



UPPSALA
UNIVERSITET

Natursyn i antropocen

En ekokritisk läsning av dikter av
Ingela Strandberg och Gunnar D Hansson

Vera Maria Olsson

Ämne: Litteraturvetenskap

Nivå: Masteruppsats

Poäng: 45 hp

Ventilerad: HT 2019

Handledare: Maria Karlsson

Examinator: Anna Williams

Litteraturvetenskapliga institutionen

Uppsatser inom litteraturvetenskap

[...] every flower
Enjoys the air it breathes

– W Wordsworth

Innehåll

1. Inledning.....	4
1.1 Syfte och frågeställningar.....	5
1.2 Material.....	6
1.3 Teori och metod.....	8
1.3.1 Centrala begrepp.....	10
1.3.2 Det var en gång en magisk värld... Kort om den romantiska naturesynen.....	14
1.3.3 Djupekologin och den moderna holistiska traditionen.....	16
1.3.4 Ekologisk radikaliserings: Den mörka ekologin.....	20
1.3.5 Metod.....	24
1.4 Tidigare forskning.....	25
1.5 Disposition.....	29
2. Analys av Ingela Strandberg: ” När jag går i skymningsmörkret”.....	30
2.1 Allmän förståelse av dikten.....	31
2.2 Det ljusa och det mörka. Författarens naturesyn indikeras.....	33
2.3 Antropocentrism, antropomorfisering och den aktiva naturen.....	35
2.3.1 Romantisk eller djupekologisk grund? Antropomorfiseringen undersöks.....	36
2.3.2 Den aktiva naturen – ett exempel på ”Baradsk” filosofi?.....	39
2.4 Expressionism, det existentiella och vad stjärnor och aska kan tänkas stå för.....	42
3. Analys av Gunnar D Hansson: ”(Strandförskjutningar)”.....	46
3.1 Allmän förståelse av dikten.....	46
3.2 Platsens ekopoesi.....	47
3.3 Cirkularitet, slump och ändlighet.....	50
3.4 Materia: det aktiva och det passiva.....	57
4. Strandberg och Hansson, en komparativ analys.....	64
4.1 Världens tillblivelse.....	64

4.2 Det kusliga.....	68
4.3 Platsens poesi och förhållningssätt till traditionen.....	71
5. Slutord.....	77
Källor och litteratur.....	79
Appendix.....	84

1. Inledning

Från Arkadien till antropocen – människan tycks i alla tider ha velat dikta om världen omkring sig, och om naturen i synnerhet. Dagens naturlyriker ansluter sig således till en oändligt rik tradition. Inte minst i Sverige har naturlyriken haft en stark position, och än idag är det mycket vanligt för svenska poeter att dikta om natur. I den här uppsatsen ska jag undersöka två av dessa samtida svenska dikter om natur, och jag har valt att göra det utifrån ekokritiska perspektiv.

Ekokritik är studiet av människans plats i naturen och relationen mellan litteraturen och naturen, och det har blivit ett allt mer aktuellt forskningsfält i och med klimatförändringarnas acceleration, också inom litteraturvetenskapen. Vår relation till naturen, hur rik, utforskad och utvecklad den än må ha varit under historiens gång, måste nu på grund av den förändring som sker på vår planet både omgestaltas och granskas ifrån nya teoretiska infallsvinklar. Man skulle kunna säga att vår situation kräver det, men det är betydligt roligare att kunna konstatera att den lockar oss att göra det. Tänk så mycket nytt som kan utvinnas ur litteraturens oändligt rika tradition, nu när vi har fått nya vinklar och verktyg att utforska den med! Ekokritiken är dock fortfarande ett relativt ungt teoretiskt förhållningssätt till litteratur, vilket märks i hur lite ekokritisk forskning det finns om lite mindre uppmärksammade ämnen, inte minst utanför den engelskspråkiga sfären.¹ Som exempel finns det bara rudimentär forskning om svensk naturlyrisk poesi från ett ekokritiskt perspektiv. Här finns således stora ytor att täcka, varav en liten del ska göras i denna uppsats.

Det är framför allt två saker som intresserar mig med ekokritiska studier av svensk naturlyrik; dels hur denna poesi förhåller sig till den romantiska natursynen, som ju präglat naturlyriken som genre på ett mycket tongivande sätt,² dels de stora kontrasterna som finns inom den svenska naturlyriken idag. Jag har i denna uppsats valt att närläsa en dikt av Ingela Strandberg (f. 1944) och en av Gunnar D Hansson (f. 1945) för att på så sätt kunna undersöka en liten del av dessa stora ämnen.

Strandberg och Hansson är båda kända för sin gestaltning av natur i dikt, men deras verk har mycket olika karaktär. Denna olikhet är lätt att konstatera bara genom att öppna deras böcker – läsaren slås av den uppenbara skillnaden i grafisk form och språkanvändning: här har vi en minimalist och en maximalist. Men deras diktning skiljer sig åt även på andra sätt, inte minst i hur de behandlar naturen.

¹ Ekokritiken är som forskningsfält överhuvudtaget starkt anglosaxisk.

² Till exempel Timothy Morton menar att den romantiska naturlyriken än idag påverkar vår natursyn och hur författare skriver om natur. Se exempelvis Timothy Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2009, s. 1.

De dikter jag valt för undersökningen är ”När jag går i skymningsmörkret”, ifrån Strandbergs samling *Att snara en fågel* (2018),³ och “(Strandförskjutningar)” ur Hanssons bok *Tapeshavet* (2017).⁴ Båda dikterna är från författarnas senast utgivna verk.⁵ Jag ser dessa två dikter som intressanta exempel på vår samtids poesi om natur, och min förhoppning är att en analys av dikterna kan ge oss en pusselbit till vilka olika slags natursyn som finns i svensk naturlyrik idag. Jag kommer alltså i denna uppsats undersöka framför allt vilken natursyn som framkommer i de båda dikterna, om den skiljer sig och i så fall hur. Detta leder oss in i nästa stycke om uppsatsens syfte och frågeställningar.

1.1 Syfte och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att ekokritiskt belysa förhållandet mellan människan och den obrukade naturen i två dikter, av Ingela Strandberg respektive Gunnar D Hansson. Ur ett ekokritiskt perspektiv ska uppsatsen undersöka, identifiera och klargöra likheter och skillnader i de olika natursyner som framträder i dessa dikter. För att uppnå detta syfte ska denna uppsats besvara följande forskningsfrågor:

- Hur gestaltas den obrukade naturen i dikterna?
- Vilket förhållande har människan till den obrukade naturen i dikterna?
- Hur liknar respektive skiljer sig natursynen i de båda dikterna åt sinsemellan och hur relaterar det till den romantiska natursynen?

³ Ingela Strandberg, *Att snara en fågel*, Stockholm: Norstedts 2018. Strandberg är sedan flera decennier en etablerad författare och tilldelades De Nios Vinterpris 2019, och tidigare bland annat Doblougska priset och Bellmanpriset.

⁴ Gunnar D Hansson, *Tapeshavet*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2017. Hansson är liksom Strandberg en etablerad författare, som även han erhållit Bellmanpriset, 2004. Han vann Sveriges Radios Lyrikpris 2018 för *Tapeshavet*, nominerades till Nordiska rådets litteraturpris och tilldelades De Nios Stora Pris, båda också 2018.

⁵ Strandberg kommer dock nu senare i januari 2020 ut med en ny diktsamling, *Nattmannen*.

1.2 Material

Jag kommer i uppsatsen att fokusera på två enskilda dikter ur två författarskap: ”När jag går i skymningsmörkret” av Ingela Strandberg och ”(*Strandförskjutningar*)” av Gunnar D Hansson.⁶ Jag har valt att analysera dikter från två mycket olika författarskap för att visa på den stora bredden i samtida svenska naturlyrik, och ge exempel på hur olika gestaltning av natur kan se ut idag. Strandberg och Hansson är båda mycket erkända och etablerade diktare och har skrivit dikter om natur i flera decennier. De utvalda dikterna har aldrig analyserats vetenskapligt tidigare, och har heller inte kommenterats enskilt i andra sammanhang.⁷ Jag anser även att natursynen i dem är representativ för respektive författarskap.

De två dikterna passar väl för uppsatsen både tematiskt och för den slags ekokritisk analys som jag har för avsikt att genomföra. Som framgår av syftet är det den obrukade naturen jag har valt att granska, och det är även den typ av natur som gestaltas i dessa dikter.⁸ Skillnaden mellan ”natur” och ”kultur” är tydligare i skildringen av en obrukad natur än av exempelvis lantbruk eller trädgårdar som är formade av människan. Paul Tenggar kallat till exempel denna typ av formad, brukad natur en ”hybridform” av natur och kultur i den traditionella meningen.⁹ Oavsett om den obrukade naturen är vanlig för författarna att skriva om eller inte, anser jag därför att det är i behandlandet av den – till skillnad från när de skriver om en brukad, tuktad slags natur – som författarskapens natursyn blir tydligast.¹⁰ Jag har också valt att bara granska flora och inte fauna i dikterna, med ett undantag. I Strandbergs dikt finns ett lodjursbett med, och jag anser att det är en för viktig bild för att inte alls behandlas. Jag har

⁶ I det följande kommer jag att hänvisa till dikterna med författarförkortning, sida, stycke och radnummer inom parentes i löptexten enligt följande: (S 60:2:3) betyder Strandberg (*Att snara en fågel*) sida 60, stycke 2, rad 3. (H 24:1:3–5) betyder Hansson (*Tapeshavet*) sida 24, stycke 1, rad 3–5. Numret på raden refererar till raden på sidan och inte inom stycket, precis som att numret på stycket refererar till vilket stycke det är på sidan och inte inom hela dikten.

⁷ Varken recensioner eller dylika texter om böckerna har behandlat dem nämnvärt.

⁸ ”Obrukad” har prefixet o-, vilket kan indikera en ursprunglighet i motsatsordet ”brukad”, vilket inte är helt oproblematiskt. Jag anser dock att detta ord trots denna antropocentriska tendens är de bäst lämpade för att fånga min intention, och använder det konsekvent igenom uppsatsen.

⁹ Paul Tenggar, *Litteraturteori*, 2. uppl., Malmö: Gleerup 2010, s. 156. Natur och kultur är en tämligen problematisk och otydlig uppdelning, därav mina citattecken. Jag kommer utveckla tankar om denna uppdelning i min begreppsundersökning av naturbegreppet i min teoridel.

¹⁰ Ingela Strandberg har till exempel också skrivit många dikter om mer brukad, jordbruksnära natur, se exempelvis ”Epicentrum” (i *Lyssnaren*) & ”Betade länge med hjorden” (i *Den stora tystnaden vid Sirius nos*). Ingela Strandberg, *Lyssnaren. Dikter*, Stockholm: Norstedt 1997; *Den stora tystnaden vid Sirius nos. Dikter*, Stockholm: Norstedt 2014.

alltså med en kortare passage om lodjuret, i övrigt behandlar jag bara flora. I denna materialdel vill jag nu i tur och ordning motivera mitt urval av respektive dikt närmare.

”När jag går i skymningsmörkret” är en dikt ur Ingela Strandbergs senaste diktsamling från 2018, *Att snara en fågel*. Det är en tudelad samling, första halvan kallas ”Kopparödlan” och andra ”Att snara en fågel”. Min utvalda dikt tillhör den senare delen. Det är tydligt var de enskilda dikterna börjar och slutar, men samtidigt finns det en gemensam ton i denna andra del. Dikterna delar ofta tematik och har heller inte några titlar som bryter av.¹¹ Jag väljer därför att se dikterna i denna andra del av samlingen som delar i en svit. Konsekvensen av detta blir att det missfall som utgör kärnan i många av de andra dikterna även måste ses som hela svitens grundtema, vilket även förstärks av delens namn, ”Att snara en fågel”, som alluderar på missfallet.¹² Det är således inom ramen för detta tema som även den dikt jag valt bör tolkas.

Dikten är hemlighetsfullt förtätad och inordnar sig i en bred centrallyrisk tradition, som all Strandbergs poesi gör. Samtidigt är den – liksom hela samlingen – bestämt samtida. Jaget i dikten är individualiserat, inte på något sätt allmängiltigt, och dikten skiljer sig därför från stora delar av äldre naturlyrik, till exempel romantikens.¹³ Den kan därför också ses som ett bra exempel på svensk naturlyrik idag. Samtidigt skiljer sig Strandbergs perspektiv från trenden i samtida naturlyrik på grund av antropocentrismen.¹⁴ Naturen sätts nämligen ständigt i relation till det mänskliga i dikten, där det mänskliga jaget är centralpunkten. Det påminner om ett mer traditionellt förhållande till naturen, samtidigt som den individuella, kritiska blicken är skarpare.

(*Strandförskjutningar*) av Gunnar D Hansson är en av ganska få tydligt utformade dikter i vad som i baksidestexten beskrivs som en ”genreöverskridande poesibok”. Som de flesta av Hanssons poesiböcker är *Tapeshavet* fylld av prosainslag som dagboksanteckningar, berättande om utflykter, historier, metabetraktelser, arkeologiska fakta och även prosadikt.

¹¹ ”När jag går i skymningsmörkret” är alltså inte en faktisk titel, utan förstaraden i dikten.

¹² I andra dikter i sviten beskrivs bilden av fåglar som snaras och sjunger sig till döds, med barn, ”knappast [...] större än ett knappånshuvud” (S 53:1:1–2) som faller fritt och bröststörtat kastat sig ur diktjagets kropp. Se till exempel dikten ”Barnet kan knappast ha varit...”, på s. 53, ”Barn är som fåglar...” (s. 51) och ”Fåglar som snaras...” (s. 59).

¹³ Här syftar jag till exempel på de nyplatoniska strömningarna inom romantiken. För vidare läsning se till exempel Albert Nilsson, *Svensk romantik. Den platonska strömningen*, Lund: Gleerups 1924.

¹⁴ Peter Degerman, *Tala för det gröna i lövet. Ekopoesi som estetik och aktivism*, Lund: Ellerströms 2018, s. 15.

Tapeshavet är disponerad i delar, där ”Härnåsetdikter (1)” och ”Härnåsetdikter (2)” är de enda passagera där det finns dikter med titlar och mer traditionell form – fyraradningar med insprångda partier inom parentes, i kursiv. Dessa två delar har också en starkare lyrisk ton än de övriga delarna i boken.

Just dikten (*Strandförskjutningar*) är mycket intressant för min undersökning, då den innehåller många av de drag som är centrala inte bara för Hanssons egen produktion utan för modern ekopoesi överhuvudtaget. Hansson är teoretiskt medveten i sin produktion,¹⁵ och jag uppfattar Hanssons diktbok som starkt politiskt färgad och med ett didaktiskt – kanske till och med potentiellt performativt – syfte att medvetandegöra och förändra läsarens förhållningssätt till naturen. Allt detta är element som återfinns hos många ekopoeter idag, och detta gör således även denna dikt till ett bra exempel på svensk naturlyrik idag.¹⁶

1.3 Teori och metod

Detta är en ekokritisk uppsats, vilket betyder att det huvudsakligen är ekokritisk teori som kommer att användas i diktanalyserna. Ekokritiken som forskningsfält har utvecklats mycket och i vågor från 1960-talet till idag. Det har rört sig från Rachel Carsons kultbok *Silent Spring* 1962, som ofta ses som startskottet för den moderna ekokritiken, till Timothy Mortons mörka ekologi som kan sägas vara teorins frontlinje idag.¹⁷

Den övergripande tesen för all ekokritik är att människan måste omvärdera naturen och framför allt sitt eget förhållningssätt till den. Vi måste omkullkasta den i *Bibeln* fastställda världshierarkin där människan är skapelsens krona, född att härska över övriga skapelsen, djur och natur – en föreställning flitigt replikerad i olika filosofiska, naturvetenskapliga och religiösa system genom tiderna.¹⁸ Nya vetenskapliga rön gör det allt

¹⁵ Hansson har en stor produktion av litteraturvetenskapliga texter bakom sig, där han reflekterar över poesi och litteratur ur ett litteraturvetenskapligt och/eller teoretiskt perspektiv (se till exempel *Ärans hospital* (1999)). Detta sker även i hans skönlitteratur; ett exempel på Hanssons teoretiska profil är dikten ”(Privatspaning: Röespåret)”, i *Tapeshavet*, där han i lyrisk form behandlar diktens uppgift och didaktiska funktion i en tid genomsyrad av ekologisk medvetenhet (H 103).

¹⁶ Se till exempel Degerman, s. 22. Degerman behandlar det han kallar den ”didaktiska” aspekten av ekopoesi ytterligare i kapitlet ”Form och tema – den didaktiska utmaningen” (s. 27–40), där han menar att all ekopoesi är mer eller mindre såväl didaktiskt som politiskt färgad.

¹⁷ Om Carson, se Greg Garrad, *Ecocriticism*, London: Routledge 2004, s. 14.

¹⁸ Kate Rigby, ”The Rebirth of Nature” i *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism*, Charlottesville: University Press of Virginia 2004, till exempel s. 21; Första Moseboken, 1:26–28 i *Bibeln*, Örebro: Libris 1999. Till exempel Arne Naess påpekar dock och argumenterar för att *Bibeln* inte alls är entydig i frågan och att den tvärtom på flera ställen snarare förordar att människan

mer tydligt för oss att människan håller på att förstöra planeten på ett irreversibelt sätt – kartläggningen av den globala uppvärmningen har gett oss siffror, svart på vitt, på att människan *måste* ändra sitt beteende och sitt förhållningssätt till jorden, dess resurser och övriga invånare, för att civilisationen som vi känner den ska kunna upprätthållas.¹⁹ Det har med andra ord blivit en existentiell fråga; det handlar både om vår och miljontals andra arters överlevnad. Denna situation har naturligtvis inte gått litteraturvetenskapen förbi, och en ekokritisk inriktning på forskning blir allt vanligare. Både äldre och helt nya teorier om människans förhållande till naturen diskuteras och appliceras i litteraturforskningen.

I de följande avsnitten kommer jag – efter begreppsdefinitioner – att presentera ett antal teorier och filosofiska förhållningssätt till naturen som kommer att berika analysen i mina närläsningar och bli till hjälp för att specificera natursynen i dikterna. Teorierna kommer ge nya ingångar i materialet och inte minst göra oss uppmärksamma på dikternas olikheter. Teorierna är nämligen också precis som dikterna mycket olika varandra, vilket är ett avsiktligt val just för att kunna täcka in så många viktiga aspekter som möjligt i de båda dikterna.

Eftersom detta är en ekokritisk uppsats kommer tyngdpunkten i min teoretiska genomgång ligga på avsnitten om djupekologi och mörk ekologi, som båda kan sägas falla inom ramen för ”ekokritik”. Det är även de perspektiv som kommer ges mest utrymme i analysen. Det första teoriavsnittet som behandlar den romantiska natursynen anser jag dock är nödvändigt att ha med för förståelse för den övriga teorin, och för att kunna ringa in tidstypiska drag i diktningen och tydliggöra dess kontraster. Det ligger ju dessutom också till grund för en av uppsatsens frågeställningar. Men innan jag går in på den romantiska natursynen ska några viktiga begrepp behandlas.

ska ta hand om naturen, inte nyttja den till egen fördel (Arne Naess, *Ekologi, samhälle och livsstil. Utkast till en ekosofi*, 1. uppl., Stockholm: LT 1981, s. 309). Den uppfattning i *Bibeln* som man historiskt sett har valt att betona är dock den som finns i 1 Mos 26–28.

¹⁹ Stora delar av jorden kommer bli obeboelig och konflikter relaterade till klimatet kommer eskalera – som krig om naturresurser och kraftigt ökade migrationsströmmar – och studier pekar på att naturen kommer att kollapsa inom 100 år på grund av massutrotning av arter. Se t ex Damian Carrington, ”Plummeting insect numbers 'threaten collapse of nature’”, *The Guardian* 10/2 2019, <https://www.theguardian.com/environment/2019/feb/10/plummeting-insect-numbers-threaten-collapse-of-nature> (2019-04-14); Myndigheten för samhällsskydd och beredskap, Säkerhetspolitik.se, “Klimatförändringar och konflikter”, <http://www.sakerhetspolitik.se/Hot-och-risker/Konflikter/Klimatforandringar-och-konflikter/> (2019-04-14); Adam Reuben, ”Klimatflyktingar”, *Migrationsinfo*, 15/2 2019, <https://www.migrationsinfo.se/migration/klimatflyktingar/> (2019-04-14).

1.3.1 Centrala begrepp

Låt oss börja med ett idag alltmer använt begrepp som till och med finns i titeln på denna uppsats – **antropocen**. Det kommer av grekiskans ”anthropos”, människa, och betyder människans tidsålder.²⁰ Antropocen är ett förslag till en beteckning på en ny geologisk tidsepok som vi gått in i, där människan har format klimatet på ett så fundamentalt sätt att hon anses vara den mest avgörande faktorn i hur jordens ekosystem och geologi ser ut.²¹ Begreppet har nu börjat användas flitigt utanför geologins sfär och blivit väletablerat, inte minst inom humanvetenskaperna och däribland i ekokritiska texter.

Ett betydligt mer etablerat begrepp som dock är etymologiskt angränsande är **antropocentrism**, vilket innebär att människan sätts i centrum, i tänkandet om och synen på världen. En antropocentrisk text är alltså en text som utgår ifrån människan, där naturen är mer perifer.²² Oftast handlar det om perspektiv. I en naturlyrisk, antropocentrisk dikt beskrivs naturen utifrån en mänsklig blick och människan och hennes upplevelser sätts i centrum.²³ För ekokritiken är antropocentrism ett mycket centralt begrepp, då i princip all text präglas av den mänskliga penna som skrivit den. Det är exempelvis mycket vanligt med antropomorfisering eller att ha människan som utgångspunkt, i all slags litteratur.²⁴

I kontrast till antropocentrismen står **biocentrismen**. Den innebär det motsatta.²⁵ En mer egalitär blick på liv anläggs, ”bios” kommer av grekiskans ord för liv, och särskiljer inte människan särskilt från andra typer av liv.²⁶ I naturlyrisk diktning innebär det en strävan efter att försöka hitta andra perspektiv än mänskliga. Till exempel kan världen gestaltas utifrån en mus perspektiv eller genom bruket av något annat icke-mänskligt subjekt. En diktare kan

²⁰ Sverker Sörlin, *Antropocen. En essä om människans tidsålder*, Stockholm: Weyler 2017, s. 54.

²¹ *Ibid.*, s. 21, 54.

²² Tenngart, s. 155–156.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Vissa skiljer på begreppen ekocentrism och biocentrism, och menar att ekocentrism i så fall skulle vara mer omfattande och även omfatta delar av naturen som av många anses vara icke-levande, så som floder och landskap. Detta gäller dock inte alla, till exempel Naess kallade sig biocentrist och menade att även den typen av ”icke-levande” natur var levande. De positionerna slås också ofta ihop i ekokritisk argumentation. Jag har därför valt att inte särskilja begreppen, och har valt att konsekvent använda ”biocentrism”. (Se text Henrik Görilin, ”Från ekologi till ekokritik: en skiss över ekokritikens framväxt”, i *Litteratur och språk* 5, 2009:5, Sture Packalén (red.), e-artikel, <http://mdh.diva-portal.org/smash/get/diva2:318672/FULLTEXT02.pdf> (Hämtad 2019-12-27)).

²⁶ Sofia Roberg, ”’The Overwhelming Indifference of Ingen’. On the Dark Ecopoetics of Aase Berg and Johannes Heldén” i *Perspectives on Ecocriticism: Local Beginnings, Global Echoes*, Ingemar Haag et al. (red.), Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2019, s. 114.

också försöka skriva bort ett mänskligt subjekt, vilket är en teknik som kommer undersökas senare i uppsatsen, i läsningen av Gunnar D Hansson.

Det vidaste, mångtydigaste och mest centrala begreppet i uppsatsen är förstås **natur**. Det är överhuvudtaget mycket svårt att ringa in; enligt Arthur Lovejoy har ordet i den bredaste bemärkelsen minst 66 olika betydelser i engelskan.²⁷ *Nationalencyklopedin* delar dock in ordet i två huvudgrupper: ”den materiella världen i stort (i en extrem betydelse: allting) men särskilt den av människan (väsentligen) opåverkade omgivningen i form av växter, djur, landformer osv. I den andra åsyftas någots (vanligen något levandes) grundläggande egenskap, väsen eller egenart.”²⁸

Detta är dock bara att skrapa på ytan av vad naturbegreppet innefattar. Natur är inte bara en materiell realitet, utan också ett kulturellt och ideologiskt laddat begrepp.²⁹ Till exempel har vissa, som romantikerna, en metafysisk syn på naturen som något mer än bara de fysiska och biologiska fenomen som omgärdar människan.³⁰ Dessutom har västerländska naturskildringar ofta genomsyrats av antropocentrism och innehållit antropomorfiseringar.³¹

En tendens som kan urskiljas även i denna redogörelse för naturbegreppet är hur vanligt det är att sätta människan vid sidan om naturen. Ett vanligt kontrastpar i det västerländska tänkandet är natur och kultur, där den moderna och civiliserade människan tillhör kultursfären; Immanuel Kant menade till exempel att människan en gång tillhört naturen men nu lämnat den – suveränt höjt sig över den.³² Utan tvekan skulle en ekokritiker tycka att detta är ett mycket problematiskt synsätt, och istället hävda att människan faktiskt också är ett slags djur som i allra högsta grad även tillhör naturen.³³ En tendens har också varit att koppla samman de båda huvudgrupperna för betydelsen av ordet natur – den materiella världen och någons egenskaper – och anse att djur och växter gör det som är ”naturligt”, harmoniskt och gudagivet. Extra tydlig blir denna tanke om den jämförs med kontrasten ”onaturligt”.³⁴

På grund av alla dessa möjligheter att läsa in olika saker i naturbegreppet som ofta är antropocentriska och föga förenliga med en ekokritisk utgångspunkt, har det på senare år

²⁷ Se appendixet i Arthur O. Lovejoy, George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins Univ. Press 1997, s. 447–456.

²⁸ *Nationalencyklopedin*, natur,

<http://www.ne.se.ezproxy.its.uu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/natur> (Hämtad 2019-12-27).

²⁹ Tenngart, s. 157.

³⁰ *Ibid.*, s. 155.

³¹ *Ibid.*

³² Johan Fornäs, *Kultur*, 1. uppl., Malmö: Liber 2012, s. 14–15.

³³ Zimmerman, s. 264.

³⁴ Morton 2009, s. 16.

inom den ekokritiska forskningen setts som ett ganska problematiskt begrepp. Den ekokritiska forskaren Timothy Morton menar till exempel i boken *Ecology Without Nature* (2009) att natur är ett ord som kan betyda nästan vad som helst och som än idag präglas av romantiska föreställningar om det ”ursprungliga”, det ”vilda”, det ”naturliga” etcetera.³⁵ För att bli kvitt dessa associationer menar Morton att det är lika bra att använda ord som just ”miljö” eller ”ekologi” istället för natur. Ordet **ekologi** påminner oss dessutom om att vi människor tillhör denna omgivning, då ordet kommer av grekiskans ”oikos” vilket betyder hem eller hus – det är där vi hör hemma.³⁶

Mortons resonemang har goda poänger. Trots detta kommer jag i uppsatsen att använda mig av ordet natur och har med detta ingen ideologisk agenda, utan syftar helt enkelt på det som ”existerar utan mänsklig orsak”³⁷ – i kontrast till det som människan skapat – och då särskilt de obrukade naturmiljöerna som framkommer i dikterna, som till exempel skog och strand.

Ett annat ekokritiskt begrepp som används i denna uppsats är **ecomimesis**, vilket jag översätter till ekomimesis på svenska. Det är etablerat av Morton och refererar till en rent litterär metod. Han menar att det motsvarar ”nature writing” – att skriva om naturen.³⁸ Morton skiljer på ”svag” och ”stark” ekomimesis, där svag är all slags naturbeskrivning, medan stark vill närma sig naturen så som den är. Stark ekomimesis vill spränga den normativa, estetiska ram som begränsar och försvårar vår förståelse av vår omgivning. Den fokuserar ofta på en situering av själva den skrivande, vilket han ser som en modern företeelse.³⁹ Ett exempel på ett sådant slags situering vore för mig att skriva att jag sitter och skriver detta sent på eftermiddagen i en nästan tom A-sal på Carolina Rediviva. Ett annat vore om en författare skrev att hen står på en klippa och ser ut över havet, följt av en beskrivning av vattnets blänkande vågor – detta skulle vara en slags stark ekomimesis.

Ett av de olika element som Morton menar ingår i ekomimesis är **re-mark**, ursprungligen hämtat från Jacques Derrida.⁴⁰ ”The re-mark establishes (and questions) the difference between, for example, graphic mark/sign, noise/sound, noise/silence,

³⁵ Morton 2009, s. 14, 21–22.

³⁶ Tenngart, s. 158.

³⁷ Citat ur Fornäs, s. 12.

³⁸ Morton 2009, s. 8.

³⁹ Ibid., s. 31, 33.

⁴⁰ Ibid., s. 48. För mer om Derridas användning av begreppet se kapitlet ”La loi du genre” i *Parages*, till exempel sidan 263. Jacques Derrida, ”La loi du genre” i *Parages*, Paris: Galilée 1985.

foreground/background [...], there is *nothing* in between”, skriver han.⁴¹ Re-mark är det lilla som avgör huruvida något är det ena eller det andra. I Derridas kontext är det tecknet som gör att något går från att vara ett vanligt objekt till konst. Det är inte alltid lätt att veta vad som utgör re-mark, men det är det avgörande för hur vi uppfattar verkligheten. Detta begrepp kommer återkomma i analysen, när jag försöker ringa in natursynen i Ingela Strandbergs diktning.

Slutligen ska jag göra en åtskillnad mellan två begrepp: **naturlyrik** och **ekopoesi**. Det finns ingen konsensus i forskning och ekokritisk tradition om vad ekopoesi är och var den exakta skiljelinjen går mellan sådan poesi och naturlyrik.⁴² Det finns också många alternativa termer, som exempelvis naturdikt, ekologisk poesi/diktning, ekokritisk poesi och planetlyrik. Jag har dock valt att konsekvent använda två termer, naturlyrik och ekopoesi, och ska här klargöra vad jag lägger i begreppen och varför jag har valt just dessa.

För begreppet **naturlyrik** utgår jag ifrån Ann Fisher-Wirth och Laura-Gray Streets definition, hämtad ur *The Eco-poetry Anthology* (2013).⁴³ De definierar naturlyrik, med Wendell Berrys ord, som all poesi som “considers nature as subject matter and inspiration” (“behandlar naturen som ämne och inspiration”), vilken inte måste vara politiskt-ekologiskt medveten.⁴⁴ Detta är ett av tre olika slags förhållningssätt som diktare, efter ekokritikens genombrott på 60-talet, kan ha till naturen, enligt Fisher-Wirth och Street.⁴⁵ Jag kommer dock använda den här definitionen så att den även omfattar tidigare diktning, vilket jag också har uppfattat är vanligt i annan forskning. Till exempel Wordsworths diktning faller då under detta begrepp, liksom Strandbergs poesi. Det är en väldigt bred definition: dikten *måste inte* vara politiskt-ekologiskt medveten, men kan alltså vara det. Det blir ett slags paraplybegrepp, som

⁴¹ Morton 2009, s. 144.

⁴² Eller ens om det finns en skillnad mellan begreppen. Men här ansluter jag mig till bland annat Peter Degerman och Leonard Scigajs mening att naturlyrik och ekopoesi inte kan sägas vara synonyma koncept.

⁴³ *The Eco-poetry Anthology*, Ann Fischer-Wirth & Laura-Gray Street (red.), San Antonio, Texas: Trinity University Press 2013.

⁴⁴ Citat hämtat ur Fischer-Wirth & Street, s. xxviii. Var Wendell Berrys ord härstammar ifrån framgår varken i denna antologi eller i *The Essential Poet's Glossary*, där orden också citeras på s. 192. (Edward Hirsch, *The Essential Poet's Glossary*, 1. uppl., Boston: Houghton Mifflin Harcourt 2017.)

⁴⁵ Fischer-Wirth & Street, s. xxviii–xxix. Den andra kategorin är poesi som är mer medveten, aktiv och politiserad i sin ekologism (som dock kan ha sitt ursprung i den klassiska romantiska naturlyriken). ”Ecological poetry” är den sista kategorin, som är mer fokuserad på estetik och form, och är oftare självreflektiv gällande just hur poesi kan vara ekologisk eller skapa ekologisk medvetenhet. Den är också ofta starkare sammankopplad till postmodern och poststrukturalistisk teoribildning. Dessa två kategorier kommer jag dock inte använda i min uppsats.

inkluderar alla former av poesi om natur, även sådan diktning som faller under mitt nästa begrepp: ekopoesi.

Ekopoesi är ett något mer komplicerat begrepp än naturlyrik och det finns många olika meningar om vad som läggs i ordet.⁴⁶ Vad som står klart är att ekopoesi har ett mer kritiskt förhållningssätt till naturen än naturlyrik. Jag skulle formulera det som att ekopoesin har en ”ekologisk medvetenhet”, det vill säga att den är en diktning med ekokritiska inslag, där utgångspunkten är problematiserande. Den klassiska antropocentriska världsbilden kritiserar direkt eller indirekt, även om författarna inte nödvändigtvis måste ansluta sig till ett särskilt teoretiskt läger, till exempel till en mer specifikt formulerad biocentrism. Detta är i linje med Peter Degermans hållning i hans bok *Tala för det gröna i lövet. Ekopoesi som estetik och aktivism* (2018).⁴⁷ Degerman menar även att ”kravet på en politiskt engagerad dikt, på en tydlig didaktisk inriktning, [är] svårt att helt avvisa” för ekopoesin, och formulerar det även som att ”ekopoesi är poesi som på något sätt ställer ekologiska frågor” – vilket även jag lägger i begreppet.⁴⁸

Jag menar alltså sammanfattningsvis att ekopoesi 1) har en ekologisk medvetenhet och 2) en problematiserande utgångspunkt, 3) kritiserar en antropocentrisk världsbild direkt eller indirekt och 4) har politisk-didaktiska drag, det vill säga en politisk medvetenhet och något slags didaktiskt syfte. Utifrån denna definition ligger det nära till hands att uppställa hypotesen att Hansson är en ekopoet, medan det inte är fallet för Strandberg.⁴⁹ Denna åtskillnad Hansson–Strandberg emellan kommer behandlas ytterligare i analysen då det tangerar uppsatsens syfte att undersöka natursynen i dikterna.

1.3.2 Det var en gång en magisk värld... Kort om den romantiska natursynen

Låt oss då börja med den romantiska natursynen, som varit så inflytelserik för naturlyriken som genre och som i denna uppsats utgör en viktig bakgrund till den ekokritiska teorin.

⁴⁶ Se här Degermans bok, inte minst kapitlet ”Den ekologiska poesin – försök till avgränsning”.

⁴⁷ Se t ex Degermans introduktion, eller kapitlet ”Den ekologiska poesin – försök till avgränsning”.

⁴⁸ Degerman, s. 44, 54.

⁴⁹ Denna hypotes stärks också i fallet Hansson av att han kallats ekopoet av andra, till exempel utsågs han till svenska ekopoesins fader av Rebecka Kärde i hennes recension av *Tapeshavet* (Rebecka Kärde, ”Bokrecension: Rörigt och underbart av Gunnar D Hansson i *Tapeshavet*”, *Dagens Nyheter* 26/9 2017, <https://www.dn.se/kultur-noje/bokrecensioner/bokrecension-rorigt-och-underbart-av-gunnar-d-hansson-i-tapeshavet/?forceScript=1&variantType=ADBLOCKER> (Hämtad 2020-01-08)).

Den mest grundläggande tanken i den romantiska naturfilosofin ligger i föreställningen om att naturen är organiskt och inte mekaniskt uppbyggd.⁵⁰ Romantikerna såg materia och därmed också naturen som besjälad och holistiskt sammanbunden, även med människan. I polemik med upplysningen ville de således överbrygga den cartesianska klyftan mellan människan och naturen, subjekt och objekt, och gå ifrån upplysningsmännens avförtrollande, rationalistiska, taxonomiskt präglade förhållningssätt till naturen. Naturen skattades så högt att romantikernas naturförhållande rent av har kallats naturreligion; sättet på vilket de talade om och gestaltade naturen hade, enligt M. H. Abrams, tidigare bara använts om Gud.⁵¹ Allt detta kom sig av den industriella revolutionen och urbaniseringen som skedde i hög hastighet under denna tid, vilket radikalt förändrade stora delar av det engelska landskapet,⁵² men också av genomslaget för upplysningens tankegods.⁵³ För denna uppsats kommer den här mycket grundläggande byggstenen i det romantiska idékomplexet – att naturen är organiskt uppbyggd – att bli aktuell, inte bara för att kunna förstå de efterföljande ekokritiska strömningarna, utan också för att kunna förstå Ingela Strandbergs poesi och även vad ekopoeter, som Gunnar D Hansson, gör uppror mot.

För de romantiska poeterna tog sig denna filosofi, eller livsåskådning, uttryck i uppfattningen att naturens landskap speglade människans inre; det sågs som en symbol för själen.⁵⁴ Utifrån Friedrich Schillers betydelsefulla formulering, att detta var ”eine symbolische Operation”, sökte romantikerna således i dikten omvandla landskapet till mänsklig natur, vilket också kom att leva vidare i den naturlyriska traditionen.⁵⁵ Landskapen fick mänskliga former och drag, både fysiska – som att bergskullar eller sjöar liknas vid (kvinnors) bröst – och beteendemässiga – kraftiga vindar och stormar fick röster.⁵⁶ Man försökte även rent konkret insupa naturen och göra den till ett med människan genom att metaforiskt inmundiga den, det

⁵⁰ Rigby, s. 24.

⁵¹ M. H. Abrams, “‘This Green Earth’: The Vision of Nature in the Romantic Poets” i *The Fourth Dimension of a Poem and Other Essays*, New York: W.W. Norton 2012, s. 131.

⁵² Den industriella revolutionen anses ha inletts i England runt 1760. Romantiken växte fram först och snabbast i detta kraftigt industriellt expansiva England och i vad som idag är Tyskland (Tyskland enades först 1871). Den tyska romantiken var dock mer filosofiskt än samhälleligt betingad.

⁵³ Abrams, s. 132–134.

⁵⁴ Kjell Espmark, *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi – från Baudelaire till surrealismen*, Stockholm: Norstedt 1975, s. 20.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Abrams, s. 139. Inte minst den kvinnliga kroppen liknades vid naturen, se t ex Kate Sopers text ”Naturalized Woman and Feminized Nature” i *The Green Studies Reader*, Laurence Coupe (red.), New York, NY.: Routledge 2000.

vill säga genom att äta och dricka den.⁵⁷ Allt för att överbrygga och återbygga relationen människa–natur.

Som så mycket efterföljande naturlyrik var det en antropocentrisk och centrallyrisk diktning som skrevs under denna tid, starkt humanistiskt präglad. Ett mänskligt och ofta manligt subjekt ser inte sällan ut över naturen och låter sig uppfyllas av skönheten, även om människan under denna tid fortfarande tveklöst var skapelsens krona. Men romantikerna uppvisade också ett genuint engagemang för den obrukade naturen som sällan manifesterats så tydligt i litteraturens historia. ”[E]very flower / Enjoys the air it breathes” skrev Wordsworth,⁵⁸ som bara genom dessa korta rader uttrycker en ömhet för något så litet och i mångas ögon föga värde- eller betydelsefullt som en blomma, eller rättare sagt, varje blomma, ja, alla blommor. I meningen tillskriver han också blomman egenskapen av att kunna njuta, för att inte nämna att den precis som människor andas luft. Blomman är med andra ord i högsta grad levande, och är del av ”the one life” som genomsyrar alla ting, människor och natur, på denna jord.⁵⁹ Denna holistiska tanke är en av flera delar av den romantiska, filosofiska traditionen som kommer dyka upp i andra former och kontexter under ekokritikens utveckling.

1.3.3 Djupekologin och den moderna holistiska traditionen

1973 skrev filosofen Arne Naess sin bok *Ekologi, samhälle och livsstil* vilken lade grunden för det djupekologiska, ibland kallat det mörkgröna, tänkandet.⁶⁰ Naess kallar sin filosofiska grundsyn på naturen, eller sitt filosofiska system, för ”ekosofi T”.⁶¹ Den grundläggande maximen för ekosofi T är att allt hänger intimt samman i naturen, både rent filosofiskt-metodiskt, men också innehållsmässigt; ”[n]ågot fysiskt isolerbart jag eller själv finns inte”.⁶² För att tala med Immanuel Kants kunskapsteori finns alltså överhuvudtaget inte ”tinget i sig”.⁶³

⁵⁷ Abrams, s. 137–139.

⁵⁸ Ur dikten “Lines Written in Early Spring”. William Wordsworth & Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads with a Few Other Poems*, London 1798.

⁵⁹ Abrams, s. 131.

⁶⁰ Arne Naess, *Ekologi, samhälle och livsstil. Utkast till en ekosofi*, 1. uppl., Stockholm: LT 1981.

⁶¹ Naess, s. 30.

⁶² *Ibid.*, s. 30, (citatet) s, 283.

⁶³ För mer om Kants teori om ”tinget i sig”, se t ex Svante Nordin, *Filosofins historia. Det västerländska förnuftets äventyr från Thales till postmodernismen*, 3., [rev.] uppl., Studentlitteratur, Lund 2013, kapitlet om Kant (“Kants kopernikanska revolution i filosofin”, s. 432–447), eller mer specifikt s. 437.

Ting innehåller inte essenser, utan allt är i grund och botten samma; världen är ”en realitet som verkar bottenlöst mångfaldig, men vilken alltjämt är en enda”.⁶⁴ Alltså, för att tala filosofiska: ting äger inga primäregenskaper.⁶⁵ Det här är bra att bära med sig in i närläsningen av dikterna, som en ytterlighetsposition i det relationistiska och holistiska lägret, då jag bland annat kommer att undersöka hur dikterna förhåller sig till det.

Naess befinner sig tydligt i en västerländsk filosofisk, fenomenologisk tradition av holism, organiskt tänkande och relationism. Hans tänkande är besläktat med romantikens filosofiska idealism, men är också inspirerat av Baruch Spinoza och Martin Heidegger (två tänkare Naess även nämner i sitt verk).⁶⁶ För Spinoza är allt ett och samma och hör därför samman; ande, materia, subjekt, objekt, etcetera. Allt är av samma substans, och den är Gud eller naturen, ”Deus sive natura”.⁶⁷ Ting har således ingen egen substans, men däremot ett väsen, vilket är det i tingen som försöker forma eller behålla sin form eller existens.⁶⁸ Det religiösa finns inte på samma sätt hos Naess,⁶⁹ men här finns ändå påtagliga likheter, om alltings samhörighet och besjälning, vilket kommer återkomma och bli aktuellt inte minst i läsningen av Strandberg.

Naess är som antytts också tydligt influerad av Heidegger, och de tillhör båda en ontologisk-fenomenologisk skola. Koncept som ”Dasein” (”tillvaro”) och tanken på att människans tillvaro är ett ”vara-i-världen”, där idén om det cartesianska subjektet fullkomligt förkastas, är klart besläktade med Naess tankar.⁷⁰ Naess ligger även i linje med Heideggers kritik av den moderna humanismen, företrädd av bland annat Jean-Paul Sartre, som sätter människan i centrum och värderar henne högst, och både Heidegger och Naess vänder sig istället till österländsk filosofi generellt, och Mahayana-buddismen specifikt, vilken uppvisar

⁶⁴ Naess, s. 58.

⁶⁵ Om primära och sekundära egenskaper, se t ex Nordin (om John Lockes åtskillnad av dessa, men det är giltigt för all användning av begreppen), s. 360.

⁶⁶ Det ska här även nämnas att många romantiker också inspirerades av Spinozas filosofi.

⁶⁷ Nordin, s. 342.

⁶⁸ Ibid., s. 343.

⁶⁹ Även om Naess erkänner att det finns en religiös tendens i ekosofin, att den ”lätt kan få en religiös underton” (Naess, s. 301).

⁷⁰ Om varat i världen/Dasein, se Nordin, s. 550.

stor affinitet med den ontologiska fenomenologin.⁷¹ Dock förblir Heidegger till skillnad från Naess antropocentrisk.⁷²

För att återgå mer ingående till Naess, är hans mening alltså att allt hänger samman, rent fysiskt. Det finns inga essenser hos ting och ”livet som grundläggande fenomen är ett och odelbart”.⁷³ Ting existerar bara i relation till andra ting, i en mycket långtgående relationism. Som konsekvens måste allting beskrivas i fält istället för att framställas som enskilda företeelser eftersom ingenting har klara gränser. Saker kan omöjligen existera i vakuum.⁷⁴ Av detta, och inte minst uppfattningen om biosfärens enhet och att allting i grund och botten är detsamma, blir den logiska slutsatsen att allt liv har ett egenvärde, har samma rätt att leva och samma rätt till utveckling och självförverkligande.⁷⁵ Allt detta är ett synsätt som påminner om Ingela Strandbergs naturdiktning, som ofta genomsyras av en slags organisk känsla av enhet och samhörighet, där delarna tillsammans bildar något större än de enskilda delarna vill påskina; något större och ogripbart, som bara anas i naturen.

Samtidigt menar Naess att det finns viktiga olikheter mellan olika slags liv, och att framför allt människan har alienerats från jordens övriga livsformer genom bland annat ogynnsamma samhällsförhållanden. Men han framhåller också att människan har ett särdrag, en unik position som art: människan är det enda levande väsen som har en *medvetenhet* om sin egen position och på så sätt ett konsekvenstänkande. Människans hjärna är ett unikum. Hon har därför också ett unikt ansvar för sitt uppträdande gentemot andra arter.⁷⁶ Det blir också tydligt i Naess bok att människan uppträder negativt gentemot naturen, bland annat med hennes nedskräpning och utnyttjande av naturens liv och resurser.

Denna uppdelning mellan människa och den övriga naturen är en av de många punkter som Timothy Morton kritiserar hos Naess och djupekologin, där han hävdar att oavsett vad Naess påstår om naturen och livets enhet, så upprätthålls dualiteten och dikotomin människa/kultur-natur. Naess har, enligt Morton, inte gjort sig kvitt det antropocentriska,

⁷¹ Michael E. Zimmerman, ”Heidegger, Buddhism, and Deep Ecology” i *The Cambridge Companion to Heidegger*, Charles Guignon (red.), Cambridge: Cambridge Univ. Press 1993, s. 260. Även enligt Mahayana-buddismen är alla ting, även människor, utan essens.

⁷² Wolfgang Müller-Lauter, *Möglichkeit und Wirklichkeit bei Martin Heidegger*, Berlin: De Gruyter 1960, s. 21.

⁷³ Naess, s. 285.

⁷⁴ Ibid., s 66, 70.

⁷⁵ Ibid., s. 284, 287.

⁷⁶ Ibid., s. 293–294, 297, 319.

romantiska arvet.⁷⁷ Denna kritik, och det ekokritiska svaret på detta ”problem”, återkommer i stycket om den mörka ekologin.

Men innan det behandlas, ska Karen Barads posthumanistiska teori om materialitet och performativitet kort avhandlas, en teori som är nära besläktad med Naess synsätt.⁷⁸ Detta beror på att båda teorierna i grunden, uttryckligen, lutar sig mot atomfysikern Niels Bohrs upptäckter och tankar om världens och tingens beskaffenhet. Bohr förkastar den atomistiska metafysiken där det enskilda tinget och den enskilda atomen rent ontologiskt är världens grundstenar. Han ifrågasätter också Descartes uppdelning i subjekt och objekt, och i den som uppfattar och det som uppfattas (”knower and known”).⁷⁹ Bohr menar att saker inte har interna, inneboende bestämda gränser och egenskaper, utan istället samspelar och kan bara ses som odelbara ”fenomen” som innefattar både det observerade objektet och den aktivt observerande.⁸⁰

Bohrs epistemologiska resonemang utvecklar Barad till att även omfatta en ontologisk dimension, som hon kallar ”agential realist ontology”, agentberoende realistisk ontologi. Denna ontologi blir till bas för hennes posthumanistiska redogörelse av hur materiella kroppar produceras eller skapas performativt.⁸¹ Här ska inte teorins delar om kroppslig performativitet fördjupas utan istället den ontologiska delen, som handlar om sakers samspel i vad Barad kallar ”agential intra-action”, eftersom den kommer att bli användbar i diktanalysen.⁸²

Precis som Naess förkastar hon ”tinget-i-sig”, istället skapas världen kontinuerligt, ständigt i nya situationer och nya relationer med sin omgivning.⁸³ Detta syns till exempel i detta citat:

⁷⁷ van Ooijen, Erik, ”Introduktion till den svarta ekologin”, *Aiolos. Tidskrift för litteratur, teori och estetik*, 56, 2017:1, s. 85.

⁷⁸ Jag har valt att utgå ifrån en artikel i fråga om Barads tänkande, Karen Barad, ”Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Signs*, 28, 2003:3, s. 801–831.

⁷⁹ *Ibid.*, s. 813.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 814.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, s. 821.

⁸³ *Ibid.*, s. 816.

On an agential realist account, matter does not refer to a fixed substance; rather, *matter is a substance in its intra-active becoming – not a thing, but a doing, a congealing of agency. Matter is a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity.* Phenomena – the smallest material units (relational ‘atoms’) – come to matter through this process of ongoing intra-activity. [---] The dynamics of intra-activity entails matter as an active ‘agent’ in its ongoing materialization.⁸⁴

Här blir det tydligt att Barads syn på materia är mycket lik Naess i sin relationism, bara något mer teoretiserande. Något jag dock vill lyfta fram är hennes betoning av agensen hos all materia. Materia är, som hon skriver, inte något passivt.⁸⁵ Alla ting, även de som vi människor uppfattar som döda, till exempel en sten, en sjö eller för den delen en bok, har agens och handlar aktivt i sin egen och andra omgivande tings tillblivelse. I en ekokritisk kontext betyder detta till exempel att en människa i en skog sammantaget utgör en fullkomligt egalitär situation, där skogen och människan har lika stor agens och är lika mycket ”subjekt” – i den mån något subjekt överhuvudtaget kan existera. *Såväl människan som naturen är aktiva ting.* Detta är en tanke som är mycket viktig att bära med sig in i närläsningarna av de två dikterna.

1.3.4 Ekologisk radikaliserings: Den mörka ekologin

En av de senaste, mest tongivande ekokritiska teoribildningarna för tillfället formuleras av Timothy Morton. Inte minst hans tankar och idéer som han formulerar som ”dark ecology”, som jag kommer benämna som den ”mörka ekologin” på svenska, är inflytelserika och nybildande.⁸⁶ Den mörka ekologin kritiserar kraftigt den tidigare ekokritiken, och inte minst djupekologin,⁸⁷ och handlar om radikal perspektivförskjutning, från ett mänskligt till ett icke-

⁸⁴ Barad, s. 822.

⁸⁵ Ibid., s. 821.

⁸⁶ Jag kommer att hänvisa mycket till Erik van Ooijens *Aiolos*-artikel i detta teoriavsnitt, då han sammanfattar Mortons teori på ett koncentrerat sätt, Morton själv tenderar att vara mer eterisk i sina formuleringar. van Ooijen är dock själv glidande i åtskillnaden mellan den mörka ekologin och den ytterligare mer radikala svarta ekologin, som artikeln framför allt handlar om. En del av noterna jag kommer referera till kan således vid en första anblick i artikeln handla om den svarta ekologin, men gäller även den mörka ekologin. Av Mortons verk har jag valt att utgå framför allt ifrån verken *Ecology Without Nature* (2009) och *Dark Ecology* (2016).

⁸⁷ Morton kritiserar inte bara den djupekologiska teorin utan även Arne Naess explicit. Kritiken är dock slarvig och delvis missriktad, drag som tyvärr återkommer i Mortons skrivande och kritik. Morton försöker förminska Naess filosofiska system som flummigt och förvirrande (”puzzling”), när det sedan blir klart i påföljande stycke att han inte alls har förstått Naess, alternativt aktivt misstolkat honom för att ”vinna” argumentationen i sin egen bok. Angående Naess idé att alla ting kräver en omgivning för att kunna existera skriver han till exempel ”In a vacuum the mouse would remain a mouse. It would just be a dead mouse.” (Morton 2009, s. 103) Det kanske ska föreställa roligt, men är oseriöst och

mänskligt, där de allra mest grundläggande föreställningarna vi har, ifrågasätts och ersätts. Den mänskliga, ytterst marginella uppfattningen av naturen är obetydlig i förhållande till hur den egentligen ”är”.⁸⁸

På det sättet är den mörka ekologin djupt antiantropocentrisk. Den förkastar pastorala berättelser och idén om naturen som grön – den är mer vit, från snö och is, och framför allt mer svart, från djuphaven, underjorden, berget och rymden, än den lilla del av grönt från ängar och lummiga skogar som oftast förknippas med begreppet ”natur”.⁸⁹ Den mörka ekologin är med den insikten mer geologiskt orienterad än klassiska undersökningar om naturen, och är i högsta grad tillämpbar på Gunnar D Hanssons diktning. Detta geologiska fokus är centralt hos Hansson, men även perspektivförskjutningar till en annan tid än vårt omedelbara nu eller ett annat djur än människan.⁹⁰ Men allt detta handlar också om att den nya tidsåldern som nu påbörjas, antropocen, är en tidsålder där människans historia och den geologiska tiden är tätt sammanbundna. Människans inverkan på hennes globala, planetära omgivning har plötsligt i klimatförändringarnas tid blivit rent materiellt oerhört påtaglig, och det tidigare kanske uträknade begreppet plats, engelskans ”place”, ser sig nu dominera över begreppet rum, engelskans ”space”.⁹¹ Den fysiskt gripbara naturen, det runtomkring oss, platsen, är åter det allra mest centrala i vår tillvaro. Denna tendens avspeglas också i naturlyrikens förvandling i att bli mer platsspecifik och i begreppet ”platsens poesi”, en strömning som bland annat Gunnar D Hansson anknyter direkt till.

Den mörka ekologins förkastande av antropocentrismen ser dock annorlunda ut än tidigare inom ekokritiken. Som beskrevs i förra teoriavsnittet om djupekologi, är övergången från antropocentrism till biocentrism något av det viktigaste för de mörkgröna teoretikerna, och

oförsvårbart ur en rent akademisk position, då vakuum i den mening Morton skriver fram i denna mening är helt frånvarande och irrelevant i Naess argumentation. Detta underminerar Mortons egen motposition. Liknande ovetenskapliga slängighet figurerar alltför ofta, inte minst då hans politiska position blir alltför tydlig – till exempel jämförs Margaret Thatcher med Adolf Hitler (Morton 2009, s. 109) – vilket får en att ifrågasätta hur aktivistisk en forskare får vara i en akademisk kontext. Trots dessa svagheter kommer jag ändå använda mig av Morton, dels på grund av hans stora genomslag akademiskt, dels för att en del av hans tankar är intressanta och relevanta för en uppsats som min. Hans svagheter ansåg jag dock vara tillräckligt allvarliga för att kommenteras, inte minst för att han tar stor plats i det ekokritiska fältet och jag inte hittat någon kritik emot honom i någon annan svensk kontext.

⁸⁸ van Ooijen, s. 83.

⁸⁹ Ibid., s. 83, 88.

⁹⁰ Exempel på det sistnämnda hittar vi till exempel i den bohuslänska trilogin. Gunnar D Hansson, *Olunn*, Stockholm: Alba 1989; *Lunnebok*, Stockholm: Alba 1991; *Idegransöarna*, Stockholm: Bonnier Alba 1994.

⁹¹ Morton 2016, s. 8–10.

de strävar därför efter att överbrygga det cartesianska glappet mellan natur–kultur.⁹² Trots dessa holistiska ambitioner menar såväl Morton som van Ooijen att uppdelningen – dikotomin, människa-natur, ”det mänskliga” vs. ”det naturliga” – upprätthålls hos djupekologerna.⁹³ Människan blir utanförstående i förhållande till naturen och påverkar naturen utifrån denna utanför-position. Hon blir ofta den negativa faktorn i ekvationen, och med klimatförändringarna och andra, kemikaliska nedskräpningar i åtanke är det inte helt ologiskt även om det på sätt och vis inte är i linje med den holistiska strävan hos djupekologerna.⁹⁴ Denna människokritik syns också stundtals hos diktarna jag undersöker, inte bara hos Hansson utan även delvis Strandberg, till exempel i hennes kritik av den industriella djurhållningen och parallellerna mellan dessa döda djur och döda människofoster.⁹⁵

Men den mörka ekologin förkastar även biocentrism. Som van Ooijen beskriver det: ”Subjekt/objekt-relationen mellan människa och natur överges för en multiperspektivalism där förnimmande och agens återfinns bland organismer, kroppar och objekt av alla slag och i alla storlekar.”⁹⁶ Biocentrism ses ofta som motsatsen till antropocentrism, men istället för att anamma något slags biocentrism menar förespråkarna för den mörka ekologin att inget har ett fast värde i bemärkelsen egenvärde eller en konstant värdehierarki. Idéer om harmoni och balans förkastas till förmån för hybriditet och ständigt föränderliga system. Det är en radikal form av dekonstruktion. Till och med kategorier som liv och död luckras upp, och förruttnelse ersätter produktivitet.⁹⁷ Det här är också aktuellt hos Hansson, som i den utvalda dikten behandlar skelett och sedan länge förmultnade kroppar och låter dem tala.

Men samtidigt menar Morton att det är omöjligt att uppnå en total dekonstruktion av den cartesianska dikotomin, vilket är vad djupekologerna strävar efter.

⁹² Arne Ness får sägas ligga till grund för en stor del av det mörkgröna tänkandet, men det finns även andra teoretiker som exempelvis James Lovelock, mest känd för Gaiateorin, och nymalhusianer.

⁹³ van Ooijen, s. 85.

⁹⁴ Ibid., s. 85.

⁹⁵ Se till exempel dikt ”Från djurfabriken kommer bilar...” (s. 30) eller ”Barnet kan knappast ha varit större än ett knappålshuvud...” (s. 53).

⁹⁶ van Ooijen, s. 88. Här beskriver van Ooijen egentligen den svarta ekologin, men jag menar att det även beskriver den mörka ekologins perspektivförskjutning och ifrågasättande av subjekts- och objektsrollerna.

⁹⁷ van Ooijen, s. 88.

We must deal with the idea of distance itself. If we try to get rid of distance too fast, in our rush to join the nonhuman, we will end up caught in our prejudice, our concept of distance, our concept of 'them'. Hanging out in the distance may be the surest way of relating to the nonhuman.⁹⁸

Istället för att förkasta tanken på dualism måste den omarbetas till att bli mer dynamisk; en ständigt skiftande dualism, nya, ständigt föränderliga system. Hur människan än försöker kommer vår världsbild alltid utgå ifrån henne själv\$\$\$\$\$\$\$\$\$, och hur mycket vi än anstränger oss för att hitta nya sätt att se på världen kommer det således oundvikligen alltid bottna i vår erfarenhet av vår plats i världen; “Coming up with a new worldview means dealing with how humans experience their place in the world.”⁹⁹ Detta om något är alltså enligt Morton en antropocentrisk och gammal romantisk föresats som bör förkastas.

Distansen till ”det andra” måste omarbetas, men kommer aldrig kunna försvinna helt. Vi kan däremot genom att hitta nya ingångar, nya perspektiv och vidga våra vyer, bryta ner gamla antropocentriska föreställningar om naturen och komma närmre och se på vår omgärdande miljö så som den faktiskt är. Morton presenterar ett antal sätt att göra detta på; en teoretisk metod är att inte alls prata om ”natur” utan istället om ”ekologi”, och en annan, rent litterär metod är ekomimesis,¹⁰⁰ vilka båda utvecklades i begreppsdel.

Men den mörka ekologins kanske allra mest drastiska drag är dess betoning av att apatin och depressionen är vägen framåt för oss i antropocen. Morton menar att vi ska ”måla på oss eyeliner”, anamma den goth-inspirerade stilen och hoppas på att allt kollapsar.¹⁰¹ Paradoxalt nog är det bara så som världen kan räddas, för annars upprätthålls bara ett i grunden destruktivt system.¹⁰² För varje pantburk som pantas, går plasten tillbaka in i systemet och gör att vi fortsätter köpa PET-flaskor – där de flesta flaskor aldrig återvinns och både form och innehåll tar mängder av smutsig energi att producera. Det fula, äckliga, smutsiga som gör oss illamående och apatiska är med andra ord inte alls så illa, utan tvärtom eftersträvansvärt, om man får tro Morton.¹⁰³ Att sluta hoppas och bara ge upp är alltså hans råd till alla som vill rädda

⁹⁸ Morton 2009, s. 204–205.

⁹⁹ Ibid., s. 2.

¹⁰⁰ Ibid., s. 1, 31.

¹⁰¹ Morton 2009, s. 188.

¹⁰² Detta påminner för övrigt om Karl Marx men även andra radikala ideologers resonemang: det inte är bättre utan tvärtom *sämre* att förbättra ett i grunden dåligt system, då konsekvensen bara blir att systemet upprätthålls och gör att det håller längre, när det hellre borde krossas och bytas ut helt och hållet.

¹⁰³ Detta dras ännu mer till sin spets i den svarta ekologin där det suicidala betonas starkare. En bakomliggande tanke till det är att självmord, enligt denna teoretiska utgångspunkt, är den största personliga insatsen du kan göra för att rädda klimatet: varje människa förbrukar mängder av energi

världen, eftersom det är det enda som verkligen skulle krossa det destruktiva samhällshjul vi är fast i. På denna tungsinta not avslutar vi det teoretiska kapitlet och fortsätter till trevligare saker, nämligen uppsatsens metoddel.

1.3.5 Metod

Detta är en uppsats som bygger på kvalitativ metod. Den består av två dikter och den sammanlagda textmängden som analyseras är ungefär sex sidor. Inte sällan kommer undersökningen därför ligga mycket nära dikternas språk, inte minst när det gäller Strandbergs dikt vilken är avsevärt kortare än Hanssons. Att förstå vad som faktiskt står i dikter rent språkligt är en nödvändig grundkomponent för all diktanalys och en betingelse för att kunna anlägga ett teoretiskt perspektiv, som i denna uppsats, det ekokritiska. Mina analyser kommer därför innehålla en del element som kan sägas ingå i en mer allmän dikttolkning, och inte bara utpräglat ekokritiska perspektiv; till exempel kommer jag inleda båda närläsningarna med ett kortare stycke om en allmän förståelse av respektive dikt. Jag är övertygad om att det är helt nödvändigt och det bästa sättet att genomföra en diktanalys på. Med detta sagt bör det ändå betonas att jag kontinuerligt igenom uppsatsen kommer att tolka texten genom ekokritisk teori.

Utöver detta är det i viss mån nödvändigt att lyfta blicken och identifiera sammanhanget som dikterna befinner sig i. Det kan både röra sig om diktsamlingen som dikten publicerats i, författarens andra verk eller helt enkelt den samtid som verket producerats i. När man till exempel som jag behandlar naturen i dikt blir det viktigt att se närmre på naturbegreppet och identifiera vad man faktiskt ska undersöka. Hur samhället såg på ”natur” under tiden som dikterna skrevs kan ha betydelse för dikternas innehåll och en begreppsutredning – som jag har infogat i min teoridel – kan hjälpa till att utkristallisera hur naturen gestaltas i dikterna. Dessutom kan synen på natur under dikternas tillblivelse skilja sig åt från ens egen samtid som forskare, eller tidigare tiders synsätt om man vill dra historiska utvecklingslinjer och sätta in de undersökta dikterna i ett historiskt sammanhang, vilket jag delvis har för avsikt att göra i denna uppsats.¹⁰⁴ Ett idéhistoriskt stråk inkluderas därför i uppsatsen då det tangerar min teoretiska grund, även om det är underordnat närläsningen och tematiken i dikterna.¹⁰⁵

under ett liv, och upprätthåller genom sitt rena liv ett ohållbart system. Noterbart här är hur den svarta ekologin här tangerar nymalthusiansernas befolkningsalarmism.

¹⁰⁴ Det faller under frågeställning tre gällande den romantiska natursynen.

¹⁰⁵ Det idéhistoriska kan på sätt och vis ses som en ”social” faktor bakom litteraturen, men detta är ingen litteratursociologisk uppsats, och jag har heller inte för avsikt att fokusera på litteraturen i samhället. Jag kommer enbart ta hänsyn till den mer direkta påverkan som samhället har haft på den litteratur och litteraturteori som är relevant för mina närläsningar och min jämförelse av dikterna.

En viktig metod i en uppsats är den komparativa. De två dikterna kommer att jämföras och ställas mot varandra. Men jag kommer att dela upp analysen i två moment: de två enskilda närläsningarna ska genomföras var och en för sig, följt av den komparativa studien i en separat del därefter. Avsikten är att på så sätt göra undersökningen och mina tankegångar klarare. Genom att först undersöka en dikt i taget och uppnå en förståelse för vad den är och handlar om kan man som forskare sedan i nästa steg gå utanför närläsningen, lyfta blicken och hitta likheter och skillnader komparativt mellan sina forskningsobjekt i undersökningen. Förhoppningen är att den uppdelningen ger möjlighet till en analys där både synkrona och diakrona perspektiv får utrymme, och kan komplettera varandra på ett intressant sätt.

Jag ska alltså jämföra de två dikterna efter att ha gjort en ekokritisk närläsning av dem, med fokus på mitt syfte. Jag har valt att relatera till hela diktsamlingarna men också till författarskapen i stort, då det ger analysen en större generaliserbarhet och en förankring eftersom det placerar dikterna i respektive författarskap. Detta är en viktig kontext som kan ge en djupare förståelse för dikten i sig. Både tolkningen av Strandbergs och Hanssons dikt skulle bli mycket annorlunda om hänsyn togs till samlingarna i sin helhet, då de båda utöver att vara enskilda dikter är delar av större helheter. Böckernas utformning hänger samman med diktens utformning. Samtidigt gör jag inte anspråk på att göra någon mer ingående analys av hela diktsamlingarna, än mindre av författarskapen i sin helhet, utan fokus förblir på den enskilda dikten.

1.4 Tidigare forskning

Den tidigare forskning som gjorts om de två författarskap som behandlas i denna uppsats är strängt taget minimal: sammantaget en akademisk uppsats, och utöver detta framför allt ett antal essäer och artiklar i litterära tidskrifter och samlingsvolymmer. Det är en stor forskningslucka att fylla. Tyvärr är även den ekokritiska forskningen om svensk naturlyrik överhuvudtaget mycket begränsad. Det finns ett antal studentuppsatser på kandidat- och masternivå som analyserar lyrik utifrån ett ekokritiskt perspektiv, varav en majoritet är inriktad på en analys av fauna, snarare än flora. Jag har gjort bedömningen att ingen av dessa uppsatser är tillräckligt närliggande min för att vara direkt användbar för denna undersökning.

En som dock bör nämnas, på grund av närliggande ämne och anspråk, är Sofia Robergs masteruppsats ”Språkets alstrande energi. Om ekopoetiska strategier hos Bengt Emil Johnson, Fredrik Nyberg och Anna Hallberg” (2015), där Roberg inte bara använder sig av likartad teoribildning som jag själv – Timothy Morton och nymaterialistisk teori – utan också

undersöker poeter delvis i samma tradition som Gunnar D Hansson.¹⁰⁶ Jag kommer dock inte använda mig närmare av Robergs undersökning i denna uppsats, eftersom vi undersöker olika författarskap.

Om det litteraturvetenskapliga forskningsfältet kan man generellt sett konstatera att ekokritik är ett nytt teoretiskt område som är snabbt växande men fortfarande begränsat i sitt omfång, åtminstone i svensk akademisk kontext. Den första ekokritiska litteraturvetenskapliga antologin i Sverige, *Ekokritik. Naturen i litteraturen. En antologi*, utkom 2007 – 13 år sedan – vilket visar hur nytt ämnet trots allt ändå är i Sverige.¹⁰⁷ Det har dock utkommit ett antal antologier och ekokritiska läsningar sedan dess, till exempel *Norrlandslitteratur. Ekokritiska perspektiv* (2018),¹⁰⁸ ”Queer ekokritik. Exemplet Strindberg” ur *Queera läsningar. Litteraturvetenskap möter queerteori* (2012)¹⁰⁹ och ”’i fred med allt liv’. En ekokritisk läsning av Ronja Rövardotter” ur *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap* (2015), för att nämna några.¹¹⁰

Det är dock fortfarande relativt ovanligt med ekokritiska läsningar av naturlyrik, eller poesi överhuvudtaget, i svensk kontext. Den senast utkomna antologin, *Perspectives on Ecocriticism: Local Beginnings, Global Echoes* (2019), är också den mest närliggande mitt ämne då den till exempel behandlar den mörka ekologin, men även den fokuserar framför allt på andra former av berättande än lyrik.¹¹¹ Undantaget i antologin är Sofia Robergs bidrag ”’The Overwhelming Indifference of Ingen.’ On the Dark Ecopoetics of Aase Berg and Johannes Heldén”. En bok som välbehövt fyller ett tomrum på denna ekopoetiska front är Peter Degermans bok *Tala för det gröna i lövet. Ekopoesi som estetik och aktivism* (2018), som har varit en av få sekundärkällor som direkt varit användbar för mitt arbete. Den diskuterar både mer principiella definitionsfrågor och ger en mer historisk överblick över vad ekopoesi faktiskt

¹⁰⁶ Sofia Roberg, ”Språkets alstrande energi. Om ekopoetiska strategier hos Bengt Emil Johnson, Fredrik Nyberg och Anna Hallberg”, Masteruppsats framlagd vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, 2015.

¹⁰⁷ *Ekokritik. Naturen i litteraturen. En antologi*, Sven Lars Schulz (red.), Uppsala: CEMUS 2007.

¹⁰⁸ *Norrlandslitteratur. Ekokritiska perspektiv*, Anders E. Johansson, Anders Öhman, Peter Degerman (red.), Göteborg: Makadam 2018.

¹⁰⁹ Ann-Sofie Lönngrén, ”Queer ekokritik. Exemplet Strindberg” i *Queera läsningar. Litteraturvetenskap möter queerteori*, Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngrén & Rita Paqvalén (red.), Hägersten: Rosenlarv 2012.

¹¹⁰ Åsa Nilsson Skåve, ”’i fred med allt liv’. En ekokritisk läsning av Ronja Rövardotter”, i *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap*, Helene Ehriander & Martin Hellström (red.), Stockholm: Liber 2015.

¹¹¹ *Perspectives on Ecocriticism: Local Beginnings, Global Echoes*, Ingemar Haag et al. (red.), Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2019.

är. Degerman beskriver vilken litterär och idéhistorisk tradition ekopoesin härstammar ur, och kopplar även detta till den samtida debatten på nordiska kultursidor.

För att gå över till forskningsläget om de författare som jag behandlar i uppsatsen, kan man konstatera att forskningen om Ingela Strandberg är mycket tunn. Inget akademiskt verk har tillägnats enbart henne, varken bok eller uppsats. Poeten Lennart Sjögrens artikel i *Bonniers Litterära Magasin, BLM*, från 1998, ”Fast naknare nu. Om Ingela Strandbergs poesi”,¹¹² är den mest utförliga närläsningen och analysen av hennes diktning som är gjord. Eftersom den är skriven för över 20 år sedan så analyserar Sjögren andra dikter än vad jag gör, men rent tematiskt ligger de nära ”När jag går i skymningsmörkret”. En av dikterna Sjögren läser handlar också om ett missfall, och naturen är också som alltid i Strandbergs fall närvarande. Sjögren försöker dessutom ta något av ett helhetsgrepp om Strandbergs författarskap. Min uppfattning är att mina tolkningar av Strandberg ligger i linje med Sjögrens och att vi i mångt och mycket delar syn på Strandbergs författarskap, men eftersom vi trots allt behandlar olika dikter så kommer jag inte använda mig av hans text på något mer betydande sätt i min uppsats.

Utöver Sjögrens artikel finns det mer biografiskt betonade översiktsartiklar om Strandberg i lexikon som *Författaren själv. Ett biografiskt lexikon av och om 1189 samtida svenska författare* (1993),¹¹³ och *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (1997).¹¹⁴ Liknande artiklar är ”’Det svarta fäster jag vid stararnas kroppar.’ Fåglar och idéer i Ingela Strandbergs författarskap” av Eva Lilja i *Änka, fränka, fröken, fru – förr och nu i Varberg* (2013),¹¹⁵ samt artiklar i en blandform av intervju och presentation, som kapitlet i *Halländsk kvinnokraft. Fem författare om fyrtio kvinnor från förr och nu* (2012),¹¹⁶ författat av Birgitta Tingdal. Inte minst Liljas artikel är rik på paralleller till andra författarskap – bland annat till Gunnar D Hansson – och ritar upp övergripande linjer i författarskapet som precis som i Sjögrens fall sammanfaller

¹¹² Lennart Sjögren, ”Fast naknare nu. Om Ingela Strandbergs poesi”, *BLM: Bonniers Litterära Magasin*, 67, 1998:3.

¹¹³ *Författaren själv. Ett biografiskt lexikon av och om 1189 samtida svenska författare*, Bo Heurling (red.), Höganäs: Bra böcker 1993.

¹¹⁴ *Nordisk kvinnolitteraturhistoria Bd 4 På jorden. 1960–1990*. Elisabeth Møller Jensen, Unni Langås & Lisbeth Larsson, Lisbeth (red.), Höganäs: Wiken 1997.

¹¹⁵ Eva Lilja, ”’Det svarta fäster jag vid stararnas kroppar.’ Fåglar och idéer i Ingela Strandbergs författarskap”, *Änka, fränka, fröken, fru – förr och nu i Varberg*, Yvonne Elwing et al. (red.), Halmstad: Utblick Media 2013.

¹¹⁶ Birgitta Tingdal, ”Med traktor i tidlös poesi. Ingela Strandberg, poet”, *Halländsk kvinnokraft. Fem författare om fyrtio kvinnor från förr och nu*, Anna Pia Åslundh et al. (red.), Varberg: CAL-förlaget 2012.

med min tolkning och läsning av Strandberg, men som inte är konkret användbara för denna uppsats. Utöver detta finns det enbart recensioner av Strandbergs böcker, där jag tagit del av ett antal, men inte kommer använda mig av på något mer systematiskt sätt i mitt arbete.

Om Gunnar D Hansson har det också skrivits förvånande lite akademiskt. Victor Malms masteruppsats ”Att bli makrilldiktare. Om ekologi, poesi och makrillar i Gunnar D Hanssons Olunn” från Lunds universitet 2014 är det mest omfattande skrivna.¹¹⁷ Den har varit till stor hjälp för att ringa in Hanssons författarskap och centrala teman, även om den behandlar en annan diktsamling än den jag undersöker och dessutom framför allt fokuserar på djurets roll i litteraturen. Själv behandlar jag enbart flora, inte fauna,¹¹⁸ och således faller till exempel det teoretiska fältet animal studies utanför min uppsats, vilket med rätta tar viss plats i Malms undersökning. Våra uppsatser kan sägas tangera, i viss mån överlappa, men framför allt komplettera varandra.

Utöver Malms uppsats finns det mest diverse essäer och kortare texter om Hansson, vilket även Malm påpekar, och inget betydande har hänt inom Hansson-forskningen efter att Malms uppsats skrevs.¹¹⁹ Malm valde att förlita sig tämligen tungt på vad Hansson själv har skrivit om sitt eget författarskap och poesi och skrivande generellt, vilket är ett ganska omfattande material. Det kan naturligtvis vara intressant och givande men är heller inte oproblemiskt eftersom man då låter författaren själv styra över hur han vill att hans dikter ska tolkas.

Jag vänder mig mot en sådan forskningsmetod, med stöd i William K. Wimsatt och Monroe Beardsleys ”intentional fallacy”-teori, åtminstone om metoden används på ett genomgående, systematiskt och okritiskt sätt. Wimsatt och Beardsley menar att en dikt varken tillhör författaren eller kritikern, utan ”publiken”, det vill säga varje enskild läsare av dikten.¹²⁰ Att fråga poeten vad dikten betyder är enligt Wimsatt och Beardsley en irrelevant fråga vars svar inte har något med själva dikten att göra; dikten är orden som utgör den, och det är de och inget annat man bör utgå ifrån i sin tolkning av den.¹²¹ Jag personligen menar att författarens avsikt och mening med en dikt kan vara intressant och möjligen hjälpsam att ta del av för en ökad förståelse för den, då jag ser författarens tolkning som en av flera möjliga tolkningar av

¹¹⁷ Victor Malm, *Att bli makrilldiktare. Om ekologi, poesi och makrillar i Gunnar D Hanssons Olunn*, Masteruppsats framlagd vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet 2014.

¹¹⁸ Med den symboliska lodjursbilden i Strandberg som undantag, som tidigare nämnts.

¹¹⁹ Malm 2014, s. 8.

¹²⁰ William Kurtz Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, London: Methuen 1970, s. 5.

¹²¹ *Ibid.*, s. 4, 5.

den skrivna texten. Samtidigt finns det en stor risk att författarens mening begränsar synen på dikten och är alltför ledande för ens egen tolkning.

Som forskare bör man vara medveten om den inneboende problematiken i att använda sig av författarens artikulerade intentioner med dennes texter, och jag har valt att inte alls använda mig av sådant material i denna uppsats. Jag anser det både vara problematiskt generellt sett, som klarlagts ovan, och dessutom inte funnit material tillräckligt relevant för tolkningen av just den aktuella dikten i denna uppsats. (*Strandförskjutningar*), som jag analyserar, är så pass ny att ingen – inklusive Gunnar D Hansson själv – hunnit skriva något mer utvecklat om den eller diktsamlingen *Tapeshavet* i sin helhet. Jag har förhållit mig på samma sätt till Ingela Strandbergs dikt, och inte tagit i beaktande de uttalanden Strandberg har gjort om sin diktning.

Jag har på grund av detta val och det magra forskningsläge som här presenterats, i stor utsträckning fått stå på egna ben i min läsning och tolkning av dikterna, och förlitat mig mer på teori än tidigare forskning som stöd för min analys.

1.5 Disposition

Efter detta inledande parti kommer analysen att påbörjas. Jag kommer inleda med en närläsning av Ingela Strandbergs dikt, vilket efterföljs av en närläsning av Gunnar D Hanssons dikt. Dessa närläsningar kommer båda inledas med en allmän förståelse av dikten, och följs därpå av ett antal aspekter av dikten som jag anser vara de mest relevanta och intressanta för att få en ekokritisk förståelse av dikten. Efter dessa mer ingående närläsningar av respektive dikter kommer jag jämföra dem i en komparativ analys, där jag generellt sett kommer vara mindre textnära i mitt förhållningssätt. Där kommer jag istället försöka ta upp lite mer övergripande aspekter av dikterna och jämföra mina olika slutsatser som jag kommit fram till i mina närläsningar, för att kunna artikulera likheter och skillnader dikterna emellan. I mitt kapitel ”Slutord” sammanfattar jag vad jag har kommit fram till i uppsatsen utifrån mitt syfte och mina frågeställningar och ger förslag på vidare forskning.

2. Analys av Ingela Strandberg: ”När jag går i skymningsmörkret”

2.1 Allmän förståelse av dikten

”När jag går i skymningsmörkret” är en centrallyrisk dikt där diktjaget går igenom en skog. Under promenaden följer henne ett ljus som mot slutet överger henne och mörkret tar över. På slutet bär hon sin aska från stjärnorna. Min tolkning av dikten är att den behandlar en slags död och att denna död är det missfall hon behandlat tidigare i diktsamlingen.

Det finns en brytpunkt i dikten: då ljuset övergår i mörker, ”När mörkret djupnat / överger mig ljuset” (S 60:7:15–16). Något slocknar, är det ett liv? Askan i slutet är vad hon bär med sig efter att ljuset övergett henne. Är det stjärnstoft? Eller är askan ”hennes” i betydelsen hon själv eller en del av henne? Är det hennes förlorade barn, det vill säga en referens till det missfall som hon behandlar tidigare i samma del av samlingen, delen som heter som bokens titeln *Att snara en fågel*?¹²² Titeln återkommer även i två dikter i samlingen, i raderna: ”Barn är som fåglar / som flyger fritt / Några av dem snaras” (S 51:1–2:1–3) och ”Barn är som fåglar / som faller fritt / ner i tomma rum som liknar / frihet men är öglor / som dras åt” (S 53:2:4–8).

Detta säger oss mycket om hur dikterna ska tolkas. Det är till exempel tydligt att dikterna i samlingen åtminstone delvis hänger ihop; de är delar under samma paraply. I fallet med citaten talar dikterna med varandra, fyller i förståelseluckor och refererar till en gemensam idé: fåglarna i dikterna är som foster. Fåglarna som fångas av snaror och dör, skrikandes, sjungandes (”Fåglar som snaras / sjunger sig till döds”, S 59:1:1–2), är en bild för de foster som dör innan de hinner växa och födas. Med detta i åtanke är det inte sannolikt att denna svit skulle innehålla flera olika diktjag, och jag refererar därför genomgående i min analys till diktjaget som en kvinna (hon), utifrån andra dikters innehåll. Som en del i en större enhet måste alltså ”När jag går i skymningsmörkret” delvis förstås, och på så vis skulle det inte vara otroligt att dikten behandlar just missfallet. Ett ljus som släcks är ofta en metafor för ett liv som dör, precis som askan i sista stycket indikerar, och jaget bär askan, precis som man bär ett barn. Frågan är hur positiv eller negativ dikten är, och huruvida den kan tolkas vidare än att det är ytterligare en dikt om diktjagets missfall.

Denna polaritet, positiv-negativ, kan tyckas apart och irrelevant i en ekokritisk läsning av en dikt. Men ingenting kunde vara mer fel. Huruvida den obrukade naturen får symbolisera något positivt och ljust eller negativt och dunkelt kan i själva verket vara en nyckel

¹²² ”Att snara en fågel” är den andra delen av två i diktsamlingen, den första heter ”Kopparödlan”.

till att få ökad förståelse för författarens natursyn. Vad bär naturen på för associationer i dikten? Det är några av frågorna som polariteten positiv–negativ/ljus–mörk kan hjälpa oss besvara.

”Allt är märkt av kroppens närhet, dödens närhet och ögonblickets täthet” skriver Lennart Sjögren om Strandbergs diktning, och skulle kunna vara en mycket precis inramning av just denna dikt.¹²³ Men det skulle samtidigt vara att glömma naturen i dikten, vilken måste sägas vara central; den omgärdande skogen, skymningen och stjärnorna är på samma gång av instrumentellt värde för dikten som själva hjärtat av den.¹²⁴ Det är i naturen som ögonblicken är täta, det är den som kroppen ligger nära, och det är på sätt och vis också naturen som möjliggör dödens närhet.

Med detta inledande försök till allmän inramning av dikten fortsätter vi nu djupare in i en närläsning av den!

2.2 Det ljusa och det mörka. Författarens natursyn indikeras

Vi tar vid i resonemanget om ljus–mörker–polaritet. Trots att ett ljus släcks är det inte en kolsvart dikt. För det första börjar den i skymningen – en tid då ljus övergår i mörker men då det fortfarande inte är natt. För det andra indikerar raderna ”Vet att jag klarar mig bra i mörker / att min kropp minns bättre där” (S 60:7:17–18) att diktjaget är vant vid mörkret eller åtminstone inte räds det. Det finns komponenter i dikten som gör att man skulle kunna läsa den som att naturen i viss mån är något hotfullt. Det svarta vattnet som omger henne, lodjursbettet, ljuset som ”förföljer” (S 60:1:2) och sedan ”överger” (S 60:7:16) henne är alla ord och komponenter som har en inneboende hotfullhet.

Men samtidigt är det en långt ifrån självklar läsning. Orden är mångtydiga. Ljuset som ”vaktar” (S 60:3:1) henne kan till exempel läsas både som något frihetskämmande och som en säkerhetsgaranti. Det omger henne ”varligt” (S 60:5:11), vilket får sägas vara positivt laddat. Därmed stärks också den senare, mer positiva tolkningen av ”vaktar”. Bilden av ett lodjursbett behöver heller inte vara hotfullt. Om något är tydligt i Strandbergs författarskap är det hennes nära relation till den obrukade naturen – hennes diktjag ”bekänner sig till den” i dikterna.¹²⁵ I ”När jag går i skymningsmörkret” framträder en ömsesidig respekt mellan diktjag och

¹²³ Sjögren, s. 25.

¹²⁴ ”Instrumentellt värde” används här i den filosofiska betydelsen: verktyg för att uppnå ett annat mål, motsatsen till egenvärde.

¹²⁵ Citat ur Heurling, s. 315. I Heurling beskrivs det som att det är Strandberg som bekänner sig till naturen, men utifrån intentional fallacy-teorin väljer jag att snarare beskriva det som att hennes diktjag gör det, då det är just det som lyser igenom i litteraturen.

omgivande naturen, och även om det finns en hotfullhet närvarande balanseras den med en värme. Naturen är både aktiv och delvis antropomorf – ”varligt” får sägas vara ett mänskligt adverbial – vilket både för tankarna till Barads teori om aktiv materia, men också till klassisk naturromantisk diktning. Detta kommer återkomma och diskuteras i ett senare stycke, men vad som redan här kan konstateras är att diktjaget inte är det enda levande som är närvarande i skogens inre.

För att kunna komma ännu närmre en förståelse av det ljusa och mörka krävs en omväg runt det tematiska genom språket. Låt oss börja vid slutet! De sista raderna i dikten är svårtydda, ”Så bär jag ännu min aska / från stjärnorna” (S 61:2:3–4). Jag har redan kort nämnt den kluvna svårigheten i hur man ska tolka *min aska från stjärnorna*, men frågan är också hur man ska läsa ”Så” och ”ännu”. ”Så” kan betyda på ett bestämt sätt, hur, men kan också vara ett avslutande, även om det kanske skulle varit troligare om det hade varit en fråga, ”Så... bär jag ännu min aska från stjärnorna?”. Men om ”så” är ett ”hur”, måste det finnas en beskrivning innan av hur diktjaget bär askan. Är det så enkelt som ”i mörker” (S 60:7:18); ”Vet att jag klarar mig bra i mörker / att min kropp minns bättre där /.../ Så bär jag ännu min aska / från stjärnorna”. På sätt och vis har också hela dikten förklarat förloppet som har lett fram till att hon bär sin aska; hur diktjaget gick från ljus till mörker, där hon nu bär på askan från ljuset.

”Så” kan också vara ett svar, en fortsättning på inledningsfrasen, som för att sluta dikten som en cirkel. Raderna ligger dessutom nästan direkt efter varandra, mitt emot varandra, rent typografiskt på var sin sida av uppslaget. ”När jag går i skymningsmörkret /.../ Så bär jag ännu min aska / från stjärnorna”. Detta skulle indikera att det som händer i dikten, att ljuset som slocknar, inte sker precis nu, utan skedde för en tid sen. Diktens ljus och mörker är då symboliskt och illustrerar en händelse. Det som har dött dog för länge sen, eller åtminstone för ett tag sedan, som diktjaget *ännu* bär med sig idag, som ett minne hon inte kan eller vill lämna bakom sig. Utan denna tolkning är det svårt att förstå detta ”ännu”, om inte det tidsliga hoppet är ett annat: från promenaden i skogen till skrivbordet där dikten skrivs. På det viset förklaras även ”så”et, det är slutet på en berättelse, en avslutning.

Men ”ännu” måste också analyseras utifrån ordets potential som ”ytterligare”, och detta genom att återvända till mörkret, och polariteten positivt–negativt. Att kroppen ”minns bättre” i mörker och att hon *ännu* bär askan, är formuleringar som leder oss till att förstå att minnet förstärks av hennes nya situation. Det blir lättare att minnas i mörkret, och om askan tolkas som ett minne av något förlorat, så leder det till att vi förstår att det är lättare att bära sorgen i mörkret. Det är på sätt och vis paradoxalt, att mörkret både skapar sorg och underlättar sörjande, men inte otroligt. Mörkret är anledningen till att hon klarar bördan, ”*så* bär jag ännu

askan” [min kursivering]; mörkret är både stödet och adverbialiet; tack vare mörkret bär hon *ännu* askan, hon har inte förlorat den. Hon minns *ännu bättre* i mörkret.

Men det finns som tidigare nämnts en ambivalens i detta. Man skulle kunna läsa det som ”tack vare” mörkret, men det kan också läsas som att det är tungt och på så sätt negativt. Ännu är ett ord som betyder fortfarande, men kanske inte för alltid. Ännu bär hon med sig askan men en dag kommer hon kanske sätta ner den och gå vidare. Om askan till exempel skulle kunna utläsas som en sorg, ett minne av en tragedi, skulle det indikera att det innebär en tyngd att bära omkring på den. Ännu gör hon det, men en dag kanske hon kan släppa den och gå vidare. Men i mörkret som hon befinner sig i nu, så är det fortfarande en del av henne. Om hon någon dag når ljuset kanske det blir annorlunda.

Jag skulle vilja påstå att båda dessa tolkningar kan vara giltiga samtidigt, som sorg ofta är för oss människor. Att förlora någon älskad är tungt, svårt och kan lämna ett oläkbart sår inom en. Ibland är det omöjligt att lämna bakom sig. Men trots att det hade inneburit en lättnad att kunna göra det är det inte säkert att vi hade valt att kunna göra det, om det fanns ett val. Vi vill fortfarande ha med oss minnet av den förlorade, älskade inom oss, även om det är tungt och gör ont. Att bära omkring på askan kan således både vara tungt och positivt, samtidigt.

Låt oss nu för enkelhetens skull sammanfatta lite vad som framkommit i denna närläsning med fokus på ljus-mörker-tematiken. Den första associationen, att ljus är positivt och mörker negativt, visade sig vara något av en felaktig premis i förståelsen av dikten. Mörkret har en betydligt mer positiv karaktär än till exempel mörkret i Mortons mörka ekologi, karaktäriserat av depression och hopplöshet. Hos Strandberg rymmer mörkret även ljus, i den bildliga bemärkelsen. Istället för att dra en parallell till Mortons mörker är det därför betydligt närmare till hands med romantikernas och inte minst Novalis hemlighetsfulla och besjälade natt, genomsyrad av sömn, drömmar, stjärnor, Gud och död; en död som inte alls är negativ och apokalyptisk som hos Morton, utan istället positiv och skön, associerad med en evig vila hos Gud.¹²⁶

Denna Novalisnatt påminner lite om Strandbergs dikt, där mörkret är en trygg plats, en plats för viktiga och känslofyllda minnen, delar av livet som diktjaget inte vill vara utan, samtidigt som döden är närvarande. Men natten är för Strandberg betydligt mindre explicit genomsyrad av romantiska troper än vad den är hos Novalis; de ligger istället, i den mån de

¹²⁶ Detta genomsyrar hela Novalis verk *Hymnen an die Nacht (Hymner till natten)*, från år 1800. Se till exempel utgåvan med Novalis samlade verk: Novalis & Carl Seelig, *Gesammelte werke*, 1. bd., Herrliberg-Zürich: Bühl-Verlag 1945–1946.

finns, subtilt invävda i diktens ord och mellanrum. Dessutom handlar det ju här egentligen inte om natten, utan om skymningen, strax innan nattens ankomst. Det kan dock konstateras att Strandbergs syn på mörker säger oss något om hennes blick på världen, på liv och på natur. Naturen och livet – två för Strandberg sammantvinnade och svårligen separerade ting – är inte svart-vita utan genomsyras av gråskalor, och innehåller både ljus och mörker, där ljuset ibland sticker i ögonen och mörkret vårdar.

Här måste vi göra ytterligare en avstickare, för att göra vissa aspekter tydliga, och ställa oss den något omfattande frågan: hur är världen konstituerad? Eller åtminstone, hur är den konstituerad enligt Strandbergs dikt? Det finns olika svar på frågan, som på sätt och vis är ideologiska, varav ett tycks ligga Strandberg nära. Ett svar är kvantfysiken, som i Mortons beskrivning av den menar att världen består av partiklar och vågor, men aldrig samtidigt. Den kan *antingen* bestå av partiklar *eller* av vågor. Ett beslut måste fattas: antingen ser man på materian som partiklar, eller som vågor. Ett mellanting finns inte. När man bestämmer sig för vågor, är det vågor som gäller. Något mellan vågorna och partiklarna finns heller inte, ingen övergångsfas eller utfyllnad, inte ens "space", eller tomrum, eftersom dessa också består av något. "Until the measurement takes place, both possibilities are superposed, one on the other. Reality, at that 'moment' [...] is only a series of probabilities."¹²⁷

På detta sätt fungerar även Mortons användning av re-mark, som beskrevs i teoridelen. Re-mark är det lilla som avgör huruvida något är det ena eller det andra – det refererar till den definitiva, avgörande linjen. Re-mark är antingen eller – "there is *nothing* in between".¹²⁸ Antingen är pissoaren konst, eller så är den det inte; re-mark är det som avgör. Vattnet är antingen kallt eller varmt. Det är antingen ljust eller mörkt. Detta är alltså Mortons linje, både gällande världen och estetiken.

I stor kontrast till detta presenterar och utvecklar Arne Naess emellertid Protagoras både-och-teori, det vill säga det absolut motsatta resonemanget: samma vatten kan både vara varmt och kallt *samtidigt*, beroende på.¹²⁹ Eftersom alla ting skapar varandra i ett samspel, beror det på de enskilda komponenterna som är inblandade om vattnet är kallt eller varmt; det finns ingen objektiv "sanning" om huruvida vattnet är varmt eller kallt. Om vattnet upplevs som varmt av någon är det varmt. Upplevs det av en annan som kallt, stämmer det också – samtidigt. När två kontrasterande upplevelser korsas är det inte längre bara en möjlighet

¹²⁷ Morton 2009, s. 50.

¹²⁸ Ibid., s. 144.

¹²⁹ Naess, s. 63–66.

att vattnet både skulle kunna vara varmt och kallt, det *är* med nödvändighet så.¹³⁰ Det kan alltså vara både ljust och mörkt samtidigt, och mörkret kan både vara hotfullt och trygghetsskapande, samtidigt. Detta är alltså Naess linje. Men som vi märker är det även Strandbergs linje. Hon befinner sig alltså i detta ekomimetiska hänseende i en naessiansk tradition, där återskapandet av naturen – trots många precisa återgivningar av hennes omgivande miljö – följer relativistiska och holistiska linjer. Vi kommer snart finna att hon även på andra sätt följer djupekoologiska, snarare än mörkekoologiska, spår.

2.3 Antropocentrism, antropomorfering och den aktiva naturen

Strandbergs förhållande till naturen i dikten är otvivelaktigt antropocentriskt. Den omgärdande miljön sätts genomgående i förhållande till diktjagets position, och så sker redan från början i första strofen: ”När *jag* går i skymningsmörkret / genom skogen *förföljer mig* ett sken / Svagt” [min kursivering]. Dikten inleds med en beskrivning av jagets aktivitet – jaget går – och sedan hur miljön ser ut runt omkring jaget – det är mörkt, det är skymning. I rad två sätts miljön ytterligare i förhållande till diktjaget; jaget är i en skog, och där förföljs jaget av ett svagt sken. Intressant är att lägga märke till hur skenet – ett normalt sett passivt ljusförhållande – aktiveras genom verbet ”förfölja”.

Denna aktivering kan läsas utifrån två perspektiv. Det ena är att aktiveringen är antropomorf, att ljuset ges en mänsklig eller åtminstone levande egenskap. Det andra är att aktiveringen skapar ett subjekt; ljuset har en egen agenda. Dessa kan naturligtvis även sammanfalla. Den första, antropomorfa, aktiveringen tillhör den klassiska naturlyrikens tradition, inte minst traderad och utvecklad av romantikerna. Att läsa in mänskliga egenskaper i naturen var ett av romantikernas sätt att minska gapet mellan natur/kultur, naturen och människan, och då förde man naturen närmare människan, snarare än tvärtom.¹³¹ Den obrukade naturen gjordes inte till en del av människan på samma sätt, även om det, beroende på tolkning, kan vara fallet i Strandbergs dikt, något som kommer behandlas lite senare. Detta romantiska förhållningssätt bygger i någon mån på tanken att människan är överlägsen naturen, att lägga människan i naturen blir ett sätt för naturen att återfå ett värde. Denna värderande funktion tycks frånvarande i Strandbergs dikt. Snarare är verbet levandegörande i den andra läsningens mening; naturen blir ett subjekt, och får därigenom liv.

¹³⁰ Naess, s. 63–66. Här upplöser också Naess ”i viss mening” tingbegreppet som sådant, men den extremen lämnar vi därhän.

¹³¹ Abrams, s. 136.

Detta är en tolkning som stärks av att fler exempel på samma slags aktiva natur är frekvent förekommande. I nästa strof, den andra, finns raden ”När jag stannar stannar ljuset” (S: 60:2:6). Ljuset rör sig alltså på ett kontrollerat vis, även om vi inte vet huruvida det är en medveten rörelse av ljuset eller om den bara speglar människans rörelse passivt, att ljuset är relativt människan. Här syns även samma tendens av mänsklig subjektcentrering som noterats tidigare: utifrån människans rörelse få vi reda på ljusets rörelse. Det antropocentriska finns således parallellt med den aktiva naturen. Nästa rad, den första i strof tre, ”Det vaktar mig” (S 60:3:7) blir det sista exemplet på detta. Här är det tydligt att ”Det” är något levande; det levandet tingen vaktar diktjaget. Samtidigt är det fortfarande tydligt jaget som står i centrum; det är uppenbart en antropocentrisk diktning.

För att göra diskussionen om naturens aktivering i dikten tydligare ska den härifrån delas in i två delar, där den första går djupare in i antropomorferingen av naturen och det romantiska naturförhållandet, och den andra riktar in sig på den aktiva naturen i diktningen och kopplar den till Barads teoribildning om aktiv materia.

2.3.1 Romantisk eller djupekologisk grund? Antropomorferingen undersöks

Jag återgår således först till teorin om den antropomorfa naturen och behöver nu reda ut hur Strandbergs dikt förhåller sig till det romantiska naturförhållandet och antropomorfering. Varken ” förfölja” eller ”vakta” är verb som är typiska för ljus – vad för natursubjekt man nu än ser det som – utan handlingar som människor eller djur utför.¹³² Det handlar alltså om en slags antropomorfering, men frågan är om icke-mänskliga ting i den obrukade naturen kan framställas som subjekt *utan* att det antropomorferas. Jag – och många andra, till exempel Morton – ser det som nära nog omöjligt att helt undvika antropomorfering. Jag tolkar därför Strandbergs gestaltning av en levande natur som en del av en holistisk ambition att undergräva skillnaden människa-natur, på det sätt som de mörkgröna ekokritiska teoretikerna strävar efter. Avståndet mellan människan och naturen finns där, men Strandberg strävar efter att minska det, och gestaltar både i denna dikt och i andra närheten som människan har till naturen.¹³³ Min arbetshypotes i detta stycke om antropomorfering är att den hos Strandberg snarare är djupekologiskt än romantiskt präglad, även om dessa riktningar, som tidigare konstaterats,

¹³² För att förtydliga är detta ljus inte helt synonymt med det allmänna ljuset som behandlades i samband med ljus-mörker-polariteten, utan detta är ett specifikt ljusfenomen – ett sken – i substantivform, även om det hör mycket tätt samman med adjektivet.

¹³³ Se till exempel dikterna ”Drömde att en orm” (s. 50) och ”Tar med mig sjön hem” (s. 29) i samma diktsamling.

innehar många likheter och i viss utsträckning tillhör samma tradition. Ett visst mått av antropomorfisering är näst intill oundvikligt även för den mer biocentriskt inriktade författaren, de bioegalitära tendenserna i Strandbergs dikt kan därför övertrumfa det mer romantiskt-arkaiska i hennes antropocentrism.

Denna tendens stärks i det andra indragna stycket, ”Jag glöder / Lite” (S 60:6:13–14). Om glöden kan ses som besläktad med ljuset har diktjaget här tillägnat sig en egenskap – glödande – från naturen; det är alltså inte bara det omvända förhållandet som gäller, att naturen får mänskliga drag. Frågan är om det finns en sådan koppling mellan glöd och ljus i dikten. Låt oss granska raderna som leder fram till glöden i dikten (S 60:2:6–14).

När jag stannar stannar ljuset

Det vaktar mig
Lyser tunt över bäckarna
jag hoppar över

Deras svarta vatten

I sjön omger det mig varligt
Aldrig för nära

Jag glöder
Lite

Det första ”det” refererar till ljuset i raden innan och skulle kunna omskrivas som ”Ljuset vaktar mig / Lyser tunt över bäckarna”. ”Deras” i raden ”Deras svarta vatten” syftar också tveklöst på det enda andra substantivet i pluralisform i dikten, det vill säga de föregående ”bäckarna”. Raderna skulle alltså kunna omskrivas som ”jag hoppar över / Bäckarnas svarta vatten”. Efter detta blir det mer komplicerat. ”I sjön omger det mig varligt / Aldrig för nära”. Frågan här är vad ”det” åsyftar, är det vattnet eller ljuset? En lite slarvigare första läsning skulle kanske ge svaret vatten, då det tycks logiskt att tala om att omges av vatten när man är i en sjö. Det är också det närmsta substantivet innan raden. Men att vatten ”Aldrig är för nära” när man är i det, är mindre sannolikt, och dessutom har det just gjorts tydligt att det är bäckarnas och inte sjöns vatten som ”Deras svarta vatten” åsyftar. Det handlar således om *två olika* vattendrag.

Det är även nödvändigt att ta hänsyn till diktens indrag av raden ”Deras svarta vatten”. Indraget skulle kunna innebära ett slags parentes, eller att orden inte är inom samma ramar som de efterföljande. En blankrad, eller ett indrag, i en dikt med en form som denna är inte betydelselöst. I en diktanalytisk passage i *Ecology without Nature*, tar Morton upp en

liknande litterär situation. Han uttrycker det som att "[t]he blankness [...] cannot be read as 'pure' empty space but as a spacing, a stretching of the gap", och detta speglade också en hastighetsminskning i en rörelse i dikten han analyserade.¹³⁴ I Strandbergs dikt skulle Mortons resonemang kunna korrelera med att diktjaget "hoppas över" bäckarnas svarta vatten, och att författaren sen, som illustration av detta, hoppas över en rad; "Deras svarta vatten" hoppas på det viset i dubbel bemärkelse över. Det är kanske också så vi läsare ska behandla raden? Om vi skulle hoppa över det indragna – "deras svarta vatten" – och tänka bort det, skulle "det" i nästa mening helt klart referera till ljuset. Ljuset är nämligen i så fall det föregående aktuella substantivet, det som vaktade diktjaget då hon hoppade över bäckarna. Det vaktar och omger henne varligt, utan att komma för nära.

Om det således är ljuset, och inte vattnet, som åsyftas – vilket efter resonemanget nyss verkar troligt – blir kopplingen till glöden i nästföljande rad tydligare. I stycket efter överger ljuset henne, men hon vet att hennes kropp klarar sig bra i mörker. Ljuset kan ses som en röd tråd genom dikten som tar sig olika former under radernas lopp, och enligt denna tolkning skulle den även vävas in här.

Svårare att förstå är däremot hur man ska se på relationen mellan glöden och ljuset, om glöden så att säga har tagits upp ifrån ljuset eller om det är något helt separat, detta inte minst för indraget av "Jag glöder / Lite" (S 60:6:13–14). Det är rimligt att förstå detta indrag som liknande det förra, "Deras svarta vatten", och då upptäcker vi här en likartad typografisk förstärkning av ordens betydelse. Den föreliggande raden "Aldrig för nära" illustrerar ett avstånd, vilket också speglas i ett typografiskt avstånd till nästa del av dikten, "Jag glöder / Lite". Det skulle kunna stärka en läsning som innebär att ljus och glöd är två separata ting. Samtidigt verkar som tidigare nämnts ljuset vara en röd tråd i dikten. Avståndet, blankraden, kan ses som en förstärkning av det *varliga* (S 60:5:11), snarare än att det utgör ett klart brott med det tidigare. Att omges av ett varmt ljus kan dessutom rent kroppsligt också resultera i att detta ljus återspeglas mot ens hud i vad som kan liknas vid en slags glöd. Detta skulle i så fall stärka tolkningen att glöden och ljuset hör samman. I raderna "Jag glöder / Lite" frångås också tidigare fokus på vattnet – sjön, bäckarna – i dikten, vilket heller aldrig återkommer. Raderna kan alltså ses som en slags övergångspassage, där vattnet lämnas därhän, samtidigt som ljuset, i form av glöden genom diktjaget, bärs vidare in i diktens andra del.

Raderna efter detta indrag pekar nämligen på att man kan tala om just en "andra del", eller ett nytt andetag, eftersom det erinrar om inledningsraderna: "När jag går i

¹³⁴ Morton 2009, s. 174.

skymningsmörkret / genom skogen förföljer mig ett sken” (S 60:1:1–2) respektive ”När mörkret djupnat / överger mig ljuset” (S 60:7:16–17). Det inledande ordet ”När” efterföljs av en beskrivning av ljussituationen som omgärdar diktjaget. Även om det fortfarande är en tolkningsfråga och inte kan fastställas helt, vill jag ändå läsa glöden som en del av samma slags ljus som går igenom dikten. Jag tycker också denna läsning stärks av den senare delen av dikten, då det blir tydligt att ljuset har en intim koppling till diktjaget; en intimitet som förstärks av de accentuerade indragna raderna, ”Jag glöder / Lite”. Om man väljer att göra denna tolkning, vilket jag gör, kan det konstateras att naturens egenskaper och fenomen också överförs till människan, och inte bara tvärtom. Denna växelverkan påminner med andra ord mer om Naess holistiska syn på naturens enhetlighet, och människans symbiotiska förhållande till den, än om romantikens mer enkelriktade syn på människans relation till naturen.

2.3.2 Den aktiva naturen – ett exempel på ”Baradsk” filosofi?

Med tidigare slutsatser i åtanke om att Strandbergs dikt verkar överensstämma med Naess ekosofi, blir tröskeln till att applicera Karen Barads teori lägre än innan. Barads posthumanistiska teori om aktiv materia visade ju sig i teoridelen vara besläktad med Naess teori. Som konstaterats tidigare i kapitlet finns det gott om exempel i Strandbergs dikt på en aktiv natur, det vill säga en natur som genom vissa verb ges ett eget subjekt. Ljuset ”förföljer” diktjaget, det ”vaktar” henne, ”omger” henne ”varligt”, för att slutligen ”överge” henne. Ljuset ”vet” också att diktjaget klarar sig bra i mörker, att hennes kropp minns bättre där, vilket också är varför det slutligen lämnar henne. Det är som följderna av ett medvetet beslut, avslutningen på en rad medvetna handlingar.

Dessa aktiverande ord ger nästan intrycket av att ljuset, den röda tråden i dikten, är en person jämte diktjaget. Det framträder som en personifikation, bara utan kropp, då den enda kroppen i dikten är diktjagets. Men diktjaget är alltså inte det enda subjektet, menar jag. Det rör sig, som jag visat, om ett slags antropomorfisering, eftersom vi är ovana att se dessa verb med någon annan aktör än en mänsklig. Men ännu tydligare än det antropomorfa är att ljuset är *aktivt*, precis som Barads natur är det. Ljuset har en egen agens. Barad gör tydligt att alla ting skapar varandra och har agens oberoende av om de är i besittning av en eventuell hjärna eller någon annan form av möjligt förnimmelsemedvetande.¹³⁵ Hon gör alltså i det här hänseendet ingen distinktion mellan liv och icke-liv, mellan djur, växter eller exempelvis stenar.

¹³⁵ Barad, till exempel s. 826.

Stenen påverkar dig, precis som du påverkar stenen. Denna icke-distinktion inkluderar alltså tveklöst även ljus, det aktiva ”andra” i Strandbergs dikt.

Samtidigt indikerar inte ”När jag går i skymningsmörkret” att det skulle vara ett alldeles särskilt nära band eller en skapande process mellan ljus och diktjag. Tvärtom betonas avståndet – ”Aldrig för nära” (S 60:5:12) – och dess vaga och delvis okända form får en mystisk klangbotten i och med att det delvis förläggs i bakgrunden – ”Jag ser det vid sidorna / och strax bakom mig” [min kursivering] (S 60:2:4–5). Ljuset är stämningsskapande och subtilt; det fladdrar fram, lyser ”Svagt” (S 60:1:3) och ”tunt” (S 60:3:8), och omger diktjaget ”varligt” (S 60:5:11). Det bär på nästan religiösa konnotationer; jag får associationer till en skyddsängel. Jag påminns om Naess ord att ekosofin ”lätt kan få en religiös underton”.¹³⁶ Det finns alltså en viss diskrepans mellan Barads nymaterialistiska, kärnfysiska teori med anspråk på att naturvetenskapligt förklara världen, och den mystiska tradition som Strandberg nog trots allt får sägas ansluta sig till. Kanske Gud skapar världen trots allt, snarare än materien själv.

Å andra sidan har analysen möjligen inte betonat intimiteten och närheten mellan diktjaget och hennes omgivning tillräckligt starkt, och i vilken symbios de tycks vara. Den miljö diktjaget befinner sig i är central i gestaltningen av henne. Det yttre speglar det inre, eller gestaltar i alla fall det som diktjaget vill berätta om i dikten. Naturen används på så sätt instrumentellt. Utan bilderna av lodjurets bett och tuvornas envisa motstånd mot fotens tryck, skulle vi läsare inte förstå lika bra vad diktjaget vill förmedla. Detta är dessutom bara två bilder vid sidan om de verkligt centrala i dikten: ljuset som släcks, och askan från stjärnorna, de som utgör kärnan i skeendet. Berättelsen är här beroende av naturen för att kunna uttrycka det författaren vill säga oss läsare.

Det är både ett psykiskt och fysiskt nära band som upprättas mellan människa och natur i dikten. Även om metaforer lyser med sin frånvaro i den är bildspråket starkt. Som Kjell Espmark uttrycker det i sin bok om att ”översätta själen i bild” – det vill säga om hur modernisterna försökte gestalta det inre i det yttre: ”Även själslandskapet – le paysage d’âme – är en bildlig gestaltning av en psykisk verklighet.”¹³⁷ Diktens innehåll, och inte minst naturen i den, är verkligen en ”materialisering av själstillståndet”.¹³⁸ På så sätt är naturen instrumentell. Men det är också tydligt att naturen även ”bara” är natur. Diktjagets kropp är uppslukad av den

¹³⁶ Naess, s. 301.

¹³⁷ Espmark 1977, s. 6. Även om Strandberg varken kan sägas vara symbolist eller ens expressionist som Espmark också går in på, finns det mycket av symbolisternas och expressionisternas användning av bildspråket som är likartat i Strandbergs dikt.

¹³⁸ Espmark 1975, s. 10.

omgärdande naturen, och materialiteten och kroppsligheten är påtaglig. Strax innan lodjursbettet i dikten, förstärks diktjagets kroppslighet i och med raden ”att min kropp minns bättre där” (S 60:7:18). Samtidigt är bettet inget som är riktat mot diktjaget, och således mindre hotfullt laddat än vad man skulle kunna tänka sig vid en första anblick, utan fungerar istället som ett exempel på något som känns mycket. När ljuset försvinner, försvinner människans möjlighet att se – ett sinne försvinner. I samma ögonblick stärks de andra sinnena, känslan inte minst. *Där*, på den mörka, blinda platsen, *där* känns lodjurets bett som hetast, *där* känns tuvorna fastast. Lodjuret och tuvorna är alltså ett slags platsbeskrivningar eller snarare ett situerande av kroppen. De är exempel använda för att förstärka den fysiska känslighet som diktjagets kropp uppnår i den ljuslösa skogen.

Detta förstärker också diktens känsla av att det är något mycket känsloladdat som händer i dikten. Det är ingen slump att Strandberg låter en skogsvandring beskriva en sorg, eller ett känslomässigt läge. Kroppens fysiska situation, i den bekanta naturen, i skogen, är ett sätt för henne att tala om något immateriellt. Miljön runt omkring diktjaget speglar hennes inre rörelse. Förändringen, eller förvandlingen, som sker i dikten sker således framför allt på ett inre plan. Stjärnorna försvinner inte från natthimlen, men de har slocknat från henne. Stjärnornas aska är därför överförd till ett annat plan, stjärnorna har övergått till ett symboliskt register. I dikten finns alltså inte bara en spänning mellan jaget och naturen, utan en spänning mellan ett yttre och ett inre plan för diktjaget. Precis som Espmark talar om är det en ”metod att materialisera själen”, en ”konkretisering av det abstrakta”, och en parallellisering av ”det yttre och det inre landskapet”.¹³⁹ Diktjaget och naturen tycks alltså vara i påtaglig symbios. Det har även konstaterats att naturens egenskaper rent fysiskt överförs till diktjaget; glöden och ljuset visade sig vara två sidor av samma mynt. Rent fysiskt tycks det alltså finnas en stor ”intra-aktivitet” mellan tingen, situationen eller fenomenen, som Barad talar om.

Men frågan är om detta alls stärker en läsning i Barads anda. Barad beskriver inte tingens situationsbundna tillblivande som en märkbar skapelseprocess. Den bara är och fortgår utan att det går att uppfatta för de inblandade tingen. Så även om det skulle finnas ett särskilt relationellt band mellan tingen – vilket det tvivellöst finns i Strandbergs dikt – behövs det egentligen inte för att gå väl ihop med en baradsk teorigrund. Frågan är vilken läsning som är mest övertygande, vilket teoretiskt raster som kan säga oss mest om dikten och det som den rymmer.

¹³⁹ Espmark 1975, s. 29–30, 51.

Min läsning säger mig att Strandbergs skog, natur och liv är fulla av mystik. Det är ingen vetenskaplig sanning om naturen eller världen hon söker framskriva i sin diktning, utan gestalta det existentiella och osägbara; livets outgrundliga mystik, och det vi inte kan veta utan bara ana. Det som är utöver den mellan-materiella dynamik som Barad talar om, och något mycket långt ifrån den mörka ekologin, som Morton talar om. Precis som Magnus Carlbring skriver i sin recension av Strandbergs *Lyssnaren* (1997) finns det en mystik i Strandbergs natur; ibland gestaltas den som en slags panteism, en andlighet och en ”helhet och samhörighet” i naturen som också delvis omfattar människan.¹⁴⁰ Naturen är kraftfull och ”till mystikens gräns upphöjd i sin jordiskhet”.¹⁴¹ Hur materiell naturen än må te sig i Strandbergs dikter är hon ingen nymaterialistisk författare. Materian är för henne bara den enda väg vi har till det immateriella, den obeskrivliga och ändlösa rymden som hägrar för oss, nära men ändå onåbar. ”Deus sive natura”, som Spinoza skulle ha uttryckt det.¹⁴²

2.4 Expressionism, det existentiella och vad stjärnor och aska kan tänkas stå för

Ytterligare element i dikten som stärker en tolkning åt det andliga hållet är stjärnan och askan. Inte minst stjärnan som symbol bär på en rik idéhistoria, som sträcker sig mellan religioner och litteratur av de mest skilda slag. Samtidigt finns det många likheter i vad den representerar eller står för, som binder samman bilden av stjärnan som en symbol för det högre, det andliga, i vissa fall det gudomliga.¹⁴³ Stjärnan står ofta för denna inre ande (eng. : ”spirit”) som kämpar mot mörkrets krafter, något som kommer av stjärnans nattliga närvaro och associationen som kommer med ljuset i nattens mörker.¹⁴⁴

I kontexten ”När jag går i skymningsmörkret” har det tidigare konstaterats att mörkret i dikten inte är lika entydigt negativt betingat som det traditionellt sett, symboliskt, brukar vara, och denna mer generella symboliska tolkning av stjärnan som presenterats för oss i J. E. Cirlots *A Dictionary of Symbols*, är därför inte helt träffsäker. Samtidigt är kopplingen till det andliga och det högre tydlig i dikten, och den aspekten i kombination med hoppfullheten som stjärnan associeras med, tycks ändå passande för stjärnan i denna dikt. Dessutom ska nog kamp-elementet inte fränkopplas helt från dikten, om vi ska lita till min tolkning av dikten

¹⁴⁰ Magnus Carlbring, ”Via fåglarnas sång. Magnus Carlbring om Ingela Strandberg”, *BLM: Bonniers litterära magasin*, 66, 1997:2, s. 72–73.

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 72.

¹⁴² Nordin, s. 342.

¹⁴³ Juan Eduardo Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, 2. uppl., London: Routledge 1971, s. 309.

¹⁴⁴ *Ibid.*, s. 309–310.

hittills. Diktjaget genomgår en svår period i livet, ”Var lodjurets bitt / är hetast” (S 61:1:1–2), och kämpar vidare, framåt, tyngd av askan i famnen. Livet är så att säga en kamp.

Intressant är också vad tarotstjärnan enligt samma *A Dictionary of Symbols* kan utläsas som, “... an emblem of immortality and of love”,¹⁴⁵ passande i vår kontext, men också detta, kanske extra intressant för oss:

The ultimate meaning of this symbol [stjärnan] seems to be expressive of intercommunication of the different worlds, or the vitalization by the celestial luminaries of liquids contained in certain vessels, and implying, furthermore, the transference of these celestial characteristics to the purely material Elements of earth and water. For this reason, Oswald Wirth concludes that this enigma *represents the soul uniting spirit with matter*.¹⁴⁶ [min kursivering]

Visserligen kan tarotkort kännas lite långsökt att vända sig till, men samtidigt märker vi att stjärnan här är en symbol som är mycket lik den som finns i Strandbergs dikt. Stjärnan, denna våra drömmars symbol, eller den pol som vi söker oss till för att hitta rätt,¹⁴⁷ representerar alltså själen som enar anden med materian. Detta tycks ligga i linje med min tidigare tolkning att Strandbergs dikt låter det materiella föra oss till det immateriella, och att det själsliga enar och genomsyrar materien. I enlighet med min tolkning om att dikten behandlar ett missfall, fungerar stjärnan i dikten just som det som beskrivs i citatet, nämligen som ”intercommunication of the different worlds”. Om stjärnan står för barnet som diktjaget förlorat, är stjärnan en bro mellan detta liv och livet efter detta, om det nu finns.

Det är på samma gång enkelt och komplicerat. På ett sätt verkar det vara en självklar läsning, på andra – som någon kanske lagt märke till – finns det en del fallgropar i resonemanget. För om stjärnan står för liv och askan för död, hur kan då stjärnan stå för någon som är död? Enligt den logik jag följt hittills borde stjärnan som slocknar stå för ett liv som tar slut. När stjärnan lyser torde den alltså inte stå för någon som dött, utan någon som lever, och således inte kunna läsas som en ”intercommunication of the different worlds” eftersom den befinner sig i vår värld, och inte i dödsrikets dalar.

Men det finns sätt att förklara även detta. Det går till exempel att använda sig av Mortons teori om att ekomimesis alltid med nödvändighet måste beskriva saker som *varit*, i

¹⁴⁵ Cirlot, s. 310.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Jag syftar här, förstås, på polstjärnan.

dåtiden.¹⁴⁸ Det är enligt honom ett av naturskildringens stora problem, denna omöjlighet att fånga ögonblicket just precis nu som den så ofta försöker göra. Det är omöjligt både rent kvantfysiskt – allt vi ser och uppfattar med våra sinnen som ”nu” är i själva verket saker som redan hänt – och även materialistiskt, så fort vi skriver ner något har ögonblicket förvandlats till dåtid.¹⁴⁹ Det är en hopplös situation, omöjlig att lösa. Enligt denna teori skrivs alltså all naturdikt i dåtid.

I Strandbergs dikt har vi sett spår av det tidigare, nämligen i delkapitlet om det ljusa och det mörka och diskussionen om ordet ”ännu”. Detta ord indikerar att döden i dikten inträffade för ett tag sen – det är alltså en tidlig skillnad mellan när dikten skrevs och när diktens förlopp utspelar sig. Stjärnan som slocknar i dikten bör alltså inte läsas som en händelse som utspelar sig i realtid, utan ett skeende som beskrivs i efterhand. Berättaren vet alltså att stjärnan kommer att slockna, redan innan den blir till aska i dikten, eftersom det redan har hänt. Det är således ett melankoliskt skimmer över stjärnan, vilket är något som Morton menar att denna slags tidliga förskjutning ofta skapar.¹⁵⁰ Stjärnan kan genom denna tidliga böjlighet – att vi parallellt befinner oss både i diktens och diktarens två olika nu – bära på fler än en mening. Stjärnan står *både* för hopp och liv, *och* för det döda barnet.

Detta är logiskt även av andra anledningar. Om man tror på ett liv efter detta, bär ju även döden på hopp och liv. Stjärnan glittrar och lyser i den melankoliska rymden; både en påminnelse om det liv som varit och en symbol för hoppet om att det ännu lever, på en annan plats, i en annan form – “... an emblem of immortality and of love”.¹⁵¹ Den står för en odödlighet som överstiger människans tidsålder, samtidigt som askan påminner oss om livets förgänglighet. Livet är inte evigt, men det kan finnas en rest av evighet i vår föreställning om det. En smula motsägelsefullt måhända, men det krassa förnuftets logiska begränsningar gäller inte diktens fantastiska värld.

Innan stjärnorna och Strandberg lämnas därhän, kan det vara givande att dra en linje till en annan dikt som är en möjlig intertext. Den som kommer till mig när jag läser ”När jag går i skymningsmörkret” är Edith Södergrans dikt ”Stjärnorna”, inte bara för att den handlar om stjärnor utan för att Södergran och Strandberg har flera gemensamma drag i sin diktning, som det centrallyriska och det modernistiska med expressionistiska drag.¹⁵² Det finns således

¹⁴⁸ Morton 2009, s. 76.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Här syftar jag på melankoli. Se Morton 2009, s. 76.

¹⁵¹ Cirlot, s. 310.

¹⁵² Först publicerad i diktsamlingen *Dikter* 1916.

ett släktskap mellan författarna, men också mellan dikterna. I ”Stjärnorna” föll ”en stjärna [...] med en klang” och diktjaget går ut och finner stjärnskärvor i sin trädgård.¹⁵³ Det är således två dikter där stjärnor slutar vara stjärnor och förvandlas till spillror. Det skulle kunna vara negativt – detta goda, hoppfulla som stjärnan står för har lämnat oss – men frågan är om inte något av det positiva och magiska lever kvar i dess stoft. Stjärnstoft och stjärnskärvor – som finns i Södergrans dikt – verkar positivt laddat, och hör samman med idén om att få en önskan när en stjärna faller. Stjärnskärvorna kan alltså läsas som något positivt trots att ett fall annars oftast har negativa konnotationer. Att en stjärna som faller landar i ens trädgård skulle snarare kunna liknas vid att trädgården är som en plats där regnbågen slutar, än vid en katastrof, även om dikten varnar för att gå ”ut i gräset med bara fötter”; det finns sålunda ändå en viss nerv i situationen.

Men stjärnskärvor är inte stjärnaska. Att en stjärna brinner upp och blir till aska har mer en karaktär av förintelse. Detta inte minst med tanke på att stjärnor slocknar när de dör, precis som att en eld slocknar, och då blir bara aska kvar. I Strandbergs aska finns heller inget spår av nystart som aska ibland kan innehålla. Ingen Fenix kommer resa sig därur, den kommer inte verka som grogrund för annat att växa i. Det är stjärnan och inte askan som står för det hoppfulla, om man nu letar efter ett sådant tecken. Askan står för det döda och det oåterkalleliga.

Denna tematik om aska och död har dock inte karaktären av den mörka ekologin som Morton presenterar den. Askan och döden skulle visserligen kunna ses som komponenter i den, men saknar helt drag av äckel, goth, illamående, apati, nihilism, smuts och fulhet, som ger den mörka ekologin dess speciella karaktär.¹⁵⁴ Som nämnts tidigare finns drag av det melankoliska i Strandbergs dikt, precis som i den mörka ekologin, men det är inte draget åt det depressiva hållet. Dikten bär ju tvärtom på en viss hoppfullhet, eller åtminstone en rörelse framåt, kanske mot det bättre. Den obrukade naturens betydelse och synen på den skiljer sig kraftigt åt mellan Strandberg och Morton. Det må finnas mörker och ett tyngt jag i Strandbergs dikt, men som konstateras – ”jag klarar mig bra i mörker”. Den nihilism som genomsyrar Morton återfinns inte hos Strandberg. Livet kommer gå vidare för diktjaget, på något sätt, även framöver.

¹⁵³ Edith Södergran, *Dikter*, Borgå: Schildt 1916, s. 37.

¹⁵⁴ Morton 2016, s. 126; Morton 2009, s. 188; van Ooijen, s. 88–89.

3. Gunnar D Hansson: ”(Strandförskjutningar)”

3.1 Allmän förståelse av dikten

”(Strandförskjutningar)” är en mycket annorlunda dikt jämfört med ”När jag går i skymningsmörkret”. Diktjaget är mestadels frånvarande eller i bakgrunden i dikten, och det finns ingen tydlig röd tråd eller något tydligt artikulerat händelseförlopp. Den är svårförstådd även gällande det mest basala, det vill säga vad den handlar om. I sin kontext förstår läsaren dock att det är en dikt om Tapeshavets försvinnande för 5900 år sedan, och i förlängningen om vår tids klimatförändringar.¹⁵⁵

Det är en drygt sex sidor lång dikt bestående av fyrradningar, uppblandade med längre kursiverade stycken satta inom parentes. Dessa kursiverade stycken har lite olika form. De är olika långa och har olika användning av skiljetecken, vissa innehåller citat, andra inte. En del av de kursiverade passagerna påminner om stream-of-consciousness-formen i sin stil genom att de inte följer grammatiska regler, undviker interpunktion och fungerar mer associativt innehållsmässigt. Det skulle eventuellt kunna sägas vara ett slags prosadikt, men den är samtidigt så beroende av sin kontext att den inte helt och hållet kan stå självständigt utan den. Delar i dess innehåll anspelar tydligt på föregående passager i boken, som namnet Pontus Wikner, vars historia berättats i ett tidigare kapitel men som i denna dikt nämns närmast i ett förbigående, ”Pontus Wikners bygdeskelett utan genitalier framgrävt ur / den uttorkade kistan av slam” (H 27:5:19). Denna rad blir betydligt svårare att förstå utan sin kontext, vilket får vara det generella omdömet om dikten även i sin helhet. Den består av montage som samspelar med en större konstnärlig helhet: boken *Tapeshavet*.

Alla delar av boken är på sätt och vis olika fragment, som binds samman av en narratologisk båge som spänner över hela boken. Läsaren inser successivt genom boken att den är skriven utifrån ett slags bakomliggande litterär-ideologisk uppfattning, med innebörden att det är genom partikulära historier om partikulära händelser eller saker som vi kan förstå hur det lokala och enskilda hör samman med de stora tingen i vår existens. Det är kanske till och med enbart genom små särskildheter som vi kan försöka börja få fatt på de stora tingen i vår existens – och genom ”[d]et icke-levandes artikulation av det levande” (H 25:2:3). Det är på det sättet som ett 5900 år gammalt försvinnande av ett hav, och igenom detta, dikten ”(Strandförskjutningar)”, kan berätta om människans situation idag.

¹⁵⁵ Havet uppstod av vad som kallas tapestransgressionen, då landhöjningen skedde långsammare än havsytan höjdes till följd av inlandsisarnas hastiga avsmältning. För mer om detta, se till exempel *Nationalencyklopedin*, Tapestransgressionen <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/tapestransgressionen> (2019–04–14).

Det mänskliga och det geologiska tvinnas samman. Detta påminner starkt om något Morton uttrycker i *Dark Ecology*: "[t]he Anthropocene binds together human history and geological time in a strange loop".¹⁵⁶ Vår tid idag aktualiserar bandet mellan människans historia och vår omgivning, och det är precis vad Hansson gör i sin dikt också. Han behandlar livet och döden, och hela vår tillvaros vara. Men utöver detta eviga och polära tema, liv-död, behandlar Hansson dessutom diktandet och dikt. "(Strandförskjutningar)" blir i det hänseendet en slags metatext.¹⁵⁷ Skapandet av dikt tycks vara besläktat med skapandet av såväl liv som vår geologiska omgivning, men möter samtidigt andra problem. Hur kan vi någonsin återge vår värld i ord, när den ständigt överskrider det vi kan uppfatta, än mer uttrycka? Diskussionen som Morton för om sitt begrepp ekomimesis tycks här återkomma i en lyrisk form.¹⁵⁸

Men trots alla dessa stora, existentiella och svåra teman är platsbundenheten det allra mest påtagliga i såväl "(Strandförskjutningar)" som i hela diktsamlingen. Detta aktualiserar den teoretiska diskussionen om space vs. place som nämnts kort tidigare. Morton menar att många sedan 1970-talet har dödförklarat "place" till förmån för "space", men att vi nu idag kan se att snarast motsatsen tycks vara sann.¹⁵⁹ Den konkreta och tydligt situerade platsen är central i antropocen. Klimatförändringarna har gjort oss oerhört medvetna om att vi människor befinner oss, som Morton uttrycker det, på en mycket specifik planet med en specifik biosfär.¹⁶⁰ Platsen är med andra ord tillbaka på den teoretiska arenan – och den är högaktuell även i just denna dikt. Vi ska därför börja precis där i vår närläsning av "(Strandförskjutningar)": med platsen.

3.2 Platsens ekopoesi

Det är i Hanssons fall givandet att tillämpa Göran Printz-Påhlssons begrepp "platsens poesi", som diskuterades flitigt i det litterära Sverige under 1990-talet.¹⁶¹ Det är poesi som är grundad i en specifik geografisk plats, utan att för den sakens skull bli nostalgisk eller naturromantisk,

¹⁵⁶ Morton 2016, s. 8.

¹⁵⁷ Victor Malm utvecklar denna metapoetiska sida av Hanssons författarskap i sin masteruppsats "Att bli makrilldiktare". Även om den skrevs flera år innan *Tapeshavet* gavs ut är mycket av Malms analys giltigt eller åtminstone applicerbart även på *Tapeshavet*, i det mer generella. Malm använder sig även av Morton och ligger således mycket nära min utgångspunkt här, även om vi analyserar lite olika saker i Hanssons diktning, och därtill olika diktsamlingar.

¹⁵⁸ Se Morton 2009, delkapitlet "Ecomimesis: Nature Writing and the Nature of Writing, s 31–54.

¹⁵⁹ Morton 2016, s. 9–10.

¹⁶⁰ Ibid, s. 10.

¹⁶¹ Startskottet får sägas vara Göran Printz-Påhlssons essä "Platsens poesi, satsens poesi" som publicerades första gången 1990, och är den text jag framför allt utgår ifrån här.

som äldre klassisk romantisk naturlyrik kan vara. Istället är både platsen och diktens subjekt problematiserat.¹⁶² Poesin behandlar ofta en ”hemvändandets problematik” som inrymmer en viss tvekan inför platsen, men också ett aktivt inkännande. Samtidigt, som påpekats tidigare, har poesin sällan något klassiskt lyriskt ”jag”.¹⁶³ Detta till trots menar Göran Printz-Påhlsson att antikens arkadiska pastoraler kan ses som en slags protoform av platsens poesi så som den sett ut under den moderna tiden, och framför allt hur den sett ut i modernistisk poesi.¹⁶⁴ Denna poesi om Arkadien, eller pastoralen överhuvudtaget, ”lokaliseras *utopiskt*, dvs ingenstans”, och skiljer sig därmed i traditionen stort från en samtida platsens poesi som ju tvärtom är mycket tydligt geografiskt-topologiskt situerad på en specifik, verklig plats.¹⁶⁵ Vi kommer få tillfälle att återvända till denna kontrast, just i fråga om utopier och paradisdikter lite längre fram i uppsatsen.

”Platsens poesi”, som Printz-Påhlsson formulerar den, kräver på sätt och vis en biografisk läsning av litteraturen, då innehållet i platsens poesi ska spegla författarens egen relation till platsen som hen också kallar sitt hem. Printz-Påhlsson skriver dock även att ”platsens poesi inte är något som påtvingats oss av födelse och omständigheter utan något vi själva skapar”.¹⁶⁶ Denna formulering öppnar upp för ett nytt slags platsens poesi – mindre traditionellt och bundet till författaren, och således också en moderniserad sådan, inte minst ur litteraturvetenskapligt perspektiv. Men även platsens nya teoretiska aktualitet genom klimatförändringarna och antropocen öppnar upp för en omtolkning och ny diskussion av begreppet.

Hansson är ett mycket bra exempel på just ett sådant nytt slags platsens poesi. Han visar med *Tapeshavet* hur gestaltande av det geologiskt partikulära är ett effektivt sätt att skriva en radikal sorts ekopoesi på, och han gör det även starkt ekomimetiskt, och i den mörka ekologins anda.¹⁶⁷ I just ”(*Strandförskjutningar*)” finns det ingen artikulering av författaren, Gunnar D Hansson själv, men det finns i andra dikter i samlingen exempel på just denna typ av metarefleksioner som utmärker den starka ekomimetiken.¹⁶⁸ Däremot är

¹⁶² Göran Printz-Påhlsson, ”Platsens poesi, satsens poesi” i *När jag var prins utav Arkadien. Essäer och intervjuer om poesi och plats.*, Stockholm: Bonnier 1995, s. 63–64.

¹⁶³ *Ibid.*, s. 63, 69, 86.

¹⁶⁴ *Ibid.*, s. 75.

¹⁶⁵ *Ibid.*, s. 71.

¹⁶⁶ *Ibid.*, s. 86.

¹⁶⁷ Detta sistnämnda kommer vi återkomma till och exemplifiera flera gånger längre fram i texten.

¹⁶⁸ Se till exempel ”(*Arkiv*)”: ”Hur detta ska kunna skrivas ihop och uppges är en helt / annan fråga. Men ’detta’ är ett kryptiskt pågående u. p. a. / eller m. p. a., svårt att avgöra just i skrivande stund.” (H 13:1:1–3).

”(Strandförskjutningar)” starkt mimetisk på andra, mer generella sätt, då den – liksom alla delar av *Tapeshavet* – eftersöker ett alternativt sätt och språk än det gängse att gestalta vår existentiella och rumsliga tillvaro. Detta återkommer jag till senare i uppsatsen.

Anders Olsson skiljer i essän ”Poesins plats” (1998) på stark och svag tydning av platsens poesi, där all poesi som behandlar ”rummet” som sådant kan ingå under platsens poesi i ”svag” bemärkelse, medan den ”starka” tydningen innefattar en slags ny regionalism i en diktning med ”ekologiska” anspråk.¹⁶⁹ Det är tydligt att Gunnar D Hansson faller under denna andra kategori, vilket Olsson även påpekar,¹⁷⁰ även om det möjligen har tett sig ännu tydligare i tidigare av Hanssons diktböcker som den bohuslänska trilogin om makrillen, lunnefågeln och idegranen.¹⁷¹ *Tapeshavet* handlar ju klart och tydligt om en särskild plats, men det är en plats som inte finns längre. Eller åtminstone finns inte själva havet längre, men däremot den geografiska ytan där det fanns. Det är på så sätt inte något direkt fiktivt landskap, även om gestaltning av en plats som inte längre finns kräver en fantasifull sorts realism som stöper samtidens landskap i det förflutnas form.

Poesins plats hos Hansson bryter således mot den traditionella platsens poesi på ett antal sätt. Poesins plats är såväl regionalt förankrad som försvunnen, dikten är formmässigt mer genreöverskridande, och den geologiska platsen är också tätt sammanbunden med människans historiska utveckling. Platsen både är och inte är på grund av en tidsförskjutning, precis som människan. Platsen är både viktig och icke-existerande. Platsen är både en enhet, för att tala med Michail Bachtin, regionalt bunden och slumpartat bestämd.¹⁷² Denna omarbetning av platsens poesi går hand i hand med den litterära tid Hansson befinner sig i, såväl antropocen som den sena postmodernismen. Det är ett spel mellan poetiska poler, mellan det traditionella och något nytt, där både förhärskande former och innehåll utmanas.

I samma nydanande anda anammar Hansson en hel del av den mörka ekologins tankegods. Han frångår traditionella, antropocentriska perspektiv på naturen, till exempel genom att decentralisera diktens jag. Diktjagets upplevelser och känslor hålls i bakgrunden och istället beskrivs naturen i dikten på ett sakligt och materiellt vis. Till exempel radas ting upp, som latinska namn på snäckor och musslor (H 25:5:16–17) eller bara saker på den aktuella

¹⁶⁹ Anders Olsson, ”Poesins plats” i *Försök om litteratur*, Stockholm: Bonnier 1998, s. 82.

¹⁷⁰ *Ibid.*, s. 91.

¹⁷¹ De redan tidigare i uppsatsen nämnda verken *Olunn* (1989), *Lunnebok* (1991) och *Idegransöarna* (1994).

¹⁷² För Bachtins begrepp ”platsens enhet”, se t ex Olsson s. 80.

platsen i dikten, som denna passage ”Dammen, Österöd, ostronskal, skörbrända stenar, / slagen flinta” (H 24:2:5-6) eller denna ”Bergen. Sänkorna. Näset.” (H 25:2:4).

Han skyr heller inte det äckliga eller förruttnade, och ruckar på linjen mellan det döda och det levande. Österödskvinnan är på grund av diktens tidsförskjutning både död och levande; dikten gestaltar både ett hav och platsen där det inte finns längre, precis som Österödskvinnan. Hon är levande – både pratar och simmar – samtidigt som hudsträngar hänger längs kroppen (H 25:5:18,22). Hansson förskönar oftast inte heller naturen. Det enda tillfället där det mer traditionellt lyriska tar över är meningen ”*Lönnen blommar, där en björk som fångar gammalt ljus från stjärnor.*” (H: 28:3:19), annars förblir Hansson relativt saklig i sin ton. På likartat sätt menar Morton att naturen snarare ska betraktas som den så att säga är, än vad vi människor ser den som.¹⁷³

Detta mörkekologiska som Hansson bär på hör samman med det nya slags platsens poesi som diskuterats i detta stycke. Jag vill beskriva den som en ”platsens ekopoesi”, en platsens poesi för en ny, ekologisk tid – eller för antropocen, helt enkelt. Denna platsens ekopoesi tar ytterligare ett steg från de nostalgiska och pastorala tendenser som trots allt lämnat spår i den modernistiska formen av platsens poesi, där också diktjaget bär på ett gammalt antropocentriskt arv. Hansson skakar av sig detta sista romantiska och antropocentriska – dekonstruerar den föregående modellen – och beklär begreppet i en ny ekokritisk skrud.

3.3 Cirkularitet, slump och ändlighet

”Tid är inte alltid tid, och framför allt är ’plats inte alltid endast plats’ [...]”.¹⁷⁴ I ett stycke om platsens betydelse är det inte självklart varför det är relevant att behandla tidsligheten i dikten. Men i just denna dikt är tidsförloppets påverkan på den specifika plats som är bokens hjärta det kanske allra mest centrala. Den historiska aspekten och tidsförskjutningen i dikten gör att tiden och platsen smälter samman, inte minst i frågan om materien och platsens själva *tillblivelse*. Tiden skapar platsen – ”Dagarna bara försvann, / århundradena bara försvann, höjde landet” (H 24:1:2–3), och tiden finns också i materiell form och ruvar i vårt själva skelett – ”All denna bented i en enda människa.” (H 26:7:23)

¹⁷³ Detta är en åsikt som genomsyrar mycket stora delar av Mortons böcker. Ett mer konkret exempel hittas till exempel i Morton 2009, s. 1: ”Strange as it may sound, the idea of nature is getting in the way of properly ecological forms of culture, philosophy, politics, and art. The book [*Ecology Without Nature*] addresses this paradox by considering art above all else, for it is in art that the fantasies we have about nature take shape – and dissolve.”

¹⁷⁴ Printz-Påhlsson 1995, s. 77. Printz-Påhlsson citerar här T. S. Eliot.

Dikten försöker hantera och gestalta "[e]tt förlopp i det oöverskådliga sammanfogandet" (H 24:5:19). På en särskild plats, där Tapeshavet var, fogas olika materia samman under en nästan oöverskådlig tid; ett förlopp som är nära nog omöjligt att greppa, då den ständiga förändringen inte tillåter oss att se tillbaka i tillräckligt många förändringsled, "efter vill inte återvända till före, / upprinnelsen låter sig inte förbindas med icke-upprinnelsen" (H 24:5:20–21). I uppsatsens föregående stycke om platsens poesi påvisades platsens oerhört centrala roll i dikten. I detta delkapitel tas nästa steg, och vi ska se hur platsen är bunden till tiden inte minst på grund av den geologiska skapelseprocessen. Här spelar såväl slumpen och spelet mellan poler roll, och jag ska reda ut hur tiden i dikten både är cirkulär och linjär – på samma gång.

Hanssons användande av en specifik geologisk-topografisk plats, i Mortons loop-anda, möjliggör ett omarbetande av ett klassiskt naturlyriskt litterärt topos, nämligen årstiderna som tidens och livets gång. Detta topos är här moderniserat, och – om det går att uttrycka det så – geologiserat. Istället för att illustrera livets gång och temporala, existentiella förutsättningar genom årets cykliska förändringar, förlägger Hansson detta till ett makroperspektiv. Livstiden beskrivs inte bara som ett år med fyra årstider – våren då födelsen sker, sommaren då vi står i full blom, hösten då vi åldras och vintern då vi dör – utan som en del av den geologiska, ständigt pågående skapelsen. "Utsippring ur berg. Spår. Tillblivelse. Förblandning. / Platsen, scenen sandtexten som tidförlopp. Födelsen, / döden allestädes [...] Bergen. Sänkorna. Näset. Upprepningens nyheter. Nyskapelsen." (H 24–25:6,1–2:23–24,1,4–5) Liv beskrivs parallellt med geologin, utsippringen ur berget förläggs vid sidan av tillblivelsen, födelsen. Tiden går, det syns i sanden. Vi dör. Nytt liv skapas, samma process upprepas. "Snart är jag död utan anföringstecken i det / som finns i den värld som inte längre finns" (H 26:2:3–4). Vi liksom vår omgivning kommer dö och försvinna, inget är beständigt, allt är ständigt föränderligt och ändligt, samtidigt som det ständigt upprepas.

Precis som att årstiderna förändrar en plats, temporärt, följer vi också här en och samma plats som förändras, men det är en permanent, geologisk förändring som sträcker sig över en helt annan tidsrymd. Den rymmer också mycket mer än bara ett liv, eller en episod ur ett liv; här läggs livstid till livstid, efter varandra. En stor skillnad från det klassiska årstidsmotivet är dock också att livet och naturen i Hanssons dikt inte bara är *som* varandra – som årstiderna är en spegling, en bild, en illustration av livet – utan de *är* varandra. Det mänskliga livet och naturen är, i sann ekopoetisk anda, samma sak, människan och hennes liv är en del av naturen, de är inte bara besläktade eller tätt sammanflätade med varandra. Naturens

cykel är också människans cykel: allt är bara materia som skapas i en ”[o]ändlig artikulation” (H 27:3:9).

Här går det att uppfatta ett cirkulärt tema. Genom den obrukade naturen förstärker Hansson sitt tecknande av människans förutsättningar och existens som ändliga, men också delvis utbytbara. Den enskilda människan föds och dör, men nya människor föds ständigt. På så sätt finns det en cirkularitet i livet, liksom i tiden, där samma sak – eller liknande saker – sker om och om igen, som det formuleras i dikten: ”Upprepningens nyheter” (H 25:2:4). Hur unikt vi än betraktar det enskilda livet som, utspelar det sig det ändå om och om igen. Men det är ändå en nyhet varje gång, eftersom det i viss mån är slumpmässigt bestämt. I dikten blir det tydligt: all skapelse i naturen sker genom kastandet av en tärning. Den slumpartade kombinationen av siffror, med störst sannolikhet för talet sju,¹⁷⁵ illustrerar för oss både livets slumpartade aspekt – vår existens som ett utkastande i världen, för att tala med Heidegger – men också att sannolikheten driver oss alla mot likformighet: ”[s]amma sak hela tiden” (H 26:6:19). Det är slumpartat, men inte en total slump. Tärningen har bara sex sidor, sex siffror, och kastas den två gånger finns sammanlagt 36 olika utfall. Det är i sammanhanget inte särskilt mycket. Anledningen till att jag här räknar på två tärningar är innehållet i ”(Strandförskjutningar)”, som nämner talet sju (H 25:2–3:5–10):

Nyskapelsen. Summan av tärningens motsatta sidor: talet sju. Som om det gällde en frihet.

Självet. Ettan, sexan. Fyran, trean. Ensidigt och klädsamt mindre än summan, oberoende av medfödd språkförmåga. Allt kan sägas, allt är lika med, kan förvandlas. Spel om liv, död, oro.

Naturen skapas genom tärningskastet, och när tärningen roterande faller genom luften uppfylls vi av känslan att ”allt” är möjligt – alla utfall är lika sannolika. Tärningens slump befriar oss från en teleologisk förbestämd väg, och uppfyller oss istället av en triumfatorisk frihet – bedräglig och endast skenbar, vilket Hansson antyder: ”*Som om* det gällde en frihet. [min kursiv]” Känslan påminner om frihet, men är det inte, det är bara en sannoliksmässigt säkerställd ”slump”, där utfallet blir ett av 36.

¹⁷⁵ Vid kastandet av två tärningar, eller en tärning två gånger, är det matematiskt störst sannolikhet att man får kombinationen sju.

Talet sju och motsatsernas betydelse i stycket är inte helt lätt att utröna meningen i. En intertext här är rimligen Mallarmé, och hans dikt ”Coup de dés”, ”Ett tärningskast”.¹⁷⁶ (*Strandförskjutningar*) inrymmer nämligen mycket stora likheter med Mallarmés dikt, och inte bara, men kanske särskilt just denna del av dikten som behandlas här, eller rättare sagt, den tematik och de svårtydda bilder som framträder på dessa rader.

”Coup de dés” handlar om en storm och ett skeppsbrott och slumpens betydelse vid en sådan händelse. Det är som ett tärningskast. Den handlar om tal, beräkningar, ”olyckans rytmiska tvekan” och upprepade kast. Den slutar med meningen: ”Tout Pensée émet un Coup de Dés”, det vill säga ”Varje Tanke är ett Tärningskast”. Det är en dikt, vilket filosofen Quentin Meillassoux har visat, som är genomsyrad av talet sju.¹⁷⁷ Dikten består av 707 ord, nämner att gå i riktning mot stjärnkonstellationen Sjustjärnorna (Lilla Björn) och avslutas med en mening med sju ord i. Orden ”comme si”, ”som om”, är återkommande.

Likheterna är, som synes, osedvanligt påtagliga. Död, försvinnande, tärningens slump, talet sju, ”som om”... Spelet om livet är detsamma i ”(*Strandförskjutningar*)” som i ”Coup de dés”: ”född ur en lek / havets med anfadern eller anfaderns med havet / en illusorisk lycka”. Det är här viktigt att lägga märke till formuleringen ”en illusorisk lycka” – ”une chance oiseuse”¹⁷⁸ – och lägga den på minnet, då jag tycker den påminner om Hanssons formuleringar om det illusoriska paradiset och lycka, något som kommer återkomma lite senare. Av betydelse är även en formulering om ”en / gåtfull / demon från en avlägsen urtid” – ”à quelque’un / ambigu / l’ultérieur démon immémorial” – vilken onekligen påminner om Österödskvinnan som Hansson skriver om. Allt detta, och sedan leken med den fria versen som för in prosan i lyriken och de mer uppenbara typografiska likheterna: varvande av kursiverad och icke-kursiverad text.

Hanssons dikt är till skillnad från Mallarmés dikt ekopoetiskt skriven. Den är förlagd på ett sätt som förstärker kopplingen mellan människan och den obrukade naturen genom dess geologiska koppling, något som är främmande för Mallarmé. Detta är inte minst för att dikten är skriven innan antropocen var aktuellt, eller ens ett begrepp, men även för att

¹⁷⁶ Jag utgår ifrån Harry Järvs svenska översättning från 1972 när jag skriver översättningar av de franska exemplen i min text. Den skiljer sig dock en del från originalet. Jag kommer skriva citaten på svenska om jag tycker översättningen har lyckats fånga det jag vill belysa i dikten, annars på franska (kompletterad med min egen svenska översättning). Jag har valt att inte ha med den översatta dikten i appendixet då dikten sträcker sig över 19 sidor och är mycket grafiskt speciell, mycket av diktens innehåll skulle försvinna vid en transkribering.

¹⁷⁷ För mer om detta, se Meillassoux bok *Le Nombre et la Sirène* (2011), vilken även finns översatt till engelska.

¹⁷⁸ Den fransktalande märker här viss skillnad i översättningen, oiseuse kan till exempel vanligen översättas som inaktiv, men jag vill mena att båda formuleringarna är relevanta för min analys här.

naturen framför allt har en symbolisk funktion för Mallarmé. Samtidigt behandlar båda dikterna konkret hav och land och människa och existentiellt liv och dess – och naturens – slumpartade form. Dessutom finns ett liknande uppsåt i dikterna. Mallarmés dikt är en slags portal till modernismens tradition, ojämförligt djärv jämfört med hans andra dikter och dikt överhuvudtaget under denna tid. Det är en uppgörelse med diktraditionen, precis som Hansson vill finna nya vägar för poesin idag. Läsaren märker hur Hansson vrider sig för att komma loss ur den poetiska tradition och mall som omgärdar diktkonsten idag, och tidigare. *Tapeshavet* kan inte kallas diktsamling, utan går som nämnts under beteckningen ”genreöverskridande poesibok”, vilket också syns i ”(*Strandförskjutningar*)”, även om den tillhör en minoritet av tydliga dikter i bokens material. Det är inte svårt att se hur Hansson kan ha sneplat på Mallarmés dikt som inspiration till sin egen diktning. Och för vår del, oavsett vad Hansson gjort eller tänkt, kan Mallarmé hjälpa oss att förstå ”(*Strandförskjutningar*)” bättre.

Så, vad betyder egentligen siffran sju för Hansson? Faktum är att det faktiskt huvudsakligen skulle kunna vara en blinkning till Mallarmé, snarare än något djupare. Till skillnad från ”Coup de dés” har siffran sju ingen betydelse för ”(*Strandförskjutningar*)” i övrigt utöver i just detta stycke som behandlas nu. Däremot är *Tapeshavet* en bok där polaritet är ett ofta återkommande tema, som noterats tidigare i närläsningen. Motsatsernas spel, som motsatta sidor i en tärning, kan således även kopplas till detta. Sjuan beskrivs som en motsatssumma, som en symbol för helhet, ett sammanfogande av motsatser, men annars tycks själva siffran sju som sådan inte särskilt viktig i sammanhanget. Men! Meningen där sju nämns består av sju ord: ”Summan av tärningens motsatta / sidor: talet sju”, vilket verkligen skulle kunna vara en nick till ”Coup de dés” och dess slutmening med sju ord i. De förklaringar av sjuans betydelse för Mallarmé som Meillassoux undersökning presenterar verkar däremot inte aktuella för Hanssons dikt – till exempel sonett-formens betydelse eller antalet stjärnor i Sjustjärnorna – utan det är endast en ytlig, mimetisk likhet som finns i ”(*Strandförskjutningar*)”.¹⁷⁹ Detta är trots allt inte en överraskande slutsats, med tanke på att Mallarmé brukar anses vara symbolismens centralfigur, en strömning som måste sägas vara djupt främmande för Hanssons poetik.

Det går alltså sammanfattningsvis att konstatera att temat med tärningen handlar om naturens skapelse, en ständigt pågående process, som är ett spel mellan motsatser, cirkulär i sin form. Men parallellt med denna cirkularitet föreslår Hansson perspektivet om ändlighet, att tiden har sin gång, och att vi alla dör till slut. Livet försvinner, som *Tapeshavet* gjorde.

¹⁷⁹ Quentin Meillassoux, *The Number and the Siren: A Decipherment of Mallarmés “Coup de dés”*, Falmouth: Urbanomic 2012, s. 45–46.

”Dagarna bara försvann, / århundradena bara försvann, höjde landet. Oåter- / kalleligt samtida nivåförändringar på olika platser.” (H 24:1:2–4) Tiden går obevekligen framåt, eller möjligen i en annan riktning – ”Hade inte mer tid där, här. Döden / i skalgrusbanken utan riktning” (H 24:2:6–7) – men den fortsätter åtminstone att ticka, i oändlighet. ”// så att världen fortsätter bara fortsätter / trots viljan till förändring / som fortsätter bara fortsätter’”) (H 24:4:17–18) Trots Hanssons formuleringar om upprepning gestaltas även motsatsen, det vill säga att början och slutet aldrig möts – att upprinnelsen inte låter sig förbindas med icke-upprinnelsen, ”*efter* vill inte återvända till *före*, [...] början med icke-början” (H 24:5:20,22). Tiden fortsätter och vi får aldrig tillbaka det som har dött eller lämnats i det förflutna. Detta låter Hansson geologin berätta: ”Utsippring ur berg. Spår. Tillblivelse. Förblandning. / Platsen, scenen, sandtexten som tidsförlopp. Födelsen, / döden allestädes, utglesad dikt.” (H 24–25:6,1:23–24,1)

Det är dock inte två oförenliga ting, denna ändliga tidshorisont och upprepning, men kanske är cirkularitet trots allt fel ord. Men det är inte motsägelsefullt att en process upprepas, samtidigt som den enskilda medkomponenten kommer och går. Detta är en gestaltning av individens ändlighet i ett oändligt system, och hur systemet fungerar. ”Systemet” kan här omskrivas till ”naturen”. För ”(*Strandförskjutningar*)” är en undersökande dikt, som letar efter förståelse för livets stora existentiella mysterium, och en diktares relation till dessa.

(Oändlig artikulation / utan några minsta delar / som inte är formade / på liknande sätt som helheten; liv. / Materiens fria och tillfälliga spel / utan given plan; natur. / Projektioner av modeller / som måste vara ändliga / och ha en ändlig artikulation; dikt. / Simulering, samtidighet, lycka; / hade det rört sig om icke-förändring / skulle inte så många paradiser / ha upprättats; död; kris.)

(H 27:3:9–14)

Det ena stora, gåtfulla efter varandra – liv, natur, dikt, död, kris – som alla på sätt och vis trevande förklaras och samspelar. De både gestaltas och undersöks i dikten. Just detta stycke får dock sägas vara något av en nyckel för förståelsen av dikten, och hur Hansson ser på alla dessa stora livskomponenter. ”*Materiens fria och / tillfälliga spel / utan given plan; natur*” hör tydligt samman med tärningstematiken, som diskuterats tidigare. Hansson förkastar tanken på en högre makt eller mening i naturen. Men som konstaterats tidigare är liv en del av naturen, enligt dikten, och således förkastas samtidigt tanken på en högre makt eller mening även för livet. Det mänskliga livet är en del av ”materiens fria och tillfälliga spel”.

”Oändlig artikulation”, som ska beskriva ”liv”, drar en linje till ”dikt” i och med dess språkliga dräkt. Samtidigt är de, som synes, motsatser, i och med att dikten beskrivs ha en

”ändlig artikulering”. Till skillnad från livet är dikten inte oändlig utan måste avslutas, liksom pappret är inte oändligt, och heller inte ordet. Samtidigt skulle det inte vara omöjligt att se på dikten som på livet även i denna fråga: det enskilda livet är ändligt, liv generellt pågår ständigt – den enskilda dikten är ändlig, men diktande generellt har pågått och kommer att pågå så länge människan existerar. Dock är människan troligen en parentes i naturens historia, och på så sätt är även dikten ändlig. Utöver detta måste ”[p]rojektioner av modeller” vara ändliga för att passa de enskilda dikterna. Det oändliga livet, den oändliga naturen, måste formateras om för att passa diktens format. Denna omformatering är dömd att misslyckas. Man kommer aldrig kunna gestalta naturen perfekt – lyckas med en fulländad ekomimesis – eftersom modellerna för diktens form alltid kommer att innebära en oundviklig omartikulering och omvandling av naturen. Dikten kommer alltid vara en simulering av verkligheten, inte verkligheten själv. Detta är ordets och diktens begränsning, som den skapande människan ständigt tvingas brottas med, vilket också är vad Hansson, bland annat, vill gestalta i ”(*Strandförskjutningar*)”.

Hansson förklarar också med dikten att det vi betraktar som ett paradiset bara är en dröm, något som försvunnit, som med tiden utvunnit en glittrande lyster och en lockelse men som egentligen aldrig fanns där från början. ”*hade det rört sig om icke-förändring / skulle inte så många paradiser / ha upprättats*”; det förlorade, eller med Hanssons ord, det *förändrade*, är vad som skapar paradiset. ”*Allt växer förbi. Detta var inte ens paradiset innan det inträffade.*” (H 28:3:23–24) skriver han på ett annat ställe. Det som man föreställer sig att Tapeshavet var, ett paradiset, var egentligen bara en vanlig plats, ett vanligt hav, vanligt vatten. ”Simuleringen” är både en simulering för en dikt, projektionen, men även simulering i meningen själva föreställningen av ett objekt. Paradiset skapas med förändring och avstånd. Bilden av detta paradiset ger oss lycka. Men det är en falsk slags lycka i och med att den bara simulerats fram utan underliggande fog eller substans.

Allt detta – föreställningen om paradiset, förtrollandet av det ordinära, simuleringen och projektionen – påminner också om hur vi människor ser på naturen: vi projicerar idéer på något som försköner det, och skapar något som egentligen inte finns. Vad är natur? Det kan vara allt och inget. Det påminner oss också om vilken skillnad det är på Hanssons poesi och pastoralens som skapar just utopier och paradiser, som Printz-Påhlsson noterade.¹⁸⁰ Hanssons paradismotiv är alltså inte bara en allmän observation, utan en förklädd kritik och en påminnelse om hur skev den romantisk-arkadiska poetiska traditionen är, och hur starkt den har format vår allas syn på den obrukade naturen.

¹⁸⁰ Printz-Påhlsson 1995, s. 71.

3.4 Materia: det aktiva och det passiva

Nästa undersökningsområde är framför allt språkligt, och det handlar om huruvida Hansson i ”(*Strandförskjutningar*)” har skrivit fram en passiv eller aktiv natur. Vad man slås av som läsare, särskilt om man läst Ingela Strandbergs dikt ”När jag går i skymningsmörkret” direkt inpå, är nämligen hur påtagligt passiviteten breder ut sig i dikten. Den obrukade naturen ges relativt sällan aktiva verb. Många andra aktiva krafter – för oss läsare oftast icke-namngivna – verkar istället på naturen: ”stenen fanns, bröts som bröd” (H 27:6:26), ”Pontus Wikners bygdeskelett utan genitalier framgrävt” (H 27:5:19), ”snäckor som grävts fram” (H 27:7:22). Men det finns också undantag från det passiva, där Österödskvinnan är det mest påfallande exemplet. Vi kommer strax att återkomma till henne och de andra aktiva komponenterna av naturen. Vad som dock bestämt är passivt är ”den förvandling som sker” (H 26:4:11).

På sätt och vis appliceras förvandlingen, eller förändringen, på allt – världen och alla objekt i den. Inför den geologiska förändringen, eller klimatförändringarna, skulle man kunna påstå att alla objekt är passiva och hjälplösa. Sandkornet kan lika lite bromsa temperaturökningen i luften som vattennivån som sjunker ifrån det, för att marken under kornet höjs. ”Dagarna bara försvann, århundradena bara försvann” – tiden går och försvinner, passivt, det bara händer. Krafter verkar på delar av den obrukade naturen som den inte kan stoppa, och ibland innefattar dessa krafter människan – skelett och snäckor, ”framgrävt”, av människan. Inför dessa förändrande krafter som verkar på naturen förhåller den sig passiv, även språkligt. Åtminstone i denna dikt, vilket är vad som undersöks just nu.

Men för en läsare är det tydligt att denna passivitet som finns i ”(*Strandförskjutningar*)” inte är av samma slag som den romantiska passiviseringen av naturen. För även om naturen i dikten sällan aktiveras, så är den inte en passiv bakgrund som upplevs och tolkas av en människa. Vad som istället blir påtagligt vid närmare läsning är avsaknaden av verb överhuvudtaget. Det är alltså inte bara naturen som beskrivs i passiv form, rent språkligt, utan allt i dikten. Samtidigt beskrivs ständigt händelser. Låt oss som exempel närläsa första stycket:

Tillfälliga uppehåll i avstyckningen. Speglingarna
förblir ofullständiga. Dagarna bara försvann,
århundradena bara försvann, höjde landet. Oåter-
kalleligt samtida nivåförändringar på olika platser.

(H 24:1:1–4)

Något avstyckas. Något speglas. Dagarna och århundradena försvann. Landet höjdes. Nivåförändringar skedde. Det händer således en hel del i strofen, men trots detta finns det bara tre verb i stycket, ”försvann” (två gånger), ”höjde” samt det mer statiska ”förblir”. Resten av

det som händer är omskrivet, verben är *substantiverade*, och detta torde vara högst medvetet gjort av Hansson. Metoden används frekvent igenom dikten. Det som händer i och med denna språkliga omskrivning är att agenten försvinner och subjektet decentraliseras, vilket vore ett ideologiskt konsekvent drag för en ekokritiskt influerad poet. Det aktiva subjektet blir avindividualiserat: något händer, snarare än att någon handlar. Det som Hansson på detta vis lyckas med i dikten är att aktivera naturen utan att den antropomorferas. Det är en dubbelhet, där naturen rent språkligt beskrivs genom en passivform, men ändå på sätt och vis är aktiv.

Intressant är hur detta sammanfaller med Barads teori om alla tings agens. Rent teoretiskt tyder mycket på att hennes teori skulle passa bra för en poet som Strandberg som på ett tydligt sätt aktiverar naturen i sin diktning. Som dock konstaterades i analysen av "När jag går i skymningsmörkret" var detta inte fallet. Istället tycks teorin stå närmre "(*Strandförskjutningar*)" där naturen är mer indirekt aktiv, eftersom själva kärnan av argumentationen hos Barad är alla tings likställdhet. Alla ting har samma möjlighet att vara ett subjekt, eftersom alla ting har samma slags agens. Detta påminner om ekopoesins föresats att av-antropocentrera naturlyriken på olika sätt, där för övrigt den mörka ekologin artikulerar flera möjliga sätt att göra det på. Genom att inte aktivera naturen med mänskligt associerade verb undviker Hansson att antropomorfera naturen. Samtidigt decentraliserar han det mänskliga subjektet och diktjaget genom att minimera dess förekomst och passivisera det. För att fortfarande kunna beskriva att saker sker, använder han substantiverade verb med undvikande och vaga subjekt. Allt detta arbetar mot målet att skriva en mer ekologisk och biocentriskt orienterad dikt.

Barads teori om alla tings agens visar sig i praktiken vara mycket svår att applicera på skönlitteratur, på grund av den oundvikliga paradoxen som det mänskliga berättandet möter: även när man försöker beskriva Det Andra, beskriver man sig själv. Människan kan aldrig träda ur sin mänskliga hjärna och sina mänskliga tankebanor, hur mycket hon än försöker. Att därför litterärt försöka gestalta det Barad beskriver teoretiskt, är i praktiken näst intill omöjligt. En litterär aktivering av andra objekt än människan kommer inte kunna ge objekten ett eget självständigt subjekt likvärdigt människans egna. Det som alltså rent litterärt kommer närmast en aktivering i Barads anda är kanske därför, paradoxalt nog, den typen av passivisering som Hansson ägnar sig åt i "(*Strandförskjutningar*)".

Om detta skulle stämma, är det heller inte konstigt att de flesta av de aktiva elementen i dikten är eller har varit människa, det vill säga Österödskvinnan och mänskliga kvarlevor i form av benknotor. Liknande kan kanske sägas om "självljuđen" och "medljuđen"

i människans mun.¹⁸¹ Det hör till den mänskliga sfären och är därför något vi kan gestalta aktivt utan att invadera, kolonisera, inkräkta på en annan varelses tänkande, eller inre liv. Det spelar mindre roll att Österödskvinnan eller benknotor inte längre lever. Det är fortfarande inom möjligheternas räckhåll för människor att kunna levandegöra dem igen, just eftersom vi tillhör eller har tillhört samma art.

Dessutom, som nämnts tidigare: Österödskvinnan är både död och levande, på ett parallellt sätt, genom diktens tidsförskjutning. Vår egen framtid idag må vara oviss och i händerna på slumpen och den beräknliga men ack så osäkra sannolikheten, men vi känner den levande Österödskvinnans framtid som låg framför henne för 12,200 år sedan.¹⁸² Den är på så sätt teleologiskt utbredd framför oss, och inbakad i hennes vara. Hon ”simmar över till den andra ön”, ”öppnar ögonen under vattnet” och ”just när tänderna sammanbiter något”, kommer hon till en stig, ”början av en annan värld”. Är det början på livet efter detta? Längs hennes kropp hänger plötsligt hudsträngar, som om hon står mittemellan livet och döden. Hon har fortfarande en kropp som hon står upp med, men hennes hud är uppläkt och strängad.

Det är både lite mystiskt, men framför allt kusligt. Österödskvinnan är genomsyrad av *das Unheimliche* i Sigmund Freuds mening, det vill säga det kusliga som uppstår när otrevliga eller främmande element kombineras med något familjärt.¹⁸³ Det kan både vara att något vi känner och identifierar oss med kombineras blir otrevligt och främmande, eller tvärtom, det vill säga att något otrevligt och främmande plötsligt påminner om eller blir starkt likt något hemtrevligt. Österödskvinnan var en människa precis som vi – något vi känner och identifierar oss med – men är också halvt förruttnad och därmed något äckligt. Kombinationen av dessa två saker blir en förruttnad, levande människa – något djupt obehagligt och kusligt.

Jag har hittills bara antagit att det är Österödskvinnan som ”prövar böjligheten”, ”pratar”, ”simmar” etcetera, men rent språkligt i dikten är det inte helt säkert. Låt oss se närmare på hur det faktiskt står i dikten:

¹⁸¹ Det är svårt att avgöra om det verkligen går att klassificera ljud skapade av den mänskliga munnen som natur – jag skulle snarast säga nej – och jag har därför valt att inte analysera dessa delar av dikten vidare. Det utgjorde dock en viss poäng i detta sammanhang.

¹⁸² Om Österödskvinnan, se Benny Eriksson, ”Möt de första svenskarna”, *Sveriges Television*, <https://www.svt.se/special/mot-de-forsta-svenskarna/> (Hämtad 2019-08-27).

¹⁸³ Sigmund Freud, ”Das Unheimliche” i *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Hamburg: Fischer doppelpunkt 1963, s. 47, 53, 75. Tyskans ord ”heimlich” betyder hemtrevlig (eng. ”homely”) och ”unheimlich” betyder obehaglig, eller o-hemtrevlig. I begreppet ”das Unheimliche”, ordagrant ”det obehagliga”, gömmer sig alltså också en idé om det främmande – det bortom det hemmastadda, eller helt enkelt hemmet, i den mest positiva betydelsen.

(Österödskvinnan i sittande ställning, hennes åldrande blygdbensfogar, Yoldiahavet, Ancylussjön, Hensbackavattnen, snäckorna – Saxicava arctica, Littorina littorea, Mya truncata, ytterligare femtio: pröva böjligheten, pratar, vässar, pratar, simmar över till den andra ön, ord för att komma över, öppnar ögonen under vattnet, just när tänderna sammanbiter något, kommer till en stig, början av en annan värld, går fritt, där borta är det så stilla i gläntan, inte sova där, det är en skog, sväljer ner, utanpå, längs kroppen hänger fler hudsträngar, skall inte benämnas, ännu ett språk i mörker, men måste tala, någon som säger sig vara kvar är redan borta, någon som redan är borta säger sig vara kvar, skalgrusgraven, en kvinnas namnlöshet som givits ett namn.)

(H 25:5:15–25)

Detta är strofen i sin helhet, strofen där Österödskvinnan behandlas. En gång senare i dikten behandlas hon också, eller hennes benfogar: ”Tillblivandet. Det som fattas. Samma sak hela tiden. / Ovisst om det handlar om att inte mista den försäkran / som bevaras in i dessa marker. Andedräkter bortom / all mening. Österödskvinnans hopväxta benfogar.” (H 26:6:19–22) Som synes handlar detta sistnämnda exempel egentligen inte om Österödskvinnan utan om att berättaren genom hennes hopväxta benfogar vill säga något särskilt, låta det bli ett exempel på något, dra en parallell. Jag ska därför fokusera snarare på första citatet, då det är där som det är möjligt att finna den mer intressanta informationen för just denna diskussion om det aktiva och det passiva.

Efter den inledande raden som otvivelaktigt handlar om Österödskvinnan, staplar berättaren namn på försvunna vattendrag: Hensbackavattnen – inget riktigt namngivet hav, men åsyftar troligen vattnet som fanns i närheten av Hensbackakulturen, det vill säga arkipelagen som fanns i Bohuslän innan landhöjningen, i anslutning till Byfjorden¹⁸⁴ – Ancylussjön – ett sötvattensstadium i Östersjöns utvecklingshistoria, uppkallad efter snäcksläktet Ancylus¹⁸⁵ – och Yoldiahavet – Östersjöstadiet innan Ancylussjön, uppkallad efter musslan Yoldia arctica.¹⁸⁶ Dessa vatten fanns för ungefär 10,000 år sen. Efter detta kommer musselsnäckorna: Saxicava arctica – Stenmusslan som numera går under namnet Hiatella arctica, då man först

¹⁸⁴ Nationalencyklopedin, hensbackakulturen,

<http://www.ne.se.ezproxy.its.uu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/hensbackakulturen> (Hämtad 2019-12-30).

¹⁸⁵ Nationalencyklopedin, Ancylussjön, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/ancylussjön> (Hämtad 2019-08-27).

¹⁸⁶ Nationalencyklopedin, Yoldiahavet, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/yoldiahavet> (Hämtad 2019-08-27).

tagit fel på släktet¹⁸⁷ – *Littorina littorea* – vanlig strandsnäcka, som givit namn åt Littorinahavet som också är ett tidigare stadium av Östersjön (för 3,000 år sedan)¹⁸⁸ – och *Mya truncata* – en rödlistad musselart som än idag lever i vissa bräckta vatten i Götaland.¹⁸⁹ Efter dessa tre, ”ytterligare femtio:” – och verben sätter fart.

Men det är knappast haven, snäckorna eller musslorna som ”*pröva[r] / böjligheten, pratar, vässar, pratar, simmar över till den andra ön, ord / för att komma över, öppnar ögonen under vattnet, just när tänderna / sammanbiter något*”, trots att ett kolon efter uppräkningsarna vanligtvis hade indikerat just det. Men varken hav, snäckor eller musslor är böjliga, kan prata eller simma, och de har varken tänder eller ögon. Även om man i en slags *fantasy*-miljö hade kunnat föreställa sig urtidsmusslor som passat till dessa verb, är det betydligt troligare att Hansson använt sig av den lyriska textens friheter och här syftar på att det är Österödskvinnan som gör alla dessa saker. Något som stärker denna – trots allt tämligen troliga – tolkning, är den sista raden i strofen: ”*skalgrusgraven, en kvinnas namnlöshet som givits ett namn*”. De kvarlevor arkeologerna funnit är ifrån en kvinna, de äldsta någorlunda kompletta skelett man hittat i Sverige, 12,200 år gammalt och namnlöst. Man ger henne namn efter platsen man funnit henne på – Österödskvinnan.¹⁹⁰ Detta är vad den sista raden refererar till, och binder således tveklöst samman strofen. Cirkeln sluts: slutet refererar till Österödskvinnan som inledde stycket, och som också är kvinnan som strofen på det stora hela har handlat om.

”*ännu ett språk i mörker, men måste tala, någon som säger sig / vara kvar är redan borta, någon som redan är borta säger sig vara kvar*”. Ytterligare något som talar till oss, osäkert och utan röst. Vilka av historiens varelser som än idag är kvar med oss i en eller annan form är närmast slumpartat, löst baserat på vad som klarat sig undan jordens slitningar – geologiska eller andra – och dessa halvt om halv godtyckligt utvalda talar till oss fastän de inte kan. Österödskvinnan kan inte tala till oss med språk – ord – bokstäver, kan inte säga sitt egentliga namn eller vad hon gör om dagarna på något mer detaljerat sätt. Men hennes kvarvarande delar av kroppen talar fragmentariskt till oss, genom ett språk i mörker: dunkelt och svårtytt, men ändå där för oss att söka efter. Det är att lägga ett pussel i mörker, men det pockar och lockar oss obevekligt.

¹⁸⁷ *World Register of Marine Species*, *Saxicava arctica* Linnaeus, 1767,

<http://www.marinespecies.org/aphia.php?p=taxdetails&id=152308> (Hämtad 2019-08-27).

¹⁸⁸ *Wikipedia*, Vanlig strandsnäcka, https://sv.wikipedia.org/wiki/Vanlig_strandsn%C3%A4cka (Hämtad 2019-08-27).

¹⁸⁹ *Wikipedia*, *Mya truncata*, https://sv.wikipedia.org/wiki/Mya_truncata (Hämtad 2019-08-27).

¹⁹⁰ Eriksson, <https://www.svt.se/special/mot-de-forsta-svenskarna/>.

Österödskvinnan är en gestaltning av något Morton talar om i sin mörka ekologi. Det är den uppluckrade gränsen mellan det levande och det döda, det likvärdiga i detta förruttnade, döda och äckliga med livet, som vi brukar se som något vackert och självklart överlägset detta.¹⁹¹ Släktskapen överhuvudtaget med den mörka ekologin är påtaglig hos Hansson, inte minst drivkraften att kunna gestalta naturen som den är, befriad från de mänskliga konstruktionerna och föreställningarna av ”naturen”, men också i fråga om det aktiva och det passiva. Morton har även liksom Barad en tämligen egalitär syn på naturen och alla dess komponenter, och de delar ambitionen att bryta ner antropocentriska hierarkier. I Hanssons poesi, och ”(*Strandförskjutningar*)” i synnerhet, möter vi likheter med både Mortons och Barads synsätt, när han decentraliserar diktens subjekt och centra och ifrågasätter den mänskliga normativitetens antaganden och prioriteringar. Han gör det genom att göra andra prioriteringar i vad han väljer att gestalta i sin diktning, och han förskjuter såväl fokus som blick igenom denna prioritering. Allt detta förstärks genom det medvetna användandet av den språkliga passiviteten – den ekologiska egalitarismens bästa vän.

Påminner inte detta om Naess biocentriska filosofi också? På sätt och vis. Alla ekokritiska teorier delar vissa fundament. Att naturen ska behandlas på ett mer rättvist sätt och att den framskrivna klyftan mellan människa och den obrukade naturen ska överbryggas är exempel på sådana. Att människan ska behandla djur och natur bättre och mer som vi själva skulle vilja bli behandlade – för att skillnaden mellan oss inte är så väldigt stor – är ett ytterligare sådant. Naess förespråkar en tämligen extrem ekokritisk egalitarism. En språklig passivitet – den ekologiska egalitarismens bästa vän – låter alltså som något för Naess.

Men det är skillnad på att vilja undergräva antropocentrism och att skapa biocentrism. Som nämnts tidigare, i teoridelen, menar den mörka ekologin snarare att man ständigt ska omforma värdehierarkier än att cementera en ny biocentristisk hierarki. Hanssons undanglidande poesi tyder på en vilja att undvika, snarare än att bygga en grund, konstatera eller skapa nytt. Och, det mest intressanta för den här diskussionen: det passiva är en del av detta. En biocentrisk hierarki bygger på att naturen står i centrum, har agens och är aktiv. Frågan är om denna passiva stil som Hansson uppvisar är tillräcklig för att uppnå detta.

I stället skulle en biocentrism kanske synas bättre genom en språklig aktivering. Det skulle i så fall gå hand i hand med kritiken mot djupekologin som riktats av bland annat Morton och van Ooijen. Trots sina försök att vara biocentrisk, egalitär och holistisk, delar djupekologin ändå upp naturen i de klassiska romantiska polära kategorierna natur–kultur,

¹⁹¹ Morton 2007, s. 136.

djur–människa, natur–människa etcetera, och motverkar därmed sitt eget syfte genom att vara antropocentrisk. Att aktivera naturen språkligt, som Strandberg gör, är därför på många sätt mer i Naess tradition än denna passiva, ”egalitära” metod som Hansson använder sig av – också i sin, i ekokritiskt hänseende, grundläggande problematik. Passivformen kan alltså sägas vara ett bra sätt att dekonstruera hierarkier på, men ett mindre effektivt sätt att bygga upp något nytt med. Men det kanske heller inte riktigt är syftet med ”(*Strandförskjutningar*)”.

4. Strandberg och Hansson, en komparativ analys

Under läsningen av uppsatsen har det, förhoppningsvis, framkommit att det är två mycket olika dikter som har analyserats i den. Strandbergs dikt – kort, koncis, mystifierande – visade sig dra åt det djupekologiska hållet vad gäller natursynen, med holistiska och relativistiska drag. Den visade också på ett slags fortsättning på en romantisk tradition med ett starkt diktjag, ett antropocentriskt synsätt och även religiösa drag. Hanssons dikt däremot är på många sätt raka motsatsen. Den är tämligen lång, prosaistisk och avförtrollande i sin realism och går i den mörka ekologins fotspår, som ju har en ekokritisk agenda som tydligt kritiserar den dikttradition han själv ovilligt ingår i: den naturlyriska.

Samtidigt behandlar de likartade ämnen. De ser båda möjligheterna med att behandla stora, existentiella frågor genom naturen, och låter detaljer och enskildheter berätta om detta större. Båda dikterna handlar om naturen, om livet och om döden. I detta kapitel ska jag jämföra några aspekter av dikterna för att klargöra skillnaderna i dikternas natursyn ytterligare, och granska hur de förhåller sig till den naturlyriska traditionen eftersom den är av central betydelse för båda verken.

4.1 Världens tillblivelse

Båda dikterna behandlar tematiken *födelse* på olika sätt. I Strandbergs dikt är detta, indirekt, mycket viktigt i och med att dikten behandlar ett missfall. Utöver detta centrala men oartikulerade element behandlas dock inte temat märkvärdigt i dikten. För Hansson är temat också betydelsefullt, men på ett annat sätt. Det är dominant i en metaforisk bemärkelse, vilket är spännande eftersom Hansson annars är sparsam med bildspråk. Det finns till exempel en metaforisk funktion i detta stycke: ”Utsippring ur berg. Spår. Tillblivelse. Förblandning. / Platsen, scenen, sandtexten som tidsförlopp. Födelsen, / döden allestädes, utglesad dikt. En niotusen år gammal / benkrok med fyra skåror på skaftet för fäste av lina (senor?).” (H 24–25:6,1:23–24,1–2) Denna utsippring ur berg kopplas här samman med födelsen, och som läsare associerar man utsippringen till människors födelse, det vill säga barnet som kommer ut ur mamman. Bilden av ”Utsippring ur berg” säger oss alltså mer än det faktiska sipprandet, det säger något om vår egen tillvaro och våra livsvillkor: Hansson lägger den skapade rörelsen i den mest obrukade av natur – för vad är mer obrukat än berg? – sida vid sida med vår egen mänskliga. Tillblivelsen är den samma.

Samtidigt är det inte en metafor i den traditionella meningen där orden framför allt har en bildlig dimension, utan här har sakledet – de innehållsliga komponenterna som bilden utgår ifrån, som berg och vätska, troligen vatten – lika stor relevans som bildledet. Som Kjell

Espmark skriver: ”Man måste göra en ytterligare distinktion mellan å ena sidan landskapet som dubbelsyn av verklig geografi och själstillstånd, å andra sidan landskapet som ren känsloprojektion utan anspråk på att kännas igen som en topografisk verklighet.”¹⁹² Hos Hansson finns det uppenbarligen en sådan topografisk verklighet som han förhåller sig till och ekomimetiskt vill gestalta. Till skillnad från ”När jag går i skymningsmörkret”, har ”(Strandförskjutningar)” heller inget av det romantiska eller symbolistiska invävt, utan det är en realistisk och konkretistisk poesi som Hansson skriver. Här handlar det inte om något *själstillstånd*, Hanssons ekomimesis är inte någon ”metod att materialisera själen”, utan den ska bara beskriva livet som sådant.¹⁹³

Denna ambition att skildra en topografisk plats skiljer sig tydligt från Strandbergs. Samtidigt har det redan konstaterats i närläsningen av dikten att naturen inte enbart är av symboliskt värde för Strandbergs dikt. Det finns en påtaglig kroppslig dimension, där diktens centrallyriska jag är tydligt placerad på en särskild plats. Men vi som läsare har en omöjlig uppgift om vi söker efter den specifika, geografiska plats som dikten utspelar sig på; det finns mycket få komponenter i dikten som kan ”avslöja” just detta – vilket naturligtvis är själva poängen. Även om dikten behandlar en människa i naturen, är det inte meningen att vi ska kunna lokalisera dikten geografiskt, tvärtom är det just naturens generalitet som är diktens mest allmängiltiga drag.

Strandbergs dikt handlar alltså om en särskild händelse på en generell plats – en skog – med symboliskt starkt värde – ljus, mörker, stjärnor, aska. I Hanssons dikt gäller motsatsen: där utspelar sig framför allt händelser som säger oss något generellt, till exempel om vår tillvaro, men på en mycket specifik plats – där Tapeshavet var – oftast utan någon symbolisk dimension.¹⁹⁴ Men när det faktiskt finns en symbolik bakom naturen hos Hansson, som till exempel det nyss nämnda fallet ovan om utsippring ur berg, syftar även det till att säga oss något generellt, i just detta fall hur världen blir till. Händelserna, symbolladdade eller inte, vill berätta saker om vår tillvaro i det stora. Det lilla visar oss det stora. Det kan sägas vara fallet för både Strandberg och Hansson.

Men åter till temat födelse! För vad som också behöver behandlas ytterligare relaterat till det temat är kroppsligheten i dikterna. Människans skapelse är som geologins, säger Hansson. Födelsen är som vatten som sipprar ut ur ett berg som formar och skapar och slipar

¹⁹² Espmark 1975, s. 9.

¹⁹³ Citat ur Espmark 1975, s. 29.

¹⁹⁴ Däremot går det, som konstaterats tidigare i uppsatsen, att tolka Tapeshavet (som ju uppstod och försvann på grund av klimatförändringar) allegoriskt som vår tids klimatförändringar.

berget mjukt och lent. Det är svårt att inte associera till den klassiska bilden av Moder Jord. Men människans kropp är kött och blod, vilket Österödskvinnan visar på. Intressant nog är den kroppsligheten mindre sexuellt och fertilt betingad än sten och berg hos Hansson. Österödskvinnan är mindre än kvinna och mer en asexuell urtidsmänniska. Hennes kropp är ett monument över en tid, inte en källa till liv – till skillnad från den omgärdande obrukade naturen. Denna asexualitet förstärks av det faktum att hennes blygdbensfogar är ”åldrande”, men denna detalj visar oss också att asexualiteten inte är slumpmässig och oreflekterad från Hanssons sida. Blygdbensfogar är en del av människans bäcken och är en led som sitter strax ovanför könsorganet, och de blir genom hormoner mer elastiska under en graviditet.¹⁹⁵ Det kan alltså ses som en symbol, *nota bene*, för sexualitet och framför allt reproduktion. Att tala om åldrande blygdbensfogar är alltså ett sätt att uttrycka att detta fattas denna person.

Men vad betyder då detta? Det människan reproducerar är sig själv, det vill säga andra människor, dödliga och ändliga som försvinner och multnar bort med tiden. Det som skapas i naturen däremot är mer beständigt. Den obrukade naturen må omarbetas och förändras med tiden, men även det som försvinner, som Tapeshavet gjorde, blir sedan något annat, som Skagerak och Kattegatt och den bohuslänska kusten. Människan blir bara stoft och aska, eller i bästa fall en Österödskvinnas skelett som vittnar om en svunnen tid. Människan som art är dessutom till skillnad från världen inte beständig. Det finns ingenting som säger att hon kommer finnas kvar i evig tid, tvärtom. Världen och dess obrukade natur kommer överleva människan med många, många år. Naturen fortsätter dessutom, till skillnad från en död människa, att vara ”sexuell” i bemärkelsen reproduktiv. Det är det som Hansson har skildrat i sin dikt: naturens skapelse är cirkulär – evig och ständigt pågående.

För Strandberg är det inte riktigt så. Visst blir människan till aska när hon dör, det är just det som diktjaget bär omkring på, och det eviga är även här aktuellt. Den ser bara helt annorlunda ut. Det tydligaste exemplet på materia i Strandbergs dikt är i min mening askan. Askan bärs med diktjaget en stund, men som diskuterats i analysen tidigare så tyder ordet ”ännu”, ”Så bär jag ännu min aska / från stjärnorna” (S 61:2:3–4), på en tidsbegränsning – hon bär på den nu, men kan i framtiden komma att sätta ner den. Precis som allt i naturen kommer varje människa dö en dag, och kroppen förmultna och bli till stoft och aska. Någon annan överlevande kanske bär med sig den ett tag, fysiskt eller psykiskt, men förr eller senare kommer även denna person lämna den döda, eller själv dö. Materiens tidslinje är för Strandberg på så sätt linjär och ändlig.

¹⁹⁵ Wikipedia, Blygdbensfog, <https://sv.wikipedia.org/wiki/Blygdbensfog> (Hämtad 2019-09-10).

Evigheten finns istället i stjärnorna. I stjärnorna får själen evigt liv, en slags symbol för livet efter detta. Det är i himlen som oändligheten öppnar sig, för Strandberg. Detta är något helt främmande för Hansson. Utifrån dikterna kan man se att Strandberg framför allt tror på det själsliga, såväl i människan som i den obrukade naturen. Hansson däremot tror framför allt på det materiella, både gällande människan och den obrukade naturen. Det är alltså två fundamentalt olika sätt att se på världen. Dikternas alla olikheter ger uttryck för att det är två olika dimensioner av verkligheten som gestaltas. Det gäller både skillnaderna i tema och form.

Att gestalta själen och att gestalta materian kräver möjligen också olika val av fokus i innehåll – till exempel att man uppehåller sig vid olika ting i beskrivningen – men också olika språkliga tekniker. Hansson väljer att uppehålla sig vid små materiella detaljer, som en viss musselart, ett för länge sedan uttorkat hav eller ett specifikt fynd av skelettdelar, och beskriva dessa noggrant och relativt objektivt. Han förevigar dessa litterärt och på så sätt räddar han dem från glömskans utrotning genom att katalogisera dem i Kerstin Ekmans anda, att skriva deras latinska namn, gestalta dem och ge dem plats och fokus i dikten. Det är en slags ekokritisk motståndsrörelse till den sjätte massutrotning som vi anses befinna oss i nu.¹⁹⁶

Strandberg däremot vill beskriva den själsliga dimensionen av världen, vill besjåla och bevisa jordens och livets värde genom att visa hur magisk verkligheten är. Hon vill både visa det som går att se med blotta ögat, och visa dess värde, men också det som inte går att förnimma sinnligt för oss människor och som just därför ofta glöms bort eller förnekas. Detta kräver en annan språkdräkt och en annan teknik. Det är en personlig och subjektivt färgad värld vi bjuds in till. Den individuella upplevelsen och känslan är vår Vergilius, som leder oss djupare ner, in i det dunklare slaget av kunskap om vår verklighet. Detta görs med hjälp av ett starkt jag i dikten. Diktjaget pekar på materiella saker för oss läsare att ta in – som ljuset (”Jag ser det vid sidorna”, S 60:2:4) och vattnet (”jag hoppar över / Deras svarta vatten”, S 60:3–4:9–10) – samtidigt som Strandberg sedan mellan raderna antyder att dessa ting är mer än bara det fysiska. Det kan ske genom en radbrytning som får oss att dröja vid en tanke, som ”genom skogen förföljer mig ett sken / Svagt” (S 60:1:2–3). Det kan också ske genom en glidande syftning, som får oss att fundera på om det kan finnas flera betydelser bakom orden, som ”Så bär jag ännu min aska / från stjärnorna” (S 61:2:3–4). Genom att göra diktens innehåll undvikande, tvingas läsaren att stanna kvar vid orden och reflektera över deras innebörd – vad betyder det

¹⁹⁶ ”En miljon arter riskerar att utrotas”, *Svenska Dagbladet* 24/4 2019, <https://www.svd.se/en-miljon-arter-riskerar-forsvinna> (Hämtad 2019-10-02).

här, egentligen? Man ställer sig frågor, funderingar väcks, och dessa blir till verktyg för att kunna se det som Strandberg ser i världen. Insikter föds med svaren. På så sätt låter Strandberg dikten omforma läsarens uppfattning av sin värld; hon sår ett frö, och använder dikten för att världen ska växa inom mottagaren. En skön ny värld föds inför oss.

4.2 Det kusliga

Något värt att diskutera vidare är idén om *det kusliga*, i Freuds bemärkelse. Att den är relevant vad gäller Österödskvinnan i Hanssons dikt har redan konstaterats, men frågan är om idén kan utvecklas ytterligare i förhållande till Hanssons dikt, och om det alls finns spår av det i Strandbergs. I analysen av Strandberg diskuterades frågan om det finns en obehaglig underton i att ljuset ”förföljde” diktjaget, och att dikten bitvis innehåller otäcka element, till exempel bilden av lodjurets bett. På det stora hela kommer jag dock fram till att diktjaget ”förföljs” inte bör tolkas som något obehagligt och därmed negativt utan snarare som något positivt, och att lodjurets bett inte är ett slag riktat mot diktjaget utan snarare utgör en platsbeskrivning – ”Var lodjurets bett / är hetast” (S 61:1:1–2, min kursiv). Men trots detta kan den hotfulla dimensionen i dessa bilder inte helt avvisas, just eftersom den faktiskt finns där. Det är en spänning inbyggd i gestaltningen.

Frågan är: är denna spänning färgad av ”det kusliga”? Att ett ljus förföljer en skulle eventuellt kunna ses som att något vi känner till – ljuset – gör något oväntat som vi inte normalt sett kopplar samman med det – förföljer. Det skulle på så sätt kunna passa in i Freuds kombination av det hemmastadda och det främmande. Det är dock åt det mer långsökta hållet, rimligare är att se ljuset som något olycksbådande eftersom det just förföljer diktjaget. Eftersom ljuset inte beskrivs närmre är det något okänt som följer i diktjagets spår, och vi vet heller inte om någon styr ljuset; det kan alltså ha en okänd, för oss osynlig bakomliggande agent. Det är således snarare obehagligt än kusligt i Freuds mening, även om det som redan konstaterats inte heller dominerar läsarens uppfattning om diktens förlopp.

Men det finns ytterligare ett motiv i Strandbergs dikt som eventuellt skulle kunna betecknas som kusligt i Freuds bemärkelse, nämligen lodjurets bett. Lodjuret är Europas största vilda kattdjur och är både sällsynt och skyggt.¹⁹⁷ Intressant nog för oss jagar det också framför allt i skymningen, tiden på dygnet då denna dikt äger rum.¹⁹⁸ På sätt och vis är lodjuret det

¹⁹⁷ Nationalencyklopedin, lo,

<http://www.ne.se.ezproxy.its.uu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/lo> (Hämtad 2020-01-04).

¹⁹⁸ Björn Ursing, *Svensk djurvärld. Del 1, Däggdjur och fåglar*, Stockholm: Nordisk Rotogravyr 1951, s. 80.

vildaste av djur. Omöjligt att tämja, mycket människoskyggt och ett rovdjur som kan döda genom ett bitt i nacken. Utan tvekan kan den klassas som ovanlig då den sedan många år är fridlyst, och därmed i förlängningen möjligen främmande och en möjlig komponent i det kusliga som erfarenhet, som Freud förstår det.

Utöver detta förstärks det främmande draget hos lodjuret med adjektivet ”hetast” i kombination med bittet, som är en ovanlig beskrivning av ett bitt. Ett bitt skulle rimligen kunna beskrivas i termer av storlek eller styrka, snarare än värme. Vad ”hetast” därmed syftar till torde vara blodet som kommer vid ett bitt, som är hetare ju färskare det är. Detta gör bilden med lodjuret ännu vildare, ännu mer rovdjursbetonat och ännu mer främmande och skilt från oss människor. Men det kan också finnas en mer metaforisk mening av adjektivet, att ”hetast” betyder mest intensivt eller påtagligt. Kontakten med den obrukade naturen blir som allra mest direkt och koncentrerad i detta lodjursbett, och det intensifierar upplevelsen av det vilda.

Vad som skapar det kusliga i Freuds mening är när ett sådant främmande kombineras med det familjära eller välkända, och på sätt och vis finns även detta i bilden av lodjurets bitt. Strandbergs diktjag går igenom en skog som inte alls verkar främmande, tvärtom märker man som läsare att diktjaget känner sig hemma i skogen. Kanske går diktjaget i skogen en stund varje dag. Även i mörkret minns kroppen ”var tuvorna håller” (S 60:7:19). Detta hemmastadda ställs mot det kontrasterande främmande i lodjuret och dess heta och potentiellt dödliga bitt. På samma gång är diktjaget på sin hemmaplan och på lodjurets hemmaplan. Här i finns en spänning, inte minst eftersom hon går i skymningsmörkret – lodjurets jakttid på dygnet. Mitt i detta hemmastadda finns alltså också något farligt som lurar, och visst finns det något av det kusliga i detta.

Detta förstärks dessutom med kombinationen av något spöklikt – det skygga och i snö kamouflerade vita lodjuret – och något mycket kroppsligt, blod som rinner från ett sår. Lodjuret har något undflyende i sitt väsen i och med sin skygghet. I P O Enquists pjäs *I lodjurets timma* beskriver huvudpersonen lodjurets dygn som att det sover i 21 timmar, jagar i tre och äter i en timme.¹⁹⁹ Det konstateras även i pjäsen att detta läggs ihop till 25 timmar och inte 24, och denna sista timme beskrivs därför som lodjurets timma, en tid utanför det vanliga dygnets timmar. Det sägs inte exakt vad det innebär, men som läsare får man känslan att något hemligt, obehagligt och mörkt händer denna extra timme på dygnet, när lodjuret verkar och är aktiv. Precis som i Strandbergs dikt fyller lodjuret här snarare en symbolisk funktion än att vara ett

¹⁹⁹ Ifrån *I lodjurets timma* i P O Enquist, *Dramatik 1. Kammarspelen*, Stockholm: Norstedts 2017, s. 158.

faktiskt djur. Det står för det skygga, smidiga, tysta, farliga och allra mest vilda och okontrollerbara, det spöklika rovdjuret som verkar i skymningsmörkret. Det befinner sig längst in i skogen, på den mest avskilda platsen, i den minst brukade slags natur. Hit kommer inte den mänskliga civilisationen, här är lodjurets revir, ”Var lodjurets bitt / är hetast” (S 61:1:1–2). Det är en stark bild, med inslag av det kusliga.²⁰⁰

Det finns alltså drag av det kusliga även i Strandbergs dikt, även om det är mindre framträdande än vad det är i Hanssons. Lodjursbilden sträcker sig bara över två korta rader, och gör inget dominerande intryck i dikten. Österödskvinnan i Hanssons dikt förkroppsligar mer fullfjädrat det kusliga. Vi ryggar inför henne som något entydigt obehagligt. Detta skiljer sig från Strandbergs element av det kusliga som istället också har en viss lockelse. Diktjaget verkar som nämnts trivas i lodjurets miljö, och ett lodjur är inte äckligt utan tvärtom ett vackert djur. Skillnaden mellan bilderna förstärks av att lodjursbittet är ”hetast” medan Österödskvinnan är halvdöd och simmar i skandinaviska kalla vatten. Det är alltså två väldigt olika varianter av det kusliga som uppvisas i dikterna.

Österödskvinnan, och det kusliga generellt sett hos Hansson, kopplas dessutom ihop med något annat, nämligen antropocen, något som är frånvarande i Strandbergs poesi. Som här har framgått är det däremot en mycket central tanke i Hanssons. Författarna har helt olika anspråk med sin diktning. Hanssons diktning är på sätt och vis ett samtidsvittne som speglar vår tid i en vidare mening. Han har, till skillnad från Strandberg, universella ambitioner av att ringa in vår situation. Han tecknar en bild för oss. En sjätte massutrotning av alla världens arter pågår, en klimatmässig förändringsprocess så radikal att den har potentialen att omkullkasta hela vår civilisation som vi känner den. Det är en existentiell kris, och vi är mitt uppe i den – utan att vi egentligen märker det. Det är något kusligt i det.

Detta genomsyrar Hanssons verk. Hela tanken med antropocen är att vi människor håller på att förändra världen så kraftigt geologiskt att vi rubbar den ekologiska balansen på vår planet. Samtidigt sker förändringen snabbast på platser vi inte bebor – de arktiska polerna – och temperaturhöjningar sker så långsamt att de är svåra att uppfatta för gemene man. Vi befinner oss på sätt och vis i stormens öga, där allt är till synes lugnt men stormen rusar runt om oss. Detta lugn är bedrägligt, men också kusligt för att allt känns som vanligt när vi vet att vi i själva verket är mitt i en katastrof. Något är fel, men det är för stort och abstrakt för att uppfattas i sin helhet. Vi får bara känslan ibland, att detta är som Roms sista dagar.

²⁰⁰ Det skulle möjligen också kunna gå att dra paralleller mellan den galenskap som finns i pjäsen – huvudpersonen, en ung pojke är inlagd på en anstalt – och det potentiellt sublimala i Strandbergs diktning. Båda dessa ting skulle kunna aktualiseras i denna lodjurets timma.

Österödskvinnan är ifrån en tid och ett klimat som försvunnit, som vår tid och vårt klimat kommer att göra. Hon är splittrad, ruskig, bisarr och fascinerande, men går framför allt att greppa konkret för att hon är ett fysiskt ting. Hon förkroppsligar på sätt och vis vårt öde. Hon är som vi, hon pekar bara ut en längre tidsaxel vilket möjliggör för henne att vittna för oss, inte bara om hur det har varit, men också om hur det kommer bli. Med hudsträngar om sig är hon en skugga av sitt forna jag, som går emot ”en annan värld” (H 25:5:20); kanske livet efter detta, det vill säga hennes egen död, men kanske också bara en annan värld, en värld så annorlunda från den som finns idag att man inte längre kan kalla det för samma. Hon är fränstötande, en skugga av sitt forna jag och förkroppsligar det som den mörka ekologin säger oss: sanningen om vår situation är äcklig och svart, ful och deprimerande. Vi själva är också delvis allt detta, för att vi är en del av den situationen: vi är alla Österödskvinnor. Det om något är en tanke som kan ingå i ”det kusliga”.

Denna tanke är också helt främmande för Strandberg. Allt av det kusliga med antropocen och tanken på vår civilisations ändlighet är frånvarande i ”När jag går i skymningsmörkret”. Det teoretiska perspektivet ifrån den mörka ekologin – som i sig innehåller mycket av det kusliga – delas heller inte, vilket även tidigare konstaterats i uppsatsen. En eventuell kuslighet i Strandbergs dikt är alltså, i kontrast till Hanssons dikt, bara en enskild detalj utan större ideologisk kontext.

4.3 Platsens poesi och olika förhållningssätt till traditionen

I analysen av (*Strandförskjutningar*) diskuterades begreppet ”platsens poesi” och hur det var applicerbart på Hanssons dikt. Det som konstaterades var att det var ett begrepp som fick stor betydelse i och med platsens återerövrade aktualitet i den teoretiska debatten, och mot bakgrunden av klimatförändringarna. Hanssons ekopoetiska diktning kunde i ljuset av detta med fördel ses som en ny form av 90-talets platsbegrepp, en slags *platsens ekopoesi*. Vad som är intressant är att Ingela Strandbergs poesi utan tvivel skulle kunna klassas som platsens poesi av det klassiska slaget. Strandberg lever i den lilla halländska orten Grimeton, och hade man läst hennes poesi biografiskt hade det inte varit svårt att dra paralleller mellan poesin och Strandbergs eget liv, förnimmelser och erfarenheter i Grimeton.

Detta är ett alternativt litteraturvetenskapligt synsätt som jag inte använt mig av i denna uppsats, utan tvärtom avstått ifrån med avstamp i ”the intentional fallacy”-argumentationen, men ibland tycks det inskränkt att bortse ifrån ”uppenbara” likheter mellan poetens personliga livssituation och diktens innehåll, inte minst i autofiktiva verk. En biografisk läsning skulle kunna säga oss mer om diktens innehåll och betydelse och hjälpa oss att tolka

svåra eller oklara passager. Det skulle kunna vara intressant och potentiellt givande. Troligast är dock att det i de allra flesta fall skulle bli precis tvärtom: tolkningen skulle utifrån denna biografiska bakgrund begränsa dikten och dess möjliga uttolkning.

Att skriva in Strandberg i traditionen av platsens poesi är i min mening mindre givande, åtminstone gällande ”När jag går i skymningsmörkret”. Det är att begränsa dikten till en snäv ram av lösa antaganden, vissa av mycket privat natur. Till exempel vore det aktuellt att i sådana fall fråga om Strandberg själv genomlidit ett missfall eller möjligen genomgått en abort. För att förstå dikten gör det varken till eller från att veta sådan information. Strandbergs centrallyriska diktning innebär att en enskild individs personliga perspektiv och uppfattning av en situation skrivs fram, men det finns ändå en generalitet i dikten. Denna kommer delvis av att det är *en kvinna*, inte en *särskild* kvinna som är diktens jag; det skapas ingen särskild fiktiv karaktär utan istället skrivs en generell kvinnlig erfarenhet fram ur berättelsen. Genom att det dessutom inte finns något artikulert kön eller pronomen i denna enskilda dikt,²⁰¹ görs den enskilda erfarenheten ännu bredare, till en *mänsklig* erfarenhet. Missfallet är i bakgrunden, men det är så svagt betonat i denna enskilda dikt att den också kan läsas mer generellt om att förlora något, om sorg och saknad. Att säga att dikten handlar om en särskild incident i Ingela Strandbergs egna liv, istället för att tolka den på detta bredare och mer allmängiltiga sätt, vore att förminska och trivialisera dikten.

Men åter till platsens poesi! För även om man som jag väljer att inte läsa Strandberg biografiskt, säger det oss något att hon skulle kunna tolkas som en platsens poet i den traditionella bemärkelsen. Det förstärker bilden som tecknats i de två närläsningarna av att Strandberg är en mer traditionell poet än Hansson. Till skillnad från hur det ser ut hos Hansson, finns det heller inga tecken i Strandbergs poesi på att detta skulle vara något problematiskt som försöker undvikas. Visst är det varken någon metrisk eller rimmad vers som Strandberg skriver, men den lyriska diktformen som sådan är inget hon skyr. Dikten följer formmässigt en lyrisk konvention, och som har konstaterats många gånger förut i uppsatsen är diktjaget utpräglat bundet vid den antropocentriska, centrallyriska genren, vilket markeras redan i förstaraden ”När jag går i skymningsmörkret” (S 60:1:1). Hansson däremot, som jag bland annat påpekade i den allmänna förståelsen av dikten, visar både i innehåll och form att diktens medium och tradition är något han brottas med, till exempel genom en fragmentarisk form på dikten och diktboken i

²⁰¹ Att diktjaget är en kvinna har dock framkommit tidigare i diktsamlingen; enligt mig giltigt även för denna dikt, vilket diskuterades både i materialdelen och i närläsningen av Strandbergs dikt.

stort, olika form och karaktär på olika delar av dikten, markerat genom kursivering, och diktens mycket svårtydda innehåll rent händelsemässigt.

Hansson diskuterar diktens form och återgivning av verkligheten metapoetiskt i dikt, både denna dikt och i resten av boken, vilket kort berördes i analysdelen av (*Strandförskjutningar*). Det görs på ett lyriskt och ibland svårförstått sätt, men onekligen tydligt i till exempel raderna ”*Projektioner av modeller // som måste vara ändliga / och ha en ändlig artikulation; dikt.*”²⁰² (H 27:3:11–12) Boken benämns, som noterats tidigare i uppsatsen, inte ens för diktsamling, utan för ”genreöverskridande poesibok”, vilket är logiskt då boken innehåller mycket som inte kan klassas som poesi. Så har många av Hanssons tidigare böcker också sett ut och även där har form och tema stundtals berört diktande och dikttradition. Boken *Olunn* innehåller flera exempel på just detta, vilket avhandlas i Victor Malms masteruppsats om just denna bok. Malm diskuterar flera aspekter av Hanssons självkritiska hållning, hans motstånd mot traditionen och det ”poetiska” språket.²⁰³ Malm talar om ”[ö]nskan om ett annat språk”, ett språk som inte bär på traditionens form, tyngd och ton.²⁰⁴ Detta harmoniserar väl med språkmaterialismen som man ser hos Hansson, även i ”(*Strandförskjutningar*)”. Ambitionen är att vara i koden, behärska den och förstöra den inifrån, att ”protestera *med* koden”: att göra dikten till anti-dikt.²⁰⁵ Jag hävdar att det går både utifrån detta perspektiv och utifrån en språkmaterialism, och att Hansson använder sig av båda sätten för att kritisera.

Den protest som Malm tagit upp, att ”protestera *med* koden”, beskriver Malm som ett senmodernistiskt drag i diktningen, och han klassar utöver detta även det metapoetiska hos Hansson som en del av högmodernismens filosofiska anspråk.²⁰⁶ Detta skiljer sig tydligt ifrån Strandberg som saknar alla dessa drag, och som jag istället menar ansluter sig till en tidigare modernistisk tradition. Av Ingemar Algulins tre kriterier för modernism – fri vers, bildspråkets fria associativitet och kompression – prickar dock Strandberg in alla, och Hansson bara ett.²⁰⁷ Även det som han kan sägas inneha – fri vers – tar han dessutom ett steg längre än de typiska högmodernisterna, mot ett mer prosaistiskt språk. Hans bildspråk kan knappast klassas som associativt och fritt, men den riktiga vattendelaren är ändå det tredje kriteriet om kompression,

²⁰² Här används snedstrecken både av mig för att markera radbrytning (det första) men även hos Hansson utan byte av rad (övriga), därav de dubbla snedstrecken.

²⁰³ Framför allt ämnet för kapitlet ”5.2 Makrillskrift”.

²⁰⁴ Malm 2014, s. 62.

²⁰⁵ Ibid. Kodbegreppet härrör från Roman Jakobsson, som Malm via Ulf Olsson hänvisar till.

²⁰⁶ Ibid., s. 62, 66.

²⁰⁷ För Algulins kriterier se, Ingemar Algulin, *Tradition och modernism. Bertil Malmberg och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt*, (diss.) Stockholm: Natur och kultur 1969, s. 16.

förtätning, där Strandberg tvivellöst följer den modernistiska linjen men Hanssons aktivt och medvetet bryter mot den, som precis diskuterats utifrån Malms resonemang ovan. Utöver detta bör det också åter påpekas att Strandberg även har en del expressionistiska drag och en och annan symbolistisk tendens – inte minst i hennes bildspråk – som till exempel min diskussion om stjärnorna i närläsningen av dikten visade, vilket också hör den modernistiska traditionen till. Här är det alltså frågan om två olika tendenser inom en bred, modernistisk tradition.

Som tidigare konstaterats är Strandberg också djupt influerad av romantiken – inte nödvändigtvis ett motsatsförhållande, modernismen har trots allt kallats romantikens medvetna stadium²⁰⁸ – medan Hanssons istället är mer postmodernt präglad. ”Det postmoderna” är ett svårinringat begrepp, inte minst på grund av det som Printz-Påhlsson beskriver som en paradoxal frihetens tyranni, det vill säga frågan om hur det går att bryta mot en tradition som går ut på att bryta mot traditionen.²⁰⁹ Mycket av det som är typiskt för det postmoderna är dessutom också typiskt för det modernistiska.²¹⁰ Skillnaden får kanske sägas vara att postmodernismen helt enkelt gör mer av allt detta, men i kombination med en självkritik; en självkritik som både inbegriper poetens eget skrivande och det samhälle som poeten lever i och är en del av. Ett slags språkligt motstånd mot samtiden och ens tradition.²¹¹ I den här kontexten, med Gunnar D Hansson i fokus, tycker jag mig kunna konstatera att det finns starka postmodernistiska drag i hans diktning, och också specifikt i (*Strandförskjutningar*), varav många har tagits upp tidigare i uppsatsen, inte minst i närläsningen.

Den naturlyriska traditionen har på senare år genomgått en betydande förändring. 2007 skrev författaren Göran Palm såhär: ”För att naturlyrikerna ska lyckas åstadkomma något annat än vackra upprepningar av vad som tusen gånger skrivits förut krävs en skärpt uppmärksamhet på det innehållsliga planet, eftersom dikterna annars skriver sig själva.”²¹²

²⁰⁸ Göran Palm, *Tack, modernismen, för den tid som varit! En bok om modern och omodern poesi*, Stockholm: Karneval 2007, s 27.

²⁰⁹ Göran Printz-Påhlson, ”Lagen och nåden”, *Förtroendekrisen. Artiklar och debattinlägg 1958–1970*, Staffanstorps, 1971, s. 160ff. Mer allmänt om postmodernismen som svårinringat begrepp, se till exempel inledningen och kapitel två, ”Postmodernitet, historiografi, postmodernism”, i Victor Malms avhandling. Victor Malm, *Är det detta som kallas postmodernism? En studie i Katarina Frostensons och Stig Larssons diktning*, (diss.) Lund: Ellerströms 2019.

²¹⁰ Se t ex Palm, s. 28.

²¹¹ Axel Englund, ”Postmodernismen förblir undflyende i svensk poesi”, *Tidskriften Respons* 4/4 2019, <http://tidskriftenrespons.se/recension/postmodernismen-forblir-undflyende-svensk-poesi/> (Hämtad 2019-12-15)

²¹² Palm, s. 138.

Denna kommentar är tillspetsad och subjektiv, men säger möjligen något om hur man såg på naturen litterärt för 10–15 år sedan, och vilken skillnad det är mot idag. För även om litteratur av olika slag kan vara oense om innebörden i begreppet ”naturlyrik”, så har synen på naturen förändrats radikalt under 2000-talet, och därmed också synen på vad litteratur om naturen kan vara. Hansson tar vara på den förändringen och skapar dikt i den tidsanda som vi nu befinner oss i. Dikt om naturen, det vill säga naturlyrik, är precis som ”platsens poesi” åter så att säga trendigt på grund av klimatförändringarna, och har också blivit något annat än det var innan klimatförändringarna gjorde sitt intåg i våra medvetanden.

Men bara för att det numera finns ekopoesi betyder det inte att all naturlyrik som skrivs idag är ekologiskt medveten och på så sätt tidsenlig, utan att för den sakens skull nödvändigtvis bara vara ”vackra upprepningar” som skriver sig själva. Som har konstaterats tidigare är Strandberg en sådan poet. Hon skriver istället, på ett självklart sätt, in sig i en tradition av klassisk naturlyrik, utan att för den sakens skull bli omodern eller föråldrad. Det moderna sitter istället i hennes anslag, och i diktsamlingens ”jag”, som kan sägas återspegla den individualitet som kännetecknar vår samtid.²¹³ *Att snara en fågel* är på många sätt en hyllning till ensamheten, vilket uppvisar sin allra mest melankoliska sida i ”När jag går i skymningsmörkret”, samtidigt som det är en påminnelse om att man aldrig är ensam i naturen. Man måste bara släppa sin fyrkantiga syn på vad det innebär att vara ensam, vilket är Strandbergs kritik mot dagens samhälle. Bara för att du är den enda människan på en plats, betyder det inte att du är ensam i vidare mening. I naturen är du omgiven av mängder av andra levande organismer, och du kommer alltid i alla sammanhang tillhöra en större, världsomspännande enhet – en gudomlig sfär av liv. Man kan på så sätt kalla det en samhällskritisk samling, även om kritiken kommer från ett annat håll än vad ekopoesin gör.²¹⁴

Men som också har fastställts tidigare: samhällskritik var ett drag även för romantikens naturlyriker, som Wordsworth och Coleridge. Strandberg anknyter ideologiskt till en romantisk poesitradition, genom till exempel den holistiska, potentiellt religiösa tanken som genomsyrar hennes poesi. Samtidigt lutar hon sig tillbaka i en helt och fullt accepterad modernistisk tradition – en acceptans som Fredric Jameson menar kännetecknar att

²¹³ Frida Pålsson för liknande resonemang i hennes recension av boken på det numera nedlagda *Kritiklabbet*. Frida Pålsson, “Om kräldjur och snaror i en ensam tid – Frida Pålsson läser Ingela Strandberg”, *Kritiklabbet*, <http://kritiklabbet.se/2018/03/12/kraldjur-och-snaror-i-en-ensam-tid-frida-pahlsson-laser-ingela-strandberg/> (Hämtad 2019–10–15).

²¹⁴ Den innehåller dessutom i första delen av diktsamlingen annan slags samhällskritik, en hård kritik mot den industrialiserade djurhållningen.

”postmodernismen” tagit över i samhället.²¹⁵ Oavsett om man kan säga att vi befinner oss i postmodernismen eller inte, en fråga för andra uppsatser och undersökningar än denna, är själva poängen här att modernismen i och med denna acceptans nu har blivit tradition och ses som föga utmanande idag. Detta gäller även Strandberg, men det gör henne för den sakens skull inte oangelägen; orden skär med precision in i läsaren och skalar av den hinna av oförstående som vi eventuellt haft emot den syn på naturen som hon själv har.

Sammanfattningsvis kan man alltså konstatera att Hanssons och Strandbergs förhållande till platsens poesi är typiskt för deras respektive relationer till tradition överhuvudtaget. Hansson tar avstånd från den, försöker skriva sig ur den, kritiserar den både i stil och metapoetiskt i dikten och försöker omarbete den till något annat, något nytt. Strandberg är mer bekväm med att vara en del av traditionen, men går ändå sin egen väg genom en stark, egen röst som inspireras av andra inspirationskällor än vad som är vanligt i dagens naturlyrik – detta samtidigt som hon har distinkt samtida drag i sin diktarsstil. Både Hansson och Strandberg är alltså på olika sätt samtidsenliga, de förhåller sig bara olika till traditionen.

²¹⁵ Malm 2019, s. 18.

5. Slutord

Syftet med denna uppsats beskrevs i början som ”att ekokritiskt belysa förhållandet mellan människan och den obrukade naturen i två dikter, av Ingela Strandberg respektive Gunnar D Hansson. Ur ett ekokritiskt perspektiv ska uppsatsen undersöka, identifiera och klargöra likheter och skillnader i de olika natursyner som framträder i dessa dikter”. Jag har ansett mig göra just detta i min undersökning. Jag ställde tre forskningsfrågor för att uppfylla mitt syfte.

Första frågan handlade om hur den obrukade naturen gestaltas i de båda dikterna. Här har jag visat att det finns tydliga skillnader dikterna emellan, även om båda har gett den obrukade naturen viss agens. I Strandbergs dikt är naturen visserligen en omgivning för diktjaget, men den är absolut inte oviktig i sig. I närläsningen av Strandbergs dikt konstaterades det att den obrukade naturen är besjälad och levande och gestaltningen av den kan sägas tillhöra dels en romantisk, dels – och framför allt – en djupekologisk tradition. I Hanssons dikt står naturen odiskutabelt i centrum och beskrivs utifrån en geologisk tidsaxel, där den sakta föds och dör och modifieras under årtusenden. Stora likheter mellan den mörka ekologins tänkande och Hanssons gestaltande upptäcktes i närläsningen, inte minst i hur avförtrollad naturen är i dikten, helt utan romantiska spår av besjälning.

Andra frågan rörde vilket förhållande människan har till den obrukade naturen i dikterna. Jag har kommit fram till att detta skiljer sig åt i dikterna på ett mycket tydligt vis. I Strandbergs dikt finns ett centralt, starkt framträdande diktjag och dikten skrivs utifrån denna antropocentriska utgångspunkt. Diktjaget är den som framför allt agerar i dikten och det är diktjagets lins vi ser igenom som läsare. I Hanssons dikt finns det ett mänskligt diktjag, men det befinner sig i bakgrunden av dikten och närläsningen av dikten visade att Hansson använder sig av en språklig passivform för att skriva bort den mänskliga aktören och den antropocentriska blicken. Detta gör att diktjaget i Hanssons dikt inte alls får samma aktiva roll i förhållande till naturen som det får i Strandbergs. Människan är en del av naturen i båda dikterna, men i Hanssons dikt ges hon ingen särskild särställning jämfört med andra delar av naturen.

Den tredje och sista frågeställningen gällde natursyner i dikterna, hur den skiljer sig åt dikterna emellan och hur detta relaterar till den romantiska natursyner. Precis som för föregående frågeställningar har jag här funnit stora skillnader mellan dikterna, inte minst i deras förhållningssätt till den romantiska, organiska natursyner. Svaret på denna fråga har också delvis redan besvarats av de föregående frågorna. ”När jag går i skymningsmörkret” är den mer traditionella dikten av de två, och uppvisar klara spår av romantiskt tänkande i sin natursyn. ”(Strandförskjutningar)” däremot uppvisar både till form och innehåll en klar brytning med den

naturlyriska traditionen och inte minst med den romantiska natursynen. Detta syns även i dikternas förhållande till Naess ekosofi och Mortons mörka ekologi, vars olika hållning gentemot romantiken också förtydligar dikternas position gentemot den. Naess vill bort från antropocentrismen, men bygger vidare på tanken om en organisk natur. Morton vill däremot bryta helt med den romantiska traditionen. Detta speglar även dikternas olika förhållningssätt till den romantiska natursynen, och det visar oss också skillnaderna i natursyn mellan dikterna.

Jag anser mig alltså ha besvarat mina frågeställningar och uppfyllt uppsatsens artikulera syfte. För vidare forskning är all ekokritisk läsning av poesi välkommen. Inte minst möjligheterna att undersöka svensk naturlyrik är mycket stora. Naturlyriken är en rik tradition i Sverige som sträcker sig långt tillbaka i tiden, och omfattar några av våra allra mest lästa och älskade dikter och diktare. Det finns mycket att utvinna i att läsa dessa dikter genom ekokritiska linser. En annan, nära på självklar möjlig vidare forskning är att sätta svensk naturlyrik i ett internationellt perspektiv, både gällande exempelvis samtida ekopoesi och den naturlyriska traditionen. Här sätter bara fantasin gränser för vad som kan genomföras – fältet är närmast outtömligt.

Slutligen vill jag också peka på de stora möjligheter som begreppet *das Unheimliche*, det kusliga, erbjuder. Begreppet får en särskild tillämplighet i antropocen, och jag ser fram emot vidare litteraturvetenskaplig forskning med inriktning på just detta, gärna specifikt på naturlyrik. Dessutom borde den bredd som finns inom svensk naturlyrik, som jag har pekat på i denna uppsats, utforskas ytterligare. En bredare, mer omfattande undersökning av hur Freuds syn på det kusliga kan relatera till svensk ekopoesi skulle jag med andra ord gärna ha velat läsa.

Källor och litteratur

- Abrams, M. H., "‘This Green Earth’: The Vision of Nature in the Romantic Poets" i *The Fourth Dimension of a Poem and Other Essays*, New York: W.W. Norton 2012, s. 130–150.
- Algulin, Ingemar, *Tradition och modernism. Bertil Malmberg och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt*, (diss.) Stockholm: Natur och kultur 1969.
- Barad, Karen, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", *Signs*, 28, 2003:3, s. 801–831.
- Bibeln*, Örebro: Libris 1999.
- Carlbring, Magnus, "Via fåglarnas sång. Magnus Carlbring om Ingela Strandberg", *BLM: Bonniers litterära magasin*, 66, 1997:2, s. 72–73.
- Carrington, Damian, "Plummeting insect numbers 'threaten collapse of nature'", *The Guardian* 10/2 2019, <https://www.theguardian.com/environment/2019/feb/10/plummeting-insect-numbers-threaten-collapse-of-nature> (2019–04–14).
- Cirlot, Juan Eduardo, *A Dictionary of Symbols*, 2. uppl., London: Routledge 1971.
- Degerman, Peter, *Tala för det gröna i lövet*, Lund: Ellerströms 2018.
- Derrida, Jacques, "La loi du genre" i *Parages*, Paris: Galilée 1985, s. 249–287.
- "En miljon arter riskerar att utrotas", *Svenska Dagbladet* 24/4 2019, <https://www.svd.se/en-miljon-arter-riskerar-forsvinna> (2019–10–02).
- Englund, Axel, "Postmodernismen förblir undflyende i svensk poesi", *Tidskriften Respons* 4/4 2019, <http://tidskriftenrespons.se/recension/postmodernismen-forblir-undflyende-svensk-poesi/> (2019–12–15).
- Enquist, P O, *Dramatik 1. Kammarspelen*, Stockholm: Norstedts 2017.
- Eriksson, Benny, "Möt de första svenskarna", *Sveriges Television*, <https://www.svt.se/special/mot-de-forsta-svenskarna/> (2019–08–27).
- Espmark, Kjell, *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi – från Baudelaire till surrealismen*, Stockholm: Norstedt 1975.
- , *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm: Norstedt 1977.
- Fischer-Wirth, Ann & Street, Laura-Gray (red.), *The Eco-poetry Anthology*, San Antonio, Texas: Trinity University Press 2013.
- Fornäs, Johan, *Kultur*, 1. uppl., Malmö: Liber 2012.
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche" i *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Hamburg: Fischer doppelpunkt 1963, s. 45–84.
- Garrad, Greg, *Ecocriticism*, London: Routledge 2004.

- Görlin, Henrik, ”Från ekologi till ekokritik: en skiss över ekokritikens framväxt”, *Litteratur och språk* 5, 2009:5, Sture Packalén (red.), e-artikel, <http://mdh.diva-portal.org/smash/get/diva2:318672/FULLTEXT02.pdf> (2019–12–27).
- Haag, Ingemar et al. (red.), *Perspectives on Ecocriticism. Local Beginnings, Global Echoes*, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2019.
- Hansson, Gunnar D., *Olunn*, Stockholm: Alba 1989.
- , *Lunnebok*, Stockholm: Alba 1991.
- , *Idegransöarna*, Stockholm: Bonnier Alba 1994.
- , *Ärans hospital*, Stockholm: Bonnier 1999.
- , *Tapeshavet*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2017.
- Heurling, Bo (red.), *Författaren själv. Ett biografiskt lexikon av och om 1189 samtida svenska författare*, Höganäs: Bra böcker 1993.
- Hirsch, Edward, *The Essential Poet's Glossary*, 1. uppl., Boston: Houghton Mifflin Harcourt 2017.
- Johansson, Anders E., Öhman, Anders, Degerman, Peter (red.), *Norrlandslitteratur. Ekokritiska perspektiv*, Göteborg: Makadam 2018.
- Kärde, Rebecka, ”Bokrecension: Rörigt och underbart av Gunnar D Hansson i *Tapeshavet*”, *Dagens Nyheter* 26/9 2017, <https://www.dn.se/kultur-noje/bokrecensioner/bokrecension-rorigt-och-underbart-av-gunnar-d-hansson-i-tapeshavet/?forceScript=1&variantType=ADBLOCKER> (2020–01–08)
- Lilja, Eva, ”’Det svarta fäster jag vid stararnas kroppar.’ Fåglar och idéer i Ingela Strandbergs författarskap”, *Änka, fränka, fröken, fru – förr och nu i Varberg*, Yvonne Elwing et al. (red.), Halmstad: Utblick Media 2013, s. 155–172.
- Lovejoy, Arthur O., Boas, George, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins Univ. Press 1997.
- Lönnngren, Ann-Sofie, ”Queer ekokritik. Exemplet Strindberg” i *Queera läsningar. Litteraturvetenskap möter queerteori*, Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönnngren & Rita Paqvalén (red.), Hägersten: Rosenlarv 2012, s. 202–225.
- Malm, Victor, *Att bli makrilldiktare. Om ekologi, poesi och makrillar i Gunnar D Hanssons Olunn*, Masteruppsats framlagd vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet 2014.
- , *Är det detta som kallas postmodernism? En studie i Katarina Frostensons och Stig Larssons diktning*, (diss.) Lund: Ellerströms 2019.
- Meillassoux, Quentin, *The Number and the Siren: A Decipherment of Mallarmés “Coup de dés”*, Falmouth: Urbanomic 2012.

- Møller Jensen, Elisabeth, Langås, Unni & Larsson, Lisbeth (red.), *Nordisk kvinnolitteraturhistoria Bd 4 På jorden. 1960–1990*, Höganäs: Wiken 1997.
- Morton, Timothy, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2009.
- , *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York: Columbia University Press 2016.
- Müller-Lauter, Wolfgang, *Möglichkeit und Wirklichkeit bei Martin Heidegger*, Berlin: De Gruyter 1960.
- Myndigheten för samhällsskydd och beredskap, Säkerhetspolitik.se, “Klimatförändringar och konflikter”, <http://www.sakerhetspolitik.se/Hot-och-risker/Konflikter/Klimatforandringar-och-konflikter/> (2019-04-14).
- Naess, Arne, *Ekologi, samhälle och livsstil. Utkast till en ekosofi*, 1. uppl., Stockholm: LT 1981.
- Nationalencyklopedin*, Ancylussjön, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/ancylussjön> (2019-08-27).
- Nationalencyklopedin*, hensbackakulturen, <http://www.ne.se.ezproxy.its.uu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/hensbackakulturen> (2019-12-30).
- Nationalencyklopedin*, lo, <http://www.ne.se.ezproxy.its.uu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/lo> (2020-01-04).
- Nationalencyklopedin*, natur, <http://www.ne.se.ezproxy.its.uu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/natur> (2019-12-27).
- Nationalencyklopedin*, Tapeshavet, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/tapeshavet> (2019-04-14).
- Nationalencyklopedin*, Tapestransgressionen, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/tapestransgressionen> (2019-04-14).
- Nationalencyklopedin*, Yoldiahavet, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/yoldiahavet> (2019-08-27).
- Nilsson, Albert, *Svensk romantik. Den platonska strömningen*, Lund: Gleerups 1924.
- Nilsson Skåve, Åsa, ”’i fred med allt liv’. En ekokritisk läsning av Ronja Rövardotter”, i *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap*, Helene Ehriander & Martin Hellström (red.), Stockholm: Liber 2015, s. 214–224.
- Nordin, Svante, *Filosofins historia. Det västerländska förnuftets äventyr från Thales till postmodernismen*, 3., [rev.] uppl., Lund: Studentlitteratur 2013.
- Novalis & Seelig, Carl, *Gesammelte werke*, 1. bd., Herrliberg-Zürich: Bühl-Verlag 1945–1946.

- Olsson, Anders, "Poesins plats" i *Försök om litteratur*, Daniel Birnbaum & Leif Zern (red.), Stockholm: Bonnier 1998, s. 75–117.
- van Ooijen, Erik, "Introduktion till den svarta ekologin", *Aiolos. Tidskrift för litteratur, teori och estetik*, 56, 2017:1, s. 83–90.
- Palm, Göran, *Tack, modernismen, för den tid som varit! En bok om modern och omodern poesi*, Stockholm: Karneval 2007.
- Printz-Påhlsson, Göran, "Lagen och nåden", *Förtroendekrisen. Artiklar och debattinlägg 1958–1970*, Staffanstorp, 1971, s. 160–165.
- , "Platsens poesi, satsens poesi", i *När jag var prins utav Arkadien. Essäer och intervjuer om poesi och plats.*, Stockholm: Bonnier 1995, s. 63–86.
- Påhlsson, Frida, "Om kräldjur och snaror i en ensam tid – Frida Påhlsson läser Ingela Strandberg", *Kritiklabbet*, <http://kritiklabbet.se/2018/03/12/kraldjur-och-snaror-i-en-ensam-tid-frida-pahlsson-laser-ingela-strandberg/> (2019–10–15).
- Reuben, Adam, "Klimatflyktingar", *Migrationsinfo*, 15/2 2019, <https://www.migrationsinfo.se/migration/klimatflyktingar/> (2019–04–14).
- Rigby, Kate, "The Rebirth of Nature" i *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism*, Charlottesville: University Press of Virginia 2004, s. 17–52.
- Roberg, Sofia, "Språkets alstrande energi. Om ekopoetiska strategier hos Bengt Emil Johnson, Fredrik Nyberg och Anna Hallberg", Masteruppsats framlagd vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, 2015.
- , "'The Overwhelming Indifference of Ingen'. On the Dark Eco-poetics of Aase Berg and Johannes Heldén", i *Perspectives on Ecocriticism. Local Beginnings, Global Echoes*, Ingemar Haag et al. (red.), Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2019, s. 113–132.
- Schulz, Sven Lars (red.), *Ekokritik. Naturen i litteraturen. En antologi*, Uppsala: CEMUS 2007.
- Sjögren, Lennart, "Fast naknare nu. Om Ingela Strandbergs poesi", *BLM: Bonniers litterära magasin*, 67, 1998:3, s. 24–28.
- Soper, Kate, "Naturalized Woman and Feminized Nature" i *The Green Studies Reader*, Laurence Coupe (red.), New York, NY.: Routledge 2000, s. 139–143.
- Strandberg, Ingela, *Lyssnaren. Dikter*, Stockholm: Norstedt 1997.
- , *Den stora tystnaden vid Sirius nos. Dikter*, Stockholm: Norstedt 2014.
- , *Att snara en fågel*, Stockholm: Norstedt 2018.
- Södergran, Edith, *Dikter*, Borgå: Schildt 1916.
- Sörlin, Sverker, *Antropocen. En essä om människans tidsålder*, Stockholm: Weyler 2017.

- Tenngart, Paul, *Litteraturteori*, 2. uppl., Malmö: Gleerup 2010.
- Tingdal, Birgitta, ”Med traktor i tidlös poesi. Ingela Strandberg, poet”, *Halländsk kvinnokraft. Fem författare om fyrtio kvinnor från förr och nu*, Anna Pia Åslundh et al. (red.), Varberg: CAL-förlaget 2012, s. 6–10.
- Ursing, Björn, *Svensk djurvärld. Del 1, Däggdjur och fåglar*, Stockholm: Nordisk Rotogravyr 1951.
- Wikipedia, Blygdbensfog <https://sv.wikipedia.org/wiki/Blygdbensfog> (2019-09-10).
- Wikipedia, Mya truncata, https://sv.wikipedia.org/wiki/Mya_truncata (2019-08-27).
- Wikipedia, Vanlig Strandsnäcka, https://sv.wikipedia.org/wiki/Vanlig_strandsn%C3%A4cka (2019-08-27).
- Wimsatt, William Kurtz, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, London: Methuen 1970.
- Wordsworth, William & Coleridge, Samuel Taylor, *Lyrical Ballads with a Few Other Poems*, London 1798.
- World Register of Marine Species*, Saxicava arctica Linnaeus, <http://www.marinespecies.org/aphia.php?p=taxdetails&id=152308> (2019-08-27).
- Zimmerman, Michael E., ”Heidegger, Buddhism, and Deep Ecology”, i *The Cambridge Companion to Heidegger*, Charles Guignon (red.), Cambridge: Cambridge Univ. Press 1993, s 240–269.

Appendix

Ingela Strandberg:

”När jag går i skymningsmörkret”

När jag går i skymningsmörkret
genom skogen förföljer mig ett sken
Svagt

Jag ser det vid sidorna
och strax bakom mig
När jag stannar stannar ljuset

Det vaktar mig
Lyser tunt över bäckarna
jag hoppar över

Deras svarta vatten

I sjön omger det mig varligt
Aldrig för nära

Jag glöder
Lite

När mörkret djupnat
överger mig ljuset
Vet att jag klarar mig bra i mörker
att min kropp minns bättre där
var tuvorna håller

Var lodjurets bett
är hetast

Så bär jag ännu min aska
från stjärnorna

Edith Södergran:

”Stjärnorna”

När natten kommer
står jag på trappan och lyssnar,
stjärnorna svärma i trädgården
och jag står i mörkret.
Hör, en stjärna föll med en klang!
Gå icke ut i gräset med bara fötter;
min trädgård är full av skärvor.

Gunnar D Hansson:

(Strandförskjutningar)

Tillfälliga uppehåll i avstyckningen. Speglingarna förblir ofullständiga. Dagarna bara försvann, århundradena bara försvann, höjde landet. Oåterkalleligt samtida nivåförändringar på olika platser.

Dammen, Österöd, ostronskal, skörbrända stenar, slagen flinta. Hade inte mer tid, där, här. Döden i skalgrusbanken utan riktning, livet som inte gick att lära, förskjutningar, en betydande oseddhet.

Något skiljer mig, jag bara går och går,
i trygg förvissning om att inte gå vilse
och någon annan (kommunen?) har lagt ut
blåa stenar och kallat stenarna "Kustleden".

("I praktiken kommer enhet visa sig vara omöjlig / Tiden platsen rörelsen nej / de utmynnar aldrig här // Det är tal om obestämbare punkter / (dröm/bild som avlägsnar sig oändligt/bio- / logiska signaler) / där språk och värld vidrör befruktar de- / formerar eller vad de nu gör med varandra // så att världen fortsätter bara fortsätter / trots viljan till förändring / som fortsätter bara fortsätter")

Ett förlopp i det oöverskådliga sammanfogandet,
efter vill inte återvända till före, upprinnelsen
låter sig inte förbindas med icke-upprinnelsen,
början med icke-början, med upprinnelsens upprinnelse.

Utsippring ur berg. Spår. Tillblivelse. Förblandning.
Platsen, scenen, sandtexten som tidsförlopp. Födelsen,
döden allestädes, utglesad dikt. En niotusen år gammal
benkrok med fyra skåror på skaftet för fäste av lina (senor?).

Det icke-levandes artikulation av det levande.
Bergen. Sänkorna. Näset. Upprepningens nyheter.
Nyskapelsen. Summan av tärningens motsatta
sidor: talet sju. Som om det gällde en frihet.

Självet. Ettan, sexan. Fyran, trean. Ensidigt
och klädsamt mindre än summan, oberoende
av medfödd språkförmåga. Allt kan sägas, allt
är lika med, kan förvandlas. Spel om liv, död, oro.

Och att förvandlas i det främmande, i det fientliga.
Till ett överskott, osynligt, här, där, näs.
En värld inuti världen. Inte heller där någon ro.
Fördelat liv av olika uthållighet och varaktighet.

(Österödskvinnan i sittande ställning, hennes åldrande blygdbensfogar, Yoldiahavet, Ancylussjön, Hensbackavattnen, snäckorna – Saxicava arctica, Littorina littorea, Mya truncata, ytterligare femtio: prövar böjligheten, pratar, vässar, pratar, simmar över till den andra ön, ord för att komma över, öppnar ögonen under vattnet, just när tänderna sammanbiter något, kommer till en stig, början av en annan värld, går fritt, där borta är det så stilla i gläntan, inte sova där, det är en skog, sväljer ner, utanpå, längs kroppen hänger fler hudsträngar, skall inte benämnas, ännu ett språk i mörker, men måste tala, någon som säger sig vara kvar är redan borta, någon som redan är borta säger sig vara kvar, skalgrusgraven, en kvinnas namnlöshet som givits ett namn.)

Inuti är utanpå. Utanpå är inuti. En vrängd väska. Ett jag utan anföringstecken, säger du för att känna igen mig, för att också detta skall finnas och möjligen ihågkommas.

Snart är jag död utan anföringstecken i det som finns i den värld som inte längre finns, en vanesak utan anföringstecken i ett slags frihet att vänja sig vid allt som inte finns.

Att värja sig inför allt som finns, att vänja sig vid upprepningarna i ett skal, i sand, i mellanrummens sanning, här, där, utan hud, utan kläder, på alla näs i detta mellanvarande, mellanhavande.

Lyckan och den förvandling som sker utan avstånd, små vackra hela snäckor, glidytor, sandskred ur slänkrönen som en söndersmulning av rädsla. Här och inte här. Hjärtat på vid gavel.

Könsakter, ständiga, osynliga vid sidan av, hela tiden i mitten av det hela tiden pågående. Att ohögtidligt andäktigt gå i skalgruset, i bergen, i gräset, i snön, på jorden, inte på vatten.

Tillblivandet. Det som fattas. Samma sak hela tiden.

Ovisst om det handlar om att inte mista den försäkran
som bevaras in i dessa marker. Andedräkter bortom
all mening. Österödskvinnans hopväxta benfogar.

All denna bented i en enda människa.
Oavhängig döden, otänkbar utan.
Oavhängig könet, otänkbar utan. Hjärtat
som bankade. Ensam. Med alla.

Det är så långt jag kan komma (kraniets
tystnad, halskotornas tystnad, mellanhands-
benens tystnad, lårbenens, knäskålarnas,
sittbenens, vadbenens, nyckelbenens tystnad).

Inte i vittrandet, i söndersprängandet, i bergens sår,
om här alls fanns någon gud var det i skötseln,
i omsorgen som stred mot det slutgiltigt oläsbara,
det får sedan vara hur opersonligt som helst.

*(Oändlig artikulation / utan några minsta delar / som inte är
formade / på liknande sätt som helheten; liv. / Materiens fria och
tillfälliga spel / utan given plan; natur. / Projektioner av modeller
/ som måste vara ändliga / och ha en ändlig artikulation; dikt. /
Simulering, samtidighet, lycka; / hade det rört sig om icke-förändring
/ skulle inte så många paradiser / ha upprättats; död; kris.)*

Kanske inte så mycket att säga om egenvård
och återbesök. Det yttre läcker in som oegentligheter,
motströmmar i starka dämpande doser. Dammen,
Österöd, Kurödsbergen, Hensbacka, Tapeshavet –

Pontus Wikners bygdeskelett utan genitalier framgrävt ur
den uttorkade kistan av slam, snäckskalens mesolitiska son,
Mytilus edulis, Littorina littorea, Mya truncata,
snäckor som grävts fram, femtio arter utan genitalier.

Destruktiviteten, nedbrytningen, stenbrytningen,
ingen ville ha det på det sättet, inte ens bolaget,
inga gudar behövdes här för att straffa,
stenen fanns, bröts som bröd, hjärtan av gatsten.

Bröd som blev kvar, barn och barnbarn
som inte längre är barn minns ännu, is, eld

och pärlemor, själva en del av det som blev till ingenting men överlevde, ostöttat, inbördes.

(Nästan ingen som nyss levt sitt liv här kommer undan stenhuggeriet. Stigma, tvångsminnen. Livet i berget, slit och bolagsverk, strejker, hur betong och asfalt ersatte graniten, ödeläggelsen av liv, decennier som bestämde allt, som ett långt krig, förödelse, sår i bergen och i bygden, sår utan segrare, oläkbart övergivet, ett avstånd att återupprätta. Kanske är det som det sagts om historia: ett skeende i det förflutna som inte längre låter sig förtätas till tragedi har förlorat sin form, det skulle i så fall stämma här, kanske en välsignelse (ett alltför religiöst ord i sammanhanget) att det som skedde också inneslöt ett hopp om ett nytt och ett för alla värdigt samhälle, mest radikalt längst ut på näset, en trygghet i föreningsmöten, i protokoll, i Folkets hus-fester, i böcker, i de starka orden som inte sökte perfektion, eldens vildhet, lågor, lågor – ske alltså – sorgset, orubbat på denna plats som inte längre var en plats, men ett möjligt paradiset.)

(Lönner blommar, där en björk som fångar gammalt ljus från stjärnor. Lockar inte längre så hett. Dagg i taggtråden, sanddynor, klövar i gräset, örnbräken. Smutskastad armering, stänkanter utan slut för någon långt borta som skulle kunna uthärda de kvarlevor som följer. Det språk som följer. Någon-jag-vet-ej-vem. Allt växer förbi. Detta var inte ens paradiset innan det inträffade. Trots att ansiktena lyste, om än svagt, om än. Det finns något som inte kan ses, det är ett helt annat väder, ett helt annat sörjande, mest viskningar, uppgivande av andan. Något-jag-vet-ej-vad. En obestämd vindriktning, sedan stillhet, något inre, en helt annan tro med en grå sol bakom de genomskinliga molnen att överlämna sig åt. Avstånd och djup kunde inte mätas, kunde inte överlistas. Bländningen. Förlorad skärpa. Nu är den stunden. Nermejad. Nu putshammarens sista slag, nu sömnlöshetens trötta tinning. Bedarrar inte. Förgäves botten, förgäves höjd. Uteslutet: ordens skimrande betydelser – förlis inte här – ödeläggelse – ödeläggelsens – ödeläggelsers – ödeläggelsernas – ödeläggelsen – ödeläggelser – ödeläggelserna – ödeläggelses – detta var paradiset – förlis inte här.)

Ordklasserna fanns redan från början. Trakten förändrades men inte ordklasserna, substantiven blev fler liksom människorna (som nu har blivit färre just här), adjektiven lika utsatta och terapibehövande som förr.

Självljuden och medljuden samarbetade, försköts, upptäckte om och om igen munhålans frihet, tungan vände sig, tänderna i sitt slitsamma åldrande –

”min mor” – inte samma hos den gamle som hos barnet.

(”I varje medljud finns ett självljud därför att varken det ena eller andra namnet kan uttalas om det inte stöds av ett självljud, såsom förut har sagts. Det ljud eller uttal som medljuden har går knappast att uttala för sig. Trots detta är det nödvändigt att visa vad de står för i varje yttrande, då ju inget av dem har det värde i yttrandet som dess namn tyder på, vilket ju självljuden har.” Att svårfunna ömsesidiga självklarheter redan från början finns i det omgivande muntliga landskapet visste på 1100-talet också den isländske författaren till Fyrsta målfræðiritgerðin, en början till lyriken inifrån munnen på det sätt som skalder och andra väl visste. – ”För processerna i detet gäller inte de logiska tankelagarna, framför allt inte motsatslagen. Motsatta impulser förkommer här jämsides utan att upphäva eller reducera varandra.” Kan ett nej i klimatfrågan ha funnits niotusen år före Sigmund Freud? Smak? Välbehag? Ett försvinnande nu?– Eller långt senare: ”som om vätet i / stjärnornas inre / blev vitt här på / jorden kan hjärnan / kännas vit // som om någon / lagt samman tiden / och pressat in den /genom dörren till / ett rum”. Fritt omskrivet: ingen kan veta något om hur det mänskliga sådant det då var fortsatte efter Littorinatiden. Om till exempel musiken förändrades. Samma sand, samma andning i bergsutfyllnaderna, snäcksaklighet och sanning, formtid, alltför sent för att hindra genombrytandet av smältvattnet, symmetribrott, väldiga vattenmassor västerut från Östersjösänkan genom Närkesundet förbi Billingens nordspets.)