

"KROSSA  
BOKSTÄVLARNA MELLAN TÄNDERNA"  
SPRÅKGROTESK  
HOS  
GUNNAR  
EKELÖF  
OCH  
HENRI  
MICHAX

Per Bäckström

Den moderna experimenterande poesin och prosan har tagit två olika vägar: den ena följer normerna för den modernistiske författarens "språkpyssel", eftersträvande en salongsrevolution innanför den autonoma estetikens område, medan den andra sveper iväg stavelserna i ett totalangrepp på språket, i ett avantgardistiskt experimenterande med en karnevalistisk neddragning av orden till det vanliga livet, långt från estetikens elfenbenstorn.

Jag kommer att exemplifiera min tes om detta slags språkangrepp genom att analysera två olika poeters avantgardistiska förhållningssätt, och vad som gör att det skiljer sig från andra former av experimenterande. De två diktarna är Gunnar Ekelöf som – om än känd för sina grotesker – hör till den svenska "finkulturen", och den franske författaren och konstnären Henri Michaux, som skrev en surrealistisk-grotesk kortprosa och poesi.<sup>1</sup> Gemensamt för dem båda är en momentan vanmakt vid språket, uttryckt i några dikter som belyser det fenomen som jag vill kalla språkgrotesk.

Själva termen grotesk är inte entydig, och jag inleder därför med ett försök till avgränsning av begreppet, för att på detta sätt grundlägga

---

<sup>1</sup>Gunnar Ekelöf har också sin grund i den surrealistiska poesin, även om han bloomskt förnekar detta lika hårdnackat som Henri Michaux. Jag vill poängtera att när jag talar om avantgarde, så menar jag ett sätt att förhålla sig till konstnärsrollen, eftersom vare sig Gunnar Ekelöf eller Henri Michaux var "anslutna" till någon avantgardistisk rörelse. De utgör snarare gränsfall i området mellan modernism och avantgarde, vilket gör dem tacksamma att analysera i det här sammanhanget.

en förståelse för det specifika i det groteska, som en utgångspunkt för diskussionen om språkgrotesk hos Ekelöf och Michaux. Artikeln får därmed ett dubbelt syfte: det pedagogiskt redovisande i förening med det analytiskt diskuterande.

### Ett försök till avgränsning av begreppet grotesk<sup>2</sup>

"Grotesk" har två användningsområden: dels som adjektiv, dvs. karakteristik eller stilmedel, och dels som substantiv, dvs. (litterär) genre. I den senare betydelsen har begreppet fått skiftande innehåll i olika nationella traditioner, något som gör det mindre relevant för en generell förståelse av fenomenet. Huvudvikten i min framställning ligger därför på en diskussion av adjektivet "grotesk", dvs. stilmedel som ger en grotesk effekt. Avgränsningen gentemot likartade begrepp är inte helt enkel eftersom gränserna är flytande, samtidigt som begreppet är "stärkt værdiladet og siger oftest mere om virkningen på den talende end om de forhold, man taler om".<sup>3</sup>

Ordet grotesk kommer ursprungligen från bildkonsten, och är "afledt fra det italienske *grottesco* fra *grotta* (hule) og benyttes om en særlig ornamental stil, der blev opdaget mot slutningen af det femtende århundrede under udgravningen af nogle kældre og krypter i Italien".<sup>4</sup> Denna antika stil är speciell i sitt sammanflätande av ofta oförenliga element – t.ex. växt- och djurdelar – och utgör det avgörande brott med den klassiska estetiken, som renässansen senare återupptäckte.<sup>5</sup> Inom det litterära fältet används begreppet först av Montaigne som en karakterisering av den spretiga stilen i de egna essäerna, vilka hör till föregångarna till den litterära aforismen, "der i en komprimeret, paradoksal form udtrykker en subjektiv tanke eller erkendelse, som stiller spørgsmålstegn ved de accepterede forestillinger, medfører brugen af uforenelige kontraster, groteskindfald og ambivalente effekter".<sup>6</sup> Begreppet har därefter fått skiftande innebörd i olika nationella litteraturtraditioner. Starkast kom grotesktraditionen att bli i Spanien och i England, där begreppet i

---

<sup>2</sup>Avsnittet baseras på: Bachtin 1986, Kayser 1963, Nielsen 1976 och Pedersen 1976.

<sup>3</sup>Nielsen, 1976, s. 211.

<sup>4</sup>Pedersen 1976, s. 126.

<sup>5</sup>Ibid.

<sup>6</sup>Nielsen 1976, s. 85f.

det senare fallet landet på 1700-talet blev synonym med eller överordnad burlesk, med en senare sammankoppling med den gotiska romanen som har kommit att prägla begreppet in i våra dagar. Det var dock i Tyskland som den första teoretiska utläggningen kring begreppet kom, och det var också där som intresset för det groteska var som störst under romantiken. Svårigheterna med att precisera genren grotesk illustreras av det faktum att termen i England kom att utvecklas till ett överbegrepp för burlesk och karikatyr, medan grotesk-komisk för tysken Flögel är ett underbegrepp av det burleska.<sup>7</sup> På 1900-talet har slutligen begreppets relativism fångats när den groteska effekten definieras som något som uppstår vid en kraftig kollision mellan läsarens förväntningshorisont och upplevelse.<sup>8</sup>

De tre litterära komiska genrer som gränsar till varandra är: det narraktiga (farsen), det burleska och det groteska.<sup>9</sup> Här är farsen den genre som främst skiljer sig från de övriga, i och med att dess poänger är direkt begripliga, dvs. omedelbart tillgängliga för vem som helst, medan det burleska och groteska är indirekta: de förutsätter att läsaren på förhand är bekant med de (sociala) fenomen som förlöjligas. Burlesken saknar moraliskt budskap, den är en ren degradering av det skildrade, medan grotesken däremot karikerar ett fenomen som upplevs som negativt och därmed har ett moraliskt budskap. Michail Bachtin påpekar att en sådan definition gör grotesken till en ren satir, och betonar istället groteskens katharsiskt pånyttfödande effekt som det som separerar den från burlesk. Men den moderna grotesken har samtidigt ofta också ett satiriskt drag, vilket skiljer den från burleskens renodlat lågkomiska effekt.

Bachtin delar upp 1900-talets groteskutveckling i två olika former: "den realistiska" med Bertold Brecht och Thomas Mann som representanter, samt "den moderna" med Alfred Jarry. Absurdismen bygger delvis vidare på den senare traditionen, och växte fram efter andra världskriget som litterär strömning under påverkan av bl.a. existensialismen. Skillnaden mellan det absurda och det groteska är att där:

<sup>7</sup>Op cit, s. 87 resp. 96.

<sup>8</sup>Carl Pietzcker, enligt op cit, s. 203f.

<sup>9</sup>G. Schneegans, enligt Bachtin 1986, s. 301f.

det absurde drama helt ophæver tidens og rummets kategorier, afdækker tilværelsen lag for lag og ender i tomheden og tavsheden, stiller det groteske modsætningerne op mod hinanden og driver dem ud i ekstremerne. Det absurde drama kan strengt taget ikke diskuteres, dets situation kan accepteres eller afvises. Grotesken provokerer, chokerer og forbløffer i kraft af flertydigheden.<sup>10</sup>

Absurdismen arbetar ofta med rena fars- eller groteskinslag, men i syfte att uppvisa tillvarons tomhet. Likaså kan grotesken ofta ha inslag av orimliga eller meningslösa partier. Såsom ofta inom de lågkomiska genrerna är den renodlade grotesken, burlesken eller absurda teatern sällsynta, medan en sammanblandning av verkningssmedel är *legio*.

Adjektiv med närliggande betydelser är "barock", "bisarr", "burlesk" och "absurd", där "grotesk" särskiljer sig genom att den är skrattretande, lågkomisk, fantastisk. Adjektiven barock och bisarr saknar båda den komiska implikationen, och burlesk saknar det fantastiska och förvridna draget. Absurd har primärt betydelsen meningslös, orimlig, förnuftsstridig och ger alltså upphov till en känsla av meningslöshet, medan det groteska däremot verkar komiskt. Det absurda och det groteska ligger dock nära varandra i betydelse och används ofta samverkande, men det groteska har alltså i sin flertydighet en bachtinsk pånyttfödande effekt i det att den befriar eller förlöser i ett skratt. Det groteskas positiva funktion är därmed att:

1. relativisera tvivelaktiga värdesystem eller normer
2. synliggöra diskrepanser
3. söka en större verklighet än den aktuella normerade
4. övervinna kontraster mellan intellekt och känsla<sup>11</sup>

Uppfattningen om det groteska kan i princip delas upp i två olika förhållningssätt representerade av Wolfgang Kayzers *The Grotesque in Art and Literature* och Michail Bachtins *Rabelais och skrattets*

---

<sup>10</sup>Nielsen 1976, s. 20f.

<sup>11</sup>Op cit, s. 228f.

*historia*. Kayser analyserar begreppet från 1600-talet och framåt, medan Bachtin lägger tonvikten på medeltid och renässans.

Bachtin utgår från en medeltida karnevalstradition med rötter i antiken och dess saturnalier, som fram t.o.m. renässansen levde kvar parallellt med det officiella livet. Under karnevalen fanns det ingenting som var heligt, och dess former var förlöjligandet, degraderingen och detroniseringen, vilket åstadkoms med den upp- och-nedvända världens logik. Tvåkroppsligheten var karnevalens urbild, främst uttryckt i bilder av den födande eller havande döden. Tidsupplevelsen var cyklisk, inget upplevdes som avslutat, därav det groteskas ambivalenta karaktär. Allt drogs ner till att gälla de nedre regionerna av människokroppen, dvs. till sexualiteten och matsmältningen. Detta medvetande om världen som en föränderlig enhet är samtidigt en mystisk insikt.<sup>12</sup>

För Kayser innebär det groteska framför allt ett främmandegörande av världen och samhället. Han utgår från bildkonstens grotesk, med dess upphävande av gränserna mellan disparata element. Romantikens motiv med marionett- och dockteman illustrerar samma slags alienation. Grotesken ger uttryck för en värld som är oförståelig och skrämmande, och dess former är en lek med det absurda. Kayser anser att det groteska är "an attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world",<sup>13</sup> och han utpekar Kafkas verk som typiska för en "kall grotesk", dvs. texter i vilka man träder in i en redan främmandegjord värld.<sup>14</sup>

Det groteska kan dock uppstå ur både vitalism och nihilism. Bachtin och Kayser förefaller lägga vikt vid varsin sida av den groteska masken: den ene det förlösande skrattet, den andre den skräckfyllda grimasen. Det borde, trots denna differentiering, gå att finna något allmängiltigt i det groteska, något som inkluderar båda upplevelserna: både Bachtins renodlade (folkliga) grotesk och Kaysers romantiskt-modernt abstrakta. För att finna detta gemensamma bör

---

<sup>12</sup>Att både (revolutionärt) degradera och samtidigt söka utopi av något slag är ett kännetecken för avantgardet, som i sitt uttryck söker både "revolution och magi", enligt Paz 1974. Den mystiska polen hos avantgardet är speciellt tydlig hos Henri Michaux och Gunnar Ekelöf, något som har bidragit till mitt val av just dessa två poeter.

<sup>13</sup>Kayser 1981, s. 188.

<sup>14</sup>Op cit, s. 148.

man undersöka vad som framkallar det groteska, dvs. vilka verkningssmedel som i sig ger en grotesk effekt.

Den groteska effekten uppstår vid framställandet av det komiska i den bristande överensstämmelsen mellan ideal och verklighet, dvs. en främmandegörelse av det normalt accepterade. Det finns många sätt att uppnå denna effekt, men de har alla det gemensamt att de karaktäriseras av förvrängnings- och kontrastprinciper. Den senare har samband med vad Jurij Mann kallar det groteskas alogism och består i uppspaltandet av den konstnärliga bilden i två logiskt oförenliga plan, genom att t.ex. sammanställa inkompatibla bilder eller ord.<sup>15</sup> Förvrängningsprincipen anknyter till Freuds analys av vitsens verkningssätt genom förskjutning och förtätning i parallellitet med drömmen.

Bruket av mask inom bl.a. teater blir renodlat grotesk när den används i bachtinsk mening, dvs. karnevaliskt frigörande. Bärs masken däremot för att belysa människans reifikation kan dess verkan antingen bli grotesk – om avsikten är komisk – eller absurd. Maskmotivet pekar också på den groteska effekt som erhålls vid ett uppvisande av en splittring i jaget, dvs. påvisande av människans mångfald. Det groteska kan uppnås genom en överdriven realism: genom ett exakt, men överdrivet preciserande. Närliggande är hyperbolen som hör till det groteskas område, men också andra stilmedel som bygger på överdrift eller dubbelhet. Den karakteristiska cykliska berättartekniken, som det groteska har gemensamt med det absurda, ger en oavslutad karaktär åt texten. Denna har oftast varken riktig inledning eller avslutning, utan fungerar mer som ett utsnitt av verkligheten. Ett vanligt grepp är att skriva i öppna former med additiv uppbyggnad. Självständiga kroppsdelar är en urgammal grotesk bild, som kan datera sig ända tillbaka till offrandets rituella styckande av kroppar under antiken. Ofta har groteska texter en gåtfull eller allegorisk karaktär, men de frågor som uppstår får inga svar utan läsaren lämnas i ovisshet.

Den som skapade själva prosagenren grotesk är tysken Salomo Friedländer (1871-1946), som skrev sina grotesker under pseudonymen MYNONA, i en panteistisk vitalism utifrån sitt jag.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>Op cit, s. 195.

<sup>16</sup>Op cit, s. 137-143.

MYNONAs grotesker er forbilledet for den historiske genre "groteske", som befinder sig i feltet humor, satire, horrorlitteratur, og som til en vis grad har faste genrekonstituenten. Genren er altid kort og bygger på ét eller få groteskindfald. Det hyppigste mønster er en relativ realistisk begyndelse og et videre forløb, som

- 1) langsomt og umærkeligt bevæger sig ud over realitetssfæren ind i en umulighedernes verden, hvor de mest fantastiske ting sker med samme selvfølgelighed som i den reale verden,
- 2) eller pludseligt og chokagtigt går over i den anden verden, en "verden i anførselstegn" [...], som i karikeret form afspejler den kendte,
- 3) eller skifter på forvirrende måde mellem realitet og irrealitet.<sup>17</sup>

Denna definition gör det tydligt att Henri Michaux, i och med sina texter som med få undantag är korta och äger en oavslutad karaktär, till stor del skrev inom denna genre, dvs. i den tradition som utgår från MYNONA.<sup>18</sup>

\*

Lyrisk är generellt sett inte förenlig med det groteska, eftersom den övervägande delen av all poesi präglas av det krav på innerlighet som den direkta kommunikationen mellan författare och läsare ställer. Det är först i sådan lyrik där de visuella elementen är framträdande som groteska inslag kan bli synliga. Den ändring som skett i människans perceptionsstruktur i.o.m. framväxten av storstaden och det moderna, avspeglar sig i den upplösning av diktens sammanhang till ett montage som är karakteristisk för diktande i moderniteten. Detta möjliggör ett blottläggande av det konventionella i språket, en friläggning som det groteska är passande för. En parallell till denna effekt är upplösningen av stil- eller språkelement i exempelvis ljudhärmande dikter.

Även Michaux lyrik, som ofta är mycket visuell, får i sin berättande form snarast en prosapoetisk prägel. Överlag har hans texter ofta en uppbruten karaktär som vetter mot aforismen. Det karakteristiska för

---

<sup>17</sup>Op cit, s. 141.

<sup>18</sup>Se Bäckström 1999.

såväl honom som Gunnar Ekelöf, och det som jag skall fortsätta att diskutera i den här artikeln, är att båda ibland skriver lyrik som är experimenterande. De kan då skriva en poesi som går tillbaka på en undergenre till det groteska, nämligen det jag vill kalla språkgrotesk, en genre som liksom prosagenren grotesk utgår från en grundläggande alienation.

För att komma åt skillnaden mellan estetiskt experimenterande och språkgrotesk måste man avlägsna sig från den tolkning som ser det groteska som skrämmande,<sup>19</sup> och återknyta till den karnevaliska tradition som Bachtin utgår från i *Rabelais och skrattets historia*. Det som har skett på 1900-talet är nämligen att det skrämmande i det groteska verkar ha skilts ut som det absurda eller absurdismen, medan avantgarde och andra rörelser har återanknutit till den positiva sida som ligger i begreppet: respektlöshet inför all överhet och degraderande av allt "högt".<sup>20</sup> Det groteskas positiva funktion är, som tidigare nämnts, att relativisera normer, synliggöra diskrepanser, söka utopier och övervinna gapet mellan intellekt och känsla.

Andreas Huyssen skriver i *The Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* 1986, att den stora skillnaden mellan avantgarde och modernism är deras inställning till "high art". HuysSENS förhållningssätt understryker en syn på avantgardet som representivt för det folkligt karnevaliska:

My point of departure, however, is that despite its ultimate and perhaps inevitable failure, the historical avant-garde aimed at developing an alternative relationship between high art and mass culture and thus should be distinguished from modernism, which for most part insisted on the inherent hostility between high and low.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup>Som Kaysers definition av det groteska *per se* och Bachtins analys av det groteska från romantiken och framåt.

<sup>20</sup>Bachtin urskiljer – som tidigare nämnts – den moderna och den realistiska grotesken på 1900-talet, men verkar överse "det historiska avantgardets" betydelse för karnevalens återkomst. Det historiska avantgardet är de rörelser som verkade c:a 1915–1925, se Bürger 1984.

<sup>21</sup>HuysSEN 1986, s. vii.



På detta sätt ansluter både det groteska och avantgardet till dagens masskultur, något som blir desto klarare om man analyserar avantgardets metoder utifrån "de tre fundamentala formkategorier" som Bachtin urskiljer i den "låga" folkliga skrattekulturen:

1. *Riter och skådespel*: fester av karnevalstyp, olika komiska skådespel på marknader och torg etc.
2. *Litterära komiska verk* av alla slag (inklusive parodier): muntliga och skriftliga, på latin eller folkspråken.
3. *Olika former och genrer i det familjära och vulgära umgängesspråket på gator och torg*: svordomar, eder, blasfemier, smädelser etc.<sup>22</sup>

Stora delar av både det historiska avantgardet och olika typer av sentida neo-avantgarden kan kategoriseras med hjälp av dessa formkategorier, och de mest aggressiva formerna av avantgarde (Dada, futurism etc) har helhjärtat utnyttjat sig av den tredje kategorin i sitt nedbrytande av konstens autonomi, något som de alltså har gemensamt med de karnevaliska upptågen.

Avantgardet ansluter dessutom till den folkliga kulturen i sitt förnekande av allt som är fast och etablerat och skapar liksom skrattekulturen ett alldeles särskilt språk, som upphöjer relativiteten "sanning":

ett de karnevalska formernas och symbolernas särskilda språk, ett mycket rikt språk som förmådde uttrycka folkets enhetliga, men komplexa karnevalska förnimmelse av världen. Denna förnimmelse, fiendlig mot allt färdigt och fullbordat, mot alla anspråk på oföränderlighet och beständighet, krävde uttrycksformer som var dynamiska och föränderliga ("proteiska"), lekfulla och ombytliga. Alla former och symboler i karnevalsspråket är genomsyrade av förändringens och förnyelsens patos, av medvetandet om den glada relativiteten i all härskande sanning och makt.<sup>23</sup>

Bachtins teori om det karnevaliska gör det möjligt att införa en viktig distinktion i analysen av experimentell poesi. Genom att tillämpa

---

<sup>22</sup>Bachtin 1986, s. 14.

<sup>23</sup>Op cit, s. 20f.

hans tre formkategorier och analys av karnevalkulturens angrepp på det höga och etablerade, är det genomförbart att avskilja den speciella typ av experimenterande poesi som språkgrotesk utgör, något som jag i det följande exemplifierar med en analys av poeterna Gunnar Ekelöf och Henri Michaux, genom att hävda att det primärt är den folkliga skrattkulturens principer som driver de två poeterna i deras experimentella lyrik. Ett viktigt särdrag när det gäller fenomenet språkgrotesk är dock att det objekt som degraderas inte är något som fanns (mentalt) tillgängligt för den medeltida människan, utan det är ett fenomen som vi på ett betydligt senare stadium har blivit medvetna om, nämligen språket *per se*.

### Språkgrotesk hos Henri Michaux och Gunnar Ekelöf

Écrivain tel texte, il éprouve un sentiment coupable de jargon, comme s'il ne pouvait sortir d'un discours fou à force d'être particulier: et si toute sa vie, en somme, il s'était trompé de langage?<sup>24</sup>

Språket är författarens och poetens arbetsredskap och ibland också tortyrredskap. Finns inspiration fungerar skrivandet, språket bearbetas och nya ord föds. Det är i denna situation som experimenterande kan uppstå. Det kan t.ex. vara ett vanligt (poetiskt) provande av språket, där man drivs av en nyfikenhet inför ordens möjligheter. Detta experimenterande kan utgå från ordens ljudligheter och rytm, antingen man prövar sig fram i diktutkast eller på annat sätt. Barnramsor och det förströdda ordklottrandet vid telefonsamtal är exempel på den typen av språklekar. Ljudligheter mellan ord får bära betydelseglidningar, ofta mot en absurd mening eller i syfte att avslöja något hos det utsagda som inte är synligt i vanliga fall. Detta slags ordvrickande kan man se exempel på i Gunnar Ekelöfs dikt "Perpetuum mobile":

Den gamla vanliga skalligheten  
Den gamla vanliga skalligheten  
Den gamla vanliga skalligheten  
Den gamla skamliga vanligheten

---

<sup>24</sup>Barthes 1990, s. 118.

[...]

Den gamla hemliga skadligheten  
 Den gamla saliga flabbigheten  
 Den gamla skadliga skabbigheten  
 Den gamla skabbiga saligheten<sup>25</sup>

Här har orden i sig betydelse, det är den kontext som de sätts i som främmandegör dem för oss, samtidigt som normalitetens tristess blottas. Att bearbeta diktens ord är den vanliga arbetsmetoden för poeter, varför detta naturligtvis långt ifrån alltid ger en grotesk verkan. Den svenske poeten Erik Lindegren omarbetade t.ex. sina dikter genom att leka med likaljudande ord eller låta ett rimord ersätta det ursprungliga, för att på det viset få en mer allmän främmandegörande betydelseförskjutning.<sup>26</sup> Det som är karakteristiskt för Gunnar Ekelöfs dikt är att den resulterar i ett smädande, i och med diktens katakresiska sammanställningar av ord, som exempelvis "den gamla skabbiga saligheten". Dikten har därmed stora likheter med den karnevaliska folklighet som Bachtin beskriver, och som inte minst var munkarnas och mystikernas angelägenhet.

Det finns också något som kan kallas ett språknegativt experimenterande, ofta omvittnat som ett uttryck för en vanmakt med det språk som känns som om det talas inuti en själv: som *doxas* eviga malande, utplånande allt vad individualitet heter. Istället för inspirationens ordström, skapas en upplevelse av att det man säger inte är ens eget, och det kan kännas som om språket i sig bär skulden för denna maktlöshet. En liknande situation är upplevelsen av att orden inte räcker till, att språket felas en, som i Henri Michaux fall:

Man identifierar alltid tankarna med ord, som om det inte fanns andra uttrycksmöjligheter än orden... Men det är just de som är de mest ofullständiga, de grövsta, *de minst tillfredsställande*.

Gester, mimik, ljud, linjer och färger, det är de ursprungliga rena och direkta uttrycksmedlen.<sup>27</sup>

<sup>25</sup>Ekelöf 1981, s. 39. Strof 1 och 3.

<sup>26</sup>Hallind 1978, t.ex. s. 91.

<sup>27</sup>Henri Michaux, citerat från Bertelé 1973, s. 56.

Detta är ett uttryck för känslan av att det inte går att förmedla de egna erfarenheterna i ord, samtidigt som det är omöjligt att komma utanför språket. Tankarna är redan klädda i språkdräkt när man nås av dem och ytterst sällan, om någonsin, når man utöver detta ordflöde. När poeten bearbetar denna negativa känsla är likheterna stora med det vanliga tillvägagångssättet, men det blir själva orden som angrips och misshandlas, oftast med en påtaglig aggressivitet. Som i exempelvis Ekelöfs "sonatform denaturerad prosa":

krossa bokstävlarna mellan tänderna gäspa vokaler, elden  
brinner i helvete kråkas och spotta nu eller aldrig jag och  
svindel du eller aldrig svindel nu eller aldrig.<sup>28</sup>

Aggressiviteten träffar redan på bokstavs nivå, med en snubblande felskrivning. Henri Michaux har uttalat sig om sin arbetsmetod när liknande dikter har tillkommit:

Jag konstruerar aldrig någonting, en form ger sig själv. Mina tidiga dikter med språkliga nyskapelser, exempelvis – folk tror att jag suttit och vridit och vänt på orden, provat nya sammanställningar, inte alls! Det var resultatet av en stor, intensiv ilska, ilska över språket, som slog ut på papperet i just de orden, den formen<sup>29</sup>

Väl att märka är den spontanitet som dikterna sägs ha tillkommit med: det är en "intensiv ilska" som framträder i Michaux ordvrängande dikter, en direkt attack på språket, som i "Glu et Gli":

et glo  
et glu  
et déglutit sa bru  
gli et glo  
et déglutit son pied  
glu et gli  
et s'englugliglolera<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup>Ekelöf 1981, s. 13.

<sup>29</sup>Fjellström 1986, s. 81.

<sup>30</sup>Henri Michaux, *Qui je fus*, citerat från Bowie 1973, s. 106.

Ilskan accelererar genom dikten för att i den avslutande versen drabbas av en ordsammansmältning. Texten är aggressiv och i karnevalens anda, språket upplöses liksom i en drunknandes sista skälvande (språkalienerade) nödrop, och därmed uppstår den polyglossi som dekonstruerar språket till ett meningslöst gurglande. Trots allt finns det dock ord med mening i dikten, några sammanlimmande "et" och en "pied" som sticker upp över ordströmmen. Michaux verkar ha tagit sig ner på en förspråklig nivå, där han bryter igenom till den friskhet som står att få i tecknens rent arbiträra förhållande mellan betecknande och betecknad, den nivå där man upplever språkets sundhet: "Språket må vendes mot seg selv, fremheves, beskrives og dekonstrueres. For Dumheten skjuler seg bak et språk som er påklistret en falsk naturlighet, der de hypostaserte betydninger utrettelig lammer tanken".<sup>31</sup> Huvudintrycket av dikten är det rytmiska som bärande element, något som också det pekar mot en förspråklig nivå, den semiotiska nivån med Julia Kristevas formulering.<sup>32</sup> Det är samma mekanism som Octavio Paz beskriver i samband med Henri Michaux meskalinförsök: "Upplösningar, anhopningar, fragmenteringar, återföreningar. Sönderbrutna ord, stavelseförbindelser, betydelsesamlag. Förstörelse av språket".<sup>33</sup>

"Rubililieuse", från *Mes propriétés*, verkar vara mer bearbetad och är följaktligen mindre aggressiv:

Rubililieuse et sans dormantes,  
 Vint cent Elles, Elle, Elle,  
 Rubililieuse ma bagerie,  
 Noue contre, noue, noue,  
 Ru vaignoire ma bagerie.<sup>34</sup>

<sup>31</sup>Gundersen 1989, s.14.

<sup>32</sup>Kristeva 1990, s. 113-164.

<sup>33</sup>Paz 1986, s. 66. Intressant i samband med detta är Gabriel Bonoures kommentar om att orden som dikten utgår från skulle vara låneord från germanskt språkområde, vilket kan ha samband med Michaux belgiska bakgrund. Bounoure 1985, s. 46. Michaux skickades i sjuårsåldern till en flamländsk del av Belgien, där han först inte förstod språket. Ouvry-Vial 1989, s. 42.

<sup>34</sup>Michaux 1987, s. 182.

Likheter finns dock i den rytmiska framställningsformen som gör dikterna till besvärjande ramsor. Orden vrängs inte bara i aggressivitet, utan också för att frammana deras innersta mening. De flesta orden är neologismer, t.ex. betyder "barge": pråm, höstack, men finns enligt en ordinär ordbok inte i böjningen "bargerie". Dikten är alltså inte enkelt åtkomlig med ett lexikon: förutom att den är baserad på ordformer i ogrammatiska böjningar eller ordsammanslagningar, bygger den också på ljudlikheter, samt troligen rent visuella likheter med andra ord. Sådana dikter är i regel omöjliga att översätta med alla konnotationer i behåll, men ett lyckat försök har gjorts med en av dikterna, "Le grand combat" tolkad som "Den stora striden", citerad *in toto* för att ge en uppfattning om Michaux språkexperimenterande:

Il l'emparouille et l'endosque contre terre;  
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle;  
Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais;  
Il le tocardo et le marmine,  
Le manage rape à ri et ripe à ra.  
Enfin il l'écorcobalisse.

L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se torse et se ruine.  
C'en sera bientôt fini de lui;  
Il se reprise et s'emmargine... mais en vain  
Le cerceau tombe e qui a tant roulé.  
Abrah! Abrah! Abrah!  
Le pied a failli!  
Le bras a cassé!  
Le sang a coulé!  
Fouille, fouille, fouille.  
Dans la marmite de son ventre est un grand secret  
Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs;  
On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne  
Et vous regarde  
On cherche aussi, nous autres, le Grand Secret.

Han våldrostar och ryggpåsar honom mot marken;  
Han raguar och ruffjärtar till och med hans kofisk;  
Han prattar och qåtqlår honom och grymlar hans örånare;  
Han bultkultar och rytinerar honom,  
manäger honom rasp-å-ripp och risp-å-rapp.  
Till slut flåglattråar han honom.

Den andre tvekar, dekrementerar, skostoftar, lorteras och ruineras.

Snart ska det vara slut med honom;

Han reparerar och marginaliserar sig... men förgäves rullbandet som rullat så länge faller omkull.

Abrah! Abrah! Abrah!

Foten har svikit!

Armen har krossat!

Blodet har flutit!

Snoka, snoka, snoka,

i hans mages gryta finns en stor hemlighet

ni megäror i ring som gråter i era näsdukar;

man häpnar, man häpnar, man häpnar

och tittar på er

man, vi nämligen, söker också Den Stora Hemligheten.<sup>35</sup>

Det är en experimenterande ljuddikt i groteskens tecken, där språket styckas sönder med karnevalisk aggressivitet, samtidigt som det också är påtagligt hur den – liksom Gunnar Ekelöfs "Perpetuum mobile" – är grotesk i ordets folkliga bemärkelse: den är en skildring av det groteska slagsmålet med dess rituella förnedrande. Men förbindelsen med det religiösa sökandet är också stark, understruket av det faktum att poemet utmynnar i mystikerns dröm om "le Grand Secret". Dikten är en språkgrotesk som representerar alla plan i avantgardets dröm om "revolution och magi".

### Avslutning

Henri Michaux och Gunnar Ekelöf placerar sig med sina språkgrotesker i en lång språkkritisk tradition, med en problematik som har formulerats redan av romantikens författare och filosofer. Så säger t.ex. Novalis:

Egentligen är det något narraktigt i att tala och skriva; ett riktigt samtal är bara en lek med ord. Man kan bara fascineras över det löjväckande misstaget, att folk tror sig tala – på tingens vägnar. Just det egenartade med språket, att det bara bryr sig om sig självt, känner ingen till. Därför är språket en så

---

<sup>35</sup>Laaban 1968/69, s. 28f. Tolkningen av Erik Lindegren och Ilmar Laaban, efter svenska originalet i *19 moderna franska poeter* 1948, s. 112f, pga felsättning i *Nutida musik*.

underbar och fruktbar hemlighet, – att om någon talar blott för att tala, så uttalar just han de härligaste, originellaste sanningar. Men om han vill tala om något bestämt, så låter honom det nyckfulla språket säga de mest skrattretande och bakvända ting. Härav kommer också det hat som så många allvarligt sinnade människor hyser gentemot språket. De förnimmer dess bångstyrighet, men inte att det föraktliga pladdret är språkets oändligt allvarliga sida.<sup>36</sup>

Både Ekelöfs och Michaux ordexperiment är ovanligt konstruktiva, men Michaux – till skillnad från Gunnar Ekelöf – fortsatte inte att skriva språkgrotesker efter 1940. Aggressiviteten avtog inte, men angreppet på språket verkar ha varit en återvändsgränd i försöket att etablera *paradoxa*,<sup>37</sup> och i strävandet efter att uppnå mystikerns enhet, trots att Michaux sökte ett "tecken befriat sin begreppsliga börda och, inom språket, mer besläktat med det onomatopoetiska än med ordet".<sup>38</sup>

För groteskdiktaren Henri Michaux blev det viktigt att söka sig andra vägar än språkgrotesken för att få utlopp för sin vanmakt vid språket, medan Gunnar Ekelöf – som sökte mystikerns insikt i sin vanliga poesi – behöll det groteska som en säkerhetsventil genom hela sin lyriska karriär.<sup>39</sup> Bägges poeterna förenas dock i sitt sökande efter "le Grand Secret" genom att använda sig av en "bachtinsk" språkgrotesk för en tid, samtidigt som denna genre inte *per se* var ett tillräckligt medel i sökandet efter karnevalens och mystikens utopi.

### Litteraturförteckning

- Bachtin, Michail: *Rabelais och skrattets historia*, u.o., 1986  
Barthes, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, 1990  
Bertelé, René: "Ordens trogna gonggong eller litteraturen som besvärjelse",  
*Lyrikvännen* 1973:4  
Bounoure, Gabriel: *Le darçana d'Henri Michaux*, Paris, 1985  
Bowie, Malcolm: *Henri Michaux*, London, 1973

---

<sup>36</sup>Novalis 1990, s. 105.

<sup>37</sup>En motvikt mot den etablerade diskursen – *doxa* – i Bourdieus mening.

<sup>38</sup>Paz, *Kris* nr. 22, s. 72.

<sup>39</sup>Henri Michaux mystikintresse blev alltmer fördjupat under hans diktarbana, men han behöll hela tiden det groteska som verkkningsmedel i sin produktion, medan det groteska för Gunnar Ekelöf utgör en konstant, men parallell underström till hans betydligt större produktion av "vanlig" poesi.



- Bürger, Peter: *Theory of the Avant-Garde* [*Theorie der Avantgarde*], Minneapolis, 1984
- Bäckström, Per: "Den som döljer sin dåre dör utan röst. Henri Michaux och kanonskrivandets problematik", *Res Publica* 1999: 3/4 – *Agora* nr 46/47 1999
- Ekelöf, Gunnar: *Grotesker*, Stockholm, 1981
- Fjellström, Roger: "Rendez-vous Henri Michaux", *Se Michaux*, Nordingrå, 1986
- Gundersen, Karin: *Roland Barthes*, Oslo, 1989
- Hällind, Kristina: *Taylor och deviser*, Lund, 1978
- Huyssen, Andreas: *The Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis, 1986
- Kayser, Wolfgang: *The Grotesque in Art and Literature*, New York, 1981
- Kristeva, Julia: *Stabat mater*, Stockholm, 1990
- Laaban, Ilmar: "Michaux och musiken", *Nutida musik*, Årg 12, 1968/69:3
- Michaux, Henri: *La nuit remue*, Paris, [1967] 1987
- Nielsen, Helge: *Det Groteske*, Köpenhamn, 1976
- Novalis: *Fragment*, Lund, 1990
- Ouvry-Vial, Brigitte: *Henry Michaux Qui êtes-vous?*, Lyon, 1989
- Paz, Octavio: "Fursten: Clownen", *Kris* nr. 22
- Paz, Octavio: *Children of the Mire. Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge Mass., 1974
- Paz, Octavio: "Mescalinetets Michaux", *Se Michaux*, Nordingrå, 1986
- Pedersen, Bertel: *Parodiens teori*, Köpenhamn, 1976
- 19 moderna franska poeter, Stockholm, 1948, (tolkn. Erik Lindegren och Ilmar Laaban)

