon«, »vara i eller på väg att träda in i något tillstånd«, »influera«, »lida«) som upphävde den enkla och självklara förbindelsen mellan lidandet och ondskan. Alltsedan den första (grekiska) översättningen av Skriften bär vi på en dubiös skillnad mellan metafysiskt och fysiskt. Johannes Paulus' utläggning pekar mot att den »kristna« läsakten djupast sett går ut på att upphäva denna skillnad.

Förhållandet mellan kroppen och skriften måste formuleras bortom substituerandets poetik: utväxlingen av språk i budskap, känslor, erfarenheter etc. Det är självklart. Men i många år (decennier!) har jag nu försökt formulera en patetisk poetik, tänka över det patetiska (av grek. *paschō*) i betydelsen »vad som sker med kroppen / själen«, men jag återkommer bara om och om igen till samma tankefigurer och samma frustration. Detta tänkande fastnar stän-

---

7. *Salvifici Doloris*, Vatican Polyglot Press, 1984.

dig i distinktionen mellan det egna och det främmande, kroppen som yta, mottagare, subjekt etc. Penetrationsmetaforiken. Jag dör!

Det måste till ett tredje, mellan värld och kropp, något som inte medierar – akt, aktualitet, *asōma*?



Det slog mig att man skulle kunna tänka sig kroppen inte som medelpunkten i utan som gränsen för eller hörnet av en *asōma*. Såväl i rummets som i tidens och föreställningens dimensioner. Det slags skugga som genast vecklar ut sig med kroppens uppmärksamhet, när kroppen hänvänder sig.





# Poesi och aktualitet

## *Inledning*

Det första kännetecknet är därför att aktualiteten är gjord: det är viktigt att veta vad den är gjord av, men det är lika viktigt att veta att den är gjord. [...] Hegel hade rätt när han uppmanade filosoferna i sin samtid att läsa tidningar varje dag. Idag kräver samma ansvarskänsla att vi tar reda på hur tidningar är gjorda och vem som gör dem, dagstidningar, veckotidningar och tv-nyheter. Vi skulle behöva betrakta dem från den andra sidan, såväl av nyhetsbyrån som av telepromtern. [...] Möjligen är det som måste förändras när det gäller aktualitet, dess rytm. Tid är det som mediaproffsen inte får slösa med – sin egen eller vår. De vet hur de skall prissätta tid, även om de kanske inte kan värdera den. Innan vi än en gång dömer ut de intellektuella, bör vi kanske undersöka denna nya mediasituation? Har vi inte anledning att överväga effekterna av skillnaden i rytm?<sup>8</sup>

Jacques Derridas intervju svar, formulerat för snart tjugo år sedan, ter sig underligt avlägset. Mediernas plats och funktion i våra liv har förändrats ofattbart snabbt och genomgripande. Repliken som

---

8. »The Deconstruction of Actuality«, i Jonathan Culler (ed.), *Deconstruction, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, 2003, s. 245 ff. Intervjun publicerades ursprungligen i tidskriften *Passages* i september 1993.

riktas till oss från andra sidan internetskredet låter rörande oskyldig. Massmedierna, som ännu 1993 var en tredje statsmakt, är idag blödande företag som kämpar för att minimera sina ägares ekonomiska förluster. Digitaliseringen, som med sin informationsmängd, sina sociala medier, sin dokuestetik öppnat helt nya samhällsarenor, bestod på den tiden ännu mest i fascinationen inför »floppy disks« och e-mail. Att läsa intervjun från 1993 känns nästan som att blicka in i förhistorien. Men skenet bedrar. Vår blick har under de tjugo år som gått färgats så djupt av just den artefaktualitetens ideologi som Derrida artikulerar i intervjun. Ännu en gång har samtiden klätt sig i »det revolutionerande nyas« utstyrel. I tjugo års tid har vi ältat tanken att vi trätt in i »en ny tid«, att vi utgör »en ny art« (»homo informaticus«). Att ett avgörande snitt skiljer oss från det förflutna.

Detta tankegods finns reflekterat också i intervjun med Derrida. Den idé om »artefaktualitet« som han utvecklar här och annanstans förefaller numera fullständigt inlemmad i vår vardagliga självförståelse. Aktualiteten är en artefakt. Det dagliga nyhetsprogram som gått i svensk TV sedan 1958 och som bär just namnet »Aktuellt« pryder sig sedan länge med idén om nyheten som konstruktion. Får man inte se en vägg av pågående tjugofyratimmarsändningar från världens alla hörn i studios fond, så får man åtminstone se kameramännen och studioutrustningen. Illusionen att illusionen är en illusion känner minsta unge till i en tid som vår, då reklamcharaden lär vara en av de vanligaste dagislekarna. På representationens och berättelsens nivå förefaller aktualiteten överspelad. Dokusåporna och självscensättningarna väcker vintern 2011 mest leda. Diskursanalys, dekonstruktion och identitetspolitik har sedan länge skrapat aktualitetsbegreppet rent på oskuld. En av den antika filosofins favoritfrågor, den om varat, om hur något kan gå från att kunna vara till att faktiskt bli, möts idag i vardagen

av ett standardsvar: ifrågasättandet av själva anspråket, av ontologin som sådan. Vadå »vara«?

Jag står, tror jag, själv i grunden lojal med dekonstruktionens antimetafysiska hållning. Frågan om varat fyller mig med en ovanligt intensiv variant av den leda och utmattning som filosofi för jämnan väcker i mig. Jag läser rätt mycket filosofi, men den får mig alltid att längta till poesin. Kanske är det därför jag läser den. Och kanske är det därför Derridas idé om aktualiteten som ett slags rytm väcker mitt intresse. Vore det möjligt att tala om aktualiteten ur ett poetologiskt eller kanske ett metriskt perspektiv? Luften känns med ens lite klarare.

Vad är det som gör att ett litterärt verk plötsligt börjar verka? Att det från att ha varit död text blir levande Dikt? Att texten börjar »svänga«? Att den plötsligt »slår an något«, drabbar, träffar, klingar? Att den från att ha saknat intresse för mig plötsligt väcker min uppmärksamhet? Det komplex av frågor som denna problematik reser är utgångspunkten för denna bok. Jag skall försöka närma mig dem från olika håll, även om alla har ett poetologiskt fokus.

Själva frågeställningen är inte ny för mig. Pamfletten *Det är för att jag har lärt mig av Homeros – poesi på 2000-talet*<sup>9</sup> samt i synnerhet avdelningarna II och III i essäsamlingen *Obegränsningens ljus*<sup>10</sup> är på sätt och vis förstudier till denna skrift. Jag har också vid Fria Seminariet i Litterär kritik och på andra håll många gånger provat och ventilerat de tankar som bär denna bok.

Låt mig helt kort summera några terminologiska och andra förutsättningar: Jag har brukat skilja mellan dikten som företeelse och Dikten som sådan genom att stava den senare med versalt D. Dis-

---

9. W&W, 2003.

10. Gedins, 1997.

tinktionen har en av sina grundläggande tillämpningar i skillnaden mellan text och händelse. Dikten med stort D är aldrig detsamma som texten, utan alltid något som på ett eller annat sätt uppstår då vi gör något med texten och den något med oss. Dikten med stort D realiseras i akten, skulle man kanske kunna säga.

Hur detta realiserande kan se ut och verka är en huvudsak i denna bok. I en fundamental mening är Dikten dock att betrakta som följderna av en praktik. D[d]ikten blir Dikt då vi på »rätt sätt« förhåller oss till den. En dikts Diktblivande hänger alltså på att den kan förmå oss att läsa den på »rätt sätt«. Men våra möjligheter att göra det är inte endast litterärt bestämda. Det åligger inte bara dikten att väcka det rätta intresset, den rätta uppmärksamheten hos sin läsare. Förhållandet bestäms även av en rad utomlitterära faktorer: av vår förmåga till uppmärksamhet, av litteraturens värde och ställning i våra liv, av våra kunskaper, erfarenheter och livsomständigheter, av hur den omgivande världen värderar och behandlar litteratur och litteraritet, av artefaktualitet, medialogik och mycket annat. Jag skall återkomma till detta i de avsnitt i boken som behandlar uppmärksamhet.

### *Potentialitet / aktualitet*

»Aktualitet« är ett begrepp med många och mäktiga innebörder. Det är en av grundpelarna i informations- och konsumtionssamhället. Våra liv och verk taxeras ständigt med avseende på sin »aktualitet«. Vi kämpar hårt för att hålla oss informerade om »det senaste« eller till och med »det nyaste«, och omvänt för att inte verka »inaktuella« eller »daterade«. Det nya, det alltid undflyende och åtrådda nuet, leder vår älvdans från födelse till död.

Aktualitetsbegreppet står i centrum för denna studie. Kanske

skall det faktiskt visa sig vara ett överspelat och ofruktbart begrepp. Kanske går det att återupprätta också efter dekonstruktionens klar-syn. Det får visa sig. Låt oss hur som helst börja med att skärskåda begreppets ursprung i antiken, hos den filosof som gjort det till en av filosofins ständiga följeslagare: Aristoteles.

Begreppsparat »potentialitet« och »aktualitet« är latinska översättningar av grekiskans *dynamis* och *energeia*, som Aristoteles på flera ställen ägnar sin uppmärksamhet och som spelar en huvudroll i hans stora *Metafysik*, och där i synnerhet behandlas i bok Theta.

Aristoteles' potentialitet/aktualitet-utredning har spelat en viktig roll för 1900-talets filosofi, i synnerhet i den fenomenologiska traditionen. Men begreppen har långt vidare och mäktigare historisk signifikans. I själva verket kan man nog säga att tanken om hur det potentiella aktualiseras har letat sig in i våra allra mest grundläggande tänkesätt och våra helt vardagliga överväganden. Förståelsen och antagandet av hur något går från att kunna vara till att faktisk bli, är avgörande för vårt sätt att uppfatta oss själva och världen. Den är förstås också verksam i hur vi tänker oss att ett litterärt verk går från att vara »död« text till att bli levande Dikt. Och just dess förhållande till Dikten är, skall jag försöka visa, av viss betydelse för Aristoteles' teori. Låt mig därför, innan jag ger mig in i den närmare läsningen av Aristoteles' text, anlägga ett vidare kulturhistoriskt perspektiv på hans arbete, ett perspektiv som förefaller mig ha särskild relevans just för mitt ämne.

Om vi med filosofi menar det tänkesätt som uppstår i den grekiska kultursfären med naturfilosoferna och som formulerar sin tradition under de klassiska och hellenistiska epokerna, i synnerhet i 400- och 300-talets (f. Kr.) Aten, får det anses klarlagt att filosofin föds i direkt konkurrens med just poesin. Redan benämningen

»filosof« är övertagen från poesins sfär. Ordet »filosofi« speglar därmed i sig självt kampen om sanningsanspråket. I det sena 600-talet f. Kr. betecknar orden *sofos* och *sofia* »skicklighet i att minnas och att tala« och attribueras regelmässigt rapsoden: »the Singer of Tales«,<sup>11</sup> den som realiserar dikten. Ordet »filosofi« skulle på den tiden alltså kunna utläsas ungefär »kärlek till den poetiska visdomen«, och en »filosof« var alltså en poesivän av ett helt annat slag än barska tänkare som Pythagoras, Sokrates, Platon och Aristoteles. En av flera samtida forskare som utvecklat detta perspektiv är den i USA verksamme rumänske litteraturvetaren Mihai I. Spariosu. Hans arbete *God of Many Names – Play, Poetry, and Power in Hellenic Thought from Homer to Aristotle*<sup>12</sup> ger övertygande belägg för hur filosoferna hävdar sin legitimitet just genom att angripa poesins värde- och sanningsanspråk: »Filosofier som Platon och Aristoteles förvandlade inte bara Blivandets våldsamma och tillfälliga spel till ett rationellt och ordnat spel om Varat, de förvandlade dessutom hjältedikten och den tragiska poesin till en obetydlig, falsk och lögnaktig diskurs, underordnad den betydelsefulla, sanna och moraliska filosofiska diskursen.« (a. a. s. XIV). Det väsentligaste sättet som filosoferna devalverar poesins sanningsanspråk på är, som inte minst Platons dialog »Ion« visar,<sup>13</sup> att behandla den som en *tekhnē*, något som beror av ett kunnande, en teknik som hos såväl

---

11. Begreppet myntat av Milman Parry och Albert B. Lord, som från och med 1930-talet studerade främst jugoslaviska »rapsoder« som framförde muntligt traderad poesi av homerisk typ. Parrys och Lords arbete revolutionerade synen på Homeros och lade grunden till det stora fält som idag kallas oralitets- eller muntlighetsforskning. Se Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, 2001 (1960).

12. Duke University Press, 1991

13. Se *Det är för att jag har lärt mig av Homeros*, s. 53 ff.

Platon som Aristoteles är knuten till efterbildningen (*mimēsis*).<sup>14</sup>

Den oenighet om sanningsprivilegiet som Platon, Aristoteles och andra filosofer artikulerar i förhållande till poesin kan språk-historiskt beskrivas i ljuset av övergången från muntligt till skrift-baserat tänkande, men den kan också beskrivas som en allmän avmytifiering, en sekularisering av språket, till följd av tidens samhällsförändringar. I förordet till den engelska utgåvan av sin klas-siska studie *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce archaïque*<sup>15</sup> skriver Marcel Detienne om sitt studium av språkets sekularisering i det arkaiska Grekland:

Jag fann tecken på en process som satt igång en gradvis sekularisering av talet. Det viktigaste tecknet fann jag i militära sammankomster som fördelade rätten att tala lika på alla medlemmar av den militära klassen, de, alltså, vars position tillät dem att diskutera gemensamma angelägenheter. Hoplitreformen,<sup>16</sup> som introducerades kring 650 f. Kr., införde inte bara nya slags vapen och stridsbeteenden, den befrämjade också den nödvändiga framväxten av »jämlika« soldat-medborgare. Vid denna tidpunkt började dialogen vinna mark –

---

14. *Mimēsis* är ett av de ord som skiftar i innebörd under kampen om sanningsprivilegiet. Gregory Nagy har i sin studie *Poetry as Performance, Homer and Beyond* (Cambridge University Press, 1996) visat att ordet tidigare refererade till en dynamisk upprepning, knuten till diktens performance, där orden, liksom näktergalens sång, uppstår *på nytt*. Såväl Platons som Aristoteles' användning av begreppet bygger tvärtom på identitet, likhet. Se *Det är för att jag har lärt mig av Homeros*, s. 53 ff.

15. 1:a upplaga, Agora, 1967, på engelska som *The Masters of Truth in Archaic Greece*, övers. Janet Lloyd, Zone Books, 1999.

16. Hopliter kallades de värnpliktiga bepansrade soldater som ersatte de aristokratkrigare vi känner bland annat genom Homeros, i det nya vinnande grekiska militärväsendet. [Min anm. – MWO]

sekulära talakter som handlar om gruppens angelägenheter och som refererar, övertalar och riktar sig till andra i syfte att övertyga – medan det effektuerande talet som realiserar sanningen blev obsolet. Genom denna nya funktion, som i grundläggande mening var politisk och relaterad till *agora*, *logos*, blev talet och språket autonoma. Tanken och språket kom att utveckla sig enligt två dominerande linjer. Å ena sidan kom *logos* att betraktas som ett socialt instrument. Hur inverkar det på andra? I denna linje började retoriken och sofistiken att utveckla grammatiska och stilistiska analyser av tekniker att övertyga. Samtidigt, och å andra sidan, utvecklade filosoferna utforskandet av *logos* i meningen av att förstå verkligheten. (a. a. s. 17–18.)

Språkhistoriskt kan skeendet beskrivas som att centrala begrepp som tidigare haft mytisk och religiös betydelse, begrepp vilka ursprungligen betecknade gudomar, som *mnemosyne* («minne»), *lethe* («glömska»), *aletheia* («sanning») m. fl. sekulariseras och abstraheras. Men det är, som Marcel Detienne påpekar, en gradvis och långsam process. Ännu Platon och Aristoteles förnimmer hotet från poesin, men de adapterar samtidigt det tidigare mytopoetiska tänkandets figurer och modeller. Förhållandet mellan potentialitet och aktualitet hos Aristoteles kan, tror jag, läsas som ett exempel på hur filosofin knyter an till ett tidigare tänkande och just i det att den, som Spariosu formulerade det, transformerar »spelet om Blivandet« till »spelet om Varat«. Själva ämnet för denna bok, aktualiteten, rymmer därmed i sin tillkomst ett övertäckande eller beslöjande av sitt ursprung. Den händelse genom vilken dikten blir Dikt finns kanske begravd i den förskjutning från »blivande« till »vara« som Aristoteles' teori om potentialitet och aktualitet uppvisar. Den framväxande filosofin under antiken flyttar den yttersta frågan om sanningen från myten, religionen och poetiken till ontologin. Det är, kan man kanske säga, en förflyttning som fullbordas med Aris-



toteles' arbete i allmänhet, och hans *Metafysik* i synnerhet. Men möjligen skall det visa sig att den segrande diskursen, filosofin, tagit färg av det den utplånat.

Latinets *creare* (»skapa«) är i grunden samma ord som grekiskans *krainein*.<sup>17</sup> I det tidigare mytoreligiösa språkbruket är ordet knutet till realiseringen av sanningen. Man finner det till exempel i samband med siarguden Apollons profetior. När hans prästinna pytjan i Delfi uttalar orakelspråken kallas de *pythokranta*.<sup>18</sup> Detta *krainein* benämner också den sanning dikten realiserar i utsägelsen, den som Homeros i likhet med så många av sina senare fränder kallar på i såväl *Iliadens* som *Odysséns* inledande invokationer. När rapsoden uttalar diktens »Sjung gudinna«, och på så vis gör sig till gudomens medium, handlar det om en realisering av sanningen som har samma anspråk som pytians orakelord. En sanning, alltså, som inte lutar sig mot förnuftet, mot samhällliga, dialogiska eller ens logiska utredningar, utan mot gudomens auktoritet.

Enligt Aristoteles' filosofiska schema skulle processen kunna beskrivas som en potentialitet vilken aktualiseras i utsägelsen. Jag skall återkomma till det. Men i den mytopoetiska diskursen är det något annat som sker. Marcel Detienne skriver:

Magiskt-religiöst tal uttalas i ett absolut presens, utan före och efter, i en närvaro som, likt minnet, förkroppsligar »det som har varit, det som är och det som skall bli«. Detta slags tal utesluter temporalitet eftersom det är ett med bortommänskliga krafter, krafter som är fullständigt autonoma och som gör anspråk på absolut makt. Poetens tal hemställer aldrig om lyssnarens medgivande eller om samtycke från

---

17. Ordet finns också på sanskrit där det heter *kri*, att»skapa, göra«.

18. Detienne, s. 73.

någon särskild social grupp, lika lite som den dömande kungen gör det: Det verkar i kraft av det orakliska talets fulla majestät. (a. a. s. 74–75.)

För att förstå detta måste man betänka att det mytoreligiösa tänkande är muntligt till sitt väsen. I en muntlig kultur är dikten helt knuten till utsägelsen. Ja, det existerar strängt taget ingen dikt bortom den »performance« som uppdagar den. Och, för att tala med oralitetsforskningens nestor Paul Zumthor: »Den fritt framförda texten, den utan skriven förlaga, den ad infinitum tolkningsbara, varierar ständigt på den konnotativa nivån, till den grad att den aldrig är densamma två gånger; dess yta är jämförbar med sjöns vattenyta en blåsig dag.«<sup>19</sup>

*A lake on a windy day.* Det är en lika vacker som giltig liknelse för Dikten, sådan jag själv uppfattar den. Samma sjö, men likväl alltid en annan. Jag skulle vilja be er att hålla den bilden i minnet när vi nu skall ge oss in i Aristoteles' språk och tänkesätt, då han med sedvanlig noggrannhet frågar sig hur något över huvud taget kan bli till.

Låt mig helt kort rekapitulera Aristoteles' teori om potentialitet och aktualitet sådan den brukar beskrivas.<sup>20</sup>

Enligt Aristoteles kan saker och ting sägas »vara« på olika vis. Ett sätt är *att vara i potens*, ett annat är *att vara i akt*. När han skall bestämma det senare sättet att vara börjar han med att argumentera mot sådana filosofer som hävdade att potentialitet endast kan existera i akten. Aristoteles påpekar det ologiska i deras ståndpunkt.

---

19. Paul Zumthor, *Oral Poetry, an Introduction*, translated by Kathryn Murphy-Judy, University of Minnesota Press, 1990, s. 118.

20. Och här litar jag till handböcker från bokhyllorna och nätet.

Om så var fallet skulle en man som sitter inte ha potensen att resa sig, han skulle bara ha potensen att stå när han faktiskt stod. Potentialitet är alltså i sig själv en form av vara.

Aristoteles skiljer mellan två olika betydelser av termen *dynamis*. I en fundamental mening är *dynamis* själva möjligheten till förändring. Något har *dynamis* när det inom sig hyser möjlighet att förändras till något annat. Utövandet av denna förändring är en *kinēsis* – en rörelse, process. Så är till exempel husbyggarens konst en möjlighet vars *kinēsis* är husbyggandet. Men det finns också en annan betydelse av *dynamis* som inte är relaterad till *kinēsis* utan till *energeia*, aktualitet. I denna mening är *dynamis* inte någontings möjlighet att förändra, utan snarare dess kapacitet till ett annorlunda och mer komplext vara. Aristoteles exemplifierar genom att likna relationen mellan *energeia* och *dynamis* vid den mellan en vaken och en sovande, mellan en seende och en som har syn men blundar. Han exemplifierar också relationen omvänt genom att tala om vad ett stycke trä är för snickaren. Enligt Aristoteles äger träet här flera potentialiteter, det kan genom snickarens förmåga bli till exempel en skål eller ett bord. Träet (*hyle*, materien) är knutet till potentialiteten, medan skålen och bordet är knutna till aktualiteten.

Aktualiteten är för Aristoteles överordnad potentialiteten i två avseenden. Den första argumentationsvägen är teleologisk och antar att varje förändring har ett ändamål. Fröet skall bli ett träd, pojken en man, kalven en ko etc. Materiens potentiella vara syftar till dess aktuella form (*morfe*). Form eller aktualitet är processens mål. Det andra avseende med vilket Aristoteles menar att aktualitet är överordnat potentialitet handlar om att det potentiella både kan och inte kan aktualiseras. En träbit har potentialitet att bli en skål, men den måste inte bli det. Potentialiteten är därför för Aristoteles förgänglig. I förhållande till »det eviga«, som är Aristoteles' mått, är det potentiella underordnat det aktuella.

Mycket mer kan sägas om Aristoteles' allmänna teori, men det här räcker tills vidare för mina syften. Det är dags att fråga:

I vad mån kan den process, genom vilken den döda texten blir till levande Dikt, beskrivas med hjälp av Aristoteles' begrepp potentialitet och aktualitet? Redan här är det nödvändigt, tror jag, att avgränsa frågeställningen mot tolkandets processer. Potentialitetens och aktualitetens plats inom hermeneutiken är ett ämne som angränsar till, men som jag tror bör hållas skilt från vårt. Här är det inte diktens »mening« som står på spel utan »Dikten bortom frågan om meningen«.<sup>21</sup> Om det i det här sammanhanget över huvud taget skall talas om tolkning, handlar det om den tolkning som framförandet innebär, analogt med den musikaliske exekutörens klingande tolkning av musikstycket.

Aristoteles' potentialitet/aktualitet-modell förefaller ändå rätt tillämpbar på diktens Diktblivande. Man skulle nästan kunna tro att det är ur den poetiska erfarenheten han hämtar sin teori. Den utsagda dikten är en potentialitet som aktualiseras i läsakten. Problemet är väl bara det teleologiska momentet. Dikten är ju inte »färdig« i och med att den aktualiserats. Den saknar konsistens och stabilitet och verkar liksom återfalla i potentialitet i samma ögonblick som den fullbordats i läsakten.

Det statiska i övergången från potentialitet till aktualitet har emellertid ofta satts i fråga. Aristoteles är angelägen om att det potentiella existerar i egen rätt, men likväl förefaller potentialiteten uppgå i aktualiteten när den realiseras, så som pojken går upp i mannen och trästycket i skålen. Vad gäller dikten är så inte fallet. Den behåller sin potentialitet också som aktualiserad, eftersom den

---

21. Kanske är Dikten överhuvudtaget inte tänkbar utan mening, men jag kan inte heller restlöst identifiera Dikten med dess mening(ar), åtminstone inte den mening som blir till genom en hermeneutisk process. Därav denna formulering.

alltid är beredd att realiseras »på nytt«. Hur skall vi förstå detta underligt instabila vara? Ett spår kunde vara att slå följe med Giorgio Agamben.

Den italienska filosofen lanserar såväl i boken *Homo Sacer* som i *Potentialities* en alternativ läsning av Aristoteles' teori, som drar en mindre skarp gräns mellan det möjliga och det reella. Nyckeln till hans tolkning härvidlag är begreppet *adynamia* (på latin *impotens*). Potentialiteten är en potentialitet att aktualiseras, men också en potentialitet att inte aktualiseras.

Men om potentialiteten alltid också är en impotentialitet, hur kan vi då förstå att det potentiella faktiskt aktualiseras? Hur skall man tänka sig själva övergången? Agamben löser det genom att nyläsa en nyckelpassage i Aristoteles' *Metafysiken*. Han skriver:

Aristoteles' svar finns i en definition som är en av hans filosofiska genus största bedrifter, och av detta skäl ofta har missförstått: »En sak sägs vara potentiell om det inte finns något im-potentiellt (det vill säga att det inte finns något som förmår att inte vara) när den aktualitet vars potentialitet den sägs vara förverkligas«, (*Met.* 1077a AQ-26). De sista tre orden i parentes (*ouden estai adynaton*) betyder inte, som den gängse och helt trivialiserande läsningen av definitionen hävdar, att det »inte längre finns någon omöjlighet« (det vill säga att det som inte är omöjligt är möjligt), utan specificerar snarare den betingelse under vilken potentialiteten, som lika mycket kan vara som inte vara, kan förverkligas. Det potentiella kan övergå till aktualitet endast vid den punkt då den avsäger sig sin förmåga att inte vara (sin *adynamia*). Detta avvisande av impotentialiteten innebär inte att den förstörs, utan tvärt om att den fullbordas, att potentialiteten vänds tillbaka till sig själv för att ges till sig själv. I en passage i *Om själen* (417b 2–16), där Aristoteles kanske som tydligast uttrycker den perfekta potentialitetens natur, beskriver han övergången till aktualitet [...] inte som

en förändring eller en förstörelse av potentialiteten i aktualiteten, utan som ett sätt på vilket potentialiteten bevaras och »ges till sig själv«. <sup>22</sup>

Agambens läsning placerar aktualitetsbegreppet närmare den realisering som verbet *krainein* beskriver. Övergången mellan potens och aktualitet kan, som Aristoteles hävdar i den refererade passagen ur *Om själen*, bestå i en kvalitativ förändring, men också i en förändring »som innebär ett annat slags förändring«. <sup>23</sup> Ja, en sådan aktualitet börjar ju likna den som råder för Dikten, som *a lake on a windy day*, och det är väl inte alldeles omöjligt att Aristoteles' tankefigur här har sin konkreta bakgrund just i diktens exempel. Åtminstone förefaller den ha stora likheter med hur han tänker sig dikten i *Om diktkonsten*.

Men innan jag går in på det vill jag fästa blicken på den formulering på vilken Agamben hänger upp sin tolkning. Den lyder alltså: »En sak sägs vara potentiell om det inte finns något im-potentiellt (det vill säga att det inte finns något som förmår att inte vara) när den aktualitet vars potentialitet den sägs vara förverkligas.«

Agambens tolkning av Aristoteles' passage vilar tungt på dess avslutande dubbelnegation »*ouden estai adynaton*«, som skulle kunna översättas »ingenting blir omöjligt«. Men frasen fortsätter hos Aristoteles med ett exempel. Där står: »Jag menar att om något kan sitta och får göra det, blir sittandet realiserat, ingenting blir omöjligt.« Om man skall tolka denna fortsättning i ljuset av Agambens läsning förblir sittandets möjlighet också i sittandets realitet. Det är, förefaller det mig, en formulering ännu giltigare för Diktblivandet än för sittandet.

---

22. Giorgio Agamben, *Homo sacer*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Daidalos, 2010, s. 58–59.

23. *Tre böcker om sm själen*, övers. Kimmo Järvinen, Daidalos, 1999, s. 62.

Dikten är på så vis bunden till potentialiteten, utan att vara utestängd från evigheten. Den är såväl förgänglig som bestående, ja kanske beror rent av dess bestående av dess förgänglighet. Detta är ett perspektiv som inte förefaller Aristoteles själv främmande. I *Om diktkonsten* formulerar han en teori om diktens värde som tycks anamma den mytoreligiösa uppfattningen om diktens »ständigt på nytt«, dess »vila i omvandling«, *the lake on a windy day*.

I inledningen av *Om diktkonstens* nionde kapitel skriver Aristoteles: »Det framgår av det sagda att diktarens uppgift inte är att säga det som har hänt, utan det som skulle kunna hända, det vill säga det som är möjligt enligt sannolikhet eller nödvändighet« (»*Faneoron de ek tön eirēmenōn kai hoti ou to ta genomena legein, touto poiētou ergon estin, all' hoia an genoito kai ta dunata kata to eikos ē to anagkaion*«).<sup>24</sup> Formuleringens släktskap med resonemangen i *Metafysiken* och *Om själen* styrks av att det ord han använder när han preciserar vad diktaren bör syssla med är just *dynatēs* (»mäktig, möjlig«). Strax därefter anger han att diktningens »syfte« är att gestalta »det sannolika« och »det nödvändiga«. Dikten bör vara ett uttryck, alltså, som vinner sin sanningsenlighet genom att upprätthålla sin förbindelse med det orealiserade.

Anakreons fragment 428 skulle kunna översättas:

Jag älskar ånyo och älskar inte

---

24. Inledningen till kapitel 9. På svenska i Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Anamma, 2000. Stolpes översättning är klar och ledig, men min analogi blir än tydligare i t. ex. W.H. Fyves engelska översättning, som lyder: »What we have said already makes it further clear that a poet's object is not to tell what actually happened but what could and would happen either probably or inevitably.«

jag är utom mig och inte utom mig<sup>25</sup>

Det slags dubbla, liksom oscillerande, aktualitet som fragmentet här förlänar älskandets tillstånd skulle lika gärna kunna gälla Dikten. Som vi har sett öppnar också Aristoteles' tänkande kring aktualiteten för en sådan möjlighet. Om denna öppning är en reminiscens från den äldre poetiska filosofin, det mytoreligiösa tänkande som de nya filosoferna menar sig kunna definiera, utmönstra och ersätta, skall vi kanske lämna osagt. Den tillåter oss hur som helst använda de aristoteliska begreppen potentialitet och aktualitet också i ett poetologiskt sammanhang. Jag tror och menar att de skall visa sig vara viktiga verktyg för att förstå och beskriva diktens Diktblivande.

---

25. »... *ereō te dēute kouk ereō / kai mainomai kou mainomai*«, fr. 428, *Greek Lyric II*, Loeb Classical Library, 1988.



## Döden finns inte

### *Litteraritetens autofiktiva och biofaktiska grund*

»Döden finns inte.«

Denna häpnadsväckande utsaga mötte mig ur en femårings mun just när jag öppnat dörren till min yngste sons dagis för nu rätt många år sedan. Mållös hjälpte jag sonen att hänga av sig kläderna medan jag tänkte på hur den skulle tolkas. Skulle utsagan förstås som ett religiöst påstående, som ett psykologiskt vittnesbörd eller som en attack mot den rådande kulturella diskursen? Handlade den om tro, rädsla eller filosofisk kritik? När jag återfått målföret frågade jag honom och det visade sig förstås att utsagan gällde det fiktiva. Påståendet »Döden finns inte« handlade om dödens representation, om liemannen, benranglet. Pojkens pappa hade försäkrat honom att han inte behövde vara rädd för den gestalten, ty han fanns inte. Genast tedde sig hans påstående alltså något mindre häpnadsväckande, det handlade ju inte om dödens realitet utan om begreppet, tecknet, tropen – »döden som Döden«.

En av de bärande idéerna bakom våra föreställningar om barnet är att det ännu är i färd med att lära sig att skilja mellan *fiktum* och *faktum*. Åtminstone sedan antiken har barnet tjänat som bild för den ofullständiga människan. Inte sällan har denna ofullständighet beskrivits just som en oförmåga att skilja mellan sken och verklighet. Barnen och den oförnuftige tror, likt mannen inspärrad i Platons grotta, att det som *synes vara* faktiskt är. De saknar förmågan

att bringa ordning mellan det blott fiktiva och det faktiska. Att kunna göra och upprätthålla denna distinktion har alltsedan antiken varit den kanske allra viktigaste kritiska akt genom vilket förnuftet igenkänner sin förnuftighet.

När Aristoteles tillmäter litteraturen en särskild nytta just i kraft av denna distinktion, etablerar han en estetisk moral som fortfarande har stor makt över oss. Genom att vi igenkänner världen i efterbildningen av den, lär vi oss att se det verkliga som verkligt. På samma vis talar många idag – och i synnerhet i barnlitterära sammanhang – för litteraturen genom att hänvisa till dess förmåga att medvetandegöra gränsen mellan fakta och fiktion. Genom fiktionen lär sig barnet hur världen är och hur den kunde vara, men eftersom barnet ännu inte är en fullständig människa kan det inte skilja mellan fakta och fiktion. Och fiktionen tagen som verklig är farlig, därför bör man också begränsa och reglera barns umgänge med den. Bakom denna nit ligger nästan alltid en skräck för vansinnet. I sin oförmåga att skilja mellan verklighet och dröm är ju dåren barnets onda potential, vid sidan av den önskvärda vuxenheten. Följaktligen ser sig vuxna föranledda att reglera barns umgänge med fiktioner: Dataspel bara en och en halv timme om dagen. Inte för länge framför dokusåporna. Hellre klassträff än chatrum. Och förmågan att avslöja fiktionen som illusion, som knep, teknik och artefakt är pedagogiskt prioriterad. Den kritiska förmågan att dekonstruera fiktioner har blivit så viktig att den bestämmer vår föreställning om konstverket som sådant. Ty samtidigt som vi i allt högre grad lever i och genom fiktioner så tycks vår tids idéer om litteratur och litteraritet allt mindre utgå från *erfaranDET* och allt mer från *göranDET*, allt mindre från *upplevelsen* och allt mer från *objektet*. Överallt, från dagis till avancerade skivutbildningar, definieras litteraturen som en särskild sorts text. Ett objekt med vissa utmärkande

egenskaper. Att denna idé är så mäktig beror, tror jag, på att den gynnar dem som odlar den. De föreställningar om litteraritet som kommer till uttryck då man definierar litteratur på detta vis tilltalar förstås alla slags skolor eftersom de bekräftar pedagogikens anspråk. Förstådd på detta vis är ju litteratur något som faktiskt går att lära ut, ett resultat av kunskap, handgrepp, konventioner och tekniker. Och mycket riktigt kommer det från ambitiösa dagis, gymnasieskolor och skrivartutbildningar ut en lång rad konstfärdiga författare som kan skriva haikuer, noveller, essäer, fri vers och romaner. Men är det därmed också litteratur de skriver? Och om inte – vad är då litteratur?

För ett antal år sedan erbjöds jag att ordna en skrivartverkstad i en mellanstadieskola i Järfälla utanför Stockholm. Kommunen hade under flera år sänt ut verksamma konstnärer till skolorna där de fick göra lite vad som föll dem in med eleverna. Jag fick alltså lägga upp arbetet som jag ville. Mot bakgrund av mina erfarenheter av dikt i skola, tänkte jag att jag skulle försöka pröva om det faktiskt gick att göra »riktig« litteratur med eleverna. Jag grubblade länge på hur det skulle gå till och kom så småningom fram till tre, som jag trodde, nödvändiga förutsättningar:

1. För det första skulle arbetet handla om sådant som man vanligen har svårt att närma sig i skolan.
2. För det andra skulle det inte handla om skoluppgifter, eftersom litteratur ju inte är en särskild sorts text, utan ett sätt att göra, att vara eller bliva.
3. För det tredje skulle arbetet adressera världen. Eleverna skulle inte skriva i egenskap av elever, utan som författare.

Tanken var att det litterära kräver att vi gör oss främmande för, eller kanske ovana vid oss själva. Först då kan vi fatta ett undersökande intresse för det vi har skrivit. Vidare skulle det som skrevs betyda något, helst något omvälvande för dem som skrev. Det skrivna måste ha en verkan. Och slutligen menade jag att verklig litteratur blir till först i möte med alla och ingen, inte med den sorts pseudo-offentlighet som en klass eller ens en skola utgör, utan med den verkliga, obegränsade och anonyma offentligheten.

Till grund för de idéer om litteraritet, eller snarare kanske poeticitet, jag tillämpade för detta projekt låg dels Joseph Brodskys tes att »poesi är språket i dess högsta potens«, dels Maurice Blanchots tanke att författaren är någon som tar sitt liv, sina erfarenheter, sina kunskaper och vänder dem förbehållslöst ut mot världen. Adressen är aldrig trängre än just alla och ingen. En författare kan inte skriva dikter till mamma, pappa, fröken eller klasskamraterna. Nej, en författare måste uppamma det ibland omänskliga modet att ta allt sitt eget och lämna ut det på nåd och onåd till alla. Ty det en författare skriver vänder sig, liksom skriften i sig, till vem som helst. Hans eller hennes liv är därmed i en avgörande mening offentligt. Som författare har man egentligen inte erfarit något förrän man skrivit det. Författaren har, så att säga, trätt i förbund med skriften, litteraturen: Den är författarens sätt att leva.

Ur dessa idéer om litterariteten föddes så ett projekt som jag kallade »Tre poetiska rum«. De bestod av tre stora papphus med titlarna »Kärleken«, »Döden« och »Minnet«, som barnen invändigt skulle klä med texter på respektive tema. På så vis kom de tre husen att bli tre dikter som läsaren trädde in och vistades i.

Under tre veckor arbetade jag i skolan. När allt var klart hade jag ordnat så att husen skulle ställas ut på Jakobsbergs bibliotek. Det första jag gjorde var att sätta ihop en »pressgrupp« med elever som

skulle få tidningar, radio och tv att komma. På så vis hoppades jag kunna få eleverna att känna den offentliga adressen. Det de skrev skulle spridas. I början gick jag runt i klasserna och introducerade de tre temana. Eleverna skrev texter och fick så gå och klistra upp dem i husen. Texterna skulle vara osignerade, vilket gav författarna möjlighet att skriva om sådant som de aldrig skulle våga skriva om under eget namn. Eftersom husen var tillgängliga så länge skolan var öppen, började eleverna snart gå dit på udda tider och klistra upp lappar, svara på varandras texter, etc. Långsamt fylldes husen. En del texter hade karaktären av bekännelse, andra var ett slags böner, ytterligare andra gåvor. Några texter tycktes hysa magiska förhoppningar. De anonyma författarna skrev sådant de önskade skulle hända eller hade hänt.

Sammantagna utgjorde de tre husen märkliga och fantastiska »dikter«. Gripande. Skämtsamma. Tragiska. Det var storslaget. Här handlade det faktiskt om »litteratur« i ordets fulla bemärkelse. Ver-nissagen samlade ett smärre medieuppbåd. De vuxna som var där väntade sig rörande »barndikter«, men många kom ut ur husen gråtande. Det är svårt att beskriva den textvärld som rådde i dessa »dikter«. Högt och lågt stod sida vid sida. De mest skärande bekän-nelser fick såväl raa som medkännande kommentarer. Det var som om allt plötsligt kunde sägas. Det hemligaste stod att läsa, just där-för att det förblev hemligt. Gränsen mellan litterär och juridisk san-ning var upphävd. Ingen behövde stå till svars, och alla var ansvariga. Detta var litteratur därför att det hade lämnat alla litterära konventio-ner, alla snäva förförståelser av hur litteratur skall se ut och vara.

För min egen del var arbetet med barnen i Järfälla på många vis omvälvande. Jag kan inte säga att jag ännu riktigt lyckats begripa vad det var som hände. Men det är uppenbart att litteraturen i den mening vi här realiserade den var på en gång skrämmande och för-

lösande både för mig och för många av barnen. Det var som om förekomsten av de poetiska rummen, och genom dem tillgången till offentligheten, till världen, fick många barn att realisera litteraturen som ett sätt vara, att leva. Det var som om såväl möjligheterna som riskerna med det skapande-av-sig-självi-världens-blick som litteraturen i denna mening medger uppenbarades för dem. Jagets akuta drama tycktes något mindre trångt. Flera barn kunde i arbetets tidiga fas, till exempel ställde inför uppgiften att skriva om »det allvarligaste ögonblicket i mitt liv« komma till mig och säga »Jag har inte varit med om något allvarligt«. Men då jag svarade dem att den som läser deras text inte kan veta det, återvände de ofta med fantastiska, djupt gripande vittnesböcker.

Den i nästan alla andra sammanhang påbjudna distinktionen mellan fakta och fiktion var satt ur spel. Jag tror att detta förhållande var en nyckel till hur arbetet förlöpte.

Hösten efter arbetet i Jakobsberg hade jag en lång brevväxling med en poststrukturalistiskt orienterad forskolepedagog vid lärarhögskolan i Stockholm. Åsiktsutbytet gällde bland annat förhållandet mellan skapande och kritik i barns relationer till varandra och till vuxna. Hon menade, om jag förstod henne rätt, att leken bör förstås som en kritisk akt i så mening att den skänker kunskap och möjliggör motstånd mot de ordningar som bestämmer individen i en specifik kulturell miljö, en diskurs. Det är en intressant tanke, som jag menar går igen också i samhällets dominerande syn på läsning och litteratur. Leken, liksom läsningen, ter sig som förståelseakter inom den upplysningens kunskapsteoretiska dialektik som lär att kunskap vinnas genom medvetandegörande. Detta medvetandegörande förutsätter ett brott med den diskurs som skall förstås, en skillnad – begreppslig, teoretisk och/eller temporal – över vilket kunskapen blir tillgänglig. Leken, liksom läsningen, kan således ge oss möjlig-

het och verktyg att skapa sådana brott, skillnader och förskjutningar i diskursen som främjar reflektion, kritik, förståelse. Det handlar i grunden om den aristoteliska mimesistanken: En berättelse om någon som blir mobbad kan för den som själv blir mobbad innebära ett sådant brott, över vilket hans eller hennes egen situation blir begriplig. Att leka flicka, pojke, mördare eller lejon kan skapa sådana brott i den kulturella diskurs som definierar oss, så att vi förmår reflektera och förstå om inte »oss själva« så åtminstone vår diskursiva position.

Jag vill inte förneka den här funktionen vare sig av lek eller av litteratur, men jag vill påstå att såväl leken som litteraturen också har en annan och minst lika viktig funktion i våra liv. Det jag vänder mig mot i synen på leken och läsningen som väsentligen kritiska akter, har bland annat att göra med att den förutsätter distinktionen mellan fakta och fiktion, verklighet och fantasi. Leken, fiktionen och fantasin förhåller sig till verkligheten som skuggan till kroppen i Platons kunskapsteoretiska grottlignelse. Tanken förutsätter en sanningens sol som garanterar distinktionen. Huvudpersonen i Platons liknelse förstår distinktionen mellan verklighet och fantasi, mellan kropp och skugga, genom att vända sig mot solen, sanningen, idén. Kunskapen om solen möjliggör det brott över vilket förståelse kan skapas, och insikten skänker honom så förnuftets löfte, det att allt på detta vis äger en förklaring.

Jag skulle vilja påstå att det var just en sådan begreppslik manöver som femåringen på min sons dagis var upptagen av när han så beslutsamt och samtidigt vädjande hävdade att Döden (tropen/lie-mannen) inte finns. Jag föreställer mig att Döden skrämt honom, så som Döden brukar, och att hans pappa försäkrat honom att tropen »döden som Döden« var falsk. Vilken sorts tillfredsställelse väckte alltså denna »sanning« i femåringen? Döden (den faktiska) kvarstod ju, och blev knappast mindre skrämmande bara därför att den

förlorat en språklig representation? Och liemannen blev väl inte heller mindre skrämmande bara därför att han inte längre var »döden«. Nej tillfredsställelsen låg, tror jag, i att metaforen avslöjade sig som metafor. Distinktionen mellan fakta och fiktion, förfufts löfte om alltings förklaring infriades.

Men pojkens röst vittnade inte bara om tillfredsställelse. Någon-ting gick också förlorat, om det han sa var sant. Den känslan tror jag vi alla känner igen. Frågan är vad slags förlust som drabbar den som går ut ur grottan och skådar solen? Låt mig emellertid vänta lite med att försöka svara på den frågan.

Författaren Ulf Starks och illustratören Anna Höglunds märkvärdiga bok *Den svarta fiolen* (Alfabet, 2000) handlar om en pojke vars syster, Sara, är sjuk. Pojken vakar över Sara på natten. Hon orkar inte prata, men ber honom ta ner den »svarta fiolen« som deras pappa någon gång köpt och spela på den. Brodern kan inte spela och han vill hänga upp fiolen igen, men systemen ber honom att fortsätta, och när Döden kommer för att hämta Sara lyfter plötsligt hans spel. Skapandet tar tag i berättelsen och pojken spelar först »Sorgen och Saknaden«, sen »Glädjen« och slutligen »Kärleken till livet«. Musiken håller sin åhörare fången tills gryningen kommer och Döden måste gå.

Mot bakgrund av det jag ovan skrivit finns det skäl att läsa den här boken som en berättelse om det poetiska. Ett av nyckelpartierna i en sådan läsning av boken lyder:

- Det räcker nu, sa jag. Du hör själv.
- Fortsätt, bad Sara. Blunda och spela.

Jag knep ihop ögonen medan fingrarna tryckte ned strängarna på måfå. Och nu lät det annorlunda. Nu hördes det som vindens sus i granen. Och som när vingar flaxar i luften.



Då jag tittade upp hade Sara somnat.

Hon låg med knäna uppdragna mot bröstet. Pannan var blank. Och när hon andades var det inte som förut.

– Sara, viskade jag.

– Låt henne sova, sa en röst.

För nu stod det en främling i månskenet vid fönstret. Han hade en näsa som var vass som en näbb. Hans rock var lång och svart med vida ärmar. Och på skallen satt en basker som var svart den med.

– Gå härifrån, snyftade jag. Snälla du, försvinn!

För då förstod jag vem mannen var.

Men främlingen skakade på huvudet.

– Det går inte, sa han. Jag måste göra det jag skall, men först vill jag slå mig ner och vila benen ett slag.

Så satte sig Döden vid fotändan av min syrras säng.

Han tog av sig skorna och gnuggade sina kalla fötter.

Då lyfte jag upp fiolen igen. För jag ville inte höra hans väsende andning. Jag snuddade knappast strängarna med stråken. Men för varje stråkdrag som jag tog blev det allt tystare.

När jag tittade upp var vi i trädgården.

Det är ett fantastiskt parti, som påminner en hel del om Gunnar Ekelöfs dikt »Joasaph och Fatumeh«. Det handlar inte minst om rytmen och språkljudens musik, till exempel de markanta, liksom viskande s- och sje-ljudräckorna. Men det handlar också om hur berättelsen allegoriserar läsakten. På så vis upprättas en performativ nivå i boken: Läsaren vederfars det hon läser, och eftersom berättelsen handlar om skapande, om det moment då intet helt mirakulöst blir något, fokuseras förstås även det skapande momentet i läsandet.

– Det räcker nu, sa jag. Du hör själv.

– Fortsätt, bad Sara. Blunda och spela.

Jag knep ihop ögonen medan fingrarna tryckte ned strängarna på måfå. Och nu lät det annorlunda.

Passagen tycks berätta något viktigt om skapandets ögonblick, om hur något plötsligt går från att vara bara läte till att bli musik. Varför? Situationen är extrem och ångestfull. Pojken känner att döden är nära. Han kan inte spela fiol och misströstar, men systemen uppmanar honom: »Blunda och spela«. Denna uppmaning tycks ge honom det avgörande modet att försöka. Och plötsligt »låter det annorlunda«. Något har blivit till.

Döden tycks här spela en avgörande roll. Det är ju i skuggan av döden som skapandets ögonblick sker. Men döden, eller snarare bilden för döden, kan också sägas vara det som skapas. Just när lätet mirakulöst blir musik somnar ju åhöraren Sara, och istället kommer främlingen i månskenet med sin vassa näbb. Man skulle kanske kunna säga att det är fiktionens tillblivelse som beskrivs – vi anar ju att Döden i berättelsen är bildlig, allegorisk. Det skapande ögonblicket uppstår alltså å ena sidan inför fiktionen, å den andra inför döden, som ju i en fundamental mening är det mest reella, det mest faktiska, vi känner.

Bilden för det »något« som blir till ur intet i det skapande ögonblicket är alltså i Starks och Höglunds bok just den metafor som femåringen löste upp i dörren till min sons dagis: »döden som Döden«. En aristotelisk kritiker skulle inför denna den grundläggande metaforen i Starks och Höglunds bok göra precis som pojken pappa gjorde. Säga att den ger barn ett verktyg att hantera den mest skrämmande av realiteter. Boken skänker barnet en påtaglig bild, ett tydligt tecken, för döden, men den ger också barnet möjligheten att avslöja detta tecken, denna bild som fiktion, och öppnar således för tillfredsställelsen i hävdandet »Döden finns inte«.

En sådan läsning tillåter oss att lägga ifrån oss *Den svarta fiolen* med en känsla av att den fyllt ett syfte, en funktion. Men den lämnar oss som sagt också med en känsla av förlust. Och boken ger själv en annan bild av skapandet. Berättelsen slutar ju inte med dödens ankomst. Döden blir pojken s åhörare. Detta förhållande låter sig förstås läsas i enlighet med modellen ovan: Berättelsen skapar en representation för döden och visar hur denna representation hjälper pojken att hantera sin ångest. Till slut kommer gryningen och döden ger sig av. Så långt är allt gott och väl, men det finns ytterligare ett bildligt plan som är verksamt i den här berättelsen, liksom i nästan alla andra.

Också läsakten är en skapande akt. Också då vi läser kan berättelsen gå från att vara »låte« till att bli »musik«, något levande, verkligt. Musikanalogin är här i själva verket legio. Redan under antiken skilde man mellan framföranden som bara gav ljud åt dikten och sådana som förmådde »realisera« den, få den att lyfta, klinga, bli skapande. När en text tematiserar skapandets händelse på det vis som *Den svarta fiolen* gör står den fiktiva berättelsen alltid i relation till det faktiska framförandet av texten. Ett analogiskt, ofta allegoriskt förhållande uppstår mellan det som skildras och hur skildringen framförs. I den här berättelsen är det extra tydligt.

Bilderboken som barnlitterär genre är ju såväl associativt som praktiskt knuten just till sängen och sovandet. I en faktisk lässituation där en högläsare läser för en medläsare kommer berättarjagets förhållande till Sara oundvikligen att upprätta en förbindelse med högläsarens förhållande till medläsaren. Ett tvingande samband uppstår mellan fiktionens skeende och den faktiska läsakten. Det drastiska fiolspelandet i boken står i förbindelse med högläsarens framförande av texten.

Orten för denna allegoriska förbindelse är här, som så ofta, »jaget«. »Jaget« i boken refererar till den fiktiva berättaren och till

pojken, men i och med att högläsaren tar texten i sin mun refererar jaget också till honom eller henne. Ordet »jaget« är ju vad Roman Jakobson kallar en »shifter«, ett ord som ändrar referens beroende på vem som uttalar det.

Tar man detta förhållande i beaktande blir *Den svarta fiolen* än mer intrikat. På det allegoriska planet, där »jaget« dels refererar till fiktionens pojke och dels till den faktiska högläsaren, har åhöraren hittills varit system / medläsaren. Spelet mellan pojken och systemen har haft sin allegoriska motsvarighet i spelet mellan högläsaren och åhöraren i läsakten. Men nu sover systemen och berättelsen berättar om skapelsen av en ny lyssnare – Döden. Vad innebär det för den etablerade läsaktsallegorin? Jag tror inte att medläsaren här växlar bildled till Döden. Snarare förblir medläsaren på det allegoriska planet den sovande Sara och det som berättas liksom en dröm, en fiktion. På det läsaktsallegoriska planet kommer därför berättelsen att handla om jagets förhållande till det fiktiva.

I berättelsen erövrar pojken, med systemens hjälp, modet att skapa. Han lyckas skapa en giltig representation för sin ångest, metaforen »döden är Döden«. Men metaforen tjänar inte till att dra gränsen mellan fiktion och fakta. Ingen platonisk sol inträder och inget förnuft avger något löfte. Istället somnar systemen, pojken vänder sig till sin skapelse och spelar för denne tre berättelser ur sitt liv. Som ville boken säga att vi måste vända oss mot döden för att ernå det sant skapande.

Och kanske var det till slut också detta som var kärnan i min erfarenhet av projektet i Järfälla. Det litterära, det poetiska, kan uppstå då vi har modet att bemöta det i oss som framträder först i ljuset av den oundvikliga döden, det existentiella allvaret, kanske man skulle kunna säga. Det ögonblick eller moment då litteraturen blir litterär kräver ett i anspråkstagande av vårt yttersta. Handgrepp

och kunskaper, skicklighet och färdighet kan här kanske vara till hjälp. Men det litterära i litteraturen kräver väsentligen något annat av oss. Ett sig på nåd och onåd givande åt vår förmåga inte att göra, utan att vara, att bliva.

Här skulle jag till sist vilja återgå till frågan om vad den som träder ut i Platons solsken, den som njuter tillfredsställelsen i att avslöja metaforen som metafor, förlorar. Frågan är verkligen inte okomplicerad. I ljuset av det sagda kan man kanske beskriva förlusten som förlusten av »sig själv« i tidens dimension. Den i solljuset utträdde har dragit en oåterkallelig gräns mot den han förut var i grottan. Förståelse i denna mening skapar ett oläkligt brott i tiden, den kan bara vinnas till priset av avskiljandet.

Men pojken i *Den svarta fiolen* gör alltså något annat. Hans berättelse handlar om ett skapande, ett läsande och kanske också en sorts lek, som inte är kritisk, som inte syftar till ökad förståelse i platonisk mening, vars sanningar inte alstras över brottet mellan då och nu eller fantasi och verklighet, fiktion och fakta. Ett skapande som inte danar eller fostrar eller syftar, som inte *är* utan som *blir* i detta verbs ontologiskt instabila innebörd.



# Översättning och aktualitet

## *Tre slags tolkar*

EXEGETES – 1. Någon som leder en vidare. Rådgivare. Uttolkare. Någon som »utlägger«. Interpret, i synnerhet av orakelspråk, drömmar och omen (Herodotos, f. 484 f. Kr., Demosthenes, 384–322 f. Kr.). 2. Guide, ciceron, i tempel etc. (Pausanias, 200-talet e. Kr.). Kommentator (Galenus, 200-talet e. Kr.).

HERMENEUS – 1. Interpret, särskilt av främmande tungomål. Drago-man (Herodotos, f. 484 f. Kr., Xenofon, f. 443 f. Kr.). Domstolsinterpret (200-talet e. Kr.). Äktenskapsmäklare, medlare (Ptolemaios, 200-talet f. Kr.). Mäklare, kommissionär (300-talet e. Kr.). 2. Tolk, förklarare (Pindaros, 500-talet f. Kr. Aiskylos, f. 525 f. Kr.).

METAFRASTES – Översättare (Johannes Tzetzes, 700-talet e. Kr.). Av *metafrazō*, parafrasera (Dionysios från Halikarnassos, 100-t f. Kr.), översätta (Plutarkos, f. 46 e. Kr.).<sup>26</sup>

---

26. H. G. Liddell & R. Scott, *Greek-English Lexicon With a Revised Supplement*, Clarendon Press, Oxford, 1996 års upplaga.

## Historia

I vår del av världen föds företeelsen litterär översättning i spåren av Alexander den stores erövringar och hellenismens behov av att kulturellt knyta samman imperiet. Ofta har översättningshistorien tagit sin början i myten om *Septuaginta*, berättelsen om hur de sjuttio (ibland sjuttiotvå) judiska lärde, under Ptolemaios, år 282 f. Kr. i Alexandria låstes in i varsitt hus för att översätta *Torahn* till grekiska. Mirakulöst kom de ut efter sjuttiotvå dagar, med identiskt lika översättningar.

Myten är intressant, inte minst eftersom den markerar, att den litterära översättningen i sin begynnelse kombinerade två delvis motstridiga traditioner: den judiska och den grekiska. Det fanns ett starkt intresse i det hellenistiska imperiet att kulturellt binda samman de många folken, religionerna och språken. I Alexandria fanns en mycket stor grekisktalande judisk befolkning. Den mest namnkunnige av dessa judar, filosofen Philo, talar också entusiastiskt om översättningsprojektet, och den grekiskjudiska komuniteten i Alexandria var i stora stycken beroende av *Septuaginta* för sina kommentarer av *Torahn*. Men som Aryeh Cohen visar i uppsatsen »The Task of the Talmud. On Talmud as Translation«<sup>27</sup> finns det också mer skeptiska judiska vittnesbönder. I den rabbiniska traditionen tolkas översättningen helt annorlunda än bland de grekisktalande judarna. Det orubbliga faktum att Guds ord inte låter sig översättas får vissa rabbiniska kommentatorer att tala om *Septuaginta* som en andra »guldkalv«, ett blasfemiskt beläte. Aryeh Cohen visar hur denna övertygelse inte bara speglar en dogm utan också en syn på översättning som avsäger sig anspråket att kunna över-

---

27. Den Hollender m. fl. (ed.), *Paratext and Megatext as a Channel of Jewish and Christian Tradition*, Jewish and Christian Perspectives, 2003.



flytta någon sorts essens, och i stället, i enlighet med den talmudiska tolkningstraditionen, *midrash*, vetter åt kommentarer och vidareskrift.

Skillnaden mellan de grekisktalande judarnas mottagande av den grekiska översättningen av *Torahn* och de arameisk- och hebreisktalande judarnas mottagande kan alltså beskrivas som en skillnad mellan allegorisk föreställning (i vid mening) och midrashisk föreställning. Den allegoriska föreställningen är universell, grundad som den är på möjligheten av en och samma sanning i flera dräkter. Denna enda sanning är essentiell medan dräkterna är tillfälliga. För den midrashiska föreställningen är sanningen partikulär och konkret, oåtkomlig för enkel universalisering.

Kanske, tänker jag, är denna motsättning inte lika stor när man kommer till översättandets praktiska hantverk och konst, det som jag i det följande skall kalla metafrasisisk tolkning. Översättarkonsten är till sitt grekisk-romerska ursprung beroende av tolkandets och kommenterandets hantverk. Den motsättning mellan sanningssessentialism och vidareskrift som inte bara Aryeh Cohen påvisar, utan som faktiskt förefaller ligga till grund för nästan all modern översättningsteoretisk historieskrivning är, tror jag, mindre skarp än den verkar, när man lämnar de teoretiska utgångspunkterna och tar sig an det faktiska översättandet från antik tid och framåt.

Det är först med romarna som översättningen blir en central och danande kunskapsform. Romarna var den första civilisation i vår del av världen som såg sig som efterföljare till en överlägsen kultur. »I den romerska sfären«, skriver Eric Jacobsen, »blev översättning regel snarare än undantag inom alla fält, från medicin och jordbruk till filosofi (Cicero) och religion (*Vulgatan*), litteratur inte undan-

tagen«. <sup>28</sup> Framförallt kom översättning att bli en dominerande aktivitet i undervisningen. Men inte primärt som översättning i vår mening, utan snarare som tolkning. Man bör betänka att det gängse grekiska ordet för översättning under hellenistisk tid är *hermeneia*, vilket på latin blir *interpretatio*, alltså det ord som i den klassiska filosofin helt enkelt betecknar »tolkning«.

Översättning handlar i grundläggande mening om att tyda, förstå och tillgodogöra sig den främmande texten. Som praxis och begrepp föds den ur detta praktiska tolkningsarbete. Översättningens poetik växer fram ur romarnas arbete med grekiska källtexter, men genom det växande kristna inflytandet kommer den judiska tolkningstraditionen att få ett förnyat inflytande, som vi snart skall se.

Begreppet »metafras« är till en början synonymt med »parafra-  
fras«. Det handlar om en färdighetsgenre, som visar att eleven/  
översättaren behärskar såväl ett kunskapsinnehåll som ett idiom. Parafrasen har, som Jacobsen visar i sin studie, en central roll i den romerska undervisningen.

Parafra-  
sas användes för att öva studenterna i *analysis* och *synthesis*, genom att bryta ner språket i dess minsta beståndsdelar, sortera och klassificera dem i enlighet med vissa kriterier; och genom att sätta samman dessa komponenter igen i form av nya vävar av varierande kvalitet i enlighet med bestämda regler – en procedur som till sin natur ligger ytterst nära, och som onekligen omärkligt glider över i översättning. (a. a. s. 44)

Ord-för-ordöversättningen kommer på så vis att bli central utgångspunkt. Att dekonstruera den grekiska texten och ånyo sätta ihop

---

28. Eric Jacobsen, *Translation, a Traditional Craft. An Introductory Sketch with a Study of Marlowe's Elegies*, Gyldendalske boghandeln, Nordisk Forlag, 1958, s. 44.

den, på latin. Men denna verksamhet räknas samtidigt som något banalt och skolaktigt. Den högre översättningskonsten, beskriven till exempel av Cicero i *De optimo genere oratum* (»Den bästa sortens talare«), översätter inte ord för ord utan mening för mening i enlighet med latinska idiom. Materialet skall bibringas läsaren »inte räknat, utan vägt«.

Den latinska översättningens poetik kommer så att i grunden följa två vägar. Enligt den förra är översättandet en tolkning av källtextens innebörd. Översättaren intar interpretens neutrala position och försöker transponera originalet till det nya språket, så att säga »lyfta över det« ord för ord. Enligt den senare återdiktas källtexten på målspråket. Översättaren träder i poetens ställe och diktar texten »på nytt«. Mark Possanza har i sin fascinerande studie *Translating the Heavens – Aratus, Germanicus, and the Poetics of Latin Translation* i detalj visat hur latinska översättare återdiktar grekiska dikter. Utgångspunkten är här viktig. Den latinska poesin är »ympad« på den grekiska, skriver Possanza:

Själva den latinska poesin växte fram ur den konstnärliga översättningen och adaptationen av grekisk poesi. Den latinska översättningen av grekiska dikter är som en ympad växt, den får sin näring från samma stam som källtexten, samtidigt som den håller fast vid sina lingvistiska och kulturella karaktäristika. När översättarpoeten Livius Andronicus inledde den passionerade processen att utveckla en hellenistisk litteratur i Rom 240 f. Kr. med översättningen och skapandet av ett, möjligen två grekiska skådespel, existerade det inte någon korpus av poetiska texter på latin, inga nämnvärda litterära kompositioner som till form eller stil kunde jämföras med grekernas.<sup>29</sup>

---

29. D. Mark Possanza, *Translating the Heavens – Aratus, Germanicus, and the Poetics of Latin Translation*, Lang Classical Studies, New York, 2004, s. 1.

Possanza kan visa att de romerska översättarna i sina arbeten inte bara översätter källtexten, utan intertextuellt bygger in, eller ympar den nya texten på en hel litteratur. I översättningarna tillfogar översättaren ofta fragment från andra texter, som kommenterar, förklarar eller kontextualiserar innebörderna:

Den moderna bilden av översättaren som en författare inbegripen i en lexikal strid, man mot man, med källtexten, med målet att skapa en sann och bokstavlig kopia av dess mening, är inte tillämplig på den latinska översättarpöeten, som inte bara arbetar med källtexten utan också med de texter som influerat och blivit influerade av den. För dessa översättare är källtexten inte en isolerad lingvistisk artefakt, utan en del av ett komplext system av texter som inte är av statisk utan av dynamisk natur. [...] Källtexten är inte fixad i hägnet av en fast, bokstavlig mening, eller i hägnet av en litteraturhistorisk kontext som bestämmer meningen. (a. a. s. II–III)

När denna praktik stöter samman med skriftreligioner som judendom och kristendom uppstår, som vi har sett, problem. Den kristna översättningskonstens centralgestalt, Hieronymus, tas ofta som ett exempel på denna konflikt. I sitt berömda brev 57 till Pammachius, *De optimo genere interpretandi* («Det bästa sättet att översätta»), utvecklar han i Ciceros efterföljd ett försvar för meningsöversättning gentemot ord-för-ordöversättningen. Till denna hållning bekänner sig Hieronymus vältaligt i brevet. Men, tillägger han parentetiskt, »(utom när det gäller de heliga skrifterna, där till och med ordens ordning är ett mysterium)«.

Denna lilla parentes är fatal. Hieronymus var ju den som skeptiskt vägrade låta sig nöja med *Septuagintan* och de andra översättningar till grekiska och latin som fanns av Bibelns texter, utan som själv lärde sig hebreiska och därefter översatte sin *Vulgata* med

såväl hebreisk som grekisk förlaga. På denna lilla parentes vilar alltså en väldig tyngd. Frågan om översättningens principiella möjlighet, frågan om det finns en sanning bortom språket i skriften, eller om sanningen i själva verket, som vissa judar förfaktade, var bunden till skriften ända ut i de enskilda bokstävernas form.

Men nu är vi på väg in i den motsättning som översättningsteorin om och om igen till synes olösligt reflekterar. Men mitt ämne gäller inte översättbarheten som sådan, utan översättningarnas faktum. Frågan är: Vad är det vi faktiskt gör då vi översätter? Vad är det som där helt faktiskt aktualiseras?

Låt mig försöka närma mig ämnet cirkelvis. Låt oss en stund stanna i den antika diskussionen som, förefaller det mig, genom sin ursprunglighet illustrerar premisserna för vår samtida syn på översättandets konst.

### *Dunklet*

Att ljuset, då vi med blicken följer bokstävernas rader, kommer ur vår förståelses källa är klart. Men dunklet, som emellanåt förmörkar vår läsande blick – varifrån kommer det?

När de två snarstuckna snillena Augustinus och Hieronymus debatterar den Heliga Skrift i allmänhet och Paulus' Galaterbrev i synnerhet är det mycket tal om dunkel. Kanske kan man säga att debatten dem emellan, som fortfarande måste gälla för en av kritikhistoriens skarpaste ordväxlingar, ytterst handlar om varifrån dunklet kommer. Augustinus tycks vara av den principiella uppfattningen att den Heliga Skrift i sig själv inte kan vara dunkel, utan att dunklet alltid kommer av den läsandes liksom lekamliga skumögdhet. Hieronymus, vars tanke har sin grund i det ytterst handfasta sökandet efter de »rätta« orden i översättningsarbetet, och

som därför har en djupare erfarenhet av språket och dess verkan, tycks vilja hävda att Skriften som sådan rymmer dunkla passager. Meningen kan då – nödortfött – lysa läsningen. Men dunklet kommer så att säga inifrån.

Skillnaden dem emellan är dock mer nyanserad. Augustinus skriver: »[J]ag vill fortfarande veta hur en översättare skall jämka samman sin egen kunskap om språket med ingivelsen från dem som rannsakar skrifterna i samråd. Även om deras tro är den enda rätta måste de på många dunkla ställen ta hänsyn till olika åsikter, låt vara att mångfalden i sig inte alls strider mot endräkten i en och samma tro. Så kan till och med en och samma kommentator efter samma tro förklara samma ställe på flera olika sätt, eftersom dess dunkelhet medger detta.«<sup>30</sup> Här varierar Augustinus en tankefigur som återkommer också i hans retorik. Skriftens »dunkelheter« är i själva verket ägnade att träna dess läsare och visar sig alltså vara ett slags upplysta dunkelheter, som inte vaktar något förborgat i texten, utan som uppdagar något förborgat i läsaren. Skriften menar alltid vad den säger. Men vår förmåga att rätt uppfatta det sagda är begränsad. Oklarheterna och dunklet är performativa. De är ägnade att polera läsarens förmågor, så att hon till sist skall kunna se klart. Men det är uppenbarligen inte bara genom det platoniska förnuftet hon skall dansa. Augustinus må vara klarhetens väktare, men han erkänner rätttroget mysterierna.

För praktikern Hieronymus ser det helt annorlunda ut. För honom är det inte orden utan meningen som skall översättas. Och därför faller till sist översättandets konst åter på översättarens dygd. »Den som säger sig vilja imitera apostlarnas stil måste först imitera dygden i deras leverne«,<sup>31</sup> skriver han. Också apostlarnas tal kan

---

30. *Svenskt Patristiskt Bibliotek, band III*, Artos, Bjärum 2001, s. 277.

31. »*Qui in sermone imitari se dicit Apostolus, prius imiteur virtutes in vita illo-*

vara oklart. Det åligger översättaren att klargöra meningen med det sagda.<sup>32</sup>

Hieronymus' inställning, utlagd i *De optimo genere interpretandi*, brukar ofta få representera meningsöversättningen i översättnings-teoretisk litteratur. Grovt sett brukar man där hävda två olika förhållningssätt till översättning. Å ena sidan har vi en ord-för-ord-praktik som handlar om att överflytta information från ett språk till ett annat. Den gör sig allt bredare i informationssamhället och representeras kanske tydligast av översättningsmaskinerna i alla deras skepnader: från komplexa språkvetenskapliga datorprogram till de enkla översättningspennor som varenda butik för kontorsmateriel tillhandahåller. Å andra sidan har vi en språksensibel praktik som rör sig bort från den extrem, där översättning på sin höjd kan betraktas som interpretation eller kommentar, till den andra extremen, där översättaren / författaren diktar texten en gång till, på ett nytt språk. Däremellan finns förstås många varianter, där Hieronymus' meningsöverföring väl är den mest pragmatiska och därtill praktiska, för att inte säga faktiska, i en värld där texter oavlatligt ömsar skinn. Det Hieronymus vet och pedagogiskt förklarar i sin skrift om översättarkonsten är att texter alltid är inkonsekventa, fulla av ostyrkta och felaktiga antaganden, osäkra referenser,

---

*rum*», *Epistolae* 57, kap. 12. Hieronymus' brev finns publicerade på många håll på nätet, t. ex. <http://patrologia.narod.ru>.

32. I brevväxlingen med Augustinus åskådliggörs detta förhållningssätt tydligast i diskussionen kring en växt som uppträder hos Jona. Denna växt kallas »pumpa« i *Septuaginta*, men Hieronymus har i sin *Vulgata* kallat den »murgröna«, eftersom växten som sådan saknar latinskt namn och »murgröna« kommer närmare verkligheten än »pumpa«. Hieronymus argumenterar väl för sin pragmatiska hållning, men Augustinus svarar surt att han tänker fortsätta att kalla den »pumpa«, dels av auktoritära skäl (eftersom »de sjuttio« visste vad de gjorde) och dels av opportuna skäl (därför att församlingen inte gick med på någon ändring).

sammanblandningar. Inför denna insikt förfäktar han förvisso några principer, framför allt den gängse romerska att det är *meningen* och inte *orden* som skall översättas. Om någon evangelist råkar hänföra ett citat till fel författare, så gäller det att överse med misstaget och se till intentionen. Men han vet också att de faktiskt träffade valen i översättningsarbetet alltid kan ifrågasättas, att de alltid i någon mening är approximativa och tillfälliga. Mot denna insikt ställer Hieronymus dygden och religionen. Till sist handlar översättningskonsten om en hållning, en personlig övertygelse, en tro. Rörande nog håller han i slutet av sin skrift upp å ena sidan Sokrates' »Jag vet att jag ingenting vet« och å den andra det delfiska »Känn dig själv« som de två motstridiga principer som bör vägleda översättaren. I detta vetandets limbo skall översättaren likväl träffa sina val. »Sant« eller »falskt« är där långt mindre giltiga frågor än »rätt« eller »fel«. Det är i etiken och inte i ontologin översättaren ytterst skall söka vägledning för sina val.

Häri anar jag en grundval för den metafrasiska översättarpraktiken. Den är med nödvändighet pragmatisk och förhandlande till sin karaktär. Det preliminära, rent av efemära, är metafrastens bekännelse. Översättningens aktualitet är ständigt öppen för det potentiella.

### *Hypotetisk nödvändighet*

Aristoteles, som ägnat tolkningen en egen skrift, där han bland annat just reflekterar kring potentialitet (nedan översatt som »förmåga«) och aktualitet (nedan översatt som »verksamhet«),<sup>33</sup> skriver:

---

33. Skriftens titel – *Peri hermeneias* (»Om tolkning«) – brukar alltså det ord som före romartiden även betecknade »översättning« på grekiska. *Hermeneias* är till



Alltså: Eftersom det universella följer av det partikulära, så följer det av att något med nödvändighet är att det har möjlighet att vara, dock inte varje slags möjlighet. Alltså är det kanske så att »nödvändigt« och »inte nödvändigt« är en princip för alla modaliteter av vara eller inte vara, och att man bör betrakta de andra modaliteterna som följande av dessa båda.

Av det sagda framgår sålunda klart att sådant som av nödvändighet är i sin verksamhet, så att om de eviga tingen kommer före så kommer också verksamhet före förmåga. Och vissa ting är verksamheter utan icke-verksam förmåga, till exempel de första substanserna; vissa ting är verksamheter med icke-verksam förmåga, vilket kommer före förmågan till naturen, men i avseende på tiden kommer efter den; och vissa ting är aldrig verksamheter utan enbart förmågor.<sup>34</sup>

Vi har redan sett att Dikten hör till den andra kategorin ovan, det som är aktuellt men samtidigt potentiellt, det vars aktualitet av naturen föregår potentialitet, men följer på den i tiden. Detsamma gäller förstås översättningen. Men Aristoteles tangerar i citatet ovan ytterligare ett begrepp som är relevant för översättningens teori – *nödvändigheten (anankē)*.

Om översättningen skall beskrivas som ett kausalt förlopp är

---

exempel det ord som genomgående används i den ovan relaterade diskussionen om *Septuaginta*. Frågan om Aristoteles själv betitlat texten är emellertid omstridd. Att tyda titeln »Om översättning« vore kanske självsvaldigt, men i sin närgångna och hopplösa behandling av språket som sådant tangerar Aristoteles inte sällan översättarens särskilda kunnande och sensibilitet.

34. *De interpretatione / Om sofistiska vederläggningar*, övers. Börje Bydén, Thales, Falun 2000, s. 37. I boken anges de tillägg som förts till texten, informationer jag har utelämnat i citatet för läsbarhetens skull. Bydéns översättning är i sig en illustration till föreliggande texts tema, i det att den så följsamt återger Aristoteles' ofta irriterande elliptiska stil.

frågan om nödvändigheten avgörande. Enkelt talat förekommer hos Aristoteles tre sorters nödvändighet. Den naturliga nödvändigheten, till exempel att en sten som kastas uppåt förr eller senare vänder nedåt. Den onaturliga nödvändigheten, orsakad av en eller annan tvingande kraft. Till exempel: När man kastar en sten uppåt rör den sig uppåt. Och slutligen: den hypotetiska nödvändigheten. Det är den sistnämnda som är intressant för oss. I hägnet av en teleologisk process, som till exempel en översättning, kan den hypotetiska nödvändigheten beskrivas: För att X skall vara, måste Y föreligga. Förhållandet är hypotetiskt eftersom X inte måste vara. Om exempelvis en såg görs av papper så kan den i en mening vara en såg, men den kan inte såga. För att den skall kunna såga och därmed aktualiseras som såg, måste den vara av stål eller något annat funktionellt material.

Det är uppenbart att begreppet hypotetisk nödvändighet kan vara användbart för den som vill tänka över översättning, men det beskriver också ett förhållande som förefaller mig viktigt för formulerandet av en »översättningskritik«. Översättningens »funktionalitet« är ju avgörande för hur vi värderar dikten i dess nya skepnad. Förhållandet mellan innebörd (*hermeneia* / interpretation) och funktion (framförbarhet / exekverbarhet) är ju en av de skillnader som kritikern (men också översättaren, som vi snart skall se) kan arbeta med. Jag skall strax återkomma till detta.

Den som närmar sig diktandet som en teleologisk process hamnar emellertid lätt i mystiken. En av dem som allra bäst beskrivit denna mystik är poeten Karl Vennberg. Vid ett seminarium kring skrivakten som jag arrangerade i början av nittioalet utgick Vennberg från frågeställningen »Hur vet man att en dikt är färdig?«. <sup>35</sup> Det är en akut fråga för varje diktare. Varför inte ändra dikten en

---

35. Eftersom föredraget aldrig trycktes måste jag här referera honom ur minnet.

gång till, lägga till eller stryka en rad, byta ut ett ord, tillfoga ett komma eller ett mellanslag? Är inte diktandets slutpunkt i själva verket ett godtyckligt svar på diktarens bristande uthållighet och perfektion? Vennberg turnerade frågan genom att beskriva diktens tillkomst. I koncipieringens ögonblick föds en »skuggdikt«, menade han. Diktandet består sedan i att fylla ut denna skugga, att ge den språk. När så har skett, är dikten färdig.

Det slående i Vennbergs modell är att den placerar diktandet bortom frågorna om »bra« eller »dåligt«, »sant« eller »falskt«, »gott« eller »ont« etc. När skuggan är ifylld har för det mesta en rätt halvdan skapelse tagit språklig gestalt. Men diktaren vet att dikten är »som den skulle bli«. Och hon eller han är fri att lämna den åt dess öde.

Man kan invända att detta är en romantisk tanke om diktens tillblivelse, men jag tror att fler poeter än jag kan känna igen sin egen erfarenhet i Vennbergs enkla modell. Och det är först i ljuset av en teleologi som det är möjligt att förstå förnimmelsen av att dikten är »färdig«, att det inte går att arbeta med den längre, att den »är som den skall vara«.

Intressant nog känner man sällan likadant inför andras dikter i översättningsarbetet. De skulle nästan alltid kunna förbättras. Om inte annat så kan man alltid bryta raden annorlunda, eller sätta en punkt där det står ett komma. Det är, tänker jag mig, detta förhållande som gör Hieronymus' tanke om dygdens betydelse för översättandet så bestickande. Översättaren kämpar alltid med impulsen att »förbättra« dikten, att putsa till den en aning, att byta ut nån menlös liten detalj. Den problematik som dessa oundvikliga impulser reser brukar nästan alltid diskuteras i ljuset av begreppen »det egna« och »den andres«. Men är det verkligen en fråga om ägande, rättigheter och förvanskning? Måste man alltid tala om problemet ur juridisk synvinkel?

## Översätta och spela

Marcia Sá Cavalcante Schuback påpekar i sin bok om tolkandets konst, *Lovtal till intet*:

Den idag mycket omfattande litteraturen kring hermeneutik och tolkningsteori fokuserar nästan enbart på läsning och tolkning av skrivna texter, av det skrivna ordet. Det är förvånande att den musikaliska interpretationen inte har fått spela någon större teoretisk roll i denna tradition. Partituret, musikens skrivna notation, kan i själva verket sägas vara den mest radikala texten, genom att läsningen av ett partitur redan i sig är en tolkning. Den skrivna noten »finns«, klingar, endast när den tolkas. Om vi medger att förståelsen och inte förklaringen är det mest centrala vid läsningen och tolkningen av »text«, då är det i samband med den musikaliska notationen som detta verkligen synliggörs.<sup>36</sup>

I förhållande frågan om Diktens aktualitet är Sá Cavalcante Schubacks påpekande särskilt belysande. Men den musikaliska interpretationens hantverk har kanske ännu större praktiska likheter med den metafrasiska tolkningen. Metafrasten är å ena sidan en interpret, å den andra en exekutör. Det är till exempel ur den exekutiva översättarerfarenheten Hieronymus i brevväxlingen med Augustinus så övertygande kan argumentera för sin sak. Augustinus betraktar översättandets hantverk som en serie val mellan olika alternativ. Men Hieronymus vet att valen alltid är för komplicerade och att översättningens konst i själva verket handlar om en (djupt dubiös) självklarhet i utförandet. Sökandet efter en hypotetisk nödvändig-

---

36. Marcia Sá Cavalcante Schuback, *Lovtal till intet*, Glänta Productions, 2006, s. 168.

het. För Hieronymus, som för alla litterära översättare, är det avgörande att texten skall »fungera«. Denna egenskap hos översättningen blir så mycket mer accentuerad när det gäller Bibeln, förstås, eftersom läsakten här är så aktiv och danande. När Augustinus ifrågasätter *Vulgatan* i ljuset av *Septuaginta*, svarar Hieronymus också sårat att det naturligtvis står den store biskopen fritt att föredra den gamla översättningen framför hans nya, men han är noga med att påpeka sin egen översättnings grund i noggranna, och tolkande, studier inte bara av förlagorna, utan också av alla tillgängliga kommentarer av förlagorna. Han vidhåller, helt enkelt, inte bara att hans tolkning är »sannare«, utan att den också är mer funktionell. Här blottar Hieronymus hur oklar gränsen är mellan att tolka och att översätta, mellan *exegesis* och *metafrasis*. Han skriver:

Den som inte vill läsa min översättning är inte tvungen att göra det mot sin vilja. Han får dricka sitt gamla söta vin och försmå min vinmust, som jag gett ut för att förklara de äldre översättningarna, så att dessa där de är obegripliga blir tydligare genom mina kommentarer.<sup>37</sup>

Hieronymus söker sig alltså fram emot en hypotetisk nödvändighet, och kallar denna nödvändighet för »dygd« och »stil«. Andra skulle kanske kalla det för en »dans«, en »tonträff« eller en »kongenialitet«. Den relaterar hur som helst till en kunskapsform som i allt väsentligt saknar terminologi, kanske rent av »språk«, en kunskap som är »tyst« och kroppslig. Den bygger på erfarenhet och prövning, och den söker ett giltigt »sätt«, en »hållning«, en »attityd«. Översättningen skall klinga i enlighet med det »instrument« översättaren förfogar över.

---

37. *Svensk Patristiskt Bibliotek, band III*. Artos, 2001, s. 235.

## Dygdig tolkning

Man bör varken lita på musikkritiker eller lyrikkritiker innan man sett dem dansa. Gäller det också för översättaren? Hieronymus anmodar översättaren att efterlikna i dygd. Men vad innebär det här att efterlikna?

Själv har jag sysslat en del såväl med musikalisk interpretation som med översättning. Mina erfarenheter är knappast bjudande, men jag har gjort båda sakerna tillräckligt mycket för att kunna jämföra.

Även om musikalisk interpretation är en konst med mängder av teoretiska och praktiska varianter, så vilar den alltid på det förhållande som Sá Cavalcante Schuback håller fram i citatet ovan. Notan »finns« endast då den tolkas. Den äger aktualitet endast i händelsen. Sökandet efter den »rätta« tolkningen är ett sökande efter »sätt« att spela. Detta sökande kan grunda sig i många olika kunskaper, sådana som gäller notationen, tonsättarens biografi och estetik, historiska kunskaper, instrumentala kunskaper, teoretiska och metateoretiska kunskaper etc. Men oundvikligt är alltid oscillatio<sup>38</sup> mellan att prövande frambringa ljudet och tolkande lyssna till det. Denna lilla uppmärksamhetsförflyttning är vital. Fram och tillbaka, fram och tillbaka. Spela – lyssna. Spela – lyssna. Tills den »rätta« tonen har förvandlats till ett »sätt«, en »stil«, en »dygd«, ett mönster eller en dans där »det rätta« råder.

Översättandets konst rymmer snarlika procedurer. När väl sländet i ordböcker, inläsningar på tids- och lokalspecifika förhållan-

---

38. Begreppet »oscillatio« är myntat av retorikern Richard Lanham, som ett tillägg till retorikens stora begreppsarsenal. Se Richard A. Lanham, *The Economics of Attention: Style and Substance in the Age of Information*, University of Chicago Press, Chicago, 2006.

den, biografi, poetik och verk är gjort – när stycket så att säga är ordentligt genomspelat – handlar det om samma slags oscillatio. Prova en skrivning, läsa den högt, skriva ut den, värdera och prova igen. Till slut är tolkningen så bra den kan bli. Man har bytt en sista lösning mot en annan, fram och åter några gånger och slutligen stannat för att en av dem är lite mera »rätt« än den andra. Då kan man förstås sända ut översättningen på läsning, inhämta synpunkter, låta sig genskjutas av andra idéer och läsningar. Men till sist har man alltid nått vägs ände, och dikten är, inte som den »skall vara«, utan som den »kunde bli«. Den översatta dikten är så ofullkomnat fullkomlig som den kan bli i hägnet av min förmåga. Den aktualiserade översättningen pekar i så mening alltid på den översatta diktens fortsatta översättbarhet, dess potentialitet.

Jag tänker mig att översättandets dygd gäller just den översatta diktens översättbarhet: det i översättningen som tillhör Aristoteles' tredje kategori, det som »aldrig är verksamheter [aktualitet], utan enbart förmågor [potentialitet]«

Om förhållandet mellan översättare och källtext/författare skall vara »dygdigt«, hur vinner man då denna dygd? Hieronymus hänvisar till imitatio, efterliknandet, det grekerna kallade *mimesis*.<sup>39</sup> Men vad slags »mimesis« är det han hänvisar till? Inte, som man kanske skulle kunna tro, till den grekiska, platoniskt-aristoteliska mimesistanken, utan tvärt om till den judisk-kristna »Imitatio Dei«-traditionen, den stora bibliska tolkningstradition som i judisk och sedan kristen teologi hör samman med tanken på Adam / människan som »Guds avbild«, den tradition som till exempel Paulus i brevet till efesierna på klingande grekiska formulerade *tinesthe oun mimētai tou theou ōs tekna agapēta* (»Ta alltså Gud till föredöme«).

---

39. »Prius imiteur virtutes«, skrev kyrkofadern.

Notera att verbet han använder är *mimētai*, »efterlikna« (av *mimesis*, »efterbildning«).<sup>40</sup>

Det »imitatio« Hieronymus anbefaller är till sitt ursprung inte teoretiskt, utan djupt förankrat i en praktik. Peter Singer beskriver i sin bok *A Companion to Ethics* den judiska »Imitatio Dei«-traditionen med orden:

Gudsimitatiet är inte en metafysisk sak inom judendomen, utan en praktisk, moralisk. Judar är varken bokstavligt eller direkt tvungna [...] att transcendera sina normala själv och i någon mening bli *som* Gud; de är snarare tvungna att agera på vissa sätt. Det är genom att uppnå praktisk, moralisk perfektion som judar imiterar Gud och uppfyller sina öden som individer skapade till Guds avbild.<sup>41</sup>

Det Hieronymus har i tankarna då han talar om översättarens dygd är, kan man alltså förmoda, inte en efterbildning i grekisk mening, inte ett sökande efter identitet eller essentiell likhet, utan en praktik, ett »sätt«, en »hållning«.

En sådan dygdighet förvärvas genom övning. Precis som en musiker för att kunna tolka sitt partitur måste öva på sitt instrument, måste översättaren i Hieronymus' efterföljd öva upp sitt. Därefter kan hon eller han gång efter annan spela igenom det främmande partituret, pröva det i enlighet med sitt kunnande, sin begåvning och sin sensibilitet. Och slutligen kan hon eller han, i hägnat av oscillatiet, prövande den hypotetiska nödvändigheten, spela igenom hela texten ända tills ett »sätt« har satt sig i kroppen, i språkets rörelse, i »stilen«, och den nya tolkningen kan ta gestalt.

---

40. Jfr. även *mimos*, imitatör, skådespelare.

41. Peter Singer, *A Companion to Ethics*, Oxford Blackwell 1993, s. 85.



Detta sätt måste utformas i beaktande av den översatta diktens fortsatta översättbarhet. Översättning är, och måste vara, en underkastelsens konst. Jag syftar här inte på att översättningen måste hänvisa till den specifika källtexten i sig, utan till källan som sådan, till dess alltid överordnade aktualitet, den aktualitet vars översättbarhet (potentialitet) måste respekteras i den aktuella översättningen. Översättarens dygd realiserar insikten om att hennes eller hans instrument alltid är tjänande och dess uttryck är underkastat potentialiteten.<sup>42</sup>

### *Översättning och aktualitet (tillägg)*

Efter flera seminarier och diskussioner, bland annat med utgångspunkt i detta kapitel, har jag förstått att den dygd översättaren har att utveckla och förvalta framförallt gäller skapandet av objektet.

Det största arbetet i översättandet består i att realisera potentialiteten i den dikt som skall översättas. Här är analogin med musikerns förhållande till noterna ånyo illustrativ. Översättaren måste mobilisera hela sitt kunnande, sin begåvning och sina förmågor i arbetet med att få till den dikt som hon eller han sedan kan vara trogen (eller otrogen), att läsa i ordets allra mest komplexa och totala mening. Härvidlag liknar översättaren musikern. Men översättningen liknar inte musiken. Musiken är, i ljuset av denna analogi, det objekt översättaren skall översätta, den låt som skall transkriberas till ett annat språk.

---

42. Detta gäller förstås i lika grad t. ex. en översättning av en översättning. Det är inte texten som sådan, utan själva förhållandet till källtexten, som knyter översättningen till potentialiteten.

Frågan om huruvida det som skall översättas finns bakom eller i texten är därför sekundär. Det stora arbetet sker i den kropp som står mellan språken, mellan fraserna. Det är i och genom översättaren översättningens föremål blir till. Kanske kan man rent av säga, att översättaren själv måste skapa sig på nytt i detta arbete, just såsom diktaren – vilket framgår av ett senare kapitel i denna bok – under diktandet måste återskapa sig i den nya dikten.

## Läsning och underkastelse

Det finns evolutionspsykologer som menar att vår förmåga att läsa stammar ur människans behov av att kunna bedöma omgivning, alltifrån förmågan att närläsa bytesdjurens och fiendernas spår till att kunna bedöma risker och möjligheter i olika terränger eller att avläsa himlen, vädret, tiden, det främmande. Det är en fantasi-eggande tanke, lätt att översätta i 2000-talets bärande självbilder. I informationseran är människovildens läsförmåga arbetsvardag. Skickligheten i att scanläsa stora textlandskap tränar vi från späda år framför skärmar och papper. Rörelsen från att värderande avläsa vidsträckta horisonter och fält till att plötsligt fokusera på väsentliga detaljer, avvikelser, förtätningar eller öppningar är utgångspunkten för 2000-talets danande av uppmärksamheten. I den grundläggande skillnaden mellan visualiserande och verbaliserande läsakt ligger betoningen här avgjort på den förra. Den stumma blickens skicklighet. De som nån gång sett filmer av hur ögonen rör sig i komplexa mönster på den visuella tystläsaren glömmet dem inte. Där finns en osynlig hermeneutisk skrift, ett slags oberäknelig abstrakt koreografi, en förståelsens irrande ögondans. Om man tänker sig att det ur pupillen på den läsande sprang en tunn stråle av kol skulle datorskärmen i läsakten snabbt förvandlas till en labyrinth av vägar, samband och sammanhang vars egen komplexitet metonymiskt skulle förhålla sig till den långt större komplexitet som läsningen rymmer.

Men som läsakt i strikt mening är verballäsningen ursprungligare. Tystläsningen är av allt att döma ung, och Augustinus' omtalade förvåning över lärofadern Ambrosius' underliga beteende vittnar om en genuin oförståelse för tystläsningen också bland lärde, ett främlingskap som skulle hålla i sig långt fram i medeltiden:

När han läste löpte hans ögon över sidorna och hans tanke sökte innebörden, men hans röst och tunga vilade. [...] Kanske var det hans försiktighetsmått för att inte – om det fanns någon uppmärksam lyssnare närvarande – behöva ge en förklaring, om den författare han läste någonstans hade uttryckt sig dunkelt, och inte heller behöva tala om mer svårlösta frågor; genom att ägna tid åt detta skulle han ju inte hinna läsa så mycket som han ville.<sup>43</sup>

För den antike normalläsaren syftade dock verbet »läsa« på att ljuda, det vill säga på att upprepa det tysta tecknet som läte, i enlighet med språkets överenskommelser. Texten var alltså att betrakta som ett slags partitur, och skriften var en teknik för ljudlig upprepning, kroppslig gentagelse. Den var helt överlägsen den förskriftliga tekniken att imitera en annan (och av nödvändighet närvarande) röst, men den verkade i enlighet med samma upprepningsprincip. Det är i det spänningsladdade förhållandet mellan skriften som landskap och skriften som teknik som dikten kan aktualiseras som

---

43. *Bekännelser*, övers. Bengt Ellenberg, Artos, 1990, s.128. Det är intressant att Augustinus redan så här i tystläsningens begynnelse iakttar att det är en teknik som syftar till att maximera mängden läst text. Genom att slippa svara för det han läser kan Ambrosius läsa mer. I gengäld måste han utstå misstanken om att han struntar i förståelsen och hellre hastar vidare, antingen i förhoppningen om att mer tänkvärda problem skall dyka upp, eller för att han skall upprätthålla sin image av storläsare och kunna svara alla som undrar: »Ja, den har jag redan läst.«

Dikt. D[d]ikten är å ena sidan objekt för vår uppmärksamhet, men å andra sidan del av vår kropp och därmed bunden till vår existens, vår dödlighet. Liksom huden då vi lägger ena handen på den andra samtidigt känner *på* och känner *av*, så beror diktens Diktblivande av dessa samtidiga modus.

Tystläsningens akter skall jag återkomma till, men dikten, som ju är långt äldre än skriften, bär sitt förskriftliga, verbala ursprung i sitt själva väsen. Det gäller, menar jag, också moderna dikter som mer *ser ut* än de *låter*. Jag har i alla händelser ännu inte stött på någon dikt som helt saknar förbindelse med lätet, förstätt som den läsande kroppens gentagelse.

I förskriftliga samhällen äger dikten blott existens i framförandet. Upplåtandet av rösten är den akt genom vilken den mänskliga kroppen låter dikten bli till. Frågan om texten, förstådd som dikten i dess potentialitet, är därför en gåta i muntliga kulturer, en gåta som får mening blott genom komplicerade kulturella, mytiska och religiösa föreställningsvärldar. Förbindelserna mellan den förskriftliga dikten och minnet, gudarna och sanningen, utreds vad antiken beträffar fortlöpande av forskningen. Och de akter genom vilka dikten realiserar i muntliga kulturer, framförarnas ritualer, tekniker och traditioner i olika samhällen och epoker, är föremål för otaliga studier inom forskningsfältet muntlig poesi. Jag har tidigare uppehållit mig en del vid denna forskning och skall inte upprepa det här. Det för mitt vidkommande väsentliga är att en del av dessa praktiker följer med dikten in i skriften. Som bland andra Jesper Svenbro pekat på i flera studier handlar läsning under antiken om att ge röst åt, att ge liv åt död text. Denna akt är entydigt kroppslig. Det är genom att upplåta sin kropp, sin röst, åt dikten som den kan aktualiseras. Skriften är i allt väsentligt potentialitet. Paul Zumthor uttrycker det vackert då han skriver:

Längtan efter levande röst lever i all poesi, men i skriften lever den i exil. Poeten är röst, *kléos andrôn* enligt grekernas formel, vilken kan spåras ända till de tidigaste indoeuropeerna. Språket kommer någon annanstans ifrån: från muserna, enligt Homeros. Ur denna föreställning kommer idén om epos, öppningsordet av vara och värld: inte det rationella *logos*, utan snarare det som *phōné* representerar: aktiv röst, full närvaro, uppdagande av gudarna. [...] All poesi strävar efter att göras till röst, att en dag göra sig själv hörd: att gripa det som är individuellt okommunicerbart, där meddelandet blir identifierat med den situation som alstrar det, på ett sådant sätt att det spelar en sporrande roll, blir en sorts rop på handling.<sup>44</sup>

Mot utsagor som denna kan man resa invändningar. Dikotomin röst / skrift är, som inte minst Jacques Derrida har lärt oss, förrädisk i sina konsekvenser. Skriften kan vara ursprungligare än rösten i vissa uttryck och traditioner, och det går aldrig att reducera dikt till röst. Men Dikten är, för sitt Diktblivande, beroende av en akt, och står därför i en väsentlig relation till kroppen. Detta gäller även den möjligen utopiska dikt i vilken vi förnimmer skriftens egen neutrala stämma.

### *Läsakt*

Konsten att väcka skriften till liv är helt central i vår kultur. Den berör allt från filologins metoder och hantverk till hermeneutikens alla förgreningar. Den lilla stump av detta civilisatoriska trassel som handlar om att läsa dikt tillhör dock dess extremer. Diktläs-

---

44. a. a. s. 127. Grekiskans *kléos andrôn* kan översättas »männkliggjort rykte«, eller kanske rent av »förkroppsligat rykte«.

ningen har drag av en rad ritualer och liturgier och är som sådan bunden vid praktiker som har sina rötter i mytologiska och religiösa traditioner. Men den är också något utöver allt detta. Som alla interpretativa konstarter rymmer den ett estetisk oscillatio mellan fysiskt framförande och kritisk värdering, uttryck och begrundan. Den poetiska läsakten beror av den elementära konstnärliga akt som består i att nyttja sig själv som instrument, att »spela på«, men också att »lyssna till« sig själv. Denna konstitutiva klyvnad av den poetiska läsarens vara står i förhållande till den aristoteliska skillnaden mellan *dynamis* och *energeia*.

Som recensent och lektor står jag ofta inför uppgiften att läsa diktsamlingar och poetiska författarskap jag förut inte kände till. Situationen har med åren fått mig att utbilda vissa rutiner och praktiker. Jag tittar först ganska hastigt igenom boken, läser den nonchalant, som om den var vilken text som helst. Sedan låter jag den gärna ligga några dagar, medan jag läser det övriga författarskapet. Under tiden tar jag ibland upp den, läser lite, lägger den ifrån mig. Några dagar senare sätter jag mig, nästan alltid en aning motvilligt, till rätta och prövar att läsa hela verket högt. Jag kommenterar läsningen med anteckningar antingen i eller bredvid boken. Jag tar om de dikter som så kräver många gånger. Påtagligt ofta börjar jag skeptisk och slutar fascinerad. Någon dag senare läser jag på nytt igenom bok högt. Då brukar läsningen ha klarnat i så mening att *ett sätt att läsa den* föreligger. Detta »sätt« består ofta i så enkla saker som att jag inte tvekar över rytmiska betoningar eller uttal och i att syntaxen känns idiomatisk. Parallellen med att ha spelat igenom ett musikstycke är nästan heltäckande. Man vet hur man skall göra, helt enkelt.

Denna elementära interpretation, bortom den egentliga tolkningen, rymmer ett avgörande mått av underkastelse. I den poetiska läsakten, där språket uppträder i sin »högsta potens«, kan kra-

vet på läsaren härvidlag vara betydande. Vissa dikter är helt enkelt väldigt svåra att läsa i denna mening. Och jag föreställer mig att upplevelsen av att »inte förstå«, som många förknippar med poesin som genre, ofta bottnar i oförmåga att utföra läsakten så som dikten kräver. Det handlar alltså mindre om att *inte förstå* än om att *inte kunna*. Men läsakten kan å andra sidan inte beskrivas som en metod, en teknik. Den poetiska läsaktens underkastelse är av mycket djupare och mer genomgripande art. Ja i själva verket är den anti-teknisk, den kräver en beredskap som gäller något långt mer än vår förmåga. Den gäller läsarens själva *vara*, eller rättare: *bliva*.

### *Proskynesis*

Föreställningen och förhoppningen om det »levande ordet« har inte bara grekiska utan även judiskt-kristna rötter. Alla skriftreligioner är inbegripna i ett evigt arbete med att genom ritualer, kommentarer, traderingar, översättningar etc. hålla texten aktuell och levande. Det är en möda som bara växer och ackumuleras ju längre tiden går. Det gäller förstås i synnerhet religionernas messianska inslag, där det icke infriade löftet om en stundande återlösning får allt svårare med trovärdigheten ju längre tiden går. Att hålla textens löfte vid liv är helt enkelt livsavgörande för varje skriftreligion.

De religiösa läsakterna ger därför en rik provkarta på sätt att levandegöra text. Från performativa strategier och gemensamgöranden till enskilda innerlighetsövningar i patetiska och innerliga läsakter eller obskyra tolkningsövningar utifrån talmystiska och eskatologiska system. Men det finns också en lång rad ansatser som exklusivt behandlar *akten att läsa* ur ett religiöst perspektiv. Läsakten är ju i själva verket den grundläggande handlingen i varje



skriftreligion. Och med den som utgångspunkt förgrenar sig studiet i ett oöverskådligt antal ämnen, vars mängd och omfattning ligger långt bortom denna boks omfång och intresse.

Ett skede under kristendomens historia har dock kommit att intressera mig särskilt, nämligen de skrifter och traktater som utväxlades under den så kallade ikonoklasmstriden. Konflikten kring den heliga bilden hade sina rötter i urkyrkans problem med förhållandet mellan monoteismens teologi och Kristi status som Gud. Kritiker såväl inom kristendomen som utanför den, bland judar, romare och andra, påpekade gärna det paradoxala i att Kristus var såväl människa som Gud. Det segrande svaret på den kritiken blev den i Nicaea antagna dogmen om *homoousios* (av grek. *homo* »samma« och *ousia* »väsen«) som alltjämt ingår i trosbekännelsen.

Konflikten om den heliga bilden och bruket av den reflekterar i stora stycken dessa teologiska argument. Var det allmänna bruket av ikoner i religiösa sammanhang i själva verket inte att betrakta som avgudadyrkan? Hur förhöll sig bilden egentligen till det avbildade? Hur förhöll sig materien till anden? Dyrkade i själva verket inte de bedjande bilden snarare än den avbildade när de riktade sina böner till eller kysste Maria, Kristus och helgonen? Och vad är egentligen en bild av det oavbildbara, är den inte alltid en reduktion, en dödande precisering av den levande verkligheten?

Här känner vi förstås igen de diskussioner som skriften och det skrivna väckte bland grekerna tusen år tidigare, liksom även den stora mimesisdiskussion som förföljt västerlandets filosofiska och estetiska tänkandet ända från antiken till idag. De materiella tecknen är döda och det liv de eventuellt kan bibringas genom läsakten är ett sekundärt och mekaniskt liv.

Johannes av Damaskus (676–749 e. Kr.) föddes i Damaskus och tjänade under den umayyadiske kalifen Abd al-Malik. I tre mycket skarpa apologier argumenterar han till den heliga bildens försvar.

Argumenten är flera. Johannes pekar på att Gud själv i Skriften skänker människan bilder, hans främsta exempel är förstås stentavlorna med lagen. Han pekar på att Gud avbildas i Skriften. Han åberopar sig på kyrkofäderna och andra auktoriteter. Men Johannes utvecklar även sitt försvar för bilden i ljuset av den kristna logostanken, som är central också i försvaret för *homoousia*. Han skriver:

[M]en liksom Ordet blev kött utan att förändras och förblir vad det är, så blev köttet Ordet utan att förlora vad det är men blev likställt med Ordet i hypostasen. Därför kan jag frimodigt ge en bild av Gud den osynlige, men inte som osynlig utan som en, vilken har blivit synlig för vår skull och fått del av kött och blod. Jag avbildar inte den osynliga gudomen men avbildar Guds synliga kropp.<sup>45</sup>

Här kan man se hur intimt förknippad ikonoklasmstriden var med monoteismens komplicerade teologi. Logosteologin i Johannes' tappning kan emellertid också betraktas som en semiotik. Och det är slående hur väl förhållandet och rörelsen mellan ord och kött i Johannes tänkande överensstämmer med Aristoteles' potentialitet / aktualitet-teori, sådan jag med stöd hos Agamben tolkat den i ett tidigare kapitel. Ordet förblir ord som kött – potentialiteten förblir i aktualiteten, som *adynamis*. Och själva det trick genom vilket bilden på en gång förblir bild och upphör att vara det tänker Johannes över som en akt. Det är genom att närma sig bilden »med rätt

---

45. Johannes Damaskenos, *Tre försvarstal mot dem som förkastar de heliga bilderna*, Artos, Malmö 2008, s. 46. Begreppet *hypostas* är centralt i den tidiga kristendomens teologi. Det betyder ungefär »väsen«, men begreppet är instabilt i det att det beskriver såväl det hela som det enskilda i treenigheten. För en diskussion kring detta, se Ezra Gebremedhin, *Arvet från kyrkofäderna*, Artos, Skellefteå 1992, i synnerhet s. 114.

avsikt och rätt sätt»<sup>46</sup> som den hypostatiskt öppnar sig och kommer till liv. Den som tillber bilden närmar sig den på fel sätt, ett sätt som berättigar kritiken för avgudadyrkan. Men för den som närmar sig bilden »med rätt avsikt och på rätt sätt« öppnar sig det materiella för innebörden, då är det inte bilden vi dyrkar eller begrundar, utan dess levande innebörd. Köttet uppenbaras som Ord.

Avgörande för Johannes är att skilja mellan dyrkan (*latreia*) och vördnad (*proskynesis*). Dyrkan är förbehållen Gud, men vördnad visar många av Bibelns gestalter inför såväl ting som inför varandra.

Vördnadsbetygelser är tecken på underkastelse och vördnad. Och vi känner olika sätt. Först det som hör till den dyrkan som vi tillägnar den ende Gud som till sin natur skall bevisas vördnad. Vidare det som vi tillägnar hans vänner och tjänare för den ende vördnadsvärdes skull. Så visar Joshua, Nuns son, och David vördnad för ängeln, eller för Guds platser som David säger: Låt oss falla ned på den plats där han satte sina fötter (Ps. 131[132]:7 LXX). Eller för den invigda, såsom när Israel visade vördnad inför tältet eller de som står runt templet i Jerusalem och ännu visar det vördnad från alla sidor, eller för dem Gud satt främst såsom Jakob gjorde för Esau, den äldre brodern, och för Faraosom den av Gud insatte fursten, eller bröderna inför Josef. Jag vet också att Abraham bugade för Emmors söner för att visa dem heder. Antingen får du avskaffa alla hedersbevis eller tillåta dem alla, med rätt avsikt och på rätt sätt. (a. a. s. 50–51)

Enligt Johannes av Damaskus är det alltså i en akt av *proskynesis*, vördnad, som bilden upphör att vara (ställföreträdande) objekt och blir till levande bild. Hur kan man tänka sig denna akt? Att den har

---

46. På grekiska lyder Johannes' formulering »*meta tou otheilotos logou chai tropou.*«

med ett förhållande att göra är uppenbart, liksom att förhållandet såväl är kroppsligt som själsligt. Genom att kroppsligt förhålla sig på »rätt sätt« uppstår så att säga en själslig disposition, som öppnar för det levande ordet. Men hur?

Ordet *proskynesis* har en lång och intressant historia, som jag menar kan ge fingervisning om denna akts art. Det betecknade ursprungligen en hälsningsritual som grekerna fann hos perserna och som kom att orsaka åtskilliga debatter kring det egna och det främmande, artikulerat i termer av frihet och underkastelse, alltifrån klassisk tid och långt in i romartiden. Ja faktiskt är den ännu verksam, till exempel i den muslimska börens bugningar »*sujud*«. Frågan om *proskynesis* löper således genom hela antiken och griper om alla eller åtminstone många av dess framträdande traditioner och folk, från perser och judar till hedniska greker och såväl hedniska som kristna romare.

Herodotos (f. 484 f. Kr.) beskriver *proskynesis* hos perserna som följer:

Då de möts ute, kan man lätt på följande sätt märka, om de är varandras jämlikar: De hälsar i så fall på varandra genom att kyssas på munnen. Men om den ene är något ringare i börd, kysser de varandra på kinderna, och om någon är mycket mera lågättad, kastar han sig ned på sitt ansikte för den andre.<sup>47</sup>

Att kasta sig på sitt ansikte för den andre – för grekerna var detta ett beteende som endast kunde rättfärdigas inför gudarna. Bruket av *proskynesis* människor emellan kom därför att bli ett kriterium på barbari, på främlingskap i grekisk mening. Berömd är kontroversen då Alexander den store efter att ha besegrat perserna – och tro-

---

47. Herodotos, *Historia*, övers. Claes Lindskog, Norstedts, 2000, s. 76.

ligen i syfte att integrera de många perser som tjänade i hans armé – proklamerade *proskynesis* i hovritualen. En händelse som starkt upprörde greker och makedonier i hans här, och som gav upphov till brytningen med hans förtrogne historieskrivare, Artistoteleslärjungen Kallisthenes från Olythos.

Rent fysiskt består *proskynesis* i att falla på knä med armarna framåt och ansiktet mot marken. Men dess symboliska innebörder är mångfaldiga.<sup>48</sup> Det är en akt som tematiserar gränsen mellan det gudomliga och det mänskliga, liksom det närvarande och det frånvarande. Och det är en akt där subjektet underkastar sig och vördar den andres makt. Man behöver inte gå så långt som vissa biologiskt inriktade psykologer, vilka i *proskynesis* ser en mänsklig reflex av de underkastelsegester (blottandet av halsen!) som många däggdjur varierar i sitt sociala rangordnande. Men det är uppenbart att gesten såväl markerar gränsen som förbindelsen mellan det egna och det främmande högre. *Proskynesis* är ingåendet eller bekräftandet av ett förhållande, en akt av till-förfogande-ställelse: »Gör med mig vad du vill«. Men det är också en gest där varat ställs vidöppet för det okända: Ske din vilja. I så mening är underkastelsen inte bara en fråga om att bekräfta rang och makt, den är också en beredskap inför det främmande, en – om man så vill – kunskapsteoretisk position: ett öppnande, en lyhördhet, en sensibilitet inför det okända.

På så vis tror jag att man bör förstå begreppets innebörd i Johannes' teori. Hans användning hänvisar inte till den fysiska akten, utan brukas i överförd mening, även om själva akten att buga på sitt ansikte var mer än aktuell för honom, inte bara för att han prakti-

---

48. Se t. ex. den spanske professorn i antikens historia Gonzalo Bravos ingående studie *El ritual de la «proskynesis» y su significado político y religioso en la Roma imperial (Con especial referencia a la Tetraquía)*, <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02130181/articulos/GERI9797110177 A.pdf>.

serade sin kristendom i ett samhälle styrt av muslimer, utan för att den bysantinska kultur han företrädde var överfull av uttryck för social och annan underkastelse. För att förstå vad Johannes faktiskt menade med *proskynesis* vill jag emellertid särskilt anföra en passage i hans skrifter. Han hänvisar på ett ställe till en biografi över Johannes Chrysostomos, där det heter:

Den salige Johannes älskade den vise aposteln Paulus' brev oerhört ... Han hade en bild av samme apostel Paulus i det rum där han tog korta vilostunder på grund av sin kroppsliga svaghet. Han var nämligen onaturligt sömnlös. När han gick igenom Paulus' brev såg han på bilden och han höll sig till honom som om han var levande och prisade honom salig. Hela hans tanke var riktad dit och när han såg på aposteln samtalande han med honom. (a. a. s. 73)

Beskrivningen är talande. Den berättar ju om en särskild sorts läsakt. Kyrkofadern läser – ur minnet, förstås, och givetvis högt – den älskade Paulus' brev. Genom att låna sin stämma åt Paulus' ord samtidigt som han intensivt betraktar hans bild, »som om han vore levande«, försöker Chrysostomos levandegöra de döda tecknen. Och det vackra sker att aposteln därigenom blir tillgänglig för »samtal«. När jag tänker på mina egna ritualer kring diktläsning är det lätt att känna samhörighet med den sömnlöse kyrkofadern.

Man bör notera att *proskynesis* i denna mening inte primärt har med tolkning eller förståelse att göra. Det handlar helt enkelt om att träda i förbindelse med det främmande som gömmer sig i de levande orden, vilka når oss blott genom den döda materien. Det rör sig om koncentration, om förmåga att öppna sig, att göra sig beredd, om komplicerade förbindelser genom vilka bilden och dikten kan vinna aktualitet i den mening vi ovan formulerat den.

Detta slags aktualitet är i själva verket fundamentet i den kristna

idén om skriften, eftersom evangeliegenren har ett särskilt autenticitetsanspråk, som vilar på vittnets kroppsliga närvaro, och i förlängningen på att vittnets kropp kan få en fullgod ersättning i skriften, en ersättning som kan bära anspråket över tid och rum utan att vittnandet förlorar karaktären av potentiell kroppslighet.<sup>49</sup> Själva nyckeln till denna poetiks specifikt kristna relevans står förstas att finna i Joh. 20:24–29, som lyder:

En av de tolv, Tomas, som kallades Tvillingen, hade inte varit med när Jesus kom. De andra lärjungarna sade nu till honom: »Vi har sett Herren«, men han sade: »Om jag inte får se spikhålen i hans händer och sticka fingret i hans sida tror jag er inte.« En vecka senare var lärjungarna samlade igen, och Tomas var med. Då kom Jesus, trots att dörarna var reglade, och stod mitt ibland dem och sade: »Frid åt er alla.« Därefter sade han till Tomas: »Räck hit dit finger, här är mina händer; räck ut din hand och stick den i min sida. Tvivla inte, utan tro!« Då svarade Tomas: »Min Herre och min Gud.« Jesus sade till honom: »Du tror därför att du har sett mig. Saliga de som inte har sett men ändå tror.«

I vårt perspektiv bör passagen förstås läsas som en allegorisk gestaltning av evangeliernas poetik: Tomas' emblematiske (pek-)finger, som läser Jesu levande döda kropp och som genom denna läsakt låter sig övertygas, kommer till tro. Och Jesu kommentar riktar sig ju faktiskt till evangelieläsaren direkt där hon sitter i kyrkan, i klostercellen eller framför bibeln.se i det han säger: »Saliga de som inte har sett men ändå tror.« Kroppen, den frånvarande närvarande, blir så läsningens faktiska föremål. Och beröringen blir den sanna läsningens generalmetafor.

---

49. I relation till min Aristotelesläsning kan man säga att kroppens potentialitet inte kan aktualiseras i skriften, men att den vilar i skriften som *adynamis*.

Denna berörande, ja inkarnerande läsakt, som den kristna traditionen favoriserar, syftar till att upphäva tiden som avstånd. Den är i sig en allegori över uppståndelsen. De döda blir levande. Det förflutna återbördas till nuet. I så mening är den förstås utopisk och lever av att den oupphörigen kan förnya sitt löfte. I det ärendet uppbadar den kristna läsakten en väldig arsenal av praktiker och strategier som involverar alla tänkbara teologiska, hermeneutiska och rituella förmågor, alltifrån den innerligaste innerlighet till den mest cerebrala cerebralitet, från tanklöst handlande till det strängaste tänkande. Dessa faller emellertid utanför denna studies ämne.

### *Proskynesis i vår tid*

Kravet på underkastelse i läsakten artikuleras sällan explicit i det begynnande 2000-talet. Likväl underförstås det i nästan all poesi. Läsningens lustprincip är för det mesta masochistiskt konnoterad. Den läsare som vill närma sig 2000-talsdikten måste lära sig att njuta plågan.

I termer av adressat och adresserad kan läsakten beskrivas som arbetet med att bli den dikten talar till. I gengäld kan diktens tillblivelse beskrivas som ett kontinuerligt bestämmande av adressaten. Författarens val av språk, stilnivåer, allusivt rum etc., ända ned till de innersta och mest personliga ord- och bokstavsvärd, kan sägas handla om att precisera adressaten. Läsakten handlar i motsvarande mån om att göra sig tillgänglig för diktens hänvändelse. Detta gäller alltså processer som bara indirekt har med tolkning att göra och som i allt väsentligt rör förutsättningarna för att tolkning i kvalificerad mening ska kunna börja. Det handlar om att uppdraga och realisera diktens potentialitet (*dynamis*).

I konceptuell eller rigorös systemdikt är tvånget att läsa »på rätt



sätt« öppet redovisat. Det är uppenbart att den som läser till exempel Inger Christensens *Alfabet* eller *Fjärilsdalen* måste underkasta sig systemen för att realisera dikternas potentialitet. All dikt laboreerar i själva verket med läsarens förmåga att följa konventioner. Men när och i vad mån kan dessa beskrivas som *proskynesis*?

I diktsamlingen *Los trabajos y las noches* («Arbetena och nätterna») från 1965 har den argentinska poeten Alejandra Pizarnik en dikt som lyder:

DIKT

Du väljer plats åt såret  
där vår tystnad talar.  
Du gör mitt liv till denna  
alltför rena ceremoni.<sup>50</sup>

Det är en dikt som kan sägas handla om *proskynesis*. Den skulle rent av kunna läsas som en parafraas på den uppståndne Kristi ord till läsaren i episoden om Tomas Tvillingen som citeras ovan. Alejandra Pizarniks diktning siktar överlag till att på en gång öppna och komplicera relationen mellan dikt och liv, skrift och kropp. Härvidlag är dikten »Dikt« typisk. Men vad berättar den? Det är i, ur eller genom »såret« jaget och duet kan utbyta tystnader. Sanningen bortom språket, kroppens vittnesbörd. Men dikten säger också att kroppen, såret, är läsarens ansvar. »Du väljer« dess plats. Vad kan det innebära att välja en sådan plats? Vart skall såret förläggas – till skriften, till läsarens medvetande eller till författaren? Jag tycker att det är en vacker, tänkvärd och pregnant bild av läs-

---

50. Alejandra Pizarnik, *Spegelns vägar*, övers. Magnus William-Olsson, Ellerströms, 2009.

akten: läsaren som prövar att placera ett sår, för att bringa tystnaderna till tal. Hur skulle det gå till?

Att komma till dikten med ett sår. Det kroppsliga i denna metaforik är förstås oavvisligt. Men vad talar vi om för sår? Handlar det om att vi bör komma till och erbjuda dikten våra egna livssår, de okommunicerbara erfarenheterna, de revor och lakuner i våra livsberättelser, i våra själstrukturen, vilka ännu söker en uppmärksamhet som kan ge dem form? Ja, jag tror att detta är viktig del av en *proskynesis* för vår tid. Konsten att placera såret så att dess tystnad bringas till tal. Det är, tror jag, först när så sker som man kan tala om att dikten aktualiseras. Att läsa är alltid att blotta sig, att söka och ställa fram sitt eget utsägliga. Man måste vilja möta dikten med sitt liv, förstått som något ännu oavgjort, något öppet, som ett sår.

Men *proskynesis* innebär inte bara att ställa det man är och har till förfogande. Det är inte bara en akt riktad till den andre, det andra. Det är också en akt riktad mot en själv. Så förstår jag Pizarniks bild. Den handlar också om att faktiskt såra, att tillfoga sår. Beredskapen att riva upp, att bryta in och att förstöra måste vara närvarande i den läsakt som realiserar dikten som Dikt. Att läsa är inte (bara) en stilla och kontemplativ handling. Läsakten rymmer alltid ett mått av våld. Läsaren snittar alltid dikten, river upp den, sårar den där den inte önskar det. Jag tänker till exempel på de ironier, parodier och hån som skuggar också de mest innerliga och undergivna läsningar. De missläsningar som är en självklar del av varje dikts potentialitet.

Slutligen läser jag förstås Pizarnikdiktens inledningsrader i analogi med Tomas' läsning av Kristi kropp. *Proskynesis* innebär att treva över dikten/kroppen efter »Dikten mellan raderna«,<sup>51</sup> de glipor och sår där Dikten realiserar så att säga bortom det den

---

51. Se titelessän i min essäsamling *Livets Skrift*, Gedins förlag, 1992, s. 111 ff.

säger. Vittnesbördens antiretorik. Beröringens läsarter, tafsandet, slickandet och smekningarna i alla hål, i alla cesurer, i alla brott och tystnader som finns i dikten förstådd som skrift såväl som röst. Uppsökandet av alla sår som kan avlockas innebörder.

Så kunde en *proskynesis* i vår tid beskrivas. Men Alejandra Pizarniks dikt rymmer ju två rader till: »Du gör mitt liv till denna / alltför rena ceremoni.« Här tycks det mig som om hon uppenbarar *proskynesis*-tankens begränsning. Läsaktens olika ceremoniel, uppförda med allt det allvar, all den inlevelse, uppfinningsrikedom och vidsynthet som läsaren är mäktig, genererar likväl långt mer *adynamis* än aktualitet. Beröringens läsarter uppenbarar alltid också det faktiskt oberörda, det som inte kunde kroppsliggöras eller realiseras, den potentialitet som inte aktualiseras (*adynamis*) och som därför framträder både som löfte och som brist. Johannes Chrysostomos förmådde kanske bilden av Paulus att tala »som om han var levande«, men den förblev likväl en bild. Denna »bildlighet« måste *proskynesis*-läsningen på ett eller annat sätt hantera. Antingen görs det genom löftet om den lästa Diktens eviga olästhets. Eller så görs det som konstaterandet av dess brist, av diktens konstitutiva oläsbarhet.

D[d]iktens frånsida, dess skugga eller tystnad är Diktens rest. Det som läses blott som upprepning, som tradering, som död ceremoni – men som aldrig kan bringas till Dikt.

Litteraturens döda massa. I så mening beseglar varje aktualiserande läsning diktens oinlösliga förflutenhet. Också detta tillhör den aktualiserade Dikten. D[d]ikten kommer till liv, men detta liv är på samma gång dödens tecken. Ett tecken inför vilket varje läsakt förvrids till en tom upprepning av det innebördslösa.



## Sluta ögonen

### *Läsningens frihet*

Puerta del Ragua är en passage i La Sierra Nevada där yttervärlden genom årtusenden har trängt över bergen ner mot den rika högslätten. Härigenom lät exempelvis markisen Rodrigo de Vivar y Mendoza på 1500-talet släpa marmorn från Carrara till borgen i Calahorra som han gav sin dotter i morgongåva. Platsen ligger just vid trädgränsen på rätt precis två tusen meters höjd under höga kala toppar där mängder av stora fjärilar flyger mellan timjan och rosmarinbuskar. På topparna glimmar också om sommaren fläckar av snö. Bäckar rinner i sänkorna. Klasar avflugor sätter sig i mungipor och ögonvrår på den som inte håller sig i rörelse eller fläktar sig med lämpligt verktyg. Man hör inte sällan de dämpade skällorna från hjordarna av kor som betar dessa aromatiska höjder, kor som när de oväntat dyker upp helt nära bakom någon mindre kulle plötsligt kan te sig skrämmande stora.

Om man flåsande i den tunna luften tar sig upp mot en av dessa toppar finner blicken ett ogripbart vitt landskap. I öster ser man havet breda ut sig och i väster den oändliga slätten, bruten bara av andra bergskedjor. Solen får skiffret i bergen att gnistra som hade någon rusig gud strött all världens diamanter över bergssidorna. På himlen rör sig molnen koativt i oändligt nya antydningar.

Numera har man i Puerta del Ragua uppfört en friluftstation, varifrån man med fördel väljer en av de många prydligt graderade vandringslederna uppåt bergen eller neråt skogen till. En sommar

stod jag på en av områdets mindre toppar, invid en stor sten. Luften var så klar, synfältet så utsträckt att också det som låg långt borta, andra toppar, vindkraftverken på slätten, föreföll vara små ting inom räckhåll. Som Gulliver hos lilleputtarna förnam jag att jag med ett enda steg kunde förflytta mig till nästa topp eller att jag bara genom att huka mig en smula skulle kunna plocka upp den lilla pyttekyrkan mitt i sockerbityn Aldeire där bortom bonsajskogen. Jag lyfte vattenflaskan och såg vattnet blixtra genom plas-ten mot himmelsljuset och så slöt jag ögonen.

För första gången i hela mitt liv blev jag med ens medveten om det vardagligt gåtfulla i denna akt. I ett landskap med så övermäktig visuell verkan trädde plötsligt blundandet fram i hela sin alldagliga komplikation. Helt nyligen hade jag fått ett långt mail av en mexikansk poet som jag då översatte, ett mail som prisade idén om det »inre«. Det »inre« var i själva verket, menade hon, vårt sanna universum. Det »yttre« tjänade blott som incitament till färder, upp-täckter och skapelser i det »inre«.

Trots att det rör sig om en poet vars dikter jag håller mycket av och beundrar upplevde jag hennes lovsång till det »inre« som kvävande, nästan kväljande. Jag har aldrig kunnat acceptera föreställningen om att det i vår tillvaro löper en fundamental gräns mellan »inre« och »yttre«. Jag minns att jag i tjugooårsåldern, när jag första gången läste Jacques Lacan, erfor ett av mitt livs stora sanningsögonblick i mötet med hans uppgörelse med containermetaforen, den underliga tanken att vi kan fyllas och tömmas på allt möjligt, känslor, spänningar, minnen, begär etc. Men föreställningen om det »inre« är långt mer vidsträckt än så. Själens, drömmen, fantasin, tänkandet, medvetandet och rent av det omedvetna är blott några av de företeelser vi antas rymma. Behållaren saknar i själva verket väggar, tak och botten. Men, har jag alltid tänkt, jag är ju full redan

av muskler, blod, organ och hårt ben. Är det inte snarare så att allt detta som jag antas ha i mig finns utanför mig, ja att det kanske rent av uppstår i relation till andra och annat?

Hur som helst, där stod jag nu i all denna glimrande synlighet. När jag så slöt ögonen blev det först behagligt mörkt. Sedan kunde jag, fann jag fascinerat, välja lite vad jag skulle se. Jag kunde till exempel fortsätta att se det jag såg med öppna ögon. Inte riktigt lika skarpt, inte riktigt lika tillförlitligt, men likväl i stort sett samma. Jag kunde också välja att se hur ljuset liksom läckte in genom ögonlockens tunna skinn och i synnerhet invid lockens kanter. Men jag kunde likaväl välja att se något helt annat. Min mors ansikte till exempel, som jag alltid och pålitligt kan frammana för min syn då jag sluter ögonen. Eller så kunde jag frammana Don Quijotes och Sancho Panzas gestalter bland vindkraftverken på den slätt de också i Cervantes' roman genomkorsar, varför inte i den obetalbara skepnad som någon för mig okänd konstnär givit de två på det torg i Havanna där jag och min då nioårige son Leo ofta satt och, liksom skamsna över vår jämförelsevisa rikedom, åt glass under vår oförglömliga resa till den karibiska ön. *La vista un sueño.*

Låt oss anta att vi faktiskt läser landskapen som omger oss på i grunden samma vis som vi läser texter på baksidan. Vad innebär då detta avgörande moment, när vi helt enkelt sluter ögonen, blinkar, blundar, stänger till? Den mexikanska poeten skulle utan tvekan ha sagt att vi i och med detta vänder inåt, viker av mot vårt större och sannare inre universum. Själv tänker jag mig en rakt motsatt bild. I och genom akten att sluta ögonen framträder ett annat föremål, en annan värld, en annan *text* skulle man kanske kunna säga, eller ett annat universum, som våra väsen har att förhålla sig till.

Litteraturvetare, teoretiker och hermeneutiker av allehanda slag

brukar förr eller senare ställas inför frågan om vad i läsarens läsning som faktiskt kanske sägas höra till saken. Från författarens horisont är frågeställningen förstås ovidkommande. Författaren vet att läsaren oundvikligen kommer att avvika från det som står där, från det tolkningsbara. När författaren läser det skrivna prövar han eller hon därför alltid också de ovetbara lakuner i texten medger läsningen. De tillfällen som ges att avvika, att drömma sig bort, att inbillningsvis skriva vidare på texten i för författaren helt okända register. Detta slags läsning handlar om tempo, om kausalitet, narration och form. En alltför krävande text är oftast en som inte tillåter läsaren att vika av utan att »tappa tråden«, att tvingas läsa om, att rekapitulera; som kort sagt inte tillåter läsaren att sluta ögonen. Alldeles för många författare insisterar på läsarens oavbrutna uppmärksamhet. I ett slags barnslig, kanske narcissistisk drift vill de att vi skall kolla på texten hela tiden. Strategierna är många. Vissa författare »sätter« aldrig »punkt«, de bemänter sin text med ständigt nya sensationer och vill förmå läsaren att längta till nästa mening redan innan den förra är slut. Andra skriver så tankedigert och tätt att varje avbrott hotar göra det redan lästa om intet. Ytterligare andra skapar rytmiska och musikaliska enheter som vill tvinga läsaren att fullborda givna perioder. Strategierna, som är många fler än så, lyckas sällan. Också de mest avancerade cerebrala texterna måste ge rum åt blundandet. Läsning är en aktivitet som så självklart är förbunden med frihet att läsaren aldrig utan att drabbas av löje kan börja moralisera över sig själv och sitt handlande. Hur många auktoriteter, mästare och gendarmer som författaren – eller för all del någon av textens förmedlare: kritiker, lärare eller allmänt bättre vetande – än ställer upp kring läsarens möte med det skrivna, så är hon likväl alltid fri att sluta ögonen och låta inbillningen fara fritt. Vi kan till och med lära texter utantill och rabbla dem som ett rinnande vatten samtidigt som vi tänker på annat.



Läsaren är nog taget alltid överlägsen texten, hon gör bara texten till viljes då hon själv så önskar.

De levande är de ännu oföddas förflutna, brukar en av mina bästa vänner ofta upprepa. Tanken är etiskt bjudande och jag skriver gärna under på den. Men själv upplever jag oftare att jag är det förflutnas framtid och att jag i mitt sätt att vara och leva bör föra mig så att de redan dödas liv varit så lite förspilda som möjligt. På samma vis med text, som ju alltid också låter sig betraktas som det förflutnas spår i nuet. Men varje försök att formulera en läsningens etik görs om intet av läsaktens självöverskridande karaktär, dess frihet.<sup>52</sup>

Den som något sysslat med mycket gamla texter vet vilken förtvivlad möda som kan krävas för att tolka ett trasigt manuskript eller ett fragment. Men också vilken frihet att spekulera och låta inbillningen fara fritt som de avlägsna avbrotten tillåter.

Jag ägnade många år åt att försöka läsa, tyda och tolka Sapphos fragment. Ett arbete som i mycket handlade om att värdera andras förslag och uttydningar. Men den starkaste erfarenheten från det arbetet var inte när jag lyckades få till en plausibel tolkning, utan lusten i att lämna det troliga och rimliga för att istället pröva de tänkbara. För mig har denna filologiska lek alltid varit en av diktandets grundläggande habitus.

Några antika författarskap och textsamlingar har under hela mitt skrivande liv fungerat som utgångspunkter för mitt eget skrivande. Utöver Sappho har kanske Pindaros varit min viktigaste källa.

---

52. Möjligen kan man, som J. H. Miller i *The Ethics of Reading* (Columbia University Press, 1987), hävda att all läsning måste vara etisk eftersom läsningen är fundamental för varat. Att vara människa är att läsa, läsandet är något vi inte kan undvika: »Strängt taget är varje läsning etisk i så mening att den, enligt en obehaglig nödvändighet, *måste* äga rum som svar på ett kategoriskt krav, och på så vis att läsaren tvingas ta ansvar för det och dess konsekvenser.« (s. 59)

Mycket av det jag har skrivit är ett slags korrupta, spekulativa vidare-skrifter av dessa texter: etymologiska hugskott, ahistoriska över-sättningar, lek med orimligheter. Som färdiga har dikterna kanske inte alls med utgångspunkten att göra. Den filologiska lust som koncipierade dem uttraderas av deras tillblivelse.

Den frihet som skrivande utvecklar ur denna förutsättning bygger förstås på kunskapen om dess orimlighet. Den är ett slags excellerande i det Roland Barthes i motsättning till »studium« kallade »punctum«, ett ögonblick av frihet i läsakten som givetvis upphäver tanken om det ovidkommande, men som kanske framförallt upphäver den historiskt bestämda relationen mellan läsande och läst. I så motto handlar den lust denna läsning lever av om ett aktualiserande av diktens fulla temporalitet. Det är en lust som kommer sig inte av upphävandet av tiden, utan av komplicerandet av den, av att många tider äger rum samtidigt. Att sätta punkt, att blunda innebär i denna mening att realisera litteraturens främsta, luciferiska, löfte, det om alla tiders sammanfall.

Ett av Sapphos fragment, det kanske mest fascinerande, nr 147, lyder:

*mnasesthai tina faimi kai eteron ammeōn*

Jag säger dig, man kommer att minnas oss i framtiden

Begrunda en stund denna fras. I dessa få ord kommer en väldig mängd olika tider till uttryck – förflutet nu, närvarande nu, historiskt nu, historiskt då, framtida nu, framtida då etc. – och alla dessa tider realiseras i och genom läsakten.

Frasen »Jag säger dig, man kommer att minnas oss i framtiden« är en utsaga som besannas var gång vi läser den. Ty att läsa är ju att minnas och därmed att bekräfta diktens framtid. Men uppenbarad

i sin tidsliga mångfald blir raden först om man underkastar den Hans Georg Gadamers poetisk ärkefråga, »Wer bin ich und wer bist du?« (»Vem är jag och vem är du?«).<sup>53</sup> Här följer några förslag:

Jag är Sapfo, du är läsaren.

Jag är Sapfo (den dödliga kroppen), du är Sapfo (signaturen).

Jag är Sapfo, du är en i dikten fiktiv gestalt.

Jag är Sapfo, du är hennes samtida åhörare.

Jag är Sapfo, du är skriften.

Jag är skriften, du är Sapfo.

Jag är läsaren, du är Sapfo.

Jag är läsaren, du är en annan läsare.

Jag är läsaren, du är samme läsare.

Jag är dikten, du är Sapfo.

Jag är dikten, du är adressaten eller interlokutören (d. v. s. läsaren som retorisk position).

Jag är läsaren, du är dikten.

Jag är den position som dikten vill att vi skall inta i förhållande till den, du är den konkreta läsaren.

Osv. ...

Var och en av dessa, liksom alla de här utelämnade möjligheterna representerar även ett förhållande i och till tiden. Det är uppenbart att dikten äger rum vid en rad olika tidpunkter, samtidigt. Somliga är förflutna, andra tillhör nuet och åter andra framtiden. Likväl blir de alla inlösta i läsakten som en akt oberoende av tidpunkt. Den i nuet utförda akten träder i omedelbar beröring med alla de möjliga läsakter texten medger, vare sig de är förflutna eller kommande.

---

53. Hans Georg Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du?: ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*, Suhrkamp, 1973.

Läsakten upphäver historien och sätter oss i förbindelse med det mänskligt eviga, *aiōn*.

Men det finns också ett mycket snabbare blundande, närmast ett blinkande, som rytmiserar läsakten. Jag tänker mig att dessa mer eller mindre långa avbrott har en mängd varierande funktioner för läsaren, från den uppenbara att fukta ögongloberna, till att skapa en avancerad rytm mellan avkodande, tolkande och vidare-spinande, mellan underkastelse och frihet. Denna rytm låter sig förstås genom begreppet »interpretation«.<sup>54</sup> Den föreligger som en potentialitet i texten men aktualiseras först i läsakten, då läsaren utför den på »sitt sätt«. Utan att vägledas av annan kunskap än min känsla vågar jag gissa att denna rytm har en viktig del i det vi kallar en författares »stil« eller »stämma«. Hans eller hennes sätt att rytmisera eller fördela läsarens blundande rör sig över textens alla nivåer, från dess bildliga verkan, som kan tvinga läsaren att blundande visualisera bilden, till syntaktiska förhållanden och graden av semantisk komplikation, som ibland tvingar läsaren till ett i stort sett blinklöst stirrande. Här rör vi oss från de tekniska manualernas monstruösa uppmärksamhetsekonomier till genrer som helt och hållet vilar på blundandets läsart. Jag tänker till exempel på den korta dikten, på haikun, det romantiska fragmentet eller aforismen, vilkas form uppmanar läsaren till ett intensivt stirrande följt av en blundande begrundan. Den som någon gång förtvivlat stirrande för femte gången försökt läsa installationsmanualen till något nytt datorprogram känner igen önskan att kunna läsa ännu uppmärksammare, med ännu mer uppspärrad blick. Men också fragmentet rymmer sitt stirrande.

---

54. Termen »interpretation« används i analogi till musikalisk interpretation, förstådd som ett elaborerat »sätt« att spela ett musikstycke eller att läsa en dikt på. Se kapitlet »Översättning och aktualitet«.

Anders Olsson avslutar sin stora studie *Skillnadens konst – sex kapitel om moderna fragment*<sup>55</sup> med en avdelning betitlad »Eftertankar om avbrott och dunkel«. Han påpekar där att »det dunkla« har en lång tradition, som sträcker sig från Herakleitos och de gammaltestamentliga profeterna, en tradition som på olika vis hänger samman med avbrottet. Olsson urskiljer tre slag av dunkla avbrott: för det första det som uppenbarar det höga dunklet, det George Steiner kallar »ontologiskt« och som gäller språket som sådant; för det andra det som sammanhänger med det låga dunklet, exemplifierat i Bellmans mimetiskt återgivna krogssamtal, där disparata röster avbryter och byter av varandra; och slutligen det diskursiva dunklet, en »semantisk nollpunkt« och ett språkmaterialistiskt »brus«. Det är en användbar typologi. Men jag tror även att det mest påtagligt dunkla avbrottet av alla, blundandet, förtjänar en plats i den.

Ofta förefaller mig förnimmelsen av obegriplighet, svårighet, ja paradoxalt nog: av »dunkel« i den poetiska läsakten åtminstone delvis ha sin orsak i att läsaren inte förstår att stänga ögonen. Den som inte tycker sig kunna skönja glömmar gärna bort att blunda. De avbrott som Olsson förknippar med dunklets litteratur kan i detta perspektiv liknas vid ett stirrande in i det osynliga. Man kunde kanske, i analogi med Roland Barthes' »punctum«, kalla detta fenomen i läsakten för ett »vacuum«: ett oavvänt stirrande in i det som inte avger någon mening, men inte heller leder bort uppmärksamheten.

I detta anknyter den blinklösa läsningen till det andra av de två föreställningskomplex som dominerar beskrivningarna av läsning och svårbegriplighet genom historien, det som har att göra med ogenomtränglighet. Bildledet är här »vandringen«, och föreställ-

---

55. Albert Bonniers förlag, 2006.

ningskomplexet rör relationen mellan röst och skrift i läsakten. I enlighet med denna metafor banar sig rösten väg genom den alltför täta bokstavsvegetationen. Vi som lider av dyslexi känner plågsamt väl metaforens sanningsvärde. Och i forna tider, då läsfärdigheterna var långt ojämnare och texterna ofta mötte läsaren i svårutredbara sjok, kunde läsakten nog så ofta te sig som ett banande genom en svårforcerad snårskog med rösten som klinga. I »vacuum« möts de två föreställningskomplexen – texten som dunkel och texten som snårskog – och läsaren blir sittande stirrande in i en obegriplig vegetation, ett virrvarr av innebördslöshet. Han glör in i kaos och skådar intet.

Just en sådan belägenhet har många läsare, inte minst av »modern dikt«, befunnit sig i och därvid känt raseriet växa, alltmedan ett ogenomträngligt ingenting breder ut sig inför deras nattvida pupiller. »Jävla pretentiösa uppnästa förbannade skitviktiga jävla ... poesihål!« – för att citera en harang som helt faktiskt en gång utslungades mot mig från en av dessa olyckliga.

Ja, och så hade kanske hela den frustrerade upplevelsen kunnat vändas i något helt annat om denne istället för att låta sig förhåxas av vacuum helt enkelt hade slutit sina ögonlock och låtit en annan text, ett annat landskap, en annan värld träda i den förras ställe.

Om det proskynetiska läsandet handlar om underkastelse, om att göra sig till plats för diktens Diktblivande, så kan blundandet i läsakten sägas vara raka motsatsen. Det handlar om att ersätta dikten med en annan, om att ge sig lusten, infallet och möjligheterna i våld, om att utifrån det som står där – så som varje ögonblick i någon mening utgår från det föregående – upprätta en annan, fullständigt impulsiv och tillfällig text, ständigt exkursiv och divergerande, skapande och vidöppen. Inbillning är kanske ordet. En laglös vidare-skrift, som laglöst förhåller sig också till själva laglösheten.

Ja, blundandet är väl helt enkelt den allra mest lödiga erfarenhet av friheten vi äger.





## Uppmärksamhet

Andra må vara stolta över vad de har skrivit, jag är stolt över vad jag har läst.

– *Jorge Luis Borges*

Mitt användande av altanen har förändrats sedan jag skaffade kikaren. Nu kan jag komma mycket närmare människorna på kajen, i huset mitt emot, båtarna i kanalen och fåglarna på taken än de kommer mig. Jag går ut några steg, lutar armbågarna mot räcket och låter blicken svepa tills den finner något intresseväckande. Jag för den lilla kikaren till ögonen och skärskådar. Grannen på altanen bredvid har också en kikare. Ännu har det inte skett att vi riktat dem emot varandra och på så vis jämfällt skärskådar det vi skärskådas av. Om detta skulle ske kunde jag eventuellt i hans brevlåda lägga ett exemplar av José Ortega y Gassets lilla skrift om jakt,<sup>56</sup> i vilken han poängterar att jägaren är en del av den natur han jagar i och att han följaktligen alltid måste räkna med möjligheten av att själv vara ett byte. Ortega menar att jagandet återför människan (mannen) till ett tillstånd bortom historien och låter honom beröra

---

56. Ortega y Gasset, *Sobre la Caza, los toros y el toreo*, Alianza, 1960. Tack till Marcia Sá Cavalcante Schuback som gjorde mig uppmärksam på Ortegas text och dess relevans för mitt ämne. Se hennes artikel »The Knowledge of Attention« i *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being*, 2006:1, s. 133–140.

det mänskliga, inte minst i det att han träder in i denna ursprungliga uppmärksamhet, en sorts beredskap som existensen riktar mot sina villkor, och som mobiliserar alla sinnen och försätter jägaren i ett tillstånd av självklarhet.

Min erfarenhet av jakt stannar vid ett läckande luftgevär och en fallen sparv som strax före sin jordfästning oväntat ryckte till och flög iväg i min barndom. Jag är rädd för skogen och kan varken avläsa eller orientera mig i den. Men jag brukar promenera i ett tamt naturreservat på andra sidan kanalen, och då händer det att jag stannar upp och erfar ett uns av Ortegas öppenhet. Ljuden, dofterna, beröringarna, synerna – denna överfulla sinnlighet som liksom på en gång riktas mot, tar in och upplöser sitt objekt. Ja, föreställningen om ett objekt för sinnesförnimmelserna känns alldeles för begränsad för denna erfarenhet, som inte kan skilja mellan förnimmande, förnimmelse och förnummet, lika lite som mellan sett och luktat, hört och känt. Jag försöker föreställa mig hur denna erfarenhet kändes för den vane jägaren Ortega: att i detta övermått av information anstränga sig för att spåra och urskilja bytet, och samtidigt vara på sin vakt mot andra jägare, att läsa naturen och samtidigt vara medveten om att andra delar av den läser mig.

Det sägs ofta, och med rätta, att vi i den digitala eran genomlever en uppmärksamhetskris. Det som en gång kallades informations-samhället har efter digitaliseringens genombrott kommit att bli oss övermäktigt. Företag, myndigheter, politiker, vänner, släktingar och klienter överöser oss ständigt med information och gör allt mer aggressivt anspråk på vår uppmärksamhet. Vi försöker värja oss, etablera rutiner, prioritera, ordna begär och tvång i den nya omgivningen, som på en gång erbjuder svåremotståndda lockelser och svåravvärbbara angrepp. Vi formulerar tafatta teorier och skapar verktyg för att hjälpligt hantera kraven i den digitala tillvaron.

Ett pålitligt verktyg är insikten om livets korthet. Retorikprofessor Richard Lanham ger oss i sin bok *The Economics of Attention* rådet att betrakta uppmärksamheten som en begränsad ekonomisk resurs. Vi lever i en informationsekonomi, har vi lärt oss. Men stämmer det? Lanham påminner om den elementära definition som lär att ekonomi är konsten att hushålla med begränsade resurser. Men i den digitala eran är informationen allt annat än begränsad. Tvärt om, dess överflöd är konstitutivt för vår tid. Den begränsade resursen i den digitala eran är istället uppmärksamheten. Det är på denna insikt Lanham formulerar sin teori. Ett uppmärksamhetsekonomiskt tänkande uppmanar oss följaktligen att hushålla med våra attentativa förmågor. Mot vad skall vi rikta våra livs begränsade mängd uppmärksamhet? Skall vi kolla »inkorgen« åtta gånger i timmen, eller är det ekonomiskt klokare att ägna tiden åt att försöka översätta Kallimachos eller att titta i kikare på våra medmänniskor? Frågan bör inte bara ställas kvantitativt, utan också kvalitativt. Är det ur uppmärksamhetsekonomisk synvinkel bättre att läsa hundra böcker än att läsa en bok hundra gånger eller en bok två gånger mycket noga? Och hur står vår egen uppmärksamhetsresurs i förhållande till andras? Vilka investeringar kan väntas bära frukt? Hur bör institutioner, företag, ja hela samhällen agera utifrån uppmärksamhetsekonomiska utgångspunkter?

Denna lilla förskjutning, detta enkla drag – att i den ekonomiska analysen av vår tid placera uppmärksamheten på informationens plats – möblerar om hela den digitala verkligheten. Ännu satsar informationssamhällets agenter på att »sprida«, att »nä ut«, att skapa fullständig »täckning«, att förbättra sin »träffbild« och precisera utvidga sin »målgrupp« – strategier som bara fyller våra brevlådor, stadsrum och skärmar med ännu mer av det vi redan lider ett övermått av. Men framtiden tillhör dem som tänker på människan inte bara som informationsobjekt utan som uppmärksamhetssub-

jekt, personer som lärt sig att vårda sin begränsade uppmärksamhetsresurs. Den insikten kommer att förändra hela det globala samhället, menar Lanham.

Ingen kan tveka över att våra livsvillkor drastiskt förändrats, framför allt med internets allt större plats i vardagen.<sup>57</sup> Många har känt sig ungefär som jag gör i skogen, vilset språklösa och okunniga inför all uppenbar men otydbar mening. Men i skrivande stund, i inledningen av tjugohundratalets andra decennium, börjar osäkerheten att släppa. De som först, mer eller mindre entusiastiskt, tog sig an den digitala erans informationslabyrinter – bibliotekarier, journalister, teknikentusiaster och informatörer – har nu, likt forna tiders upptäcktsresande, börjat återvända och dra reflekterande slutsatser av sina erfarenheter. En av dem – samtidshistorikern och en av Piratbyråns grundare, Rasmus Fleischer – har rent av proklamerat det »postdigitala« tillståndets inträde.<sup>58</sup> Predikamentet är i själva verket inte nytt. Människan har i alla tider stått inför ett överflöd av möjligheter och förbindelser av vilka bara ett försvinnande litet fåtal kan realiseras. Vi har nu omedelbar tillgång till många slags information, i stort sett all musik som någonsin spelats in står

---

57. Under något drygt decennium har det varit modernt att spåra födelsen av en »ny människa« ur den digitala revolutionen. Tekniker, filosofer, samhällsvetare och psykologer talar om »homo informaticus«, inte sällan i ljuset av neurologisk forskning. En som på senare tid uppmärksamrats inom detta fält är den amerikanske författaren Nicholas Carr som i flera arbeten velat visa hur internetvanan påverkar hjärnans sätt att arbeta. I en svensk kontext kan man kanske hänvisa till Alexander Bards och Jan Söderqvists böcker *Nätokraterna: boken om det elektroniska klassamhället*, K-World, 2000, och *Kroppsmaskinerna*, Hydra 2009.

58. *Det postdigitala manifestet*, Ink, 2009. Piratbyrån grundades 2003 som ett kollektiv av forskare, konstnärer och hackers, och var tongivande bland annat i fildelningsdebatten i mitten av 00-talet.

till vårt förfogande, det mesta av vad vi kan drömma om ifråga om litteratur väntar på oss via någon sökmotor (ibland med ett par tre dagars pappersboksfördröjning), filmhistorien är tillgänglig för alla med giltigt kreditkort. Ja det att skriva ett kapitel som det här hotar ständigt att försinkas av Google Scholar, där varje sökt term uppdragar tiotals böcker och uppsatser vilka alla säkert skulle såväl skärpa som fördjupa dessa tankar. Men jag, som många andra, börjar lära mig att göra allt mer rimliga avvägningar mellan mitt korta liv och de oöverblickbara världar som informationsoceanen ställer till mitt förfogande. Mina möjligheter att mobilisera läsarnas uppmärksamhet, att förmå er att verkligen vilja läsa, får i denna omgivning större tyngd. Hänvisningen blir viktigare. Vidareskriften. Den andres vilja att tänka själv. Vem som helst kan ju, när allt kommer omkring, göra samma Googlesökning som jag – och sedan prioritera annorlunda och kanske bättre.

Utgångspunkten för Rasmus Fleischers manifest är musiken i den digitala eran. När all musik är omedelbart tillgänglig och vi ständigt står inför att välja mellan allt som finns måste vi definiera om begreppen. Fleischer kommer fram till att kroppen måste vara utgångspunkten i ett sådant arbete. Han skriver:

Att andas djupare, att spänna käkarna, att trumma med fingrarna, att gråta. Musik sätter organ i rörelse. Beröringen kan ske omedelbart, utan förmedling av en personlig smak. Olika kroppsdelar kan beröras i olika grad, beroende på sådant som ljudvolym och hur musiken tar plats i rummet.

Musiken får tiden att gå genom att verka på tre kroppsdelar: Vi håller mun (eller sjunger med), vi fäster blicken (eller släpper den), vi rör på benen (eller stannar upp). Musik skjuter upp samtal, samkväm och samlag till förmån för en annan samvaro, en närvaro som tar tid. (a. a. s. 68)

Jag tror att Rasmus Fleischer tänker rätt när han betonar att den postdigitala tillvaron måste utgå från kroppen och inte från tecknen. Förhoppningarna om en ny individualitet, personlighet och subjektivitet skall inte riktas mot våra villkor, utan mot oss själva, inte ställas i förhållande till vad som finns att erfara, utan i förhållande till vad vi förmår. Precis som jägaren i skogen står vi inför oändliga tolkningsmöjligheter, strategin måste utifrån denna belägenhet vara mångfaldig. Att å ena sidan handla i insikt om dödligheten, att göra sig en föreställning om begränsningen, förmågan; och att å den andra öva sig i att differentiera uppmärksamheten. Att med den utgångspunkten öva upp en kroppens poetik, där verket beror långt mer av läsandets konst än av skrivandets, eller kanske bättre: där skrivandet förstås som ett av många sätt att läsa uppmärksam.

Vare sig vi vill betrakta den digitala tillvaron som radikalt ny eller bara som ännu en variant av den alltid överväldigande mångfald människan är satt att leva i är frågan om uppmärksamheten avgörande. Men vad är uppmärksamhet?

Att många har tänkt och forskat kring ämnet ger en enkel sök-motorsfråga genast besked om. Raden av psykologer, filosofer, tekniker och neurologer som de senaste hundra åren ägnat uppmärksamheten studier är överväldigande. Jag har förstås bara kunnat ägna en liten bråkdel av dem mitt intresse, men de studier jag ögnat liknar varandra i ett avseende, nämligen i det att de behandlar uppmärksamheten som en mer eller mindre medveten akt, och gärna en akt som intensifieras med föremålets avgränsning, som om beskrivningen av uppmärksamhet blir tydligare då föremålet är otydligt eller litet.

Att i ett arabiskt hus om natten lyssna till hur tystnaden artikuleras i förhållande till en avlägsen springbrunn på innergården. Att med

förstoringsglaset studera en palimpsest, eller att snurra runt och sniffande i luften plötsligt stanna upp den natt då syrenerna öppnar sina första blommor och släpper ut en tunn doftstril av försommaren. I dessa exempel framträder uppmärksamheten som ett »sträckande« (*tendere* på latin). Men är uppmärksamheten alltid aktiv, »tendentiös«? Finns det inte också en passiv, kanske till och med en tvingande uppmärksamhet? Narcissus' stirrande in i sitt eget ansikte skulle ur ett sådant perspektiv kunna vara utgångspunkten för ett slags passiv eller tvångsmässig uppmärksamhet. Odysseus' seglats förbi sirenerna kunde vara en annan. Båda berättelserna har ofta använts som allegorier över människans hjälplöshet inför sina begär. Och visst går det att förstå såväl Narcissus' som den surrade Odysseus' predikament som berättelser om lidelse. Men de handlar också om en förhållning, en förtrollning som inte gäller föremålet, den sköne ynglingen eller de ljuva sångerskorerna, utan själva tillståndet. Odysseus vet att uppmärksamheten inte går att stänga av. Och när sången drabbar honom är han genast förlorad. Men varför? Hur? För att beskriva tillståndet tar Homeros till ett uttryck som troligen var en kliché redan på hans tid. Han skiljer helt enkelt mellan Odysseus och hans hjärta. Odysseus vill nog låta bli, men hans hjärta vill lyssna.<sup>59</sup> Här står, kan man tänka, en huvudets eller jagets aktiva uppmärksamhet mot en hjärtats passiva.

Förnuft mot begär? Tänka mot förnimma? Gripa efter mot att ta emot? Ja en rad av språkets och kulturens mest grundläggande dikotomier faller genast ut, men kanske, tänker jag, är uppmärksamheten – med sin reciproka, oscillerande rörelse, sitt »antingen och eller«, »på en gång sträcka sig efter och ta emot«, *tendere* och *recipere* – ett föremål för tanken som är särskilt ägnat att lösa upp sådana tvingande mönster.

---

59. »... *emon kêr êthel akouemenai*«, *Odysseén*, sång tolv, rad 192–193.

Jag satt vid ett tillfälle tillsammans med kritikern, översättaren och litteraturvetaren Anders Cullhed och talade om uppmärksamhet. Vi kom in på Augustinus, framför allt den berömda elfte boken av hans *Bekännelser*, den där han reser frågan »Vad är tiden?«. Anders menade att det var just genom uppmärksamheten som tiden framträdde som tid hos Augustinus. I den korta e-mailväxling som följde rådfrågade jag honom om översättningen av en central passage och fick till svar ett e-brev som bland annat rymde följande rader:

Ellenbergers översättning av vad du citerar (och visst är det tankeväckande: just tiden analyserad med utgångspunkt i sång/ dikt): »Min uppmärksamhet finns emellertid i nuet; genom den övergår det som fanns i framtiden till det förflutna.« Nåt att suga på, sannerligen, även om det är ännu bättre i originalet. *Attentio* som ett slags relä genom vilket framtiden oavbrutet växlas över i förflutet. Lägg också märke till den geniala augustinska utformningen av tanken: framtiden (vars tempus är futurum) sätts i imperfekt, medan det förgångna (vars modus är imperfekt eller preteritum) sätts i en presens konjunktiv med syftning på framtiden. Kort sagt en inversion av det vanliga mönstret: framtiden oavbrutet på väg bakåt, det förflutna i lika oavbruten progression.<sup>60</sup>

Anders' kommentar gav mig anledning att närmare examinera hur Augustinus framställer uppmärksamheten i denna så ofta refererade bok.

Augustinus inleder boken med att tänka över evigheten och tiden. Frågeställningen är teologiskt akut och ger honom möjlighet

---

60. Just så, som ett slags tidsrelä, uppfattar också Paul Ricoeur den augustinska uppmärksamheten i sin briljanta läsning av *Bekännelsers* elfte bok. Se *Time and Narrative*, bok 1, University of Chicago Press, 1984, s. 20 ff.



att avfärda ifrågasättandet av Guds allmakt genom den gängse filosofiska spekulationen om början och slutet. Gud har skapat också tiden och står följaktligen såväl över som bortom den. Vi som ur tiden hjälplöst försöker tänka över det som är bortom den, över evigheten och vad som eventuellt kan äga rum där, spekulerar fåfängt. Vad tiden är för Gud, vill Augustinus inte ge sig in på. Det han frågar efter är tiden tänkt ur mänsklig synvinkel, framförallt tiden som upplevelsekategori. Och den generalmetafor som författaren, retorikern Augustinus väljer är språket. Hur framträder tiden som tid i det att vi brukar språket? Metaforen gör att hans tidsfilosofi avgjort har ett drag av poetik.

Som så många efter honom börjar han med att tänka över Guds skaparord och Johannesprologen, men bara för att avfärda Ordet som bortommänskligt, evigt. Guds Ord ljuder bortom tiden, det saknar början och slut och ljuder samtidigt stundligt och evigt.<sup>61</sup>

Det skapade, det mänskliga språket däremot är tidsligt. Och »*quid est ergo tempus*«? Vad är då tiden – som tycks försvinna så fort vi uppmärksammar den? Framtiden är ju inte (ännu), det förflutna är inte (längre) och nuet går som avståndet mellan Akilles och sköldpaddan att dela i allt mindre delar, tills det till synes försvinner helt. Tiden kan uppenbarligen erfaras men inte utpekas.

Ånyo tar Augustinus språket till exempel. Dikter mäts ju i verser, versfötter och stavelser, men inte på baksidan, ty där mäter man blott avstånd och inte tid. Det skall göras i utsägelsen. När kroppen förvandlar textens ord till läten erfar vi tid. I läsakten artikuleras tiden i termer av förväntan och minne. När vi sjunger en sång vet vi vad vi skall sjunga och minns vad vi har sjungit, men vår uppmärksamhet ligger i själva sjungandet: »*praesens tamen adest atten-*

---

61. »... *sed simul ac sempiternae omnia*«. Den latinska utgåvan jag använder är den som ligger på [www.stoa.org](http://www.stoa.org).

*tio mea, per quam traicitur quod erat futurum ut fiat praeteritum*«, (»Min uppmärksamhet finns emellertid i nuet, genom den övergår det som fanns i framtiden till det förflutna«).

Uppmärksamheten (*attentio*) beskrivs alltså som den akt genom vilken vi kan erfara tiden. Men, skriver Augustinus strax därpå, »*distentio est vita mea*« (»mitt liv är *distentio*«).<sup>62</sup>

Motsättningen *attentio* och *distentio* är intressant.<sup>63</sup> Det förra begreppet knyter Augustinus, som vi sett, till läsakten, kroppslig-görandet, det subjektiva. Det senare beskriver vad människolivet är inför Gud: »I förvirring och obeständighet sönderslits mina tankar och min själs innersta trängtan, till dess jag renad och klarnad i kärlekens eld i dig smälter samman till ett.« Denna dubbelhet anknyter till Augustinus' grundläggande antropologi, där människan, liksom Ortegas jägare, alltid på en gång är skild från och del av skapelsen. Uppmärksamheten är ett tillstånd av samtidigt *attentio* och *distentio*, den uppmärksamme är alltid också uppmärksammad. Men tiden, ögonblickens rad, syntaxen, själva reläet tillåter oss bara det ena eller det andra, så att uppmärksamheten blir ett slags blixtnabbt oscillerande mellan inifrån och utifrån, helt och splittrat, inkluderande och exkluderande etc. I denna uppfattning av uppmärksamheten och dess exempel, läsakten, som paradoxal, mångfaldig och samtidig är Augustinus uppfordrade. Jag skall strax återkomma till det. Men hur vi än tolkar honom så talar han om uppmärksamheten i termer av akt, av *tendere*. Och som jag inledningsvis skrev finns det något begränsat i ett sådant perspektiv, inte

---

62. Ellenberger översätter: »... mitt liv är uttänjning och splittring.«

63. Paul Ricoeur uppmärksammar en annan, talande, motsättning i Augustinus' bok 11, den mellan *intentio* och *attentio*, som han menar liknar Aristoteles' *antites mythos / perieiteia*. Se a. a. s. 4 och 16.

minst då man talar om läsandets olika former av uppmärksamhet. Visst finns det moment av att vilja förstå, att tolka, att tyda och fokusera i läsandet, men det finns också moment som är omvända i sin rörelse, som handlar om att öppna sig, göra sig tillgänglig, glömsk av sig själv, sin vilja och sitt medvetande.

Sigmund Freud talar i samband med psykoanalysens teknik om ett slags uppmärksamhet som inte är aktiv, som inte försöker minnas eller tolka, utan som snarare är en sorts öppning mot eller för analysandens omedvetna. Freud kallar detta en »jämt svävande uppmärksamhet« (*Gleichschwebende Aufmerksamkeit*). Analytikern, skriver Freud, måste lära sig att »ingen av neurosens gåtor kan lösas genom en sådan mental aktivitet som att man tänker efter eller att man anstränger viljan och uppmärksamheten, utan att det endast sker genom att man tålmodigt följer den psykoanalytiska regeln, som kräver att man undanröjer kritiken mot det omedvetna och dess derivat«. <sup>64</sup>

Den brittiske psykoanalytikern Wilfred Ruprecht Bion har skrivit en kort och mycket omdiskuterad text kring detta, som heter »Anteckningar om minne och begär«. <sup>65</sup> Texten kan läsas som en parafra på Augustinus' ovan behandlade bok, men den uppmärksamhet Bion talar om har ingenting av Augustinus' *tendere* i sig. Precis som för Augustinus handlar uppmärksamheten för Bion om hur framtid växlas in i förflutet, eller omvänt, förflutet i framtid: »Den psykoanalytiska 'observationen' handlar varken om vad som har hänt eller vad som kommer att hända, utan om vad som hän-

---

64. »Råd till läkaren. Vid den psykoanalytiska behandlingen«, *Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur* nr 3-4/1999, s. 9. Tack till filosofen Johan Eriksson som ledde mig in på detta spår!

65. *Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur*, nr 3-4/1999, s. 22-23.

der.« Men där Augustinus betonar förväntan och minne, menar Bion tvärt om att analytikern måste disciplinera sina tankar så att de varken tyr sig till minnet eller begäret: »Ju kraftigare impuls att 'minnas' vad som sagts eller gjorts, desto större anledning att motstå den. [...] Inga begär efter resultat, 'bot' eller ens förståelse får tillåtas sprida sig. [...] Psykoanalytikern bör sträva efter att uppnå ett mentalt tillstånd där han vid varje session känner att han inte har sett patienten tidigare.«

Det som gör Bions turnering av Augustinus' resonemang övertygande är förstås idén om det omedvetna. Ytterligare en dimension av uppmärksamheten blir genom det tydlig. Det existerar en uppmärksamhet bortom medvetandet, som likväl inte är att betrakta som enkel varseblivning. Den karaktäriseras inte av att den uppmärksamme sträcker sig mot (*tendere*) utan av att han att gör sig tillgänglig, beredd, öppen för, tar emot (*recipere*). Det är en variant av detta slags uppmärksamhet Odysseus hanterar genom att låta surra sig vid masten när hans roddare, med sina tilltappade öron, ror honom förbi sirenerna. Och även Narcissus' drömskt förhäxade uppmärksamhet vid sitt speglade anlete är av detta slag. För poesins aktualisering är detta slags uppmärksamhet avgörande. Den uppstår ofta i uppreandet, i det enkla kroppsliggörandet, det man skulle kunna kalla för utövandet av dikten; det utövande Augustinus talar om när han utifrån sjungandet uppdragar det nu (*praesens*) han filosofiskt inte lyckad identifiera.<sup>66</sup>

Läsandet som uppmärksamhetsform rymmer båda dessa rörelser, det medvetna sträckandet mot, tolkningen, tydandet, interpreterandet och det omedvetna, öppnandet, självförglömmelsen, görandet. Det tar hela vår person, såväl hjärtat som skallen, i anspråk, för att anknyta till Homeros' slitna bild.

---

66. »... *praesens tamen adest attentio mea*«.

Det germanska ordet »uppmärksamhet« kretsar på ett tydligare vis kring tecknen än latinets *attentio*. Märke och märka, »lägga märke till« och »sätta ett märke på«. Attentionens semiotiska implikationer blir tydligare utpekade. Att vara »upp-märk-sam« är att ta del i, att göra sig till del av, världen som tecken.<sup>67</sup>

Den rikhaltiga läsforskningen lyckas sällan göra reda för denna komplexitet. När psykologen David R. Olson i sin inflytelserika *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading* sammanfattar läsaktens tänkande sker det i följande schema:

tolka → tänka att det betyder

anta → tänka att det kan vara

sluta sig till → tänka att det måste vara

dra slutsats att → tänka att det är<sup>68</sup>

I ljuset av uppmärksamhetsbegreppet ter sig ett sådant schema djupt otillräckligt, och i ljuset av poesins aktualitet ter det sig än torf-

---

67. Se Edmund Husserl, *Logiska undersökningar*, band 3, Thales, 2002, s. 88–90. Se också Sá Cavalcante Schubacks redan anförda artikel. Det fenomenologiska tänkandet kring uppmärksamhet i Husserls efterföljd har självfallet stor relevans för mina tankar kring en särskild »poetisk« uppmärksamhet. Men för Husserl är uppmärksamheten alltid *riktad mot något* (*tendere*), medan Dikten som fenomen för mig alltså uppenbarar en motsatt (men nästan samtidig) reciprok rörelse. D[d]ikten som potentialitet kräver att vi »uppmärksammar« den, men Dikten förefaller mig på en gång skapa och leva av uppmärksamheten, som om den från ena hållet var ett svar på en yttersta beredskap, och från andra hållet tvärt om skapar denna beredskap. För klagörande resonemang ifråga om Husserls tänkande kring uppmärksamheten, se Bruce Bégouts »Husserl and the Phenomenology of Attention«, i *Rediscovering Phenomenology* (ed. Luciano Boi m. fl.), Springer, 2007.

68. Cambridge University Press, 1994, s. 283.

tigare. D[d]ikter är de mest komplexa språkliga skapelser mänskligheten förmår frambringa. De uppåddar språket inte bara i dess teckenfunktion utan lika mycket i dess sociala, dess existentiella, synestetiska, fantastiska, generativa etc. aspekter. Poesins aktualisering sker i hägnet av en uppmärksamhet som rymmer en motsvarande komplexitet. D[d]iktens potentialitet är denna fulla uppmärksamhet, som kan ta sig extremt olika uttryck, från passivt till aktivt, från drömmande till intensivt förstående, från reflekterande till glömsk, från njutande till plågsam, från cerebral till sinnlig – och det (nästan) samtidigt. Det är en uppmärksamhet som kastar oss fram och åter över paradigränsen, mellan *attentio* och *distentio*, mellan akt och upplåtelse, mellan evigt och försvinnande.

I *Filosofiska undersökningar* tar sig Wittgenstein an akten att läsa och landar i ett resonemang om att »bli ledd«. <sup>69</sup> Skriften leder läsaren i så motto att hon för att läsa den måste följa det som står där. Men vad innebär det att bli ledd? När Wittgenstein närmare examinerar ledandet upplöser det sig:

Vad gör du? – Du tittar på varje tecken, du gör därvid denna min [den samvetsgranne bokhållarens], du skriver bokstäverna med eftertanke (eller liknande). – Detta är alltså upplevelsen av att bli ledd? – Då vill jag säga: »Nej, det är det inte; den är innerligare, väsentligare.« – Det är som om alla dessa mer eller mindre oväsentliga processer först var inhöljda i en viss atmosfär, vilken nu förflyktigas, när jag tittar noga efter. (a. a. s. 85)

Passagen är en vacker illustration av läsaktens paradox. I läsakten är vi omfattade av en upplevelse av att bli »ledda«, som löser upp sig

---

69. *Filosofiska undersökningar*, Thales, 1992, s. 75 ff.

när vi försöker granska den närmare. Wittgenstein liknar den strax före den ovan citerade passagen vid dans. Han skulle förstås också ha kunnat lika den vid kärleksakten – en relation där det inte bara förblir oklart vem som leder vem, utan där berättelsen eller kampen om ledandet är en del av själva akten.

Men förklarad blir Wittgensteins upplevelse först då man gör skillnad mellan dikten och Dikten. Texten är då inte längre läsningens primära uppmärksamhetsobjekt. Den aktualiserade Dikten är just en sådan »atmosfär« som Wittgenstein talar om, en atmosfär av yttersta uppmärksamhet. Liksom jägaren i Ortegas skog är läsaren upptagen i och del av det hon läser, och frågan om ledandet är därmed bara ytterligare en fråga satt på spel i det efemära *praesens* som läsakten upprättar.

Det avgörande är att läsningen som uppmärksamhetsform är poesins upphov. D[d]ikten är ett svar på en uppmärksamhet: Läsningen föregår skriften.

Läsningen föregår skriften. Detta axiom får en rad konsekvenser för tänkandet på poesin som sådan. Skrivakten, som i så hög grad fått bestämma våra föreställningar om diktandet, är blott ett av flera föremål för den poetiska uppmärksamheten. Skriften är en aktualisering av en långt större potentialitet, och diktandets konst består i allt väsentligt i att öva uppmärksamheten, den poetiska sensibilitet som poesin som uppmärksamhetsform och uppmärksamhetstradition ställer till vårt förfogande. Studiet av poesin måste därför å ena sidan ägnas Dikten som aktualitet, och å den andra dikten som potentialitet; men båda bör betraktas som svaren på en uppmärksamhet.

Ortegas uppsats beskriver jakten och jägarens förhållande till sitt element som en övning i och ett utforskande av uppmärksamheten.

Jag tänker mig att poesin därvidlag erbjuder ett väl så rikt reflektionsobjekt, även om ordet »objekt« är lika begränsat när det gäller d[D]ikten för poesiläsaren som när det gäller skogen för jägaren. »När någon sjunger något han känner till«, skriver Augustinus, »eller lyssnar till en sång han är bekant med, då skiftar hans känsla och styckas hans förnimmelse«. (a. a. s. 291) Dikten läser oss, och skriver in sitt märke i våra kroppar, som i samma mån märker dikten med läsandets skrift. I diktens Diktblivande är vi på en gång infogade och hjälplöst avskilda, samlade och splittrade, dödliga och eviga.



## Evighetsanspråket

Gud och stora eskatologiska system fyller mig vanligen med tvivel eller till och med klädsam antipati, men jag vänder mig ändå ofta till någon mindre anspråksfull gud med mina bekymmer. Jag läser aldrig med i trosbekännelsen eller ens i Fader vår när konvenansen tvingar mig till kyrkan, men jag har tillgång till en räcka små idoler som jag i all hemlighet tar fram när jag behöver dem. Små förbindelser med det eviga som jag upprättat inför det ovissa. Böner till vardagens gudar. De är förstas också innefattade i någon sorts eskatologi, ett högre system som jag aldrig skulle försvara i en intellektuell dispyt, men som likväl äger nog så stor makt över mitt liv som av förnuftet sanktionerade ordningar.

Poesins förhållande till evigheten har kanske en filosofisk sida, men i allt väsentligt rör den sig på denna vardagligt irrationella nivå.<sup>70</sup> Ett av diktens givna ursprung, retoriskt sett, är bönen. I börens särskilda performativitet, så nära förbunden med begäret, föds det intima tilltal som är möjligt bara över gränsen mellan

---

70. Att motstå tiden. Att tagas upp bland och/eller tala i kraft av eviga gudar. Att ljuda evärderligt. Att jordas i minnesgraven. Att vara varaktigare än sten och odödligare än koppar. Alltsedan antik tid, och genom många olika kultursfärer, har poesin gjort anspråk på inteckningar i evigheten. Relationen är skiftande till sin karaktär, men likväl så central – alltifrån profeter som Hesekiel och diktare som Pindaros till romantiker som Blake och moderna poeter som Dickinson, Rilke och Brodsky – att den bör behandlas som konstitutiv för poesin som företeelse och genre.

stundligt och evigt. Skillnaden mellan människa och Gud är absolut, och människan kan därför komma mycket nära utan att riskera sammanblandning. Våra vardagsförhållanden till de allvetande gudarna utesluter inga hemligheter, eftersom de ändå vet inte bara vad vi vill och tänker, utan till och med vad vi inte vet att vi tänker och vill. Med Afrodite kunde Sapfo troligen tala om vad som helst. Och ändå är skillnaden definitiv, gudomen är alltid till sist radikalt outgrundlig för människan.

Av Anakreon finns två böner bevarade som jag håller mycket av. Den förra är riktad till Artemis, den senare till Dionysos. Den förra gäller det allmänna, det sociala, stadens väl. Den senare gäller det mest privata. Båda är ytterst användbara i vardagen.

O hjortjägarinna, vilddjursbetvingerska  
Zeus' gulhåriga dotter Artemis  
jag ber vid dina knän  
att du från floden  
Lethaios' virvlar  
vakar över staden  
och är herdinna även  
för de icke otämjda.

Diktens clou är den avslutande dubbelnegationen, vilken jag läser som ett uttryck för diktarens ambivalenta relation till barbarerna (läs perserna). Bönen ber Artemis beskydda också dem som bedjaren känner främlingskap inför. Jag använder den därför själv mest inför sociala sammanhang. Att med detta personliga tilltal vända sig till gudinnan i en försonlig akt mot de »icke otämjda« hjälper, kan jag försäkra, inför sammanträden, förhandlingar och fester där man kan förvänta sig möta sådana man helst skulle slippa umgås med.

Den andra dikten är väl så användbar, den lyder:

O Gud som leker, dansar med  
ungtjuren Eros,  
med mörkblåögda nymfer från bergen,  
med purpurklädda,  
strålande Afrodite  
runt de höga bergen.  
Dina knän famnar jag.  
Jag ber dig, kom, stå mig bi  
och gör Kleoboulos villig  
när jag, o Dionysos,  
går till honom med min kärlek.

Används i kärlekstrafiken, företrädevis inför erotiska erövringar. Namnet Kleoboulos går givetvis bra att byta ut mot föremålets namn, eller – i förkommande fall – mot mer neutrala pronomina som »honom«, »henne« eller till och med »någon«. Jag kan inte lova att den funkar jämt, med den hjälper.

Även om mer anspråksfulla poeter, som Vergilius, Dante, Sor Juana, Hölderlin eller Marina Tsvetajeva, riktar sig till en evighet av filosofisk och systematisk karaktär är det, tror jag, ur dessa vardagliga gudstilltal som poesins evighetsförbindelse vunnit sin huvudsakliga näring.

Filosofins, teologins, förnuftets »evighet« är långt mer problematisk. Självfallet har vår föreställning om begrepp som tid, universum, evighet och oändlighet radikalt förändrats genom historien. Människans belägenhet var mycket annorlunda för Anakreon än för oss. Världen är en annan. Vi är annorlunda. Och likväl – i anakronistisk mening – desamma. Jag tänker mig att dikten, i kraft

av sin förmåga att ständigt bli till på nytt, sitt framåtskridande genom omtagning, successivt upprättat och verkar inom en dubbel historicitet, som blir synlig till exempel i förhållande till ett koncept som »det eviga«. Denna dubbelhet bli särskilt uppenbar inför mycket gamla texter. Om man arbetar med till exempel Sapphos diktning förnimmer man, också rent filologiskt, å ena sidan en häpnadsväckande närhet – »Det kunde ha varit jag som skrivit detta!«, »Hon talar om mig!« – och å andra sidan ett oöverbryggbart avstånd – »Detta ligger bortom förståelsen!«, »Det är otydligt!«.

»Do you have some aspirin?« Nattportieren tittar upp från sin tidning, åker någon meter på den plastiga, underligt detaljskarpa kontorstolen, drar ut en låda, tar fram en gammal tobaksburk med tusentals tabletter i urklippta ur aluminiumkartor. Han ger mig en granskande blick, fyller näven och håller de vassa små paketen i mina utsträckta händer. De faller underligt långsamt och jag tycker mig drömligt kunna uppmärksamma ljusblänket i vart och ett av dem. Sedan vrider han åter blicken ned i tidningen och säger utan att se på mig: »Don't take all at once«.

Jag skulle ha uppträtt på en poesifestival men ligger i en sjöblöt dubbelsäng i ett rum på andra våningen mot gården på İstiklal Caddesi i Istanbul. Utanför står ett mäktigt träd. Det är långt till nästa hus, ett nedsläckt ministerium, och jag kan osedd röra mig i rummet. Febern rusar upp och ner med aspirinintaget. När tabletterna verkar försöker jag tänka på det grekiska ordet *paizō*, som har en vidsträckt innebörd av allt från att spela instrument, till lek, spel och sport, och som är det centrala verbet i Herakleitos' fragment nummer 52, vilket i sin tur är utgångspunkten för en text jag inte lyckats färdigställa.

I efterhand ter sig febern som ett tillstånd bara delvis tillhörigt mig själv. Dyggen i Istanbul liknar i det avseendet barndomen. När

jag tänker på de märkvärdigt detaljskarpa timmarna på hotellrummet är de lite avlägsna och främmande, som om de ställer ut mig själv som en annan, som om de inte riktigt kan fogas in i min livsberättelse på annat vis än som undantag, som vistelser i »ett annat«, i sjukdomen. Mina anteckningar från dessa dagar vittnar om att jag gång efter annan tyckte mig komma på något, en smått genial tolkning, ett etymologiskt samband. Jag minns nu känslan när jag läser vad jag skrev och förnimmer upprymdheten i utropstecknen, men anteckningarnas innehåll andas härifrån bara förvirring.

Herakleitos' fragment 52 skulle kunna översättas:

*Aiōn* är ett barnsligt lekande barn, brädspelade, ett barns kungarrike.<sup>71</sup>

Det här oöversatta begreppet *aiōn*, som allt sedan medeltidens och renässansens aktualisering av den klassiska filosofin översätts med *aeternitas*, »evighet«, brukar numera i tolkningar av t.ex. Herakleitos eller Pindaros översättas med »livstid«, »levnadstid« eller rent av »mansålder«. Man förstår det helt enkelt som ett tidsbegrepp mätt med mänskliga mått, en tolkning som får färg av att ordet har en homonym, belagd bland annat i ett Pindarosfragment – nämligen med betydelsen »benmärg«. Det mig veterligen etymologiskt oförklarade sambandet är suggestivt. Det finns en liksom surrealistisk självklarhet i relationen mellan evigheten, mansåldern och benmärgen, som onekligen har poetisk evidens. I Herakleitos' fragment uppträder *aiōn* som »öde«, i förbindelse med brädspellet,

---

71. »*Aiōn pais esti paizōn, pesseuōn paidos ē basilēiē*«, den grekiska texten hämtad från Herakleitos, *Fragment*, övers. Håkan Rehnberg och Hans Ruin, Kykeon, 1997.

som i tidig grekisk föreställningsvärld förknippas just med det ögonblickliga och nyckfulla.<sup>72</sup> Men ordet förbinds också med gudomen genom att fragmentet nämner konungen, vars anspråk alltid vilar på gudomlig auktoritet. Men det anmärkningsvärda i detta fragment är den roll det tillmäter barnet i definitionen av *aiōn*. I inte mindre än tre av fragmentets åtta ord ingår ordet barn (*pais*). En tolkande, men kanske mer sanningsenlig översättning skulle därmed kunna lyda:

*Aiōn* är ett barn, ett lekande barn, ett härskande barn.

I barnet tiden. I barnet ögonblicket. I barnet gud. Det eviga, det poetiskt eviga, har häri möjligen en formel. Dikten gör oss till barn, riktar sig till oss som barn och låter oss härska, såsom barn härskar, i barnets kungarrike.

Men vad är, när allt kommer omkring, ett barn – utöver den banala biologin? Begreppet »det barnsliga« saknar konsistenta innebörder i samma mån som till exempel »kvinna« eller »man«. Herakleitos' *pais* är med all säkerhet något helt annat än våra ungar. Och likväl tänker jag att »det barnsliga« är ett modus väl värt att undersöka i samband med diktens Diktblivande, poesins aktualitet.

Skillnaden mellan vuxen och barn är avgörande för våra liv, vårt samhälle, ja för vår civilisation. Frågan om hur vi formulerar gränsen mellan barn och vuxen är aldrig oskyldig. Redan som två-tre-

---

72. Lyckans/ödets blytlika och plötsliga nyckfullhet är ett huvudspår i grekiskt tänkande. Ett spår som på många vis varit ständigt verksamt i den västerländska litteraturen. För vidare studier i detta, se t.ex. Aris Fioretos' doktorsavhandling *Det kritiska ögonblicket*, Norstedts, 1991.

åringar börjar vi tänka på vår barndom som något avskilt och annorlunda. »När jag var liten«, säger treåringen bestämt, och fortsätter med något mer eller mindre fantasifullt. »Barnet« är ett topos i psyket, i »jaget« och i berättelsen om människan, såväl om hennes existens som om hennes vara. Att vara »barnslig«, *paidikos* eller *paidafiōdis*, är i de flesta fall nedsättande, men inte alltid. Odlandet av detta topos är en av livets mest komplexa och bestämmande verksamheter. »Barnet i mig« förändras över tid och med stigande ålder. Inte så få av oss slutar ju våra liv med att »gå i barndom«, och vi rör nästan alltid vid gränsen mellan vuxen och barn. Den erbjuder åtminstone i varje stund och varje handling en giltig kritisk distinktion. Kanske är det den pålitligaste av alla meningsalstrande skillnader över vilka vi taxerar våra yttranden och handlingar. Barn eller vuxen? Barnsligt eller vuxet? Vuxet? Barnsligt? – Frågan är aldrig ointressant, så vitt jag kan se.

För att förstå Herakleitos' fragment, som i grund och botten handlar om evigheten, *aiōn*, är det alltså avgörande att uppehålla sig vid barnet, barn-leken, *paizōn*, förstådd i temporala termer. Vad slags tid gör barn-lek?

Feber är också ett slags tid. När jag nu, några månader senare, tänker tillbaka på dagarna i Istanbul ter de sig som ett slags distinkt utsnitt i min närhistoria. Ett enda utsträckt ögonblick, ett litet rum i tiden. Som en dröm ungefär, men så mycket lättare att minnas, att förhålla sig till och integrera.

Den holländska filologen Heleen M. Keizer har i studien »Eternity Revisited – A Study of the Greek Word Aiōn«<sup>73</sup> visat hur vår evighets-

---

73. *Philosophia Reformata* 65 (2000), s. 53–71. (Artikeln bygger på hennes doktorsavhandling *Life, Time, Entirety: A Study of AIΩN in Greek Literature and*

uppfattning har sin grund i mötet mellan grekiskt och judiskt tänkande. Ännu för Platon och Aristoteles – ja till och med för kyrkofäderna – betyder ordet *aiōn* väsentligen »livstid«, visar Keizer, men i den kristna användningen finns en potentiell komplikation. I ordets möte med det judiska tänkandet i 300-talets f. Kr. Alexandria uppstår förutsättningarna för det evighetsbegrepp vi numera rör oss med till vardags, i det att det grekiska *aiōn* möter hebreiskans *olām*. Och kanske föddes den i senare kristen teologi så problematiska evighetsföreställningen ur ett misstag, en korrupt tolkning. *Septuaginta* översätter alltså hebreiskans *olām* med grekiskans *aiōn*. Det är, visar Keizer, en ödesdiger översättning, och hon exemplifierar med psaltarpsalm 89, vilken prisar Guds visdom. Ordet *olām* betecknar ungefär »i alla tider«. Den hebreiska texten säger att visdomen funnits »sedan alltid«, *mēolām*. Men grekiskans *aiōn* har en mer begränsad innebörd, och betyder »tiden i dess helhet« (så som en livstid är en helhet). Översättarna har därför tvingats till en konstruktion. Om den hebreiska visdomen funnits *mēolām*, sedan alltid, så fanns den grekiska *pro aiōnos*, före *aiōn*, det vill säga före skapelsen, vilket gör Guds pre-existens explicit. En chockerande distinktion går plötsligt i dagen, den nya evigheten skapar en Gud »före« och en Gud »efter«. Översättningens användning av ordet *aiōn* är exceptionell, skriver Keizer, den finns inte belagd någonstans före *Septuaginta*. Här föds alltså förutsättningarna för en ny sorts spekulation kring tiden. Men det är först över tusen år senare, under medeltiden, som föreställningen om en »evig Gud« i meningen en Gud utanför tiden formuleras, och därmed en idé om evigheten, *aiōn*, som liknar vår egen.

---

*Philosophy, the Septuagint and Philo*. Framlagd vid University of Amsterdam 1999, men aldrig tryckt.



Tankens evighet och vardagens. I den eskatologiska poesins stora tradition av skapelseberättelser och rymdfärder ter sig det eviga ständigt problematiskt. Vad är Universum från vår efemära position, annat än snävt vetande och tygellös fantasi? Visst finns här mäktiga spekulationer: inledningen till Genesis, Parmenides, Lucretius, Dante förstås, Sor Juanas *Primerero sueño* och alla försök att göra reda för den kopernikanska insikten och dess obegripligt vidsträckta följder, från galaktiska odysséer till strängteori. Men i takt med vetandets vidgning tycks evigheten te sig allt mer otillgänglig. På samma vis som den monoteistiska Guden blir alltmer abstrakt i takt med universums expansion ter sig evigheten allt svårhanterligare.

En av de starkaste moderna eskatologiska visioner jag känner till, portugisen Jorge de Senas dikt »A Morte, O Espaço, A Eternidade« (»Döden, rymden, evigheten«) försöker i en sorts mystisk materialism förlika de gamla begreppen med en modern syn på universum. Vad är döden? Vad är Gud? Vad är Evigheten? Dikten mynnar ut i en apoteos, ett möte med den döde guden, där världen går under men livet består. Och slutar så med fyra mäktiga rader:

*E, quando o infinito não mais fosse,  
e o encontro houvesse de um limite dele,  
a Vida com seus punhos levá-lo-á na frente,  
para que em Espaço caiba a Eternidade.*<sup>74</sup>

Strofen är svårtydd, en möjlig tolkning kunde vara: När det oändliga inte längre förelåg, och mötet med de oändligas [omöjliga] gräns ägde rum, skall livet med nävar föra mötet framför sig så att

---

74. Jorge de Sena, *Ressonâncias, E Cincuenta Poemas*, 7letras, 2006.

rymden rymmer evigheten. Marianne Sandels har tolkat raderna:

Och om det oändliga inte längre fanns  
och mötet skedde med en gräns för detta,  
skall Livet med sina knutna händer föra fram det  
så att Rymden innesluter Evigheten.<sup>75</sup>

Det är lockande att läsa raderna som en poets försök att rädda det eviga undan den vetenskapliga världsbildens förödande antimetafysik. Dikten kontrasterar det oändliga mot det eviga, det rumsliga mot det temporala, och finner i livsprincipen en evighet oanfäktad av spatial begränsning. Det handlar, tycks det mig, om en evighet inte artikulera i relation till början eller slutet, utan till skillnaden. Den underliga tidsinkongruensen mellan den andra och tredje raden blottar en diskontinuitet genom att lägga dåtid direkt mot framtid. Brottet tycks markera själva den gräns som raderna talar om, tidseggen som klyver framtid i förflutet. Den temporalitet dikten aktualiserar liknar uppmärksamhetsreläet hos Augustinus, som jag behandlar i det förra kapitlet. Ett icke-nu, ögonblicket förstått som ett möte, en liten rumslighet bortom tiden. Ett bärande undantag.

Ett sätt att beteckna evigheten i denna mening vore kanske att med Augustinus kalla den just för »uppmärksamhet«. Uppmärksamhet som själva passagen då rå framtid övergår i rätt förflutet. Ett annat sätt vore kanske att likna den vid bönen, den ojämförligt intima adresseringen av det evigt annorlunda, den förbindelse mellan evigt och stundligt som Johannes' *proskynesis* öppnar för. Det ena en tidpunkt blott tänkbar som akt, ett slags *kairos* kanske, det andra

---

75. *Frihetens färg*, övers. Marianne Sandels, Atlantis, 1989.

en position intill och ändå alltid bortom. Jag tänker mig att det heraklitiska barnet är ett topos som gör tänkande på, och förnimmelse av dem båda möjligt. Barnet öppnar en fundamental tidsskillnad inom var och en av oss, som är ständigt farbar. Men vårt förhållande till barnet är också präglad av samma närhet och samma konstitutiva skillnad som det till Guden. Barnet är detsamma och likväl alltid ett annat.

*Aiōn* är ett barn, ett lekande barn, ett härskande barn.

De närmast stundliga passagera mellan barn och vuxen i vardagslivet, regressionens, erinringens, sinnlighetens psykiska trafik mellan det absolut kända främmande och det lika kända egna är kanske den främsta av alla våra konstitutiva skillnader. Passagen kan förstås öppnas av en sinnesförnimmelse, som i Prousts exempel. Den kan också ske som en omedveten psykisk förflyttning, en regression, eller genom en medveten minnesakt. Men för det mesta handlar övergången om en uppmärksamhet mot språket. Om att via ord, tonfall, rytmer, fraser eller på något annat av språkbrukets alla otaliga vis aktualisera Herakleitos' *aiōn*.

Bedjandets performativitet är ett sätt att i själva tilltalandet aktualisera gudomen. Det fria associerandet, sången, rabblandet, nynandet är andra sätt att helt vardagligt röra sig fram och åter över paradigränsen.

Poesins evighet uppstår inte, likt en gång filosofins, som en fråga om början och slutet, med alla de svårhanterliga konflikter som mötet mellan *olām* och *aiōn* reflekterar. Den uppträder istället som en uppmärksamhet på/ur skillnaden. Dess evighet är en alltid tillgänglig position, en skillnadens helt vardagliga lilla hörna, som liksom gnuggas, ropas och nynnas fram ur språket. En lek. Ett litet

rum i tiden där vi möter oss själva uppmärksamhetsstyckade. Ett barnadöme där vi otvunget umgås med oss själva som främlingar, med gudar, döda och ofödda.

Det är snarare genom att kultivera denna språkliga trafik – än genom att tematisera filosofins, teologins och naturvetenskapens landvinningar, som poesin genom alla tider och med en sådan självklarhet gjort och gör anspråk på evighet.

## Kropp och dikt

### *Poesi som uppmärksamhetsform*

[ ... ]

Du rör vid ditt knä:

Du är detta skelett.

Du betraktar handen:

Du är denna hand.

Figuren som sitter  
framåtlutad vid bordet  
är du.

Den som sätter sig är du,  
den som rör sig (som för  
ciggen till läpparna,  
drar ett bloss, askar)  
är du.

Men vem är det som dör?

Vem säger till din kropp – dö –  
vem säger – åldras –  
om du inte vill det,  
om du istället vill fortsätta, levande och ung  
genom den oändliga raden av morgondagar?<sup>76</sup>

---

76. Dikten är översatt via den spanska utgåvan, Ferreira Gullar, *Animal transparente*, övers. Alfredo Fressia, La Caba, México, 2009.

Att tänka, att skriva. Det kommer ett minne: farmors gamla hushållsassistent av rostfritt stål, på sin tid ett under av modernitet, vars enda muskulöst blänkande arm snurrade en degblandare av trä. Att på tå stirra ned i den bruna, tröga virveln och förnimma att den metonymiskt hänvisade till något mycket större, kanske till Edgar Allan Poes »Malström«, som i sin tur förstås är en trop som väl öppnar för ungefär samma erfarenhet som Ferreira Gullars dikt ovan.

Att tänka i skrift innebär att man måste försöka utläsa dessa långsamma virvlar i de till ögonblicken och datumen knutna anteckningarna. Att i de snabba virvlarna skönja malströmmarna, som i sin tur hänvisar till de verkligt långsamma rörelserna, dem man måste få fatt i för att förstå vad man egentligen tänker på, o- eller halvmedvetet, dem som i någon fundamental mening gör om själva förutsättningarna för ens liv och föreställningsvärldar. De enda verkliga rörelserna, som för oss inte till »ett till«, utan till »ett annat«.

En av problemformuleringarna kring vilken mitt tänkande, min poetik, långsamt snurrar har, märker jag när jag ser tillbaka på det jag skrivit under 30 år, förändrats på så vis att tanken kring den har bytt riktning. Den handlar om språket och dikten.

Jag märker det på ledan jag numera vanemässigt förnimmar inför poetikens fundamenta. Poetologiska läsningar, mina och andras, kommer nästan alltid fram till samma underliggande tankefigurer vad gäller dikten och språket. Vissa språkfilosofiska och kunskaps-teoretiska axiom bekräftas: Det språkliga tecknet är arbiträrt. Dikten är intertextuell. Det skrivna är ett partitur. Verkligheten är diskursiv. Etc. Jag som är gammal nog att minnas njutningen i hur Nietzsches slogan »Sanningen är en armé av troper« ännu fick anleten att rodna av ilska och harm, ja kanske av skam, känner numera

ingen triumf inför idén om att språket är tankens materia. Men jag känner inte heller att de teorier, grundade i det som kallas för »the linguistic turn«, som utgör teoretisk fond för mina tankar kring poesin, förlorat sin giltighet.<sup>77</sup> Jag vill egentligen bara, på känt maner, ställa de grundläggande frågorna på nytt, för att se om de poetologier som självklart lutar sig mot den saussureska lingvistikens, strukturalismens, dekonstruktionen, diskursanalysen etc. eventuellt kan prövas på nytt. Vad är en dikt? Vad är en diktare? Vad innebär det att läsa, att skriva? Hur förhåller sig det sagda till det omtalade, det skrivna till det talade, tecknet till kroppen? Sådana helt grundläggande, i någon mening enkla, frågor.

Det gäller, tänker jag, att söka sig bort från det alltför kända, de författarskap, sammanhang och traditioner som format ens idéer om poesi. Låt mig därför med ett kanske tillfälligt snitt »skriva om« den moderna litteraturhistorien och betrakta vår kontext utifrån en annan skärning.

Jag skulle här vilja lansera begreppet »språkpoesi«.<sup>78</sup> Det är ju ett

---

77. Begreppet »the linguistic turn« är omdiskuterat. Jag använder det här medvetet svepande om den rörelse inom filosofi, samhälls- och humanvetenskaper samt inom konst och poesi, som från och med slutet av 1800-talet utvecklar tanken att språket i vid mening är kunskapens materia. Jfr. t.ex. Frege och Saussure, liksom även symbolismens poeter och impressionismens konstnärer.

78. Begreppet »språkpoesi« har vid sidan av en rad andra begrepp, som t.ex. »språkmaterialism« och »languagepoesi«, figurerat i svensk poesidebatt under ett drygt decennium. Få försök har, mig veterligen, gjorts att systematisera dem. Det finns några studentuppsatser och några ansatser i tidskrifter. Mycket av diskussionerna har ägt rum på internet. Eftersom debatten pågått med en jämn, om också låg intensitet under så lång tid antar jag att den reflekterar en reell poetologisk motsättning, fastän dess demarkationslinjer, åtminstone från min utsiktspunkt, ter sig ovanligt suddiga.

ofta brukat, om också ytterst luddigt begrepp, som jag tror vanligen används med syftning på sådan poesi under det senaste dryga decenniet vilken – ibland kanske felaktigt – associerats med amerikansk »language poetry«. Men jag vill här använda begreppet i en något utvidgad mening, om hela den poesi som formuleras i ljuset av den kunskapsteoretiska kris som »the linguistic turn« en gång svarade mot.

I denna mening handlar »språkpoesi« om det vi brukar räkna till kärnan i vår moderna poesikanon, d.v.s. modernismen, från säg Mallarmé över 1900-talsavantgardet till den amerikanska language-poesin och den poetik som i Sverige under 80- och 90-talen främst artikulerades i en metaforkritik, och under 00-talet väsentligen som konceptuell poesi.

Min utgångspunkt här blir dock en annan, och medvetet främmande. Jag tänker utgå från ett iberio-amerikanskt perspektiv på samma epok, och i synnerhet uppehålla mig vid den brasilianska poeten Ferreira Gullar (f. 1930). Skälet till det är förstas att jag vill bort från de dikter som vi redan grundligt lärt oss placera och som vi med tiden blivit sömngångaraktigt säkra på att läsa.

För en tid sedan stod jag i katedralen i den nicaraguanska staden León och blickade vördnadsfullt ned mot poeten Rubén Daríos grav. Kring mig stod en hop vilsna poeter, universitetets rektor och just intill mig, snuddande nära, stadens biskop i full ornat. Det hela var pinsamt och försagt. »Herr kardinal«, sa jag med luthersk ignorans, »vad känner ni när ni står här?« Mannen, som rodnat vid tilltalet, vände sitt runda ansikte mot mig. Han var, slog det mig, yngre än jag. Först i det ögonblicket insåg jag också att han var harmmynt. Han log skevt. »Jag är ju här rätt ofta ...«, sa han lite roat. Men så drog han sig till minnes att jag ju var poet, om också från ett avlägset land, så han lutade sig fram emot mig och läste tyst och läs-



pande i mitt öra ett par välkända rader ur en av Daríos mest berömda dikter, »Lo Fatal« (»Det ödesdigra«):

*Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido y un futuro terror...*

Vara och ingenting veta, och vara utan tydlig riktning  
och rädslan att ha varit och framtidens fasor ...

Dikten är skriven någon gång de första åren av 1900-talet och beskriver ett slags existentiell nollpunkt. Den fortsätter:

*Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida y por la sombra por*

*lo que no conocemos y apenas sospechamos,  
y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con fúnebres ramos  
¡y no saber adónde vamos,  
ni de donde venimos...!*

Och skräcken över vetskapen att vara död i morgon  
och lida för livet och för skuggan och för

det vi inte vet och knappt ens misstänker,  
och köttet som lockar med färska klasar,  
och graven som väntar med sorgbuketter.  
Och inte veta vart vi går  
och inte varifrån vi kommer ...!

I spansk vokabulär ryms modernismen, »el modernismo«, ledigt

inom Rubén Daríos livsspann. »Modernism« är på spanska en enskild rörelse i den moderna poesin, starkt påverkad av den franska symbolismen, i Daríos fall främst Verlaine. Epoken varar mellan 1880 och 1915, och kännetecknas av att den på många vis börjar ifrågasätta representationen. Rubén Darío skulle kunna vara yngre bror till Gottlob Frege och Ferdinand de Saussure, och pappa till Ludwig Wittgenstein. Hans dikt är kanske inte språkpoesi i den mening jag nyss lanserade, men den gestaltar på sätt och vis den kris som språkpoesin söker besvara. Versen, de anspända och slutligen brustna alexandrinerna, bekännelsen och ångesten över att inte veta, att sakna de instrument som kan ge kunskap, visshet. Samtidigt är ju dikten, i sin självberusade formella frihet, just det instrument den tror sig sakna. Den kunskapssteoretiska ångest Rubén Daríos dikter uttrycker gensägs av deras djärva syntax och ordval. Precis som Munchs eller van Goghs måleri pekar Daríos dikter ut representationen som poetikens väsentliga fråga. Men han uttrycker det sällan så, istället talar han om det subjektiva, om ett språk som förmår göra rättvisa åt det egna: »Min litteratur är min, i mig.«

Den i USA verksamme spanske lingvisten och konsthistorikern Enrique Mallén har nyligen i en stor studie kartlagt språkpoesins inflytande på latinamerikansk poesi. Studien kompletteras av en ambitiös antologi som reflekterar språkpoesins plats i den samtida latinamerikanska lyriken.<sup>79</sup>

---

79. Enrique Mallén, *Poesía del Lenguaje: De T. S. Eliot a Eduardo Espina* Editorial Aldus, 2008. – Antologins titel är *Antología Crítica de la Poesía del Lenguaje* (ed. Enrique Mallén), Editorial Aldus, México, 2009. Poeterna som ingår är: Carlos Germán Belli (Peru, 1927), David Rosenmann-Taub (Chile, 1927), Gerrado Deniz (Spanien, 1934), José Kozer (Kuba, 1949), Robert Echavarren (Uruguay, 1944), Carmen Berenguer (Chile, 1946), Coral Bracho (Mexiko, 1951), José Morales Saravia (Peru, 1954), Eduardo Espina (Uruguay, 1954), Reaynaldo Jiménez (Peru, 1959).

Malléns perspektiv utgår från det som i den latinska världen kallas »neobarock«, en linje i det sena 1900-talets poesi, med rötter i avantgardismen, som med just den moderna lingvistik och språkfilosofin som grund, och med epistemologiska argument artikulerar sina ståndpunkter i ljuset av representationens och referentialitetens problem. Mallén, som tillika är en av världens främsta Picassoexperter, håller sig nära konsthistorien i sin exposé. Grep-  
pet är klagörande. Bildkonstens ismer talar åskådligare än textanalyser om hur synen på representationen växlar och förändras. Med stöd allra främst hos Marjorie Perloff argumenterar han för att 80- och 90-talens latinamerikanska och nordamerikanska språkpoesi bör förstås i ljuset av den epistemologiska kris som tilltog i början av 1900-talet, och som i allt – från det konstnärliga avbildandet och den saussureska insikten om tecknets arbitrariet till Wittgensteins språkfilosofi, från de ryska och tjeckiska formalisternas grundläggande tankar till de avantgardistiska poetikerna – vittnar om att språket är det som ytterst begränsar människans kunskaps- och evighetsanspråk. Han skriver:

Neobarockens latinamerikanska poeter använder det poetiska språket för att beteckna tingens tillstånd i den dagliga »verkligheten«. Samhället förblir determinerat av det språk som definierar det. Genom att omvärdera språket på alla nivåer uppdagar de neobarocka poeterna – liksom de amerikanska languagepoeterna – det överkliga i det »verkliga«. »Verkligheten« visar därmed sin sant illusoriska karaktär, det vill säga att »verkligheten« skapar och återskapar sig när vi utsäger och tänker fram den i språket. [...] Genom att förvandla »verkligheten« till blott och bart en språklig figur, kan man strukturera »verkligheter« utan att göra sig beroende av redan förverkade koncept. (s. 305)

Detta är förstås en förenkling, men som sådan är den giltig också för de dominerande poetikerna i den skandinaviska poesin under 80-, 90- och 00-talen. Denna poesi framstår, betraktad genom Malléns prisma, i sitt tänkande som närmast fixerad vid skrivandet och skrivakten. Det är skrivandets epistemologi som står i centrum: Hur skall poeten skriva för att inte göra våld på sitt föremål? Hur skall skrivakten hantera den oöverblickbara intertextualitet som genomsyrar och bestämmer uttrycket – en problematik som accentuerats genom informations- och konsumtionssamhällets yttningar? I digitaliseringens epok, i skapandet av »homo informativus«, blir referentialitetens epistemologiska kris än mer akut för poeten. Att värna den »fria« eller »oberoende« eller »kritiska« konstruktionen av »verkligheten« gentemot den överväldigande mångfald av konstruktioner och diskurser som genomkorsar våra liv och medvetanden ställer poeten inför en kris som är väl så mäktig som den Rubén Darío erfor, nämligen den genomgripande uppmärksamhetskrisen. Mycket poetologisk energi har ägnats åt att definiera poesins vara, funktion och fält i digitaliseringens epok. Enrique Mallén hänvisar, inte oväntat, till Charles Bernstiens många försök på området. Mallén skriver: »Det poetiska projektet [enligt Bernstien] erkänner inte omvandlingen av språket till konsumtionsobjekt, utan förespråkar ett 'återtagande' [*reclaim*] av tecknet i ljuset av den ingående analys som den konstnärliga praktiken innebär.« Skrivakten, i vid mening, blir det poetiska motståndets kritiska ort. Den poetiska komplikationen förvandlas till en politisk strategi.

Den starka förhoppning som knyts just till skrivakten är intressant och värd att tänka över. Den »konstnärliga praktik« Bernstien talar om blir platsen där motståndet, diktens kritiska och politiska potential legitimeras. Det är genom skrivaktens särskildhet som poesin blir något fundamentalt annat än alla de andra språkliga yttranden som flyter runt i världen. Det kanske mest självklara före-

målet för ett sådant tänkande på svensk botten är väl Stig Larssons sena diktsamlingar, som förefaller utvinna i stort sett hela sin poetiska energi just genom att konsekvent tematisera skrivakten, gärna ytterst närgånget. Ta till exempel dikten »Mänskligt« i boken *Matar*. Ungefär mitt i dikten kan man läsa:

[ ... ]

Jo ... Ja. –

Jag kan börja – jag kan börja med att presentera en bild som jag har.

»Tomt Svart Så«

Jag får ta det igen ... Det ska vara ... bestämd form ... Ja: »Den Tomma Svarta Så«; alltså

en sådan där

så

som finns i en lagård, och att den då ska vara tom,

och – just det känns viktigt – väldigt svart. Ja,

väldigt, väldigt svart. Nymålat svart – men alltså tom. – Ja ... Jo

En annan bild:

Tänk nu på – lyssna! – »stickor från en murken bräda«. Ja, just.

Precis ... Jo ... – Jo, jo ...

Just det.

Ja –

sedan – nu, Ja – man kommer mer och mer

in i, jag vet inte, det

känns som

ett drama, det antagonistiska i ett drama ... jo. – Ja ... Det gör det, verkligen.

[ ... ]<sup>80</sup>

---

80. *Matar*, Bonnier Alba, 1995, s. 120–121.

Den här dikten upprättar ju en stark och tvingande relation till läsaren, men det den tvingar oss att bevittna är inte läs- utan skrivakten, diktens successiva tillkomst. Ett moment som givetvis kompliceras av att det »nu« dikten refererar till är begravt i läsaktens nu, men på ett närmast kultiskt vis. Att läsa de ovan citerade raderna innebär varje gång en sorts liturgi, som håller skrivaktens jungfruliga skeende i levande åminnelse. Figuren är mycket vanlig i språkpoesi, om än sällan så uppenbar som här. Skrivandets händelse, som ju är knuten till ett alltid förrunnet och oupprepbart ögonblick, och alltså i en fundamental mening alltid är förlorat, förbinds med läsandets tvärt om upprepbara händelse. Läsakten blir så att säga bildled för skrivakten i metaforen »poesi är en process«. Men som alltid är det den oupplösliga skillnaden som är metaforens egentliga ämne, den som alltså var gång dikten läses konfirmerar att skrivakten, till skillnad från läsakten, är oupprepbar och unik.

Denna poetologiska figur är legio när språkpoesin skall legitimera sin diskursiva särskildhet. Stig Larssons exempel är bara ett av många. Hela den ström av poesi som lägger stor vikt vid att redovisa sin tillkomst, sina system, koncept eller betingelse utgör exempel på den kult av skrivakten som bär språkpoesin. Redovisandet av skrivakten har, som Mallén påpekar, till ett viktigt syfte att legitimera dikten genom att hänvisa till den »ingående analys som den konstnärliga praktiken innebär«. Poeter, eller för all del konstnärer, brukar till exempel markera avstånd till journalistiken – också då deras verk ligger journalistiken nära – genom att hänvisa till att den konstnärliga processen är väsensskild. Om journalistens arbete ofta liknas vid en diskursiv verklighetsfabrik, liknas det poetiska arbetet inte sällan vid samma fabriks forskningsavdelning. Det är här processerna noga följs och värderas, inte bara av poeten, utan av språket som sådant, därför att poeten är poet genom att bejaka språkets

hela relationella komplexitet. Skriften blir därigenom inte bara processad genom ett poetiskt subjekt, utan också genom språkmaskinen oljad och skött av en mästermaskinist.

Intresset för skrivakten låter sig alltså förstås i ljuset av begreppet språkpoesi, sådant jag använder det här. Det pekar hän mot de förutsättningar som »the linguistic turn« preciserar: tanken att all verklig kunskap alltid också låter sig förstås som ett språkarbete. Och därmed också mot vikten av att värja diktens privilegierade ort, som förvaltare av »språket i dess högsta potens«.

Om detta är jag helt enig. Men om läsningen föregår skriften, som denna bok hävdar, vad sker då med denna kult av skrivakten? Diktandet består i allt väsentligt i att uppöva en uppmärksamhet för skriften att svara mot. Den som vill förstå något om poesi bör i första hand ägna sig åt att tolka och teoretisera läsningen och inte skrivandet. Uppmärksamheten som sådan är långt väsentligare att tänka över än dess föremål, som till syvende och sist blott är en följd, ett resultat av hur vi förmår läsa och uppfatta den.

Det är här exemplet Ferreira Gullar blir särskilt belysande.

Innan jag ger plats åt Gullars exempel: några ord om den brasilianska poesin decennierna kring mitten av 1900-talet, för att helt lapidariskt skissera hans kontext.

I likhet med den svenska poesin följer den brasilianska lyriken under 1900-talet ett kulturkolonialt mönster. Intellectuella och poeter söker sig till Europa, främst Frankrike under 1900-talets första decennier och för med sig avantgardets poetiker hem. I mars och juni 1915 utkom till exempel de två enda numren av den hardcore-avantgardistiska tidskriften *Orpheo*. Poeter som Oswald de Andrade och Mário de Andrade lanserar på 20-talet det vi här brukar kalla »modernismen«. Under 1940- och 50-talen slår språkpoesin igenom stort. Poeter som Manuel Bandeira, Carlos Drum-

mond de Andrade och João Cabral firar triumfer i olika stilarter och på fri vers. På femtioalet uppstår också en stark rörelse som odlar »konkretistisk poesi«. År 1956 hölls i São Paulo en berömd utställning med konkreta dikter, och 1958 publicerades rörelsens manifest. De första åren av 60-talet präglas av en frenetisk experimentlusta, men det sociala engagemanget vinner också insteg i poetiken. Politiskt är detta ytterst turbulenta år, med ekonomisk kris och starka sociala spänningar. I mars 1964 tar militären makten, och under de närmaste tjugo åren, fram till 1985, hålls presidentposten av militärer. Mängder av författare och intellektuella tvingas i landsflykt. Den experimentella språkpoesins våldsamma blomning var till ända, och poesin tog sig väsentligen andra riktningar.

Mitt i detta skeende befinner sig poeten Ferreira Gullar, född 1930 som son till en enkel föreståndare för en kvartersbutik och ett hembiträde, av vilka han döptes till José Ribamar Ferreira och uppfostrades i ett enkelt hem helt utan böcker i staden São Luis do Maranhão i norra Brasilien. Läshuvud och litterära böjelser förde honom till Rio i början av 50-talet, där han så småningom kom att ingå i den konkretistiska rörelsen. Redan 1949 gav han ut en bok på eget förlag, men den egentliga debuten sker 1954 med samlingen *A Luta Corporal* (»Den kroppsliga kampen«). Hans poesi får en alltmer social inriktning. När militären tagit makten 1964 håller han sig först kvar i landet och skriver väsentligen dramatik, men efter att ha levt underjordiskt i ett år går han 1970 i landsflykt. Efter en del irrfärder runt världen hamnar han i Buenos Aires. Där skriver han den stora dikten »Poema Sujo«.<sup>81</sup> En poetkollega och diplomat spelade in Gullar när han i Buenos Aires läste dikten offentligt. Bandinspelningarna nådde omsider både Rio de Janeiro och Paris,

---

81. Svensk övers. *Smutsig dikt*, övers. Ulla M. Gabrielsson, Tranan, 2004.



och öppnade för Gullars berömmelse. Efter påtryckningar från en rad inflytelserika intellektuella kunde han 1977 återvända till Brasilien och Rio, där han ännu lever och verkar.

Ferreira Gullar berättar i essän »Ett ljus ur marken«, som mycket väl kunde ha burit den ekelöfska titeln »Självsyn«, om den erfarenhet på vilken han kom att grunda sin mogna poetik.

När jag säger att min poesi sammanfaller med mitt liv, säger jag bara det som alla poeter skulle säga om sin poesi. Här gör jag det emellertid för att understryka faktumet att det poetiska arbetet, enligt min erfarenhet, alltid finner analyser av det som föregår och influerar arbetet äventyrliga. Att skriva [egentligen *fazer*, »att göra«] en dikt har för mig alltid inneburit att svara mot de undersökningar och den häpnad som livet själv bjuder mig. Jag har aldrig velat eller kunnat uppsöka besinningens bergstoppar höjda över det mänskliga dramat. Snarare har jag velat göra plats för detta drama, brännpunkten från vilken det, om möjligt, sprids något slags ljus: ett jordiskt ljus, ett ljus ur marken: vårt eget.

Kanske allt detta började en het eftermiddag i São Luis do Maranhão, i ett litet rum i butiksföreståndare Newton Ferrer's hus, på adressen Celso de Magalhães nummer 9. Jag satt och läste i en mörknad volym med berättelser av Hoffmann, köpt på ett gammalt antikvariat. Rummet var skuggigt, men jag visste att där utanför försiggick eftermiddagen underbart upplyst. Jag avbröt läsningen, plötsligt gripen av en smärtsam tanke: »Hoffmann skrev dessa berättelser som blev stående på ett gammalt antikvariat i São Luis do Maranhão, och de har ingenting med mitt liv att göra.« Jag tittade på nytt på de gulnade sidorna, fyllda av bokstäver som en gång varit en levande människas röst. »Vad är meningen med att skapa litteratur?« – frågan träffade mig som om någon huggit mig i ryggen. Och efter en liten stund

svarade jag: »Dikten måste förändra något när den skapas, om så bara poeten själv. Om poeten, efter att ha skapat dikten, är likadan som innan, saknar dikten mening.«

Detta var det avgörande ögonblicket i min erfarenhet, men det skall understrykas att det steg jag tog då tog inte togs av poeten Ferreira Gullar, utan av läsaren José Ribamar Ferreira. Det är sant att läsaren i detta fall red på en poet, eller åtminstone på en som önskade bli poet. Och ändå var det ur akten att läsa och inte ur akten att skriva som min idé om litteraturen plötsligt artikulerade sig. Från och med det ögonblicket kunde jag inte längre vara densamme.<sup>82</sup>

Berättelsen rymmer några avgörande distinktioner. Vi har den mellan »mitt liv« och det litteraturen berättar om: känslan av att E. T. A. Hoffmanns berättelser inte hade med den unge Gullars liv att göra. Det är en distinktion vars generella giltighet jag är beredd att bestrida när som helst, och jag tror egentligen inte heller att den mogna poeten Gullar skulle försvara den. I hans berättelse tjänar den snarast som ett ungdomligt incitament, en sorts utlösare av den verkligt intressanta distinktionen, den som plötsligt likställer uppmärksamheten mot texten med uppmärksamheten mot gatan utanför. Det är i hägnet av denna analogi som Gullars antikonceptuella poetik skall artikuleras. Med vad innebär den?

Vad är – ur uppmärksamhetsperspektiv – skillnaden mellan texten och gatan? Det Ferreira Gullar upptäcker i den återberättade episoden är, som jag läser den, att skillnaden, poetiskt sett, inte är så stor. Det borde, finner Gullar, gå att skriva en poesi som svarar mot det slags uppmärksamhet vi ägnar gatan, lika väl som mot den vi ägnar Hoffmanns berättelser.

Perspektivet öppnar för ett slags ut- och invänd semiotik. Skill-

---

82. Ferreira Gullar, *Sobre Arte. Sobre Poesia*, José Olympio, 2006, s. 149.

naden mellan stadens tecken och textens känner vi rätt väl, men skillnaden mellan att läsa (i den utvidgade meningen av att »förhålla sig till«) staden och att läsa texten? Den fråga Gullar fick av sin upplevelse och som hans poesi sedan försökte besvara var: Hur skall den dikt vara beskaffad som svarar mot gatan, mot mitt så att säga »epistemologiskt lödiga« liv, som uppmärksamhetsform?

»Från och med det ögonblicket kunde jag inte längre vara den samme«, skriver han. I ljuset av denna insikt måste allting formuleras på nytt. Jag tror att han däri har rätt. I ljuset av insikten i att läsningen föregår texten bör vi ånyo ställa de grundläggande poetologiska frågorna. Vad är en dikt? Vad är en diktare? Vad innebär det att läsa, att skriva? Hur förhåller sig det sagda till det omtalade, det skrivna till det talade, tecknet till kroppen?

Ja, vad är en diktare? Låt mig göra ett försök. Ferreira Gullar skriver:

Målsättningen att dikten skall vara en levande kropp är alltid och för alla poeter en legitim strävan, om den inte förlorar språkets specifika natur ur sikte. Bortom det specifikas förutbestämda gräns löser språket upp sig. Det var vad som skedde mig, men det var inte det allmänna språket som löste upp sig, utan mitt språk, det som tillhörde en poesi vilken komprometterats av en föreställning om världen som min erfarenhet gjorde omöjlig. (a. a. s. 150)

Alltså: det bio-grafiska, förhållandet mellan liv och skrivande, kropp och skrift. Den dubbla kroppen. Den som för pennan och den skriften formar, verket, korpus.

Latinets *signatura* betyder »sigillavtryck« och faller tillbaka på verben *signare*, »märka«, och *secare*, »skära«. Liksom då man tryggt släpper ut sin märkta boskap bland de andra kreaturen, kan man

släppa ut sina ord i den väldiga språkhjorden när man en gång väl signerat dem.

Men signeringen innebär också en märkning av eller ett snitt i det vi kallar diktaren. När Gunnar Ekelöf skriver att »en diktares första uppgift är att bli lik sig själv»<sup>83</sup> så utgörs skillnaden mellan jaget och »sig själv« just av signaturens snitt. Längre avskydde jag den frasen. Vad är det för en löjlig föreställning om människan! Men så förstod jag att betoningen inte ligger på »sig själv« utan på »en diktares«: »En *diktares* första uppgift är att bli lik sig själv.« »Sig själv« skall här, förstod jag i samma ögonblick, utläsas just som »signaturen«. En diktares första uppgift är att bli lik sin signatur.

Den litterära signaturens snitt är ödesdigert. Det löper, skulle somliga säga, genom själva varat. Andra nöjer sig kanske med att säga att det klyver livet. Men alla som utfört det måste medge att det får långtgående konsekvenser. Det inte bara skiljer mellan Ferreira Gullar och José Ribamar Ferreira. Det skiljer mellan »nu« och »nu«. Det klyver tiden.

Jag är helt enig med Ferreira Gullar om att förbindelsen mellan liv och dikt är självklar för varje poet. All diktning rymmer ett biografiskt moment i så mening att dikten tar gestalt i ett förhållande mellan *bios* och *grafein*, mellan liv och skrivande, levtt och skrivet.

När Sapfo skriver »Jag säger dig, man kommer att minnas oss i framtiden« går det, som vi har sett, att läsa frasen som att hon talar till sig själv i andra person inför framtiden. Poeten från Lesbos säger då: »Sapfo, jag säger dig, man kommer att minnas oss i framtiden.« Frasen skulle alltså kunna sägas beskriva signerandets akt. Ja, kanske kan man säga att den låter oss bevittna inget mindre än diktares födelse. Hur diktaren försöker bli lik sin signatur. Hur

---

83. »En outsiders väg«, *Utflykter*, i Gunnar Ekelöf, *Skrifter*, band 6, Bonniers, 1992.

*bios* och *grafein* öppnar sitt ödesdigra gap, det som skiljer den levande från den skrivna, men som också – tack vare signaturen – förenar dem båda. Genom denna akt skriver den levande författaren in sig i litteraturens särskilda temporalitet, där döden är övervinnelig och ögonblicket upprepbart. Men den skrivna, signaturen, erkänner också sitt beroende av den levande, men snart döda och förmultnade skaldinnan. Skriften erkänner sig avhängig de dödligas tid där inget ögonblick kommer åter.

Den pakt mellan den levande författaren och den skrivna, mellan *bios* och *grafe*, som signaturen förmäler, vidimeras av framtiden just i och med att läsaren, oavsett tidpunkt, läser orden. Diktaren blir till i läsandets blick.

OK. Men vad kan i så fall en diktare?

Diktaren kan läsa det hon skall skriva, skriva det hon har läst; hon kan läsa det hon har skrivit och kan skriva det hon skall läsa. Hon kan, kort sagt, oscillera mellan *tendere* och *recipere*, mellan att sträcka sig mot och att öppna sig för språket i dess högsta potents.

Detta är det helt primära, det för alla givna. Och sättet att göra det på, som skiljer sig från person till person, det Ferreira Gullar kallade »det specifika«, är det jag kallar dikten som uppmärksamhetform. Det är den kunskap i vilken poeten – här alltså förstådd som den som låtit sig klyvas av signaturens snitt – har att öva sig i och att utöva.

Gullar fortsätter sin essä:

Men vad innebär det att skrivakten måste förvandla den som skriver? Det innebär en så stark identifikation mellan människan och språket att språkarbetet också blir ett sätt att bearbeta människan. Dikten blir på så vis en ny kropp som människan återskapar, förbättrar sig i. (a. a. s. 149)

Kroppen, den av signaturen klivna diktarkroppen, är, tänker jag, poesins på en gång utgångspunkt och föremål. Det är genom att förhålla sig till sin kropp, genom att kroppen förhåller sig till kroppen, som då man lägger handen på sin arm, sitt ansikte eller sitt kön, det är genom att, med Gullars ord, sträva efter att göra dikten till »levande kropp«, som man odlar poesin som uppmärksamhetsform.

Att vara och att läsa. Jag har tidigare i denna bok uttryckt skepsis mot varat som poetologiskt begrepp. Poesin, som jag med Paul Zumthor liknade vid *a lake in a windy day*, är olösligt förbunden med »*adynamis*« – den potentialitet som inte övergår i aktualitet när dikten realiserar, utan som förblir rörlig i sin möjlighet.

Jag tänker på dikten sådan den ter sig medan vi arbetar med den, som poeter, tolkar, översättare, läsare. Hur den rör sig mellan medvetandet och det omedvetna, analys och dröm, mellan text och tal, association och konkretion. Hur man gång på gång återvänder till att läsa texten, men också till att pröva den i kroppen, med munnen, örat, talet, med lemmarna, i gången och i dansen. Hur den blandar sig i intrycken, vardagen, hur den liknar och gensäger annat man läser, hör, tänker. Vad är dikten då? – Ett inkonsistent och rörligt, en serie möjligheter och kanske, men också något högst materiellt och påtagligt. Som en kropp för en kropp.

Jag tänker på mig själv där jag står, kanske fem – sex år gammal, i min farmors kök, klädd i grå, smårutiga byxor med hängslen. Farmor Ulla hatar hushållsarbete, men älskar – och skäms för sin kärlek till – hembiträden och hushållsmaskiner. Jag är ensam i köket med hushållsassistenten som blänkande snurrar sin träblandare. Jag minns lukten av kaksmetkryddor och starkt rengöringsmedel, ett slags soda, tror jag, som min lätt förföljelsemaniska och av bacillskräck plågade farmor lät gnugga köksgolvet med så ofta det

var möjlig. Jag minns också hur det kändes att ställa sig på tå, byxorna och hängslena som stramade när jag sträckte på mig, ljudet från matberedaren, ungefär som en från en modern slagborr, vinande och dunkande, och så den förhåxande synen av den bruna virveln. Allt detta i en enda sinnlig erfarenhet. Min kropp, dess sinnesutsträckning i rummet, dess utsträckning i tiden, rörelsen, men också i det imaginära, symboliska, intertextuella. Denna levande kropp, oändlig, oavgränsad.

Och min egen nu femtioåriga kropp. Allt det den ur detta perspektiv kunde ha blivit men inte är. Invid den: den andra kroppen, signaturens korpus. Och båda alltså alltid uppfattade av någon tredje, den som i Ferreira Gullars dikt är kyligt okänslig för våra önskingar om ständigt nya morgondagar. Kanske skall vi kalla den för »nödvändighet«, *anankē* – den nödvändighet för vilken ingen kropp är oändlig, blott ett efemärt ting, en snabbt överstån- den händelse.





## Amulett

Hon sträcker ut högerhanden från diafragman, och för den snabbt, distinkt

åt höger. Det är allt.

Min mamma och jag umgicks bäst när vi samtalade om något, vanligen filosofi, politik eller litteratur. Våra respektive beläsenheter hade dock lite gemensamt. Gesten ovan betecknade all den litteratur hon refererade till i samtalet men som jag inte hade läst. Hennes bildning var imponerande. Nu, i glömskans vita natt, är den utplånad. Det som är kvar av henne (kroppen?) gör denna gest om och om igen när vi ses. Vad betecknar den nu: ett enormt bibliotek av idel vita sidor?

Läsningen föregår skriften.

Roberto Bolaños märkvärdiga roman *Amuleto*<sup>84</sup> från 1999 bör läsas

---

84. På svenska *Amuletten*, övers. Lena E. Heyman, Bonniers, 2011.

som en gestaltad poetik. Den handlar på sin mest uppenbara nivå om den latinamerikanska poesin, eller snarare om en livskraftig idé om och inom den latinamerikanska poesin, som beskriver relationen mellan det enskilda och det allmänna, mellan den folkliga erfarenheten och poeten. I första hand är du människa, i andra hand poet, mästrar Atahulapa Yupanqui i en berömd sång, som grundligt gensäger sitt budskap. Bolaño förefaller såväl attraherad av som skeptisk till denna idé och den grymma skörd av förödda fattiglapps-poeter som den lämnar efter sig på barer och caféer längs megastädernas mörka gränder. Men djupast sett letar romanen, liksom denna bok, efter diktens ort. Den söker i historien och den söker hos poeterna. Överallt och ingenstans finner den dikten, som alltid tycks överstånden och upplöst när man tror sig ha få fatt i den på en papperslapp eller i ett livsöde. Det är en sorglig bok, full av trick för att försöka fånga tiden. Men den slutar i en passage som jag tycker så mycket om att jag lånar in den som slut även på denna bok. Efter en lång skildring av en dröm eller en fantasm uppstår i romanen till sist en sång, som metonymiskt tycks beteckna själva poesin som sådan, och förstås även den bok som fullbordas i det att läsaren med romanens allra sista ord upprepar dess titel:

Och även om sången jag hörde handlade om kriget, om hjältemodet hos en hel generation unga offrade latinamerikaner, visste jag att den framförallt handlade om mod och om speglar, om åtrå och njutning.

Och den sången är vår amulett.

Jag tänker att min mammas gest ur glömskan, avsiktslös, repetitiv, är ett tecken som får innebörd endast därför att just jag läser den. Det säger något också om villkoren för diktens aktualitet. Å ena sidan liknar den aktualiserade Dikten en sång, som den Augustinus talar om i bok elva av sina *Bekännelser*, å andra sidan ett ting, en

amulett som väcker sången om och om igen i den läsare som vet hur man får den att sjunga. En sådan händelse, som ett litet rum i tiden, överskrider alltid våra försök att beskriva den. Så betraktad ter sig poesins aktualitet självklar. Ett skeende på en gång så vittförgrenat och komplext och så enkelt att det äger verkan alldeles oberoende – och oberört – av våra försök att beskriva och förklara det. Liksom Bolaños amulett, som man tar emot först när man redan har gjort den, när den redan är överspelad. Det gjorda återstår. Dikten är alltid möjlig och aldrig tillstädes: Gör den. Tag den. Ge den åt någon att göra, att ta, att ge vidare.

# Innehåll

Förord .....	7
Anteckningar om kroppen .....	9
Poesi och aktualitet .....	25
Döden finns inte. Litteraritetens autofiktiva och biofaktiska grund....	41
Översättning och aktualitet.....	55
Läsning och underkastelse .....	75
Sluta ögonen. Läsningens frihet .....	93
Uppmärksamhet .....	105
Evighetsanspråket.....	121
Kropp och dikt. Poesi som uppmärksamhetsform .....	133
Amulett .....	153