

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 111 1990

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Ulf Boëthius

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskriptet.

ISBN 91-87666-04-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1991

Vägar in i ett landskap

En tematisk läsning av Kjell Espmarks senare poesi

Av PETER KRAMEUS

Kjell Espmark har i omkring trettio år givit ut skönlitteratur blandat med vetenskapliga verk, blivit översatt till ett flertal språk och sitter sedan 1982 i Svenska Akademien. För att vara en av våra främsta litteraturvetare och därtill en mycket flitig poet är han ovanligt lite uppmärksam. Mig veterligen har Espmarks poetiska texter ännu inte lockat andra uttolkare än dagskritiken, något som är märkligt med tanke på texternas kvalitet och komplexitet. Jag vill därför studera *Försök till liv* (1979), *Tecken till Europa* (1982) och *Den hemliga måltiden* (1984) som är de av Espmarks diktsamlingar som i tidskrifter och dagspress rönt det mest uppskattande mottagandet.¹

Till stöd för min läsning har jag hämtat ett par centrala begrepp från den tematiska kritiken så som den framställs i förordet till Jean-Pierre Richards avhandling om Mallarmé.² En grundförutsättning för den tematiska forskaren är att han läser hela författarens produktion. *Allt* som författaren har skrivit ingår i analysmaterialet. Jag har dock valt att bryta ut Espmarks tre senaste samlingar och behandlar dem som en enhet.³

Kärnan i den tematiska kritiken, liksom i denna undersökning, är naturligtvis temat. Richard definierar temat som »en konkret organisationsprincip, ett schema eller ett fast föremål omkring vilket en värld tenderar att konstitueras och utvecklas».⁴ De tematiska strukturer som friläggs leder då forskarens analys till det som är signifikant för verket, till »*mentaliteten* i varje stort litterärt universum».⁵ Det är en ambition som vida överstiger min läsning. Jag vill istället se de teman jag behandlar som förhoppningsvis framkomliga vägar in i ett poetiskt landskap.

Jag har försökt närma mig Verket genom att ta fasta på de två motivsfärerna *makt* och *motstånd*.⁶ Jag har sedan valt ut tre huvudteman

som jag tror är genomgående och av stor betydelse för förståelsen av Verket. I dessa teman har jag kunnat skönja en dialektik, om än i vissa passager mycket svag, mellan en abstrakt övergripande makt och olika former av motstånd.

Inom den tematiska kritiken arbetar interpreten för det mesta med mycket vida begrepp, vilket ofta är en naturlig följd av förhållnings-sättet gentemot texten. Därför har jag valt att arbeta med mycket vittfamnade makt- och teckenbegrepp för att inte begränsa min läsning. Jag vill även betona tolkarens egen blick. En annan interpret, och därmed en annan läsning, är ett möte där texten visar upp ett annat ansikte än i min undersökning. Därför är också hela studien skriven i första person presens.

Citathänvisningar ges i den löpande texten och hänvisar genomgående till samlingsutgåvan *Den motsträviga skapelsen*.⁷

Ascensionen

Ascensionen är en term jag lånar ifrån Roland Lysell och som »syftar till att nå en kvalitativ förändring genom att ett nytt kategorisystem ersatt det gamla och en ny existentiell situation nåts».⁸ Utmärkande för ascensionen är att begreppen *fjärran* och *nära* ersätts med *höjdens* och *djupets* terminologi.

I Verket uppträder ascensionstemat tidigt. I de fyra dikterna som inleder Verket tycker jag mig se en introduktion av ascensionen. Temat får en momentan lösning i »Prag, oktoberkväll 1787», för att sedan ebba ut och direkt förnekas som ett sätt att bedriva motstånd.

I Verkets inledande dikter märks bl. a. en tydlig cirkelrörelse mellan två subjekt. Rörelsen leder till ett lätt svävande, eller ibland ett klättrande, och är stundtals förbunden med sinnlig kärlek. Samtidigt som dikterna på så vis inne-

håller ett förstadium till ascensionen rör de sig alla delvis i grekisk miljö och har en rad allusioner till historien, främst den minoiska tiden. Min läsning leder mig fram till ett av historiens mest kända ascensionsförlopp: Daidalos och Ikaros flykt från Minotauros lybyrint i Knossos.

Ascensionen lyckas

Ascensionen förbereds i ytterligare några dikter innan problematiken får en tillfällig lösning i »Prag, oktoberkväll 1787».⁹

Enligt Espmarks sakförklaringar befinner sig jaget i Prag den 29 oktober 1787 då Mozarts opera *Don Giovanni* uruppfördes. På sin väg till Prag passerar han tre rusiga knektar som återkommer i diktens sista strof. Knektarna kan stå för den råa brutala verkligheten, tvånget och maktens verklighet, som på så vis ringar in dikten. Mellan dessa bägge strofer försöker texten etablera en annan verklighet. Att den verklighet dikten försöker skapa är tillfällig markeras också av första strofens slut. På gränsen mellan diktens två verkligheter läser jag: »Det är kvällen före alla revolutioner / där strukturen ska tas över / och samma bila kallas god» (s. 257). Raderna uttrycker på ett adekvat sätt frihetens dilemma. Ett kategoriskifte sker förvisso men det medför inte någon reduktion av makten, den skiftar bara plats. Friheten kan inte existera annat än som frihet från någonting.

När jaget väl kommer fram till platsen för mötet, Prag, blir han vittne till ett märkligt skeende:

Här sker en märklig byteshandel.
En klunga tomma ansikten,
en klunga tomma hus
ger innebörd åt ett tomt partitur
som plötsligt ljuder: en stad av musik.
Sedan vänder allt tillbaka:
musiken utför orkestern,
lyssnar fram en publik.
Säger: Det här är Prag.

Häpna ser människor drag hos varandra.
Gator med glansen hos tenn i en degel.
Som om någon nått att rispa himlen
och härligheten sipprat ner.
Hur kan ett sånt geni se ut?

(s. 257f)

Cirkelrörelsen känns igen som en metod att ascendera. Här sägs det också rent ut att människor och ting får nya innebörder. Ett nytt kategorisystem skapas. Människorna ser de individuella dragen hos varandra. Metamorfosen

understryks ytterligare med bilden av tenn i en degel. Initiativet, kraften, kommer tydligen uppifrån. Geniet, som orsakat detta är naturligtvis Mozart som med sin sinnliga intelligens kan trotsa makten och göra världen verklig. Liksom delfinerna i »Grekisk lektion» (s. 187) tillhör han en annan ordning och tycks inte behöva omgivningen. Mozarts musik skapar sin egen omgivning, till och med tingen får existens:

Också stenarna i gatan existerar
hela vägen till härberget,
lysande mörka, lätt dammiga
med glimrande stänk – en förtätad doft
av sten. Verkligheten är gäst här i kväll
[...].

(s. 259)

Här har förändringen skett, ett nytt kategorisystem har införts och den verklighet som skapats utav moståndet är en gäst för kvällen. Mozarts musik har skapat en verklighet i verkligheten, en verklighet av sinnlig intelligens. Att verkligheten sägs vara gäst antyder tillsammans med diktens komposition att det är en momentan verklighet som har skapats, kategoriskiftet är inte slutgiltigt.

Diktens två sista strofer bildar mellan sig en effektiv kontrast. Den näst sista strofen beskriver en mycket sinnlig, lustfylld, kärleksakt där tanken förloras i sinnena. En trappa fungerar som ascensionssymbol för de två som definierar varandra. Trappan återkommer som ascensionssymbol i ett flertal dikter som jag gått förbi i min läsning.¹⁰ Strofens sista liknelse, »befriad som en förlamad i vatten» (s. 260), antyder vagt ett religiöst perspektiv men mest påminner strofen om kärleksakten i »Ett stycke av skapelsen».

Den sista strofen beskriver i sin tur en förvrängd kärleksakt. Det är de tre knektarna från diktens inledning som våldtar en bondkvinna utanför stadsmurarna. De har inte omfattats av den verklighet ascensionen skapade.

Ascensionen misslyckas

Ascensionens misslyckande gestaltas i fyra dikter.¹¹ Av dem har jag valt att behandla »Den första skuggan i muren».

Några, »ni», begär att skuggan ska kliva ut ur stenen för att vittna om någonting (s. 309). Protagonisten svarar att det är omöjligt och att den ingenting begriper:

Min tanke löper i en cirkel
mellan den lilla svärtan i teglet
den som är jag
och den väldiga himlen i muren
den som är ingenting annat än sol.
Om kretsandet nådde en fingerbredd ut
kunde tanken klättra som i en vindeltrappa,
titta neråt och tro sig förstå
en våning mera än nyss. (s. 309)

Ascensionen med hjälp av cirkelrörelsen utpekas som en möjlighet för protagonisten att ta sig ur sin belägenhet. Någon cirkelrörelse är dock omöjlig att uppnå här. Men det finns en strävan uppåt, både i citatet och i nästa strof där diktens röst sägs vakna i yrsel efter drömmar om rymden.

Protagonisten är totalt alienerad från den vanliga omvärlden, men har en viss kontakt med den som drabbats av samma ensamhet:

Förändring finns inte här
men ögonblick av insikt. Då kan jag känna
att ensamheten delas av oräkneliga
i ett rike som växer
utan att därför bli större.
Vi når varandra med fingertopparna.
Ingen kan lägga sin hand i den andras
eftersom inget kan lyftas ur ytan.
Ingen kan maka sig över den andra
i en skugga av lust.
[...]

Här finns inga moln, inga fåglar. (s. 310)

Här är ett kategoriskifte omöjligt. Ascensionsscenariot (moln) och ascensionsymbolen (fåglar) förnekas. Den lätta beröringen med fingertopparna är inte tillräcklig för att skapa en cirkelrörelse. Någon dialog med den andre är inte möjlig. Även lusten som är intimt förknippad med ascensionen och cirkelrörelsen förnekas.

Makten har näst intill omöjliggjort allt motstånd. Det finns bara ett sätt för protagonisten att tala till läsaren: »Kalla den tomma platsen bland er / min. Jag måste stanna där jag står. / Bara så kan jag tala till er» (s. 311).

Språket

Det tema jag vill kalla för språket karakteriseras av en fixering vid ordet och ordets betydelse. Språket som ett instrument att överföra betydelse ställs i centrum, liksom språkets förhållande till en föremålsig omvärld.

Men språktemat är också ett sätt att skriva poesi. I Verket finns ett sökande efter den optimala formen för att använda språket som ett betydelseöverförande instrument. Varje text visar oss genom subtila signaler hur den kan läsas. Dessa iakttagelser leder mig fram till en inversionsrörelse som på två plan går genom Verket. Dels bildar mittendikterna, dikt nummer sju i varje samling, en inversionsfigur, dels bildar Verket som helhet, främst genom varje samlings inledande och avslutande dikter, en inversionsfigur. Min läsning av den senare inversionsfiguren tvingas jag gå förbi här och koncentrerar mig istället på mittdikternas prövande av språkets förmåga att överföra betydelse.¹²

För att kasta ett förklarande ljus över min läsning börjar jag med att referera Espmarks synsätt på förhållandet mellan text och verklighet så som det presenteras i en av uppsatserna som ingår i *Dialoger*.

I essän fixeras två utgångspunkter för synsättet. Den första är Jurij Lotmans uppfattning om konstverket som en naturvetenskaplig modell av verkligheten. Lotmans konception vetter mot en mimetisk konstuppfattning. Espmark vill hellre se dikten som en motbild till verkligheten. Det är konstens kritiska funktion som skiljer en skönlitterär text ifrån en vetenskaplig texts modellbygge. Den andra utgångspunkten är Max Blacks interaktionsteori för metaforen. Espmark utvidgar Blacks teori från metaforens område till att omfatta hela diktverket. Dessa två utgångspunkter knyts sedan ihop till en teoretisk modell av förhållandet mellan dikten och vår verklighetsbild. Det blir en interaktionsteori där dikten emanerar ur verkligheten, naturligtvis via ett medvetande. Vår verklighetsbild

lockar oss att lyfta fram vissa drag i dikten och förbigå eller avvisa andra och på det sättet konkretisera den värld av tecken som ligger och väntar på oss i texten. Men dikten, som på det sättet tolkas utifrån vår verklighet/verklighetsbild, tolkar i sin tur vår verklighet. Den blir ett raster som släpper fram vissa drag i det vi kallar verkligheten, undertrycker andra och organiserar det förvirrade linjespelet.¹³

Här finns två subjekt som båda är objekt för varandras projiceringar, en interaktion som leder till parallella förskjutningar i subjektens strukturer. Espmark undviker det hotande nollläget genom att särskilt betona diktens motbild. Det är viktigt att ta verket på allvar för att det ska få en kritisk funktion. Världen är ingen

fixerad storhet utan måste ge efter för de ord som »'spjärnar' mot världen och tvingar det svårfixerade flimmer av data som kallas verklighet att anta ett mönster och bli möjligt att hantera». Det innebär att istället för att tolka yttrandet vill Espmark tolka världen så att diktens utsaga blir meningsfull. Diktens förmåga att skapa »synlighet och därmed kanske hanterlighet» framstår som ett av dess starkaste existensberättigande.¹⁴ Det är när diktens (avvikande) yttrande tas på allvar som dikten skapar en egen värld. En värld som både är autonom och har en kritisk funktion i vår verklighetsbild.

Jag läser dikt nummer 7 i varje samling, tre utpräglade metadikter, mot bakgrund av det synsätt på förhållandet mellan dikt och verklighet som Espmark fört fram, och då med särskild vikt vid den inversionsfigur som implicit återfinns i Espmarks teori. Det är en fortgående inversion emellan det betecknande och det betecknade. I det första stadiet är vår verklighetsbild det betecknande för dikten, det betecknade. Förloppet genomgår sedan en inversion och vänder åter så att dikten nu blir det betecknande för vår verklighetsbild, det betecknade. Det här är en rörelse som till sin funktion föder sin egen upprepning. Det skapas en inversionens inversion, eller en dubbel inversion, som kan upprepas i oändlighet. Grafiskt skulle det kunna uttryckas som en spiralrörelse eftersom inversionens inversion aldrig kommer tillbaka till exakt samma punkt den utgick ifrån.

Uppdraget

De båda byggena framskrider långsamt:
huset av sten och andedräkt
huset av tecken på papperet.
Det mesta är vithet.

Ännu tvekande aktivitet.

(s. 209)

I inledningen till dikten »Uppdraget» i *Försök till liv* finns till synes två storheter, två hus. Huset av tecken på papperet syftar på dikten själv. Den underordnade storheten, huset av sten, existerar i den här formen uteslutande på den överordnade storhetens villkor. Huset av sten är dikten, och dikten är huset av sten i sig själv. Dikten är just det den uttrycker, sitt eget innehåll.

Det synsätt på dikten jag här använder kan vara betydelsefullt för förståelsen av mycket modernistisk poesi. Dikten är sig själv och

sammanfaller med läsningen. Apollinares välkända figurdikter i *Calligrammes* (1918) är ett exempel där en sådan läsning kan vara fruktbar.

I enlighet med ett sådant synsätt är dikten här mycket uppmärksam på sina egna gränser. Vitheten syftar på pappersarket där dikten håller på att ta form. Pappersarket är naturligtvis mest vitt eftersom dikten med titeln inräknad endast hunnit fem rader ner på pappersarket. I nästa versrad, efter en grafisk andhämtning, tvekar dikten fortfarande om, huruvida den ska ta form på papperet.

Efter citatet vänder dikten uppmärksamheten mot någonting som skulle kunna komma utifrån; från en omkringliggande verklighet. Jag läser ett namn och ett datum. Dessa båda uppgifter kommer från författarsubjektets verklighetsbild, som all dikt emanerar ur enligt Espmark. Men i och med att det skrivs in i dikten, i en unik kontext, förloras all annan betydelse än den som finns i dikten. Namnet och datumet är helt underkastade dikten. Vilken betydelse dessa uppgifter än kan ha haft för författarsubjektet innan de skrevs in i dikten så är de nu reducerade till diktens betydelse, till att vara sig själva.

Dikten gör sig dessutom av med namnet, som om den ville understryka min läsning, på ett vis som bara demiurgen kan. Jag läser det som att dikten nu gör sig av med sin empiriska förebild och går allt längre in i sin egen värld. Dikten håller på att skapa sin egen motbild.

Det var inte *hans* [arkitektens] samförstånd det gällde.

Den här vakendrömmen, som tveksamt tar form i tecken och avstånd på papperet i skrivmaskinen,
det här spröda linjeverket, där medvetandet stiger till febrig överblick och tänker in en kalkfläckad ställning och ryggar böjda under tegelbördan,
det verket söker kontakt med händerna som fogat delar av sitt liv till sten och virke.

(s. 210)

Nu befinner sig läsningen som den i och för sig hela tiden har gjort, helt och hållet i textens värld. Textens bygge, dikten, söker kontakt med sin empiriska motsvarighet. Den empiriska motsvarigheten finns till viss del i texten eftersom textens värld, enligt Espmark, både är en avbild och en motbild av den empiriska världen. Texten söker en dialogartad kontakt med den verklighetsbild som borde vara dess upp-

hov. Diktens intention sträcker sig utöver att vara en avbild, den vill själv bli normgivande. Texten som i första skedet är det betecknade vill genom inversionen vända tillbaka och beteckna vissa drag i den empiriska verkligheten. Sökandet efter den inversionen är en del av uppdraget texten ger sig själv.

Dikten söker nu i fem strofer en dialogartad kontakt med de arbetare som figurerar i densamma. Att dikten kommer att få olösliga problem är uppenbart då det inte finns någon verklighet utanför dikten som den kan referera till eftersom all betydelse, enligt detta synsätt, finns i dikten, är dikten. Ett hopplöst sökande därför att objekten för dess sökande konstitueras av, och enbart av, dess sökande. Snickaren är en av arbetarna:

Sträck ut handen mot hans axel
som bara är ett par millimeter bort.
En oerhörd sträcka.
Spik för spik för han över sitt liv
till detta hus. Hans lön är mörker.
Tecken för tecken träder han fram på papperet
men varje drag är stulet från honom
och förändrat till det oigenkännliga.
Självt vänder han sej envist bort. (s. 210f)

Snickaren är ingenting mer än de skrivtecken som ryms i strofen. Hans axel *är* enbart ordet axel, en bestämd punkt i texten. Därför kan den underliggande versraden påstå att axeln enbart är några millimeter bort men samtidigt oerhört långt borta eftersom positionerna är fixerade. Snickarens liv är ingenting mer än de spikar han slår in i dikten. Hans lön för detta är mörker. Om det vita förut syftade på pappersarket så syftar det mörka sannolikt på de svarta grafiska skrivtecknen. Satsen som börjar med *Spik* får därför nästan samma betydelse som satsen som börjar med *Tecken*.

När dikten har misslyckats med sina kontaktförsök dyker ett för dikten välbekant ansikte upp. Pojken som nu introduceras har några anknytningar till Espmarks tidigare dikter, främst två dikter i den föregående samlingen *Det obevekliga paradiset* (1975).¹⁵ Dikten ger här en klar hänvisning till någonting utanför texten, någonting som inte låter sig införlivas eller beskåras av texten. För läsaren av Espmarks poetiska författarskap är det här en mycket klarare och tydligare referens till den empiriska verkligheten än det namn och det datum som förekom i diktens andra strof. Pojken försvinner inte heller ur dikten på samma vis som arkitekten

gjorde. Pojken sägs därför vara »kontakten / redan halvvägs inne i texten på bordet» (s. 212). Samtidigt som pojken nämns träder också diktjaget för första gången fram i texten och blir klart förnimbart för läsaren. Dikten inbjuder inte längre till samma rigida läsning utan öppnar sig för en mer tolkande infallsvinkel.

Pojken har kommit för att kräva en bok av diktjaget. Syftet med boken är att återupprätta hans liv:

Han [pojken] lånar ut sina sinnen
fast han vet de förvandlas. Hans villkor är
att den som vill återupprätta hans liv
är beredd att själv förvandlas.
I det mötet blir båda synliga. (s. 213)

Dikten har för ett kort ögonblick vänt uppmärksamheten från sig själv till pojken, men återkommer i citatet till sig själv och formulerar här rent explicit uppdraget. Pojken står för den empiriska verkligheten och kanske för inspirationen till dikten, men han vet att han förändras i texten. I citatet är det ordet *återupprätta* som beskriver inversionen. Dikten formar en motbild, inte en avbild. Återupprätta har, som bekant, också betydelser som rättfärdiga, ge rättvisa åt, rätta ett missförstånd.

I de två sista stroforna ger dikten upp sitt självformulerade uppdrag och återvänder tillfälligt till arbetarna, de som »tvingas bygga med sitt liv / den stad som är ritad att hålla dem fångna» (s. 213). Ett konstaterande som överensstämmer med den läsning första delen av dikten inbjöd till. Slutligen liknar dikten sig själv vid »ett aningslöst museum / över deras förmörkade möda, / deras förmörkade konst» (s. 213). Den språkliga formen i »Uppdraget» kan på så vis läsas som ett uttryck, om än vagt, för en abstrakt makt.¹⁶ »Uppdraget» är både en traditionell symbolisk dikt som handlar om sig själv och en dikt som inte längre handlar om sig själv, utan *är* sig själv.

Nästa mittendikt, »Bor det en Karl Marx här?», beskriver en omöjlig dialogs figur. Dikten ger uttryck för en realistisk språkuppfattning, språket är primärt. Den innebär i korthet att språket organiserar och strukturerar en föremålslik verklighet. Språket är den utgångspunkt varifrån, och vari, verkligheten kan tolkas:

Men det gäller ett annat Europa!
Ett Europa som ... Språket härinnet
har inte ett enda ord för det.
[...]

Tycks finnas ett annat sammanhang som *utgår* från honom, gnistrande som nödvändigheten.

(s. 262)

Satsen som avbryts pekar i en riktning som i detta sammanhang, med detta språk, inte finns. Här syns en strofisk uppbyggnad som gång på gång repeteras i Verket: en förväntan som stegvis byggs upp för att sedan abrupt avbrytas och aldrig infrias. Här är det tre punkter som avbryter satsen, oftare är det dock ett tankestreck. I citatet ovan förklarar dikten rent explicit orsaken till sitt plötsliga avbrott. Lika tydligt är det i dikten »I den eviga staden» från samma samling: »Annars är vi ju båda slavar. / Två ord där ett ska strykas ut. Vi kunnat – / Finnas inte ens grammatik för tanken» (s. 245). Ofta förklaras inte orsaken till de plötsliga syntaxbrotten men enligt min mening rör det sig om en brist på språk.

Vad Marx producerar när han skriver *Das Kapital* (1867) är, enligt dikten, inte en motbild eller en avbild av verkligheten, utan han skapar en egen verklighet. Marx ord formar en verklighet som inte existerat förut. Men när texten tar sig längre och längre bort från författaren, »decennier bortom Revolutionen», framstår föreställningen att verkligheten skulle rätta sig efter språket och inte tvärtom, som ett omöjligt anspråk för den normala och naturliga förståelsen av verkligheten (s. 262). De som går med Marx ord i munnen krossas därför »av en stapplande stenmur / rest av hans [Marx] egna ord» (s. 262). För att den här språkuppfattningen inte ska omöjliggöra en naturlig förståelse av världen måste vi åstadkomma en interaktion mellan text och verklighet. Språk och texter som är statiska hindrar då en utveckling av vår verklighetsbild. Därför uppmanar diktjaget Marx:

Ingen bok
kan skrivas bara en enda gång.
[...]

Men först i ett senare år, i ett annat ljus
finns frihet nog för en annan hand!
Lämna en del av ditt uppdrag till den.
Ord av det slaget kan inte höras här.

(s. 263)

En väg ut ur denna realistiska språkuppfattning, där språket är primärt, kan vara Espmarks teori som jag redogjort för. Det kanske är den upprepade inversionsfiguren som citatet syftar på eftersom ingen bok kan skrivas bara en gång. Om verkligheten inte är någon fixerad storhet, som Espmark hävdar, kan nästa läsning, nästa

version, av boken påverka och förändra världen. Marx har inte förstått det, därför måste han lämna utrymme åt en annan hand. Hans »tomma dialektik» förmår inte »ta in» den samlade erfarenheten i en föremålsrig värld (s. 263). Men förändringen kan inte komma nu. Marx är fångad i språket, »i den nödvändighet / han själv givit namn» (s. 263). Han måste vänta på ett annat ljus, en annan språkuppfattning, för att världen inte ska bli ställd på huvudet, som dikten givit exempel på.

Den tredje mittdikten »Jag heter alltjämt Osip Mandelstam», breder ut sig över tre och en halv sida. Jag ska begränsa mig till slutdelen av dikten, som är speciellt intressant i det här sammanhanget. Den nionde och tionde strofen lyder:

Ingen skriver efter sin död, säger du.

Men det är ju fel, Nadja!

Om jag slutade

skulle ditt hjärta sluta att slå

och Ryssland förbli ett ödsligt begrepp.

Du törs inte tro?

Jag ser din tvekan förgrena sej

utanför fönstret, ett antytt grönt.

Mitt ord slår sej gungande ner i det,

några prövande toner, en slinga

som tvingar det obestämt gröna till löv,

vart och ett exakt, med fem fingrar.

I kanske en minut gör ordet

detta träd som inte finns

till en lön

och trädet gör ordet till en steglitsa

gungande ytterst på grenen. Ingen ton

är där man väntade den.

(s. 304f)

Citatet handlar om hur historisk text kan fungera idag, efter upphovsmannens död. Kanske innehåller citatet och den övriga dikten också en generell uppfattning om all god poesi. Enligt citatet talar författaren till oss genom sina texter när vi läser honom/henne.

Mandelstams texter fungerar idag. Orden överför hans bild av verkligheten, hans motbild. Om texten inte fungerade, om Mandelstam slutade skriva, skulle Ryssland förbli ett ödsligt begrepp för Nadja.

Mandelstams text tar plats i Nadja och formar henne, ger henne mening i den här specifika situationen. Hon beskrivs först som ett antytt grönt, blir sedan ett löv och till slut ett träd. Under den tid hon läser hans dikt, i kanske en minut, skapar dikten sin egen värld. Nadja är när hon läser en del av den världen. På så vis kan hon vara både träd och inte träd.

Nadja har ett liknande inflytande på Mandelstams dikt. När hon läser hans dikter med sin erfarenhet får hans text en sinnlig gestaltning och blir till en fågel. Den här utvecklingen illustreras i citatet med två bilder som påverkar varandra och tillsammans rör sig från en abstrakt sfär till en mer kroppslig och konkret.

Utvecklingen påminner om Espmarks syn på förhållandet mellan verklighet och text. Mandelstams text påminner först om en fågel. Dikten har tydligen sitt ursprung i en verklighetsbild. Sedan skapar den sin egen värld och projicerar samtidigt sin betydelse på läsaren som i sin tur, med sin erfarenhet, läser och ger mening åt dikten. Läsaren träder alltså först in i diktens värld, återvänder sedan till sin egen och kan därifrån läsa dikten i ett nytt ljus.

Så kan inversionsrörelsen mellan text och verklighet upprepa sig och fortgå i oändlighet. Varken dikten eller verklighetsbilden rör sig mot några fixerade och slutliga bestämningar utan kommer hela tiden att påverkas av nya element som förs in i kontexten.

Den sista meningen i citatet syftar tillbaka på en passage i »Du rörde vid mej». Även där finns en interaktion med ömsesidig påverkan mellan delarna. Det är i första hand frågan om ett växelspel mellan två människor. Diktjaget, som tydligen är en nunna, har inte haft möjlighet att ta del av och uppleva diktens motbild. Hon har varit instängd »från alla sidor» av »en alltför definierad tro» (s. 292). Men hon tycks intuitivt ana att det finns någonting annat:

Fanns en steglitsa i trädet utanför gluggen,
osynlig, bara sin sång.
Jag mindes legenden om Kristus som barn,
hur han fick en fågel av lera att leva.
Den styva leran förvandlad till sång:
ingen ton där man väntade den.
Mitt styva ansikte mot gallret
var instängt i vad man väntade av det. (s. 292)

Om jag läser steglitsan som en bild för poesi framträder en kontrast mellan t. ex. de teologiska skrifter som finns innanför klostermurarna och yttervärldens poesi. Västerlandets kyrka och religion är i Verket tydliga redskap för makten.¹⁷ Kyrkan förmår inte i sin nuvarande form skapa en motbild.

Legendan om Kristus alluderar på en av de legender och sagor som inte har sitt upphov i bibeln. Selma Lagerlöf har bland andra återberättat episoden i sina *Kristuslegender* (1904).¹⁸ I

Lagerlöfs version säger Jesus åt lurfågeln att flyga iväg och de börjar därför att röra på vingarna för att till slut flyga bort. Det är en situation som mycket påminner om slutfasen i Espmarks interaktionsteori. Den fas när dikten vänder åter och projicerar sitt nät av betydelser över vår verklighet, när världen tolkas så att utsagan får innebörd.

En metaofrisk läsning av Lagerlöfs legend tycks mig orimlig på grund av legendens innehåll och diktens subjett. För att Lagerlöfs legend ska få mening måste den läsas med en språksyn som påminner om den Wittgenstein angrep Augustinus för:

In diesen Worten erhalten wir, so scheint es mir, ein bestimmtes Bild von dem Wesen der menschlichen Sprache. Nämlich dieses: Die Wörter der Sprache benennen Gegenstände-Sätze sind Verbindungen von solchen Benennungen. – In diesem Bild von der Sprache finden wir die Wurzeln der Idee: Jedes Wort hat eine Bedeutung. Diese Bedeutung ist dem Wort zugeordnet. Sie ist der Gegenstand, für welchen das Wort steht.¹⁹

Språket ses som ett system av språkliga uttryck där varje uttryck har en betydelse och ett verklighetskorrelat (obs. ingen definition av språk). Om verkligheten ska tolkas så att utsagan får mening, om verkligheten ska rätta sig efter ordet, kan subjektet använda sig av en sådan språksyn.

»Du rörde vid mej» korresponderar inte bara med mandelstamdikten utan också med »Katedralen i Chartres». Där konstaterar jaget sin besvikelse över kyrkan och religionen: »Och detta kött är alltjämt Ord / utan varje köttslighet.» (s. 247) Det här är Verkets replik till inledningen av Johannesevangeliet där det berättas om det gudomliga Ordets människoblivande i Jesus: »Och ordet vart kött och tog sin boning ibland oss, och vi sågo hans härlighet, [...] och han var full av nåd och sanning.»²⁰ Bibelstället motsägs på det här stadiet av Verket. Diktjaget är ord men det är ord utan köttslighet. Orden är skilda från människorna, köttet.

Om jag återvänder till »Du rörde vid mej» märks en tydlig utveckling då subjektet konstaterar: »Jag äger ingenting annat än detta: / ordet 'beröring'. Men det ordet / är dunkande fullt av kött. Anar / att jag måste bära fram det» (s. 293). Subjektet talar nu om sitt språk som köttsligt, sinnligt, människoblivande. Om jaget är fångat i en föreställning där språket är primärt,

tycks dikten mena att det här är en väg ut. Allt jaget äger är de köttsliga orden och hon anar instinktivt att hon måste använda det sinnliga språket. Kontentan tycks vara: om språket är det primära och styr vår värld kan vi trots allt påverka vår situation genom att göra språket konkret, köttsligt och kroppsligt, kort sagt mänskligt.

Samma insikt tycks finnas i mandelstamdikten. Där har jaget »löst i feber och avföring» lärt sig att göra orden sinnliga genom »att tänka med kroppen» (s. 303). Avslutningen av dikten lyder:

Nu ska jag tänka ett lågt ord:
tvestjärt. Kilar på fönsterbrädan,
nej, där man väntat en fönsterbräda,
pedantiskt exakt
men omöjlig att förutse.
[...]

Nu genar den över ett finger.
Som ett ögonblick finns. Ordets
motstånd är en plötslig lycka. (s. 306)

Diktens Mandelstam använder här ett språk som Wittgenstein skulle kalla för primitivt språk.²¹ Ordet tvestjärt är tvestjärten. Ordets betydelse är tillordnat ordet och inte någonting som finns i en föremålslik verklighet eller i användningen av det. Detsamma gäller fönsterbräda och finger.

Det här är en läsning som mycket påminner om den jag använde på inledningen av den första metadikten, »Uppdraget». Har jag sålunda gått i en cirkel för att komma tillbaka till samma punkt? Nej inte riktigt. Det finns en subtil skillnad. Subjektet i »Jag heter alltjämt Osip Mandelstam» har en större språklig medvetenhet. Jaget är varse sina möjligheter att använda språket. Som jag försökt visa med min läsning strävar jaget efter att använda språket kroppsligt, göra ordet mänskligt, och på så vis låta ordet träda i motståndets tjänst. Verket har genom den här spiralrörelsen försökt erövra det språk som passar dess syften bäst.²²

Spåret

Inom ramen för Ricœurs spårbegrepp vill jag närmare studera Verkets uppfattning om tiden och hur Verket försöker förtydliga nuet med hjälp av det förflutna. I »Kungl biblioteket, 4 oktober» finner jag hela tidsproblematiken samlad. Jag läser därför först dikten som något

av en programdikt och försöker samtidigt visa hur Verket själv tematiserar läsningen. Därefter går jag in på Ricœurs spårbegrepp för att ytterligare penetrera temat.

Jaget går ner i Kungliga bibliotekets källare, kanske till något av arkiven: »Detta är alltså Historien: / fullständigt ostrukturerad, möjlig att uppfatta / bara genom de frågor man har med sej utifrån» (s. 214). Dåtiden är bara möjlig att förstå genom ett aktivt rekognosceringsarbete av subjektet. Det för hermeneutiken så viktiga tolkningsarbetet, frågorna, betonas och kommer att repeteras ett flertal gånger. Verket tycks inte uppfatta historien som en objektiv räkka av händelser vilka kan struktureras i ett slutgiltigt system, utan snarare som en fenomenologisk rad av ögonblick.

Jaget fortsätter nerför trappan:

Stegen ner, de famlande frågorna
antas tjäna det gemensamma minnet
som hela tiden faller sönder. En sådan oerhörd möda
att rekonstruera det högljudda samtal
genom tid och rum
där varje ord, varje handling tar ställning.
Men först där blir den enskilda rösten begriplig.
(s. 214f)

Subjektet vänder sig här till minnet för att via erinran i ett bestämt syfte söka svar på en bestämd frågeställning, i det här fallet ett historiskt förlopp, och samtidigt görs de individuella rösterna tydliga. De enskilda rösterna tillhör diktens nu medan samtalet som gör dem begripliga tillhör historien. Nuet behöver alltså stöd av historien för att uppfattas riktigt.

När jaget försöker rekonstruera historien för att göra nuet begripligt löper det stor risk att hamna i en anakronistisk situation. Jagets frågor »väcker ett vimmel av döda» men alla »vänder sej bort» i rädsla för att diktjaget ska »sträcka ut sitt förtryck över dessa förflutna / istället för att äntligen / ge dem deras rättvisa» (s. 215). Men jaget inser mycket väl risken för en feltolkning av dåtiden:

Som om frågorna vore för snåla
för att låta de döda
förfoga ens över smärta och oro.
Det postuma livet
är utmätt med betraktarens mått. (s. 215)

Att läsningen av historien alltid kommer att bero på betraktaren, är en nödvändighet som inte behöver vara en begränsning. Allt faller tillbaka på det handlande subjektet. I »Kungl

biblioteket, 4 oktober» försöker jaget rekonstruera och ge rättvisa åt historien. Subjektets egen tid och identitet får inte sin fulla betydelse innan dess. Jaget sträcker fram en hand mot historien som inte får »mening / förrän någon härnere fattar den» (s. 216). Att rekonstruera historien genom erinran och minne misslyckas i dikten, men Verket gör andra försök att lyfta fram historien. Främst sker det genom att Verket använder sig av historiska bilder. Med bild menar jag inte liknelser eller metaforer utan konkreta fysiska föremål, till exempel målningar eller statyer som Verket omnämner eller hänvisar till. Verket vänder sig till historiska bilder för att kunna lyfta in, eller närma, historien till nuet. Den historiska bilden har en funktion i Verket som gör att jag vill behandla den som *spår*. Ett spår med den betydelse Paul Ricœur lägger i begreppet.

I sin artikel »Den berättande tiden», som är en sammanfattning av tankegångarna i *Temps et récit*. III (1983–85), behandlar Ricœur spåret som en av tre kopplingar mellan den vetenskapliga och den fenomenologiska tiden.²³ Ricœur försöker med de tre kopplingarna förena vetenskaplig och fenomenologisk tid till ett tredje mänskligt tidsbegrepp, den historiska berättade tiden. Ricœur skriver att spåret är något som efterlämnas och förblir: »Vi talar således om *resterna* från det förflutna, på samma sätt som *resterna* från en måltid eller relikerna från ett helgon eller ruinerna av ett gammalt monument.»²⁴ Spåret har en dubbel status och ingår därför i två olika tidsregister. På den fysiska nivån är spåret »ett *märke* som någon lämnat efter sig».²⁵ På en intellektuell nivå existerar märket som spår om det kan tänkas och behandlas

som en närvarande lämning från en passage som inte längre existerar. Ett spår är alltså något närvarande som gäller för ett frånvarande förflutet. [...] Det som är gåtfullt är att en orsaksrelation förknippas med en betydelsegivande relation. Att följa ett spår – att följa det bakåt – är att söka få till stånd en praktisk sammansmältning av spårets båda sidor, att konstituera det som tecken-effekt. Den tidliga implikationen är här viktig: att följa ett spår är att genomföra en förmedling mellan passagens *inte längre* och märkets *ännu*.²⁶

De tidsmässiga konsekvenserna aktualiserar den komplicerade frågan om spårets ontologiska status. Efter en kort kritik av Heidegger nöjdes sig Ricœur med att spåret bör »betraktas

som ett originellt fenomen».²⁷ Verket ser spårets ontologiska status som någonting självklart.

I dikten »Avsked», som är placerad i slutet av *Försök till liv*, etableras först ett växelspel mellan diktens nu eller diktens narration, och det förgångnas spår. I slutet av dikten lyfts sedan historien fram för att förtydliga nuet.

Diktens båda subjekt »går på Nationalmuseet i Aten. / Bland det förflutnas alla glimmande inkarnationer / stannar de inför denna obetydliga gravrelief – / ett avsked av sten» (s. 224). Dikten ägnar därefter 23 rader åt att beskriva gravreliefen. När läsaren sedan förflyttas till tidpunkten för de två personernas avsked fungerar beskrivningen av reliefen som en underliggande struktur för avskedet. På sju punkter i dikten sammanfaller deskriptionen av gravreliefen med beskrivningen av subjektens avsked från varandra:

Det är frågan om att lösgöra sej,
haka minnen som kallas 'mina'
ur rykande minnen som nu är 'dina'.
[...]

Men dessa sinnen som slits ur sinnen
är därmed något annat än sinnen.

(s. 225 f)

Citatet beskriver subjektens uppbrott och korresponderar samtidigt med beskrivningen av gravstenen som »ett avsked från den andras sinnen / och den andras ilande minnen, / från det lånade öga man såg igenom / och det liv den andra levte i en» (s. 224). Ett annat exempel är: »Det finns inget sätt att ta reda på / vem av de två som är borta / och vem som är kvar.» Som sammanfaller med: »Omöjligt bara att se / vem av de två som är död / och vem som äger ett halvt siamesiskt liv» (s. 226, 224). Subjektens avsked refererar hela tiden tillbaka till ett redan genomlevt skede. Det finns hela tiden en historisk implikation i den fortsatta läsningen av dikten.

I avslutningen sammanfaller den historiska bilden och diktens narration av subjektens avsked. De två sista stroforna lyder:

– Det är dina minnen av träd.
Träden du inte kunde leva utan.
Det som brusar omkring mej
är *dina* minnen av träd!

De passerande saktar stegen. Som om också de hade uppfattat kronornas häftigt vändande massor men i varje löv sett ett konstfullt mejslat löv av sten hejdat mitt i sin rörelse.

(s. 225 f)

Det subjekt som blivit kvar i dikten, efter avskedet, tror sig omgärdad av den andres minnen. Avskedet skulle i så fall inte vara fullständigt. Lite mening och sinnlighet skulle finnas kvar. Men strofens innebörd blir mer diffus när läsaren erinrar sig att paret på gravreliefen skildes »under ett böljande lövverk av sten» (s. 224). Om jag sedan läser den sista strofen meta-poetiskt så att »De passerande» syftar på läsarna och »saktar stegen» på tveksamheten som den föregående strofen skapade tycks dikten rimligtvis försöka förena nu och då i läsarens reception av texten. Den historiska bilden blir ett spår som vävs in i beskrivningen av nuet. Spåret med sina dubbla tidsegenskaper utpekats inte som spår utan ingår i nuet. Det är spårets *ännu* som betonas. Läsaren får en förstärkt förståelse av sin läsning, av diktens nu. På så vis blir »Avsked» inte ett avsked utan ett möte mellan olika tider. I dikten finns inget speciellt rum där tidsammansmältningen gestaltas, utan här bildas en kronotop i själva läsandet av dikten.²⁸

I *Försök till liv* noterar jag en tydlig strävan att lyfta fram en historisk bild för att förklara och ingå i nuet. I nästa samling radikaliserats spårets position. Spåret blir nu protagonisten i dikten, den poetiska rösten, som talar direkt till läsaren. En sådan röst återfinns i »Den kejserliga armén i Xian». Protagonisten är inte »en sedan minst tusen år död kinesisk soldat», som Olofsson skriver utan en av de lergodsfigurer som grävts fram ur Qin Shihuangs grav.²⁹ Armén av lergodssoldater, hästar och vagnar har varit begravnen i flera sekler utan att någon vetat om dess existens, en bit gömd historia. Dikten tycks återge själva utgrävningsfasen, när ett stycke historia närmar sig vårt nu. Dikten formar sig till en kronotop där nu och då smälter samman med rummet för utgrävningen.

Qin Shihuang är känd för sin oerhörda grymhet och sin stora vilja att bli odödlig.³⁰ Kejsaren lät sina undersåtar genomgå stora strapatser för att finna ett odödlighetselixir och uppförde även en rad magnifika byggnader för att bevara minnet av sig själv. De två byggnadsverk som idag finns kvar som monument över hans grymhet och odödlighetstanke är Kinesiska muren och den nyligen upptäckta lergodsgraven. Jaget i dikten är alltså ett maktens spår, men också en konsthistoriskt unik figur.³¹

Som jag visat har konsten tidigare i Verket

stått för ett framgångsrikt motstånd. I »Katedralen i Chartres» påpekas speciellt att där »är också konsten lydnad» (s. 248). Men helt och hållet är inte konsten besegrad. Ett målat fönster »kan inte tänkas bort ur domen» (s. 248). Konsten bjuder fortfarande motstånd och vägrar låta sig inlemmas »i den större syntaxen» där konstnären »försvinner själv» (s. 248). En liknande uppfattning tycks finnas i dikten »I den eviga staden» (s. 244). Konsten kan alltså betyda någonting mer eller någonting annat än konstnären avsett. En liknande process har skett i »Den Kejserliga armén i Xian». De för sin tid oerhört skickliga konstnärer som skapade lergodsfigurerna var helt införlivade i makten och använde konsten för att gestalta sin tids största tyrann. Vad makten inte räknat med är konstens triumf över tolkningen, dess förmåga att alltid betyda någonting mer.

Protagonistens utveckling och gradvisa förvandling från ett spår av makt till någonting mer/annat kan skönjas i texten. I första strofen saknar lergodsfiguren sitt vapen och görs samtidigt till en representant för alla lergodsfigurer. Protagonisten förstår ingenting, dess »armé är ju oövervinnelig» (s. 307). Ännu mer tveksam blir jaget i mitten av dikten då det betraktar deras »bästa bågskytt: / hans multnade pil förfelar aldrig sitt mål. / Men vad är hans mål? / Han har bara skrämsel där blicken bort vara. / Hans läppar är strama av det han ser» (s. 307 f). Jag läser det så att bågskytten är rädd för mötet med vårt nu. Protagonisten är också rädd för sitt eget jag och hur den nya kontexten ska uppfatta lergodsfigurerna:

De kommer emot oss med rusiga ansikten:
skoningslösa. Jag känner igen dem!
Känner igen våra egna drag.

Jag har en enda tanke kvar,
mera en slingrande tomhet bak pannan
och svår att behålla greppet om.
Men jag anar att ni som hoppas på oss
behövde känna vår hjälplöshet.
Fågeln som lyft från mitt huvud
från dessa skärvor som skingras
har bud till er om vår hjälplöshet.

(s. 308)

Subjektet känner igen den makt det självt är ett spår av, men betonar sin förmåga att vara någonting mer/annat. Lergodsfigurerna är i sin tidigare kontext ett makttecken, men när de byter kontext behåller de sin gamla teckenfunktion, men bara i relation till en kontext som inte

längre finns. På så vis kan figurerna i sin nya kontext transformeras till tecken för motstånd. Dialektiken mellan spårets olika status framträder tydligt.

Protagonisten i »Den första skuggan i muren» har rädslan inför sin nya kontext gemensam med Iergodsfiguren i den förra dikten. Subjektet är medvetet om att det ingår i ett sammanhang och är en del i ett spel: »Jag tror / att jag är på väg till någon» (s. 310). Bilden har någonting positivt som det vill bära fram. Det finns en svag optimism som tydligast syns i slutraderna:

Vad vill ni jag ska berätta?

[...]

När ni ropar mej ut ur min sten
för att vittna
kräver ni därför det orimliga
Här finns inget 'ut ur'.

Kalla den tomma platsen bland er
min. Jag måste stanna där jag står.
Bara så kan jag tala till er.

(s. 311)

Spårets rädsla för att bli feltolkat är påtaglig. Det kan inte ryckas ur sitt sammanhang utan måste läsas i en vidare kontext för att få en funktion. Interpretationen och hans frågor måste anpassas till spårets förhållanden för att han ska kunna uppfatta dess *ännu* riktigt.

Jag har försökt visa med vilken intensitet Verket betonar spårets funktion. Jag har också försökt visa på uppfattningen att nuet måste ses genom historien för att uppfattas tydligt, en insikt som kan sägas ligga till grund för all humanistisk forskning. Ett sätt att förstå nuet med hjälp av historien är att vända sig till historiska bilder och behandla dem som spår. Makten kan naturligtvis makulera spåren och på så vis göra vårt nu smalt och grunt, som t. ex. i »Det stora krigets tid», men den största faran tycks ligga i feltolkningar och missuppfattningar av spåren. Handlingar som gör att vi, ovetande och ofrivilligt, själva utövar en förtryckande makt.

NOTER

¹ Med våra största dagstidningar menar jag: *DN*, *SVD*, *EXP*, *AB* och *GP*. Se även *BLM* och *Horisont*. Naturligtvis finns det mindre positiva recensioner som t. ex. Ragnar Strömbergs anmälan, »Allt för rätt, alltför rent», av *Den hemliga måltiden* i *EXP* 24.9.1984.

² Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mal-*

larmé, Paris 1961. Inledningskapitlet finns översatt av Roland Lysell i *Hermeneutik*, red. Lysell et al, Stockholm 1977. I fortsättningen hänvisas till Lysells översättning.

³ Både författaren och ett flertal kritiker behandlar samlingarna som en trilogi, som en sammanhängande enhet. Se Tommy Olofsson, »Det underjordiska motståndet», *SVD* 24.9.1984 och »Han blåser ord i de dödas munnar», i Espmarks *Den motsträviga skapelsen. Dikter 1956–1984*, Sthlm 1987. Se även Robin Fultons »Preface» till den engelska tolkningen av Espmarks dikter, *Bela Bartók Against the Third Reich*, Sthlm 1985 och Ulf Eriksson, »Röster under jorden. Några motiv i Kjell Espmarks senare diktning», *BLM* 1985: 1, årg. 54, s. 62 ff och slutligen brev från Kjell Espmark till Peter Kraméus 26.11.1987.

⁴ Richard, s. 194.

⁵ Ib. s. 193 f.

⁶ Se Olofsson, 1984, Eriksson, och Ole Hessler »Tecken för frihet», *DN* 5.11.1987. Hessler vill till och med se det som ett paradigms för hela Espmarks skönlitterära skrivande.

⁷ Av Olofssons förord framgår det att poeten själv gjort urvalet (s. 9). Jag har även jämfört citaten med originalupplagorna och funnit samlingsutgåvan mycket tillförlitlig.

⁸ Roland Lysell, *Erik Lindegrens imaginära universum*, Stockholm 1983, s. 219 f.

⁹ Ascensionsdikter som jag inte tar upp är »Efter seminariet», »Postum vintersöndag» och »Katedralen i Chartres».

¹⁰ Se t. ex. »Efter seminariet» och »En bok att bränna».

¹¹ De andra dikterna där ascensionen misslyckas är »Efter seminariet», »i den eviga staden» och »En bok att bränna».

¹² Lysell skriver: »Processstänkandet är centralt i en tematisk kritik. Den tematiska litteraturforskaren ser inte bara motsatser, likheter, korrespondenser och upprepningar utan förnimmer även tankens förlopp som Poulet eller verkets rytmer och kadenser som Rousset.» Lysell, 1977, s. 172. Mitt språktema är en sådan process och är därför behäftat med en fundamental vaghet. Språktemat utgörs alltså både av fasta kristallisationspunkter och den rörelse, det sökande, jag tycker mig se.

¹³ Espmark. »Dikt och verklighet» i förf. *Dialoger*, Stockholm 1985, s. 16.

¹⁴ Ib. s. 17.

¹⁵ Se dikterna »Andra gången Branting grät» och »Han är inte mycket mer än sin strålning».

¹⁶ Se dikt nummer 4, 8 och 9 i *Försök till liv* och dikt nummer 2, 3, 5 och 9 i *Tecken till Europa* och dikt nummer 4, 7 och 10 i *Den hemliga måltiden*.

¹⁷ Dikter där kyrkan kan uppfattas som ett redskap för makten är »Här tillhandahålles ett förflutet» och »Kartago».

¹⁸ Se Selma Lagerlöfs berättelse »I Nasaret» i förf. *Kristuslegender. Skrifter av Selma Lagerlöf*, band VII (1904, 1935) s. 52 ff.

¹⁹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford 1953, s. 2. Den engelska översättningen i originalet lyder:

These words, it seems to me, give us a particular picture of the essence of human language. It is this: the individual words in language name objects-sentences are combinations of such names. – In this picture of language we find the roots of the following idea: Every word has a meaning. This meaning is correlated with the word. It is the object for which the word stands.

²⁰ Johannesevangeliet, 1: 14, 1917 års översättning.

²¹ Wittgenstein, s. 3ff.

²² Eriksson s. 64. Även Eriksson har noterat »två kolliderande sätt att se på språket». Hans essä som är mycket uppskattande är också mycket snäv och ger knappast någon rättvis bild av Verket. Eriksson sätter makt lika med kunskap och genomför sedan en epistemologisk exercis där de mycket knappa citaten mest får tjäna som stöd för Erikssons egna kunskapsteoretiska utläggningar. Eriksson ser även spiraler och en spiraltrappa, men syftar då på en kunskapsteoretisk hållning som vill förstå delen utifrån helheten och helheten utifrån delen. Hans resonemang ligger såle-

des vid sidan om min framställning som tar sin utgångspunkt i Espmarks dialogessä.

²³ Paul Ricœur, »Den berättande tiden» i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*, red. Peter Kemp och Bengt Kristensson, Sthlm/Lund 1988.

²⁴ Ib. s. 218.

²⁵ Ib. s. 219.

²⁶ Ib. s. 219.

²⁷ Ib. s. 220.

²⁸ För Bachtin är läsningen alltid en kronotop. Det kan alltså verka en aning överflödigt att påpeka det, men eftersom jag läser slutet av dikten metapoetisk blir läsningens kronotop mycket medveten och betydelsefull här. Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, Gråbo 1988, s. 160ff.

²⁹ Olofsson, 1987, s. 19.

³⁰ Jan Wirgin, *Kejsarens armé. Soldater och hästar av lergods från Qin Shihuangs grav*, Östasiatiska museets utställningskatalog nr 41, Sthlm 1984, s. 18, 23, 30 et pass.

³¹ Ib. s. 56.