

Sammlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 139 2018

I distribution:
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda Rugg
Göteborg: Lisbeth Larsson
Köpenhamn: Johnny Kondrup
Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius
München: Annegret Heitmann
Oslo: Elisabeth Oxfeldt
Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin
Tartu: Daniel Sävborg
Uppsala: Torsten Petterson, Johan Svedjedal
Zürich: Klaus Müller-Wille
Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Jon Viklund (uppsatser) och Sigrid Schottenius Cullhed (recensioner)
Biträdande redaktör: Niclas Johansson och Camilla Wallin Bergström

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2019 och för recensioner 1 september 2019. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978-91-87666-38-4

ISSN 0348-6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2019

Tunnelbanans poetik

Rum, plats och intertextualitet i Malte Perssons Underjorden

AV EMMA ELDELIN

The epic underworld [...] is a scene of *imitatio*: a place where the hero speaks with his forerunners, and where epic poets join their work to a tradition.

Matthew Potolsky¹

När Malte Persson (f. 1976) år 2011 gav ut sin tredje diktsamling *Underjorden* – enligt baksidestexten en samling ”[s]onetter om Stockholms tunnelbana” – var det flera recensenter som uppmärksammade hur dess gestaltning av denna urbana miljö tog form i ett produktivt förhållande till en litterär tradition, både genom att Persson systematiskt använde sonettformen och genom de många allusionerna och metaironiska blinkningarna till litteraturhistoriska föregångare.² *Underjorden* framstår öppet som konstruerad i förhållande till andra litterära texter och i dikterna får vi möta såväl Orfeus och Eurydike som Charon och en lång rad andra gestalter från antika myter, men också författare och citat från senare tiders litteratur. Det rum som fungerar som mötesplats för alla dessa litterära ekon är alltså en för den moderna storstaden central infrastruktur, men redan förhållandet mellan diktsamlingens titel och dess baksidestext antyder att den lokalitet som utgör navet för *Underjordens* existentiella och ofta meta-poetiska reflektioner inte bara är tunnelbanan som pendlarens vardagliga transportsträcka, utan lika mycket en mytologiserad och litteraturhistoriskt välbekant plats, en samtidspoetisk variant av den ”underworld” som Matthew Potolsky talar om i citatet ovan.

Underjorden som dödens särskilda hemvist – en klassisk *topos* som kombinerar en specifik plats med ett visst idéinnehåll – har skildrats av ett stort antal författare i den västerländska litteraturhistorien. Själva nedstigandet i underjorden (på grekiska kallad *katabasis*) har symboliserat sökandet efter visdom, makt, självinsikt eller efter någon eller något som gått förlorat för underjordsfarare från Orfeus och Aeneas till Joyces Leopold Bloom.³ Underjorden har också sedan länge haft en metalitterär funktion: att upprepa och variera denna *topos* har, som Potolsky konstaterar, varit ett sätt för författare att samtala med, efterbilda och försöka överträffa de litterära föregångarnas verk. Skildringarna av underjorden i dess många varianter kan i denna mening ses som ett konkret exempel på det slags litteraturskapande som i den romerska litterära kulturen kallades *imitatio* – en föreställning som dominerade fram till det sena 1700-talet och

tidiga 1800-talet, då egenskaper som originalitet och individualitet successivt kom att uppvärderas som kännetecken för den stora litteraturen snarare än imitation och överträffande av redan befintlig litteratur.⁴ Numera skulle vi väl snarare tala om *intertextualitet* för att beskriva det grundvillkor för skapande av litteratur som Thomas Götselius tangerar då han i sin recension av *Underjorden* beskriver hur Persson ”trampar sin gamla sonettcykel genom den moderna tidens tunnelbana” och tar ”traditionens färdmedel” i bruk för att få syn på något nytt om tillvaron.⁵ Även om begreppet kan ses som besläktat med föreställningen om *imitatio* – i den meningen att det redan skrivna och lästa är en självklar utgångspunkt för det fortsatta skrivandet och läsandet – måste 1900-talets diskussion om intertextualitet ses mot bakgrund av och som en problematisering av just den originalitetsdoktrin som kom att dominera tänkandet om litteratur från förromantiken och framåt, och av därmed förbundna idéer om litteraturen som ett uttryck för subjektet och den individuella fantasin.⁶

I *Underjorden*, som jag här kommer att läsa främst som en metapoetisk diktsamling, spelar Malte Persson ut dessa historiskt skiftande föreställningar om litteraturskapande mot varandra. Det som är särskilt slående och som står i fokus för denna uppsats är emellertid att den metapoetiska diskussionen i *Underjorden* ofta knyts till de rum, platser och miljöer som diktsamlingen frammanar och i synnerhet till tunnelbanan som alltså samtidigt ofta får drag av en mytisk underjord. Tanken om en koppling mellan rum och poetik tangeras av både Potolsky och Götselius; underjorden beskrivs av den förre som en ”scene of *imitatio*” och hos den senare handlar det om hur Persson förvandlar tunnelbanan till den moderna tidens underjord genom att trampa fram den på sin sonettcykel. I båda fallen formuleras denna förbindelse dock endast kortfattat eller indirekt, men frågan om den underjordiska poetikens rumsliga aspekter förtjänar en närmare undersökning. Så här kan det låta hos Persson:

O vaga eko! Orena överlagring!
 Trängd mellan allusionernas utbredning
 och plåtdetaljer i en vagnsinredning
 är diktjaget, i successiv avmagring,

 skakat av tåget i allt fler synkoper...
 och livet går längs en livsfarlig ledning...
 Har ögonens och öronens förvedning
 förvrängt ett världsträds skott med sina troper?

 En tropisk tanke hägrar. Svetten droppar
 och sommaren är het som i en sauna.
 Här åker inklämd i ett proppfullt tåg

ett djur i stor-i-ord-stadsdjungelns fauna,
 eller dess eko-, bio-, filolog
 klämd mellan illusioner och folks kroppar.⁷

I denna dikt, som utspelar sig i en överfull tågagn en het sommardag, är jaget – i diktsamlingen som helhet framställt som en poet – inte främst upptaget med att reflektera kring pendlarvardagen utan tycks snarare av den fysiska trängseln och själva de rumsliga villkoren spurras till poetisk självreflektion. Den person som vi möter i sonetten befinner sig i ”successiv avmagring”, både inklämd i folkmassan och intertextuellt trängd av ”allusionernas utbredning”, eftersom litterära ekon, överlagringar och troper riskerar att förveda den poetiska sensitiviteten och individualiteten. Diktens jag tycks även tveka om sin roll i en vidare mening: är jaget ett djur, eller ”ord-stadsdjungelns” ekolog, dess biolog eller filolog, eller kanske bara alltför ”stor-i-ord”? Finns det överhuvudtaget någon plats för dikten och diktaren i det urbaniserade och mobila informationssamhälle där vi tillbringar alltmer tid i olika slags rum för transit och transporter?

Med dikter som denna – och de är många i *Underjorden* – anknyter Malte Persson till en längre tradition i vilken underjorden har gestaltats som en poetologisk eller metapoetisk plats, det vill säga som en plats utifrån vilken poeter har formulerat en växlingsrik diskussion om dikten och diktskapandet i relation till en litterär tradition.⁸ Mot bakgrund av ett vidare intresse för underjorden som litterär och poetologisk plats är avsikten med denna uppsats att med avstamp i ett samtida exempel belysa hur en till synes vardaglig och prosaisk miljö som tunnelbanan har kommit att associeras med metapoetiska reflektioner. Vilka idéer formuleras om dikten, diktskapandet, diktarroller och diktens betydelse i *Underjorden*, och hur är de kopplade till det rum i vilket de lokaliseras? Vad betyder det att just tunnelbanan får härbärgera och förmedla en metapoetisk reflektion? Är det möjligt att tala om en tunnelbanans poetik, och vad kännetecknar i så fall denna? Och hur kan man förstå relationen mellan diktens litterärt gestaltade tunnelbana – som har en specifik materiell plats som referens – och underjorden, som snarare måste beskrivas som ett slags litteraturhistorisk och mytisk rumslighet?⁹

Uppsatsen ansluter till en ambition inom senare års rumsteoretiskt orienterade litteraturvetenskap att undersöka och kritiskt reflektera kring *rum* och *plats* som väsentliga litteraturanalytiska kategorier. I likhet med inriktningar som geokritik och litteraturgeografi menar jag att litteraturens skildringar av rum och platser inte bör ses som passiva återspeglningar av sina materiella motsvarigheter (då sådana finns), utan som aktivt deltagande i konstruktionen av rummet och som bidragande till hur vi förstår och erfar särskilda platser – som exempelvis tunnelbanan.¹⁰ Malte Perssons *Underjorden* är en fruktbar utgångspunkt för en diskussion om litteraturens konstruerande av

rummet och om hur tunnelbanan/underjorden har kommit att förknippas med litteraturskapande.

Redan i debuten, den lekfulla romanen *Livet på den här planeten* (2002), antyder Persson en koppling mellan den antika underjordens persongalleri och moderna transporter. Här blickar protagonisten ut över ”den vidsträckta ön Hisingen: det var de legendariska länderna i väster, dit Karon skeppade de döda i utbyte mot två spårvagnskuponger”.¹¹ Men det som är en tillfällig passage i debutromanen utvecklas till ett djupare intresse i den diktsamling som kommer nästan tio år senare, då Persson som en etablerad författare, kritiker och översättare har två diktsamlingar – *Apolloprojektet* (2004) och *Dikter* (2007) – och den Augustprismominerade historiska romanen *Edelcrantz förbindelser* (2008) i bagaget.¹² Att Malte Persson även återkommande har intresserat sig för metapoetiska frågor i vid mening framkommer inte minst i den senast utgivna *Till dikten* (2018), men i denna diktsamling lokaliserar diskussionen inte systematiskt till någon specifik plats, vilket gör *Underjorden* mer relevant för den här uppsatsens övergripande intresse för litteraturens och litteraturskapandets relationer till särskilda platser och rum och hur föreställningar om dessa har förändrats över tid.

Uppsatsen fokuserar i första hand på den litterärt representerade tunnelbanan/underjorden i Perssons sonetter – en rumslighet som både tycks spegla och distansera sig från den verkliga tunnelbanans geografi och historia.¹³ Stockholms tunnelbana går exempelvis till relativt stor del ovan jord, och denna aspekt av tunnelbanan och tunnelbaneresandet gestaltas till dels även i *Underjorden*, men det sammanvägda intrycket av diktsamlingen är likväl att det underjordiska perspektivet dominerar rumsskildringen. Litteraturens representationer av rum och platser formas alltså inte enbart i relation till det materiella rummet utan lika mycket i förhållande till andra texter: föreställningen om tunnelbanan som en underjord och ett dödsrike är en illustration av detta. Vid sidan av perspektiv från geokritik och litteraturgeografi blir därför även vissa aspekter av intertextualitetsteori viktiga för en diskussion om tunnelbanans poetik, också för att den terminologi som använts för att beskriva skrivandets och läsandets grundläggande premisser ofta har formulerats i rumsliga termer som vävande, nätverk, korsningar och palimpsest, vilket i viss mån kan påminna om hur tunnelbanan har representerats kartografiskt.¹⁴ Teoretiskt och metodologiskt kombineras i denna uppsats alltså ett intresse för frågor som rör litterära *topoi*, intertextualitet och poetik med rumsteoretiska perspektiv. Hur dessa har bäring på diskussionen om *Underjorden* kommenteras närmare i två nedanstående avsnitt, där jag först med hjälp av rumsteoretiska och därefter intertextualitetsteoretiska perspektiv utvecklar analysen av tunnelbanan/underjorden som poetologisk plats i Perssons diktsamling. Med tanke på att Perssons sonetter så uppenbart ekar av en längre tradition av att använda underjorden som litterär plats, och för att förstå vad som särskilt utmärker *Underjorden* i förhållande till denna, följer

dock först en genomgång av hur underjorden har fungerat i litteratur från främst det sena 1800-talet och framåt, vilken samtidigt ger en överblick över huvudlinjerna i senare decenniers forskning om litteraturens mytiska och materiella underjor­dar.

Den moderna litteraturens mytiska och materiella underjor­dar

Underjorden som *topos* och nedstigandet i denna mytiska rumslighet har i många texter ur den äldre litteraturhistorien fungerat som en metafor för olika dimensioner av död och återfödelse. Ett berömt exempel finns i den sjätte sången av Vergilius *Aeneiden*. Här söker Aeneas upp sibyllan i Cumae för att komma i kontakt med sin döde far Anchises. Sierskan följer honom ned i Hades och visar honom en gyllene gren som han behöver för att kunna återvända till de levandes rike. Efter att ha korsat floden Acheron och mött färjkarlen Charon, och efter att ha skådat många lidande och döda själar möter Aeneas till sist sin far och får en vision av sitt framtida öde och hur det är sammanvävt med Roms.¹⁵ Bland de många upprepningarna av motivet i den äldre västerländska litteraturhistorien har särskilt den kristna varianten av underjorden i Dantes tappning haft ett stort inflytande – och i den nedstigning i Inferno som inleder *Divina commedia* (1320) är det just Vergilius som utses till Dantes ledsagare.¹⁶

I takt med samhällsförändringar som den industriella revolutionen och utbyggnaden av nya teknologiska och urbana infrastrukturer kan man iaktta hur de kulturella föreställningarna om underjorden har tagit sig mer materiellt förankrade uttryck. Underjorden har därtill fått nya funktioner, samtidigt som äldre föreställningar har dröjt kvar. Teknik- och kulturhistoriskt inriktade forskare har visat hur den moderna tidens föreställda underjor­dar har tagit gestalt som såväl gruvor och katakomber som kloaker och tunnelbanemiljöer. Ett exempel är Rosalind Williams, som i *Notes on the Underground* (1990) har visat hur underjorden som ”setting” i romaner av exempelvis Jules Verne, H.G. Wells och E.M. Forster fungerar som utgångspunkt för en diskussion om existensen i en framtida artificiell livsmiljö från vilken naturen är förvisad.¹⁷ Genom att kombinera teknikhistoria med läsning av kulturella uttryck från sent 1700-tal till tidigt 1900-tal visar Williams på de psykologiska, sociala och politiska betydelse­erna av att leva i en värld alltmer genomsyrad av teknologi.¹⁸ Den konflikt mellan naturen och det artificiella som Williams lyfter fram som en konsekvens av den tekniska omvandlingen av rummet återkommer som vi ska se även hos Malte Persson, i detta fall som ett led i diktsamlingens metapoetiska diskussion.

Med en liknande kombination av teknikhistoria och bred kulturanalys har David L. Pike diskuterat hur vissa underjordiska rum och gestalter har spelat en formativ roll i föreställningarna om den moderna staden och den urbana erfarenheten så som den växer fram under 1800- och 1900-talet. I *Subterranean Cities* (2005) handlar det om

tunnelbanan, kyrkogården och de moderna avloppssystemen i London respektive Paris, och om hur varje typ av rum har associerats med särskilda sorters ”underground reveries and fear”.¹⁹ I den uppföljande *Metropolis on the Styx* (2007) fungerar djävulen som en centralgestalt på vilken många av föreställningarna om underjorden har projicerats även i en modern och sekulariserad värld. Pike betonar i båda studierna att underjorden inte blir begriplig om den inte relateras till tillvaron ovan jord: det är till underjorden man förvisar det som är problematiskt eller inte längre till nytta. Samhället ovan jord – som representerar lag, ordning och konformitet – får i själva verket struktur genom att utesluta det opassande och störande och måste därför ses som beroende av sin mer irrationella undersida.²⁰ Det finns emellertid risker med att alltför hårdra- get framställa skillnaden mellan underjorden och den ovanjordiska tillvaron som en fråga om oordning kontra rationalitet. Som kommer att framgå nedan har tunnelbanan i Perssons *Underjorden* drag av både myt och infrastruktur.

Hos både Pike och Williams finns en konstruktiv spänning mellan ”the underworld” eller ”the underground” som ett föreställt rum och de historiska och materiella förhållanden som underjorden formas i relation till. Detsamma gäller Rachel Falconers *Hell in Contemporary Literature* (2005) som från ett mer psykologiskt perspektiv undersöker efterkrigstida berättelser om katabatiska nedstigningar (”descent narratives”) i fiktion och film med särskilt fokus på hur dessa tenderar att internaliseras som inre resor i syfte att upptäcka eller återfinna jaget. Liksom Pike menar Falconer att det ännu i en sekulariserad västerländsk kultur finns ett slags kvasireligiös tro på helvetet, eller snarare en tro på att vägen till jaginsikt och pånyttfödelse går genom en nedstigning i ett psykiskt inferno. Falconer talar om detta som en ”katabatic imagination” och poängterar att den i många fall är färgad av ett freudianskt perspektiv, då sanningen om oss själva i moderniteten ofta anses ligga dold i det omedvetna – ett slags psykologisk variant av underjorden.²¹ Underjorden i Perssons dikter anknyter till denna efterkrigstida tendens: den är lika mycket ett psykiskt tillstånd som en materiell miljö och i sonetterna sker ständiga överlagringar mellan yttre och inre resor.

Om Williams, Pike och Falconer intresserar sig för underjorden i bredare bemärkelse och som geografiskt lokaliserad på flera platser eller i flera typer av rum, finns det en annan typ av forskning som snarare rör litterära och kulturella representationer av specifika storstäders tunnelbanemiljöer. Dessa studier är intressanta då de visserligen kan peka på vissa nationella skillnader i den kulturella förståelsen av tunnelbanan som rum och infrastruktur, men samtidigt visar att det finns slitstarka figurer och föreställningar som överskrider nationella gränser och som även letar sig in i den samtida litteraturen. Ett exempel är David Welshs kulturmaterialistiskt orienterade *Underground Writing* (2010) som undersöker hur Londons tunnelbana som transportsystem har skildrats i fiktionsprosa, poesi, bildkonst, reklam och film från sent 1800-tal fram

till mitten av 1900-talet i relation till samhällsförändringar under samma tidsperiod.²² Enligt Welsh dominerar länge en relativt negativ kulturell bild av tunnelbanan som symbol för urban kapitalism och teknisk rationalitet; den sena 1800-talsförfattaren George Gissing är symptomatisk både i tidiga verk som i anslutning till klassikerna skildrar en mytisk och Dantespirerad ”infernal underground” och i sin senare, mer realistiskt förankrade kritik av hur tunnelbanan omgestaltar stadsrummet med följder för klassförhållanden och psykosociala relationer.²³ Hos andra författare som H.G. Wells och Virginia Woolf kan tunnelbanan laddas med mer positiva eller utopiska föreställningar, vilka i vissa fall bekräftar de officiella representationer av ett rationalistiskt, effektivt och ordnat transportsystem som formades i reklammaterial och i den nya arkitektoniska gestaltningen av tunnelbanan på 1920- och 1930-talen.²⁴

Londons tunnelbana har även undersökts med mer explicit rumsteoretiska perspektiv i David Ashfords *London Underground* (2013). I likhet med Welsh arbetar även Ashford i sin kulturgeografi över världens äldsta tunnelbana med ett stort och skiftande material och har en tidsmässig ram som sträcker sig fram till vår egen tid. En i det här sammanhanget intressant aspekt är Ashfords idé att Londons tidiga tunnelbanemiljö kan betraktas som en föregångare till det som socialantropologen Marc Augé har omtalat som *non-lieux*, ”icke-platser”.²⁵ Med detta omdebatterade begrepp avser Augé en typ av rumsbildningar som brer ut sig i den kapitalistiska ”supermoderniteten” och som syftar till att rationalisera och effektivisera kommunikationer, konsumtion och produktion. Enligt Augé ter sig icke-platser ofta likartade oberoende av var i världen de inrättas (som exempel nämner han flygplatser och andra infrastrukturer för transporter, hotellkedjor och köpcentra). Beskrivningen av icke-platser är formad i motsättning till det Augé kallar antropologiska platser, vilka kännetecknas av att de fungerar som rumslik grund för mänsklig identitet, gemenskap och historia. Augé menar att själva den rumsliga organiseringen av icke-platser i stället uppmuntrar till ett slags solitärt, anonymt och passiviserat beteende och till en brist på mellanmänsklig interaktion.²⁶ Diskussionen om begreppet har emellanåt blivit förenklad och tolkningarna av motsättningen mellan plats och icke-plats alltför definitiva; som även Augé själv har betonat är frågan om huruvida en viss rumsformation kan beskrivas som en icke-plats beroende av perspektivet och till vem den ställs. För att återgå till den här uppsatsens centrala exempel: tunnelbanan kan, beroende på vem man frågar, vara en infrastruktur för snabba och effektiva transporter, en arbetsplats, en sovplats för den hemlöse och ett rum för subkulturella uttryck som graffiti.²⁷ I sin undersökning av Londons tunnelbana tar David Ashford särskilt fasta på Augés iakttagelse att relationen mellan individen och omgivningen på icke-platser i hög grad medieras genom texter och tecken – informationsskyltar, instruktioner, kartor, reklam och andra verbala budskap som sällan är uttryck för individer utan snarare organisationer, företag eller institutioner.²⁸

Beskrivningen av tunnelbanerummet som textmedierat tillför längre fram i uppsatsen intressanta perspektiv på diskussionen om *Underjordens* intertextuella rumslighet.

Även Berlins tunnelbana har uppmärksammats i litteratur- och kulturhistoriska sammanhang, exempelvis av Dorit Müller som diskuterat attityder till och gestaltning av tunnelbanemiljön i tyskspråkig litteratur och journalistik under det tidiga 1900-talets modernism. I likhet med vad som i tidigare forskning har beskrivits som ett samband mellan ny teknologi, förändrad perception och en ny modernistisk estetik konstaterar Müller att erfarenheten av nya transportmedel inspirerade tyskspråkiga författare till reflektioner kring varseblivningens förutsättningar, vilket i förlängningen inspirerade deras litterära uttryck.²⁹ Müller visar även på diskrepansen mellan olika litterära attityder till tunnelbanan: rusigt expressionistiska skildringar av tunnelbanan som naturkraft kontrasteras mot den nya saklighetens fokus på tunnelbanan som vardagsfenomen; i det senare fallet formulerade författarna även en kritik mot den rationaliserade och automatiserade livsstil som tunnelbanan och andra moderna transportmedel fick symbolisera.³⁰ På så sätt iakttar Müller en kulturell kluvenhet inför den moderna världens nya transportmiljöer som inte tycks unik för Berlin utan som återkommer i studier av andra storstäder.

En geografiskt bredare ansats men ett snarlikt intresse för det tidiga 1900-talet och för sambandet mellan rumserfarenhet och estetik har Andrew Thacker, som i flera studier av engelskspråkig litterär modernism har betonat hur rörelse – symboliserad av nya transportmedel som bil och tunnelbana – kom att bli en central aspekt av modernitetserfarenheten. I likhet med Müller menar Thacker att det går att se paralleller mellan de nya transportsystemens och resandets allt högre hastigheter, de flyktiga sinnesintryck man får från en tåg- eller tunnelbanevagn och den fragmentariska estetik som färgar stora delar av den modernistiska litteraturen. Detta är utgångspunkten i kapitlet "Uncompleted Life: The Modernist Underground" (2007), där han även hävdar att den närmast fobiska reaktion gentemot "massan" som har iakttagits hos en del modernistiska författare kan förstås utifrån de specifika rumsliga förhållanden som brer ut sig i moderniteten och som inte minst manifesterar sig i tunnelbanan. Med det ökade tunnelbaneresandet omstrukturerades det urbana sociala rummet då människor från olika klasser, liksom män och kvinnor som tidigare ofta varit rumsligt åtskilda, sammanfördes i ett trångt och isolerat rum utan utsikt. Med de nya rumsliga villkoren följde en ambivalens hos författare som fann sig vara en del av "massan" men samtidigt i behov av att distansera sig från denna för att upprätta en individuell identitet – en antagonistisk tendens som Thacker iakttar i synnerhet i den imagistiska poesin, men som återaktualiseras även i samtidspoetiska tunnelbaneskildringar som Perssons *Underjorden*, om än på ett mer självvironiskt sätt.³¹

I samband med en större studie om rummets och de nya transportteknologiernas

betydelse för den litterära modernismen har Thacker fördjupat bilden av den imagistiska poesin, och närläser i *Moving Through Modernity* (2003) ett antal dikter som lokaliserar i tunnelbanan eller anslutande miljöer.³² Enligt Thacker formas hos poeter som Richard Aldington, F.S. Flint, John Gould Fletcher och Ezra Pound ett särskilt slags blick i relation till det rum där dikterna utspelas. Med modernitetens nya offentliga transportmedel – och särskilt tunnelbanan som inte erbjuder den ordinarie tåg-resans förbiilande landskap – får människor en ny erfarenhet av att behöva betrakta andra under längre tid utan att förväntas tala med dem. Thacker ser i manliga imagisters dikter ett försök att hantera ångesten inför storstadsrummens alienerande effekter som tar sig uttryck i en blickens politik, genom vilken det eller den betraktade – inte sällan en kvinna – omvandlas till ett estetiskt objekt, en visuell tendens som Thacker relaterar till imagismens teori om den poetiska bilden och drömmen om estetisk transcendens. Thacker konstaterar att en sådan distanserande strategi (som också kunde riktas mot pendlare förortsbor från lägre medelklass) kan ses som ett försök att upprätthålla poetens överlägsenhet i en värld där marknad och demokratisering suddade ut gamla hierarkier – och poängterar att det är särskilt intressant att tunnelbanan får härberga dessa oroande omvälvningar. Såväl nya estetiska uttryck som det ambivalenta förhållandet till *den andre* kan alltså med Thackers perspektiv ses som svar på storstadens och de moderna transportmedlens socio-spatiala relationer.³³ Även om Thacker inte specifikt diskuterar tunnelbanan som metapoetisk plats närmar han sig en problematik som jag menar är central hos Persson och som i *Underjorden* på liknande sätt får en rumslig förankring: diskussionen om diktens och diktarens plats och status i det samtida samhället utspelar sig här i dragiga rulltrappor, på perronger och i trånga tunnelbanevagnar.

Med exemplen från Welsh, Ashford, Müller och Thacker har vi rört oss relativt långt från den metaforiskt-mytologiska underjord som står i centrum hos Williams, Pike och Falconer mot mer realistiskt förankrade miljöer som Londons och Berlins tunnelbanor och mot hur erfarenheten av dessa nya resandemiljöer kommuniceras estetiskt och psykologiskt, särskilt i den tidiga 1900-talslitteraturen. Ingen av ovannämnda fokuserar dock nämnvärt på den för denna uppsats centrala frågan om underjordens/tunnelbanans metalitterära funktion som utgångspunkt för en rumsligt situerad diskussion om litteratur och litteraturskapande i vid mening (indirekt berörs den möjligen hos Thacker). Även om det inte helt saknas studier som kopplar samman just tunnelbanan/underjorden med litteraturens självreflektion är det symptomatiskt att de forskare som hittills tangerat frågan inte nämnvärt har intresserat sig för rumsliga och materiella perspektiv. Evans Lansing Smith diskuterar exempelvis från en jungiansk utgångspunkt underjorden som arketyper i modernistisk och postmodernistisk litteratur, och hävdar att nedstigandet i underjorden är 1900-talets enskilt viktigaste litterära

myt, med spridning långt bortom modernismens mytiska metod. Om modernismens litterära nedstigningar konstaterar han att författarnas konfrontationer med de dödas röster fungerar som reflektion över deras beroende av den litterära traditionen och över ”the creative mysteries of both writing and reading” – vilket gäller skapande såväl som tolkning av litterära texter.³⁴ Med mer specifikt fokus på poesi diskuterar Michael Thurston i *The Underworld in Twentieth-Century Poetry* (2009) hur nedstigandet i underjorden har varit intimt sammanvävt med reflektioner över dikten och diktskapan- det hos en rad 1900-talspoeter. Genom ett antal närläsningar visar han hur modernister som T.S. Eliot och Ezra Pound, men även mer sentida poeter som Derek Walcott och Seamus Heaney, har använt denna *topos* för att iscensätta och bearbeta tre typer av konflikter: en konflikt med det litterära förflutna, en konflikt med samtiden och slutligen en konflikt inom poeten själv om huruvida poesin kan eller bör inverka som kraft i samhället och samtiden. Thurstons diskussion om hur underjorden har kommit att härbärgera olika slags poetiska konflikter är relevant även för en samtida och svensk- språkig diktsamling som *Underjorden*. Samtidigt som Thurston är en av få som har utvecklat diskussionen om underjordens metalitterära dimension (som han spårar tillbaka ända till Dante) kommenterar han emellertid inte särskilt de rumsliga aspekterna av underjorden som *topos*. Det märks exempelvis då han distanserar sig från studier som Rosalind Williams och David L. Pikes, i vilka *the underground* som ny teknologisk och materiell infrastruktur står i fokus, medan hans eget fokus på *the underworld* i vissa fall kan sammanfalla med *the underground* men oftare förefaller vara en mer imaginär och intertextuellt formad underjord.³⁵

Mot bakgrund av genomgången ovan vill jag hävda att det finns ett behov av studier av litteraturskapedets föreställda och favoriserade rum och platser som kombinerar ett intresse för metalitterära och intertextuella frågor med rumsteoretiska och materiella perspektiv. Likaså finns det anledning att i högre grad uppmärksamma hur vår tids författare förhåller sig till klassiska och ännu livskraftiga *topoi* utifrån delvis andra rumsliga erfarenheter än de föregångare som stått i fokus för hittillsvarande forskning. Den fortsatta diskussionen i denna uppsats ska ses som ett bidrag till en sådan forskningsansats.

Underjorden och den rumsliga vändningen

Som inledning till en analys av tunnelbanan/underjorden som poetologisk plats i *Underjorden* vill jag utgå från följande sonett:

Högt ovanför finns vägarna och torgen,
faciliteter i ett ordnat centrum;

en lekplats, hoppborg, rastgård, skärselds väntrum
före äldrevården, efter barnomsorgen.

Härnere: hålorna längst ned i borgen,
de sprängda klipporna som kyligt dryper;
och jag på ett av dessa tåg som kryper
likt larver genom äplena i korgen.

Vem ser? På skymda väggar vittnar namn
som vrängts och tänjts och blekts till grå grafitti [sic]
om individers existens här mitt i

en strängt och jämnt reglerad eftervärld
i staden vars officiella famn
är kall som eggen på rättvisans svärd. (9)

Vad finns det för dimensioner av rumslighet i denna dikt och hur förhåller de sig till varandra? En första aspekt är den vertikaltitet som formuleras genom förhållandet mellan diktens två första strofer. Diktjaget befinner sig ”[h]ärnere” och beskriver ett ”[h]ögt ovanför” – en stadsformation – präglad av ordning och rationalitet då olika faser i livet är rumsligt avgränsade och beskrivs i termer av ”faciliteter”: från lekplatsen till äldrevården. I den andra strofens ”[h]ärnere” är det kallt, mörkt och fuktigt; tunnelbanerummet liknas vid borgens fängelsehål och tunnelbanetåget beskrivs som en larv som långsamt kryper genom rutten frukt. I denna strof kommer det varseblivna rummet in – upplevelsen av kylan, fukten, den långsamma framåtrörelsen – men sinnesupplevelserna färgas tydligt av fantasin och minnet och får därmed en mer affektiv och symbolisk karaktär genom jämförelserna med fängelsehål och förruttnelse, i sig mångtydiga bilder med en lång kulturhistoria. Tendensen att ge rummet en symbolisk färgning dyker dock upp redan i första strofens ”skärselds väntrum”, som lokaliseras ”före äldrevården, efter barnomsorgen”, vilket kan föra tankarna till den medelålders-tillvaro som mer explicit apostroferas i en senare sonett där diktjaget med en anspelning på Dantes berömda inledning av *Divina commedia* beskriver positionen i sitt eget livslopp.³⁶ I den tredje strofen är det åter det med sinnena erfarna rummet som beskrivs med den visuella iakttagelsen av blekta inskrifter och namn på ”skymda väggar” som vittnar om att individer har lämnat spår där. I den sista strofen får ”[h]ärnere” liknande rationella drag som världen ovanför, då det beskrivs som en ”strängt och jämnt reglerad eftervärld”.³⁷ Men med frasen ”Vem ser?” i den föregående strofen antyds också att det är osäkert om denna eftervärld förmår uppfatta spåren av individer på de skymda väggarna om rörelsen i tunnelbanan fungerar som det är tänkt från officiellt håll – som en ändamålsenlig förflyttning med utgångspunkt i tidtabell och trafikplanering. Därtill understryks återigen det varseblivet kyliga och obehagliga draget i tunnelbanan

som stadens ”officiella famn”. I dikten tycks alltså ett slags rumslig rationalisering breda ut sig både ovan och under jord, vilket knappast tycks gynna känslor av samhörighet, trygghet och trivsel (i diktsamlingen som helhet återkommer dessutom beskrivningar av social isolering och identitetsupplösning hos såväl diktjaget som omgivningen).³⁸ Samtidigt filtreras tunnelbaneresan och dess särskilda rumsliga förhållanden genom litteratur- och kulturhistoriska föreställningar som inte omedelbart har att göra med tunnelbanan som ett uttryck för det moderna samhällets rumsliga rationalisering.

Uppenbart uttrycks ett komplext förhållande mellan tunnelbanan/underjorden som materiell realitet och som symboliskt rum i ovanstående dikt (liksom i *Underjorden* som helhet). Ett sätt att beskriva detta förhållande kan vara att utgå från filosofen och sociologen Henri Lefebvres teori om rummet i *La production de l'espace* (1979), som fått stor betydelse för den så kallade rumsliga vändningen inom humanvetenskaperna.³⁹ Som titeln visar talar Lefebvre alltså (med en modifierat marxistisk utgångspunkt) om rummet som *producerat* och som en företeelse som måste analyseras i förhållande till produktionsförhållandena i ett specifikt samhälle. Rummet som han betraktar det är inte en absolut kategori utan produceras socialt i samspel mellan tre olika dimensioner: för det första det fysiska, materiella rummet så som det erfars i vardagliga rutiner och praktiker och som kroppsligt varsebliven rumslighet (*l'espace perçu*). För det andra rummet så som det representeras, tänks och begreppsliggörs genom kartor, ritningar och andra abstrakta modeller, vilka enligt Lefebvre inte ska ses som objektiva eller neutrala utan som formade i förhållande till samtida ideologier och samhälleliga produktionsförhållanden (*l'espace conçu*).⁴⁰ Den tredje dimensionen är rummet så som det kommer till uttryck i symboler, myter och minnen av både personligt och kollektivt slag (*l'espace vécu*). Det handlar alltså om mer affektivt färgade representationer av rummet, associerade med verkliga händelser och livserfarenheter, som kan ha stor betydelse i konstitutionen av exempelvis en stadsidentitet, men som inte har samma officiellt sanktionerade karaktär som exempelvis en karta. Inte heller underordnar de sig nödvändigtvis den dominerande sociala ordningens logik och ideologi. Den levda eller upplevda rumsligheten fungerar enligt Lefebvre som ett slags förmedlande kategori mellan rummet som materiell, kroppsligt förnimbar realitet och det abstrakta tänkandet kring rum som historiskt dominerats av ett geometriskt och matematiskt perspektiv. *L'espace vécu* formas av både fysiska och mentala konstruktioner, är alltså samtidigt både verkligt och föreställt. Det handlar om den levda erfarenheten av rummet och därmed om en mindre formell och mer lokal kunskap än den som representeras i *l'espace conçu*.⁴¹

I ovanstående sonett från *Underjorden* går det att uppfatta drag av såväl det varseblivna som det abstrakt tänkta och det (upp)levda rummet – de mer direkta och sinnliga intrycken av kyla, fukt och mörker samspelar med beskrivningar av rumslig ratio-

nalisering som snarast är konsekvenser av olika slags samhällsplanering (ordning, reglering, faciliteter) och därtill formuleras bilder som snarare kan föras till *l'espace vécu*, som fängelsehål, bilden av larver som kryper genom korgens äpplen och den avslutande strofens referens till "rättvisans svärd".⁴² Påtagligt är dock att dessa olika rumsligheter överlagras i dikten och inte på något enkelt sätt kan separeras – exempelvis i uttrycket "skärselds väntrum", som kan föra tankarna till såväl den officiella organisationen och sorteringen av samhälleliga rum utifrån deras funktioner som till mer symboliska och kulturhistoriska föreställningar knutna till specifika rum. Det kan tas som ett argument för att litteratur och andra kulturyttringar är ett fruktbart material att utgå ifrån för att nyansera förståelsen av hur de olika dimensionerna i samhällets produktion av rummet samverkar eller kommer i konflikt med varandra.

David L. Pike har i tidigare nämnda studier av underjordens betydelser i 1800- och 1900-talens litteratur gjort liknande iakttagelser om tunnelbanan med utgångspunkt hos Lefebvre. Pike konstaterar att tunnelbanan som rum inte kan reduceras till sin karta eller abstrakta konception, inte heller till den särskilda pendlingsrutt som någon följer varje dag, eller till de olika sociala och individuella minnen som förknippas med denna rutt och detta rum. Utmaningen är i stället att undersöka hur dessa rumsliga dimensioner samspekar med varandra i skapandet av det sociala rummet och utan att reducera det ena till det andra – produktionen av rum är samtidigt både mental, materiell och social.⁴³ Harry Becks berömda karta över Londons tunnelbanesystem från tidigt 1930-tal är exempelvis en abstraktion som inte har mycket att göra med tunnelbanan som fysisk manifestation eller som levd erfarenhet – men diskrepansen framgår främst när den ställs mot de andra dimensionerna i den rumsliga triaden.⁴⁴ Därtill, betonar Pike, är det viktigt att rumsanalysen historiseras: det var exempelvis först i samband med utbyggnaden av tunnelbanan som många människor kom att tillbringa en väsentlig del av sin tid under jord. En övergripande iakttagelse hos Pike är att de känslor som har associerats med det underjordiska rummet ofta har gått emot de officiella representationerna av tunnelbanan – om de senare (exempelvis i form av reklam och trafikinformation) tenderade att framställa tunnelbanan som ett rationellt, rent, säkert och ordnat rum tog de förra (i form av litterära och andra kulturella uttryck) ofta fasta på tunnelbanan som smutsig, fuktig, ogästvänlig, labyrintisk och – i vissa fall – som en miljö som härbärgerade kriminalitet, fattigdom och erotik (medan man i Perssons sonett snarare skulle kunna tala om en samordning mellan det rationella och det kyligt otrivsamma). Sådana iakttagelser är möjliga just genom Pikes analytiska växling mellan rumsliga representationer i olika typer av material och genom hans diskussion om vilka aktörer och intressen som kommer till uttryck genom dessa.⁴⁵

I samband med sina undersökningar av hur den litterära modernismen formas i förhållande till modernitetens ökade rumsliga rörlighet har även Andrew Thacker argu-

menterat för en typ av Lefebvreinspirerad litteraturanlys som han kallar *kritisk litterär geografi*.⁴⁶ Denna ansats skiljer han i viss mån från det forskningsfält i skärningspunkten mellan litteraturvetenskap och kulturgeografi som kallas *literary geography*, vilket enligt Thacker i första hand har ägnat sig åt kartläggningar av de platser som representeras i litteraturen.⁴⁷ Även om litteraturvetenskapen kan lära mycket av geografins efterlyser Thacker en mer kritisk diskussion av relationerna mellan rum och materialitet å ena sidan och historia och makt å den andra: ”To think geographically about literary and cultural texts means to understand them in material locations, locations that can and should be examined historically and with an awareness of how disperse spaces can reflect, produce or resist forms of power”, skriver han.⁴⁸ Vid sidan om att kartlägga litteraturens platser menar alltså Thacker att det är relevant att diskutera hur metaforiska och materiella rum ömsesidigt påverkar och förutsätter varandra, och att vara uppmärksam på hur maktrelationer alltid genomsyrar rumsliga relationer. Med utgångspunkt i Lefebvre ställer han frågan om hur litteraturens rumsliga representationer förhåller sig till kartornas, modellernas och arkitekturens framställningar av samma rum – fungerar exempelvis litterära representationer av tunnelbanan bekräftande eller polemiskt i förhållande till de officiella representationerna, och med vilka känslor, betydelser och associationer förknippas de?

Med begreppet ”textual space” argumenterar Thacker även för ett särskilt analytiskt fokus på interaktionen mellan det sociala och materiella rummet och den litterära formen i den skrivna texten, vilket inkluderar aspekter som stil, layout och genre.⁴⁹ Ett av hans exempel är särskilt intressant i det här sammanhanget då det är en viktig referenspunkt i Malte Perssons *Underjorden*, nämligen Ezra Pounds kortdikt ”In a Station of the Metro” från 1913 som beskriver intryck från en Parisisk metrostation. Nedan återges den ungefär så som den framträdde visuellt i tidskriften *Poetry* där den först publicerades:

The apparition of these faces in the crowd :
Petals on a wet, black bough .⁵⁰

Med Thackers ”textual space” som utgångspunkt skulle man här kunna tala om att diktens första beskriver en erfarenhet av det varseblivna rummets fragmentering och förflyktigande så som det kan upplevas från en metrostation (diktens människor reduceras till kroppsdelar). Denna varseblivna fragmentering har i sin tur att göra med det kapitalistiska samhällets teknologiska modernisering och hastighetsökning, då växande storstäder krävde nya transportmedel för effektiv förflyttning. Men Thacker betonar att även diktens språkliga och visuella form understryker ”the uneasy nature of the modern experience of space” genom språkets atomisering och att frasen brutits

upp i mindre enheter som förefaller helt oberoende av varandra: ansiktena, folkmassan, blombladen, grenen.⁵¹

En liknande tendens till fragmentering inte minst av människor förekommer i Malte Perssons *Underjorden*: de kan här framställas som atomer och joner (2), molekyler (4), som förbivirvlande mönster och tunna reflektioner (19), som ögats glaskropp (26), som ”ett marmorflin” (53), som ”obebodda hjärtan” (57) och som tänder, tungor, munnar och strupar (30–32). Särskilt i det sistnämnda fallet finns en koppling till diktsamlingens metapoetiska diskussion, då *dikten* i diktsamlingen som helhet ofta omtalas som ”sången”, vilket påminner om poesins ursprungliga muntlighet och legering med musiken. Men hur är det med *Underjordens* genremässiga och formella aspekter – hur förhåller de sig till det transitrum som diktsamlingen så tydligt anger som lokaliseringsring? Går det – som Thacker uppmärksammar i dikten av Pound – att tala om en samverkan mellan den dynamik av hastighet och rörelse som tunnelbanan förknippas med som rumslig symbol för den moderna existensen, och själva textens estetiska uttryck?

I *Underjorden* formuleras en hälsning till Ezra Pound och några andra bekanta litterära föregångare på följande sätt:

Som ett vitt kronblad på en våt svart gren
är ingens ansikte som träder fram.
Se människan: en halvt avbarkad stam
belyst av lampors stelnat bleka sken

i massans dunkla skog av kött och ben
och solbränd hud som flagnande blir damm:
ett ämne för ett giftigt epigram,
en skådeplats för kampen gen mot gen.

Se människan: snärjd av sin egen sort,
bland ansikten som vissnande blir stoft
likt blomman som den bortbjudne gav bort:

här bleknar Beatrice, bleknar Laura.
Och sången (hörs den?) är som blommors doft
i dessa lampors stenat bleka aura. (36)

Med fraser som kan föra tankarna till kulturhistoriens många vanitasmotiv negerar dikten de visioner om transcendens och överskridande av jordelivets begränsningar som föregångarna uttryckt; här är ingens ansikte ett kronblad, huden flagnar och ansikten vissnar till stoft, Dantes och Petrarcas musor bleknar i det artificiella ljuset och sången är flyktig som blomdoft.⁵² ”Blek” och ”blekna” upprepas fyra gånger i dikten, som skulle den poetiska inspirationen förflyktigas eller kanske förste(l)nas av den dys-

tert ogästvänliga miljön i sig. Samtidigt följer diktsamlingen Dante och Petrarca snarare än Pound i spåren genom att låta sonetten fungera som sammanhållande formmässig ram – det finns alltså inte någon omedelbar förbindelse mellan den innehållsrika fragmentering som diktsamlingen genomgående åberopar (och vilken i vidare mening tycks reflektera en erfarenhet av samhällets ökade mobilitet) och *Underjordens* formmässiga uttryck.⁵³ Persson låter alltså en strängt reglerad och litteraturhistoriskt slitstark form förmedla ett innehåll som i grova drag kan sägas beskriva den mänskliga tillvarons fragmentering och förgänglighet och dödens omutlighet som inte ens konsten rör på, vilket pekar mot en annan estetisk strategi än i Ezra Pounds metrodikt. Sonettformens metriska förutsägbarhet och fasta rytm visar snarare på en likhet med tunnelbanan som *espace conçu* – den är så att säga ett litterärt rum där rimmen anländer på regelbundna tider.⁵⁴ Det handlar i *Underjorden* inte heller om några lindegrenska sprängda sonetter – snarare kunde man möjligen tala om en viss likhet med en ansats inom den spanska barocken att sätta samman nya sonetter av sekvenser från olika författare, språk och genrer – en teknik inte helt olik senare tiders collage eller populärmusikens sampling.⁵⁵

Relationen mellan den litterära formen och samtidens rumsliga organisering blir alltså inte lika direkt hos Persson som hos Pound, men finns där kanske likväl på ett annat plan. Sonetten blir i *Underjorden* en ledstång att hålla i, ett regelverk att förhålla sig till när allting i omgivningen befinner sig i rörelse – människor såväl som varor, kapital, information och litterära texter.⁵⁶ Med tanke på att sonetten historiskt har varit nära förknippad med frågan om poesins och det poetiska språkets makt – kan sången övervinna döden? – och för att den har använts för såväl brukspoesi som hög konst ter den sig även på många sätt kongenial för att förmedla den metapoetiska diskussion som kontinuerligt artikuleras i *Underjorden*.⁵⁷ I grunden tycks Malte Persson använda tunnelbanan/underjorden som skådeplats för att ställa frågor om huruvida det finns plats för ”sången” i informationssamhället, vilket mer konkret gestaltar sig i en kontrastering mellan ett orfiskt inspirerat diktarideal (Orfeus torde väl vara den lyriska poesins mest åberopade underjordsfarare) och å andra sidan uppfattningen om litteraturskapande som just samplande, repeterande och kopierande.⁵⁸ En sådan kontrast kanske mest kan anas i ovan citerade sonett, men blir tydlig vid en samlad läsning av *Underjorden*, vilket jag ska återkomma till i uppsatsens avslutande avsnitt. Redan nu kan vi dock konstatera att *Underjorden* både innehållsligt och formmässigt aktualiserar en rumslighet av delvis annat slag än den som står i fokus i Thackers analys, som visar hur den modernistiskt experimentella estetiken samverkar med mer övergripande samhälleliga rumsliga förändringar. För att belysa *Underjordens* specifika rumslighet och dess koppling till diktsamlingens metapoetiska diskussion behöver därför ytterligare ett perspektiv tillföras, närmare bestämt frågan om intertextualitetens rumsliga dimensioner.

Underjorden och den intertextuella rumsligheten

Tunnelbanan kan – i likhet med Marc Augés beskrivning av icke-platsen – betraktas som en textmedierad miljö genomsyrad av skriven och talad information som vi interagerar med i lika hög grad som med människor i den fysiska omgivningen.⁵⁹ I *Underjorden* fångas detta inte minst i Perssons humoristiska turnering av det automatiserade utrop som föregår varje avresa från stationen: ”– *Se upp för avstånd mellan fiktiv vagn // och verklig plattform!*” heter det i en sonett (55).⁶⁰ Här finns också dikter som kritiserar reklamaffischernas retuscherade paradisdikter (15) och sådana som illustrerar hur även nya tekniska apparater som mobiltelefoner bidrar till att vi omsvärmas av mer eller mindre fragmenterade texter: här skickas ”SMS / som SOS inifrån underjorden” (10), och med ”glada budskap nya telefoner / och självhjälpsböcker har behagat sända [...] fördrivs demoner och de små eoner // av daglig väntetid, som tar vårt liv / en liten sakta tuggad bit i taget” (14). I en tidigare diktsamling beskriver Persson även en annan typ av texter som kan möta tunnelbanans resenärer:

Alla gångerna man väntat på ett
tåg ett stycke stål

– stirrat in i varuautomater
och läst dikterna på t-banestationernas väggar
som alla säger: allt är bra
(egentligen) –⁶¹

Även poesin tar alltså plats i tunnelbanan som en typ av texter som antas kunna fylla en annan och mer meningsfull funktion än reklambudskap och ren information: i storstäder i flera länder har aktörer inom lokaltrafiken under senare decennier tagit initiativ till projekt där dikter har exponerats på affischer och skyltar i bussar, tunnelbanevagnar och på stationer, vilket bland annat tycks ha syftat till att göra den dagliga pendlingen mer stimulerande, reflexiv och känslöfylld.⁶²

Mot bakgrund av ovanstående skulle tunnelbanan – bland annat – kunna beskrivas som ett rum för cirkulation av texter (inklusive litterära sådana). Det visar på en metaforisk parallell mellan tunnelbanerummet och litteraturen så som denna har beskrivits av intertextualitetsteoretiker som Roland Barthes och Julia Kristeva: litteraturen (liksom den enskilda litterära texten) skulle på liknande sätt kunna karakteriseras som ett rum i vilket texter, fraser, fragment och utsagor från olika håll och tider möts, korsas och överlagras varandra.⁶³

Med tanke på att man inom delar av dagens rumsteoretiskt orienterade litteraturvetenskap har en ambition att arbeta med breda textmaterial och utifrån dessa vill ge en samlad bild av hur de gestaltar specifika platser och i vidare mening deltar i den samhäl-

leliga rumskonstruktionen, aktualiseras frågan om intertextualitetens betydelse för litteraturens rumsgestaltning. Geokritikern Bertrand Westphal har exempelvis betonat intertextualitetens och överhuvudtaget texters inverkan på hur vi uppfattar vissa materiella platser, då vi ofta har mött dem i medierad form innan vi själva upplever dem.⁶⁴ Han konstaterar även (vilket förvisso är självklart) att det finns platser och rum som återopas i litterära texter som inte har någon verklig referent utan endast förekommer i en intertextuell kedja, konsoliderad över tid och i en lång rad texter eller andra medier.⁶⁵ Underjorden skulle kunna betraktas som ett sådant intertextuellt rum som har hållits levande och som haft en viktig funktion i många kulturer över lång tid, samtidigt som dess rumsliga dimensioner och associationer har spillt över på hur vi har uppfattat vissa likartade materiella rum. När det gäller tunnelbanan är det exempelvis tydligt att den redan tidigt gavs en mytisk dimension som inte bara kom till uttryck i litteraturen utan även i det materiella rummet: om George Gissing använde den antika mytens Hades för att i sina romaner ge känslomässig färgning åt King's Cross tunnelbanestation i London kunde samtidigt de tidiga tunnelbanetågen i samma stad ges namn som Jupiter, Apollo, Medusa eller Minerva.⁶⁶ Som David L. Pike har visat finns det en tendens även hos modernistiska författare att i samband med skildringar av tunnelbanan vända sig bort från den materiella och teknologiskt omvandlade underjorden för att återaktualisera dess gamla funktion som rum för myter och allegorier, även om utgångspunkten ofta är specifika stadsmiljöer (medan man inom vissa modernistiska riktningar som futurismen, dadaismen och surrealismen helt frångår verklighetsrepresentationen och de officiella framställningarna av underjorden).⁶⁷ Även om underjorden, som Rosalind Williams noterat, i realiteten alltmer tar sig artificiella uttryck i form av tunnlar, gruvor och kloaker, lever föreställningar om underjorden som ett mer naturligt rum av grottor och jordhålor ofta kvar. I detta avseende bygger Malte Perssons *Underjorden* vidare på rumsliga föreställningar om tunnelbanan som alltså åtföljt den i princip sedan dess begynnelse.⁶⁸

Den ofta cirkulerade bilden av tunnelbanerummet som ett dödsrike skulle kunna beskrivas som en kollektiv och över tid modifierad föreställning (i den meningen ett exempel på Lefebvres *l'espace vécu*) som står i polemik med tunnelbanan som *l'espace conçu* så som den kommer till uttryck som rationellt organiserat transportsystem, som avbildat i kartans linjenät eller i den omgestaltning av tunnelbanerummet som vägledades av den modernistiska arkitekturen. Samtidigt visar exempelvis de tidiga namnen på Londons tågagnar hur de olika dimensionerna av rumsskapandet samverkar i enlighet med Lefebvres teori om produktionen av rum: styckena av stål, för att parafrasera Persson, fick emotionell laddning av en mytisk föreställningsvärld.⁶⁹

Även i Malte Perssons *Underjorden* gestaltas tunnelbanan som en samtida variant av dödsriket som här dessutom ibland på ett metapoetiskt sätt framställs som en pro-

dukt av texter: här talas det om ”infernos alla taxezoner” (57), om ”sångens långa väg till hjärnans Hades” (5), eller om att ”[t]vå gånger korsa Acheron i flotten / som av metall och fantasi är skuren” (21); här ”sipprar Lethe-vatten genom taken” (7), en pitbullterrier blir till mytens Kerberos (41) och med frasen ”Gyllene gren! Grön linje!” (24) formas en samhörighet mellan den stockholmska tunnelbanekartans gröna linje och den gren som Aeneas behövde för att återvända till de levandes rike.

Den intertextuella rumsligheten i *Underjorden* har dock fler dimensioner och för att belysa dessa vill jag ta hjälp av några distinktioner som har föreslagits av intertextualitetsforskaren Marko Juvan. Han är i första hand intresserad av textuellt representerade rum och hur de ömsesidigt relaterar till varandra; frågan gäller alltså inte så mycket det som upptar Bertrand Westphal – litteraturens referentialitet – utan den närvaroeffekt som litteraturen själv skapar genom att rummet skildras språkligt ur olika synvinklar.⁷⁰ Juvan menar att det å ena sidan i litterära texter går att tala om en ”spatial syntax” i vilken det går att skilja mellan rumsrepresentationer på olika ontologiska nivåer: relationerna mellan rum i en litterär text kan å ena sidan ordnas ”parataktiskt”, utan hierarkiska förhållanden (en protagonist kan ta tunnelbanan från Ropsten till Norsborg), å andra sidan ”hypotaktiskt”, med över- och underordnade rumsliga nivåer (en protagonist som befinner sig på ett tunnelbanetåg kan läsa om Ovidius färd till underjorden för att söka efter Eurydike och fantisera om hur det vore att befinna sig där).⁷¹

Mer fruktbar i det här sammanhanget är Juvans diskussion om ”transgressive spaces”, det vill säga de textuella rum som på grund av litteraturskapandets fundamentala intertextualitet kan glida in i varandra, beröra, täcka eller överlappa varandra. Genom sådana överskridande rörelser upplöses den spatiala syntaxens hierarkier och distinktioner och i stället betonas rummens imaginära karaktär och rörlighet, menar Juvan.⁷² Särskilt två former av överskridanden som Juvan diskuterar är intressanta i relation till *Underjorden*: de som han kallar bildliga överskridanden (”figural transgression”) respektive palimpsestiska överskridanden (”palimpsest transgression”).

Bildliga överskridanden har enligt Juvan en lång historia i litteraturen. Denna typ av metaforiska överskridanden handlar om att detaljer från ett kognitivt och semiotiskt fält projiceras på ett annat. När två semiotiska rum interagerar skapas enligt Juvan ett nytt ”field of sense and imagination”. Som exempel tar Juvan den slovenske modernistiske poeten Srečko Kosovel, i vars dikter landskapsskildringen tydligt färgas av poetens kropp och psyke – genom poetens speciella metaforer öppnas då fantasin mot andra associationer än de förväntade (expressionistisk litteratur fungerar ofta på liknande sätt).⁷³ I Malte Perssons *Underjorden* kunde man säga att det sker en form av bildliga överskridanden i de exempel som nyss citerades – på tunnelbanerummet projiceras en mytisk underjord där många av den antika mytens bekanta figurer dyker upp i ett mer prosaiskt ”vardagshades” (citatet från sonett nr 13).

Tendensen att projicera en mytisk underjord på tunnelbanemiljön – vilken alltså är långt ifrån unik för Persson – kan å ena sidan förstås som ett försök att ge gestalt åt en mer kollektivt delad psykisk och sinnlig erfarenhet av att vistas i en rumslig miljö som i viss mån ter sig skrämmande och ogästvänlig (om än kanske inte riktigt så ”fobisk” som i Andrew Thackers exempel från engelskspråkig modernism).⁷⁴ Men det som är särskilt utmärkande för Perssons och andras tunnelbaneskildringar då detta rum beskrivs som ett sentida Hades eller helvete är att döden och dödligheten accentueras. En tematik från en annan kognitiv och semiotisk sfär, som inte i sig har med tunnelbanan som transportsystem att göra (åtminstone inte betraktat från trafikplanerarnas sida) får alltså gestalta en *litterär* och litteraturhistoriskt färgad erfarenhet av underjorden som ett dödsrike. Denna bild av tunnelbanan delas inte nödvändigtvis av vardagspendlaren, men har likväl som vi sett haft viss betydelse även i mer materiella och vardagliga sammanhang, som när tåg gavs namn efter mytologiska gudar.⁷⁵ Tendensen att tunnelbanan så frekvent gestaltas som ett dödsrike kan även ses i ljuset av David L. Pikes beskrivning av att det problematiska i livet ovan jord – det vi kanske inte vill kännas vid och det som oroar och stör – gärna lokaliseras till den undre världen.⁷⁶ Tunnelbanan må vara en vardaglig miljö, men *Underjorden* tycks likväl uppmuntra läsaren att använda pendlandets dödtid till en reflektion över *memento mori*.

Om den materiella tunnelbanemiljön i *Underjorden* ges intertextuella konturer av ett mytiskt dödsrike kan man även säga att psykets och själens rumslighet på motsatt vis ges lokalfärg av den yttre, geografiska och materiella miljön så som den gestaltas litterärt: här talas exempelvis om ”själens rullband upp mot utgången” som länge ”stått felanmält men inte lagat” (1). En tågfärd är på motsvarande sätt lika mycket en resa i det inre eller en bild för livsresan som en sträcka mellan stationer, från ”själens inre Östermalm / och dito Söder”, eller från ”andens dystra Danderyd och mot / en dödens södra förorts torn” (20). I en annan dikt heter det att ”[m]an är sig själv och färdas samma sträcka – // igenom hjärnan, vindlad som en snäcka, / från vilken minnet likt trafiken brusar” (57). Interaktionen mellan myt och vardag, mellan det materiella och det mentala fungerar som en ständig form av transfer i diktsamlingen som helhet.

Den andra variant av intertextuellt rumsliga överskridanden som Juvan diskuterar är de *palimpsestiska*. Enligt Juvan uppträder dessa först i den moderna litteraturen. I det här fallet blandas och överlagras fragment från ett antal olika platser – verkliga eller hämtade från minne, fantasi eller litteratur – så att de i texten omöjligt kan separeras från varandra. Juvan tar Marcel Proust som exempel på en författare som sammanför olika och av varandra oberoende rum genom utbyggda jämförelser, metaforer och metonymier och utan att ta hänsyn till de gränser som upprätthålls inom en traditionell spatial syntax. Resultatet blir en hybridiserad eller flytande rumslighet med fler än de två semiotiska rum som gestaltas i det som Juvan kallar bildliga överskridanden.⁷⁷

Detta palimpsestiska drag är också utmärkande för Perssons *Underjorden*: tunnelbanan gestaltas här inte enbart som den antika mytens Hades eller som Dantes inferno. Som vi sett i tidigare exempel finns även inslag av modernismens underjord där poeten konfronteras med och tvingas förhålla sig till ”massan” och utmanas i sin konstnärliga individualitet (exempelvis i den ovan citerade dikt som går i dialog med Pounds ”In a Station of the Metro”). Men det förekommer också att den antika mytens underjord filtreras genom andra författares antikenbilder, som i följande sonett som citerar två oden av John Keats i vilka glömskans flod Lethe figurerar:

No, no, go not to Lethe...

Jag hör röster.

Jag hör ett eko av en melodi.

Jag bär på brottstycken av poesi
som blinkar till likt solstrålar i öster –

halvt glömda under natten är de rester
av strofer jag har lärt mig utantill,
snapshots av himlens ljusglans som står still
ett ögonblick och sen går ned i väster.

...and Lethe-wards had sunk...

Jag hör, har, bär,

och är en samling sådana fragment
av oden till melankolin jag känt –

skärvor med vassa kanter vilka skär
in ord i minnets glas om allt som hänt
och vilka ej kan fogas samman här. (56)⁷⁸

Denna dikt skulle kunna läsas som en konkret poetik och som en reflektion över intertextualiteten som litteraturens minne (och möjligen över tunnelbanan som en miljö som bidrar till glömska och fragmentering, då minnets spridda fraser inte ”kan fogas samman här”). Samtidigt är den ett exempel på att den romantiska poesins rumslighet med dess naturmetaforer, dess kontraster mellan ljus och mörker, natt och dag, konfronteras med den antika mytens i det samtida tunnelbanerummet, i vilket resenären – åtminstone om denne befinner sig i de underjordiska delarna av tunnelbanan – är avskärmad från ”himplens ljusglans”.

Det finns även andra exempel på intertextuellt manifesterade rum i *Underjorden*. I sonett nummer 33, som bland annat kan läsas som en kommentar till Gustaf Frödings ”En ghasel” (1891), förvandlas tunnelbanevagnens stolpar till en skog bekant från litteraturhistorien, för att därefter omvandlas till något som påminner om det inre galler som Fröding beskriver i sin dikt:

Med slag av åldrat stål mot stadens städ
slamrar en vagn iväg. Dess blanka stänger
att hålla fast sig i när vagnen kränger
är som en samling smala stammar: träd

i någon allegorisk blandskog: träd
in här på vägen som du själv förlänger,
och bakom trädgallret som skogen stänger
skall blicken irra, ofruktbar som säd

av bokstäver på hällebergsasfalt.
I fönstret speglas gallret hundrafalt
och efter det att gallergrinden faller,
som bladet, blicken, mörkrets svarta salt
i skogar där en Caesar fällt av galler,
finns världen inte bortom detta galler. (33)⁷⁹

Blandskogen, som Persson nämner i sin dikt, är en vanlig *topos* i äldre litteratur som i vissa sammanhang har fått en metapoetisk dimension – i sin stora sammanställning över medeltidens vidareföring av antika *topoi* skriver Ernst Robert Curtius att skogs-
dungen under antiken ansågs vara den bästa platsen för diktskapande.⁸⁰ Enligt Curtius
gestaltas denna blandskog på ett särskilt innovativt sätt i Ovidius *Metamorfoser* där den
växer fram i takt med att Orfeus spelar på sin lyra:

Uppe i landet låg det en höjd. På dess krön fanns en vidsträckt
äng, som av blommor och gräs hade klätts i den ljuvaste grönska.
Skugga där sagnades dock, men allt sedan sångaren Orpheus
där hade slagit sig ner och strängade lyran till sången,
trängdes beskuggande träd däromkring [...]⁸¹

En berömd anspelning på denna orfiska sångarkraft som förmår besvärja, väcka och
tämja naturen och sätta träden i rörelse finns hos en sonettdiktare från det tidiga
1900-talet som också har en resonans i Perssons *Underjorden*. I Rainer Maria Rilkes
första sonett i *Die Sonette an Orpheus* (1923) lyder den första strofen:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.⁸²

Rilkes dikt fortsätter sedan med att skildra hur även djuren kommer strömmande för
att lyssna på Orfeus sång som tycks betvinga och hänföra hela naturen. I *Underjordens*

avslutande sonett kommenterar Persson Rilkes entusiastiska tilltro till poetens sångarförmåga, och här får tunnelbanevagnen åter en anstrykning av natur:

En sträng blev spänd; ett hjärta sprang till skogs.
Ett träd planterades i någons öra.
Det föll – och ingen fanns på plats att höra
hur detta sista pukslag, pulsslåg, slogs. (60)

Om det hos Rilke finns en tro på den poetiska sångarkraften uttrycks hos Persson dock inte samma självklara hopp om sångens gemenskap – i den citerade dikten faller ohört det träd som är en viktig symbol för sången hos Rilke. Tunnelbanans blandskog tycks vara en föga fruktbar poetisk miljö; om djur och natur närmar sig och tämjs av sången hos Rilke, och *Die Sonette an Orpheus* emellanåt frammanar ett närmast pastoralt landskap, beskrivs tunnelbanans natur hos Persson snarare med uttryck som ”döda duvor och uppbrutna stenar / och döda bruna träd med brutna grenar” (45).⁸³ Med allusionerna till Rilke och till blandskogen i den tidigare sonetten sker dessutom åter en palimpses-tisk överlagring där en antik *topos* konfronteras med en artificiell och teknologisk miljö som bara med fantasins hjälp kan förvandlas till en skog. Samtidigt sker det alltså åter en sammankoppling mellan den rumsliga miljön och den metapoetiska diskussionen – har sången en plats i tunnelbanans ”blandskog” och finns det någon som kan höra den?

I *Underjorden* fungerar tunnelbanan således som en plats där ett antal kognitiva och semiotiska rum sammanstrålar, förflyttas och konfronteras med varandra. Med Juvans perspektiv ger Perssons diktsamling ett antal exempel på intertextuella omflyttningar av andra texters rumsligheter (och de är fler än de som har kunnat exemplifieras här); genom citat, allusioner, parodier, imitation och collage förflyttas fragment av föreställda rum från andra texter till den aktuella texten och utvidgar dess betydelsemöjligheter även i rumslig mening. Med detta följer därtill att intryck, känslor och associationer förknippade med dessa ”andra” rum kan få återklang i den aktuella texten som blir mer betydelsemättad.⁸⁴ Det särskilt slående är likväl att diktsamlingen gestaltar tunnelbanan i sig som en sådan nätverksnod, som i dessa rader där en barockliknande vanitasvärld möter modern konst:

När tåget slamrande går under Strömmen
träcklar det samman vävens rivna delar:
en symaskin, en Tinguely-skulptur.
Skelettet skakar rostigt: inget helar
sprickan i livet, döds skallens sutur.
Dess ögonpärlor – jord och vatten – skelar:
Atlantis är en sjunken subkultur. (39)⁸⁵

Tunnelbanan som abstraktion – som *espace conçu* i termer av linjer, spår, nätverk, och skärningspunkter – antyder det lockande i att omvandla just denna till en plats för ett möte mellan myt, litteratur och materialitet. I det avslutande avsnittet nedan går jag vidare med frågan om varför just tunnelbanan får härbärgera en metapoetisk eller poetologisk reflektion, genom att lyfta fram två bilder av diktskapandet – med dithörande diktarroller – som konfronteras och kontrasteras i *Underjorden*.

Thrakisk brottsplats eller hemlikt nätverk – tunnelbanan som poetologisk plats

I avslutningen till sin studie av hur underjorden har fungerat som metapoetisk *topos* i 1900-talslyriken konstaterar Michael Thurston att de texter som han undersökt främst tycks vara modellerade på den typ av nedstigande i underjorden och samtal med de döda som representerats av figurer som Odysseus, Aeneas och Dante. En annan underjordsfarare av relevans för en metapoetisk diskussion – den nyss nämnde Orfeus – tycks inte ha aktualiserats i hans material. ”The Orphic descent seems to invite a different kind of attention to poetry and its purposes”, menar Thurston, och det förefaller rimligt då den metapoetiska diskussion han iakttar i hög grad tycks uppehålla sig kring poetens beroende av traditionen – en diskussion som ytterst återaktualiserar frågan om litteraturskapande som *imitatio*.⁸⁶ Orfeus associeras snarare med den typ av diktande som har framställts som gudomligt, profetiskt, inspirerat, berusat, oförmedlat och inte minst upphöjt.⁸⁷ I Malte Perssons *Underjorden* spelas dessa bägge diktarideal ut mot varandra, och konfrontationen mellan det orfiska och ett mer horisontellt orienterat skapande – om man så vill mellan sångaren och samplaren – får en parallell i tunnelbanans dubbla rumslighet där en tydlig vertikalitet kombineras med en mer sidordnad och förgrenad rörelse.

I svensk litteraturvetenskap tycks diskussionen om poetologiska frågor hittills till stor del i stället ha filtrerats just genom Orfeusmyten. En inflytelserik tankefigur formulerades i slutet av 1970-talet då Ingemar Algulin talade om ”den orfiska reträtten” för att beskriva en kris i den moderna poesin och en ”kritisk omprövning av en vedertagen och seglivad idealbildning beträffande diktarrollen i den västerländska lyriktraditionen”.⁸⁸ Orfeusgestalten har åtminstone sedan renässansen fått representera en föreställning om dikteren som utvald och gudabenådad och om att dikten som sång kan betvinga naturen och förmedla en känsla av existentiell meningsfullhet. Ända sedan romantiken har detta upphöjda och vertikalt orienterade diktarideal emellertid åtföljts av olika former av reträtter som har fungerat som korrektiv till orealistiska pretentioner på dikten och diktarrollen.⁸⁹ Algulin ser den orfiska reträtten som ett historiskt avgränsat fenomen där omprövningen av diktarrollen sker som respons på ett

framväxande industrisamhälle och i relation till processer som demokratisering och den moderna naturvetenskapens sekulariserade världsbild. När det gäller den svenska 1940-talsgeneration som står i fokus hos Algulin ser han att även om många poeter omprövar den upphöjda diktarrollen och rör sig mot mer realistiska och kommunikativa, ironiska eller skeptiska uttryck – och mot en mer horisontellt orienterad självförståelse – sker det mot bakgrund av en kvardröjande orfisk föreställningsvärld, ”ibland förnekad, ibland i smärtsam hågkomst som ’förlorad sång’, i bästa fall möjlig att återvinna”.⁹⁰ Eftersom det orfiska aldrig verkligen utplånas förutspår Algulin en orfisk renässans, vilken delvis kan sägas bekräftas av Lena Malmberg, som i en studie av sex svenska poeter från sent 1970-tal till mitten av 1990-talet har visat hur en, förvisso modifierad och problematiserad, orfisk tradition åter tar plats i och får betydelse för svensk lyrik efter en period av uppgörelse med ett sådant ideal. Hos de poeter hon diskuterar – bland dem Bruno K. Öijer, Ann Jäderlund och Katarina Frostenson – återtas den höga diktarposition som det orfiska diktandet tidigare representerat; som Malmberg konstaterar handlar det inte om några ödmjuka lyriker som känner sig tvungna att försvara poesins ställning, utan om poeter som uttrycker en stark tilltro till dikten som just sång.⁹¹

Även i Malte Perssons *Underjorden* ställs orfiska frågor om ”sången”:

Men bland så många sånger, vad är ”sången”?
Här skärmar någon av sig från trafiken
med svarta lurar varifrån musiken
kan klättra nedåt genom hörselgången.

[...]

Hur skiljs den falska tonen från den sanna?
Kan sången överleva i det fria
eller blott fångad bakom någons panna?

Den store Pan är död, står det i DN,
och Pythian har tystad slutat sia.
Om någon ändå tror på sången, ve den! (5)

Utgångspunkten här tycks dock vara en annan än den högstämnda tilltro till sången som Malmberg iakttar hos en äldre svensk poetgeneration; Malte Persson använder sig snarare av humor, ironi och självironi samtidigt som han ställer frågor om sångens/diktens plats och funktion i en alltmer solipsistisk kultur. En liknande humoristisk skepsis formuleras i en sonett om Stagnelius – som har beskrivits som den svenska romantikens främste orfiker:

På väg till stan på tåget från Hornstull:
 vid Slussen syns Stagnelius, kopisten,
 som ingen flicka helt frivilligt kysst än,
 kallsvettig och blek. Igår: en helkväll,
 en kväll (O, Gud!) då han var hel och full,
 som folioarken och en öländsk sommar...
 Snart suckar själen medan handen domnar.
 Nu följer skriften skriften. Ingen vill
 ha barn med en kopist, vill kopiera
 sådana gener, vill reproducera
 ett sådant sorgligt slitet original.
 Föd osedd skrift! Ur aftons purpurskal
 skall kläckas bläckmörk natt. Skriv ned vad Fiskar-
 gränds profeter eller maharadjor viskar... (47)⁹²

I dikten kontrasteras klichébilder av det romantiska skapandet – inspirationen som ett slags berusning eller en nåd att kunna höra profetiskt tal, kvällen/natten som en särskilt gynnsam tid för skapande och skriftens originalitet – med den sjaskigare bilden av diktaren som en kopist som ingen ”vill / ha barn med”. Osedd skrift och skapande ur intet ställs mot skrift som följer skriften, diktaren som *vates* ställs mot imitatören eller kopisten, här gestaltat som ett slags klyvning mellan poetens dag- och nattsida. Två litteraturhistoriskt välbekanta myter om kreativitet och diktskapande och två diktarroller aktualiseras här, samtidigt som det förefaller som om imitationen är lägre värderad, vilket den på många sätt har varit sedan originalitetsestetiken fick sitt genombrott.⁹³

Med tanke på att Persson knyter an till en gammal distinktion mellan ett inspirerat och ett imiterande (kopierande) litteraturskapande – om än i en helt annan teknologisk, medial och samhällelig kontext än då den först formades – kan det vara intressant att notera att vissa aspekter av de äldre föreställningarna om *imitatio* tycks återaktualiseras av modernitetens nya reproduktionstekniker och av vår egen tids digitalisering.⁹⁴ Av detta skäl är det även intressant att jämföra med hur man kunde förstå det imiterande skrivandet i äldre tid, också för att det tycks präglas av ett annat slags rumslighet än den orfiskt vertikala. I en artikel om medeltidens och renässansens manuskriptkultur ställer Gerald L. Bruns den orfiska eller vatiska idén om skrivandet som har fått så stort inflytande från romantiken och framåt mot den ”klerikala” (*clerical*). Det senare beskriver han som ett skrivande medierat av andra texter: ”To write is to intervene in what has already been written; it is to work ’between the lines’ of antecedent texts, there to gloss, to embellish, to build invention upon invention. All writing is essentially amplification of discourse; it consists in doing something to (or with) other

texts.”⁹⁵ Det klerikala skrivandet representeras hos Bruns av den lärde grammatikern – och denne beskrivs i rumsliga termer som någon som vistas (*dwells*) bland texter och oupphörligen upptäcker nya saker att säga om dem, öppen för texternas tomma platser och hur de vidgar sig mot nya landskap. För grammatikern finns inget som inte kan berikas genom att skrivas om, menar Bruns; ingen text är en sluten text. Bruns understryker särskilt att grammatikern vistas *bland* texter och inte positionerar sig ”över” eller ”mot” dem,

and accordingly he is without anxiety, because his antecedents are great inventories that produce in him the copious mind, which is a mind capable of endless invention – invention which is, however, textual rather than ”natural,” insofar as its point of departure is always prior writing, not worldly or mental experience. The library (or its mental equivalent, memory) is the grammarian’s equivalent of Romantic imagination.⁹⁶

Förhållandet till ”de andra” är inte antagonistiskt utan kan snarare beskrivas som en form av assimilering; i Bruns bild av grammatikern dominerar inte ångesten över att skriften följer skriften. I Perssons Stagneliusdikt är den ångestriddne ”kopisten” snarare ett slags andrahandsförfattare, vilket antyder att ett orfiskt diktarideal – trots orfiska reträtter – ännu har högre status än andra idéer om litteraturskapande. Bilden kan relateras till hur Persson i den i inledningen citerade dikten beskriver ett diktjag som på liknande sätt framstår som motsatsen till en orfiskt upphöjd figur: ”i successiv avmargning”, trängd mellan ”allusionernas utbredning” och ”plåtdetaljer i en vagnsinredning” (34). Samtidigt tycks *Underjordens* diktjag inte kunna förneka att det egna skrivandet i praktiken fungerar som ett slags modern form av *imitatio*: ”Jag bär på brottstycken av poesi” och ”Jag hör, har, bär, / och är en samling sådana fragment” (56) heter det ju i ännu en tidigare citerad dikt, där det snarare tycks vara glömskan som är hotet mot litteraturskapandet – en glömska som i andra dikter specifikt förknippas med tunnelbaneresan som ett slags Lethefärd där sinnena avtrubbas av dagens hastiga informationsflöden.

Kan då *Underjorden* läsas som ännu ett exempel på en orfisk reträtt? Man kan åtminstone tänka sig att diktsamlingen ställer frågan om huruvida en orfisk poetik, förbunden med ett naturligt och oförmedlat skapande, har någon plats i den artificiella och teknologiserade värld som tunnelbanan/underjorden här får representera.⁹⁷ Det samhälle som framskymtar i dikterna är inte det industrisamhälle som Ingemar Algulin lyfter fram som förklarande bakgrund till 1800-talets och det tidiga 1900-talets reträtter; i *Underjorden* handlar det snarare om ett informationssamhälle där texter och utsagor i rent teknisk mening och för gemene man är enkla att kopiera och reproducera och i vilket frågor om plagiat, upphovsrätt och originalitet har fått förnyad aktualitet:

En skapelse som världen distraherar,
en kreatör som far omkring disträ –
jag har idag en laptop i mitt knä,
en vinglig dator som jag balanserar...

Vem väger, äger, ord vi duplicerar?
Jag tänker, skriver, trycker ctrl-C,
och tänker om, och trycker ctrl-V,
och tycker, tänker, skriver om, raderar...

och skapar eller skrapar fram ett platt
landskap vi leds i, diktens kreatur,
som slår på sina solkiga tangenter

(Gud bloggar världen?) – vi som efter att
ha skrivit ”Jag vill aldrig bli stur”
och ”Ni som här inträden” trycker: Enter. (6)

Perssons disträ ”kreatör” vistas i likhet med Bruns lärde grammatiker bland texter, men här är det snarare datorn som fungerar som bibliotek, som externaliserat minne och som en textbank från vilken man kan kopiera och kombinera Pippi Långstrump med Dante. Som i den medeltida skrivkulturen är texten inte stabil utan kan alltid ändras – här med några knapptryckningar på datorn – men det är betecknande att bilden återigen är tvetydig: ”diktens kreatur” – litteraturkreatörerna – slår på solkiga tangenter i ett platt landskap snarare än från en orfisk upphöjdhet.⁹⁸

I några av dikterna kan man rentav få intrycket att ett brott har begåtts mot Orfeus och den diktarroll som han fått personifiera. I sonett 58 talas det om att en ”sångare försvann mellan två stopp” och om en brottsutredare med föga intresse att ta reda på sanningen om vad som hänt. I den följande dikten omnämns en ”thrakisk brottsplats” vid vilken brottet mot sången (och mot Orfeus, sångaren från Thrakien) sägs ha begåtts av den ”huvudlösa hopen”, kanske en bild för informationsålderns distraherade tanklöshet:

Halshuggen av den huvudlösa hopen
må sångens skugga rusa som en höna
och fångad av ett videoöga röna
ett evigt samplat rykte här i loopen...

...ett envist samplat rykte repeterat
i denna loopsång som jag övertagit
från skilda håll och cyniskt sammanslagit
med annat lösryckt, knyckt och kopierat:

En thrakisk brottsplats och dess brott beskrivna.
 En övervakningskameran memoarer.
 Diverse källor xerox-återgivna. (59)⁹⁹

Den brottsplats som beskrivs här skulle både kunna uppfattas som tunnelbanestationen med dess övervakningskameror och som diktsamlingen själv. Och den som har begått detta brott – det ”jag” som har knyckt och övertagit och cyniskt sammanslagit andras sånger – jämför sig snarast med maskiner. Kopisten har blivit en kopian, en videokamera och en sampler. Dikten kan läsas i relation till en av samlingens första, där den gränsöverskridande ”trickstern Hermes” (2) skymtar förbi. Den antika mytens mångförslagne Hermes – själarnas ledsagare ner i underjorden, gudarnas budbärare, tjuvarnas och skälmarnas beskyddare – har också kunnat uppfattas som ett annat slags diktmakare än Orfeus; enligt myten stal han genom list Apollons boskap och fick sona sitt brott genom att skänka sin egenhändigt tillverkade lyra till Apollon. Mer bildligt har Hermes kreaturstöld beskrivits som en diktstöld; stjälandet av boskap som har varit ett vanligt motiv i den antika herdedikten har i en metapoetisk kontext uppfattats som en bild för litterära lån. I en avhandling om Jesper Svenbros poetik har Karin Nykvist visat hur just Hermes har fungerat som en illustrativ mytgestalt för ett samtida litteraturskapande medvetet format i relation till idén om *imitatio*. Hon konstaterar: ”Tjuven Hermes är en bild för traditionen som uppbyggd av det som i dikten [här Svenbros dikt ”Hermes *boukólos*”] kallas för ’stöld’, det vill säga fenomenet att traditionen lever vidare genom läsningarna, tolkningarna, lånen, citaten, allusionerna och de intertextuella möjligheterna.”¹⁰⁰

I Perssons *Underjorden* kan den skälmliknande Hermes uppdykande möjligen signalera att läsaren inte ska ta det som påstås i dikterna alltför bokstavligt eller allvarligt; kanske är diktsamlingen – och tunnelbanan/underjorden – trots allt inte bara en thrakisk brottsplats, utan också något annat, vilket antyds i följande sonett:

En förebild föll ned från piedestalen.
 En annan tog dess plats. En som var gömd
 i mörker blev belyst, en upplyst glömd;
 en dåre frisk, en frisk förklarad galen.

Musik och tystnad bryter högtidstalen.
 En tråd slits av i ödets täta flätverk.
 En värld vävs samman i ett hemligt nätverk,
 där spår och linjer går från T-centralen

till Covent Garden, North End, Waterloo
 Station; Bastille, Louvre, Stalingrad;
 Majakovskaja, Lubjanka, Dinamo;

Bornholmer Strasse, Spandau, Bahnhof Zoo;
 Grand Central, Canal Street, Fifth Avenue;
 Elysium, Tartaros – de dödas stad. (54)

Inledningen av dikten ger ett intryck av att idén om litterär odödlighet (associerad med den upphöjt orfiska diktarrollen) är godtycklig och bedräglig. Men i litteraturhistoriens eviga omlopp kan nya relationer upprättas: mellan Stockholms T-central och verkliga tunnelbanestationer i andra storstäder, men också med mer mytiska stationer.¹⁰¹ Sonettens beskrivning av förbindelser mellan tunnelbanehallplatser på olika kontinenter förmedlar känslan av rummets minskade betydelse i den värld där moderna transporter gör att vi enkelt kan ta oss nästan vart som helst, men samtidigt skulle dikten kunna läsas som en beskrivning av *Underjordens* intertextuella nätverk och av den rumsliga och även tidsliga gränslöshet som litteraturen möjliggör. I kontrast till andra dikter i *Underjorden* som betonar ensamhet och isolering hos såväl diktjaget som de omgivande människorna ligger tonvikten här på relationer och samhörighet. Dikten talar om ett ”hemligt nätverk”, men kanske kunde man även kalla det ett *hemligt* nätverk: att skapa tunnelbanan av fragment, samplingar och läsefrukter – och att formge den efter ett välbekant metriskt mönster i västerländsk litteraturhistoria – är måhända inte en strategi för att förvandla den till ett hem, men väl till en *plats* snarare än en icke-plats? Diktsamlingen förmedlar visserligen emellanåt ett intryck av tunnelbanan som icke-plats i Augés mening, eller som det kan heta hos Persson, ”ett av alla utbytbara ställen / man en gång var på utan att bli kvar” (44). Men samtidigt som tunnelbanan i *Underjorden* kan gestaltas som en rationellt organiserad och anonymiserande miljö förvandlas den återkommande till en mytisk och litteraturhistorisk rumslighet. Denna rumsliga omvandling understödjer den metapoetiska diskussion som förs i diktsamlingen som helhet, och då den handlar just om identitet, gemenskap och historia berör den alltså de aspekter av mänskligt liv som Augé kopplar till platser snarare än icke-platser.¹⁰² Med hjälp av den dubbla bilden av tunnelbanan som en underjord (det är ju först underjorden som ingår i ett *imitatio*-kretslopp) ställer Perssons diktsamling frågor om författaridentitet, om kreativitet och litterär gemenskap genom texter och på avstånd, men reflekterar även i mer allmänmänsklig mening över minne och glömska, liv och död.

Med Andrew Thacker kan man därför fråga sig om *Underjordens* bild av tunnelbanan bekräftar eller bestrider de officiella representationer av samma rum som formas genom trafikplanering och tunnelbanekartor (och vilka Augés framställning av icke-platser i hög grad förefaller baserade på, vilket gör dem mindre dynamiska än Lefebvres tredelade modell av rummet).¹⁰³ Svaret är tvetydigt, vilket här får illustreras med ett sista exempel från *Underjorden*. Som kommentar till den kanske för poeten aningslösa

frågan ”är det inte lite löjligt / att skriva – för du skriver – om att sjunga?” formulerar diktjaget åter (och här lite trotsigt) en bild av intertextualitetens gemenskap:

Strukturer vävs bortom min enda gång
 bland många gånger gånger mångas tvång;
 ett nätverk grävs och linjer knyts: och nåt
 är det trots allt i skärningspunktens X
 – i denna nod en extra nåd? – som väcks
 och med en branschterm kallas ”sång”. Förstått? (16)

Det intertextuellt baserade litteraturskapandet – en modern form av *imitatio* – beskrivs här liksom på flera andra ställen i *Underjorden* med ett språk som delvis tycks hämtat från trafikens och teknikens vokabulär, och detta skapande framställs då snarare som horisontellt och förgrenat än hierarkiskt och vertikalt. Å ena sidan påtalas alltså en likhet mellan det underjordiska litteraturskapandet och tunnelbanans officiella kartografi, vilken även understöds av valet av sonettformen med dess metriska regelbundenhet. Å andra sidan formas gestaltningen av tunnelbanan som en underjord i polemik med den typ av rationalitet som utgår från tunnelbanans funktion som ett utslätat och intetsägande transitrum som man bara passerar på väg någon annanstans, eftersom man i tunnelbanan som en mytisk underjord kan finna litterär vänskap och gemenskap.

Avslutning

Genom omvandlingen av tunnelbanan från pendlarens vardagliga och kanske ofta oreflekterade transportsträcka till en poetologisk plats för litterära möten, myter och existentiella grubblerier kan Malte Perssons *Underjorden* i vissa avseenden sägas upprepa ett förhållande till tunnelbanan/underjorden som kommer till uttryck hos modernistiska poeter som Pound och Eliot, men som förebådas redan hos författare som Dante. Liksom modernisterna ger han tunnelbanan/underjorden en samtidskritisk funktion, symboliserande storstadsmänniskans alienering och det moderna samhällets fragmentering, ytlighet och glömska. Samtidigt är det tveksamt om den modernistiska tilltron till konsten som en väg upp ur underjorden och som ett löfte om estetisk transcendens uttrycks hos Persson.¹⁰⁴ I den tunnelbanans poetik som artikuleras och realiseras i *Underjorden* handlar det snarare om att på ett lekfullt sätt förhålla sig till det redan skrivna och till redan uppfunna litterära former, och om att reflektera över hur dikt-skapandets villkor och diktens betydelse utmanas i samband med den moderna teknik-utvecklingen. Tunnelbanans dubbla rumslighet – både vertikal och horisontell – gör

den till en kongenial plats för en metapoetisk diskussion där Malte Persson på ett ironiskt och ofta humoristiskt sätt formulerar en samtida ambivalens kring litteraturskapinget i skärningspunkten mellan originalitet och litterära lån, Orfeus och Hermes, solitära genier och kollektiva nätverk. Jag ser *Underjorden* som ett bidrag till en mång-
röstad litteratur som ger tunnelbanan och andra moderna transportmedel mening och historia genom att låta dem fungera som rumsrig utgångspunkt för reflektioner kring vad det innebär att leva, verka och skapa i ett urbaniserat, teknologiskt komplext och numera alltmer digitaliserat och medialiserat samhälle. Därigenom utmanar den även seglivade (och med den orfiska diktarrollen förknippade) idéer om skrivande och skapande som en solitär, rumsrigt avskild och upphöjd aktivitet, associerad med privatsfären, hemmet och skrivbordet.¹⁰⁵

Uppsatsen är en första delstudie inom ramen för projektet "Författandets nya färdvägar: Om rummets poetik och politik i samtidslitteraturen", som bedrivs av Emma Eldelin och Andreas Nyblom och finansieras av Vetenskapsrådet. Tack till de anonyma granskarna för värdefulla och konstruktiva synpunkter.

NOTER

- 1 Matthew Potolsky, *Mimesis*, New York 2006, s. 53.
- 2 Citatet från Malte Persson, *Underjorden*, Stockholm 2011, baksidestexten. Fredrik Hertzberg beskriver Persson som "något av en svensk T.S. Eliot", som likt denne "för ett samtal med sina stora föregångare", men menar att om Eliot är ironisk är Persson "metaironisk – han varken bejakar eller förnekar, han mest bara samlar loopar"; se "Dikten ger ljus i tunneln", *Svenska Dagbladet* 1.4.2011. Även Peter Nyberg framhåver det ironiska och metaironiska draget i Perssons förhållande till den litterära traditionen; se "Malte Persson: Underjorden", *Populär poesi* 2000:9; digitalt tillgänglig på <https://www.popularpoesi.se/digitala-popular-poesi/recensioner/nummer-9/malte-persson-underjorden> (11.9.2018). Jfr även Mikael van Reis, "Malte Persson: Underjorden", *Expressen* 1.4.2011: "Malte Persson blygs inte i sin t-bana och det är i själva verket ett medvetet drag att lite ironiskt spela med både imitationen och allusionen."
- 3 Underjordsmotivet förekommer även i en rad kulturer bortom den västerländska: Rachel Falconer nämner t.ex. att grekerna kan ha känt till äldre sumeriska underjordsfarare som fursten Gilgamesh och fruktbarhetsgudinnan Inanna (Ishtar). Se *Hell in Contemporary Literature. Western Descent Narratives Since 1945*, Edinburgh 2005, s. 2. Jfr Potolsky 2006, s. 52 f., som särskilt fokuserar på *katabasis*-imitationerna som en viktig aspekt av genreformering i det episka berättandet. Uttrycket *katabasis* är bildat från grekiskans *katabainein*, 'stiga nedåt'. Om *topos*-begreppet, se t.ex. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11 uppl., Tübingen 1993 [1948], s. 77–81.

- 4 Potolsky 2006, s. 52–54; jfr Gerald Bruns, *Hermeneutics Ancient and Modern*, New Haven, Conn., 1992 (1982), s. 197.
- 5 Thomas Götselius, ”Sånger från tunnelbanan”, *Dagens Nyheter* 1.4.2011.
- 6 Jfr Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, övers. Timothy Pogačar, West Lafayette, Ind., 2008, s. 42–44; om förhållandet mellan *imitatio* och intertextualitet, se s. 30–33, 49–54.
- 7 Persson 2011, sonett nr 34. Den opaginerade diktsamlingen innehåller sextio onummerade sonetter. I det följande citeras de med löpande referenser i brödtexten med hänvisning till diktens nummer utifrån den ordning i vilken de står publicerade i diktsamlingen.
- 8 Beskrivningen av underjorden som en poetologisk eller metapoetisk plats är inspirerad av Bernt Olssons diskussion om poetologisk dikt i *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga*, Lund 1995, s. 16–19. Olsson definierar poetologisk dikt som ”en dikt, som tematiserar en poetik och i sin gestaltning realiserar denna eller problematiserar den” (s. 18). I den här uppsatsen avses mer specifikt att underjorden som *topos* tenderar att associeras med en bred poetologisk eller metapoetisk diskussion i lyrik från åtminstone 1900-talet och framåt, vilket gör den till en av flera litterära platser som särskilt förknippats med litteraturskapande. Begreppen poetologisk och metapoetisk används här synonymt. Jfr även Karin Nykvist, *Poesi som poetik. Idéer om diktkonst i Jesper Svenbros lyrik*, Lund 2002, s. 12 f.
- 9 I denna uppsats används begreppen ”rum” och ”plats” för att särskilja olika perspektiv på samma lokalitet. I Malte Perssons diktsamling kompliceras diskussionen av att denna lokalitet på en och samma gång är den mer mytologiskt laddade ”underjorden” utan specifik referens i verkligheten och ”Stockholms tunnelbana” som har en sådan. Begreppen rum och plats används på skiftande sätt i olika discipliner och här är inte möjligt att närmare gå in på den bredare debatten. En distinktion som ofta anförs är att rum är abstrakta och platser materiella – underjorden skulle med denna utgångspunkt kunna betraktas som ett föreställt och abstraherat rum och Stockholms tunnelbana som en plats, med tillägget att även litterärt gestaltade platser har materialitet, men en imaginär sådan; jfr Tim Cresswell, *Place. An Introduction*, 2 rev. uppl., Chichester 2015 (2004), s. 14. En för mig användbar distinktion formuleras i Marie-Laure Ryans, Kenneth Foote och Maoz Azaryahus *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus 2016, s. 7. Här används rum (*space*) för att beskriva särskilda egenskaper i miljöer där en berättelses handling utspelas, som läge, position, ordning, avstånd, riktning, rörelse, orientering etc. Med ett sådant perspektiv kan såväl tunnelbanan som underjorden i Perssons diktsamling beskrivas utifrån sina rumsliga egenskaper. Signifikativ för båda är exempelvis den vertikala dimensionen, medan det i tunnelbanans fall är mer påtagligt att det handlar om ett rum som är konstruerat för horisontell förflyttning. Plats (*place*) används i sin tur, förutom med hänvisning till dess materialitet, för att referera till det sätt på vilket specifika miljöer har färgats av mänskliga handlingar och känslor. Ett ofta använt begrepp är ”sense of place”, förknippat bl.a. med kulturgeografen Yi-Fu Tuan, vilket syftar på de subjektiva och känslomässiga band som människor utvecklar till specifika platser. Dessa band kan vara såväl positiva som negativa – Tuan har t.ex. beskrivit de senare i *Landsca-*

pes of Fear (1979). Alldeles uppenbart är tunnelbanan/underjorden en sådan känslomässig laddad plats i Perssons diktsamling. Tim Cresswell tar dock upp ytterligare en aspekt av plats, nämligen att den går att lokalisera på en karta eller med koordinater, se Cresswell 2015, s. 12 f. För denna undersökning blir en sådan utgångspunkt mer svårhanterlig – Stockholms tunnelbana går att finna på kartan, samtidigt som enskilda tåg och vagnar (som delmängder av platsen Stockholms tunnelbana) kan befinna sig i rörelse. Underjorden är snarare en föreställd plats och var den ligger går knappast att fastställa geografiskt.

- 10 Rumsligt orienterade litteraturstudier är ett växande och spretigt forskningsfält med inspiration från en lång rad discipliner, från geografi, antropologi och urbana studier över filosofi och fenomenologi till digitala humaniora. För en introduktion till den s.k. rumsliga vändningens betydelse för litteraturvetenskapen som presenterar ett flertal tongivande teoretiker och inriktningar, se Robert T. Tally, *Spatiality*, London 2013. Tally har föreslagit *spatial literary studies* som en paraplyterm för dessa skiftande forskningsinsatser, och definierar den på bredast tänkbara vis genom att omfatta ”almost any approach to the text that focuses attention on space, place, or mapping. Some of these approaches might focus on the spaces and places visible within the confines of the text, while others might emphasize the relations between the text and the referential spaces of the outside world; more probably, spatially oriented scholarship would deal with some combination of the two”. Se dennes ”Introduction. The reassertion of space in literary studies”, i *The Routledge Handbook of Literature and Space*, red. Robert T. Tally Jr., Abingdon 2017, s. 3. Denna handbok fungerar likaså som en god överblick över fältet som det utvecklats på senare år.
- 11 Malte Persson, *Livet på den här planeten*, Stockholm 2002, s. 7.
- 12 Som kritiker har Malte Persson främst varit verksam i *Expressen*. Han har översatt verk av Thomas Kling, Francis Ponge, Heinrich Heine och (med Isabella Nilsson) Mervyn Peake och Edward Lear. Efter utgivningen av *Underjorden* tilldelades Persson flera litterära priser: *Göteborgs-Postens* litteraturpris och Karin Boyes litterära pris 2011 och Karl Vennbergs pris och Tegnérpriset 2012. Forskningen om Persson är än så länge mycket sparsam och består av enstaka kulturartiklar, som t.ex. Karl Svantessons ”Locka mig till närvaron. En läsning av Malte Persson genom Yves Bonnefoy”, *Horisont*, 2011:2, s. 36–39, som berör det tidiga författarskapet, men som inte är relevant i detta sammanhang.
- 13 Här ansluter jag mig till Eric Prieto, *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place*, New York 2013, se t.ex. s. 11. Prieto betonar här ”the role that the literary representations play in establishing the profiles of [...] place types”, vilket jag tolkar som en argumentation för att litterära gestaltningar av platser har en formativ betydelse för hur de uppfattas även i utomlitterära sammanhang. Prietos undersökning inriktas främst på mer generella ”platstyper” än särskilda geografiska platser, vilket kan relateras till den här uppsatsens större fokus på ”tunnelbanan” än på ”Stockholms tunnelbana”.
- 14 Marko Juvan menar att intertextualitetsbegreppet signalerar ett tankemässigt skifte under 1900-talet från temporala till rumsliga modeller, och påtalar likheten med det äldre *topos*-begreppet, se ”Spaces of Intertextuality / The Intertextuality of Space”, *Primerjalna književnost* 2004:27, s. 85–96, här s. 85.
- 15 Vergilius, *Aeneiden*, tolkad och kommenterad av Ingvar Björkeson, Stockholm 2012, s.

- 117–141. Vergilius inspirerades till sin *katabasis* av de homeriska eposen och av Odysseus åkallande av siaren Teiresias och andra själar ur dödsriket, vilket gestaltas i *Odysseus* elfte sång. Odysseus möte med de dödas själar är inte ett egentligt nedstigande i underjorden utan en s.k. *nekyia*: en grekisk mytisk-rituell praktik i vilken de dödas andar åkallades och utfrågades om framtiden, jfr Homeros, *Odysseén*, tolkad och kommenterad av Ingvar Björkeson, Stockholm 2008, s. 171 f. Enligt Michael Thurston blandas *katabasis* och *nekyia* ofta samman i den litterära underjordstraditionen, se *The Underworld in Twentieth-Century Poetry. From Pound and Eliot to Heaney and Walcott*, New York 2009, s. 1–5.
- 16 Jfr Falconer 2005, s. 2.
- 17 Rosalind Williams, *Notes on the Underground. An Essay on Technology, Society, and the Imagination*, Cambridge, Mass., 1990, s. 4.
- 18 *Ibid.*, s. 1, 54.
- 19 David L. Pike, *Subterranean Cities. The World Beneath Paris and London, 1800–1945*, Ithaca, N.Y., 2005, s. 3.
- 20 Pike 2005, s. 6 f. samt *Metropolis on the Styx. The Underworlds of Modern Urban Culture, 1800–2001*, Ithaca, N.Y., 2007, s. 2.
- 21 Falconer 2005, s. 1–6.
- 22 David Welsh, *Underground Writing. The London Tube from George Gissing to Virginia Woolf*, Liverpool 2010, s. 11.
- 23 *Ibid.*, s. 37.
- 24 *Ibid.*, kap. 2 och 3.
- 25 David Ashford, *London Underground. A Cultural Geography*, Liverpool 2013, s. 2.
- 26 Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992, se särsk. s. 97–144.
- 27 Augé har i en senare studie understrukit att hans diskussion om platser och icke-platser avser både platser i sig och människors relationer till dessa: ”Ce qui est un lieu pour certains peut être un non-lieu pour d’autres et inversement. Un aéroport, par exemple, n’a pas le même statut aux yeux du passager qui le traverse et aux yeux de celui qui y travaille tous les jours.” Se *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris 1994, s. 156 f. Augé har även kritiserats för att alltför ensidigt utgå från att de rumsbildningar han kallar icke-platser vare sig har en historia eller kan understödja identiteter eller gemenskaper, se t.ex. Joe Moran, *Reading the Everyday*, Abingdon 2005, s. 94–128. För en nyanserad och kritisk diskussion om möjligheter och begränsningar med begreppet icke-plats som analyskategori, se artiklarna i *Non-Place. Representing Placelessness in Literature, Media and Culture*, red. Mirjam Gebauer et al., Aalborg 2015. En god illustration till många möjliga perspektiv på och erfarenheter av tunnelbanan ger essäsamlingen *The Subway Chronicles. Scenes from Life in New York*, red. Jacquelin Cangro, New York 2006.
- 28 Ashford 2013, s. 25 f. Jfr också Augé 1992, s. 119–122. En betydligt mer positiv bild av just tunnelbanan ger Augé i *Un ethnologue dans le métro*, Paris 1986, i vilken han formulerar en personlig betraktelse över minnen av och upplevelser i Paris tunnelbana. Här får tunnelbanan såväl en känslomässig som en historisk dimension, vilket gör den till något annat än en typisk icke-plats.

- 29 Dorit Müller, ”Den fascinerande underjorden. Berlins tunnelbana i den tidiga nittonhundratalslitteraturen”, i *Berlin över och under jorden. Alfred Grenander, tunnelbanan och metropolens kultur*, utg. Aris Fioretos, Stockholm 2007, s. 146–163. Jfr t.ex. med Sara Danius, *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca, N.Y., 2002.
- 30 Müller 2007, s. 150–154. Stockholms tunnelbana har hittills inte undersökts litteraturvetenskapligt i någon större utsträckning. Lydia Wistisen har dock diskuterat hur tunnelbanan i det sena 1960-talets och 1970-talets svenska ungdomskultur fungerar som spelplats för generations- och klassmotsättningar, se vidare *Gångtunneln. Urbana erfarenheter i svensk ungdomslitteratur 1890–2010*, Lund 2017, s. 173–180.
- 31 Andrew Thacker, ”Uncompleted Life: The Modernist Underground”, i *The Railway and Modernity. Time, Space, and the Machine Ensemble*, red. Matthew Beaumont & Michael Freeman, Bern 2007, s. 101–124. Paradoxalt nog var en ambition med den arkitektoniska omgestaltningen av Londons tunnelbana under 1920- och 30-talen under ledning av administratören Frank Pick och arkitekten Charles Holden att minska just känslan av fobi. Genom att ta bort utsmyckningar och med inspiration från modernistisk arkitektur och konst ville man skapa ett allkonstverk som skulle förmedla känslan av att tunnelbanemiljön var något spännande att njuta av snarare än något man måste uthärda att vistas i. Ställer man denna ambition i kontrast till de litterära gestaltningarna blir bilden emellertid mer tvetydig, menar Thacker, se *ibid.*, s. 122–124.
- 32 Andrew Thacker, ”Imagist Travels” i densammes *Moving Through Modernity. Space and Geography in Modernism*, Manchester 2009 (2003), s. 80–114.
- 33 *Ibid.*, s. 92–108.
- 34 Evans Lansing Smith, *Thomas Pynchon and the Postmodern Mythology of the Underworld*, New York 2012, s. 1–3, citatet s. 3; jfr dens. *Rape and Revelation. The Descent to the Underworld in Modernism*, Lanham 1990.
- 35 Se vidare Thurston 2009, s. 10–15, 18–20, om Dante s. 8. Enligt Thurston är Dante den första författare som placerar sina litterära föregångare i underjorden.
- 36 Sonett nr 29, ungefär i mitten av *Underjorden*, inleds med följande rader: ”Till mitten (?) hunnen av min levnads bana / fann jag mig vilset gå och stå och se / på inget alls i en obskyr allé / dit jag förirrat mig av gammal vana [...]”. Beskrivningen av medelåldern som ”skärselds väntrum” kan också föra tankarna till Rachel Falconers iakttagelse om efterkrigstidslitteraturens *katabasis*-berättelser i vilka helvetet ofta uppfattas som en konstant i tillvaron snarare än ett stadium som kan passeras, se Falconer 2005, s. 4 f. *Underjorden* som helhet är inte tydligt katabatiskt organiserad; snarare rör sig diktjaget omväxlande nedåt, horisontellt och uppåt då det förekommer såväl dikter som utspelar sig i rulltrappor på väg nedåt som i väntan på perronger, ombord på tåg i rörelse och ovan jord. Katabasismotivet aktualiseras dock i de första två dikterna: i den första är diktjaget på väg ”nedåt mot perrongen” och i den andra uppmuntras läsaren att följa med ner i underjorden: ”Följ livet i den inre av planeten, / där tågen går på regelbundna tider [...]”.
- 37 Perssons antydan om rationella drag i såväl den underjordiska som ovanjordiska tillvaron problematiserar därmed i viss mening den modell som David L. Pike diskuterar, i vilken

- underjordens irrationalitet står i kontrast till den ordnade världen ovan jord; jfr diskussionen ovan i anslutning till not 20.
- 38 Bilder av mänsklig isolering, instabila identiteter, främlingskap och anonymitet förekommer exv. i sonett nr 2, 4, 11, 12, 13, 19 och 27.
- 39 Såväl Andrew Thacker som David L. Pike hämtar teoretisk och metodologisk inspiration från Lefebvre, varom mera nedan. I svensk litteraturvetenskap utvecklar Alexandra Borg med utgångspunkt hos bl.a. Lefebvre en fruktbar diskussion om ”ordstaden” Stockholm i svensk litteratur omkring sekelskiftet 1900 i *En vildmark av sten. Stockholm i litteraturen 1897–1916*, Stockholm 2011; jfr även Wistisen 2017. För en bredare introduktion till den rumsliga vändningen inom humanvetenskaperna, se t.ex. *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, red. Barney Warf & Santa Arias, London 2009.
- 40 Lefebvreuttolkaren Stuart Elden menar att Lefebvres ambition att urskilja olika dimensioner av rummet är formad i kritisk relation till franska debatter om teknokratisk samhällsplanering, bl.a. för att visa hur den statligt/offentligt sanktionerade produktionen av rummet påverkar och kontrasterar mot hur människor upplever, erfår och lever i samma rum, se dennes *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the Possible*, London 2004, s. 193.
- 41 Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, 4 uppl., Paris 2000 (1974), s. 46–57; jfr Elden 2004 s. 169–198. Lefebvres rumsliga triad har uppfattats som ett försök att problematisera dualismen mellan rum och plats, se t.ex. Borg 2011, s. 27; Cresswell 2015, s. 16 f.
- 42 Justitia, rättvisans gudinna i den romerska mytologin, avbildas ofta med ett svärd och en balansvåg som attribut.
- 43 Pike 2005, s. 14 f.; Pike 2007, s. 13 f.
- 44 Pike 2005, s. 22–25.
- 45 Ibid., s. 30, 60, 68 f.
- 46 Andrew Thacker, ”The Idea of a Critical Literary Geography”, *New Formations*, 2005–2006:57, s. 56–73. Jfr även Thacker 2009, s. 1–41.
- 47 Som exempel på *literary geography* nämner Thacker bl.a. Franco Morettis *Atlas of the European Novel* (1998), se Thacker 2005–2006, s. 60 f. Thackers bild av den litterära geografin är dock onödigt snäv då denna på senare år bland annat närmat sig traditionellt litteratursociologiska frågor om litteraturens produktions-, distributions- och konsumtionsförhållanden, vilka då diskuteras ur rumsliga och geografiska perspektiv. Se t.ex. Géraldine Molina, ”When Space Renews the Literary Workshop: The Oulipo Movement’s Spatial Literary Practices”, i *Literature and Geography. The Writing of Space through History*, red. Emmanuelle Peraldo, Newcastle upon Tyne 2016, s. 126–145; Angharad Saunders, *Place and the Scene of Literary Practice*, Abingdon 2017; Marc Brousseau, ”In, of, out, with, and through: New Perspectives in Literary Geography”, i *The Routledge Handbook of Literature and Space*, s. 9–22.
- 48 Thacker 2005–2006, s. 60.
- 49 Thacker 2009, s. 4.
- 50 Pounds dikt publicerades ursprungligen i tidskriften *Poetry. A Magazine of Verse*, 2, 1913:1, s. 12. Tidskriften finns digitalt tillgänglig i *The Modernist Journals Project*, <https://library>.

- brown.edu/cds/repository2/repoman.php?verb=render&id=12057974550&view=pagetu
rner&pageno=14 (17.9.2018). I senare versioner av dikten raderades mellanrummen mel-
lan de språkliga enheterna, med benäget bistånd från författaren själv som citerade den utan
mellanrum i essän ”Vorticism” i *The Fortnightly Review* (1914), jfr Thacker 2009, s. 101 f.
- 51 Thacker 2009, s. 101 f., citat s. 102. Utan samma uttalat rumsliga perspektiv har även
Michael Thurston iakttagit hur tunnelbanemiljöer i modernistiska dikter ofta kopplas
samman med en fragmentering av såväl samtal som medvetanden och kroppar – vilka kan
reduceras till tungor, hår eller ben, se Thurston 2009, s. 64.
- 52 Det slags vanitasstämning som jag uppfattar i *Underjorden* får dock närmast beskrivas som
en postmodern variant där det inte längre finns någon positiv motinstans till livets för-
gänglighet, t.ex. hoppet om himmelsk salighet. Som Anders Olsson skriver återstår ”på sin
höjd ett ’vi’, ett jag och ett du inbegripna i samma nollsummespel – en gemenskap bunden
till tidens själva gång”, se vidare ”Poesins vanitas”, *Res Publica*, 2003:61, s. 101 f.
- 53 Sonettformen i *Underjorden* följer Petrarca-traditionen med en oktav och en sextett, men
med fler rimord och mer varierande rimflätning – det är inte ovanligt att dikterna inne-
håller sex olika rimord och i enstaka fall till och med sju, se t.ex. sonett nr 10 och 16. I dessa
fall varieras rimmen redan i oktaven, med rimföljden abba cddc. Jfr Christian Janss, Arne
Melberg & Christian Refsun, *Lyriskens liv*, Göteborg 2004, s. 197 f.
- 54 I prosaboken *Om Offisim* (2016) återkommer Persson på ett mer humoristiskt sätt till
kopplingen mellan tågtidtabeller och poesi: hans mångsysslande huvudperson Offisim får
en dag idén att versifiera tidtabellen, vilket dock visar sig svårt då alla klockslag inte låter
sig ”omvandlas till de rätta versfötterna”. När han i stället skriver brev till järnvägsbolaget
för att be dem ”låta tågen gå i en takt som lämpade sig för versifiering” inser han dock att
dikten på detta sätt skulle onödiggöras, eftersom ”tågens gång i sig skulle vara poesi, och
järnvägsnätet som helhet ett mångförgrenat epos”. Malte Persson, *Om Offisim*, Stockholm
2016, s. 97.
- 55 Jfr Christian Janss et al. 2004, s. 201 f. Malte Perssons tunnelbanesonetter skiljer sig även
från en av några recensenter uppmärksammas sentida metrodiktare, Oulipo-medlemmen
Jacques Jouets *Poèmes de métro* (2000) (se t.ex. Thomas Götselius recension av *Under-
jorden* i *Dagens Nyheter* 1.4.2011). Hos Jouet blir tunnelbaneresan en mer explicit rums-
lig ram för själva diktkomponerandet; varje rad i en s.k. metrodikt måste formuleras un-
der resan mellan två stationer och skrivs ned då tåget står stilla (och får sedan inte revide-
ras). Det leder till en poesi som tar sig ett annorlunda uttryck än Malte Perssons: här finns
t.ex. inte så många allusioner till tidigare underjordslitteratur, men väl en återkommande
metapoetisk diskussion. Jfr Marc Lapprand: ”Jacques Jouet, Subway Poet”, *SubStance*, 30,
2001:3, s. 17–26; Molina 2016, s. 133–134.
- 56 Om mobilitet och rörlighet som ett genomgripande samtidsparadigm, se t.ex. Mimi Shel-
ler & John Urry, ”The New Mobilities Paradigm”, *Environment and Planning A*, 2006:38,
s. 207 f.
- 57 Jfr Thurston 2009, s. 44, 64; Janss et al. 2004, s. 214 f.
- 58 Persson har i en tidigare dikt kombinerat Orfeus och Eurydike-motivet med idén om dikt-
skapande som kopiering och repetering, se ”Orfeuseurydikerepetitioner” i *Dikter*, Stock-

- holm 2007, s. 94 f. I denna dikt formuleras en liknande bild- och tankevärld som i *Underjorden* vad gäller såväl platsen som diktskapandet: Eurydike tar rulltrappan till underjorden, ”Hades är på pendelavstånd”, lutan är ”programmerad”, ”Kärlekens synkoper är i mycket en fråga om teknik”, myten är ”satt på repeat”, o.s.v.
- 59 Jfr Augé 1992, s. 119–122; Ashford 2013, s. 25 f.
- 60 Frasen kan även tolkas som en kommentar om det bedrägliga förhållandet mellan den verkliga plats som enligt diktsamlingens omslag ska gestaltas och den i själva texten gestaltade tunnelbanan/underjorden.
- 61 Persson 2007, s. 70.
- 62 I Stockholms lokaltrafik pågick projektet ”Poesi på väg” från 1993 till 2008. Varje år hade man ett särskilt tema och dikterna flyttades runt på tunnelbanor och bussar, samtidigt som de kunde läsas mer samlat på stationerna Mariatorget och Gamla stan. Många av dikterna återfinns i *Poesi på väg. Dikter i Stockholms tunnelbana och bussar 1993–2006*, red. Tom Hedlund, Bromma 2006. Ett motsvarande brittiskt exempel är *Poems on the Underground*, red. Gerard Benson et al., London 2012, och ett amerikanskt dito är *The Best of Poetry in Motion. Celebrating Twenty-Five Years on Subways and Buses*, red. Alice Quinn, New York 2017.
- 63 Jfr diskussionen om intertextualitet som textfilosofi i Elisabeth Friis, ”Intertextualitet”, i *Litteratur. Introduktion till teori och analys*, red. Lasse Horne Kjældgaard et al., Lund 2015, s. 147–149. När jag i denna uppsats diskuterar specifika exempel från *Underjorden* som låter sig läsas i ett intertextualitetsperspektiv utgår jag dock snarare från Gérard Genettes mer konkreta textteori, där begreppet *intertextualitet* specifikt avser citat, allusioner och plagiat, jfr *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, s. 8 f.
- 64 Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris 2007, s. 246 f. På s. 255 skriver Westphal: ”Le poids de l’intertextualité dans la perception d’un espace humain est considérable.” Jfr även Sheila Hones, *Literary Geographies. Narrative Space in Let The Great World Spin*, New York 2014, kapitlet ”The Intertextual City”, s. 101–114.
- 65 Westphal 2007, s. 192 f.
- 66 Gissing-exemplet från Welsh 2010, s. 1; tunnelbanetågens mytologiska namn kommenteras av Pike 2005, s. 36.
- 67 Pike 2005, s. 98; Pike 2007, s. 9 f. Som exempel på författare av det förstnämnda slaget och vilka tenderar att ge underjorden och andra stadsmiljöer en mytisk eller allegorisk färgning nämner Pike bl.a. Woolf, Eliot, Pound, Kafka, Mann, Rilke och Proust.
- 68 Williams 1990, passim; jfr Pike 2005, s. 17 f. I Stockholms tunnelbana utformade man dock på 1970-talet ett antal nya stationer med utgångspunkt i det utsprängda berggrummet och utan platsgjutna betongvalv, vilket innebar en i sig grottlignande arkitektur. Två av dessa, Stadion och Tekniska högskolan, fick Kasper Salin-priset 1973. Jfr Björn Alfredsson, Roland Berndt & Hans Harlén, *Stockholm under. 100 stationer*, 2. rev. uppl., Stockholm 2007, s. 175–178.
- 69 Jfr Borg 2011 s. 31, som diskuterar det litterärt gestaltade Stockholm som ett antal ”ordstäder”: ”Den rumslighet som gestaltas lånar både från en föreställd och en levd rumslig erfarenhet. Ordstäderna överlagras och formas i en imaginär verklighet i ett kollektivt medve-

- tande och blir med Lefebvres ord ett representationellt rum som med tiden blir en del av rummet och ger den urbana erfarenheten ny innebörd.” Det ”representationella” rummet är Borgs svenska uttryck för Lefebvres *l'espace vécu*, som hon i sin tur hämtar från Amanda Lagerkvist, ”Mediestadens retorik. Webbkameror i framtidsstaden Shanghai”, i *Berättande i olika medier*, red. Leif Dahlberg & Pelle Snickars, Stockholm 2008, s. 314.
- 70 Juvan 2004, s. 86.
- 71 Ibid., s. 87. Juvans beskrivning av en ”spatial syntax” tycks framför allt utgå från fiktionstexter, vilket inte gör den omedelbart relevant i analysen av *Underjorden*. Exempelen på paratax och hypotax är likväl inspirerade av *Underjorden* – det senare gestaltas sålunda hos Persson: ”[...] och någon (låt oss säga M) är mitt i / Ovidius bok 10: Kerberos skäller // och Mr O ska finna sin Miss E – / en gång var hon hans 1 och de var 2 – / som är tillfångagaten hos furst H / och hans olyckliga furstinna P...” (10). Jfr även sonett nr 20.
- 72 Juvan 2004, s. 87.
- 73 Ibid.
- 74 Jfr Thacker 2007, s. 110–121.
- 75 En recensent invänder exempelvis mot *Underjordens* frekventa skildring av tunnelbanan som Hades och menar att Persson då talar ”emot både det kollektiva resandets verklighet och sin egen dikt, som i mångt och mycket präglas av liv, snarare än död”. Se Anna Carlén, ”Blick på det blinda”, *Dagens Bok* 6.5.2011, <http://dagensbok.com/2011/05/06/maltepersson-underjorden> (17.9.2018). Det finns även ett antal dikter i *Underjorden* som ter sig mer förankrade i den vardagliga tunnelbanemiljön. En av dessa, också citerad av Carlén, är nr 27, vars första två strofer lyder: ”Ett kompisgäng. Ett äldre par. En mamma. / En som bär bandyklubba och en bag. / En tjej som talar högt om helgens ragg. / Ett telefonsamtal: 'Snart är jag hemma!' // Allt det som påminner oss ensamma / om sammanhang vi aldrig ingått i; / att världen, dumt glad, är en symfoni, / vari vår egen klagan saknar stämma.”
- 76 Jfr Pike 2005, s. 6 f., Pike 2007, s. 2.
- 77 Juvan 2004, s. 88.
- 78 Den första radens kursiverade ord inleder Keats ”Ode on Melancholy”, och i den tredje strofen citeras några ord ur den första strofen av ”Ode to a Nightingale”.
- 79 Här kan man även tänka sig att ett slags biblisk rumslighet gör entré med uttrycket ”hällebergsasfalt” – som också antyder det metapoetiska temat. Även diktjaget i Frödings dikt betraktar en blandskog: i diktens andra strof står: ”Det skiftar ljust af asp och al och björk, / där ofvanför står branten furumörk, / den friska doften tränger genom gallret.” Fröding citeras här från *Litteraturbankens* etextversion av *Guitarr och dragharmonika* (1891 års utgåva), <https://litteraturbanken.se/forfattare/FrodingG/titlar/GuitarrOchDragharmonika/sida/67/etext> (17.9.2018).
- 80 Curtius 1993, s. 201 f., 214.
- 81 Ovidius, *Förvandlingar. I femton böcker*, övers. Harry Armini, Stockholm 2013, s. 296. Texten fortsätter här med att dryga tjugotalet olika sorters träd räknas upp.
- 82 Rainer Maria Rilke, ”Die Sonette an Orpheus” (1923), i *Werke in drei Bänden. Bd 1, Gedicht-Zyklen*, Frankfurt am Main 1966, s. 487. I Gunnar Artéus tolkning: ”Där lyfte sig ett träd. O lyftning ren! / O Orfeus sjunger! O höga träd jag lyssnar till! / Och allting teg. I

- denna tystnad försiggick / dock ny begynnelse och tecken och förvandling.” Rainer Maria Rilke, *Sonetterna till Orfeus*, övers. Gunnar Artéus, Stockholm 2014 (1923), s. 11.
- 83 Jfr även den Pound-alluderande sonett 36 som diskuterades ovan. I sonett nr 49 har döden spridit sig även till själva litteraturskapandet, då det talas om ”allt som mina döda verser vävs av”.
- 84 Juvan 2004, s. 90. Juvan talar här om ”intertextual transpositions of other text’s space”.
- 85 Jean Tinguely var en schweizisk skulptör som i dadaismens efterföljd bl.a. tillverkade skrotmaskiner utan nyttofunktion. Diktens ”ögonpärlor” kan föra tankarna till Ariels sång i Shakespeares *The Tempest*, akt 1 scen 2, som inleds: ”Full fathom five thy father lies, / Of his bones are coral made; / those are pearls that were his eyes; / Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange.” William Shakespeare, *The Tempest*, red. Stephen Orgel, Oxford 2008, s. 123 (rad 397–402).
- 86 Thurston 2009, s. 184.
- 87 Jfr Séan Burke, *Authorship from Plato to the Postmodern. A Reader*, Edinburgh 1995, s. 5 f. Burke visar hur det redan i den antika diskussionen om poesin (t.ex. hos Platon) går att iaktta en spänning mellan tanken om diktskapande som ett imiterande eller ett inspirerat tal, vilken har upprepats och modifierats fram till vår egen tid.
- 88 Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 1940-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm 1977, s. 7.
- 89 *Ibid.*, s. 8 f.
- 90 *Ibid.*, s. 9, 22 f., 26, citatet s. 519.
- 91 *Ibid.*, s. 524; Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Lund 2000, s. 11–13, 17, 66 f., 200. Enligt Malmberg är en förutsättning för den orfiska mytens återkomst i den sena svenska 1900-talspoesin att den förändras och dekonstrueras – bland annat visar hon att det sker en omkastning av de traditionellt könsbestämda positionerna i myten: Eurydike lyfts fram medan Orfeusgestalten dekonstrueras.
- 92 Om Stagnelius som orfiker, se Olsson 1995, s. 67–69. I Stagnelius Orfeusdrama *Bacchanterna* (1822) finns en passage där Orfeus drömmer att skogs- och herdeguden Pan är död, vilket får till följd att Orfeus inte längre kan sjunga (naturen är då inte längre levande eller kan väckas till liv). Myten om Pans död återges dock redan hos Plutarchos. Jfr ovan citerade sonett nr 5 ur *Underjorden*.
- 93 Jfr Friis 2015, s. 152: ”Konsten att imitera (*imitatio*) är ett förfinat hantverk som i stort sett försvinner med romantiken och som inte har med plagiat att göra.” Jfr även Potolsky 2006, s. 53; Juvan 2008, s. 55.
- 94 Jfr t.ex. Martha Woodmansee, ”Om författareffekten”, i *Böcker och bibliotek. Bokhistoriska texter*, red. Margareta Björkman, Lund 1998 (1994), s. 106–108.
- 95 Gerald L. Bruns, ”The Originality of Texts In a Manuscript Culture”, *Comparative Literature*, 32, 1980:2, s. 123.
- 96 *Ibid.*, s. 126.
- 97 Jfr Williams 1990, som har pekat på hur underjorden ända sedan 1700-talet har fungerat som en projiceringsyta för kulturella reflektioner om existensen i en värld alltmer genomsvad av teknologi.

- 98 Att Malte Persson har ett intresse för frågan om litteraturskapande som lån, kopiering, stöld och plagiat framgår även av hans essä ”Talangen lånar, geniet stjäls”, i *Vi läser*, 2015:3, s. 65–68, som tar upp såväl den äldre litteraturens *imitatio* som exempel från ”interneterans fria textflöden” (s. 68).
- 99 Diktens halshuggna sång kan även föra tankarna till en episod i Orfeusmyten kallad *sparragmós* (sönderslitande), i vilken Orfeus efter återkomsten från dödsriket slits sönder av rasande thrakiska kvinnor, varpå hans huvud likväl fortsätter att sjunga. Jfr Malmberg 2000, s. 24.
- 100 Nykvist 2002, s. 72–99, citatet s. 99.
- 101 I de två sista stroforna av sonett nr 54 sker en uppräknig av tre stationer vardera från tunnelbanesystemen i London, Paris, Moskva, Berlin och New York.
- 102 Jfr Augé 1992, s. 100.
- 103 Jfr Thacker 2005–2006, s. 63.
- 104 Jfr Pike 2005, s. 98; Thurston 2009, s. 63–71.
- 105 Jfr t.ex. Linda Brodkey, ”Modernism and the Scene(s) of Writing”, *College English*, 49, 1987:4, s. 396–418; *Writers’ Houses and the Making of Memory*, red. Harald Hendrix, New York 2008.

ABSTRACT

Emma Eldelin, Department of Culture and Communication, Linköping University

A Poetics of the Underground: Space, Place and Intertextuality in Malte Persson’s *Underjorden* (Tunnelbanans poetik. Rum, plats och intertextualitet i Malte Perssons *Underjorden*)

The descent to the underworld in search of wisdom or to regain something or someone lost is a classic *topos* of literary history. In the context of urbanization and the technological transformation of society of the last two centuries, literary underworlds have often been re-imagined as actual and material subterranean spaces like subways, catacombs or sewers. In modernist poetry, for example, the descent to the underworld—rethought as an underground of modern transportation—has served as a spatial point of departure for reflections on poetics, on the poet’s conflictual relationship to the literary past and to his or her own society. Staged as a collection of sonnets on the Stockholm metro, Malte Persson’s *Underjorden* (2011) can be read as a contemporary take on this modern metamorphosis of the underworld. It can also be put forward as an example of a recurring tendency in the last few decades to link writing and literature to various urban and semi-public spaces of transit and transport, a tendency which poses significant challenges to Romantically infused ideas of literary creation as a place-bound, domestic, private and solitary activity. In this article, Persson’s *Underjorden* is discussed as an example of how a poetics of the underground is reflected and reconfigured in the Information Age. With perspectives from spatial theory and intertextual analysis, it is argued that two clas-

sic myths of poetic creation are contrasted and associated with underground space in Persson's sonnet collection. Rather than opting for one of them, the self-reflective speaker of *Underjorden* remains playfully undecided on which side to take: is the contemporary poet a modern Orpheus or genius, creating original poetry, or an imitator, copyist and sampler, pouring from the boundless storehouse of literature?

Keywords: the underground, the underworld, poetics, space and place, Malte Persson, intertextuality