

Södertörns Högskola  
Litteraturvetenskap

# NATTEN ÄR NAKEN OCH MÅNLÖS

*Subjektsinversion i Marie Unders 20-talslyrik*



**C-UPPSATS**

Författare: Magnus Bremmer  
Handledare: Jakob Staberg.  
HÖSTTERMINEN 2005

## **Natten är naken och månlös**

C-uppsats  
Södertörns högskola,  
försvaras i ME556, Moas Båge, Flemingsberg.  
Torsdagen den 19 januari 2006.  
Kl 12.00.

av  
Magnus Bremmer

### **ABSTRACT**

Like several of her female peers, Marie Under (1883 - 1980) has been denied the international acclaim she deserves. The earliest text on Marie Under in Swedish told of her greatness, but in classical fallacious manner reduced her poetic production by marking it with pathological symptoms. Though latter texts by author Enel Melberg have put a feminist perspective on Under's work, the theoretical complexity of her poetic images and language, and its polemic relation to contemporary literary currents, has yet to be recognised. This study will seek to portrait Marie Under and her poetry in this new light.

The study moves from an installation of Marie Under in the modern discourse she so far has been estranged from, to an analysis of her earlier works (in the 1910's and 1920's). Lou Andreas-Salomé's theory, characteristic of the period, will found Under's debut in the discourse of Eros and the production of female subjectivity. Through the theory of Luce Irigaray I will try to see how this force towards a female subjectivity is inverted, to call into question the sovereignty of the (male) subject. That is, to see in the face of modernism not only the rise of female subjectivity but its relativization and multifaced constitution. Irigaray's poststructuralistic theorizations leads to the postmodern philosophy/communication theory of Jean Baudrillard. With his hyperreal notion of imploded distances between subject and object, decomposition of causality and meaning I take on a search for a voice that surpasses the subject, a voice of simulacra in Marie Under's poetry from early 20's.

A significant portion of the study is engaged in Marie Under's relationship to her mother tongue. Under wrote poetry in early years but not until her late teens in the language of her own country, Estonian - mostly due to the Russian occupation. From 1918, when independence was declared, Estonian culture blossomed, and the Estonian language was renewed. Marie Under's poetry had a great deal in this linguistic regeneration, and I will sum up this poetic/linguistic practice in the chiasm: to seek language through poetry and the poetry *in* this language. This dialectic approach to Under's poetry is an essential part of this study.

## INNEHÅLLSFÖRTECKNING

<i>Inledning</i>	3
------------------	---

### DEL I

<i>Erotiskt frispråkighet och kroppslig självmedvetenhet</i>	5
<i>Språklig födelse/födelse i språk</i>	8
<i>Skygghet / Stumbet / Censur</i>	10
<i>Marie Under introduceras i Sverige</i>	12
<i>Recensioner av Vigilia</i>	15
<i>Marie Under återintroduceras</i>	17
<i>Eros och subjektivitet</i>	20

### DEL II

<i>Eros och Narcissus</i>	22
<i>Poetisk språkighet och primärnarcissism</i>	24
<i>Med mig själv</i>	29
<i>Subjektsinversion</i>	33
<i>Avslutning</i>	36

<i>Referenser</i>	38
-------------------	----

<i>Appendix</i>	40
-----------------	----

## *Inledning*<sup>1</sup>

Det ändlösa antalet falanger och röster som sprungit fram under värnet av moderniteten, modernismen, det moderna är så mångskiftande att det enda som torde kunna fastställas för att presentera modernismens karaktäristik är just denna evinnerliga mångfald och divergens. Försök att sammanfatta modernismen i motstånd, formalism, uppbyggande, anti-tradition resulterar ofta i reduktionism. Det kan tyckas som om modernismen är sin egen opponent, som om den hade ett slags immanent motrörelse. ”Indeed”, skriver Rita Felski i *The Gender of Modernity*, ”to be modern is often paradoxically to be antimodern, to define oneself in explicit opposition to the prevailing norms and values of one’s own time”.<sup>2</sup> Litteraturhistorien bjuder på ett antal skisser av en modernismens estetik och politik som, utifrån ett dylikt perspektiv, sökt motarbeta en reduktionistisk historieskrivning. Men ett stort antal av dessa har ofta lyckats med konststycket att uteslutande hämta sina ”modernismens representanter” från ett kön - det manliga. De gör sig således skyldiga till det mest explicita av reduktionistiska misstag. Med tanke på betydelsen av modernismens fallocentriska prägel och dess patologiseringar av kvinnliga författarskap, men i synnerhet betydelsen av kvinnans emancipation för modernismens hela konstitution (som senare forskning påvisat)<sup>3</sup>, blir en dylik reduktionism i litteraturhistorieskrivningen av särskilt stor betydelse.

1900-talets första två decennier innebar det definitiva genombrottet för kvinnan som författare, för yrkeskvinnan – för kvinnan som *kvinnna*. Den samtida terminologin är behäftad med uttrycken *Den Nya Kvinnan*, *Eros*, *Narcissism*, *subjektivitet*, *kvinnan som övermänniska*, hennes gränslösa *sexualitet*. Det är svårt att förstå hur en transnationell rörelse så stark - inte blott inom litteraturen – kan reduceras till parentetiskt sidostoff, definierat som den ”verkliga” modernismens *negativ*. Det reduktionistiskt historiserande projektet har arbetat med olika metoder: Fiktionalisering, förminskning, patologisering. Marie Under är i högsta grad en av dessa författare som *fjättrats* vid sitt hemland, dess svåröversättbara språk och sitt kön. En estnisk kvinna som undanhållits internationell berömmelse, och som *nekats* fullkomligt inträde på den svenska litteraturscenen med hjälp av psykopatologisk terminologi, eller referenser till ett förgånget ”känslöestetiserande ideal”.<sup>4</sup> Och när hon hyllats har möjligheten för hennes lyriska produktion att avhöljas för kritik och analys stagnerat i *själviografi*, eller förminskats till produkter av hennes ”ofattbara livsöde”. Denna uppsats främsta syfte är att läsa Marie Under och hennes poesi på ett annat sätt, där hennes person och liv inte kommer i vägen för kritisk analys. En läsning som därigenom förhoppningsvis skall öppna upp för framtida forskning.

---

<sup>1</sup> Jag vill rikta ett stort tack till Enel Melberg och Ebba Witt-Brattström för rådgivning och omistlig hjälp med material, samt Ellinor Eichhorn för gott samarbete vid översättning.

<sup>2</sup> Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, 1995 s. 11.

<sup>3</sup> Sandra M Gilbert och Susan Gubar, *No Man’s Land Vol 1*, Yale University Press, New Haven, 1988, s. 156.

<sup>4</sup> Jag kommer i denna diskussion att använda mig av Mary Ellmanns begrepp *Sexual Analogy*.

Marie Under började nämligen sin poetiska bana mitt i det tidiga 1900-talets alstrande av kvinnlig subjektivitet, i tiden för födelsen av den andra generationens Nya kvinna. Med sin erotiskt frispråkiga lyrik stormade hon den estniska litteraturscenen under stor uppståndelse, och väckte hos sitt fosterlands folk såväl ont blod som begynnelsen till en kommande helgonförklaring. Hennes lyriska Eros karvade och slipade, som samtida verk, på formen av ett kvinnligt *Jag*. Att med hjälp av Erosideologin, och språket som verktyg, ljuda fram *kvinnan*, *kvinnligheten*. Genom att vända blicken mot den egna kroppen, uppmärksamma sin egen kroppslighet, och öppna för en subjektivitet. Unders tidiga 20-tal är på samma sätt som den tidiga 10-talsdiktningen gjuten i Eros, i lika hög grad konstituerad utifrån det kvinnliga *Jaget*, men öppnar likväl för ett relativiserande av dessa. Det är en tid i Unders diktning där ”ännu allting flyter”: språket, formen, symbolerna - Subjekt, objekt. Det kvinnliga *Jaget* blir lika mycket ett ifrågasättande av sig själv, lika mycket den amorfa avbildningen av ett subjekt. Drömmen om ett kvinnligt subjekt blir i Marie Unders 20-tal lika stark i subjektets reflektion, ekots röst i detta potentiella subjekt. Hos Marie Under kan man finna soniska avlagringar av en *röst* som övergår subjektets ordning.

Marie Under diktade tidigt men först i sena tonåren på sitt modersmål. Hennes poetiska mognande skedde samtidigt med det estniska språkets utveckling; hon debuterade 1917, 35 år gammal, ett år före den estniska självständighetsdeklarationen. Från 1918 fram till 1940 (då Estland ockuperades på nytt) erfor landet en kulturell blomstring och framförallt en språklig förnyelse. Det estniska språkets grammatik och språkbruk var fullständigt kartlagt i ordböcker först 1937. Marie Under hade stor del i denna förnyelse av språket och dess möjligheter som konstnärligt uttrycksmedel. Hennes diktning föddes i en dialektik, ett samtidigt närmande av poesi och språk. Ett kiasmiskt skapande: att inte bara skapa poesi genom att närma sig språket men också att *återskapa* detta språk genom poesin. Unders lyrik är sålunda fött ur ett motstånd, och förlöst genom ett språk som går bortom tecknets ordning. Denna subjektets och språkets relativisering är vad som påbjuder den postmoderna prägeln på uppsatsens teoretiska apparat.

1945 flydde Marie Under med sin make Artur Adson, liksom tusentals andra ester, till Sverige och bosatte sig på Mälarhöjden, Klubbacken 59<sup>III</sup>, i Stockholm där hon stannade till strax före sin död, den 25 september 1980. Hon ligger begravd tillsammans med sin make på Skogskyrkogården i Enskede. Under skrev 13 diktsamlingar, översatte 21 verk (flertalet svenska) till estniska och var vid ett antal tillfällen föreslagen nobelpristagare, men - nästintill okänd i landet för sin exil. Hennes anonyma tillvaro i den svenska litteraturen föreskriver en presentation av författaren, även om uppsatsen i sin helhet kommer att fokusera på författarskapet och dess estetiska produkter. Texten rör sig successivt mot hjärtat av Marie Unders poesi, med början i

biografisk redogörelse, över läsningar av tidigare texter om författarskapet till ett längre diktanalytiskt stycke, för att avslutas med en översättning av dikten *Endaga*.

Uppsatsens första del har ett tredelat syfte. Att simultant med en presentation av författarskapet redogöra för och kritiskt läsa det stoff som tidigare producerats om Marie Under på svenska, samt slutligen att skriva in henne i den litterära diskurs hon hittills fjärmats ifrån. Den andra delen koncentrerar sig på analys av Unders verk, med en immanent diskussion kring tidens temata, kvinnlig subjektivitet och konstnärlig produktion.

Den teoretiska apparaten har en psykoanalytisk kärna, med filosofiska, poststrukturalistiska och informationsteoretiska inslag. Den präglas genomgående av en för det tidiga 1900-talet karaktäristisk, dualistisk konstellation – dikotomin. *Relativiserandet* av modernismens dualismer är ett postmodernismens projekt, som i högsta grad kan skärskådas i Marie Unders 20-tals lyrik. Lou Andreas-Salomé hjälper oss att placera Unders 10-tal i Erosdiskursen, subjektivitetsaltrandet och den narcissistiska erotiken. Via Kristeva till Irigaray och slutligen Baudrillard ska jag söka påvisa hur Eros subjektivitetsproduktion både bibehålls och ifrågasätts i Unders 20-tals lyrik. Kristevas definitioner av begrepp som *den preoidipala bindningen*, *choran*, *primärnarcissismen* blir här centrala, liksom gränslandet mellan *det semiotiska* och *den symboliska ordningen*. Från Irigaray utviner jag *mimikry*, från Baudrillard *Simulakra*. Detta för att söka påvisa hur sekelskiftets Eros och subjektivitetsalstrande i Unders tidigaste diktning relativeras, fragmenteras, inverteras i hennes 20-talslyrik.

## DEL I

### *Erotiskt frispråkighet och kroppslig självmedvetenhet*

Marie Under debuterade i en tid av absolut politisk och kulturell subversion; 1917 var året för den ryska revolutionen, och det första världskriget stormade ännu, för att möta freden våren 1918. Litteraturen skulle inom 5 år vara genomsyrad av högmodernismens formalistiska experiment, poetiska teorier om den opersonlige författaren och det omedvetnas litterära flöde. Men utmärkande för tiden är också, eller ska vi säga i första hand<sup>5</sup>, det moderna genombrottets andra fas och den begynnande konstitutionen av andra generationens *nya kvinna*. I en stor del av litteraturen från tiden efter första världskrigets slut finner vi ett uttryck för något nytt inom sexualmoralen. En ny kvinna, en ny sexualitet för den nya tiden; ”kvinnornas nya rörelsefrihet i samhället motsvarades av en ny frihet i föreställningsvärlden”.<sup>6</sup> Den erotiska frispråkighet som

---

<sup>5</sup> Gilbert och Gubar har i *No Man's Land* påvisat kvinnans frigörelse inte blott som en del av modernismen utan som ett av högmodernismens främsta incitament. 1988:156.

<sup>6</sup> Fahlgren, Hirdman, Witt-Brattström, *Erotik, etik och emancipation* i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria, band 3*, s. 373.

präglade Marie Unders sena debut<sup>7</sup>, var således högst tidsenlig. När debuten *Sonetter* utkom 1917 orsakade den ramaskri i Estland; Enel Melberg skriver i sin för författarskapet Under omistliga text i *Kvinnornas litteraturhistoria* att hennes sexuella frimodighet

väckte sensation och offentlig skandal /.../ Flickskoleflickor läste henne i smyg och gömde sonetterna under huvudkudden. På ett möte lär en kvinna ha krävt bokens offentliga brännande å bål. Men kritiken hyllade henne från första början. Med hennes lyrik började en ny sida i Estlands litteraturhistoria, hette det.<sup>8</sup>

Förkrigstidens *kvinnlighet* konstruerades inte utifrån den manliga blicken. I det tidiga 1900-talets *New Woman Novels* framträdde för första gången kvinnan som självständig person, som sexuell kropp, och gav uttryck för en specifikt kvinnlig subjektivitet, erfarenhet.<sup>9</sup> ”Kvinnan förvandlas så småningom från ett objekt för den manliga själens tragedi till ett subjekt för en självständig tragedi”, skriver Aleksandra Kollontaj i *Den Nya kvinnan*, 1913.<sup>10</sup> Detta innebar också för efterkrigstidens kvinnliga författarskap möjligheten att postulera en egen begärande blick mot mannen som sexuellt objekt/partner.<sup>11</sup> Detta tog alltså Marie Under vara på medan världskriget ännu härjade. Redan i en dikt daterad 1913<sup>12</sup> skriver hon: ”Och mina läppar sväller och blir röd-rödare – ingen kommer kunna kyssa bort, de många kyssar som har mognat på dem”.<sup>13</sup> Med *Sonetter* trädde detta erotiska subjekt ut i full blomstring, och närmade sig sitt sexuella objekt utan rodnad eller förstulenhet. ”Nu är min körsbärsträdgård, nu är hela parken ett enda hav av ljusa blommors mjuka ull, av lilafärgade syrener full; en syndaflod av vällukt sköljer marken.” Hon stormar fram, utbrister att ”för eftertanke finnes hösten till”, så ”till livets ära höjer jag min värja. Mitt blod som körsbärsknopp slår ut i lågor”.<sup>14</sup> Inom loppet av ett år utkommer *Sonetter* i tre upplagor. Marie Unders 10-talslyrik har uppenbarligen en stark ton av Eros; den narcissistiska Eros, en kroppslig självmedvetenhet som subjektivitetens konstitutiva element. Ebba Witt-Brattström refererar i *The New Woman Specter in Modernist Aesthetics* till Lou Andreas-Salomés essä *Die Erotik*.

...she prescribes that women should use Eros to maximize their subjectivity. As I have shown elsewhere (*Ediths jag*), this idea of a female Narcissus paved the way for a new, self-conscious female subjectivity in the second generation of New Woman, as in poems of Edith Södergran,

<sup>7</sup> Marie Under var då 35 år. Född 27 mars, 1883 i Reval (Tallinn).

<sup>8</sup> Enel Melberg, *Den okända drottningen ur Kvinnornas Litteraturhistoria*, Författarförlaget, Malmö, 1983, s. 237.

<sup>9</sup> Ebba Witt-Brattström, *The New Woman Specter in Modernist Aesthetics*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 2004, s. 3.

<sup>10</sup> Aleksandra Kollontaj, *Den Nya Moralen*, Gidlunds, Stockholm, 1979, s. 60.

<sup>11</sup> Ebba Witt-Brattström, 2004:4.

<sup>12</sup> Publicerad i debuten *Sonetter*, 1917.

<sup>13</sup> Marie Under, Översättning: Enel Melberg. *ARTES*. Nr 3, 2005. s 118.

<sup>14</sup> *I syrenernas tid*, i *Vigilia*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1963, Översättning Ivar Grünthal, s. 19.

Anna Achmatova, or Else Lasker Schüler.<sup>15</sup>

Det är i denna diskurs vi också bör placera Marie Unders 10-talsdiktning. Såväl Anna Achmatova som Else Lasker Schüler kände hon väl och översatte även deras lyrik till estniska. Hennes relation till Edith Södergran är dock särskilt intressant. Unders första försök till lyriskt skrivande gjordes på tyska under hennes tid i tysk flickskola, ”såsom Edith Södergrans skolflickspoesi på en liknande ’Töughterschule’ tio år senare i S:t Petersburg”.<sup>16</sup> Deras likheter i röst och symbolspråk är bitvis påfallande; det apostrofiska tilltalet, självmedvetenheten och Eros. De svarade båda med sin poetiska kroppslighet för ett studium av subjektet, om än på divergerande vis. Andra delen av denna uppsats skall söka påvisa hur hennes erotiska frispråkighet och kroppsliga självmedvetenhet banade väg för 20-talets lyrikens motriktning i studium av den kvinnliga subjektiviteten.

*Apostrofen*, som benämns i stycket här ovan, är traditionellt sett ett affekturladdat lyriskt tilltal till en part annan än läsaren. Antingen frånvarande, imaginär eller abstrakt – ett dött objekt, eller gudomlig ordning.<sup>17</sup> Jonathan Culler framhåller emellertid, i essän *Apostrophe*, en sådan läsning som reduktionistisk. Culler förespråkar en tolkning som mer betonar apostrofens intersubjektiva karaktär, som ”a relationship between two subjects”.<sup>18</sup> Apostrofens *O, du...* förebådar en jagets närvaro och röst, samtidigt som detta *jag* söker sitt *objekts* själ. ”Duet blir en aspekt av jaget”, som Anders Olsson har sammanfattat Cullers definition av apostrofen.<sup>19</sup> På så sätt blir apostrofen, i Cullers ord, ”a drama of ’the one mind’s’ modifications more than a relationship between an *I* and a *you*”.<sup>20</sup> Ebba Witt-Brattström har utifrån en diskurs betydelsefull för denna uppsats, utvecklat Cullers insikt:

Hos Sappho, som enligt Ellen Greene i "Reading Sappho" är apostrofens moder, blir objektet subjekt i det lyriska tilltalet, vilket inte endast ger hennes kärleksdikt en prägel av autentiskt möte, utan även involverar läsaren i talaktens och begärets eviga presenstid. Hos Södergran är detta slags buktaleri särskilt framhävt och i den senare diktningen riktat mot kroppen i en narcissistisk dubbleringsstrategi.<sup>21</sup>

---

<sup>15</sup> Ebba Witt-Brattström, 2004:10.

<sup>16</sup> Ivar Grünthal, *Fenomenet Under i Vigilia*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1963, s. 9.

<sup>17</sup> Harold Bloom har i sin skrift *Shelley's Mythmaking* beskrivit apostrofen på detta vis. Se Cullers *Apostrophe*.

<sup>18</sup> Jonathan Culler, *Apostrophe* i *The Pursuit of Signs*, Routledge & Kegan Paul, London, 1981, s. 141.

<sup>19</sup> Anders Olsson, *Ekelöfs Nej*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 1983, s. 260.

<sup>20</sup> Culler, 1981:148.

<sup>21</sup> Ebba Witt-Brattström, *När kroppen blir poesi*, Dagens Nyheter, den 27 december 2005.



Biografiskt stoff kommer att nyttjas sparsamt i denna uppsats; specifika aspekter av Marie Unders liv kommer endast att förekomma i den mån jag anser dem vara av direkt betydelse för författarskapet.

Året efter sekelskiftet tar Marie Under, 18 år gammal, en tjänst som ”kontorsfröken”<sup>22</sup> på den socialliberala estniska tidningen *Teataja* (Budbringaren<sup>23</sup>), och stiftar en första kontakt med det litterära etablissemanget hon 16 år senare skall befinna sig i mitten av. Vid *Teataja* skriver advokaten Konstantin Päts, senare republikens Estlands grundare och Eduard Vilde, vid denna tid en av Estlands mest lovande prosaister. Men också konstnären Ants Laipman, som får Marie Unders första dikter publicerade i ett inhemskt magasin - enligt Grünthal ”på trevande estniska skrivna”.<sup>24</sup> Runt samma tid, i det begynnande 1900-talet, studerar Gustav Suits (1883-1956) och Friedebert Tuglas (1886 - 1971) vid universitetet i Tartu, tidigare Dorpat. Tillsammans bildar de en litterär, politisk grupp, ”Det unga Estland”, som antar en kritisk hållning gentemot det nu haltande Tsardömet. Den konstnärliga riktningen inrättar sig under *l'art pour l'art*. Gruppens skönlitterära produktion varierar i kvalitet, och Suits och Tuglas börjar efter några år ägna sig helt åt litteraturkritik.<sup>25</sup>

Marie Under, nygift och för tillfället bosatt i Moskva, blir publicerad i ”Det unga Estlands” första litterära kalender, 1905.<sup>26</sup> Kort därefter återvänder hon och maken, kamrer Hacker, till Tallinn.<sup>27</sup> Suits och Tuglas befinner sig då i landsflykt i Helsingfors, men Unders vänner från *Teataja*, kulturjournalister, konstnärer, unga författare, bjuds in till hemliga litterära kvällar i den Hackerska våningen; man kan tala om en Marie Unders litterära salong.<sup>28</sup> Även unga dramatiker och teaterfolk från den nyöppnade nationalscenen *Estonia* gästar dessa litterära samkväm. Under har skrivit en ”Prolog” till dess öppnande.<sup>29</sup> Det är i dessa sammanhang hon möter dramatikern och författaren Artur Adson.

Ivar Grünthal stipulerar tre avgörande punkter, mellan 1913 och 1915, som ”inspirerade [Under] till ett mera målmedvetet skrivande”.<sup>30</sup> Den första är just det ovannämnda mötet med Artur Adson, med tanke på hans betydelse för Unders liv och poesi (denna aspekt skall behandlas utförligare nedan). Den andra (vänd)punkten är världskrigets utbrott året därefter, som avslutade den litterära salongen i hennes våning vilken också, i och med Adsons medverkan, var bidragande orsak till den tredje punkten: hennes skilsmässa med kamrer Hacker

---

<sup>22</sup> Ivar Grünthal, 1963:9.

<sup>23</sup> Enel Melberg, *Historien om Marie Under*, ARTES nr 3, 2005.

<sup>24</sup> Ivar Grünthal, 1963:9.

<sup>25</sup> ...för att något decennium senare återuppta en sporadisk kontakt med prosa och lyrik.

<sup>26</sup> Inspirerad av den ryska, västinfluerade *Mir Iskustva*, Konstens värld.

<sup>27</sup> Ivar Grünthal, 1963:10

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Enel Melberg, 2005:114.

<sup>30</sup> Ivar Grünthal, 1963:12.

1915. Våningen i Tallinn behöll Marie Under. Den kom att bli hennes arbetsplats fram till 1924, då giftermål med Adson innebar en tillfällig flytt till Tartu.<sup>31</sup>

Paret stiftade bekantskap med tre unga diktare: Henrik Visnapuu och Johannes Semper, som inspirerade av rysk och italiensk futurism gjorde onomatopoetiska försök på estniska, samt August Gailit, ”en lärjunge till K. Hamsun och Przybyszewski”.<sup>32</sup> I maj 1917 återvände exilförfattarna, som fram till dess varit de största litterära namnen i hemlandet – däribland Friedebert Tuglas. Tillsammans med Under och Adson, Visnapuu, Semper och Gailit bildade Tuglas en av estnisk litteraturs mest betydelsefulla litterära kretsar, som fick kanske den mest häpnadsväckande av litterära debuter som följd. Gruppen fick namnet *Siuru* efter en mytisk fågel i Krutzwalds nationalepos *Kalevipoeg*. Vid sidan av Tuglas var gruppens övriga 5 medlemmar i litterära sammanhang praktiskt taget okända - samtliga debutanter.

Adson, den oavlönade förlagschefen, befordrade kollegernas i skrivbordslådorna gömda manus till tryck. Succén blev enorm. Aldrig har så exklusiva debutböcker /.../ fått en så stor, antingen frenetiskt hyllande eller rått utskällande med aldrig likgiltig publik.<sup>33</sup>

Enel Melberg har jämfört gruppen med den samtida finlandssvenska unglitterära gruppen<sup>34</sup>, och man kan med fördel även dra paralleller till förhållanden som *De fem ungas* med Moa Martinson. Under var den äldre, ödmjuka, något skygga gestalten, men som lämnat störst litterärt avtryck för eftervärlden. I gruppens diktning kan man skärskåda influenser från fransk symbolism, italiensk futurism, ryska kubofuturister som Majakovskij och Chlebnikov samt tysk expressionism. Den sistnämnda representerades främst av Marie Under, och inverkan från expressionismen skulle 1920 resultera i Marie Unders tolkningsantologi *Valik* med översättningar av bland andra Heym, Gottfried Benn, Else Lasker Schüler, George Trakl, Henrik Stadler.<sup>35</sup> Men den tyska expressionismen gav också inspiration till en säregen lyrisk röst, fullt utvecklad i Unders samlingar från det tidiga 20-talet, *Verivalla* och *Pärisosa*, som skall behandlas i denna uppsats andra del.

Tillsammans med Visnapuus *Amores* röntes Unders *Sonetter* störst uppmärksamhet; som jag nämnde ovan avlöstes odelade hyllningar med upprop till bokbål. Efter knappt två år upplöstes *Siuru*; de enskilda medlemmarna var nu profilerade och lika framgångsrika under eget namn. De två diktsamlingar som närmast följde gruppens desintegration, de ovan nämnda *Verivalla* (1921)

---

<sup>31</sup> Ivar Grünthal, 1963:12.

<sup>32</sup> Ibid., s. 13.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Enel Melberg, 1983:240.

<sup>35</sup> Rutt Hinrikus m fl. *Marie Under*, Ilmamaa, Tartu, 2003, s. 104. I samlingen ingick även Goethe, Schiller, George, von Hofmannsthal, Rilke, Becher, Blass, Boldt, Dehmel, Ehrenstein, Goll, Hasenclever, Hatzfeld, Heynicke, Klabund, Lotz, Werfel och Wolfenstein.

och *Pärisosa* (1923) är kanske de mest betydelsefulla i Marie Unders hela katalog; experimentella och komplexa såväl formalistiskt, tekniskt som innehållsmässigt.

### *Skygghet / Stumbet / Censur*

Marie Unders skygghet tycks, utifrån de fåtal texter som skrivits på svenska, vara den enda ofrånkomliga karaktäristiken. Nationalgestalt, litterär drottning och alla esters stolthet – men aldrig helt i offentligheten, gömd från allmänhetens demaskerande strålkastarljus. Skyggheten hos Under är vad som så starkt konstituerar hela Enel Melbergs författarporträtt i *Kvinnornas litteraturhistoria*, till den grad att hon tvingas ställa den i litteraturvetenskapligt syfte prekära frågan: Vem var människan Under? Friedebert Tuglas skall ha sagt om sin kollega att vore det inte för medlemskapet i *Siuru* så hade hennes alster legat kvar i byrålådan, förblivit opublicerade, eller möjligen tryckts under pseudonymer som några av hennes tidigare dikter.<sup>36</sup> Han karaktäriserade henne som *passiv*. Med tanke på hennes stora betydelse för etablerandet av deras gemensamma litterära krets, får man intrycket att det är uttalanden i stil med Tuglas' som skulle kunna skapa en sådan tillbakadragen hållning.

Artur Adson gav henne en litterär fristad, har det skrivits. Han skötte allt det praktiska, aldrig behövde hon ta arbete (kontorstjänsten i ungdomsåren och en tillfällig tjänst som arkivarie vid Drottningholms teatermuseum de första åren i exil är hennes enda anställningar). Adson *lät* Under ägna sig helt och fullt åt skrivandet – hon var prinsessan, han varpagen.

Enel Melberg har problematiserat denna bild.

Om hon nu hade ett eget diktarrum som var skyddat från alltför mycket intrång utifrån, så har man en känsla av att Adson stod på tröskeln och sorterade såväl det som fick släppas ut därifrån som det som släpptes in till henne. /.../ Under Adsons livstid och så länge paret fortfarande orkade delta i sammankomster vek han aldrig från hennes sida och han lär också ha dominerat samtalen vid middagsbjudningarna.<sup>37</sup>

Det finns ingen anledning att betvivla Adsons betydelse för Marie Unders kreativa process; han underlättade på många sätt hennes diktande. Vid sidan av det praktiska, allt från hushållsarbete till bostadsköp, läste han också hennes dikter med stor entusiasm, kom med konstruktiv kritik och ständig uppmuntran. Hela hennes betydande lyriska produktion löper samman med förhållandet med Adson. Likväl, Melbergs problematiserande av bilden av Adson är betydelsefullt. Adsons assistans höll sig inte blott till ett praktiskt underlättande för den kreativa

---

<sup>36</sup> Enel Melberg, 1983:238.

<sup>37</sup> Ibid.

processen. Den sipprade också in i produktionens slutfas; maken skrev rent sin hustrus verk. Det var också till Adson man vände sig om man önskade litterära excerpt från henne.

[D]et var slutligen han som skrev den officiella biografien över henne. I den finns inte ett ord om hennes första äktenskap, tämligen lite om hennes förhållande till de två döttrarna och ingenting om hennes känsloliv eller tankar, men desto mer om deras gemensamma resor, flyttningar och bostäder och personer som de båda mött och som han har sina bestämda åsikter om. Han redovisar också vilka dikter som tillkommit var.<sup>38</sup>

Melberg utforskar alltså Adsons beskydd av hustrun utifrån dess funktion som hinder för vår möjlighet att lära känna människan Under, hennes ”tankar och känsloliv”. Men utifrån hennes frågeställning bör vi också fråga var den tunna linjen mellan stöd och kontroll, stimulans och censur kan dras. Min fråga tycks möjligen antyda ett lika stort intresse av ”människan Under” som Melbergs, men den bör snarare betraktas som en fråga om röst, om skrivandet som motstånd - om stumhet - besläktad med författarinnans allt annat än singulära förhållande till det estniska språket.

Unders skoltid präglades av den mest förtätade förryskningsprocessen i Estlands historia, ålagd av Alexander III. För en lång tid var ryskan det enda tillåtna undervisningsspråket i skolorna; estniskan tillåten endast på småskolenivå.<sup>39</sup> Som ovan nämnts sattes Under av sina protestantiska föräldrar i tysk flickskola, där hon gjorde sina första litterära försök på just tyska. Seriösa försök till skrivande av lyrik på estniska gjorde Under först i de sena tonåren; de dikter som publicerades av Ants Laipmann strax efter sekelskiftet var de första tryckta resultaten.<sup>40</sup> Först med självständigheten, deklarerad den 24 februari 1918, blev estniskan officiellt språk; allt från lagtexter och akter, som tidigare skrivits på olika främmande språk, behövde översättas till modersmålet för att möjliggöra den nya estniska statens uppbyggnad. Självständighetstiden karaktäriseras av försök att ”komma ikapp” övriga Europa. Ett nytt skolsystem innebar att all undervisning nu skedde på estniska, från grundskolenivå till universitetsnivå.<sup>41</sup>

Estniskan blev alltså helt plötsligt akademiskt språk, men framförallt ett lovligt och stolt, konstnärligt uttrycksmedel. ”Kulturellt var det fråga om en blomstringstid, ett nästan tropiskt växande och prunkande efter sekler av seg kamp mot ett hårt klimat och karga förhållanden.”<sup>42</sup> Med hjälp av arkaismer från Wiedemanns stora ordbok och nybildningar från Johannes Aaviks närmast poetiska ordlistor, hade Marie Under en stor betydelse i förnyelsen av språket. Grünthal

---

<sup>38</sup> Enel Melberg, 1983:238.

<sup>39</sup> Ivar Grünthal, 1963:9.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Mare Lott och Aile Möldre. *A Brief History of the Estonian Book*. National Library of Estonia. Tallinn, 2000. s 28f.

<sup>42</sup> Enel Melberg, 1983: 239.

talar om en ”period i Unders lyrik, där ännu allting flyter”.<sup>43</sup> Akademiska sällskapen för litteratur, historia och modersmål sökte utarbeta en korrekt användning av den skrivna estniskan samt skapandet av estniska termer, vilket resulterade i publikationen av en stor ordbok i 3 volymer från 1925 – 1937 och över 30 ordböcker med specifikt bruk av nya termer.<sup>44</sup> Arbetet fortgick alltså i stort sett hela den första självständighetstiden ut, tills Estland 1940 återigen tvingades under ockupation. Det subversiva språkklimatets inverkan på den för uppsatsen föreliggande tiden i Unders diktning, det tidiga 20-talets, kan således inte överskattas. Ej heller dessa alsters betydelse för det estniska språkets utveckling.

Att närma sig modersmålet genom skrivandet och att genom skrivandet förnya det, måste betraktas dialektiskt, som en sammanflätad process. Unders diktande började på tyska, men förädlades i modersmålet. Översättningar av tysk expressionism alstrade ett eget poetiskt språk, och estniska neologismer alstrade ett säreget, flyktigt uttryck. Roten till Unders gutturala, lyriska ljudande vilar i detta brott mellan språken, mellan stumhet och utsägelse, i ett slags nollpunkt. Alienationen i det egna modersmålet gav det språkliga nydanandet, på samma sätt som språkförnyelsen var ett sätt att närma sig modersmålet på ett personligt sätt. Idén om Adsons assistans i form av ”renskrivande” blir problematisk i just dess balansgång mellan tjänstvilligt förlösande och stävjande censur. Något svar kan förstås inte ges, men ett ifrågasättande av makens assistans är fullt giltigt, liksom en djupare forskning med fördel skulle kunna studera makens konsekvenser för Unders uttryck, eller som ytterligare ett motstånd i hennes lyriska skrivande – ett förlösande motstånd?

### *Marie Under introduceras i Sverige*

Den äldsta texten om Marie Under skriven på svenska är Ivar Grünthals essä i antologin *Vigilia*<sup>45</sup> – den första tolkningsvolymen av Marie Unders dikter i svensk översättning, utgiven 1963. Texten är till dags dato den biografiskt mest detaljrika; Melbergs båda artiklar i *Artes* (2005) och *Kvinnornas litteraturhistoria* vilar, vad gäller biografisk information, tungt på Grünthals text. I övrigt är Melbergs första text, *Den okända drottningen i Kvinnornas litteraturhistoria*<sup>46</sup> från 1983, den mest betydelsefulla svenska texten hittills om Marie Under, emedan Melberg är den enda som verkligen sökt göra läsningar av författarskapet och poesin. Vid sidan av dessa texter har Johannes Edfelt skrivit ett fåtal artiklar samt förordet till *Vigilia*-antologin. Det finns 10 recensioner av *Vigilia* från diverse dagstidningar året 1963. Och Bo Setterlind skrev ett närmast poetiskt förord till *Eftersken*, den andra och senaste antologin av Undersk poesi.

---

<sup>43</sup> Ivar Grünthal, 1963:15.

<sup>44</sup> Mare Lott, Aile Möldre, 2000:29

<sup>45</sup> Sida 7 till 17.

<sup>46</sup> Den längsta texten om Marie Under på svenska, näst efter denna uppsats.

Ivar Grünthals essä präglas på många sätt av ambivalens. Vid ett flertal tillfällen hyllar han författarskapet och den lyriska stämman som säregen i estnisk litteratur, unik i sitt slag. Ändå förbehålls största delen av essän biografisk redogörelse, som om Marie Unders otroliga livsöde vore, om inte den enda så den största, behållningen i författarskapet. (Detta drag är typiskt för samtliga texter som skrivits om Under på svenska; historiska omständigheter och hennes exil). Det finns också en spricka i karaktärsskildringen. Grünthal tillskriver henne ovanliga attribut och karaktäristika som exempelvis en utpräglad aktiv kraftfullhet, vilket känns uppfriskande, befriande i förhållande till utsagor som att ”över hela samlingen vilar en stillsam lyrisk ton som kanske kan kallas biblisk”.<sup>47</sup> Men så jämförs hon ständigt med manliga *förlagor*; Under ”söker sin like”<sup>48</sup> i den unge Maxim Gorkij. Vidare får vi veta att ”i dubbelexponeringens konst har hon onekligen lärt mycket av Rimbaud”.<sup>49</sup> Och om den 40-åriga skaldinnans tidiga 20-tal skriver Grünthal att ”oftast utvidgas hennes bilder till djärva, ibland något sökta metaforer som hos *den unge* Boris Pasternak”(min kurs.).<sup>50</sup> Det är som ett växelspel mellan känslan av oerhörd stolthet inför detta stora estniska författarskap som han nu får presentera inför den svenska publiken, och samtidigt ett slags blygsamhet inför sin landsmaninna. Å andra sidan lägger Grünthal inga band på sig vid beskrivningen av den samtida Gustav Suits *Vindland* från 1913: ”under några årtionden framöver kommer ’Vindlands’ *tanke*skärpa, känslodjup och *tekniska virtuositet* att sakna motstycke i estnisk poesi” (min kurs.).<sup>51</sup> Suits mästerverk lämnade ”djupa spår” hos Under medan hennes eget ”mognande (ens) till poet skedde i långsam takt”.<sup>52</sup>

Det kan här vara passande att låna ett begrepp av genusteoretikern Mary Ellman. Den vanligaste receptionen av kvinnliga författarskap kallar hon ”Sexual Analogy”, som innebär att receptionen förhåller sig till texten som om den vore den kvinnliga författarens person.<sup>53</sup> Ebba Witt-Brattström skriver att ”genom denna betydelseöverföring blockeras den kritiska analysen totalt”.<sup>54</sup> Författarskapet sätts under manlig logos, och kritikern annekterar ett slags ”fallisk kritik”.<sup>55</sup> Men tonen behöver inte vara uppenbart nedlåtande, sarkastisk. En text som hyllar ett kvinnligt författarskap genom att tolka dess texter som ekvivalenta med kvinnligt genus, eller biologiskt såsom att deras verk ”föds fram”, är också exempel på könsanalog reception. En tolkning som hävdar att texten är beroende av en uttalat kvinnlig ”medmänsklighet” eller ”sentimentalitet”, är det likaså.

<sup>47</sup> Ingmar Björkstén, *Poeter ’dynglar’ lyrik*, Norrköpings Tidningar, 2 maj, 1963.

<sup>48</sup> Ivar Grünthal, 1963:9.

<sup>49</sup> Ibid., s. 15.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid., s. 11.

<sup>52</sup> Ivar Grünthal, 1963:11f.

<sup>53</sup> Mary Ellman, *Thinking about women*, Harvest, New York, 1968.

<sup>54</sup> Ebba Witt-Brattström, *Moa Martinson – skrift och drift i 30-talet*, Norstedts, Göteborg, 1989, s. 107.

<sup>55</sup> Mary Ellman, 1968.

Det är till denna som Grünthal gör sig skyldig, i ett flertal stycken i texten. Det framkommer, förmodligen omedvetet, i subtila formuleringar som att metonymin är ”hennes älsklingsgrepp”<sup>56</sup>, men också i tydligare yttranden som att hennes tre första diktsamlingar ”tillsammans bildar en trilogi om blyga förälskelser, om hur det är att vara dödligt kär...”<sup>57</sup>. Mest utmärkande är dock hans läsning genom Sjöbrings terminologi; med hjälp av hans *minusvarianter* ställer Grünthal en psykoanalytisk diagnos över författarskapet Under. Läsaren konfronteras med meningar som ”det exhibitionistiska draget, så bjärt iögonfallande i ’Sonetterna’, utmärker subsoliditeten”, och frågar sig kanske varför en i lyrisk form manifesterad kvinnlig sexualitet per automatik måste vara exhibitionistisk. ”Värmen, mjukheten och sensibiliteten”, fortsätter Grünthal, ”men också förmågan till stormande affekturladdningar står för substabiliteten – Sjöbrings objektiva korrelat för det psykolabila.” I diagnosen möts den omhändertagande modern och hysterikan (med det ohämmade känslolivet). Grünthals konstaterande att ”om dessa minusvarianter inte uppvägs av superkapaciteten, det lysande intellektet, så skriver man inga goda dikter”<sup>58</sup>, är en klen tröst i sammanhanget. Det är som om de effekter den turbulenta samtiden haft på hennes liv vore avgörande för denna patients förmåga att skriva poesi. Krig och ockupationer har inpräntat en text och författarinnan agerar blott utlopp för detta stoff som spränger inombords. Den tenderar till sjukdomsjournal, denna Grünthals psykoanalytiska läsning av Unders verk. Trots att han ytterst sällan talar i pejorativa ordalag om författarinnan, utan allt som oftast gillande, ja, ibland ärande, blir en jämförelse med vitsorden om Gustav Suits poesi slående. Grünthal ställer Unders ”affekturladdningar” och ”sensibilitet”, hennes författarkonst som antingen något slags gudomlig gåva eller sjukdom, mot Gustav Suits ”tankeskärpa” och ”tekniska virtuositet”<sup>59</sup>.

Man kan referera till Gunnar Tideströms skrift *Edith Södergran* (1949) för en patologisering av liknande slag och det specifika avsnitt där han försöker sig på konststycket att avhölja författarinnans *konstitution*. Utifrån ett porträtt av Södergran lyckas Tideström med fil. dr. Rolf Nordenstrens hjälp härleda henne till den konstitutionstyp ”som den österrikiska kvinnoläkaren P. Mathes kallar den intersexuella, d.v.s. en hos vilken både manliga och kvinnliga särdrag är jämförelsevis tydligt utvecklade”.<sup>60</sup> Tideström vill påvisa hur ”ytterligt snabbt växlande stämningar och själslägen /.../ omedelbart återspeglas i anletsdrag och kroppsrörelser”.<sup>61</sup> Denna diagnos kan underbyggas menar Tideström, av det porträtt i ord som Hagar Olsson givit av Södergran, där hon i författarinnan finner ett ”iskallt vägande och genomträngande intellekt” samt att det ”i denna spröda kvinnokropp bodde en brinnande aktivitet och viljekraft”.

---

<sup>56</sup> Ivar Grünthal, 1963:9.

<sup>57</sup> Ivar Grünthal, 1963:14.

<sup>58</sup> Ibid., s. 15.

<sup>59</sup> Ivar Grünthal, 1963:11.

<sup>60</sup> Gunnar Tideström, *Edith Södergran*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1949, s. 74.

<sup>61</sup> Ibid.

Tideströms tankeskärpa genererar kommentaren: ”Onekligen ganska maskulina associationer!”<sup>62</sup> I samma anda diskuterar han ett citat ur ett av Södergrans brev till Diktonius där hon säger sig finna en ”otäck-obehaglig, inre likhet” med *människan*, författaren C J L Almqvist. Tideström menar emellertid att vi snarare bör härleda denna känsloyttring av likhet till den fiktiva och passande nog androgyna Tintomara-gestalten i Almqvists *Drottningens juvelsmycke*. Gunnar Tideströms skrift och Ivar Grünthals text 14 år senare är del av samma falliska diskurs vars yttersta attribut är patologiseringar av kvinnliga författare, diktare och konstnärer.

Estlands första stora nationalpoet var Lydia Koidula, i vilkens efterföljd Marie Under alltså upprätthåller en estnisk tradition av starka kvinnliga författarskap. Inte någonstans i Grünthals text nämns Koidulas namn. Generellt karakteriseras texten av en teoretisk oförsiktighet; i en dikotomisk uppställning i textens inledning ställs Unders poesi ”med autobiografisk anknytning” mot ”de mer objektivt hållna” bilderna. En sådan reducerad dualism visar inte bara på en förväxling mellan diktarens person och dikt (som i stycket ovan) men jämväl ett arbiträrt förhållningssätt till självbiografi och subjektivitet. Var i denna dikotomi skall vi placera en icke självbiografisk subjektivitet?

#### *Recensioner av Vigilia*

Mottagandet av Marie Unders första antologi på svenska var småskaligt men präglad av entusiasm; *Vigilia* från 1963 genererade ett tiotal recensioner med en gillande ton. De artiklar som står att finna i arkiv är tio till antalet.<sup>63</sup> När detta i svenska litteraturkretsar nästintill okända författarskap introduceras är recensenternas främsta angelägenhet att placera författarskapet litteraturhistoriskt, genom referenser till andra författarskap med liknande karaktäristik eller levnadsöde. Några väljer att hänvisa till de författare Under själv översatt till estniska, som de ovan nämnda tyska expressionisterna, eller Boris Pasternak. Andra söker karaktäristiska drag hos i Sverige mer välkända författarskap, som Pär Lagerkvist, Anna Achmatova (visserligen även de översatta av Under), eller som Sven Christer Swahn i Sydsvenska Dagbladet, ”om man kunde tänka sig Topelius, Karlfeldt och Elsa Grave”.<sup>64</sup> Men den mest frekventa jämförelsen är en författarinna, för tiden högst aktuell på den svenska parnassen, med ett levnadsöde likt vår författarinnas.

I exil i vårt land lever också den tysk-judiska författarinnan Nelly Sachs, med vilken Marie Under

---

<sup>62</sup> Tideström, 1949:74.

<sup>63</sup> Bernt Ekelundh, Göteborgs Tidningen den 24 mars; Carl Rådemyr, Östgöten/Östergötlands Folkblad den 28 mars; Brita Wigforss, Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning den 27 mars; Jante Itter, Borås Tidning den 7 april; Rune Lindgren, Dagbladet Nya samhället i Sundsvall den 8 april; Anders Österling, Stockholmstidningen den 10 april; Lars Thunberg, Vestmanlands Läns Tidning den 11 april; Ingmar Björkstén, Norrköpingstidningar den 2 maj; Benkt-Erik Hedin, Kvällsposten den 6 maj; Sven Christer Swahn, Sydsvenska Dagbladet den 18 maj; samtliga 1963.

<sup>64</sup> Sven Christer Swahn, Sydsvenska Dagbladet Snällposten, den 18 maj, 1963.



delar en mytisk och religiös grundton, även om hon saknar den djärva profetiska gestaltning som är ett genom gående drag i Nelly Sachs tyngdlösa dikt.<sup>65</sup>

Brita Wigforss är alltså inte ensam om denna jämförelse, ej heller i framskjutandet av författarskapet Nelly Sachs som det mest brännande. Trots den gemensamma grundtonen, ”och trots det likartade i livsödena framstår emellertid”, menar Lars Thunberg, ”Sachs på ett helt annat sätt än Under som allmängiltig och engagerande”.<sup>66</sup> Vad detta beror på, menar den senare, är svårt att sätta fingret på, men han tillskriver Unders ofta strängt metrisk diktning, och därav en större svårighet i översättningen, viss betydelse. ”Men en ännu viktigare orsak”, fortsätter Thunberg, ”förefaller vara det fasthållande vid ett känslöestetiserande poesiideal, som man hela tiden tycker sig spåra hos Under”.<sup>67</sup> Marie Unders diktning saknar således samma relevans i 60-talet som Nelly Sachs, ”ty för ett sådant (känslöestetiserande) ideal står vår tid /.../ tämligen främmande”.<sup>68</sup> Vilka stycken i urvalsvolymen som Thunberg här syftar på (dikterna spänner över 44 år) förblir oklart. Men vidare läsning av artikeln låter oss dock förstå att avvisandet av Unders känslöestetiserande ideal är avhängigt en högst giltig kritik av Grünthals essä. Thunberg hänvisar till översättarens förmåga att överlasta sin essä *Fenomenet Under* med biografiskt stoff, och hans framhållande av ”Marie Unders romantiska livsöde”. Ivar Grünthal har inte riktigt insett, menar Thunberg, ”en modern läsares kallsinnighet mot allt dylikt”. Men till detta, måste läsaren av recensionen förstå, är också författarinnan själv medskyldig, med sitt eget dyrkande ”av den stora författarpersonligheten”, som på något sätt tillskrivs ”ett symbolvärde utöver språkets”.<sup>69</sup> Thunbergs ifrågasättande av Grünthals fixering vid psykologi och biografiskt stoff har således knappast som syfte att försvara författarskapet Under. Den trubbiga kritiken av det ”känslöestetiserande idealet” är ett försummande bland annat av *Sonetternas* plats i den samtida Erosdiskursen, och får sägas vara ett utmärkt exempel på hur det opersonliga författaridealet formerats i opposition mot kvinnliga författarskap och simultant sökt skriva ut detta kvinnliga subjektivitetsalstrande ur litteraturhistorien.

Lars Thunberg menar trots allt att ”i många av dikterna finns åtskilligt att tillägna sig”, särskilt i diktningen från den svenska exilens senaste år, ”i det avklarnade” - där den begärande kvinnliga sexualiteten tonats ned. Han problematiserar också exilens betydelse för författarskapet: ”om en poesi i exil i mer än en mening handlar alltså denna trots allt både gripande och lärorika bok”. Andra recensenters jämförelser med Nelly Sachs tenderar mot en nästan genant överinvestering i denna exil. Unders landsflykt och bosättning i Sverige framhålls

---

<sup>65</sup> Brita Wigforss, Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, den 27 mars, 1963.

<sup>66</sup> Lars Thunberg, Vestmanlands Läns Tidning, den 11 april, 1963.

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Lars Thunberg, Vestmanlands Läns Tidning, den 11 april, 1963.

som en främsta anledning till att detta estniska författarskap är betydelsefullt och angeläget i svenskt kulturliv. En jämförelse med den ryska poeten Anna Achmatova kräver sålunda reservationen att hon ”har visserligen inte levat i landsflykt”, men har ”bevarat kontinuiteten med sina ungdomsförutsättningar”.<sup>70</sup> Endast 7 av dikterna i *Vigilia* är skrivna i exil.

En sådan fixering vid exilen i Sverige blottar väl främst en centricism i tidens svenska litteraturkritik, vilket också uppmärksammas av Anders Österling i ett stycke om *Siuru*: ”Vi brukar kunna våra inhemska litterära kottier rätt bra. Här ser vi in i en ny värld; lär oss på nytt att vår ärorika litteraturhistoria bara är en liten parallellföreteelse till tusen andra”. Men han betonar också den begränsning som poetiskt skrivande på ett litet språk innebär för hennes spridning: ”[Under] skulle på ett större språk säkerligen räknats som en av samtidens främsta kvinnliga lyriker”.<sup>71</sup> En begränsning av hennes storhet till det egna könet undviker alltså Österling dock inte.

Överlag tillskrivs Grünthals och Laabans översättning en viss rytmisk osäkerhet, men förklaras ändå som ett snubblande över ”versformernas hårt spända staket”.<sup>72</sup> Det är också dessa stränga metriska mönster som beskrivs som hennes yttersta attribut, särskilt sonetten och terzinen, vilket också belyses genom citeringar. Som Enel Melberg har påpekat bör vi dock inte se denna ofta metriska hållning som sträng eller exakt; Under gjorde vid behov avkall på metrisk exakthet. En intressant iakttagelse i läsningen av recensionerna är deras konsekvens i valet av poetiska utdrag; dikter från åren i exil är de mest frekventa. Intressant för denna uppsats är att 20-talsdiktningen inte någonstans nämns specifikt.

### *Marie Under återintroduceras*

Som jag tidigare nämnt är Enel Melbergs text *Den okända drottningen*, i *Kvinnornas litteraturhistoria* från 1983, den hittills mest betydelsefulla svenska texten om Marie Under. Detta emedan den som ensam text gör en läsning av författarskapet Under och hennes diktning.<sup>73</sup> Som jag tidigare nämnde vilar av förklarliga skäl hennes två texter, liksom min egen, tungt på Ivar Grünthals text i *Vigilia* när det gäller biografiskt stoff. Ett mycket litet men betydelsefullt faktafel förekommer i båda hennes texter och bör kanske påpekas: det står att Adson stannade vid Unders sida ända ”fram till hennes död”, trots att maken i själva verket gick bort två år före sin hustru.<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Brita Wigforss, Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, den 27 mars, 1963.

<sup>71</sup> Anders Österling, Stockholmstidningen, 10 april, 1963.

<sup>72</sup> Brita Wigforss, Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, den 27 mars, 1963.

<sup>73</sup> Melbergs andra text som publicerades i Artes, november 2005, tillsammans med hennes diktöversättningar, bygger på samma läsning som hennes första och är dessutom något kortare än densamma. Artes-texten kommer således inte kommenteras här, men förekommer i uppsatsen som referens i den mån den bifogar information som inte står att finna i *Den okrönta drottningen*.

<sup>74</sup> Artur Adson den 5 Januari 1977 och Marie Under den 25 September, 1980. Rutt Hinrikus m fl. 2003:286.

Melbergs text har en personlig prägel. Hon erbjuder biografisk kurios, som att Marie Unders hem i Sverige var Klubbbacken 59III på Mälarhöjden, eller att namnet Under är ett minne från svensktiden (hennes farfarsfar fick namnet av en godsherre, ”emedan han kunde göra ’under’ med djuren”).<sup>75</sup> Men framförallt märks ett personligt tilltal; Marie Under presenteras genom riktiga biografiska referenser men framförallt genom minnen från Melbergs egen uppväxt i ett estniskt föräldrahem. Hur hon först, innan hon kunde läsa, närmade sig Under genom färggranna bokomslag, bilder i tidningarna och genom recitationer av hennes dikter på nationaldagar ger en unik bild av författarinnan. ”Kanske var det ändå Namnet och de officiella och ceremoniella uppläsningarna som avhöll mig från att själv läsa.”<sup>76</sup> Vid den första läsningen ställdes så denna nästan mytiska bild av Författarinnan i bjärt kontrast till hennes erotiska frispråkighet. ”Jag häpnade; skulle denna tant ha skrivit något sådant och till råga på allt på estniska, för en publik som jag lärt mig betrakta som pryd och bigott”.<sup>77</sup> Och det är just i konflikten i detta författarporträtt - den äldre damen, nationalklenoden mot den erotiska frimodigheten - som Melberg finner sin frågeställning: vem *var* Marie Under?

Den barrikad mot offentlighetens ljus som upprättades av hennes man, bringar svårigheter i besvarandet av en sådan frågeställning, menar Melberg; bilden av den historiska personen är skarp, ”[m]änniskan Under förblir otydlig”.<sup>78</sup> Från en estnisk artikel av Martti Haavio hämtar hon uppslaget att följa Marie Unders självporträtt ”sådana de framträder ur diktsamlingarna”.<sup>79</sup> Melberg läser de tidiga samlingarna som ”en soldränkt trädgård full av doftande blommor”, där ”en ung kvinna förbereder sig för ett kärleksmöte”. Den unga kvinnans klädsel och naturen blir ett: ”vägen blänker vit som en brudslöja, kastanjen blommar av vita spetsar”. Men kvinnan och hennes kropp är inte blott ett dikternas epicentrum; kvinnan *är* Marie Under, ”sina kroppsdelar lånar skaldinnan ut åt naturen”. Säden får således hennes blonda hårfärg, blommorna skrattande munnar och tänder och rönnen får hennes rodnande läppar. I nästa porträtt ”finner vi henne iförd en prästinnas och profetissas fotsida klädsel”.<sup>80</sup> Marie Unders tidigare samlingar har beskrivits som ett slags ”budoarpoesi”, förklarar Melberg, men för henne själv ”känns det mer givande att försöka se den bild Marie Under vill ge av sig själv”.<sup>81</sup>

Det är en vacker läsning och, med tanke på den patologisering och förminskning som författarskapet Under fått utstå i tidigare texter, högst betydelsefull. Marie Unders kön och kroppslighet blir mer angeläget. Men det finns också problem med att läsa författarskap på detta vis, Marie Unders utgör heller inget undantag. Om jag skulle påstå att detta *Unders porträtterande*

---

<sup>75</sup> Enel Melberg, 1983:236.

<sup>76</sup> Ibid., s. 236f.

<sup>77</sup> Ibid., s. 237.

<sup>78</sup> Ibid., s. 239.

<sup>79</sup> Ibid., s. 241.

<sup>80</sup> Ibid., s. 242.

<sup>81</sup> Ibid., s. 241.

måste tolkas som självbiografiskt skulle jag falla under min egen kritik av Grünthal här ovan. Porträtterande är inte av nödvändighet något slags objektivt sanningssägande. Men i Melbergs finstämda läsning vilar likväl ett godtyckligt förhållningssätt till Marie Under i relation till hennes konstnärliga produkter, och kanske framförallt ett förbiseende av deras subjektivitetsalstrande potential. Även om Melberg här skulle syfta på de olika roller som författarinnan *bar*, de olika masker hon kan tänkas anta eller olika skiftningar i hennes identitet, stipulerar likväl läsningen ett förhållningssätt till Marie Unders dikt som till Marie Unders person. Vi skulle kunna se gestaltningen av en kvinna med samma hårfärg som författarinnans, med samma mun, samma stjärnlika blick, ja kvinnan i dikten skulle kunna vara en exakt avbildning. Emellertid, att förutsätta att denna kvinna *är* Marie Under, eller hennes bild av *sig själv*, är dock en annan fråga. Melbergs betydelsefulla text saknar ännu motstycke i Underforskningen, och är överlägsen Grünthals tidstypiska sjukdomsjournal. Men just denna av Melbergs läsningar blockerar i samma mån som Grünthal den kritiska analysen.

Poststrukturalismens ifrågasättande av författarsubjektet och därmed författarintensionen, samt den postmoderna teorins arkebusering av subjektet som teoretiskt axiom, har som främsta konsekvens statuerat en textualitet som övergår det enskilda subjektet. Att tolka författarens egen person som en texts enda ursprung verkar sålunda reduktionistiskt. Unders subjektivitet reduceras till bilder av henne själv, rösten inskränks och förlorar i sprängkraft. Min kommentar till självporträttstematiken är vidlyftig främst av en anledning, nämligen att just läsningstematik som denna tangerar en teoretisk essentialism som min uppsats söker sig bort från. Melbergs läsning bör förstås inte tolkas som annat än metaforisk, och är dessutom exempel på en stilren, konsekvent sådan. Likväl försvinner i denna bild en dimension av Marie Unders diktning, som denna uppsats söker uppmärksamma. Jag skall utveckla mitt resonemang genom att beröra en av Melbergs läsningar som är betydligt mer nyanserad. Den står att finna i det näst påföljande avsnittet av Melbergs text i *Kvinnornas Litteraturhistoria*.

Den reduktionistiska porträttematiken får en intressant vändning i en ”sexuell utopi”, en läsning av Melberg som blir en starkare och mer pregnant sådan än den förra. I fokus står dikten *Färd in i morgonen*. ”Den drabbade mig som en enastående beskrivning av ett utopiskt samlag”, skriver Melberg. ”Jag kunde inte läsa den på annat sätt”.<sup>82</sup> Diktens *jag* rider en springare i apokalyptiskt gryningsljus; hon sveper som vågor över hans rygg, tilltalar honom med oöversättbara ömhetsbetygelser som associerar till tuppkammar, spetsade öron och spretiga hårtofsar.<sup>83</sup> Springaren ”brakar igenom alla stängsel och hagar och lyfter med flygande man och sprakande svans och med ryttarinnan som en varm smekning över sig”<sup>84</sup>, utropar: ”Vi kommer,

---

<sup>82</sup> Enel Melberg, 1983:244.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Ibid.

vi kommer, vi två och båda är vi segrare”. En dikt som tidigare uttolkare har attribuerat ett slags gudomlig krevad, ett Pegasusmotiv, en Diktens lätthet eller andlig eskapism i största allmänhet. Melberg utvinner istället en kvinnlig sexualitet, och införlivar dikten i en feministisk diskussion om formens möjligheter, och dess tangering av innehållet. ”Dikten beskriver inte en manlig sexualitetskurva med förspel, upptrappning, klimax, nedtoning och slut, den har inte samma struktur som i västerländsk kultur har blivit Den Episka strukturen.”<sup>85</sup> Tiden för diktens författande saknar knappast dylika manliga exempel på formalistisk experimentlusta eller brott mot äldre strukturmässiga normer, men med dess apostrofiska karaktär, den explicit erotiska tonen i dikten, det sexuellt euforiska blir formbrisaden av specifik betydelse. Den förvittrade formen, de upplösta versmåttan, blir brott mot en för tiden betydelsefull normativitet. ”Det finns inget slut på flykten eller extasen; det finns ett framom och framför det ännu ett och ännu ett.”<sup>86</sup> Diktens metaforiska formalism ger uttryck för en utpräglat kvinnlig erfarenhet.<sup>87</sup> ”Ett skeende utan början och slut, en spiral som vrider sig uppåt.” Melbergs erotiska läsning breder ut ett prismatiskt ljusskiftande, som skiljer sig helt från självporträttematikens mörkklagda projektionsyta. Bildens nyansrikedom är slående i jämförelse. Här blir Under inte reducerad till estnisk nationalklenod, hennes dikt blir mer än ett slentrianmässigt porträtterande, och rösten sväller till ett brott mot manlig logos. Här alstras subjektivitet genom Eros, här föds en blick mot den egna kroppsligheten, men inte ett avbildande, utan ett ifrågasättande, ett granskande – ett erkännande.

En intressant parallell kan ges i Ivar Grünthals text, där han beskriver den strukturella uppbyggnaden i Unders tidiga lyrik: ”på det somatiska planet levandegör dikterna en kärleksakt med preludier, orgasm och antiklimax”.<sup>88</sup> Alltså, just i de aristoteliskt besläktade termer som Melbergs läsning bryter mot.

### *Eros och subjektivitet*

Melbergs två metaforer – diktningen som självporträtt samt den sexuella utopin, den kvinnliga orgasmen som form – står som vi sett i sträng kontrast till varandra, även om de presenteras i en enhetlig läsning. Jag antar att Melbergs självporträttstematik söker upprätta ett slags självutlämnande subjekt i Majakovskijs anda, men det konstitutiva elementet för ett dylikt subjekt är inte så mycket ren självhävdelse som kraftfullheten i utsägelsen, i jagets expansion, explosion. Följaktligen måste vi fråga oss huruvida ett kvinnligt författarskap som tillskrivs en subjektivitet i dessa termer är befriad från det manliga subjektets normativitet. Marie Unders

---

<sup>85</sup> Enel Melberg, 1983:244.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Jag bör kanske precisera bruket av ”erfarenhet”. Uttrycket används förstas som oavhängigt författarens personliga situation. Betydelsefullt är blott framställningen av denna kvinnliga erfarenhet, inte själva erfandet av det erfarna.

<sup>88</sup> Ivar Grünthal, 1963:14.

samlingar *Verivalla* (1920) och *Pärisosa* (1923) omfamnar högmodernismens år par excellence. 1922 var året för T.S. Eliots *The Waste Land*, James Joyce *Ulysses*, Rilkes *Duinoelegierna*... Den manliga diktningen odlade originalitetsestetik, för konstitutionen av det suveräna manliga subjektet. Eliot skriver samma år i essän *Tradition and the individual talent*: "the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates".<sup>89</sup> I mars året därpå skriver James Joyce i en anteckningsbok: "TS Eliot ends idea of poetry for ladies", och syftade till de lingvistiska innovationer, fragment, referenser och fraser på främmande språk, som sökte verka i hermetiskt syfte.<sup>90</sup>

Sandra M Gilbert och Susan Gubar skriver i *No Man's Land*, att "it is possible to hypothesize that a reaction-formation against the rise of literary women became not just a theme in modernist writing but a motive for modernism".<sup>91</sup> De påvisar alltså hur detta opersonliga, suveräna subjekt är en skapelse i opposition mot kvinnliga författarskap kvinnoemancipation och *den nya kvinnan*. Att söka tillskriva kvinnliga författarskap just denna typ av suveränt subjekt blir alltså problematiskt. På samma sätt som vi bör ifrågasätta modernismen innan vi talar om eller erkänner författare som modernister, bör vi ifrågasätta giltigheten i detta monolitiska subjekt och dess genus.

Den subjektivitet som jag väljer att läsa ut från Melbergs sexuella utopi, som kommer att utvecklas i denna uppsats andra del, är inte så mycket blott ett jagskapande, som en förmåga att reflektera över det egna självet, att omvandla det, ifrågasätta det - göra metamorfosen till subjektivitetens givna attribut. Det är just detta som självporträttstematiken skyr (därav dess betydelse för denna uppsats). Författarskapet Under måste kunna frigöras från personen utan att förlora i giltighet eller litterär betydelse, behålla sitt tilltals obeveklighet. Hennes röst är lika elektrifierande, lika evinnerligt fortplantad i litteraturens berggrum, även oavhängig hennes person. Likväl kan vi alltså, som ovan redogjort, inte upprätta blott en kvinnlig motsvarighet till högmodernismens maskulina subjekt. Marie Unders subjektivitet måste konstitueras både i dialog med och opposition mot manlig logos – som spegling och omvandling.

Att gripa Eros, i *Sonetternas* erotiska rucklanden, öppnade för Marie Under, liksom för Achmatova, Södergran, Lasker Schüler, möjligheten till ett svällande, en annekterad lyrisk subjektivitet. Diktjagets "svällande läppar" förevisar inte blott en begärande sexualitet, utan även en erövrad position i språket, en inkorporerad jagbildning. Men med världskrigets nedlagda vapen, sänktes också "den till livets ära" höjda värjan. Den tidiga 20-talsdiktningen är kanske Unders mest pessimistiska, men också den studerande, den med förundran utforskande. Var denna värja blott ett skuggspel, detta begär blott en vattenytans spegling? Kvar står en kvinna,

---

<sup>89</sup> T.S. Eliot, *Selected prose of T.S. Eliot*, Harvest, New York, 1975, s. 41.

<sup>90</sup> Sandra M Gilbert & Susan Gubar, 1988:156

<sup>91</sup> Ibid.

betraktande reflektionen av sin egen kropp – förlorad/befriad i sin nakenhet. Nya frågor reser sig: Vad är du? frågar hon. Vem är jag? Och hur förhåller vi oss till varandra? Märgen i uppsatsens andra del är just denna rörelse, från *Sonetternas* subjektivitetskonstitutiva Eros och språklighet till det tidiga 20-talets fraktaliska subjekt.

## DEL II

### *Eros och Narcissus*

Och detta ljud, som kvävt i strupen stannat –  
var det ett ord? Nej, någonting helt annat.

På läppen, själens levring, tryckte ve  
sitt stumma tecken: Underkastelse.<sup>92</sup>

\* \* \*

Marie Unders tidiga diktning måste betraktas som ett överskridande i dubbel bemärkelse, av såväl litterärt patriarkat som de språkliga hinder som decennier av ockupationsmakt upprättat. Debutsonetternas erotiska frispråkighet var ett sätt att expandera den kvinnliga subjektiviteten, på samma gång som hon i detta poetiska skapande närmade sig ett språk som var hennes modersmål - som konstnärligt uttrycksmedel ännu i begynnande utveckling. I uppsatsens första del berörde jag den roll Marie Under tillskrivits i den estniska språkförnyelsen under självständighetstiden – en tid som till och med gav försök till skapandet av en nyestniska.<sup>93</sup> Unders tidiga estniska poesi kan läsas som en kiasm: att (åter)söka språket genom poesin och att uppsöka poesin i detta språk.

I denna dialektik tycks det som om läpparna, strupen, munnen får en särskild betydelse, alltså den kroppsplats där utsägelsen görs. Rösten, sången är tillsammans med Eros det bläck som skriver fram poesin, som skriver fram språket och placerar den erotiserade kvinnokroppen i dess mitt. I det annars enkla lantspråket finner Marie Unders neologismer vägar in i en modern estniska, och genom denna ett poetiskt *jag*, ett kvinnligt *begär*. Det är den nya kvinnan. Strupen, munnen, läpparna, ”röd-, rödare” är signifikant för såväl erotiskt begär som språk, för Eros och subjektivitet. Från det stumma, från det undertryckta, till talet, till det kroppsligt självmedvetna - genom ljud, ljudande. Det nya språket föds i det ljudliga. Här vilar en språkets materialitet, för att tala i Julia Kristevas termer. Denna erotiska poesis betydelseproduktion beror inte helt och

---

<sup>92</sup> Marie Under, *Ve i Pärissosa*, 1923.

<sup>93</sup> Enel Melberg, 2005:112.

fullt på ordet blott som tecken. Orden får en betydelse bortom tecknets ordning. Unders neologistiska språkmassa är dyningar på ett vatten, ljusbrytningar i en viskös vätska – lika mycket materia och ljud, som tecken.

Det moderna genombrottet hade öppnat för den kvinnofråga som Strindberg 1887 förgäves sökte formulera sista ordet i. Kvinnornas nyvunna äganderätt och de ”maninnor” som dessutom krävde rösträtt inspirerade dramatikern till ”helveteskvinnan” Laura i *Fadren*. Dessa fick honom att drömma mardrömmar om återuppståndelsen av matriarkatet, som sociologen Paul Lafargue samma år hävdade var den ursprungligare familjeformen.<sup>94</sup> Sekelskiftets Nya kvinna skulle dock innebära en förskjutning mot en diskussion av sexuella, snarare än sociala, villkor, ”i ett tappert försök att skriva om det erotiska kontraktet”.<sup>95</sup> Tidens feminism präglas av idealism; den Nya kvinnan får personifiera drömmen om en evinnerlig, gränslös kvinnlighet, med nietscheanska övermänniskoattribut.

Den nya kvinnan måste uppfattas mindre som verklighetens kvinna, kämpande för emancipation i vår bemärkelse, än som en figur som förhandlar mellan 1800-talets sexualitetsdiskurser och det begynnande 1900-talets kvinnorörelser. Den Nya kvinnan är ett kulturellt fenomen som man finner överallt i tidens kultur. Tillsammans med sin kompanjon Eros är hon en oersättlig ingång till förra sekelskiftets tänkande.<sup>96</sup>

Det är, som ovan nämnt, med denna omistliga Eros i sinnet vi bör läsa Marie Unders 10-talsdiktning. Den Erosideologi som Lou Andreas-Salomé odlade i verk som *Die Erotik*, utkristalliserade ett erotiskt begär riktat mot såväl subjektet själv, som utåt, bortåt, framåt. Erotiken är oändlig, idealiserad som aldrig kärleken. Vi får inte helt grepp om den utifrån fysiska, psykiska och sociala relationer var för sig, menar Andreas-Salomé; vi måste förstå erotikerna genom hur dessa tre förhållanden relateras till varandra och därigenom, sinsemellan, skapar ett *unik*t tillstånd.

Generellt sett är motsägelsen av stor betydelse i Andreas-Salomés tänkande. I brottet *mellan* sympatiserande och fiendlighet, eller snarare i det djup där dessa två ännu inte åtskiljts, finns ett tredje slags känslöstryck. ”[J]ust i det motsägelsefulla ligger det nya, det oerhört verkningsfulla, fruktbara, eftersom det framkallar en känsla av att människan faktiskt går in i sig själv och samtidigt utöver sig själv in i livets helhet. Hit hör alla erotiska relationer”.<sup>97</sup> Man skulle kunna säga att vi närmar oss vårt erotiska objekt i syfte att också närma oss själva, eller något förenklat:

---

<sup>94</sup> August Strindberg, *Sista Ordet i Kvinnofrågan i Samlade skrifter, Nr 54*, Albert Bonnier, Stockholm, 1920, s. 237.

<sup>95</sup> Ebba Witt-Brattström, *Till modernismens feministiska genealogi – från Narcissus till Eko i Ur Könets Mörker Etc*, Norstedts, Stockholm, 2003, s. 190.

<sup>96</sup> Ebba Witt-Brattström, 2003:188.

<sup>97</sup> Lou Andreas-Salomé, *Erotik och narcissism*, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 1995, s. 33.



det begärande subjektet söker sig själv i sitt objekt.<sup>98</sup> Vi förstår erotiken som något bortom den blotta hängivelsen och inser ”den fulla betydelsen av det som gör att en människa i kärleken dras till en annan människa som till ett andra, till ett annat oförläppligt jag, för att fullbordas i växelverkan med denna människa som självändamål och inte som ett medel för kärleken”.<sup>99</sup> Så 1913, tre år efter Andreas-Salomés *Die Erotik*, skriver Marie Under dikten *Förtidig blomning*, och formerar detta självbejakande Eros i ett ungt diktjags kropp. ”Mina läppar sväller och blir röd-rödare”,<sup>100</sup> extatiskt stammande känner hon (diktjaget) den egna kroppen inlemmas i Eros, hennes kropp sipprar, pulserar ut i en erotisk dimension. Språkskapande, subjektivitetsalstrande, som anført här ovan. Ett *Jag* i full blomning, vars erotiska begär, språkliga utsägelse, återriktas mot den *egna* kroppen, *läpparna*; ”ingen kommer kunna kyssa bort, / de många kyssar som har mognat på dem”. I debuten *Sonetter* 1917 fortplantas Eros, och tillspetsas. Jaget kräver, spränger, stormar framåt, ”till livets ära” höjer hon sin ”värja”, hennes blod ”slår ut i lågor” – ”en syndafloed av vällukt sköljer marken”.

Det erotiserade objektet är, enligt Andreas-Salomé, ”bara den stimulerande orsaken, på samma sätt som en klang eller en doft utifrån kan tränga in i en nattlig dröm och skapa hela världar.”<sup>101</sup> Vad som är så kraftfullt i denna Eros är dess accentuerande av det kvinnliga begäret, och därmed dess öppning mot den kvinnliga subjektiviteten. En kvinnlighet som blott reflekterar ett manligt begär är också avhängigt det manliga subjektet; mannens aktiva begär projiceras mot kvinnan som spegel, och återsänds till honom. Men för kvinnan som införlivas av Eros, som sväller av begär, är objektet endast ”den stimulerande orsaken”; Eros i kvinnan lösgör begäret dess objekt. Begäret-i-sig blir synligt, och tillåter, fordrar en utvidgning, ett erotiskt sprängande. Jag skall utveckla detta genom narcissismteorin, såsom den yttras hos Lou Andreas-Salomé.

### *Poetisk språklighet och primärnarcissism*

Då Lou Andreas-Salomé, efter den tredje psykoanalytiska kongressen i Weimar 1911, anslöt sig till Freuds krets i Wien, befann sig narcissismteorin ännu på ett tidigt stadium i sin utveckling. Andreas-Salomés ankomst var betydelsefull på många sätt, inte minst för denna teorins framåtskridande, dess omdefiniering och därmed dess öppning mot en utveckling i framtida poststrukturalistisk teori.<sup>102</sup> ”Narcissism är för Freud ett patologiskt stadium, men Andreas-Salomé närmar sig det utifrån sitt gamla tänkande kring kvinnan och kärleken och ser då strax

<sup>98</sup> Jämför med stycket om *Apostrofen* ovan.

<sup>99</sup> Andreas-Salomé, 1995:69.

<sup>100</sup> Marie Under, Översättning: Enel Melberg, *ARTES*, nr 3, 2005, s. 118. Min kursivering.

<sup>101</sup> Andreas-Salomé, 1995:74.

<sup>102</sup> Ebba Witt-Brattström, *Inledning i Erotik och narcissism*, Lou Andreas-Salomé, s. 21ff.

det positiva, mänskligt primära i självkärleken”.<sup>103</sup> Narcissismen har sitt ursprung i den preoidipala primärprocessen där det infantila barnet ännu inte skapat ett subjekt, eller objekt, och lever i ett symbiotiskt förhållande till modern. Moderskroppen och barnet är del av en helhet, där subjekt och objekt ännu är odifferentierade.<sup>104</sup> I denna primära narcissism är sålunda jagdrift och libido ej heller särskilda, och riktas mot den egna helheten. ”Först i objektsladdningen avtecknar sig ju libidon som något för sig, först i objektets konturer får den sina libidinösa konturer”, men ännu här breder den ursprungliga symbiosen ut sig som en fond.<sup>105</sup> På detta sätt, menar Andreas-Salomé, är narcissismen dubbelriktad. Våra objektrelationer kommer alltid att näras av den narcissistiska urkällan, varifrån objektet är framsprunget. Libidon kommer till uttryck genom subjektet dels som individ, dels som härstammande från det urtillstånd vi konstituerades utifrån och ändå förblev inkorporerade med, ”som plantan med jordmånen, trots att den växer i motsatt riktning, mot ljuset”. Narcissismen blir hos Andreas- Andreas-Salomé inte blott *självkärlek*, men genom det differentierade subjektets brist och ständiga, omedvetna härledning till den primära helheten, också alstrandet av en *skaparkraft*.

Referenserna till den psykoanalytiska terminologin, i den andra delen av denna uppsats, ska inte verka i syfte att diagnostisera författarpersonen, eller söka ”bevisa” hur Marie Unders barndom och förbudet mot hennes modersmål är de enda villkoren för hennes tidiga diktning. Snarare är de ett sätt att närma sig Unders poetiska metod, röst och temata; att uppställa en subjektproblematik som uppenbarligen är närvarande och högst central i Marie Unders 20-talsdiktning. Det är ett slags metaforisk läsning över det poetiska subjektets inträde i en symbolisk ordning, ett det stumma diktjagets poetiska röst och gripande efter språket. En sådan läsning öppnar också för en vidare utforskning av det Underska diktjagets objekt som ett sätt att studera och, som vi skall se här nedan, ifrågasätta det monolitiska subjektet. Jag tror att primärnarcissismen kan vara en fruktbar ingång till ett problematiserande av Marie Unders tidiga poetiska skapande, fattad som en subjektivitetsexpansion (genom Eros) men också utifrån påståendet om (det poetiska) språket som motstånd – som anförts i uppsatsens första del. Genom dikten töjde hon det inhemska språkets gränser, likväl som det nydanande språkbruket formade hennes poetiska röst. Först var den poetiska gesten, sedan det poetiska talet - väl där kom den poetiska gestiken att studeras. Jag ska låta Julia Kristeva föra resonemanget vidare.

Andreas-Salomés *skaparkraft* kan sägas ha accentuerats i Julia Kristevas narcissismteori, hennes teorier om det semiotiska och symboliska. Genom Melanie Kleins investeringar i det

---

<sup>103</sup> Ebba Witt-Brattström, 1995:24.

<sup>104</sup> ”Betänk då att mytens Narkissos inte står framför en konstgjord spegel utan framför naturens spegel: kanske ser han inte bara *sig* i vattnet, utan ser sig *som allt...*” Lou Andreas-Salomé, 1995, s. 125.

<sup>105</sup> Andreas-Salomé, 1995:153.

preoidipala och Jacques Lacans teorier om språkets subjektstitutiva egenskaper, etablerar Kristeva en djupförståelse av barnets bindning till den arkaiska moderkroppen och dess svåra väg ut i den symboliska ordningen, subjektets tillblivelse genom språket. Kristeva söker en subjektsteori som beaktar idén om subjektet före dess konstitution - i det försymboliska. Genom Kleins skrifter finner hon sin väg in i det preoidipala, bland semiotiska funktioner, bland de ”urladdningar av energi som förenar och orienterar kroppen i förhållande till modern”.<sup>106</sup> Här i den primära symbiosen, primärnarcissismen, är drifterna dubbeltydiga, assimilerande och förstörande samtidigt. Det infantila *pre-subjektet*, som saknar förmåga att se eller uppfatta objekt, är enligt Kristeva ”upptaget med att konstituera sig i förhållande till ett icke-objekt, som det just är i färd att skilja sig ifrån för att bli ’ett’ och grundas som ’annan’”.<sup>107</sup> Moderns kropp är fortfarande helheten, ett slags ”behållare”, vilken Kristeva refererar till som den semiotiska *choran*.<sup>108</sup> I det semiotiska, alltså det försymboliska, det preverbala, råder *gesten, rytmen, ljudandet*. Vi kan säga att i detta rum där *tecknet* (alltså kombinationer eller synteser som representerar något) ännu inte verkar, frambringas *chora* som en förberedelse för denna betecknande ordning. Det semiotiska och symboliska är alltså del av samma betydelseprocess. Då barnet förstår att moderskroppen inte är världen, och att det själv inte är del av denna helhet, upplever det en känsla av intighet, tomhet och brist. Att söka språket blir således ett sätt att täcka över denna brist, och barnet börjar sin snåriga väg ut i den symboliska ordningen.<sup>109</sup> Det begynnande subjektet söker ett objekt utanför symbiosen med moderskroppen, och libidon accentueras och riktas utåt.

Men precis som Lou Andreas-Salomés narcissismsteori framhåller Kristeva den primära narcissismens betydelse även efter subjektets konstitution och tillblivelse genom språket. Även Kristeva artikulerar dess betydelse som urkraft, och även hon kan sägas härleda ett slags skapandekraft till den primära symbiosen. ”Konsten bär alltid på en obetald skuld till moderkroppen”, tolkar Ebba Witt-Brattström, ”genom att vara en sublimering sprungen ur det ögonblick då barnet skiljer ut sig från denna kroppsvärld”. Det poetiska språket härstammar från det semiotiska, och dess gräns till det symboliska. ”Tillfredsställelsen i det konstnärliga skapandet, liksom njutningen hos oss som läser dikten eller betraktar konstverket, ligger i att denna gräns töjs ut, spelas på och överskrids.”<sup>110</sup> Poetens skapande blir alltså ett slags evinnerlig upprepning av barnets inträde i språket, och i lika mån ett sätt att täcka över den känsla av brist och tomhet som skenet av den arkaiska moderkroppen lämnat efter sig. Poetens förhållande till ordet är således aldrig blott som till ett tecken.

---

<sup>106</sup> Julia Kristeva, *Stabat Mater*, Natur och Kultur, Stockholm, 1990, s. 113.

<sup>107</sup> *Ibid.*, s. 158.

<sup>108</sup> Utrymmesbrist omintetgör en längre förklaring av detta begrepp (liksom det *tetiska*).

<sup>109</sup> Med andra ord är denna symboliska ordning en ”social produkt av förhållandet till den Andre”.

<sup>110</sup> Ebba Witt-Brattström, 1990:18.

Att söka objektet sker dock med skräckblandad förtjusning. Sorgen, desperationen över att inte längre vara en del av modern, och fasan av den tomhet som plötsligt uppstår, men också avskyn för det som hindrar subjektstillblivelsen. Bortstötningen av modern, abjektionen, är för barnet således ett slags narcissistisk kris.<sup>111</sup> Våra kärleksrelationer kan liknas vid dakapon av denna kris, i växelspelet mellan avsky och idealisering; avsky och äckel inför symbiosen med moderskroppen och ett slags idealiserande rörelse bort från den.<sup>112</sup> Med Andreas-Salomé skulle vi också kunna förstå dessa kärleksrelationer som konstnärligt skapande. Den skapande människan, menar hon, vet att kval och lycka, sorg och glädje hör samman. ”Har det inte vid sidan av hänryckningen”, skriver Andreas-Salomé, ”alltid legat ett drag av svårmod över hans (Narkissos) ansikte?” Hur dessa *två*, lyckan och sorgen, (”det som är bortvänt från sig själv, det som reflekteras mot sig själv, hängivenheten och eget hävdande”) förenas till *ett* kan ”bara poeten” uttrycka.<sup>113</sup>

Ekot från den andra stranden  
lemmas in med blodets sträcka  
lämnar spår i timglassanden –  
sorg och glädje enas till en gåtfull röst.<sup>114</sup>

I dikten *Eko* från samlingen *Pärisosa* (1923) finner vi dessa rader. Versen är symptomatisk; ett flertal dikter från denna samling, denna tid, ruvar en uttryckets problematik. Den poetiska rösten lyfter, irrar svävande i plastiska rörelser, men dyker så, störtar åter i marken. Diktens första strof, ”Fast som lärkan dagen lyfte, sprängd av sången tog den mark –”, tangerar denna tematik: rösten, språket som lyfter, men som sprängs av sitt eget ljudande, sin egen sång, ”- natten bytet återkräver”. Ljuden vill ut, orden vill formas, men uttrycket stävjas vid dess rot. ”Känslans näver skälver där ännu bland svartnad bark”, och mörkret återkräver sitt byte – sin egen *avkomma*. Ty, denna mörka rörelse, är både utsägelsens incitament, och dess yttersta barriär.

Det är gränslandet mellan det outtalade och det utsagda, där uttrycket hämmas och blott den stumma gesten är. Men så, just som sorg och glädje enas till ”en gåtfull röst” skönjs en glipa, en spricka i ytan.

Så ditt blod, som skummat, stretat –  
detta livets vattendrag –  
klarnar upp tillslut i grunden,

---

<sup>111</sup> Kristeva, 1990:212.

<sup>112</sup> Ebba Witt-Brattström, 1990:23.

<sup>113</sup> Andreas-Salomé, 1995:152.

<sup>114</sup> Marie Under, *Eko i Pärisosa*, 1922, Översättning: Ivar Grünthal, *Vigilia*, 1963, s.23.

som om hjärtat hade vetat  
om ett hav, om stora stunden  
då du ödmjukt plånar ut ditt gamla jag.

Blodet klarnar upp i grunden; två blodgrupper blir till en. Gränsen till språket har töjts och slutligen brustit; den ursprungliga jordmånen har lämnats för ett ändlöst hav; ett ursprungligt ”jag” har utplånats, för att forma ett... ja, vad då?

I *Pärissosa* uttrycks såväl stumheten som en möjlig väg in i språket. Underkastelsen i dikten *Ve*, att inte ges poetiskt tillträde till sitt eget språk - trycker på läppen, själens levring, ”sitt stumma tecken”. ”Och detta ljud, som kvävt i strupen stannat – / var det ett ord? Nej, någonting helt annat”, ett gutturalt ljudande, ett skorrande, både av begränsning och av poetisk livskraft, uttrycksvilja. Så eftersöks språket, rösten prövas, ljudandet lyfter, men störtar åter - ”sprängd av sången tog den mark”. Inte förrän *efter* försöket genom *Eko(t)*, stundas *Övergång(en)*.

Plötsligt är det som föll allting isär:  
nattens block krossar gatan under ens fötter,  
långor raglar till för en fläkt, snörappade,  
in i väggen ryggas denna port som kurar,  
tomma lutar sig grindar mot hus utan rötter,  
där sängarna tunga av sovande är.  
Så hjälplöst borttappade  
nu – om dagen de kanske gör någon nytta ändå –  
står dessa stolpar och murar.  
En driva som en kyrka. – Glasklart ekar dina fjät.  
Du drar andan. Skräms. Skriker till – vem vet?  
Har du mistat ett barn? Du klagas så.  
Genom din iver en spricka glöder.  
Sval helgelse bördan ifrån dig tar:  
bländande blek snön blöder,  
stannar på din skuldra som oskuld kvar.  
Du hör tystnaden som ett dånande vatten.  
Som ett ax du tyngs – och spills ut i natten.<sup>115</sup>

Upplösning, sammanbrott – återfödelse. Plötsligt är det som om allting faller isär, och sätts ihop till en ny enhet, helhet, i ett nytt system. Författarsubjektet rör sig i en omgivning, som är både välbekant och ny; här har hon vandrat förut, men aldrig på detta sätt. Gatan under fötterna är

---

<sup>115</sup> Marie Under, *Övergång* i *Verivalla*, 1923, Översättning: Illmar Laaban, *Vigilia*, 1963, s. 22.

krossad av natten – med ”trevande” steg tar hon sig fram. Tingen omkring henne besjålas - och instabiliseras; längor raglar, portar kurar, hus görs rotlösa. I den yrande snön närmar hon sig tingen, objekten, med kristallklar blick. De uppenbaras, besjålas inför henne, likt ett prisms ljus på en blank projektionsyta. ”En driva som en kyrka – Glasklart ekar dina fjät”.

Som på ett avstånd betraktas självet, i en Södergransk apostrof till den egna kroppen. ”Du drar andan. Skräms. Skriker till – vem vet?” I detta ”du” samlas det arkaiska ursprung, den helhet som ”jag” en gång tillhörde, i detta du samlas åter subjekt och objekt. I ”du” finns ännu ”jag” just före dess utbrytning, i ”du” finns också den del av symbiosen som skall lämnas därhän. ”Har du mistat ett barn? Du klagar så”. I en svepande gest idealiseras, återgäldas den ursprungliga symbiosen, just före den absoluta övergången:

Sval helgelse bördan ifrån dig tar:  
bländande blek snön blöder,  
stannar på din skuldra som oskuld kvar.

Användandet av duet, som dubbelt betecknande, antyder subjektets livslånga bindning, det konstnärliga skapandets ”obetald(a) skuld till moderskroppen”<sup>116</sup>, till den primära symbiosen - där vi finner det poetiska språkets upprinnelse.

Nu när möjligheten till talet finns, blir tystnaden hörbar. Rymden i talets pauser dundrar; övergången i den nya ordningen är fullkomlig – det poetiska språket vidlåder det mänskliga uttryckets gränslöshet. ”Du hör tystnaden som ett dånande vatten. Som ett ax du tyngs – spills ut i natten”.

### *Med mig själv*

Fräckt trycker sig en naken natt mot rutan  
för stjärnlöst narrspel med den svarta lutan.

Jag ställer mig – en ensamhetens träl –  
öga mot öga med min egen själ.

Haha! Du här? Men dina vingar skiner  
med dyig glans, ett svärd i blicken viner.

Din slöja riven, bröstet blottade,

---

<sup>116</sup> Ebba Witt-Brattström, 1990:18.

fötterna blodiga, bespottade.

Din vita dräkt av orenhet är stel –  
och det är helt mitt fel, mitt stora fel.

Min fiende, min vän, mig tillgift ge:  
jag varit din, du min förbannelse.

Jag tycker synd om oss – låt mig vid spegeln sitta  
att med din sanning mina lögner kvitta.<sup>117</sup>

Dikten *Endaga* från samlingen *Verivalla*, 1920. En kvinna blickar genom rutan. Natten tränger sig på, tätnar utanför fönstret, och plötsligt står hon inför en spegel - ansikte mot ansikte med sig själv. Vad får hon se? En kvinna i ljus dräkt, fläckad av lera, blodig, med sönderrivna kläder. Först skrattar hon åt återspeglings: vem är detta, med dyiga vingar och blick lika vass som svärdets egg? Men snart ser hon; denna återspeglings härjade uppenbarelse är hon själv orsak till, är hon själv en del av. ”Min fiende, min vän, förlåt mig”, säger hon, du och jag härleds till varandra. Slutraden blottställer förhållandet dem emellan; det är ”du” som är sanning – ”jag” blott falskhet.

Spegeln, och själva återspeglings, är konstitutiva element i Luce Irigarays teori. I *Speculum de l'autre femme* (*Speculum of the Other Woman*) skärskådas hur det manliga subjektet upprätthåller sin monolitiska ställning genom definitionen av kvinnan som den Andra, kvinnan som spegel för mannens självrepresentation. Vi kan anta, skriver Irigaray, ”that any theory of the subject has always been appropriated by the ‘masculine’.” På samma sätt som ett subjekt konstitueras genom uppställandet av eller driften mot ett objekt (som vi såg tidigare), måste (det manliga) subjektet också kontinuerligt vidmakthålla sig självt utifrån ett objekt (som är kvinnan). I psykoanalysen, lyder Irigarays fräna kritik, definieras kvinnan som motsats, antites, fraktion till den manliga enhetligheten. Det feminina tvingas in i manliga dikotomiers andra led: ”be/become, have/not have sex (organ), phallic/non-phallic, penis/clitoris or else penis/vagina, plus/minus, clearly representable/dark continent, logos/silence or idle chatter, desire for the mother/desire to be the mother”.<sup>118</sup> Mannens *synliga fallos* ställs mot kvinnans *nothing to see*; kvinnan är mannens *negativ*. Genom att spegla sig i kvinnan, och definiera denna som sin motsats, upprätthålls mannen och det maskulina, hans roll som subjekt står ohotad. Detta, menar Irigaray, är del av en uråldrig idé om symmetri, om identitet och överensstämmelse, en dröm som ständigt härleds till det *lika*, det

---

<sup>117</sup> Marie Under, *Ensam med mig själv* i *Vigilia*, Stockholm, 1963, Översättning: Ivar Grünthal, s. 21. För det estniska originalet se bilaga 1.

<sup>118</sup> Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Cornell University Press, New York, 1985, s. 22.

manligas *sameness*. Men hennes poststrukturalistiska teori ifrågasätter inte bara dessa dikotomiska ordningar, utan likväl subjektet som sådant. Eftersom västerländsk teori formerat subjektet utifrån maskuliniteten, är kvinnans införlivande av en *dylisk* subjektivitet omöjlig; en kvinnlig subjektivitet definierad utifrån den manliga, skulle innebära en manlig transparens och dess bibehållna positionering som referens. Subjektivitet, i denna betydelse, är alltså förvägrad kvinnan. Hon är utlämnad till att vara objektet, utifrån vilket mannen representerar sig själv. Hon skrivs in som den manliga kulturens motsats (natur) och studeras som en hysterika, sjukdomsförklarad och stum - ”stripped even of the words that are expected of her upon the stage invented to listen to her”.<sup>119</sup>

Då kvinnan inte kan bli vad manlig logos definierar som subjekt, återstår möjligheten att ifrågasätta, att rucka detta subjekt vid dess grund. Kvinnan måste söka vägar in i det manliga logos som kastrerat henne. Hon är subjektlös, kastrerad från eget språk – men kan hon finna röst? Hon måste söka vägar in den språkliga ordning som definieras av mannens lag och omkullkasta den, invertera dess syntax och system av binära motpoler...

*Overthrow syntax* by suspending its eternally teleological order, by snipping the wires, cutting the current, breaking the circuits, switching the connections, by modifying continuity, alternation, frequency, intensity.<sup>120</sup>

Genom att tangera det manliga begäret (blicken) som ett eget begär (blick), kan hon tända eld på spegeln och sålunda vägra det manliga penissubstitutet, ögat, sin blick och självrepresentation. (Den manliga blicken hindras med den historiskt symboltyngda bilden av det brinnande glaset). Övertagandet av spegeln, och därigenom den egna kroppen, blir betydelsefullt för kvinnan eftersom det är denna som konstituerar hans ännu monolitiska syntes.

Enel Melbergs översättning av *Endaga* börjar: ”Oförskämt mot rutan trycker/sig natten som en gengångare, naken, utan måne”. När fönsterrutan framför diktjagets blick av natten förvandlas till spegel, är det under en himmel utan måne. Månen, en symbol för maskulinitet inte bara i 20-talets litteratur, lyser i Unders dikt blott med sin frånvaro (*Kuu* betyder måne, *-tu* lös). Framför spegeln står kvinnan, ensam, och betraktar sig själv, sin med trasor halvt täckta kropp. ”Din duk på bröstet har blivit sönderriven,/ dina fötter är leriga och blodiga”<sup>121</sup>, eller i Ivar Grünthals översättning, ”din slöja är riven, bröstet blottade,/ fötterna blodiga, bespottade”.<sup>122</sup> Kvinnokroppen synliggörs, och spegeln får blotta en kvinnas sanning. Men det är inte fråga om

---

<sup>119</sup> Irigaray, 1985:140.

<sup>120</sup> Ibid., s. 142.

<sup>121</sup> En parallell kan dras till *monsterkvinnan*, det klassiska motiv i kvinnliga författarskap som Gilbert och Gubar uppmärksammat i *The Madwoman in the attic*. Ett motiv som Under här spelar med och överskrider.

<sup>122</sup> Marie Under, *Ensam med mig själv* i *Vigilia*, 1963, Översättning: Ivar Grünthal, s. 21.



en kvinnlig självrepresentation, så mycket som implosionen av den manliga syntaxen. Det är en maskerad, en rolltolkning, där subjektets trasiga kläder bärs av en kvinna, och blottar hennes kropp. En maskerad som avslöjar subjektet som just detta: mask, förklädnad och som avhängig sitt objekt.

Detta när en kvinna ligger nära en manlig diskurs, härmar eller på något sätt tangerar den, men genom att vara kvinna framkalla en dissonans, ett slags skorrande, är vad Irigaray kallar *mimikry*. Kvinnan är förpassad till upprepningen, till att vara eko, men just där, menar Irigaray, finns också hennes verkliga möjlighet. Vi måste förstå att ord, språk är det manliga subjektets främsta redskap till att klä sitt kvinnliga objekt i undergivenhetens dräkt. En kvinnas konstitution genom språket, menar Irigaray, är således ett vanskligt projekt. Hennes omstörtande möjligheter ligger snarare i en ”destitution in language”<sup>123</sup>, eller hennes bejakande av ett språk av gåtor och allusioner, indicier och liknelser, motsägelser. Genom att vara spegel, men att hon gör ytan krumbuktisk, grumlig, solkad av fett och lera, ständigt spelande – icke avspeglade. Genom att vägra en inrättning i den statiska dikotomin, genom att vara en reflekterande yta som inte återger men spelar, upprättas framför subjektet inte ”the void of nothingness but the dazzle of multifaced speleology”.<sup>124</sup> Så synliggörs det Andra, en röst accentueras, i det som tidigare var genomskinligt, blott reflekterande.

Vad av detta spel finner vi då i Marie Unders *Endaga?* I natten utan måne bryts manlig logos, fram träder spegeln - inför kvinnan. Kvinnans blick mot spegeln utmanar positionen som förbehållits den manliga blicken. Under månlös himmel står hon *endaga*, blott ”med sig själv” och betraktar, inte ett Andra som manligt, utan sig själv, sin egen kropp - kvinnokroppen, naken, synliggjord. Och vad ser hon? Det nakna, blodiga och besudlade... Hon ser sanningen i denna reflektion, hon ser/skapar reflektionen *som* sanning. Blickar flyr våglöst över det egna ansiktet, verkningslöst; här rycks reflektionen från sina rötter. Reflektionen, återspeglingsen frigörs från subjektet som speglar sig. Denna nattsvarta glasruta till spegel, är grumlig och diffus. Men här står inget subjekt, här står själva reflektionen inför spegeln, inför sig själv. Jag skall få tillfälle att utveckla denna läsning.

Idén om kroppen (och dess kroppslighet) som det kvinnliga skapandets scen, som vi här ser gestaltad hos Irigaray, är central i den moderna franska feminismen. Språket, konsten och dess både omvälvande och subjektiverande funktioner relateras till kvinnans kroppslighet, hennes erfarenhet av den egna kroppen. Men en sådan förbindelse, mellan en kvinnas erfarenhet av kroppslighet och hennes konstnärliga produktion och jag-skapande, har knappast sitt ursprung i

---

<sup>123</sup> Luce Irigaray, 1985:143.

<sup>124</sup> Ibid.

modern feministisk teori (om än sin mest nyanserade utformning). En sådan dialektik har varit fruktsam tidigare, inte minst i det tidiga 1900-talet.

De senaste 30 årens feministiska litteraturforskning har lyckats borsta fram skarpa konturer till modernismens kvinnliga författarskap och dess mäktiga, eruptiva rörelse, som tidigare historieskrivning sökt förlägga under jord. Modern feministisk teori har kunnat referera till denna tid som genesis för ett kvinnligt litterärt jag-skapande, och successivt påvisat denna som en av modernismens mest betydelsefulla strömningar. Men på samma sätt som vi måste ifrågasätta *modernismen* som begrepp innan vi talar om litterära *modernister*, bör vi också fråga oss *hur* en litterär modernist blir/blev till. Som citeringen av Rita Felski i uppsatsens inledning gör gällande, ”to be modern is often paradoxically to be antimodern”.<sup>125</sup> Det tidiga 1900-talet är det kvinnliga litterära jagets storhetstid, det kvinnliga subjektets dagning, men högmodernismens (eller dess tids) starka kvinnliga röster är också ett ifrågasättande av den suveräna subjektivitetens giltighet, eller dess hela existens. Ebba Witt-Brattström finner i Edith Södergrans dikt *Alla ekon i skogen* ”ett exempel på omkastning från Narcissus till Eko, till den modernistiska insikten att språket konstruerar oss och vår ’verklighet’ mer än tvärtom”. Hon tangerar här riktningens mærg, en resonemangets kvintessens. Marie Unders dialektiska språkskapande/poesiskapande renderar en materialitet, som ovan anförts – det är ljud, form, bild bredvid tecken. Hennes poesis språkliga nyskapande generar nya ordkonstellationer. Men här finns också öppningen mot nya jag/du-relationer; metamorfoser av subjekt och objekt. Under uppsatsens nästföljande sidor ska jag vidröra konsekvenserna av hennes nybildande språklighet. En central fråga blir: hur kan vi finna reflektionens, ekots röst hos subjektet?

Kritik av Irigaray gör ofta gällande en avsaknad av subjekt i hennes teori. Ofta försummas helt den starka, oändligt nyanserbara kvinnliga röst som hennes teori uppför, till förmån för frågan: var är det kvinnliga *jaget*. Margaret Whitford har formulerat en Irigarayisk huvudsats: ”att säga jag är inte nödvändigtvis att skapa jag”.<sup>126</sup> Att läsa Marie Under och det litterära 20-talet genom Irigaray är att läsa en kvinnas studium av könsskillnaden, utifrån sin kropp och kroppslighet, hennes konstitution i relation, och där, hennes höjning, stigning – hennes nyanserade röst. Alltså, genom att vara Du också betvivla Jag.

### *Subjektsinversion*

Fullt så singulärt bör vi dock inte läsa dikten *Endaga*: som ett Jag som betraktar ett Du, och ser ett sannare väsen, eller en konstitution av ett förhöjt, illuminerat Du. I sådana läsningar är fortfarande Jaget och Duet betingade av varandras inbördes skillnad, eller rättare sagt, avståndet

---

<sup>125</sup> Rita Felski, 1995:11.

<sup>126</sup> Margaret Whitford, *The Irigaray Reader*, Blackwell, Oxford, 1991.

dem emellan. När diktjaget i *Endaga* (i de två svenska översättningarna, *Ensam med mig själv*) träder inför den av bäckmörkret frammanade spegeln och skrattar åt sin like ser hon varken ett reflekterat Jag, eller ett ”Du där”.

Haha! Du *här*? Men dina vingar skiner  
med dyig glans, ett svärd i blicken viner.<sup>127</sup>

Originalorden lyder: ”Hahaa, vöi sina!”. Sina betyder Du. Vöi betyder ”eller”, i bemärkelsen föra ihop ord med divergerande ofta motsägande betydelser, till skillnad från Ehk (”eller”, ”med andra ord”) som sätts ut mellan ord eller satser av liknande betydelse. ”Elu vöi surm” är estniska för ”liv eller död”. Alltså: ”eller du!” utan frågetecken... Hur tolka detta? I meningen just före har natten bildat fönsterspeglarna i vilken hon har ”ställts ansikte mot ansikte med mig själv”, på estniska: ”oma südamega palest palge säet”, mer eller mindre ordagrant ”med mitt hjärta/innersta mittemot uppställt/installerat/fixerat”, men i det sista ordet, *säet* (sädema, seade) ligger också *enbet*. Min översättning här nedan lyder: ”fixerad vid bilden av mitt eget jag”. Då kommer: ”Eller du...” som en ontologisk frågeställning: vad består detta innersta av? Blott ett jag eller också ett du? Det är på något sätt ett subjektets immanenta eko. Avbilden speglar sig i diktjaget, lika väl som jaget betraktar sin reflektion. Originalen ser sin kopia, på samma sätt som kopian speglar sig i originalet. Men den abstraktion av diktjaget vi får betrakta är inte den av spegelns dubbelhet, kartografins avbildning: här står helt enkelt inte original inför kopia, eller subjekt inför objekt. Här har avståndet dem emellan imploderat. ”Du här”, lyder Ivar Grünthals översättning, men det skulle lika gärna kunnat stå ”objekt i mig”, eller ”Jag är Reflektion”. I diktens sista strof läser vi:

Ja löikavalt mul hakkab sinust-endast hale:<sup>128</sup>

Eller i Enel Melbergs översättning:

Och med skärande smärta börjar jag tycka synd om mig-dig.<sup>129</sup>

Här blir fusionen ännu tydligare; subjekt och objekt enas till en gåtfull helhet. ”Mul on endast kahju” är estniska för ”Jag tycker synd om mig själv”, medan ”Mul on sinust kahju” betyder ”Jag tycker synd om dig”. Diktjaget ömkar sålunda för både ”dig” och ”mig”, men inte en i taget,

<sup>127</sup> Marie Under, *Ensam med mig själv* i *Vigilia*, Översättning: Ivar Grünthal, 1963, s. 21.

<sup>128</sup> Marie Under, *Endaga* i *Verivalla, Mu süda laulab*, 1981, s. 111.

<sup>129</sup> Marie Under, *Ensam med mig själv* i översättning av Enel Melberg.

efter varandra, på olika sätt - utan samtidigt, på samma sätt, i samma rörelse. ”Sinust-endast” reflekterar tillbaka till samma helhet. Subjektets spegling träder fram som enda sanning: ”Du sanning, jag – överstruken falskhet”. Men avståndet mellan subjektet och objektet har imploderat, all kausalitet, all lineäritet är upplöst. Subjekt och objekt existerar unifierat: ”sinust-endast”. Detta ”mig-dig” är sin egen reflektion, återspeglning, och blott själva reflektionen är sann. Avbild utan urbild, Eko utan ursprungsljud, kopia utan original, mimikry utan manligt subjekt. Den gåtfulla rösten som alstras är inte ett eko, men ett simulakrum.

Simulakrats postmoderne teoretiker *par excellence*, Jean Baudrillard beskriver i *Simulacres et Simulation* hur denna kopia utan original sätter ifråga hela den kausala världen: ”the distinction between cause and effect, between active and passive, between subject and object”.<sup>130</sup> Ett simulakrum saknar referenser, kan endast härledas till sig självt – det är kartan som föregår sitt territorium, som saknar territorium. Baudrillard använder termen i sin djupanalys av det moderna informationssamhället och dess karaktär av hyperrealism, där det enda sanna är själva mediet. All mening har upplösts till förmån för en extatisk, innehållslös simulation som inte är verklighet, men en högre verklighet, en hyperverklighet. Så är också det tidlösa simulakrat. Baudrillard citerar Eklesiastes:

The simulacrum is never what hides the truth – it is truth  
that hides the fact that there is none. The simulacrum is true.<sup>131</sup>

Den subjekts/objektsimplosion som vi bevittnar i Marie Unders *Endaga* kan således också läsas som en implosion av mening, av innebörd, där Jag och Du blir simulakrum. En implosion av lag, ordning, av den binära formeringen av passiv och aktiv, av spegelns enhet och dess unika självrepresenterande Jag. Upplöst är såväl mannens självrepresentation som hans representation av kvinnan. Den månlösa natten är en natt lösgjord ur manlig logos. Men här existerar *Jag* blott som falskhet, som statiskt unison, som monolitisk form. Reflektionen, speglingen lösgörs i ett evinnerligt vågspel. *Fiende/Vän, Du/Jag, Här/Där*. Diktjaget öppnar upp sin bröstorg, och blickar in mot hjärtat, det innersta för att bringa klarhet i vad detta innersta består utav. Därinne finner hon inte bara ett jag men ett du, sitt eget objekt, sin spegelbild, sitt Andra. Subjektet finner sitt objekt, avståndet dem emellan imploderar och skapar – ett hypersubjekt.

Med hjälp av Irigaray och Baudrillard finner vi hos Marie Under hur rösten överskrider subjektet. Subjektet inverteras och fortplantar en kvinnlig röst som ljuder bortom, som vittrar akustiken, och övergår subjektets ordning. En röst som vägrar inskränkning i en dualism, som

---

<sup>130</sup> Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Michigan 1994, s. 30.

<sup>131</sup> Ibid., s. 1.

undandrar sig enhet, syntax, symmetri och vars enda fasta karaktäristik är dess ändlösa skiftning. Med denna läsning i sinnet presenterar jag här *Endaga* i en egen översättning:

*Med mig själv*

Skamlöst trycker sig natten mot rutan  
gastlikt, natten är naken och månlös,

och jag är åter lämnad ensam  
fixerad vid bilden av mitt eget jag.

Hahaa, eller du! Dina vingar glänser  
av lera, din blick är fast som svärdet.

Ditt linne över bröstet är söndrat,  
dina fötter är jordiga och blodiga.

Besudlad är din källrena dräkt:  
och det är mitt fel, mitt eget fel.

Min fiende, min vän, förlåt:  
du är i mig, och jag i dig, en helhet.

Och skärande i mig, en ömkan för dig-mig:  
du sanning, jag – överstruken falskhet!<sup>132</sup>

*Avslutning*

Att stipulera en kvinnlig subjektivitet i det tidiga 1900-talet är inte att upprätta ett kvinnligt subjekt i moderniteten. Det är att läsa själva skrivandet av texten, och det tillstånd av självmedvetenhet som detta vidlåder, som ett sätt att söka *skapa* kvinnlighet, subjektivitet. Men även en sådan ingång, som denna uppsats sökt påvisa, har sina nyanser. Rosi Braidotti formulerar en pregnant sats: ”How can ’we feminists’ affirm the positivity of female subjectivity at a time in history and in the philosophy of the west where our acquired perceptions of the

---

<sup>132</sup> Översättningen är gjord i samarbete med Ellinor Eichhorn.

subject are being radically questioned".<sup>133</sup> Flertalet feministiska teoretiker har diskuterat och problematiserat kring subjektets död i postmodern teori, och faran med att problematiseringar och ingångar till kvinnlig subjektivitet resulterar i essentialism. Som jag sökt belysa i denna uppsats riskerar ett arbiträrt upprättande av ett kvinnligt subjekt i en litteraturhistorisk diskurs att producera en liktidig förskjutning av mannen till transparens. Kvinnan blir subjekt först då mannen blir subjektslös, något utanför, referens, domare. Kort sagt, han finner en plats där han kan fullfölja sin självrepresentation, med kvinnan (även en självrepresenterande) som Andra.<sup>134</sup>

Att skriva in Marie Under i Erosdiskursen är inte att upprätta ett kvinnligt suveränt subjekt i modernismen. Det är att inrätta hennes 10-talpoesi under den diskursiva idén om maximerad kvinnlig subjektivitet genom ett återopande av Eros, en reflektion av den egna kroppsligheten och manifesterandet av sin sexualitet. På sätt och vis måste vi förstå Erosdiskursen som viljan till makt och drömmen om ett kvinnligt subjekt, men med lyriker som Marie Under utvecklas och inverteras Eros lika mycket till ett ifrågasättande av subjektiviteten. Den kroppsliga självmedvetenheten ger en subversiv kroppslighet, en kroppslig destruktivism, som bryter sig ur den form som också är dess ursprung. Det är ekot som själv tar kontroll över återgivandet av upprepningen, och ifrågasätter upprepningens behov av enhetligt ursprung. Irigarays mimikry är en reflektion som genom skenavspegling ifrågasätter den speglade. Det är inte skapelsen av ett nytt subjekt, men det skorrande vittrandet av det gamla.

Att närma sig kroppen i Eros är för Marie Under också att närma sig språket. Begäret knyts till läpparna, munnen och knyts på så sätt till utsägelsen, ljudandet och talet. Unders språk av neologismer är lika mycket materia och ljud som tecken. *Språkets materialitet*; orden får en betydelse bortom tecknets ordning. Att skriva poesi blir att skriva språk, att föda/skapa språk. Och i denna nya språkmassa finner vi en poetisk röst, en ny poesi. Här möjliggörs en poesi med nya bildvärldar av upplöst kausalitet och imploderade avstånd. *Sinust-endast*. Det absoluta exemplet är dikten *Endaga*. På samma sätt som en text övergår sin författare övergår rösten här sitt subjekt. Brutnen är dikotomiernas förtryckande konstellation, imploderat är avståndet mellan passiv och aktiv, jag och du, bild och avbild. *Subjektets inversion*. Reflektion och simulakrum.

Utan Gud, utan lag och logos, röjs en sann *tombet*. Ensam, under ett naket och månlöst himlavalv ekar en *röst* av mångfald, som embryot av ett annat stjärnspel.

---

<sup>133</sup> Rosi Braidotti, *The Politics of Ontological Difference i Between Feminism and Psychoanalysis*, London, 1989, s. 91.

<sup>134</sup> Att Baudrillard kan bidra med värdefullt teoretiskt stoff i denna problematik är en smula ironiskt, eftersom han stundtals själv utpekats som en av dessa manliga teoretiker som sökt en transparent position.

## REFERENSER

- Andreas-Salomé, Lou *Erotik och Narcissism* Natur och Kultur, Stockholm, 1995.
- Baudrillard, Jean *Simulacra and Simulation* University of Michigan Press, USA, 1994.
- Björkstén, Ingmar *Poeter 'dynglar' lyrik*  
Recension av *Vigilia* Norrköpingstidningar den 2 maj, 1963.
- Braidotti, Rosi *Between Feminism and Psychoanalysis*  
(Red.) Teresa Brennan. Routledge, London, 1989.
- Culler, Jonathan *The Pursuit of Signs* Routledge & Kegan Paul London, 1981.
- Eliot, Thomas Stearns *Selected prose of T.S Eliot* Harvest, New York, 1975.
- Ekelundh, Bernt Recension av *Vigilia* Göteborgs Tidningen den 24 mars, 1963.
- Ellmann, Mary *Thinking About Women* Harvest, New York, 1968.
- Felski, Rita *The Gender of Modernity* Harvard University Press Cambridge, 1995.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan *No Man's Land – the Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Vol 1.* Yale University Press New Haven, 1988.
- Hedin, Benkt-Erik Recension av *Vigilia* Kvällsposten den 6 maj, 1963.
- Hinrikus, Rutt m fl. *Marie Under* Ilmamaa, Tartu, 2003.
- Irigaray, Luce *Speculum of the Other Woman* Cornell University Press New York, 1985.
- Itter, Jante Recension av *Vigilia* Borås Tidning den 7 april, 1963.
- Kollontaj, Aleksandra *Den Nya Moralen* Gidlunds. Stockholm, 1979.
- Kristeva, Julia *Stabat Mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström* Natur och Kultur Stockholm, 1990.
- Lange, Anne (Red.) *Kuus Eesti Luuletajat Six Estonian Poets* Tänapäev, Tallinn, 2002.
- Lindgren, Rune Recension av *Vigilia* Dagbladet Nya Samhället i Sundsvall den 8 april, 1963.
- Lott, Mare & Möldre, Aile *A Brief History of the Estonian Book* National Library of Estonia, Tallinn, 2000.

Melberg, Enel	<i>Den okända drottningen i Kvinnornas Litteraturhistoria, del 2</i> (Red.) Holmquist, Ingrid & Witt-Brattström, Ebba.	Författarförlaget. Malmö, 1983.
	<i>Historien om Marie Under i Tidskriften ARTES, nr 3 2005</i>	
Olsson, Anders	<i>Ekelöfs Nej</i>	Albert Bonniers förlag Stockholm, 1983.
Rådemyr, Carl	Recension av <i>Vigilia</i>	Östergötlands Folkblad den 28 mars, 1963.
Swahn, Sven Christer	Recension av <i>Vigilia</i>	Sydsvenska Dagbladet den 18 maj, 1963.
Strindberg, August	<i>Sista ordet i kvinnofrågan, i Samlade skrifter nr 54 – 'Efterslätter'</i>	Albert Bonniers förlag Stockholm, 1920.
Tideström, Gunnar	<i>Edith Södergran</i>	Wahlström & Widstrand Stockholm, 1949.
Thunberg, Lars	<i>Poesi i Exil</i> Recension av <i>Vigilia</i>	Vestmanlands Läns Tidning den 11 april, 1963.
Under, Marie	<i>Vigilia. Dikter i Urval.</i> Översättning: Ivar Grünthal och Illmar Laaban	Wahlström & Widstrand. Stockholm, 1963.
	<i>Mu Süda Laulab</i> Estnisk samlingsvolym.	Eesti Raamat, Tallin, 1981.
Witt-Brattström, Ebba	<i>Moa Martinson – skrift och drift i 30-talet</i>	Norstedts, Göteborg, 1989.
	<i>The New Woman and the Aesthetic Opening</i> (Red.)	Almqvist & Wiksell Int. Stockholm, 2004.
	<i>Ur Könets Mörker Etc</i>	Norstedts, Stockholm, 2003.
	<i>Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Band 3.</i> (Red.)	Wiken. Höganäs, 1996.
	<i>När kroppen blir poesi.</i>	Dagens Nyheter. Den 27 December 2005.
Whitford, Margaret (Red.)	<i>The Irigaray Reader</i>	Blackwell, Oxford, 1991.
Wigforss, Brita	Recension av <i>Vigilia</i>	Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning den 27 Mars, 1963.
Österling, Anders	Recension av <i>Vigilia</i>	Stockholms-Tidningen den 10 april, 1963.



## APPENDIX

### *Bilaga 1*

#### *Endaga*

End häbematult litsub vastu ruutu  
öö kodukäijalik, öö alasti ja kuutu,

ning mina olen jälle üksi jäet  
ja oma südamega palest palge säet.

Hahaa, või sina! Ent su tiibe valgus  
on mudastet, su silmis mõõga kalgus.

Su linik rindadelt on käristet,  
su jalad poristet ja veristet.

On reostet sinu allikpuhas rüü:  
ja see on minu süü, on minu süü.

Mu vaenlane, mu sõber, anna andeks:  
sa olnud mulle, mina sulle vandeks.

Ja lõikavalt mul hakkab sinust-endast hale:  
sa tõde, mina – ülevõõbat vale!<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Marie Under. *Endaga i Verivalla*, 1920. *Mu süda lanlab*. Eesti Raamat. Tallinn, 1981. s 111.